2001. NOVEMBER

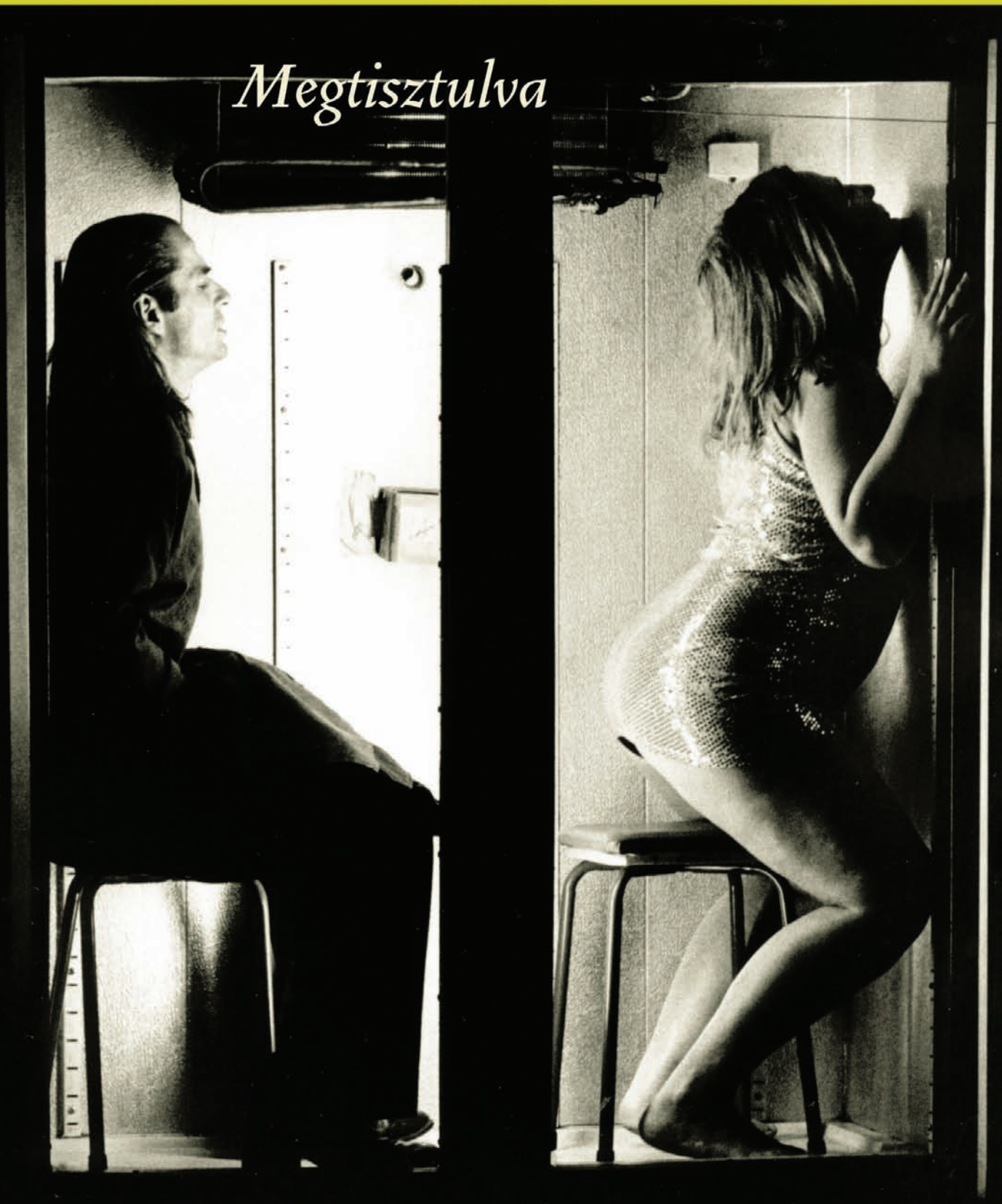
XXXIV. évfolyam 11. szám

Színház

292 Ft

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT

Megtisztulva



Schiller Kata felvétele

IGRILA

Koncz Zsuzsa felvétele

KÉK, KÉK, KÉK

LILIOM

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS
A szerkesztőség: CSÁKI JUDIT ▪ CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár) ▪ KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő) ▪ NÁNAY ISTVÁN (főszerkesztő-helyettes) ▪ SEBŐK MAGDA (olvasószerkesztő) ▪ SZÁNTÓ JUDIT

Szerkesztőség: 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.
Telefon/fax: 214–3770; 214–5937; e-mail: szinhaz.folyoirat@matavnet.hu
Kiadó: SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY, 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.
Telefon: 214–3770; 214–5937; www.lap.szinhaz.hu.
Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS

Terjeszti a HÍRKER Rt., a LAPKER Rt. és alternatív terjesztők
Előfizethető a Magyar Posta Rt. Levél- és Hírlapüzletági Igazgatóság (LHI) kerületi ügyfélszolgálati irodáinál, a hírlapkézbesítőknél, a Hírlapelőfizetési Irodában (HELIR) Budapest, VIII., Orczy tér 1.,
levélcím: HELIR 1900 Budapest; vidéken a postáknál és a kézbesítőknél.
Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102–02102799
Előfizetés egy évre: 3000 Ft – Egy példány ára: 292 Ft

Tipográfia: Kálmán Tünde. **Nyomdai előkészítés:** Dupla Studio
Nyomás készült: Multiszolg Bt., Vác
A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma,
a Nemzeti Kulturális Alapprogram, a Soros Alapítvány és a
Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága támogatásával készül.

A lap megjelenését és a kultúrát támogatja a Pannon GSM.
Megjelenik havonta.
XXXIV. évfolyam
HU–ISSN 0039–8136

Színház

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA
XXXIV. évfolyam 11. szám ▪ 2001. november

VÁROSI SZÍNHÁZ

▪ Koltai Tamás: KIVONULÁS VAGY BEVONULÁS? 2
Beszélgetés Halász Péterrel és Jeles Andrással

KORTÁRS DRÁMAFESZTIVÁL

▪ Tompa Andrea: A SZÖVEGALAKÍTÁS MÓDJAI 8
Harmadszor Budapesten
▪ Nánay István: MROŻEK ÉS RÓŻEWICZ 11
Özvegyek – Édenkert

TÁNCSZÍNHÁZ

▪ Szűcs Mónika: A FÖLDRE HULLOTT ANGYAL ÉS A TÖBBIEK 14
Éjféli maraton No. 1–7.
▪ Halász Tamás: A RÉM ÁLMA 18
Horváth Csaba: Nero, szerelmem
▪ Lőrinc Katalin: CSAK VÖRÖS 20
KompMánia: Kék, vörös

KRITIKAI TÜKÖR

▪ Kovács Dezső: NEONKERINGŐ 22
Sarah Kane: Megtisztulva
▪ Hizsnyan Géza: DÜHÖNGŐ AGRESSZIVITÁS 24
Molière: Tartuffe
▪ Nánay István: ÜLDÖZÖTTEK PASSIÓJA 26
Visky András: Tanítványok
▪ Szántó Judit: A FRANCIA KEAN 28
Eric-Emmanuel Schmitt: Frédérick
▪ Tarján Tamás: MAJD A MOZIBAN 29
Egressy Zoltán: Kék, kék, kék

IN MEMORIAM

▪ Bérczes László: HUNYÁSZ 31
Egy szabad ember

VILÁGSZÍNHÁZ

▪ Forgách András: VÉRBEN FÜRDŐ LILIOM 32
A harmincnyolcadik Theatertreffen
▪ Koltai Tamás: CHIPS WITH EVERYTHING 38
Salzburg 2001
▪ Tompa Andrea: SZEMÉLYESEN 45
Aranymaszk, Moszkva

DRÁMAMELLÉKLET

Visky András: TANÍTVÁNYOK

A CÍMLAPON: Kuna Károly és Molnár Erika a Trafó előadásában (Kane: Megtisztulva)

Koncz Zsuzsa felvétele

Halász Péter és Jeles András

Kivonulás vagy bevonulás?

■ BESZÉLGETÉS HALÁSZ PÉTERREL ÉS JELES ANDRÁSSAL ■

– Épp egy éve annak, hogy a VIII. kerületi önkormányzat nektek ítélte a kiürített Józsefvárosi Színházat. Mi történt azóta? Miért késett ennyit a Városi Színház megnyitása?

HALÁSZ PÉTER: Amikor megnyertük a pályázatot, azt gondoltam, fél év múlva, áprilisban nyitunk. Lehet, hogy naiv voltam. Az a fél év körömrágással telt el. Papírok, bírósági bejegyzések, bürokrácia. Iszonyú lassan ment minden. Én már elindítottam háromnégy színházat, de akkor az elhatározás rögtön hozta magával a megvalósítást, például New Yorkban.

– Csak a teszetosza hivatal a késés oka? Nem a pénzhiány?

H. P.: Erre nem tudok válaszolni, mert tényleg nincs pénz. Lehet, hogy ha van pénz, az ember magabiztosabban fog neki egy vállalkozásnak, mert azt gondolja, hogy nem számít, a bürokrácia majd jön utánunk. De akkor is hónapokig tartott volna, amíg a hiányzó pecsétek miatt mozdulni tudunk.

JELES ANDRÁS: A mi helyzetünket nem lehet elválasztani a pénztelenségtől. Mintha iránymutatás volna abban, hogy minél képtelenebb körülmények között próbáljuk meg azt, amit tudunk vagy tudhatunk. Képtelenek vagyunk elvonatkoztatni a saját mentalitásunkat attól, ami körülöttünk történik – és nem csak az úgynevezett művészeti szférában. Régóta észlelem azt a tendenciát, legalábbis a saját életemben, hogy a közvetlen közeg primer hatása alatt elejétől végig át kell rendeznem magamban mindazt, amit a munkámról gondolok.

– Ez volna a veletek szemben megnyilvánuló közegellenállás?

J. A.: Az csak mellesleg érdekes. Én tényleg szó szerint értem, hogy a bennünket körülvevő szűkebb vagy tágabb közeg intés a számomra, hogy újrarendezzem a soraimat, átgondoljam mindazt, amit csináltam vagy csinálandó vagyok. A napokban kiakadtam azon, hogy itt megélhetési bűnözés, megélhetési politizálás, megélhetési színház- és filmcsinálás van. Azon is kiakadtam, hogy ezen csak most akadok ki: megvilágosodásom támad ebben az életkorban. Mindenesetre elundorodtam attól, hogy a kultúrában minden az üzlet jegyében zajlik. Úgy látom, ahhoz, hogy az ember valami érdemlegeset csináljon a színházban, olyasmit, amire tényleges percepció van, és ami a legaktuálisabb tudat alatti érzékenységekre apellál, ki kell szállni ebből a kultúrát domináló üzleti életből.

– Meglep, hogy ez számodra újdonság. Azt gondoltam, hogy a Városi Színház, amely a produkciók létrehozását célzó műhelymunkát és a posztgraduális színészképzést akarja egyesíteni, éppen az üzleti struktúrából, az üzemszerű működésből való kivonulás demonstratív szándékával jött létre.

J. A.: Amikor azt mondom, hogy a kéznél lévő formáktól akarom magam vagy azt, amit csinálok, eltávolítani, akkor egy sokkal általánosabb, globális, nem csak ezt a társadalmat érintő válságról beszélek. A visszatérés az ősi színházi formákhoz – vagy ha szabad így mondani: a színház előtti archaikus formákhoz – megmutathatja az emberi társadalom egységét az egész élővilággal, a teljes létezéssel. Ha életről van szó, akkor egy tágabb, összefüggő szervezetről van szó, és a színháznak más művészeti formáknál nagyobb lehetőségei vannak arra, hogy ezt megmutassa.

H. P.: A „kivonulás" nem jó szó arra, amit akarunk. Mi bevonulunk, nem kivonulunk. Mind a ketten egy olyan kőszínházi helyzetet vállaltunk, amelyben ugyanazok a szabályok vonatkoznak ránk – beleértve a gazdasági szabályokat is –, mint bármelyik más színházra.

– Ehhez az kellett volna, hogy a józsefvárosi önkormányzat vállalja a színházalapítást egy meghatározott működési költséggel, amelyhez az állami költségvetés hozzáteszi a törvényileg előírt támogatási összeget. Az önkormányzat viszont nem adott mást, mint egy üres épületet azzal a felkiáltással, hogy boldoguljatok, ahogy tudtok.

J. A.: Ez igaz. Abszolút kivételes helyzetben vagyunk, ennek minden negatív következményével. A Városi Színház olyan színház, amelyet nem támogatnak közpénzből.

H. P.: Még órákig siránkozhatnánk azon, hogy miért a negatív kivételezettség, de szerintem ez megoldódik, ha működőképesek

leszünk. Talán azt várják, hogy előbb produkáljunk, kivárják, tudjuk-e működtetni az épületet...

– „Pártolj, közönség, és majd haladunk, / Haladjatok, majd aztán pártolunk"? Ez elég ismerős.

H. P.: A huszonkettes csapdája, kétségtelen.

– Lépjünk akkor túl ezen. Mi az, amit a jelenlegi körülmények között csinálni lehet? Mennyiben változtatták meg a körülmények az eredeti terveket?

H. P.: Tavasszal tartottunk egy meghallgatást, körülbelül százhúsz jelentkezőből kiválasztottunk tíz-egynéhányat. Nem mondom, hogy ilyenkor feltétlenül összejön az elképzelés és a kínálat, mindenesetre ezekkel az emberekkel lehet dolgozni. Ez egy vadonatúj társulat, tagjai nem ismerik egymást. Eddig a színház perifériáján dolgoztak, „rozsdásnak" is mondhatók, ugyanakkor benne voltak egy – alternatív vagy kőszínházi – struktúrában. Meg kell találni bennük azt a „megjelenítő személyt", akire az ember csodálkozva néz, és el kell érni, hogy együtt tudjanak dolgozni. Ezt szolgálta volna az az elképzelés, hogy a produkciónak alávetve posztgraduális képzés történjék, és kiérlelődjön a helyzet, amelyben az előadást érdemes bemutatni. Hiszen épp ez volt „kivonulásunk" (vagy bevonulásunk) oka. Ha ránézünk a magyar színpadra, elég rettenetes képletet látunk, amelyben a színészi teljesítmény és tehetség úgy dominálja az eseményt, hogy az embernek semmi érdeke nem fűződik ahhoz, hogy végignézze. Vegyük azt, hogy Othello megfojtja Desdemonát. Ha az életben elképzelem ezt a szituációt, hogy valakit énelőttem fojtogatnak, és nekem végig kell néznem, ez valami rettenetes dolog. A színház többféle megoldást dolgozott ki erre, most kiválasztom közülük a legszörnyűbbet, amelyikben minden jelentés elvész. Ahol azt mondják, a színész tehetségesen fojtotta meg Desdemonát, sőt még a nézőkre is kinézett, akik visszakacsintottak, és jót mulattak a helyzeten, miközben Desdemona mély érzéseket keltett bennük, amint a szemgolyója kiugrott a tartójából. Ennek az abszurditásnak, amit ilyen módon színháznak nevezünk, szeretnénk a végére járni az általunk kiválasztott emberekkel. Az eljárásnak ebben az értelemben nem lehet köze a színjátszáshoz. Persze kérdéses, hogy megtaláljuk-e a megoldást. Lehet, hogy fél év is kevés hozzá, de meg lehet találni akár két nap alatt. Ezért az első produkcióhoz, a „viccszínházhoz" olyan környezetet találtam ki, amely tükrözi a saját helyzetünket. Gazdasági és szociológiai értelemben is. Azt, hogy a résztvevők nem ismerik egymást, csak véletlenül összesodródtak, és azt, hogy nincs pénz. Ez egy beépített, „bentlakásos", szállodaszerű színház a Városi Színházon belül, amelyben az egymás megismerése, a személyes konfliktusok rövid idő alatt a színház részévé válhatnak, miközben a produkció létrehozására irányítjuk a figyelmünket. Erre azért van szükség, mert színházoktatás cél nélkül nem lehetséges. Tradicionális helyzetben elképzelhető a formális oktatás, a fizikális fejlesztés, a színészi instrumentum anatómiai alapossággal való elsajátítása, de erre most nincs mód. Létre kell hozni egy produkciót. Legfeljebb érezzük annak a paradox voltát, hogy legyen is produkció, meg ne is legyen, más szóval kérdés, hogy meg tudjuk-e találni azt a kerethatárt, ami már nem élet, és már nézhető színház.

– A Halász-színház mindig is a „színjátszás" megszüntetéséről, a sztereotip, illusztratív Othello–Desdemona-fojtogatás elutasításáról szólt. Ehhez olyan színészeket kerestél, akik még nincsenek teljesen „elrontva", él bennük a másképp fogalmazás vágya és képessége. Ugyanakkor annak, amit csinálsz, mindig nagyon erős a köznapisága, a szociológiai kötődése, erre vall, hogy mást ne mondjak, az „újságszínház" és a „már nem élet, de már nézhető színház" formula. A Jeles-színház viszont mintha egyáltalán nem hinne a romlatlan színészben, egyáltalán, a szakmáját gyakorló színészben, sőt magában a szakmában sem, ezért alkalmaz gyakran gyerekeket vagy natúr szereplőket. Másrészt a hétköznapi, szociológiai valósággal szemben a színház gyökereire, a rítusra, a szakralitásra apellál. Ez két, radikálisan eltérő arculat, amelyeket ugyanazzal a csapattal akartok megjeleníteni. Elvileg akár éltető feszültség is támadhat a kétarcúságból, gyakorlatilag mégis fölmerül, hogy ez a kettősség a közös színházi nyelv kialakítását illetően nem támaszt-e plusz nehézséget a kezdő csapatban.

J. A.: Nem tudom. Ki kell próbálni. Ez tényleg kérdés.

H. P.: Az elején azt gondoltuk, hogy lesz egy társulat, amelyikkel együtt dolgozunk, vagyis együtt tanítunk. A folyamatban ez kettéválik, aztán esetleg újra összetalálkozik, közben kialakul „az én színészem", „a te színészed", valaki ráhangolódik valakire, valaki valakinek a „mestere" lesz, egyszerűen azért, mert az illető nehezen lép ki a szituációból. Ezt majd a gyakorlat dönti el. Ami a kettőnk közötti különbséget és azt a kérdést illeti, hogy az életből táplálkozni vagy régi rítusokat megtalálni, én nem gondolom, hogy léteznek rítusok, vagy hogy azokat a rítusokat, amelyekről olvastam vagy talán érzékelek is, fel tudom éleszteni. Lehet, hogy van

KÉT NAP A VÁROSI SZÍNHÁZBAN

Képzeljenek el egy japán kapszulaszállodát: kaptárszerű alvónegyed, űrhajó és a hozzá csatlakozó közös terek (színpad, fórum, játékterem, ebédlő stb.). Ilyen környezetet építünk fel októberben a Városi Színházban. Lakói művészek lesznek. Munka nélküli művészek, színészek, képzőművészek, filmesek, videósok, zenészek – internettel, kamerákkal, minden kapszulában egy-egy monitorral, kommunikációs központtal, videokivetítővel, az alkotáshoz szükséges eszközökkel felszerelkezve.

A helyszínen megszületett és megszülető alkotások spontán módon prezentálódnak. Itt minden tevékenység színházként jelenik meg. Ebben a térben és szellemben valósul meg a Városi Színház első bemutatója:

Halász Péter:

SLICC

Ősbemutató

Brutális műfaj.

A *Slicc*ben nem drága az élet és az egészség (a másoké).

A *Slicc* tömör lelemény.

A *Slicc* anarchista* műfaj. („Legalább nekem szép" – H. P. / P. S.)

A *Slicc* alapanyaga a VICC. A színpadon azt a vicces műveletet hajtjuk végre, hogy az anyag meghurcoltatása árán jutunk el a poénig. Mire megérkezünk, a poén már oly sok vonatkozással telítődött, hogy sokszorosan meghaladja eredeti értelmét.

A futó darabból egy-egy részletet lecserélünk, újabb *Slicc*-darabbal gazdagítjuk. Így az áru megőrzi frissességét. Más szóval: nem csupán egy új darabról van szó, hanem egy új alkotói folyamat lehetőségéről. Érdemes minden héten újra megnézni.

*Anarchia = rend a káoszban – káosz a rendben

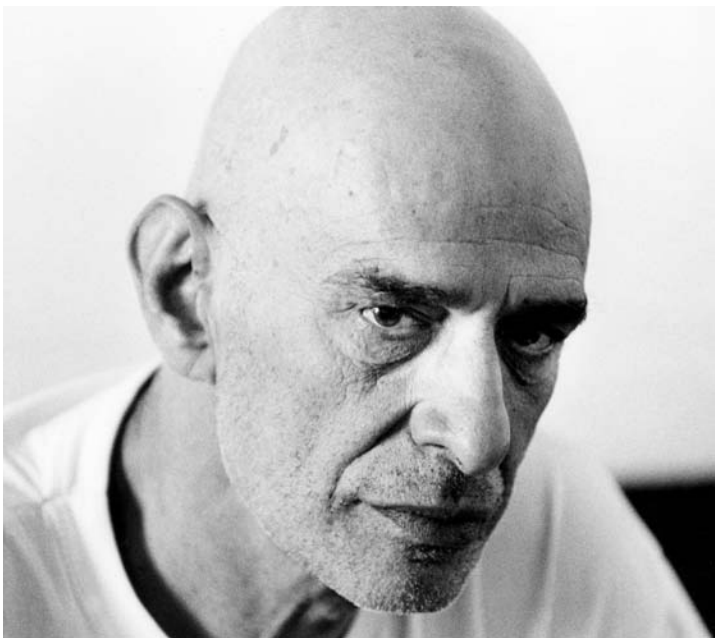
A Városi Színház a SLICC-cel nyitja meg kapuit.

(A Nemzeti Színház *Az ember tragédiájá*val.)

Az előadás alkotói:
Bagdi Bella, Felhőfi-Kiss László, Herner Dániel, Juhász Gabriella, Kari Györgyi, Kiss Dezső, Kónya Krisztina, Krasznahorkai Ágnes, Lippai Krisztina, Mikula Sándor, Moór György, Novák Erik, Rajk László, Sosa, Szalontay Tünde, Szilágyi Lenke, Takács Péter, Takátsy Péter, Tamási Zoltán, Vajdai Vilmos, Valyuch Annamária, Váradi Gábor, Vincze Viktória és...

Koncepció:
Halász Péter és Jeles András

egy tudattalan vágy arra, hogy ezek a rítusok létrejöjjenek, de nem bízom abban, hogy pusztán az ősire, az eredetire való hivatkozással elő tudnám hívni őket egy előképből. Talán nincs hozzá érzékem. De arra számítok, hogy ha elindítok egy mozgást egy olyan szituációban, amelyik nem utánozni igyekszik azt, ami korábban sikeres vagy esztétikailag értékelhető volt, akkor létrejöhet valami, amire egy perccel később azt lehet mondani, hogy ez megvolt, tehát annyi az értéke, hogy megtörtént. Nem hiszem, hogy bármi fixálódott volna annyira a múltamban, hogy visszanézhessek rá, és azt mondhassam: igen, ezt az elődök is így csinálták, Ábrahám, Izsák, Jákob, rátaláltam a rítusra. Inkább úgy látom, hogy ha az emberek egymás között működésbe lépnek, mindegy, milyen témában, mert a téma valahogy mindig adott, akkor előbukkanhat valami, ami a materiális dolgot spirituálissá teszi. Ezt gondolom rítusnak. Felbukkan valami szellemi, ami mindenkire egyszerre vonatkozik, aztán ez materializálódik, és újra kezdődik a forgás. Még sok minden belejátszik ebbe, például, hogy a résztvevőknek pénzt is kell keresniük, meg kell élniük. Az embernek benne kell lennie a világban, nem taszíthatja ki a saját embereit, ugyanakkor azt sem szabad elviselnie, hogy ez a szabály uralkodjon rajta. Szociális szinten van egy szorítás, de éppen ez az érdekessége. Ha már kivonulásról beszélünk, azt ebben a kettősségben látom.



J. A.: Ha evidenciaként beszélünk arról, hogy meg kell élni, akkor elkezd mocorogni bennem, hogy talán nem is kell megélni. Ezt így rossz kimondani, mert mire kimondom, már nem is stimmel egészen, mégis ez mocorog az emberben, ha képtelen megvalósítani azt, amiért van, ha nem talál partnereket... Arról van szó, hogy ha az ember színházat csinál – bár nem tudom, miért keverem magam ilyen vallomásos helyzetbe –, akkor nem lehet eltekinteni egyrészt a felfedezéstől, másrészt egy spirituális, mágikus alaphelyzettől. Ugyanakkor látni kell, hogy pillanatnyilag – mondjuk így, az elmúlt néhány száz évben, de főleg az utóbbi időben – egészen komikus módon vallástalan közegben élünk, hiába van az életünkbe hordva egymás hegyén-hátán ezotéria és szentség. Azt tapasztalom, az emberek teljesen őszintén úgy képzelik, hogy az élet az adóhivatal, a közért meg a vízilabda-bajnokság, és függetlenül attól, hogy vallásosak-e vagy sem, járnak-e templomba vagy sem, beleértve a papokat is, egyes kivételes embereket kivéve vallási értelemben teljesen amuzikálisak. Addig terjed a tájékozottságuk, hogy van-e Isten vagy nincs, de hogy van-e más is, ami az istenhittől függetlenül létezik, erre vonatkozóan nincs bennük érzékenység. Fölvethető, hogy egy ilyen „szögletes", vallástalan helyzetben hogyan lehetséges egyáltalán színház. Csak úgy, hogy a színház is erre a helyzetre formálja magát, hogy kommunikálni tudjon. Ugyanúgy becsomagolja magát, ugyanúgy kirakatrendezéssé, megélhetéssé válik. Már szó sincs arról, hogy ez az intézmény, ez a forma eredetileg mire való. És ez szörnyű. Olyan, mintha a zenében... de nem is kell hasonlatként mondani, mert a zenében ugyanígy van. Előadják a szimfóniát, van hegedű, brácsa, fuvola, karmester, frakk, minden van, csak muzsika nincs. A legnagyobb, leghíresebb zenekaroknál sincs. Salzburgban sincs. Hányszor fordul elő egy évtizedben, hogy megszólal a zene? És nincs senki, aki azt mondaná, hogy álljatok meg, pajtások, itt húzzátok-vonjátok, de nem hallok semmit, ami érdekelne. Hiába van Mozart meg nagy énekes, meg nagy karmester, ha nincs érzékenység, ha nem lehet tudni, mitől annyira érdekes ez a Mozart, amennyire mondják. Nincs megrendülés, nincs transzparencia, mert a társadalom a maga képére formálta az intézményt. Ugyanakkor azt gondolom, hogy bármilyen borzalmas is az élet, vagy éppen mert annyira borzalmas, végletesen az, ebben a legsötétebb anyagban valami fájdalom keletkezik. Az emberekben megmozdul valami, hogy talán nem így kellene lenniük a dolgoknak – és amire én készülök, az ehhez kapcsolódik. Nem lehet lemondani a nagyon intenzív, közvetlen hatásról, és ezért kell visszatérni a mágikus, színház előtti formákhoz. Hiszek benne, hogy ezt lehet olyan hitelesen csinálni, ami megszólítja az embereket, amit megértenek, noha még nem találkoztak vele, de rá tudnak hangolódni, mint ahogy azt is észreveszik, ha az utcán történik valami megrendítő.

– Értem, amit mondasz, és bizonyos éterikus magasságban, mármint a földközeli realitástól nagyon távol egyet is értek vele, csak azt nem tudom, hogyan lehet – legalább a földkerekség egy aprócska szeletén, minta gyanánt – megvalósítani. Milyen anyagból lehet dolgozni – anyagon nemcsak textust, hanem színészi matériát értve –, és milyen közösségi élmények, kollektív rítusok, szakralitások állnak ehhez rendelkezésre? Egyáltalán miből lehet kiindulni?

H. P.: Erről én már írtam, épp a SZÍNHÁZ-ban. A példa a görög drámaversenyek. Egy-egy író mellett kijelölt színészek voltak bizonyos privilégiummal felruházva – úgy is mondhatnám: bottal, ugyanis effektíve botot kaptak –, hogy adatokat, történeteket gyűjtsenek az agórán a járókelőktől, akiknek kötelességük volt válaszolni a kérdésekre, ha megállították őket. A színészek elmondták ezeket a történeteket a költőnek, aki beépítette őket a saját világképébe, illetve a közös világképbe. Xenopulosz, a „vásárló" – mondjuk így: a néző – azt figyelte a színházban, hogyan épül bele az ő története a város történetébe. Körülbelül így jött létre a görög dráma. Lehetett ennek szociális háttere is. Mondjuk, kitettek gyerekeket háncskosárban az árkádsor alá. Ezek egész éjjel sírtak ott az Akropoliszon, és végül ez stimulált valakit, hogy utánanézzen az elveszett gyereknek, megtalálja az elveszett embert, és tisztázza a *ki vagyok én* kérdését. Tegyük föl, hogy ez az *Oidipusz* háttere, így jön elő a mítosz a hétköznapokból. De nem akarom ezt idealizálni, ez egy képlet, amit az ember elraktároz az agyában. Vagy működik, vagy nem. Szeretném, ha működne, ha ilyesféle körforgás történne, amikor az ember darabot készít. De nem ez az egyetlen képlet. Dolgoztam olyan szituációban is, amikor a lehető legdemokratikusabb helyzet alakult ki, vagyis az dominált a darab készítésében, aki akkor éppen a legjobb szellemi állapotban volt, akiből a legjobb energiák jöttek fel.

– Tegyük föl, hogy meg lehet találni a hétköznapok mitológiáját, másrészt azt a magánmitológiát, amely – ha jól értem – a Jeles-színházban

a „szakmától" vagy az „üzlettől" még romlatlan színész (nem kellene színésznek neveznem, de nem találok jobb szót) személyiségéből tör elő. De vajon ha egy színház ezekre épül, van-e, lesz-e rá fogadókészség ebben a „szögletes", közértes-adóhivatalos-vízilabdás közegben?

J. A.: Furcsa módon nekem van egy ősélményem a színházban – és most mindegy, hogy a hatvanas vagy a nyolcvanas évek színházáról, a Vígszínházról vagy bármelyik másik színházról beszélek –, és ez nem más, mint az az odaadás, ahogy a közönség bemegy. Ezt valóban nem lehet másnak, mint ünnepélyesnek, vallásosnak vagy rituálisnak nevezni, és ez az odaadás az, ami évek, évtizedek óta semmibe van véve. A néző minden egyes esetben azt hiszi, hogy történt vele valami a színházban, ezért újból és újból belemegy ebbe a majdhogy nem megalázó helyzetbe. Az én ambícióm színházat csinálni erre a vallásos odaadásra apellálva, amely minden közönségből sugárzik. A kor erre alkalmas, éppen a legfájdalmasabb problémái miatt.

– Én nem látom ilyen őszintén odaadónak a közönséget, pláne nem az őt egzisztenciájában mélyen, ha tetszik, „vallásosan" érintő színház iránt. Brooknak is Afrikáig, egy idegenektől érintetlen törzsig kellett elmennie, hogy legalább egy „projekt" erejéig naiv közönséget találjon, amelyet nem manipuláltak a kulturális és egyéb tapasztalatok.

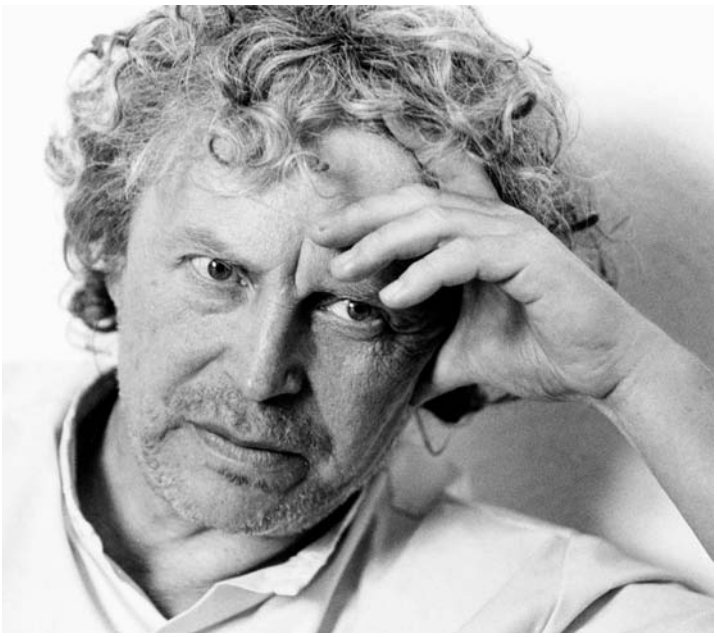
H. P.: Mélységesen ellene vagyok ennek a Brook-szemléletnek...

– Annak, hogy mindannyian manipulálva vagyunk? Én még egy kicsit rosszabbnak látom a helyzetet. Nyugat-Európában az anyagi függetlenség és a szabadság nagyobb foka nyitottabbá teszi legalább az emberek egy részét, de nálunk ezek viszonylagos hiánya, a hamis eszmék és a silányság térhódítása a minimális érzékenység és szellemi erőfeszítés nélkül befogadható konzumkultúra felé hajtja tömegesen a közönséget. Azt talán nem merném állítani, hogy antropológiailag kiölődött a transzcendencia vagy a szellemi-érzéki élmény befogadásának képessége, de közel járunk hozzá. Maradék túlélőknek lehet „vallásos" színházat csinálni, kis csoportban. Még egy ideig.

J. A.: Egészen biztos, hogy ebben nincs igazad. Minden színházban minden alkalommal átélem, hogy a néző feltétel nélkül odaadja magát, nem is tud róla, szinte feladja magát, ez egyszerűen benne van a levegőben. És minden alkalommal cserben van hagyva.

H. P.: Nem beszélve arról, hogy hajlandó gyermeki szintre, egy tizenkét éves szintjére leszállítani emocionális és intellektuális kapcsolódását.

J. A.: Erre alapozva lehet közvetlen, mágikus színházat csinálni. Mindegy, minek nevezzük, a lényeg: a legelvontabb módon is a legdirektebb hatást elérni. Ezen a ponton mindegy, milyen eszközök birtokában van a színész, csak igaz legyen, amit csinál. Ma ez a döntő pont, a fordulópont. Hogy emberi értelemben, fiziológiai értelemben, a jelenlét sugárzásának egyértelműsége tekintetében igaz-e a dolog, vagy sem. Egy olyan színházi világban, ahol ez fel sem merül, ahol nem tényező, hogy valami igaz-e, vagy sem, ahol ennek a létezéséről sem tudnak sem szakemberek, sem nézők, ahol szempontként csak a működőképes, aktuális forma, a megformáltság, a kulturáltság, az eladhatóság létezik – az úgynevezett aktuális legnagyobbak esetében is –, ott ennek hallatlan ereje tud lenni.



A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

– Ismertek olyan színházat bárhol a világon, amely közel áll az eszményeitekhez?

J. A.: Én nem járok a világban – Halász Péter majd elmondja a magáét –, de azt gondolom, hogy amikor Artaud megnyikkant, vagy írt valamit, vagy tett egy félelmetes gesztust a közönség felé, akkor ez a kommersz színházi termelésben kivédhetetlen pillanat volt, és az maradt egyszer s mindenkorra. Vagy ami az *Übü királyban* történt. Vagy amikor az *Egy faun délutánja* megtörtént Nizsinszkijjel. Vagy Grotowski két-három darabja, ami már nem is látható. Ha egyszer valami igaz, az a kulisszák tömegén is átüt.

– Ez színháztörténet. Biztosan volt ilyen a görög drámaíróversenyeken is, csak az túl régen történt, és nem örökítette meg a történetírás. Elmúlt pillanatokra legföljebb hivatkozni lehet, de nem lehet megismételni vagy élővé tenni őket. Hol vannak ma ezek a pillanatok?

H. P.: Meg kell szülni őket. Az *Übü* játszhatatlan darab, csakhogy azon a bizonyos előadáson százegynéhány évvel ezelőtt kijött az operaszínpadon egy cilinderes ember a vörös függöny elé, és mondott egy szót.

J. A.: Ezzel a példával csak azt akartam elmondani, hogy az igazságnak mekkora ereje van a színházban. Hogy még az emléke is lehetetlenné teszi, egyszer s mindenkorra érvényteleníti a hazugságot. Ha mit tudom én, hány páncélozott szobán vagy függönyön át ilyen erős illatot hagy maga után, milyen lehetett a maga valóságában?! Szinte misztikus, hogy ha a színházban egyszer létrejött valami, ami igaz, akkor az örökre nyomot hagy.

– Én ezt egyszerűbben látom. Az Übü *ama bizonyos előadásán elhangzott „merdre" jótékony provokáció volt, ami után kitört a fölháborodott konvencionalisták szította üdvös botrány.*

J. A.: Nem ez a lényeg. Az, hogy valakinek a nyelvére jött, hogy „merdre", csak azért történhetett meg, mert – nem tudom másképp megfogalmazni – személyes, családias viszonyban volt az igazsággal. A létrejöttét, a szellemét, a megformálását az a düh és energia tette lehetővé, amelyet az egész meglevő formával szemben érzett.

– Még mindig a múltban vagyunk. A jelen színházban bárhol van ilyen pillanat?

J. A.: Én azt mondom, nincs.

H. P.: Én véletlenül láttam egyet, egyetemi színjátszóktól, a kollégium lepedőibe öltözött lánykórussal (ott volt a lepedőkön az egyetem pecsétje), iszonyú erőfeszítéseket tettek, hogy el bírják mondani a szöveget, a közönség röhögött, papírral dobálta őket, a nejlonharisnyás Prométheusz reszketett, amíg végigmondta a szerepét, és egyszer csak rádöbbent valami igazságra. Ott megteremtődött egy zárt világ, ezzel a rettenettel, a bukással, a közönség fölajzott közbelépésével együtt, és hirtelen bele lehetett látni az emberi természetbe és annak tragédiájába.

– Ez mikor történt?

H. P.: Régen.

– Milyen konkrét tanulságot lehet levonni ebből az előttetek álló munkára nézve?

A Slicc próbáján

H. P.: Itt többször szó esett a rítusokról és ezzel kapcsolatban a színészhez való viszonyról. Van erre egy analógiás példám. Vegyük az indián esőtáncot. Ez olyasmi, amit látni lehet akár a National Geographic Magazine-ban, vagy az ember oda is mehet a helyszínre, és megnézheti. Ha úgy vesszük, ez folklór, színes turisztika, repülnek az indián tollak meg ilyesmi. Ha megfeledkezünk ennek a spiritualitásáról meg a fizikalitásáról, akkor semmiben sem különbözik attól, ami a színházban történik. Holott az egész valószínűleg úgy jött létre, hogy akik táncoltak, olyan erővel verték a földhöz a talpukat, hogy ott rezgés jöjjön létre, felkavarodjon a por, azért hordtak oda tollakat, hogy behatárolják a rezgést, és azért hallattak különböző hangokat, hogy azok hullámai feljebb vigyék az örvényt. Fizikálisan és spirituálisan vettek részt ebben, mert tényleg esőt akartak csinálni. Az őseiktől tanulták, a papától meg annak a papájától, és így tovább, ez benne a spirituális. Nem volt mese, hogy majd egy guru elintézi, vagy könyörgünk az istenhez, ahogy ma valaki bemegy a templomba, és azt mondja: Isten, adj nekem húsz forintot, vagy mentsd meg a családomat. Ők aktívan részt vettek a „mechanizmus" beindításában, a teljes lényükkel rá akartak hangolódni egymásra is, a természetre is. Azt gondolom, nekünk is hasonló viszonyt kell kialakítani a színészeinkkel.

– Akarni kell esőt csinálni, és hinni benne, hogy a közönség is akarja?

H. P.: A közönség el fog jönni. Ahhoz, hogy hatni tudjunk, a színházi közönségtől teljesen elzártan kell működnünk. Nem az élettől, hanem a közmegegyezéstől elzártan. A nó-színésznek sem az a fontos, hogy létrehozza a közönségben a katarzist vagy a nót, hanem hogy őbenne létrejöjjön a nó. Ez az egyetlen dolog, amit a nézők érzékelni tudnak. Ha a színészben nem jön létre, ha nincs meg benne ez az elzártság, akkor a nézőben sem fog létrejönni. Ez az, amit András úgy nevez, hogy az igazsághoz való bensőséges viszony. Ebben a pillanatban nem arról van szó, hogy tetszeni akarunk a közönségnek, vagy jót akarunk neki, hanem arról, hogy elzárkózzunk, és befelé nézzünk. A közönség majd eljön, és megnézi, mert a színház egy ilyen műfaj. És ha a közönség nem fog kimozdulni abból a helyzetből, ami őt közönséggé tette – ennek a helyzetnek az a közmegegyezés a lényege, hogy a színházban nem történik semmi –, szóval ha ez a közönség nem lát valami önmagától különböző dolgot, akkor itt se fog történni semmi. De én remélem, hogy fog.

– Ha már a nó-példát említetted: ott evidens az a speciális színházi nyelv, amelyet a színész megoszt a közönséggel. Egy közös nyelv, amire hivatkozni lehet. Az európai színházban ez nem olyan evidens, de a jelentős teátrális múlttal rendelkező népeknél, mint amilyen az orosz vagy a német, szintén egymásra épülnek a korszakok, a tradíciók, így a lázadók vagy az újítók, miközben a konvenciókat támadják, biztos alapra építhetnek.

H. P.: Ezzel egyetértek, csakhogy én nem akarom megújítani a színházat. Nem az „új" az, ami motivál, nem gondolom, hogy nekem valami újdonságot kell produkálnom. Engem a működtetés motivál, az érdekel, ahogy magamra és másokra hatok, és ahogy mások hatnak rám. Legföljebb annyiban kell újat produkálni, hogy esztétikailag értékelhetetlen dolgot kell produkálni, amiben az események dominálnak. Később aztán értékelhetik esztétikailag, de a lényeg a meglepetés ereje, a dolog egyedi megjelenése, a közvetlen – tehát nem szépségszűrőn megszűrt – hatás. A döbbenet, hogy valami megtörténik, amit még nem tudok értékelni, csak látom, és fizikailag érzékelem. De ez nem a színház megújítása, hanem az, amit az ember a saját kapcsolódásaival tapasztal és kiszűr az őt körülvevő világból. Mondjuk, emlékszel arra, hogy megjelent az ablakban egy seprű, valaki meglengette, és azt hitted, hogy boszorkány van ott, holott csak valaki porolta a seprűjét.

– Ehhez a befelé forduláshoz képest az utóbbi időben meglehetősen sokat támadtátok a meglevő színházakat.

H. P.: Úgy gondolom, hogy ez a mi eddigi történetünk anális része volt. Kinyomni magunkból az energiákat, és ezáltal új energiát nyerni. Most már az orális helyzet felé közeledünk, amelyben a környező színházi világ egy tényező, és a bezáródási folyamat következik. Munkánknak nem a meglévő színházi vagy kulturális feltételekre, hanem a meglévő létfeltételekre kell vonatkoznia. Azokra a viszonyrendszerekre, amelyek között élünk. A színházi viszonyrendszert illetően a Városi Színház indifferens. Nem arról szól, hogy ismert sikerképeket ismételve biztosítsa a jövőjét.

– De mégiscsak meg kell élni.

J. A.: Mondjuk így: életben kell maradni. Egyrészt biológiailag, másrészt munkaközösségként. Valamilyen szinten fel kell ajánlanunk valamit a megélhetéshez azoknak, akik velünk dolgoznak.

H. P.: Én azt a belső stratégiát dolgoztam ki magamnak, hogy mint bárki másnak, akinek megélhetési problémái vannak, a színháznak is meg kell küzdenie a létéért, be kell dobni valamilyen taktikát, vagányságot, szerénységet, akármit. Ez egy mérkőzés, amiben részt kell venni. Ahogy Hamvas mondja: ezt a szart együtt kell megrágni.

– És beépíteni a működésbe, mint a „viccszínház" esetében?

H. P.: Igen, ahogy mondtam, ezért is „bentlakásos". Mint amikor a pestis miatt kivonultak az emberek valahova, és kénytelenek voltak létrehozni egy kis várost. Vagy ahogy a Pepsi-szigeten egymás hegyén-hátán éltek az emberek, ott persze céltalanul, „nyaralva". Mi ténylegesen létrehozzuk ezt a környezetet, amiben találkozik a reális és az általános. Ahol most tartunk, az egy létminimum-projekt. Kérdés, hogy mennyi az a legkisebb pénz, amennyivel még alkotni lehet. Magunknak kell megkeresni ezt a határvonalat.

– Ez az, ami most van. A nulla szint. Hiszen gyakorlatilag nincs pénz produkcióra.

H. P.: A nulla szint az nem a létminimum. A létminimum az, amikor az embernek megvan mindene, ami feltétlenül kell, de nincs fölöslege. Nincs pénze dekorációra vagy szarvasgombára, de olyan helyzetben van, hogy képes érzékelni, ami körülötte van, és reagálni rá.

J. A.: Tehát sok pénz kell, azt mondod.

H. P.: Nem, nem azt mondom, hogy a létminimumhoz sok pénz kell, hanem hogy mi határozzuk meg azt a közeget, ami még stimulál bennünket mint alkotót.

J. A.: Amikor meghallottam, hogy pénzügyileg mire számíthatunk az egész évadban, olyan terveken törtem a fejem, amelyekhez viszonylag kis befektetés szükséges, és viszonylag nagy nézőszám várható. Így jött létre az a terv, hogy megcsinálom a *Szodoma százhúsz napját*, amit a jól felépített szöveg ural, fontosak még a ruhák, a díszlet maga a színpad, a figurák által megteremtett színpadkép. A felkészülést tekintve ez talán nem igényel nagy befektetést, de majd meglátjuk, mit hoz a jövő. Nem tettem le a mágiaszínház tervéről, de erről nehezen tudnék beszélni.

– Kik játsszák majd a Szodomát*?*

J. A.: Úgy tervezem, hogy félamatőrök, vagy hogy senkit se bántsak meg, inkább úgy kellene mondani: toborzott szereplők, csinos nők, civilek, akik általában nemigen játszottak színpadon. Időnként megújítanám a gárdát, ha nem is az egészet, de részben, alkalomszerűen. A dolog érdekességét a szöveg és a személyiség találkozása adja. Ha adja.

– A külső szemlélőt vagy a nézőt valójában nem érdekli, hogyan oldjátok meg a problémákat, őt az érdekli, hogy valósítsátok meg, amit vár tőletek. Vagy amit leírtatok a pályázatotokban.

H. P.: Ennek a kornak a művészete a pályázatok művészete. Az számít, ki hogyan tud pályázatot írni. Ezen dől el minden. Ha elég gazdagon körül van írva, akkor a pályázatíró a pályázaton keresztül tudja fönntartani vagy megerősíteni a társulatát. A pályázatművészet lényegében függetlenedett attól, ami a produkcióban megjelenik. Nyilván azért kap valaki sok pénzt, mert lehet rá számítani, hogy azt fogja hozni, amit eddig. A pályázaton nincs túl nagy felelősség, leszámítva némi megítélésbeli különbséget. Nekünk is pályáznunk kellett, hogy ezt a színházat elnyerjük, és amit leírtunk, azt komolyan is gondoltuk. Az egy terv, amit egyszerű, olvasható módon kellett rögzíteni. Amikor elkezdtünk itt dolgozni az embereinkkel, a lebomlott falak között, ellopott lámpákkal, az már egy teljesen más szituáció volt, mint amit elképzeltünk. Persze, most mindenki azt várja, hogy valósítsuk meg az elképzelésünket. Ez annyiban így lesz, hogy itt vagyunk, mozgásban vagyunk, és valamit meg fogunk valósítani ezen a helyen. Nem biztos, hogy a pályázatnak kell megvalósulnia, de ez itt működni fog, az biztos.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: KOLTAI TAMÁS

Nemzeti Kulturális Alapprogram
Színházi Kollégiumának
pályázata
a 2001–2002. évadra
2001. május 2.

A produkció részletes leírása

Halász Péter–Jeles András:

VICCSZÍNHÁZ

Ősbemutató

A most induló Városi Színház első színpadi produkciója viccekből megalkotott színházi esemény. Előadásunk nem viccmesélés. Itt minden egyetlen ötletből, belátásból következik. És ez nem más, mint a vicc világának teátrális realizálhatósága. A realizálással megnyílik egy eddig ismeretlen világ, amely mindeddig a viccek építőelemei közötti térben rejtőzködött. Úgy tetszik, itt valóban felfedezőútra indulunk.

Például a vicc: a Mikulás megy az etiópokhoz. A gyerekek nagyon örülnek neki: – Mikulás, Mikulás, de jó hogy jöttél, már három hete nem eszünk rendesen. – Nem esztek rendesen? Akkor csokit sem kaptok!

„A színpadon sivatag, homoktölcsér. Alacsony horizont, az előtérben egy szkarabeusz bogár galacsint hajt maga előtt. Alkonyodik. Távoli hiénahangok, a chamszin zúgása. Jobbról a szélnek szembeszegülve, előredőlve, szánkóját maga után húzva érkezik a Mikulás. Megtört hangon valami érzelmes arab dalt énekel. Igen öregnek és kimerültnek látszik. A Mikulás lassan megérkezik egy elhagyatott, romos istálló elé. Az épületből nyöszörgés hallatszik: egy haldokló vénember átkozódásai. Az árnyékban csontsovány, nagy szemű gyerekek ülnek szótlanul, arcukon piszkos rongyok a szél ellen. A Mikulás lepakol a szánkóról: megannyi aranyszín virgács, csokimikulás, tömött ajándékzacskó. A csokikollégák szemlátomást olvadoznak-töpörödnek. Lassan feljön a hold. A Mikulás a fáradtságtól a földre rogy, sípolva lélegzik. Kezében zörögnek az ajándékok. A Narrátor hangja: A gyerekek nagyon örültek neki. *(Hosszú csönd. Majd a haldokló ótestamentumi átkai elkeverednek a Mikulás nehéz légzésével)* Mikulás, Mikulás – mondották a gyerekek. *(Ismét hosszú csönd)* De jó, hogy jöttél. Már három hete nem ettünk rendesen. *(A gyerekek apatikus nyugalomban ülnek, legyek zúgnak a szemek körül)* Nem esztek rendesen – szólt a Mikulás. – Akkor csokit sem kaptok."

A vicc tömör lelemény. A vicc anarchista műfaj, egy pillanatra felborítja a status quót, mindazt kimondja, amit egyébként nem illik komoly formában. A vicc az én, a mi és a mindenki más szétválasztásának a műfaja. Szóval népköltészet. Szinte minden viccben megjelenik a szavak mögött egy jól körülírható színpadias világ.

Az értő szem számára talán ennyiből is kiviláglik, hogy itt egy tetszőlegesen hajlékony, ugyanakkor egyedülállóan populáris nyersanyagra találtunk.

Kompozíció. A jelenetek egymásutánjának előadássá való szervezése:

A kerettörténet is egy vicc felhasználásával alakul, s a bonyolítás, az elágazások közbeiktatása is az ismert receptek *(Canterbury mesék, Dekameron, Ezeregy éjszaka* stb.*)* mintájára megkomponálható. (Stratégia az induláshoz.)

Feladatunk valójában nem a képek mechanikus és szellemes összeszerelése, hanem az, hogy a viccek rejtett világát a legteljesebb szabadsággal kiaknázzuk, és azok szellemiségét, atmoszféráját a vicc verbális dramaturgiája ellenében értelmezzük.

A műfaj lehetőséget ad arra, hogy a már futó darabból egy-egy részletet lecseréljünk, újabb vicc-darabbal gazdagítsuk. Így az áru megőrzi frissességét. Más szóval: nem csupán egy új darabról van szó, hanem egy új alkotói folyamat lehetőségéről.

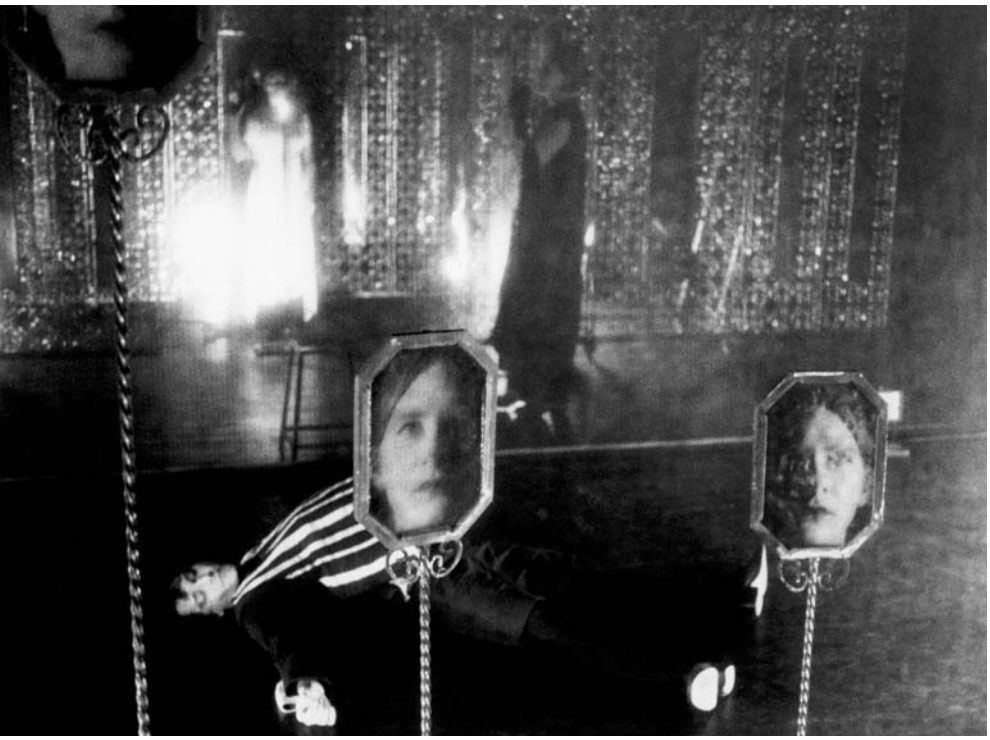
2001. április 17.

TOMPA ANDREA

A szövegalakítás módjai

■ HARMADSZOR BUDAPESTEN ■

A fesztivál megrendezésének ténye és meghívott előadásai a kortárs dráma fogalmának újradefiniálására sarkallnak, nemcsak teoretikus, hanem gyakorlati értelemben is. A nemzetközi rendezvény többféle szerepet felvállalva kapcsolódik bele az európai drámaszemle és -kereskedelem vérkeringésébe: magyar alkotásokat közvetít külföldre, illetve külföldieket hoz be, miközben bizonyára betekintést kíván nyújtani a drámaírás eltérő folyamataiba, a kortárs szövegalkotási modellekbe. A kérdés nemcsak az, hogy milyen a dráma most, hanem az is, hogy közvetíthető-e ez a dráma, azaz alkotóján és első előadóján kívül más is el tudja-e játszani (beleértve a szöveg lefordíthatóságát is).



Koncz Zsuzsa felvétele

Romeo e Giulietta et ultra (Fanny & Alexander Társulat)

A színpadi szövegek sorában a kortárs dráma olyan szövegalkotási módot jelent, amelyen belül az alkotó-drámaíró konkrét társulattól, színháztól stb. függetlenül hoz létre autonóm irodalmi művet: ez a garanciája a mások által való játszhatóságnak. Az alkotásnak ez a módja szemben áll a kollektív improvizációval – amely inkább szövegkönyvet vagy forgatókönyvet eredményez –, de mindazokkal a szövegalkotási modellekkel is, amelyeknek eredményeként nem autonóm szöveg jön létre, hanem valamely korábban más műfajban már létező mű színpadi változata; ilyen az adaptáció vagy a szövegkollázs. Az adaptáció kérdése (sőt a kollázsé is) igen bonyolult. Egyrészt a posztmodern kor műveire jellemző a citátumból való építkezés, az idézés általi parodizálás és dekonstruálás, ezért meglevő szöveg(ek)re hivatkozni nem feltétlenül eljárás, szövegalkotási típus dolga, hanem a mű természetéhez tartozó tulajdonság. Másrészt teoretikusan az adaptátor – mint Patrice Pavis mondja – „a szerző helyébe lép", és ezáltal alkotása ugyanolyan „eredeti", mint bármilyen más mű. A színházi gyakorlatban gyakran beszélünk „eredeti adaptációról", valamely prózai vagy drámai mű *új szempontú* feldolgozásáról és/vagy az eredeti újraértelmezéséről. Igaza lehet Pavisnak, minőségi különbség van adaptáció és adaptáció között: az eredeti adaptációnak sokkal több esélye van a túlélésre – túlélni a színházát, társulatát, amelynek eredetileg készült.

Bár nem kötelező ismérve a kortárs drámának, hogy irodalmi szöveg formájában publikálni szokták, mégis sokkal gyakrabban megjelentetik, mint a kollektív improvizáció során létrejövő szövegeket, adaptációkat és kollázsokat; bizonyos eredeti adaptációkat a magyar színházi gyakorlatban is publikálnak olykor. A kortárs dráma elengedhetetlen „tulajdonsága", hogy szerzője ismert, szemben a kollektív improvizációval létrejött szövegtípussal (hagyományos értelemben vett szerzőre itt nincs feltétlenül szükség; gyakran maga a rendező vagy a társulat lép a helyébe). Az adaptációnak gyakran több, egyenrangú szerzője is van: a forrásszöveg alkotója és az adaptátor.

Úgy tűnik, annak a szövegnek sikerül mások által és más nyelven is játszhatóvá válnia, amely egy konkrét színházi közegtől (társulattól) függetlenül jön létre. Mintha az egy színházra való testreszabottság akadálya lenne annak, hogy a ruha másra is ugyanígy passzoljon. Másrészt az improvizáció társulati munka, egy társulat életéből, személyes történeteiből, színészegyéniségeiből és azok képességeiből építkezik – úgymond, helyi értékekből táplálkozik. Az adaptáció pedig elsősorban valaminek az olvasata: és mindenki elkészítheti saját olvasatát.

Ami a dráma tartalmi szempontjait jelenti, arra alig találni fogódzót. Hogy mi tekinthető kulturális kötöttségnek, és mi transzponálható, szinte kiszámíthatatlan. Az európai kortárs drámaszemle fórumaira azonban távolról sem csak azokat az „igazi" kortárs drámákat hívják meg, vagy publikálják ajánlatok, szinopszisok formájában, amelyek a kulturális transzponálhatóságra is ügyelve kimerítik az autonóm irodalmi szöveg ismérveit. Egy-egy új szövegalkotási modell, a szöveggel való kísérletezés vagy valamely dramaturgiai újítás a figyelem központjába kerülhet anélkül, hogy maga a konkrét szöveg transzponálható (fordítható, játszható) lenne, vagy ez mint célkitűzés egyáltalán felmerülne. A Convention Théâtrale egyik kiadványa például a belga *Ruanda 1994* című, úgynevezett közösségi projektet ismerteti, amelynek szövege a ruandai mészárlás egyik túlélőjének hiteles beszámolóján alapul, az

előadás pedig a „szerző" személyes részvételével jött létre.

A Bonni Biennálé igyekszik ugyan drámákból készült előadásokat meghívni, ám itt is vannak olyanok, amelyek nem színdarabként kerülnek majd bele az európai drámaforgalomba, hanem szöveg- vagy előadás-létrehozó alkotási modellként. Ilyen a *Fuvarosok (1949. március 25.)* című észt dokumentumdráma, vagy mint alkotója nevezi: szociológiaszínház, amely az észtek szibériai deportálásáról szól (a felhasznált dokumentumokat maguk az előadás készítői gyűjtötték). Ezek a modellek a dráma kortárs voltát hangsúlyozzák. És bármennyire szívesen távolodnának is el a fesztiválok és kiadványok attól a felfogástól, amely a drámát autonóm irodalmi alkotásnak tekinti, egyvalamiről nem mondhatnak le: a szövegről.

A magyar drámák közvetítésének is bizonyára több módja van; a leghatékonyabb az – és ezt az utat járta a mostani fesztivál is –, hogy a drámákat jó előadások formájában mutassák meg a külföldieknek. A számos külföldi vendég elé „igazi" darabok és adaptáció-dráma határesetek kerültek: Hamvai Kornél: *Hóhérok hava;* Kárpáti Péter: *Tótferi;* Darvasi László: *Bolond Helga;* Tasnádi István: *Közellenség;* Mohácsi János: *Megbombáztuk Kaposvárt;* Forgách András: *A Szűz, a Hulla, a Püspök és a Kések;* Pintér Béla: *A sehova kapuja.* Hamvai, Kárpáti és Darvasi darabja kimeríti az autonóm szöveg fogalmát, és bizonyára (tematikusan, kulturálisan) transzponálható is (ezt mutatja az is, hogy az első két dráma már angol fordításban is létezik). Ami a másik négy előadás drámai alapját illeti, különböző okokból ugyan, de mégsem – vagy legalábbis kisebb eséllyel – transzponálhatóak, ezzel együtt a fentiek fényében igenis mindnek volt keresnivalója a fesztiválon: nemcsak azt illusztrálták, hogy a magyar színház milyen sokféleképp bánik a szöveggel, hanem új dramaturgiai megoldásokat, adaptációs lehetőségeket is példáztak. Annak ellenére, hogy a Mohácsi-szöveg – elsőként Mohácsi hasonló átiratai-adaptációi közül – nyomtatott formában is megjelent, aligha játszhatják el mások, holott a szövegen elvégzett művelet során szigorúan betartja Joseph Heller utasításait: az aktualizálást és a helyszínre szabást.

Pintér Béla dramaturgiailag meg-megakadó előadása mögött szerzői ötletből született társulati munka, kollektív improvizálás sejthető. Csak Forgách András és Tasnádi István drámája nevezhető igazán eredeti adaptációnak: Forgách igazi dramaturgiai újítással, a történet- és az idősíkok megsokszorozásával dolgozza fel a García Márquez-regényt; Tasnádi pedig nem(csak) dramaturgiailag újít, hanem tartalmilag is – a Kohlhaas-történetet a

Igrila (Dengri-X)

tárgy, a meghurcolt lovak felől kezdi mesélni. Mégis aki Kleistet vagy García Márquezt akarja színpadra állítani, talán előbb fogja saját verzióját elkészíteni, mint a magyar szöveget lefordítani.

A külföldi drámák behozatalának is számos módja van: a fesztivál ebből legalább kettőt kultivált. A felolvasószínházban (ez a kevésbé hatékony) bemutatott darabok „igaziak" voltak, ilyenek Joanna Laurens *A három madár,* Oleg Bogajev *Orosz népi posta,* Hriszto Bojcsev *A madárezredes* című drámája (az utóbbi transzponálhatóságát mutatja, hogy számos fordítása létezik, és Európában sokfelé játsszák). A meghívott előadások azonban korántsem tükrözték azt a gondos válogatást és sokszínűséget, amely a magyar programot jellemezte (bizonyára könnyebb a legjobb magyar drámát meghívni egy budapesti fesztiválra, mint akár egy közepes külföldit). Ezeket az előadásokat látva aligha érdemes teoretikus fejtegetésekbe bocsátkozni a kortárs drámát illetően: a válogatás a szövegstratégiai, dramaturgiai eljárások szempontjából aligha releváns. Egyszóval a fesztiválon – egyetlen kivétellel – nem voltak drámák. A fesztivál legmeglepőbb döntése azonban (vagy kényszer lenne?), hogy a külföldi előadásokat – egy kivétellel – nem tolmácsolták sem szinkronnal, sem egyéb módon – ellentétben a magyar előadásokkal, ahol vagy szinkrontolmács volt, vagy jelenetekre bontott, jól követhető szinopszis. (De ugyan mire mentek volna a külföldi vendégek enélkül?)

A német, bolgár, olasz, francia előadásokat a magyar közönség eredeti nyelven élvezhette. Lévén szó szövegközpontú, szövegre épülő, szöveget közvetítő fesztiválról, erre a döntésre nincs magyarázat. A külföldi előadások meghívása minden jel szerint nem drámák, hanem előadások alapján történt. A kortárs drámák közt volt olasz Shakespeare-adaptáció vagy inkább kollektív improvizáció (szerzőt a színlapon nem tüntettek fel), francia versösszeállítás, Różewicz drámáiból készült lengyel kollázs, finn regényadaptáció, bolgár rítusszínház. Szinte kivétel nélkül olyan szövegek, amelyek nem fordíthatók le, és nem játszhatja őket más társulat vagy színház. Jacques Nichet előadása (Théâtre National de Toulouse), a *Ha újra megszületek* című versösszeállítás az intenzív színészi játék ellenére szövegértés nélkül megközelíthetetlen maradt (bár a verskollázst kis könyvecskében magyarul is kiadták, ezt előadás közben nyilván lehetetlen volt használni); az olasz *Romeo e Giulietta et ultra* (Fanny & Alexander társulat), akárcsak a bolgár Dengri-X társulat *Igrila* című előadása, gyenge volt a kortárs dráma szempontjából, de ettől függetlenül is. Ám mivel ezeknél az előadásoknál fordítás nem volt, eldönthetetlen, hogy hoztak-e valami újat szövegstratégiai tekintetben, felfoghatók-e dramaturgiai kísérletként, egyáltalán adtak-e valamit, ami jelenlétüket e fesztiválon legitimálta volna. Mintha a fesztivál ezeknek az előadásoknak a meghívásakor éppen saját küldetéséről, a szövegközvetítésről feledkezett volna meg.

Ha nem gazdagította is új szempontokkal a kortárs szövegről alkotott fogalmainkat, a fesztivál két érdekes előadást hívott meg: egy német monodrámát és egy finn regényadaptációt. A 1999-es Kortárs Drámafesztivál előadásai közül egy igazi dráma, Mayenburg *Lángarc*a magyarországi előadásban is látható volt; az idei kínálatból mint egyetlen auto-

nóm irodalmi szövegnek, Albert Ostermeier monodrámájának, *A vírushordozó*nak van más nyelven is esélye.

A hannoveri színház (Niedersächsisches Staatstheater Hannover) előadásán a nézőtér négy oldalról fogta közre a mélyben levő színpadot. A nézőknek szánt egyetlen széksor sem emlékeztetett színházi helyzetre; valamilyen laboratóriumszerűségnek tűnt, ahol valamilyen kísérletnek a megtekintésére, távolból való tanulmányozására invitálnak bennünket. A néző a színpaddal semmilyen kapcsolatban nem állt (szó szerint), csak távolról szemlélhette azt. Már a térbe való belépéskor fel kellett tennünk a fejhallgatót: nem olyan kis gépet, amelyen tolmácsolni szoktak, hanem egy böhöm nagyot, amely teljesen befedi az ember fülét. Lent, a színpadon pedig egy férfi feküdt atlétatrikóban, alsónadrágban, fekete zokniban, kórházi ágyhoz kötözve. Lába, karja, feje rögzítve volt, moccanni sem tudott. Fölötte hat tévéképernyő; a négy nézői oldalról bárhonnan közülük legalább kettő látszott. A képernyőt láthatatlan kéz kapcsolgatta: tőzsdéről reklámra, extrém sportról National Geographicra és híradóra. XXI. századi média-finomvegyes. Hogy aztán az előadás során a képernyőt szinte mindvégig hősünk arca uralja, amelyet alulról vett a kamera. Az ötvenes, hízásnak indult, tokásodó, aznapi borostás férfi arca így, alulról szinte eltorzult. Minden rezdülését nagyon közelről láttuk, miközben kiterített, hol nyugodt, hol rángatózó testét is figyelhettük. A fülhallgató pedig nemcsak a tévézajokat, hanem az előttünk fekvő férfiból jövő összes hangot is közvetítette: ahogy megköszörülte a torkát, sóhajtott, levegőt vett vagy kapott, lihegett, kínlódott, és persze beszélt. Lars-Ole Walburg rendező szerint fizikai távolságban kell lennünk ettől az embertől, miközben technikai segítséggel közel hozza őt. A közel kerülő ember, Thomas Thieme hihetetlen erejű színész. Bármiről is szól a dráma, ő képes rá, hogy magával rántsa, lekötözve-eltávolítva-eltechnicizálva is fogva tartsa figyelmünket. Mert bár testhelyzetéből adódóan semmit sem tudott tenni azonkívül, hogy beszélt, ordított, hangokat adott ki, lihegett-hörgött, s lekötözött teste, végtagjai néha rángatóztak: egy pillanatra sem távolodott el szerepétől (nem is tehette: tényleg kőkeményen le volt kötözve), minden idegszálával jelen volt.

Schiller Kata felvételei

Denis Lavant a toulouse-i versösszeállításban

Az előadás a hiperrealizmus jegyében fogant: minden igazi volt, mégsem másolta a valóságot, hanem szublimálta, esszenciákra bontotta. Nyelv (értsd: fordítás) nélkül is tökéletesen világos volt a helyzet, a figura, a dráma iránya, a világ, amelyben és amelyről fogalmazott. A vírushordozó, a kék inges, sárga nyakkendős bróker beteg pénz- és számvilágával magára maradt, lemeztelenedett, szembesítődött, elzáródott, s kívülről nulla ingert kapott; ingermegvonásról, szaknyelven: szenzoros deprivációról volt szó, amit a közönséges földi halandó is rendkívül nehezen visel el, hallucinálhat tőle, hát még egy ilyen alacsony ingerküszöbű, állandó stresszben élő bróker. Csupán egy sugárvédelmi ruhába öltözött „ápoló" felügyelte őt. Mindez szövegértés nélkül is kiderült, ám éppen most lett volna szükség fordításra, hogy a brókeragyban való kirándulást – melybe a fülhallgató és a tévé vezetett – igazán élvezni tudjuk. A tolmács meg is szólalt, majd néhány perc után elnémult. Eleinte a technikát hibáztattam magamban, de később ismét megszólalt néhány percre, majd megint elhallgatott. A félig értés dühítőbb az egyáltalán nem értésnél. Az utóbbi helyzetben csak színházi jelekből, színészi játékból olvastam, de ha félig (dehogy félig: egy tizedig) értek valamit, akkor óhatatlanul történetet akarok összerakni, ami viszont ilyen foszlányok alapján nem sikerülhet. E kiváló előadást az értés-értetlenkedés, a tolmácsra való várakozás és ennek feladása tette élvezhetetlenné. Valahol csodálkozva olvasom, hogy bróker hősünk kiirtotta a családját: ha ezt a tolmács a fülembe sugdossa hosszú hallgatás után, akkor sem tudok vele mit kezdeni; ez már a történet, amelyet nem tudtam az előadásból kihámozni; ráadásul szinopszist sem kaptam, amely a történetet elmesélte volna. Az, hogy nem tudok németül, persze az én bajom, de a fesztivál többi előadását látva a fordítás elmaradása inkább koncepciónak tűnt, semmint hanyagságnak.

A finnek *Isten – a szépség* című előadása (Teatteri Takomo) végképp nem kortárs drámaként vagy dramaturgiai újszerűsége miatt izgalmas, hanem a színészi játék miatt (az előadás egyébként Paavo Rintala azonos című regényének adaptációja, amelyet a rendező, Kristian Smeds készített). Az eredeti regény egy festő élete és alkotásai köré szövődik; az előadás nem történetet mesél, hanem erős, szuggesztív képekben lelkiállapotokról, az alkotás belső folyamatairól szól. A képekben való elbeszélés itt többletjelentéssel bír: elvégre egy festőről van szó. Az előadás anyagokból épül: fából, jégből, kötélből, festékből (elnagyoltan északi színháznak nevezném; a litván mester, Nekrošius színházában látni hasonlót). Minden nagyon konkrét, egyszersmind szimbolikus volt: a műalkotást szimbolizáló gerenda, melyet az egyik szereplő felforgácsolt, egyszerre jelentett egy rendkívüli intenzitással elvégzett színpadi cselekvést és műalkotást, a rombolás és a létrehozás oximoronját. Az öt remek színész játéka és játékossága, a nézővel való közvetlen kapcsolata személyes színházat teremtett; szinte csak ők, a finn színészek tudták áttörni a nyelvtelenség, a kölcsönös meg nem értés gátját: közel mentek a nézőhöz, a szemébe néztek, arcjátékukkal beszéltek. Másfelől a folyamatos magyar tolmácsolás ellenére a szigorúan finn kódok, utalások, lábjegyzetek mindössze felületes olvasatot engedtek meg. Most egy olyan verset mondanak, amely a *Szóza*thoz hasonlít, közölte egyszer csak a tolmács, majd elhallgatott. Egy hosszú, számomra néma jelenet következett, de a színész még így, a maga színházi eszperantóján is ébren tartotta figyelmemet. Azt azonban, hogy miről beszélt, nem tudom.

NÁNAY ISTVÁN

Mrożek és Różewicz

■ ÖZVEGYEK – ÉDENKERT ■

A kortárs lengyel dráma nálunk – kis túlzással – ma is egyet jelent a hatvanas évek fiataljaival, Sławomir Mrożekkel és Tadeusz Różewiczcsel. Ifjabb szerző műve csak elvétve jelenik meg magyarul, s közülük jó, ha egy-kettő eljut a bemutatóig. De a két jeles szerző ismertsége is csak viszonylagos, hiszen színházaink repertoárján mindig ugyanaz a néhány Mrożek-darab (egyfelvonásosok, Emigránsok, Tangó) *van többé-kevésbé folyamatosan jelen, s Różewiczről még ez sem mondható el: színműveit eddig csak ritkán játszották. A múlt idejű fogalmazás nem véletlen: az utóbbi időben a környező országok drámaírói – kivált ha kortársaink – nem tartoznak a divatos szerzők közé. A lengyelek sem. Éppen ezért volt meglepetés, hogy rövid időn belül Debrecenben egy Mrożek-mű magyarországi premierjére, illetve a Kortárs Drámafesztiválon a krakkói főiskolások vendégjátékában egy új darabnak tűnő Różewicz-kollázs bemutatójára került sor.*

ÖZVEGYEK

Szerencsém volt, mert azt az előadást láttam, amelyet Mrożek is megnézett, sőt részt vettem a produkciót követő beszélgetésen is, így beszámolhatok arról, hogy miként reagált a szerző művének magyarországi interpretációjára.

A darab a halálról szól. Mrożek 1992-ben, öt évvel a *Portré* befejezése után próbálkozott ismét drámaírással. Ez idő alatt költözött át Európából Mexikóba, s ekkor érte a csaknem végzetes infarktus: az orvosok a klinikai halál állapotából hozták vissza. Ez az élmény inspirálta a darab első felét, amelyben két fiatal özvegy egy presszóban siratja párbajban elvesztett férjét, de a beszélgetés során egyre biztosabbak abban, hogy mindkettő a másikuk férjének szeretője volt, s feltehetően ludasak lehetnek a férfiak halálában. Emiatt érzett haragjukban épp egymásnak esnének, amikor feltűnik egy titokzatos harmadik nő, s a gyanú ezután őrá terelődik, mígnem kiderül róla: ő a Halál. Ennek a résznek a stílusa, dialógustechnikája, a kabaréhagyományokat és a fekete humort ötvöző komikuma a korai Mrożek-egyfelvonásosokat idézi.

Nem sokkal később a szerzőt felkérték, hogy több más íróval egyetemben vegyen részt egy olyan olasz fesztiválon, ahol a drámaírók maguk állítják színre egy-egy egész estét betöltő új darabjukat. Mrożek a meghívást elfogadta, s az *Özvegyek*et megtoldotta egy második résszel, amely tükör- vagy ikerdarabja az elsőnek. Ebben két férfi találkozik a Halállal: egy sört vedelő kétkezi munkás s egy pezsgőző úriember (mintha az *Emigránsok* szerepképlete ismétlődne meg). Ha úgy tetszik, a két nő férjéről-szeretőjéről van szó. De ők nem párbajoznak; az egyik elcsúszik egy banánhéjon, s esése halálos, a másik megmérgezi magát. A Halál az első részből ismerős titokzatos nő, s a két részt egy másik szereplő is összeköti: a nem kevésbé rejtélyes, a Halál famulusának is értelmezhető Pincér. A második rész a spekulatív dramaturgiájú Mrożek-darabokkal tart rokonságot. A kettő együtt szimmetrikus szerkezetet alkot, bár az első rész kétségtelenül szellemesebb, pergőbb és drámaibb. (Mrożek szerint a mexikói ősbemutató jól sikerült, az ő itáliai rendezése viszont pocsék volt.)

A debreceni stúdió-előadást Pinczés István rendezte. A közönség körbeüli az ovális porond alakú játékteret. A rendező és a tervező, Nagy Viktória az író elképzelte díszletnél is puritánabb megoldást keresett. Mindössze három presszóasztalka s a hozzájuk tartozó székek jelzik a játék közegét. Attól függően, hogy a nők vagy a férfiak jelenete zajlik, két asztalka a virtuálisan megosztott tér egyik vagy másik felére kerül, míg a harmadik, a Halálé a képzeletbeli választóvonalon áll. Ez a térbeosztás pontosan leképezi a darab szimmetriáját.

Az előadás is kettősséget mutat, ugyanis a játéktér mértani szerkesztettségét, a helyzetek szimmetriáját és kiszámítottságát életszerű, vérbő játék ellenpontozza. A két rész játékstílusa is eltér egymástól: míg a nők jelenete groteszk és rafinált, a férfiaké egyértelműbb és érdesebb.

Nagy Viktória azzal is a mrożeki tézisszerűséget hangsúlyozza, hogy Oláh Zsuzsát és Töreky Zsuzsát, a két özvegyet egyforma ruhába öltözteti (persze finom megoldásokkal érzékeltetve a színésznők közötti habitusbeli különbségeket). Oláh és Töreky kettőse, ahogy a megismerkedéstől az egymást kipuhatoló játszmákon keresztül a felismerésig eljutnak, zeneileg építkező, ami annak is köszönhető, hogy Bába Krisztina érzékletes, egyszerre hétköznapian természetes és racionálisan hűvös, egzakt fordítása különösen az özvegyek párbeszédében remekel. Kimérten, fátyluk mögé rejtezve ülnek asztaluknál, a presszó biztonságot ígérő magánbirodalmában, lesik egymást, fájdalmukat habos süteménybe vagy diétás édességbe fojtják, s alig bírják megállni, hogy ne beszéljék ki gyászuk okát és okozóját. Fokozatosan hull le róluk a társasági viselkedés álcája, úrinőkből egyre inkább tulajdonukat védő vadállatokká válnak, miközben azokat, akikért hadakoznak, már órákkal azelőtt eltemették.

A két férfi különböző karakterét jól érzékelteti a színészválasztás is: a faragatlant Bakota Árpád, a finom lelkűt Garay Nagy Tamás játssza. Az ő kettősükben kevesebb lehetőség adódik a finom megfigyeléseken alapuló, árnyalt, részletező előadásmódra, náluk az erősebb hatások, a nagyobb kontrasztok érzékeltetése a célravezetőbb. Ám mintha a színészek és a rendező túl könnyen elfogadták volna ezt az adottságot, s megelégedtek a két ember külső jellemzésével (ivási szokások, a viselkedés elsődleges jelei, a beszédmód éles eltérése stb.). Ezt a szintet Bakota és Garay Nagy fölényes tudással teljesíti.

Az előadás kulcsfigurája a Pincér, aki mindenkiről mindent tud, előre jelzi vendégeinek sorsát, felszolgál, de közben kommentálja az eseményeket, elhelyezi azokat a kellékeket, amelyekre ebben a furcsa szertartásban szükség van, előkészíti a Halál megjelenését, s később az ő segítője lesz. Egyszerre hétköznapi és diabolikus. A kopasz, pókerarcú Maday Gábor külsőségeiben tökéletesen hozza ezt a kiismerhetetlen alakot, s főleg az előadás első részében egész lényében hordozza a titkot, a fenyegető nyájasság és a gátlástalan eszközemberség keverékét. A második részben nehezebb dolga van, hiszen az ő szerepe sínyli meg leginkább

a darab szerkezetéből adódó helyzetismétlődéseket. A befejezés tisztázatlanságát természetesen nem lehet a színésznek felróni, hiszen azzal, hogy a Pincér minden indoklás nélkül egyszerűen eltűnik, nehéz mit kezdeni. Pedig a Pincér abból a szempontból is kulcsfigura, hogy ő az, aki a két, íróilag különböző részt egységes keretbe foglalhatná. Ez azonban dramaturgiai-rendezői továbbgondolást igényelne.

A Halálnak ellenállhatatlannak, gyönyörűnek kell lennie, hiszen akivel találkozik, azt mind a hatalmába keríti. Réti Iringó ellenállhatatlan, gyönyörű, mindenki a vonzáskörébe kerül. Maszkja külön említést érdemel.

Mrożeket is hatalmába kerítette Réti Iringó. Nagy és őszinte elragadtatással beszélt a Halál értelmezésének merészségéről, az előadás egészéről, minden egyes színészről, de leginkább azt méltatta, hogy a rendező el mert szakadni a szerzői utasításoktól. Mindenekelőtt a térhasználatot értékelte, hiszen ő két külön helyszínt írt elő, itt viszont szimultán tér van, s ezt a maga igazi és ki nem mondott elképzeléseivel adekvátnak érezte. Nagyon örült annak is, hogy ebben az előadásban nem próbálják sem az abszurd keleteurópai pápájának, sem politikai írónak beállítani, hiszen ő minden porcikájával tiltakozik e megbélyegző beskatulyázások ellen. Azzal, hogy az előadás nagyon pontosan és részletezően megteremti a szituációk reális alapját, ugyanakkor minden pillanatban el is rugaszkodik attól, azt a groteszk formát testesíti meg, amely megfelel az ő dráma- és előadás-ideáljának. Végül meglepetést jelentett Mrożek számára, hogy ez volt a darab első olyan előadása, amely ugyanúgy viccel a halállal, ahogyan ő, s kifejezi azt, amiért annak idején ezt az egyfelvonásosát megírta: a halál kigúnyolása és kinevetése ősi, kultikus erőgyűjtés, hogy legyőzzük a legyőzhetetlent. Azt tapasztalta, hogy a legtöbb országban a halál olyan tabuvá vált, amellyel az emberek nem tudnak mit kezdeni, s amelyről nem illik profán módon beszélni. Ez különösen érvényes Lengyelországra. S most látott egy előadást, amely komplexen rajzolja meg azt a viszonyrendszert, amely a különböző szereplőket a halálhoz fűzi, s ebben a komplexitásban a komikum éppen úgy benne foglaltatik, mint a halál bekövetkeztétől való félelem, a vele való szembeszállás, a felemelő vagy csúfos elbukás.

Máthé András felvétele

Réti Iringó (Halál) és Maday Gábor (Pincér) az Özvegyekben

ÉDENKERT

A színlap az előadás szerzőjeként Tadeusz Różewiczet tünteti fel, bár a szerzőnek nincs ilyen című darabja. A krakkói Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna negyedéves növendékeinek vizsgaprodukciója olyan benyomást kelt, mintha összefüggő dráma lenne, pedig az Różewicz rövidebb-hosszabb darabjaiból (*Tanúk, avagy a mi kis stabilizációnk, Elment otthonról, Laokoon-csoport, Mi ez itt?* stb.) vett részletek kollázsa.

A rendező, Paweł Miśkiewicz hallgatóival számos Różewicz-művet elolvastatott, de se neki, se nekik egyik sem tetszett igazán; az író világát viszont nagyon is közel érezték magukhoz. Ezért a darabok helyzeteire kezdtek improvizálni, s munka közben alakították ki előadásuk végső szövegváltozatát. Szigorúan ragaszkodtak Różewicz szövegéhez; nem átírtak, hanem kompiláltak. Nem követtek el szentségtörést, csak azt tették, amire maga a szerző hatalmazza fel rendezőit: drámaszövegeit tekintsék nyitott műveknek. A *Kartotékról* szólván így írt: „bárki behatolhat a darabba, hozzáírhat egy részt vagy befejezést, kibővítheti vagy kiegészítheti egyes jeleneteit." Różewicz természetesen figyelemmel kísérte drámáinak színpadi életét, s ha lehetett, inkább maga hajtotta végre azokat a változtatásokat, amelyeket a színpadra állítók kértek tőle. De a lényeg: legtöbb rendezőjét bátortalannak tartotta, amiért nem használták ki a szövegeiben rejlő és a szerző által felkínált realizálási lehetőségeket, azaz túl konvencionálisan közelítettek hozzá és munkáihoz.

Azt, ahogy a krakkói főiskolások Różewiczhez viszonyultak, felfoghatjuk tiszteletnek is, tiszteletlenségnek is. Hiszen a szerző szellemében cselekedtek, s ez nemcsak a kollázsszerkezetben mutatkozott meg, hanem abban is, ahogy az író egy másik önjellemzését értelmezték: „az a vágy köt engem a színházhoz, hogy valóban realista, ugyanakkor költői színművet írjak."

A kollázsszerűség minden Różewicz-mű egyik lényeges jellemzője, ugyanis az író a talált szövegektől a versig igen különböző műfajú, mélységű és formájú részleteket illeszt egymás mellé. Darabjai gyakran nem kezdődnek el, és nem fejeződnek be. Figuráit sokszor nem dialógusokban, hanem monológokban beszélteti. A történések szinte földhözragadt realitásból fejlődnek ki, s fordulnak át irrealitásba, abszurdba, egyfajta költői realitásba.

Ezek a sajátosságok mind megtalálhatók az *Édenkert*ben, tehát ha filológiai értelemben nem is, de lényegét tekintve egy új és autentikus Różewicz-dráma született. Felvetődik persze a kérdés, hogy ez a szöveg mennyiben tekinthető olyan drámának, amelyet ezután bárki ugyanúgy működtethet, mint Różewicz valódi darabjait, a *Kartotéko*t, a *Fehér házasság*ot, a *Kotlik az öreg hölgy*et vagy az *Éhezőművész*t. Avagy ez is egyike volna azon manapság divatos színpadi szövegeknek, melyeket egy-egy társulat szigorúan a maga elképzése és lehetőségei alapján kreál?

A krakkói előadás alapján meg merem kockáztatni: ez a szöveg önálló drámaként is megállja a helyét. Ugyanakkor a konkrét produkció természetesen elválaszthatatlan a szöveg létrejöttének módjától, s attól a ténytől, hogy a művet egy adott összetételű társulat hozta létre.

A rendező a történetet egyértelműen a hatvanas évekbe helyezte, erre utalnak a jelmezek, a díszlet és a kellékek. A színen egymás mögött három egyforma szoba látható, balra ablak, előtte fotel, jobbra ajtó egy másik szobába és egy rekamié „áram-

Az Édenkert hármas tere Koncz Zsuzsa felvétele

vonalas" állólámpával, középen kopott ebédlőasztal négy székkel; hátul szétnyitható, többszárnyú üvegajtó vezet a következő ugyanilyen szobába. A jelenetek vagy csak az egyik helyiségben játszódnak, vagy átfolynak a következőbe, vagy a különböző szobákban párhuzamosan, illetve szimultán zajlanak. Egy család – apa, anya, fiú, annak partnernője, nagyapa – hétköznapjait látjuk. Az öreg hősi múltját siratja, az anya filléres gondjaival van elfoglalva, a fiatalok kisszerű lázongással próbálnak kitörni reménytelen jövőt kínáló jelenükből, az apa pedig szenved mindettől. A különböző epizódokat szekvenciaszerűen ismétlődő cselekvések fogják össze. Ilyen például az étkezés kiürült szertatása. Az anya kényszeresen, rutinmozdulatokkal terít, ahány tányér és pohár, annyiféle, a paradicsomleves viszont mindig ugyanaz. A legritkább esetben sikerül az egész családot egyszerre asztalhoz ültetni, a kapcsolatok végleg és végzetesen megszűntek.

Tulajdonképpen semmi különös nem történik, csak zajlik az élet. Nem következnek be nagy drámák, csak éppen az élet elviselhetetlen. Minden kisszerűvé vált, minden kopott, minden olcsó. A bútor, a terítő, a tányér, a ruha, a jelen s még inkább a jövő. Mindezt pályájuk kezdetén álló színészek lenyűgöző szakmai biztonsággal, remek karakterizálóképességgel, fájdalommal, ugyanakkor a kinevetni tudás, tehát a felülemelkedés művészi gesztusával mutatták meg.

Az előadás végső soron szomorú, de paradox módon tele van harsány vidámsággal, szatirikus pillanatokkal. Különösen a korabeli, tehát a hatvanas évekből válogatott könnyűzenei számok kínálnak komikus ellenpontot a cseppet sem vidító állapotrajzhoz.

Bár az előadás látszólag negyven évvel korábbi állapotokat ábrázol, nagyon is aktuális. Mégsem politikai darab és előadás, hanem igazi kortárs mű született.

Divatok jönnek, és divatok mennek, de úgy tűnik: Mrożek és Różewicz változatlanul megmaradt kortársunknak.

SŁAWOMIR MROŻEK: ÖZVEGYEK
(Horváth Árpád Stúdiószínház, Debrecen)

FORDÍTOTTA: Bába Krisztina. **DRAMATURG:** Töreki Attila. **DÍSZLET-JELMEZ:** Nagy Viktória. **KOREOGRÁFUS:** Nagy György. **ASSZISZTENS:** Révész Béla. **RENDEZTE:** Pinczés István.
SZEREPLŐK: Oláh Zsuzsa, Töreky Zsuzsa, Réti Iringó, Bakota Árpád, Garay Nagy Tamás, Maday Gábor.

TADEUSZ RÓŻEWICZ: ÉDENKERT
(P. W. Színművészeti Főiskola, Krakkó)

JELMEZ: Kataryna Paciorek. **ASSZISZTENS:** Urszula Kiebzak. **A SZÖVEGET ÖSSZEÁLLÍTOTTA ÉS RENDEZTE:** Paweł Miśkiewicz.
SZEREPLŐK: Magdalena Boczarska, Magdalena Czerwińska, Joanna Liszowska, Katarzyna Straczek, Tomasz Augustynowicz, Krzysztof Dziób, Witold Huzior, Robert Koszucki, Mateusz Przyłecki, Michał Rykowski.

Turós Máthé Kinga és Fejes Kitty az Éjféli maraton első részében

Szűcs Mónika

A Földre hullott angyal és a többiek

■ ÉJFÉLI MARATON NO. 1–7. ■

„Bolond, ki földre rogyván fölkél és újra lépked,
s vándorló fájdalomként mozdít bokát és térdet,
de mégis útnak indul, mint akit szárny emel...”

Radnóti: Erőltetett menet

Ladányi Andrea és együttese két évvel ezelőtt mutatta be az *Éjféli maraton* című (akkor még huszonnégy részesre tervezett) sorozat első két részét a Ludwig Múzeumban. Azóta három újabb darab született, melyeket egy korábbi Ladányi-szólóval és egy újonnan elkészült zárótétellel kiegészítve négy és fél órás előadásban adtak elő az idei Műcsarnok Fesztiválon. A produkció sajátos időutazást kínált: végigtekinthettünk azon az úton, amelyet a fiatal táncosok mesterük vezetésével bejártak, láthattuk, mennyit tanult, tapasztalt, érett az együttes. Persze, furcsa ez a retrospektív, hiszen nem archív felvételeket néztünk egymás után, hanem a koreográfiákba kódolva láttuk a munka fázisait, követhettük a társulat fejlődésének fokozatait. Az egymást követő darabok (részletekben és dinamikában) egyre gazdagodó mozgásvilága érzékeltette, milyen utat jártak végig a táncosok Ladányi Andrea műhelyében. A különböző művekben megformált különféle szerepek sokfélesége az ifjú művészek figurateremtő képességének, színpadi eszközeinek gyarapodását mutatta. Ha csak két esztendő munkájának seregszemléje lett volna ez a maratoni előadás, akkor is egyedülálló élményt jelentett volna. Azzá emelte volna a vállalkozás merészségén túl a „vállalkozók”, mester és tanítványai lankadatlan intenzitású színpadi jelenléte. Ám az *Éjféli maraton No. 1–7.* nem hét önálló mű egymásutánja: az eredetileg sokféle tényező (felkérés, felkészültség, helyszín stb.) által determinált produkciók ebben a szünet nélkül zajló előadásban egy nagyobb egész részeivé váltak, ezáltal új jelentéstartalmakat kaptak. Egy sajátos misztériumjáték, afféle táncban elbeszélt emberiségköltemény bontakozott ki előttünk, ahogy a Műcsarnok egymásból nyíló hatalmas termeiben vándorolva követtük a maratoni futó (vagyis a neki testet adó Ladányi Andrea) útjának stációit.

A *Nyitány (No. 1.)* az út kezdetét, a hős kiválasztódását mutatja meg. A kezdő képben a tér két oldalán két-két mozdulatlan figura áll, közöttük a földre támaszkodva egy indulásra kész alak. Ám indulás helyett a földre zuhan: ez az első mozgás, az első hang az előadásban, ennek nyomán elevenednek meg lassú, darabos mozdulatokkal a többiek is. Az ismétlődő, periodikus mozgásokat végző testek újra és újra kitartott pózokba dermednek, vagy a földre esnek. Valamiféle öntudatlan ébredésnek tűnik mindez, melyet a másik testtel való kapcsolatteremtés stádiuma követ: az egyik alak mozdulatai a megszólaló zenére mintegy „körülírják” a másik mozdulatlan testét. Majd a szétváló testek ugyanazokra a mozdulatokra találnak rá, de késleltetve és eltérő irányokban. Végül összerendeződnek, és mechanikusan együtt mozognak a táncosok. A következő fázisban a testek egyre bonyolultabb alakzatainak felépülését és lebomlását láthatjuk. A megszólaló zenék összhangot teremtenek a csoport mozgásában, hogy aztán az újból és újból beálló csendben minden darabokra hulljon, és az alakok archaikus képeket, egyiptomi és görög domborműveket idéző pózokba merevedjenek. Majd szimmetrikus térformák formálódnak a testekből: hidak, kapuk, átjárók. Ám az egymásra találás ritka pillanatait követően mindig kiválik, kisodródik valaki a csoportból, a mozdulatok áramlása időről időre megtörik, az elindult szándékok megtorpannak. A tisztán tán-

Ladányi Andrea és társulata a No. 2.-ben

No. 3.

cos, geometrikus mozdulatok közt ismételten feltűnik egy-egy gesztikus jel: egy levegőben lépegető láb, a tekintet eltakarása. Ám sem ezek a jelek, sem a többi mozgásforma nem kötődnek egyetlen alakhoz: egy-egy mozdulat vagy térforma több testen is megjelenhet, ebben az időtlen világban egyelőre nincsenek elkülönült szerepek.

Egy felfokozott indulatú közös mozgássor után következik be a hős kiválása a csoportból. Tengerkék ruháinak rojtjaival vadul a földet korbácsolva halad előre egy vonalban az öt alak, majd szégyentől görnyedve hirtelen megállnak, mintha bűnt követtek volna el. Ekkor a szélső alak a sorból kiesve a földre bukik. Rövid eszmélés után a többiek levetkezik magukról a bűn eszközét (a csupa rojt felső ruhájukat), és évődő, játékos páros táncokba kezdenek. Ám a földről felálló alak kívül reked ezen. Ekkor – hasonlítani vágyván a többiekhez – ő is leveti rojtos köntösét, ám nem áll meg itt: tovább vetkőzik, lekerül róla minden tengerkék ruhadarab, mígnem ott marad szinte teljesen csupaszon, védtelenül, néhány hófehér muszlindarab fedi csupán a testét. Így áll meg, reszketve és remegőn a következő terembe vezető ajtóban, önnön elvesztett világa és egy másik, nem ismert tartomány határán. Majd félelmét legyűrve rajtpózba helyezkedik, hogy aztán felemelkedve nekivágjon az útnak.

Az első terem archaikus világából egy modern nagyvárosba érkezik a vándor *(No. 2. Test-tér)*. A háttérben egy fényutcában (mint egy futószalagon) monoton csoszogással emberalakok haladnak fáradhatatlanul előre. Tartásuk groteszken merev, tekintetük üres, kényszeresen ismétlődő mozdulatokat végeznek. Közülük válik ki öt szedett-vedett külsejű egyén, akik rátalálnak az utazóra. Forgatják, emelik a légiesen könnyű, angyalszerűen testetlen idegent, majd táncolni kezdenek neki: egy szánalmasan groteszk revüt adnak elő. A vándor eleinte csak figyel, jelen van, ha kell, bátorítja őket, így válik a csoport fejlődésének katalizátorává. Rövidesen fel is küzdik magukat a táncosok a klasszikus balett (groteszkül kifordított) világába, ám újabb előadásuk (egy balettparódia) is ugyanúgy csak pózokból és kifelé irányuló gesztusokból áll, mint a revü. Ekkor azonban előlép a vándor, s immár mesterükként komoly, elmélyült munkába kezd velük, hogy mozdulataik belső hitelt, valódi súlyt kapjanak. De az általa diktált túlfeszített tempó egyre fokozódó feszültséget kelt a csoportban, a táncosok egyre agresszívebbek és durvábbak lesznek, míg végül hátat fordítanak mesterüknek, és visszatérnek a „futószalagra". A vándor a kudarctól megsemmisülten egy ideig a földön kucorog. Aztán lassan vergődve, erőtlen, kifacsart tagokkal próbál újra és újra felemelkedni, de minduntalan visszahanyatlik. Hosszú, gyötrelmes küzdelem árán (Lajkó Félix fojtott szenvedélyektől lüktető zenéjére) áll végül talpra. Olyan, mint egy végképp a Földre hullott, szárnyaszegett angyal. Aztán fokozatosan erővel és energiával telnek meg mozdulatai, tág köröket ró a térben, lendületes íveket ír le karjával és testével. A föld immár nem lehúzó erő számára, hanem támpont az elrugaszkodáshoz és a megérkezéshez. Majd az újra megtorpanó alak finom, apró rezdülésekkel egyre tudatosabban mozdítja testét, megtalálván benne azt a középpontot, amely minden mozdulat eredője. Ennek a tudásnak a bizonyosságával lépdel át a futó a következő terembe.

Elszántan és hittel érkezik a vándor a *Sziget (No. 3.)* durva és unott arcú, egyforma fiataljainak zárt világába, mint aki tudja, hogy feladata van. Ám ez a találkozás is kudarccal végződik. A céltalan konoksággal ácsorgó alakok észre sem veszik az idegent, időről időre határozott irány és szándék nélkül nekilódulnak, aztán újra meg-

Ladányi Andrea szólója a negyedik részben

torpannak. De egymással sem kerülnek valódi emberi kontaktusba. A figurák találkozásai a térben személytelenek, szinte mechanikusak: mint tárgyakat vagy egyszerű gépeket mozdítják a másikat, ráülnek, forgatják, tolják, taszítják egymást. A mozgás kontakt elemeket használ, de – a kontakt lényegével épp ellentétesen – az elinduló mozdulatokból nem épülnek folyamatok, a testek minduntalan lesiklanak a másikéról, a mozdulatok nemritkán egyszerűen csak félbemaradnak. A kifelé vadnak és zártnak látszó alakok belső bizonytalanságáról egy mindnyájuknál vissza-visszatérő gesztus árulkodik. Az egyik oldalon – mintha csak óvodában lennénk – gyerekszékek sorakoznak: ezekre ülnek, támaszkodnak, fekszenek, ezeket szorongatják biztonságot keresvén a sötét tekintetű fiatalok. (A ráülés itt – akár kisszékről van szó, akár egy másik emberről –, ha csak pillanatokra is, de mindig birtokbavételt jelent.) Hasonlóképp menedéket kínálnak a tér két oldalán elszórtan heverő hulla-(dék)zsákok is: beléjük burkolózva el lehet rejtezni.

A nihilből az egyik lány (Fejes Kitty) próbálja kétségbeesett erőlködéssel kimozdítani a többieket. Ő lesz az, aki végül meglátja a vándort. Megbabonázottan követi (nyomában a többiekkel) a vadságától visszaborzadó idegent, utánozza minden mozdulatát. A vándor rémülten eltakarja a szemét, erre mindannyian a fejükre húzzák trikóikat, arctalanná és vakká lesznek, csüggedten megállnak. Ekkor egy rövid varázslat (álom?) veszi kezdetét: a vándor sorra felfedi az arcokat, majd ahogy megmozdítja az éledő alakokat, a saját teste válik mozgásuk közvetítőjévé, általa teremtődik kontaktus a figurák között. Ám a kísérlet kudarcba fullad, néhány mozdulat után a csoport tagjai sorra megállnak, és érinthetetlenül merednek újra maguk elé. Aztán lassan ismét fejükre húzzák trikójukat, és hullazsákjaikat magukra öltve fenyegetőn felsorakoznak a következő teremhez vezető ajtóban. A vándor hiába próbál meg mindent: pipiskedik, még egy kisszéket is magához vesz, ám a dermedt alakok nem mozdulnak. Ekkor megpróbál helyet találni magának közöttük, de a zombiszerű lények nem engedik maguk közé. A futó lassan ráébred, hogy visszavonhatatlanul magára maradt – ez a felismerés teszi szabaddá előtte az ajtót egy szűk fénycellába.

Ez a lelógó neoncsövekkel határolt tér a maratoni futó útjának origója – egyszerre vég- és kezdőpont. Ez a hely a lélek legbensőbb tartománya, a létezés középpontja. Itt újraéled minden szándék, érzés, törekvés és kudarc, ami idáig vezette az utazót. Ez a számvetésnek és a sors birtokbavételének helye. Innen ágazik el azután három irányba az út, hogy (mint Csongor) a vándor is megpróbálja meglelni közülük az igazat. Ezen a helyen (és ezen az órán) teljesen új fénytörésben tündöklik fel Jorma Uotinen 1998-as koreográfiája *(No. 4. Memory of...)*. Itt most a vándor korábbi mozdulatait látjuk felidéződni, a fájdalom, a remény, a küszködés, a lemondás és a magára találás mozdulatait. Csak épp a mozgás kontúrjai erősödtek meg a korábbiakhoz képest: letisztultak, és valami szomorúságon túli békével teltek meg. Már nem szólnak senkinek, nem kifejezni próbálnak valamit, egyszerűen csak megtörténnek – de általuk válik láthatóvá a lélek eredendő magánya. A kozmikus magárahagyatottsággal szembenéző és azt elfogadó vándor számára a megkonduló harang már a feltáruló új utakat ígéri. Ekkor – mintegy próbatételként – egy kosztüm kerül be a térbe: milyen lenne más sorsot élni? És a vándor fel is ölti magára a ruhát, eljátszik egy kicsit a felhőtlen öntudatlanság gondolatával, de csakhamar ráébred: ez a gyermekien egyszerű élet mindörökre elveszett számára.

A fénycellából kilépve az első út, amely a vándor előtt megnyílik, mégis egy egyszerű, önfeledt, színes mesevilágba vezet *(No. 5. Mese)*. Talán éppen ezért – az előző állomásoktól eltérően – a vándor itt nem válik a történések részesévé, csupán a háttérből (mint egy sokat tudó bölcs öreg) szemléli az álomszerűen megjelenő mesét a kislányról, aki meg akarta szelídíteni a virágokat. A történet eleje ismerős számunkra: mintha a *Sziget* fiataljai közé érkező vándor élményeit látnánk mesébe átfordítva. A civakodó virágok eleinte észre sem veszik a kíváncsian szemlélődő kislányt (Fejes

Kitty), majd a nyomába szegődnek, utánozni kezdik őt, végül elfordulnak tőle. A kislány azonban nem hagyja magát, megejtő kedvességgel és buzgalommal megbékíti a durcás virágokat, és önfeledten játszani kezd velük. A mozgás itt is kontakt elemekből építkezik, de a figurák közti viszony épülésével összhangban a mozdulatsorok egyre gazdagabban áramlanak. A játék után elpihenő kislányt egy darabos mozgású, büszke Rózsa érkezése ébreszti fel, ám találkozásuk szomorú véget ér: a szeretni nem tudó Rózsa eltaszítja magától és halálra sebzi a hozzá túl közel merészkedő kislányt.

A második út egy falanszterszerű helyre vezet *(No. 6. Semleges hullámok)*. Az előtérben fehér ruhás, fehér csuklyás alakok mozognak, a háttérben artisztikusan elrendezett posztamenseken élő panoptikum. Zárt, gépezetként működő neutrális világ ez, ahol nincs kivel kapcsolatot teremteni, ezért a vándor kísérletei, hogy részévé váljék a rendszernek, szánalmasan reménytelenek. Az „elemek" nem taszítják ki maguk közül, csak éppen tudomást sem vesznek róla, mint ahogy egymásról sem. Olyan rendszer ez, amelynek nem szükségszerűek a részei: teljesen mindegy, hogy valaki jelen van-e benne vagy sem, hiszen még hiány sem keletkezik a helyén. A rendszer működésében időről időre zavar áll be: a figurák kényszeres cselekvésekbe kezdenek, melyek aztán észrevétlenül alakulnak át valami másfajta, változó mozgássorrá. A rendszer mechanizmusának törvényei azonban mindvégig rejtve maradnak a szemlélő előtt. Végül ez a virtuális utópia önmagát is megsemmisíti: az egyforma alakok egy-egy üveglapot emelnek ki a posztamensek közül, majd kifacsart, groteszk mozdulatokkal sorban (mint egy futurista haláltáncmenet) lassan kivonulnak a térből.

No. 5. Mese

A harmadik, az utolsó út végén caravaggiói megvilágításban egy félig homokzsákba temetett, szoborszerű férfi áll. A futó megtorpan, majd indulna tovább, de újra és újra megállítja a férfi (Horváth Csaba) súlyos jelenléte. Egyre kisebb köröket ír le körülötte, majd ernyedten dől a zsák tövébe, de az elnyugvás előtti pillanatban újra felkel. Egyszerre vonzza és fenyegeti őt ez a mozdulatlan alak, nem tud tőle szabadulni. Újra és újra kísérletet tesz, hogy kontaktusba kerüljön vele: rákapaszkodik, hozzásimul, de végül mindig lecsúszik róla. Ám hozzácsapódó testének erejétől végre megmozdul az addig mereven álló alak: először csak tehetetlenül megrázkódik, majd a kezét nyújtja, végül tekintetével és – amennyire a homokzsák engedi – testével követi a futó mozdulatait. Majd finom emelésekből, csúsztatásokból, egymásba fonódásokból és óvatos elengedésekből megejtő kettős bontakozik ki. Egy rövid időre úgy tetszik, a vándor elérkezett útjának végére, rátalált arra, akit talán mindig is keresett. Eközben – eleinte észrevétlenül – visszataszító véglények kúsznak be a térbe, és nyögve, sikoltozva gurulnak a földön, ide-oda vetődnek, vonszolják magukat. Lassan, nagyon lassan válik ki közülük egy fiú és egy lány (a *Mese* kislánya és Rózsája), akik egymásra találva, boldog kacagással táncolnak ki ebből a jégvilágból. De ezt a maratoni futó már nem látja: miután hiába próbálta kiszabadítani a homok fogságából a férfit, hátat fordít neki, az örökre maradónak, és valami nagyon mélyről feltörő kényszertől hajtva továbbindul az ismeretlenbe.

A maratoni futó útja tehát nem ér véget, de a kétéves munkával létrehozott *Éjféli maraton* és vele az együttes életének egy szakasza lezárult. A társulat által bejárt úton végigtekintve láthatóvá vált, hogy a mester Ladányi Andrea számára az individuális önkifejezésnél mindig is fontosabb volt annak a tudásnak az átadása, amelyet eddigi pályája során felhalmozott.

No. 6.

HALÁSZ TAMÁS

A rém álma

■ HORVÁTH CSABA: NERO, SZERELMEM ■

Horváth Csaba rendező-koreográfus groteszk mozgásszínháznak nevezi legújabb munkáját, amelynek szerepeit egy gazdag szakmai múlttal és izgalmas tervekkel bíró táncosnő és egy megbecsült prózai színész táncolja-játssza. Ladányi Andrea már nagyon sok rést ütött az általa művelt művészeti ág határfalain; alkata, személyisége, képességei egyértelműen feljogosítják erre. Gazsó György alkata szerint nem táncszínpadra termett. Ha Horváth Csaba – régi vágyát valóra váltva – nem kéri fel a táncjáték címszerepére, nem valószínű, hogy egyhamar láthattuk volna őt, amint kizárólag mozdulatait használva játszik.

A Seneca írásai és Kosztolányi regénye *(Nero, a véres költő)* ihlette alkotás se nem tánc-, se nem mozgásszínházi előadás, annak ellenére, hogy egyetlen szó nem hangzik el egyórás időtartama alatt. Horváth Csaba alkotása izgalmas és érdemdús határeset; a hullámzó tempóban zajló darabon érezni: nem úgy készült, ahogy táncelőadás szokott.

Horváth újra és újra önmagához intézett sajátos és komoly kihívásokkal vág bele alkotói munkájába. A *Szarvashajnal* című előadás táncosain kődarabokból rakott, roppant súlyú szoknyák: a testeken majd' félmázsás terhelés. Az *Alkonyodó* szakmai szempontból kiöregedettnek tartott remeklőit az „önsúly" terheli: az éveké. Horváth legutóbbi munkájában a „közegellenállás" a két szereplő művészi eszköztárának eltéréséből adódik. A koreográfus-rendező tehetségét dicséri, hogy sikerült összeolvasztania Ladányi és Gazsó kifejezési készleteit. Alkotóként egyszerre és azonos tehetséggel koreografált és rendezett.

A *Nero, szerelmem* egyfelől természetesen egy bizarr és rejtelmes uralkodóról szól, kinek neve kétezer év óta a szó szoros értelmében közszájon forog; aki elképesztő cselekedetekkel írta be magát a történelem nagykönyvébe. Másfelől szól *Nero* és hozzá illő szeretője hátborzongató viszonyáról. De ennek a darabnak a színlapján nincsen szereposztás. Azt olvassuk: „szereplők", és utána: Ladányi Andrea, Gazsó György. Nem véletlenül.

Az egyes pillanatokban szinte hátborzongatóan vékony, csupa izom, bőr, idegszál, csont és ér Ladányiról az az ember érzése, hogy kiemelkedő pályafutása során megszabadult minden grammnyi súlyfeleslegétől, ami táncában nem hasznosítható, alkalmazható, annak nem alávethető. Teste nem tartalmaz egyetlen felesleges pihét, szeplőt, hajszáleret sem.

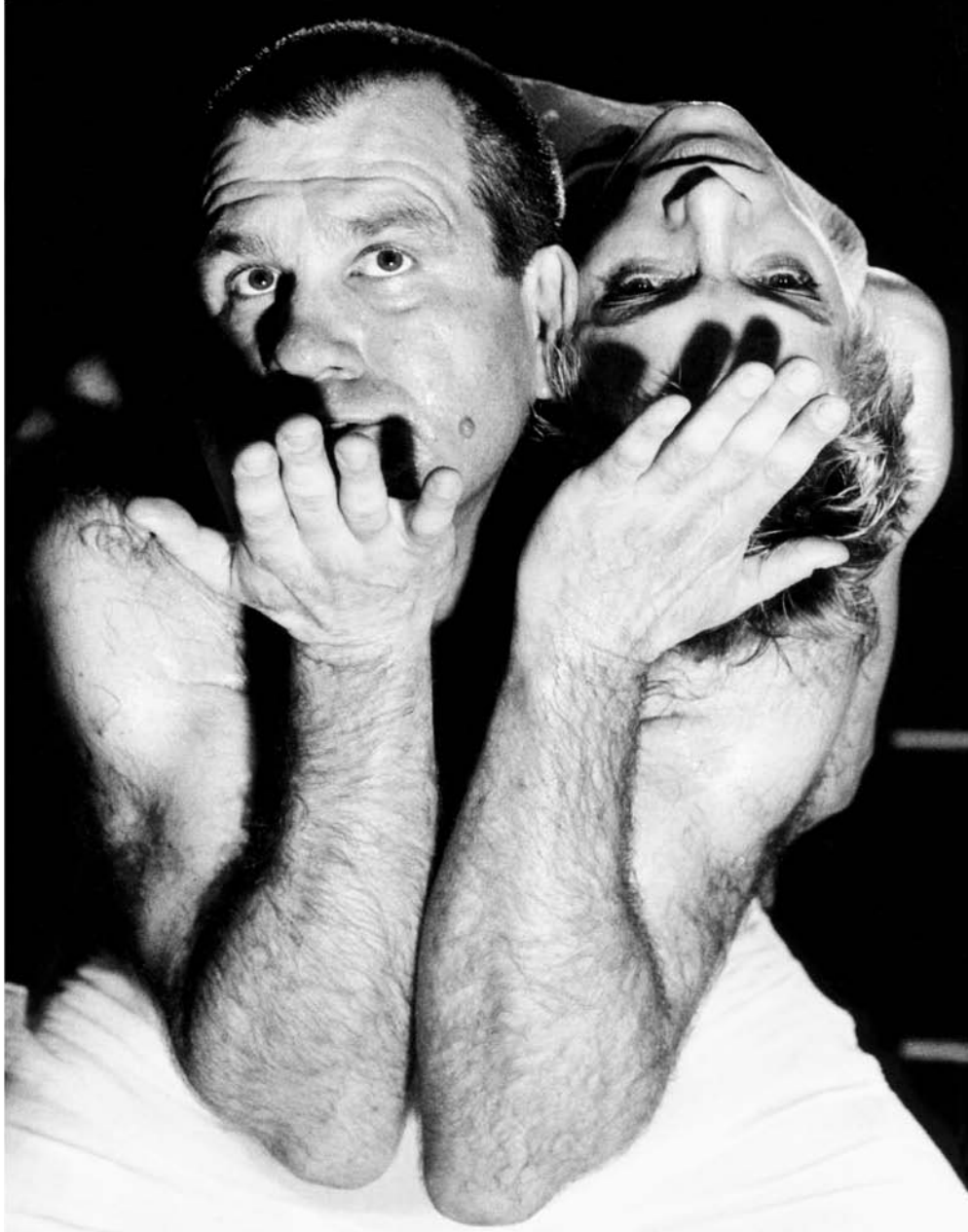
Gazsó György (a háttérben) és Ladányi Andrea

Gazsó alkata teljes ellentéte a táncosnőének. Jócskán kipárnázott hasát és hátát sűrű szőrzet borítja: erőteljes testén bőséges zsírlerakódás; pocakja szinte ráfolyik a nadrágjára. Gazsónak másfajta testtudata van, mint társnőjének: bölcs és kiforrott, mindenféle esztétizálástól mentes. Egy (mindenféle értelemben) felöltöztetetten használt színésztest tudata. E két fizikum kontrasztja rendkívül izgalmas, Neróvá és Poppeává való választásuk pedig kimondottan telitalálat. A viszonyok és szerepek tisztázásához Horváth már-már kínos csendet teremt. Az előadás kezdetén, hosszasan csak nézői neszek: gyomrok fortyanása, csontok roppanása, székek reccsenése hallható.

A darab (szintén Horváth által jegyzett) tere valahogy egyszerre „táncszínházas" és prózai. A röpke időben, amíg csak a színre figyelünk, úgy érezzük: itt legalább annyira kezdhet majd táncba, mint beszédbe valaki. A padló érintetlen hófehérjén szinte megbicsaklik a fény. Középütt, távol (jelen esetben a kedves Bethlen téri színpad megemelt, hátsó – eredeti – színi traktusán) kőhalom, mely alkalmanként úgy izzik fel belülről, mint a szénégető boksa. A fényforrást a jókora tömbökkel betakart rövid lépcső váza rejti. A kövek közül fehér fémkeret emelkedik ki: támasztóelemeivel és néhány fogásával úgy hat, mint valami leegyszerűsített tornaszer.

Az állvány mögött, a sötétbe vesző fekete háttérfüggöny által keretezetten lépcsősor fut a magasba, amelyet szinte csak akkor venni észre, ha már használják. A színpad tágas térségében, vagyis a napjainkban színpadként inkább használt területen van a két szereplő helye, kiindulópontja. Ladányi bal hátul, egy apró szarkofágra emlékeztető kőpadon foglal helyet. Kezében fényes mosdótál, hátán jó méteres fémpálcát egyensúlyoz. Gazsó jobb elöl, egy fehér hasábon ül. Mellette fémhenger, egy tölcsérré megnyújtott, vödörféle tárgy. A színésznél is pálca, ám ő kezében tartja, játszik vele. Úgy próbálja forgatni, mint a tamburmajor, ám újra és újra elvéti a mozdulatot. Egyre idegesebb; mozdulatai a könnyen türelmét vesztő elmebeteget idézik. A Gazsó kezében játékszernek tűnő pálca pontos mása Ladányit öregasszonnyá roskasztja: amint helyéről felállva a férfi felé indul, görnyedten tipegve, ólomsúlyként egyensúlyozza vállain. Gazsó az első pillanattól kezdve az őrült despotát játssza. Testéből újra és újra „kiszalad" valami ijesztő, groteszk gesztus, miközben ő irányítja a fényeket is: felemelt karral int sötétet és világosat. Uralkodik színpadnyi birodalmán.

A páros bizarr viszonyát megannyi apró, találó ötlettel építi fel Horváth. A férfi vadkan módjára, fejével lökdösi, tuszkolja át a nőt a színen; máskor annak könnyű ruháját fogával rángatva irányítja a mozdulatait. A sejtelmes, mély, a padló apró egyenetlenségeit hosszúra nyújtó súrlófény tengerré változtatja a felszínt. A szigetként kiemelkedő kőpadján fekvő, önmagát egyetlen ponton alátámasztva egyensúlyozó nő testére a férfi apró, hófehér épületmaketteket rakosgat. Nero Poppeára építi fel Rómáját. Ladányi kezén, lábán, ágyékán arasznyi házikók: egy gyermeki lelkületű zsarnoknak, élet-halál urának márvány legópalotái, aki ráunva a játékra, egyszerre átmenet nélkül fojtogatni kezdi asszonyát.



Gazsó György és Ladányi Andrea Koncz Zsuzsa felvételei

Groteszk játszmák zajlanak e két különc között, így a jól ismert „bizalomjáték": a férfi ellazult testtel eldől, bízva benne, hogy társa az utolsó pillanatban elkapja. Gazsó kegyetlen pózba facsarja Ladányi testét: a táncosnő egyik lábát a hóna alá gyűri, s éppen csak hagyja, hogy a másikkal elérje a talajt. Poppea e szadisztikus kettős során mint egy megcsonkított, félbevágott balerina, rángatózva, egyetlen lábán tipegve parádézik körbe a színpadon, szabadon hagyott kezét bajadérként hullámoztatja. Horváth nagyon finoman lebegteti: mikor játszótársa egymásnak e két furcsa figura, s mikor nem. Gyakran alig lehet eldönteni, áldozat-e Poppea, vagy egy szadisztikus őrült mazochista szerelmese. Egyetlen dolog látszik biztosnak: hogy újra és újra marad, visszatér, mert így dönt. A tágas térben úgy tűnik, nem vigyázza őt senki és semmi, szeretete készteti maradásra. Poppea gyakran bábfigurává válik: talán így éli túl társa játékait. Ladányi a maga ismerős, izgalmas, kibernetikus mozdulatait használja, de beléjük vegyít valami dermesztő eszelősséget; a külvilágról tudomást sem vevő jelenés kataton mozdulatai szinte sokkolóak, arca maszkszerűen merev, szeme vadul izzik: tükrén érzelmi állapotok sora látszik átsuhanni egyetlen perc alatt. Hirtelen felséges és groteszk zenét hallunk, mintha nagyszerű kerti kamarakoncert hangjaiba egy közeli, karneváli mulatozás zajai keverednének. A páros egymás mellett térdel. Előttük hosszan húzódó fénypást, amely legömbölyített végével hatalmas

kinyújtott nyelvre emlékeztet. Ladányi és Gazsó kifacsart mozdulatokkal bogozza össze karjait. Végül Nero kitépi magát a bizarr ölelkezésből, és egy megafont hoz be a színre: először csak szuszogását erősíti fel a szájához tartott eszközzel, majd hátborzongató halandzsaüvöltésbe kezd. Torkából elővarázsolja a rögzítőtechnika őrizte összes ismert zsarnokhangot; juntavezérként bömböl vezényszavakat, führerként rikácsol véres átkokat, élet és halál ura hivatalnokként artikulál derékszögű mondatokat – egy sistergő fröcsögésbe fojtott, nem létező nyelven. A szavak elfogytával csuklóján egyensúlyozva, távcsőként emeli szeméhez az eszközt: diadalittas hadvezér a csatatéren. Lábai körül a hátán ismét a szolgai pálcát egyensúlyozó társnője tüsténkedik: a férfi bokájára pántokat erősít, amelyekből sarkantyúféle kampók állnak ki. Funkciójukra hamarosan fény derül: Gazsó az eddig érintetlen kőhalmot megmászva a középen álló kerethez kapaszkodik, felmászik rá, a kampókat a keresztpálcára akasztja, és egyszerre ott lóg előttünk, fejjel lefelé.

A lábánál fogva lógó férfiról kinek-kinek megvannak a maga asszociációi; barátomnak egy rettenetes tényfeltáró dokumentumfilm jutott eszébe a vágóhidakon uralkodó iszonyatos állapotokról: ott rángatózó állati testek csüngtek így, lábtól felakasztva, várva a végső pillanatot. Bennem egy, az egész világot bejárt archív fotó derengett fel, amely Benito Mussolinit és élettársát ábrázolta holtában. Kettejüket bűntársaikkal együtt olasz partizánok tartóztatták fel szökés közben, és holttestüket akasztották fel nyilvánosan így, fejjel lefelé.

Gazsó néhány perces függés-szólója felejthetetlen jelenet. A testes, izmos színészről ömlik a veríték: az alatta heverő kövek közül kiszűrődő fény hatására úgy tűnik, Nero a tűzbe vesző Rómából rakott máglyán vonaglik. A színész egyre erősödő, állatias üvöltése is ezt a képzetet erősíti. Ám az újabb és újabb bombölésbe-üvöltésbe mindig vegyül valami furcsa: néha gúny, néha sírás, néha olyasféle játékos vadság, mintha oroszlánkölyök próbálgatná vastagodó hangja erejét.

Gazsó egyetlen szál letolt alsónadrágban vergődik, lóg a színen: feje vörös az ordítástól, teste fényes a veríféktől, és úgy tűnik, szinte szétveti a zsarnok testébe zárt hátborzongató és céltalan, eszelős indulat. A színész aztán szabadon távozik: hamarosan a keretben áll, felette a rúdba kapaszkodva, szinte lebegve a táncosnő szemlélődik, merev arca keretezte szemeiből ki-kicsap a lappangó őrület, lábujjait azonban finoman és elegánsan partnere feje tetején nyugtatja. A gyönyörű képből szétrebbenve Gazsó a kőhalom tövébe heveredik, és testére súlyos tömböket pakol, míg a nő balettcipős lábával spiccbe emelkedik, és valóságos ámokfutásba kezd: megvadult robotként tipegi körbe a színt. Fejét idegesen rángatva, vézna madárként tekint szét, félelmetes pillantása, mint a ragadozóké, amint más tekintetek után kutat. Lépteinek tompa, halk kopogása, kicsavart mozdulatai, testének finom rándulásai rémisztőek. Majd mintha elemei lemerülnének, egyszerre a kőpadra roskad; teste most olyan, mint egy etruszk sírszoboré. Nero a kövek alatt felriad: mintha hosszú álomból ébredne. Álomból, amelyben minden megjelent, amit eddig láttunk. Mert mindez talán nem volt egyéb, mint a zsarnok nyugtalan álma. Az ébredő feltápászkodik, és a színpad előterébe hatalmas állatbőrt vonszol. Szétteríti, majd komótosan magára hajtogatja, míg elkínzott, megfáradt teste teljesen el nem tűnik e durva takaróban. Elérkezik az alvás ideje.

NERO, SZERELMEM
(Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza)

SZÍNPADKÉP: Horváth Csaba. **JELMEZ:** Szűcs Edit. **KOREOGRÁFUS-RENDEZŐ:** Horváth Csaba.
SZEREPLŐK: Ladányi Andrea, Gazsó György.

LŐRINC KATALIN

Csak vörös

■ KOMPMÁNIA: KÉK, VÖRÖS ■

Csabai Attila legújabb bemutatója két, egymással nehezen egybevethető részből tevődik össze. Mégis, ha már ott áll egymás mellett ez a két rész, nem kerülhető meg az egybevetés: a kék felvonás a nőké, a vörös a férfiaké; a kék felvonás a kezdőké, a vörös a haladóké; a kék felvonás sematikus, a vörös vakmerő és egyéni.

Egy-egy színre művet alkotni izgalmas vállalkozás, különösképp, ha az alkotó épp a közhelyekkel (kék = hűvös, piros = forró stb.) száll vitába.

Igaz ugyan, hogy a *kék* felvonás szibériai hangulattal indít: négy hölgy pazar kék ruhakölteményét hófehér prémek egészítik ki. A nagy orosz tél kellékeitől azonban a táncosok fokozatosan és szertartásosan megválnak, hogy aztán egy szál alsóneműben egészen a hisztériáig fokozzák gesztusokra és mimikára épített refrénjeiket, melyek végül a magány, az önmegvetés valóban kékeshűvös lidérchangulatában csengenek ki. Mozdulattanulmány ez, s mint ilyen érdekes, hiszen Csabai nem effélékkel szokott jelentkezni. Általában nem a mozgáselemzés, hanem a képekben, színházban való gondolkodás jellemző rá. Szabad fantáziával alkalmazza a XX. század első felében kialakult expresszív mozdulatművészeti stílus gesztusait, a XX. század végére jellemző kontakt technika elemeit, valamint a motívumismétlést és a kánont hatásfokozó eszközökként. Igen erős lehetne ez a négyes, ha – elég erős lenne. Pengeéles, hajszálpontosan előadott, belülről motivált mozdulatok és színpadérett egyéniségek híján azonban nem az.

A felvonás erőssége a nyitó és a zárójelenet; ezek a Csabai stílusára jellemző képek fogják közre a táncos középrészt. Az első a puszta látvánnyal, Csabai merész fantáziájú ruháival „nyer", az utolsó pedig expresszivitásával. Egy tükörrel borított, enyhén lejtős asztalszerűség fölé görnyed, hajlik, csapódik a négy, immár meztelen felsőtest. A saját tükörképpel való összecsapódás, egybeolvadás és szétválás az önmegismerést, az önmagunkba zártság felfedezését sugallja. Nemcsak egyszerűen és mégis hatásosan megoldott, de mély is ez az utószó.

A *vörös* felvonás keményen expresszív (akár a vörös szín – mondhatnánk, ha alapvetően nem inkább valami fekete expresszivitás lenne jellemző az egészre). A darab feketében indul: csikorgás a sötétségben. A fény azután vörös drapériával körbefüggönyözött, tágas térre emelkedik fel, melyben egy idős úr (Regős Pál) talpig vörös, csuhaszabású ruhában, óriási vörös fotelben ül. Mivel ma már egyre anakronisztikusabbnak tűnik, hogy mindennapos rohanásaink és szorongásaink közepette Chopint hallgassunk, szívmelengető meglepetés, amikor egyszer csak megszólal a muzsika. A tiszta csengésű hangokra Regős Pál gyönyörű kezeivel lassan rajzol a levegőben, fiatal híve-segítője (Gergye Krisztián) és közte csendes, visszafogott gesztus-párbeszéd zajlik. Diszkrét és finom minden: teatöltés, nosztalgikus hangulat.

Spilák Zsuzsanna felvétele

Ladjánszki Márta és Csabai Attila

Hamarosan mégiscsak megjelenik a bizarr (Csabai egyik állandó „fegyvere"). Amit eddig észre sem vettünk, egész magasan, hátul megmozdul a függöny: nem is függöny az csupán, hiszen két alak (Szász Dániel és Csabai Attila) kuporog odafönt, ugyanolyan vörös drapériába burkolva, odaerősített vörös székeken. Látványosan ereszkednek alá, rózsával a szájukban, mozgásuk ruganyos, lendületes, magabiztos.

Ladjánszki Márta, Csabai legrégibb s szerencsére hűséges partnere kicsit más szerepben tűnik fel, mint a KompMánia nőtípusa általában: szigorú és szarkasztikus, ahogyan nyakig zárt ruhájában szervilisen betolja az italoskocsit az idős úrnak, s ez az imázs neki is, a darabnak is jól áll.

Tipikusan ladjánszkis viszont már az a kis zárt szám, amelyet a rózsás fiúk kettőse után ad elő. Kizárólag a jobb keze mozdul, semmi más. Az az egyetlen kézfő azonban hihetetlen utakat jár be a test körül, a maga virtuóz és lírai egyszerűségében merőben szokatlan.

E csendes közjátékot ismét a bizarr váltja fel; az egyik oldalfüggöny finoman megnyílik, mögötte templombelsőrészlet: imazsámolyok, szentkép, gyertya. Két öltönyös férfi hajszálpontosan egyszerre felpattan elmélyült imájából, s ezután is végig unisono táncol egy lenyűgözően virtuóz kettőst. „Fohászuk" bizarr módon ötvöz áhítatot és a frivolitást, egyszerre lírai és felfűtött. A merész, erkölcsi értékrendjeinket firtató epizód hátterében egyszerű, szándékoltan picit banális nosztalgiajelenet: az öreg ifjúsága színterein járhat képzeletben; elandalodik egy tangó dallamán, derékon kapva ifjú testőrét. A két kettős bonyolult érzelmi, gondolati és érzéki burjánzását megint Ladjánszki Márta oldja fel, ismét csak önálló, zárt mini-produkcióval. Fátyolos tánca a provokatív előzmény ellenpontjaként meditatív, és csaknem derűsen problémamentes. A néző azonban nem sokáig lazíthat székében hátradőlve: ismét kap egy lökést, erősebbet minden eddiginél. A magányos öreg előtt megnyílik a hátsó falfüggöny, s megjelenik neki egy valódi, hús-vér Krisztus a keresztfán, barokkos „tálalásban". Mozdulat szinte semmi, mégis különös erejű ez a statikus kettős: kétkedés és imádat egyszerre bénítja az élet sommázásán túljutott idős férfit. Ezen már az sem változtat, amikor megfeszített, barokk stukkódísszel takart ágyékából patakokban kezd folyni a vér. Innen már csak levezetés jöhet; dramaturgiailag valóban le is cseng az ügy, hogy néhány szép képet hagyjon emlékül a nézőnek. A színpad bal oldalán felsorakoztatott székeken gördülnek-gurulnak a táncosok (a térnek ezt a részét eddig nem használták); szépen lekerekített mozgásjáték ez. Együtt, mégis külön-külön – diminuendo.

Csabai Attila bátran (s nem csak merészen) súrolja az általánosan elfogadott közízlés határait. Bátran, mert bár bizonyára ellenérzésekkel is találkozik, célja nem a polgárpukkasztás: valóban feszíti mindaz, amit aztán ki is mond, úgy, ahogyan mások nem teszik. Ma, amikor valamiféle ellenavantgárd divatot észlelünk, amikor bizonyos megnyilvánulások láttán fintorogni és moralizálni illik, ez valódi bátorság. Egy bizonyos: aki azért megy színházba, hogy ott torkon ragadják a színpadról, hogy a szíve kénytelen legyen megdobbanni, vagyis: erős impulzusok érjék, annak Csabai Attila „vörös fejezete" valódi élmény. A hatásos és igényes zenei válogatás, valamint a szintén hatásos, de sohasem olcsó szcenikai megoldások csak erősítik azokat az impulzusokat, melyek „összművészünk" szintén hatásos, de mindig átgondolt dramaturgiai fordulataiból keletkeznek.

Éppen ezért sajnálatos az első rész viszonylagos igénytelensége. Csabai Attila már nem engedheti meg magának, hogy kétes kimenetelű játékra invitáljon olyanokat, akik nem inspirálják őt, s akiknek előadói színvonala, érettsége, egyénisége a második rész szereplőihez is méltatlan.

KOMPMÁNIA – CSABAI ATTILA TÁRSULATA: KÉK, VÖRÖS (RONDEAU KÉKBEN ÉS VÖRÖSBEN – ÉRZETEK KÁOSZA)
(Szkéné Színház)

KOREOGRÁFUS: Csabai Attila. **KOSZTÜM-TÉR:** Xabay Team. **KÉP:** Spilák Zsuzsa.
TÁNCOLJÁK: Bartus Nikolett, Drajkó Júlia, Négyesi Móni és Rácz Eszter (kék); Csabai Attila, Gergye Krisztián, Ladjánszki Márta, Regős Pál, Szász Dániel (vörös).

DRÁMAPÁLYÁZAT

Graz, amely 2003-ban Európa kulturális fővárosa lesz, *Ismeretlen szomszédaink* címmel jeligés drámapályázatot írt ki szlovén, magyar és olasz írók számára.
A pályázók külön-külön jeligével ellátva több, szabadon választott témájú, tetszőleges terjedelmű, szereplőszámú és műfajú darabot is beadhatnak.
A pályázatokat egy példányban, magyarul 2002. március 31-ig az alábbi címre kell elküldeni:

GRAZ 2003 – Unknown Neighbours
Norbert Hainschek/Alfred Haidacher
Graz 2003 Kulturhauptstadt Europas Organisation GmbH
Herrengasse 28. A–8010 GRAZ

A díjnyertes alkotásokat először a 2003-as esztendőben és a kurátorok által meghatározott grazi színházban lehet csak bemutatni.
A győztes drámájának grazi ősbemutatójakor veheti át az első helyezettnek járó hetvenezer schillinges pénzjutalmat.

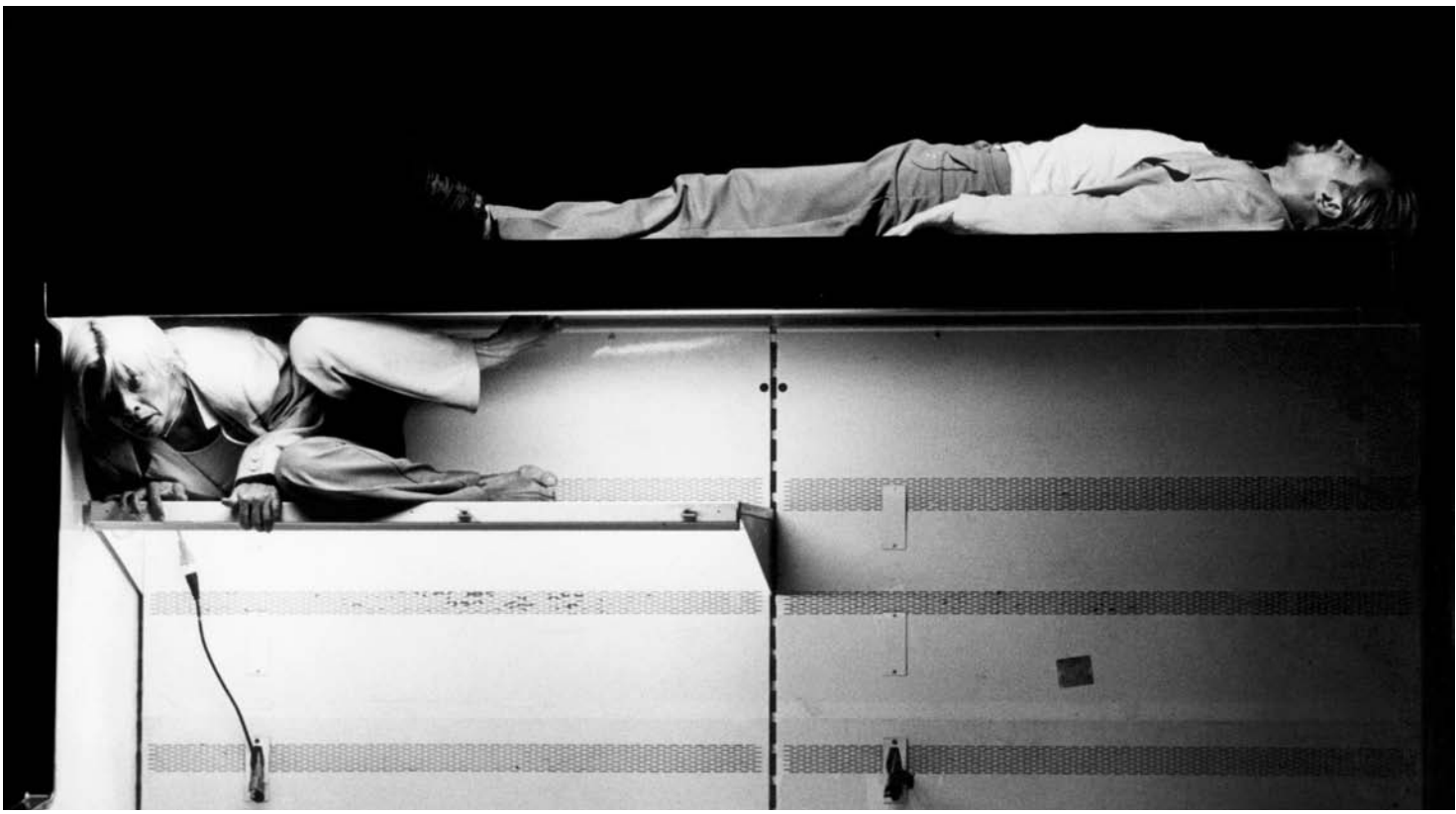
A részletes kiírás beszerezhető az Osztrák Kulturális Fórumnál (Katona Eszter, Budapest, 1068 Benczúr utca 16. Tel.: 351–1770; e-mail: austro.cult@pronet.hu)

Kovács Dezső

Neonkeringő

■ SARAH KANE: MEGTISZTULVA ■

A Trafó hatalmas, üres terében néhány ridegen ásító szupermarket-tároló álldogál. Felvágottaspultok, mirelittartó, füstölt húsok kampós tárolói, *Sütemények* feliratot viselő, ormótlan, kétszárnyú frizsider. Jelenetről jelenetre neoncsövek gyulladnak bennük, mintha hullaházban lennénk, vagy valami elhagyott, világvégi közértben. Ambrus Mária, Zsótér Sándor állandó díszlettervezője ezúttal is egyenrangú alkotótársnak bizonyul a játék miliőjének megteremtésében: a színpadkép látványa elidegenedettséget, süvítő, gyilkosan rideg magányt és dermesztő hidegséget sugall. A sötét háttérben felgyulladó neonok jegesen kékesfehér hullafénye fémesen cikkan, a fénycsövek vibrálása néma



Zarnóczai Gizella és Harsányi Attila

közönyt, üzemszerű, ipari működést tudatosít. Láthattuk már nemegyszer e villódzó neonokat Zsótér színpadi vízióiban, legutóbb gyönyörűséges Britten-opera-rendezésében, a *Szentiváneji álom* buszmegálló-jeleneteiben. S ahogy araszol előre (?) ez a pőrére csupaszított játék, úgy válik mind egyértelműbbé, hogy a plexifalak mögött úszkáló-vergődő, egymásba fonódó emberi testek artisztikus látványa is ismerős, talán épp kamrabeli *Periklész*-előadásából. Rideg, éles tárgyak és forró, érzéki testek kontrasztjával és diszharmóniájával operál Zsótér rendületlenül. Lemezteleníti figuráit, s üvegfalon át szemléli és szemlélteti kiszolgáltatottságukat. A rútban, a disszonánsban mutatja fel a valaha volt szépséget. A kíméletlenségben, a vadságban, a metszően jeges közönyben, az érzéketlen durvaságban tárja elénk az emberi esendőséget. Mindig csak a lényegről beszél, a mellékkörülmények érdektelenek számára. De hát mi is a lényeg? Élet, halál, szerelem, testek viszonyrendszere, az emberi létezés határhelyzetei? Válasz nincs, csak a talányos-artisztikus víziók vagy az élesen szemünkbe vágó reflektorok vakító, perzselő fénye.

Az öngyilkossá lett fiatal angol írónő darabja kiúttalan, rettenetes, taszító és elviselhetetlen élethelyzeteket tár elénk, gyilkos erővel. Egy pici, összezárt közösségben elszigetelődött emberek önmagukat és egymást gyötrik, gyilkolják. Nincs itt már semmi más, csak az értelmetlen, kiúttalan élet és az ostoba halál. Minden végletessé és véglegessé vált, a kiüresedett kapcsolatok, a ridegen érzelemmentes nemi aktusok, a kiszolgáltatott testek végtelen kizsarolása, tönkrerombolása. Magyarázat nincs semmire, csak a kozmikus üresség ásítása, a közöny, az embertelen érzéketlenség. Sarah Kane hősei rég túl vannak jón és rosszon. Drogfogyasztók. Testcsonkítók. A testi fájdalomban megnyugvást keresők. A fizikai szenvedést felmagasztosítók. De a heroinnal átitatott mámor, a fájdalomkeltés gyönyöre sem deríti őket jobb kedvre. Kiúttalan, öngyilkos világot látunk, amelyből nincs visszaút.

Hogy hogyan jutottak ide a szereplők, azt Sarah Kane meg sem kíséreli fölfejteni. Állapotokat akar megmutatni és nem folyamatokat. A fiatal, ruganyos testek még pulzálnak, de az élet lényegében már véget ért. Csak a szerelemvágy marad, a gyöngédség távoli visszfénye, meg a nemi aktusok rideg rituáléja, a peep-show-beli kéj groteszk vonaglása és üressége, egy pléhvályú hideg falai a szeretkezéshez különnemű és azonos nemű partnerek között, a kivágott-megcsonkított nemi szervek által átvérzett gézcsomók elborzasztó képe. Zsótér sokkolja nézőjét, néha már-már elviselhetetlenül vad és kegyetlen a látvány. Pedig nem spriccel a vér, és nem zubog a színpadon vörös festék, csak tompa zuhaná-

sokat hallunk, ahogy kezeket, lábakat trancsíroznak, s a néma, tehetetlen vonszolódást látjuk, ahogy egy végtagjaitól megfosztott nyomorúságos test létezni próbál.

Eredetileg egyetemi környezetben játszódik Sarah Kane darabja – az anyagi szűkösség kényszeréből meg jól felfogott és alaposan végiggondolt rendezői elképzelésből helyeződött át a játék egy elhagyott közért lepusztult terébe. Egész pontosan nem is kiürített szupermarketet látunk, hanem egy hatalmas, üres teret, amelyet aligalig tagol vagy tölt meg néhány elárvult, ócska hűtőpult. Ambrus Mária s a puritán jelmezeket tervező Benedek Mari ezúttal is mesterei a hangulatteremtésnek: eltemetett, ősi, mélyről jövő riadalmat hív életre a kietlen látvány, a dermesztően jeges miliő. A mértanilag megszerkesztett-megkomponált állóképekben az emberi testek is rideg tárgyakká válnak. Hatalmas, piszkosfehér hűtőszekrény és fémkampós vasállvány mellett álldogál dideregve egy meztelenre vetkőztetett fiú, kezével takarva nemi szervét. A bal oldali hűtőpultban heroininjekcióval megölt férfi fekszik hibernált relikviaként. Később ugyanebben a tárolóban szerelmi aktust bonyolítanak: a testi érintkezés majdnem mindig szűkre szabott térben történik Zsótér színpadán. A hatalmas, öblös térben szűkös és rideg fogyasztóipari szerkezetekbe vackolódnak a felgerjedt testek: hűtőpultba, bádogteknőbe, kitárt ajtajú jégszekrénybe. Zsótér (és Ambrus Mária) az elidegenedettség költészetét teremti meg ezekben a nagy erejű, félelmetesen megszerkesztett képekben. Távolian, kattogóan hallatszanak a kimondott mondatok. Groteszkek, gyilkosan elidegenítettek a homoerotikus szerelmi vallomások. Monológokat hallunk, nem párbeszédeket. Nincs átjárás ember és ember, szenvedély és szenvedély között. Az epizódok önmagukba zárulnak, szaggatottan, staccato-ütemre követik egymást, ugyanazokat a motívumokat variálják. Carl szerelmes Rodba, de Rod banálisnak és értelmetlennek találja a gyűrűvel megpecsételt kapcsolatot. Grace szerelmes fivérébe, akit kábítószert túladagolva küld másvilágra a helyi kápó, a mindenes gondnok; a fiú visszatér, a testvérszerelem virágba szökken, mégsem marad utána más, csak bánat és pusztulás. Tinker, az összezárt mikroközösség doktora-mágusa-ítéletvégrehajtója peepshow-ba jár egy kis önkielégülésért, a jégszekrényben önmagát felszolgáló nő előbb ridegen elutasítja, majd többszöri találkozásuk után az üvegfalon átbújva vadul szeretkezni kezd Tinkerrel. Egy fiú felakasztja magát; a nemi mivoltuktól megszabadítottak kasztrált teste némán remeg a rettenetes műtét után, a színpadra holttest zuhan, egy másikat hamarosan utánaküld a dermesztő mosolyú, kék köpenyes gyilkos.

Koncz Zsuzsa felvételei

Vati Tamás és László Zsolt

Zsótér alkalmi színészstábja elsősorban fegyelmezett játékával szolgálja a rendezői koncepció megvalósulását. Nem sok színészi mozgásterük marad, hiszen gépiesen és sokszor érzelemmentesen kell működniük, ám alázattal és odaadással vesznek részt a gyilkos játékban. A Tinkert játszó Kuna Károly elszánt, rezzenéstelen arcú cinizmusával tűnik ki: szektaguru és kéjgyilkos, közönyös lebonyolító és ellentmondást nem tűrő, mosolygós kisfőnök, aki rutinosan zsarnokoskodik halálra szánt beosztottjai fölött. Zarnóczai Gizella Grace/Graham megkettőzött szerepében igazi drámát él át: az azonosságát vesztett ember szenvedélyét, néma tragédiáját állítja elénk szikár erővel. Molnár Erika peepshow-mutatványosként is megmarad kiszolgáltatott nőnek, aki maradék erejével próbálja megvédeni személyiségének maradványait. A többi szerep megformálói – László Zsolt, Vati Tamás, Harsányi Attila, Hernádi Csaba – megfontoltan, szakszerűen ridegek, megingathatatlanul elszántak.

A dráma epizodikus szerkezete, a körkörös építkezésmód, ahogy egyre mélyebbre és mélyebbre szállnak alá a figurák önnön létezésük mélységes poklaiba, csapdákat is állít a rendezésnek: hiába a sokkoló jelenetek sora, s hiába a feszesre komponált ensemblemunka, a játékba időről időre belopakodik az unalom. Amitől persze könnyebb lesz átélni a világvégi borzalmakat – ám e kegyetlen színház éle és ereje is csorbul némiképp.

SARAH KANE: MEGTISZTULVA (CLEANSED)
(Trafó, Kortárs Művészetek Háza)

FORDÍTOTTA: Schuller Gabriella. **DÍSZLETTERVEZŐ:** Ambrus Mária. **JELMEZTERVEZŐ:** Benedek Mari. **RENDEZŐ:** Zsótér Sándor.

SZEREPLŐK: Kuna Károly, Zarnóczai Gizella, László Zsolt, Vati Tamás, Harsányi Attila, Molnár Erika, Hernádi Csaba.

Benkő Géza (Orgon) és Tóth Tibor (Tartuffe)

HIZSNYAN GÉZA

Dühöngő agresszivitás

■ MOLIÈRE: TARTUFFE ■

Úgy látszik, a komáromi Jókai Színház második évadát „töltő" vezetésének a szerencse is a kezére játszik. Eredetileg ugyanis a színház, amely eddig a magyarországi vendégrendezők meghívásakor csak igen ritkán választott jól, az évadzáró *Tartuffe*-öt sem Telihay Péter rendezésében képzelte el. A véletlen azonban – szerencsére – úgy hozta, hogy a fiatalnak nevezett rendezőgeneráció egyik legmarkánsabb, rendezői világát, saját stílusát következetesen építgető tagja találkozhatott a komáromi színház ígéretesen formálódó, egyre több tehetséges fiatalt kinevelő és befogadó társulatával. A találkozás eredményeként olyan előadás született, amely igazolja a rendező és a társulat értékeit. Telihay, aki a díszletet is jegyzi, ezúttal is tágas, szinte üres teret hagyott a játékra. Hátul – akárcsak szegedi *A Manó*-rendezésében – székek vannak, melyeken a jelenetekben épp nem szereplő színészek foglalnak helyet, a színpadon ott egy zongora – mint a szintén szegedi *Három nővér*ben és a *Platonov*ban –, a szereplők mozgása, járása ezúttal is mértani pontossággal van megtervezve. Az előadás jó példa arra, hogy a többször látott elemek hogyan válhatnak a rendező stílusvilágának szerves, az adott produkció adekvát kifejezőeszközeivé.

Az előadás kezdetén a szereplők a közönségnek háttal, néma állóképben jelennek meg, csak a Tartuffe szolgáját játszó gyermek mozog közöttük. Pillanatnyi sötét után feszült képpel indul a voltaképpeni történet: Damis (Kukola József) idegesen járja be a színpad elejét, szinte „lelépi", lépéseivel fölméri a teret. Pernelle asszony (Németh Ica) agresszíven oktatja ki fia családját – Orgon hamarosan lelepleződő zsarnoki hajlamainak erős genetikai alapjai lehetnek.

Telihay értelmezésének kulcsfigurája ugyanis Orgon (Benkő Géza). Első megjelenésekor a nézőtérről érkezik szinte uralkodói pózban, s a ház népe, valamint szolgák hada fogadja. Szertartásszerűen, szolgái segítségével leveti ruháit, háziköntösbe öltözik, megmosdik – sőt, jégkockákkal hűsíti fejét. Az első pillanattól nyilvánvaló: kis házi zsarnokkal van dolgunk. Ennek alapján visszamenőleg jelentést kap Elmira (Gubik Ági) néhány perccel előbbi színre lépése, amint gyönyörű bundáját maga után vonszolja, cigarettázik, s többször is az italospohárhoz nyúl (testvére, Cléante egyszer jelentőségteljesen ki is veszi a poharat a kezéből): frusztrációjának okai – mindenkit lekiabáló, csak a saját nézetét harsogó, agresszív anyósának és a családon uralkodni akaró férjének bemutatásával – nyilvánvalóvá válnak.

Ennek az Orgonnak Tartuffe is csak eszköz, akinek segítségével a hatalmát gyakorolhatja (demonstrálhatja) a családján. Orgon jellemrajzának színpadi megfogalmazása nagyon pontos és alapos. Hazaérkezése után először szó nélkül elvégzi átöltözési szertartását, csak azután érdeklődik a távolléte alatt történtekről. Minden, a felesége betegségéről informáló mondat után fölteszi ugyan a darabból oly jól ismert „És Tartuffe?" kérdést, de tökéletesen szenvtelenül, érzelemmentesen, mint ahogy a válaszokra is érzelemmentesen vagy egyáltalán nem reagál. Ezt az embert önmagán, saját hatalmán (és pénzén) kívül más nem nagyon érdekli. Orgon jellemzésének jelentős pillanata, ahogyan a családdal való összeveszése után – amikor a legkisebb ellentmondásra is agresszíven üvölt – Tartuffe-öt (Tóth Tibor) teszi meg általános örökösévé. A zsarnok tipikus reakciója, hogy az ellenállás legkisebb jelére bizonyítani akarja: ő mindent megtehet.

A harmadik kulcsmozzanat az egyébként is nagyon szépen megoldott veszekedési jelenet. Mariane (Holocsy Krisztina) ellene szegül apja akaratának, hogy Tartuffe-höz menjen feleségül. Az egymással szemben álló, lecövekelt apát és lányát, valamint a középen elhelyezkedő Elmirát a szóvivő, illetve a védőügyvéd szerepét betöltő Dorine és Cléante körbe-körbe járja: szinte befűzik, rögzítik őket. Mariane végső kétségbeesésében itt vágja apja fejéhez: „Ne kergess a végső kétségbeesésbe csak azért, hogy bebizonyítsd: korlátlan hatalmad van fölöttem." Ebben az értelmezésben teljes mértékben igazolódik Jan Kott megállapítása: „Orgon veszélyesebbnek tűnik, mint Tartuffe."

Ebben az előadásban ugyanis Tartuffe – vesztes. A családtagok többségével ellentétben őbenne kevés az agresszivitás. Képmutatása nem látszik túl veszélyesnek, inkább csak jól és biztonságban szeretne élni Orgon pénzéből (ne felejtsük el, a végén kiderül, hogy

„a Király már körözteti rég"). Végül annak esik áldozatul, hogy nem tud uralkodni szenvedélyén, nem tud ellenállni a nőnek. Tartuffe-öt az az Elmira buktatja le, aki talán vonzódna is hozzá, talán menedéket is keresne nála Orgon zsarnoksága elől. Gubik Ági mesterien játssza el ezt az ambivalenciát, s azt, hogy ez a lelkileg megtört nő már arra is képtelen, hogy bárkinél menedéket keressen. (No persze Tartuffe sem túlságosan kecsegtető alternatíva.) Amikor az előadás végén a Rendőr hadnagy (Németh István) hasba vágja a földön fekvő Tartuffe-öt, a család tagjai közül elsőnek – és a legerősebben – Elmira rúg bele a csalóba, s ebben a gesztusban elrontott életének, végső reménytelenségének dühe és Orgon iránti érzelmei legalább annyira benne foglaltatnak, mint Tartuffe iránti gyűlölete.

Orgon családjában elveszett, illetve deformálódott az értékrend. Ebben a deformált értékrendben a szerelem a legnagyobb vesztes. Itt Mariane és Valér (Bernáth Tamás) viszonyán is érződik, hogy az Orgontól várt hozomány nem elhanyagolható tényező. Holocsy Krisztina Mariane-ja így kétszeresen is apja áldozata. Talán ő az egyetlen tiszta ember; mindvégig visszafogott, tartózkodó, sokszor áll vagy ül magába roskadva, a hangját is ritkán hallani, benne jelentkezik legkevésbé a már többször hivatkozott agresszivitás. Csak végső kétségbeesésében tesz olyat, amit életében talán még soha: hangosan, határozottan próbál ellentmondani apjának. Ebben az értékzavaros környezetben Dorine (Varsányi Mária) is inkább a lehetőségei határát mérlegelő – és mellesleg szintén jó adag agresszivitással felruházott – akarnok, aki társadalmi szerepén felül igyekszik beleszólást nyerni a történésekbe, Cléante (Pőthe István) pedig legtöbbször üresen prédikáló pozőr.

Ha akarjuk, értelmezhetjük úgy is, hogy Telihay aktuális előadást rendezett a mai újgazdagok érték(té)vesztéséről, az érzelmi és szellemi értékeknek a pénzzel és a hatalommal szembeni teljes háttérbe szorulásáról. Azzal, hogy az Orgon hazaérkezése körüli ceremóniákhoz az aznapi újságból elhangzó felolvasás is hozzátartozik, a rendező kétségtelenné teszi: máról szóló előadásban van részünk, amelynek azonban mégis sikerül elkerülnie az erőszakos aktualizálás látszatát, s jellemrajzainak, viszonyrendszereinek összetettsége miatt az említett értelmezés erős leegyszerűsítés a produkció komplexitásához képest. Ennek a komplexitásnak szerves és értékes részét alkotják a rendező által tervezett díszlet, illetve játéktér, valamint Tresz Zsuzsa kortalan, színvilágukban kifejező jelmezei.

Az előadás legfőbb értéke az, ahogy a rendező a jellemek és viszonyrendszerek pontos ábrázolását, a hangulatok és feszültségek színpadi generálását mozgásokkal, tempó- és ritmusváltásokkal megoldja, ahogy sikerül elérnie, hogy színészei otthonosan mozogjanak egy számukra ismeretlen vagy legalábbis szokatlan, a mozgásokra, gesztusokra, képekre, a testbeszédre mint kifejezőeszközre építő, a hagyományos lélektani realizmust finoman teatralizáló stílusvilágban. Telihay színpadi fogalmazásmódjának egyik legszebb példája az előadás befejezése, amikor a Lojális úr (Horváth Sándor) kioktató szövegétől – a produkció talán egyetlen, számomra megválaszolatlan kérdése, hogy miért kell ezt szlovákul előadnia?! – és segédei ténykedésétől megfélemlített háziak veszélyt érző juhnyáj gyanánt bújnak egymáshoz a szín közepén (a föléjük ereszkedő, a teret szűkítő tetőelem talán már fölösleges túlmagyarázás), majd a királyi kegyelem tudomásulvétele után fokozatosan egy „party" táncoló, szórakozó résztvevőivé válnak, és szinte kéjjel rugdossák eszméletlenre a földön heverő Tartuffe-öt. Az agresszivitás tehát megmaradt; most éppen mindenki Tartuffe-ön vezeti le indulatait, bár korántsem bizonyos, hogy minden indulat neki szól, ellene irányul. Hogy boldog végre, az igazság győzelmére vagy valami hasonlóan magasztos dologra senki ne gondolhasson – az addig oly szelíd Mariane is rúg egy nagyot Tartuffe-be.

Dömötör Ede felvételei

Tóth Tibor, Gubik Ágnes (Elmira) és Benkő Géza

Ez az előadás, a Czajlik József rendezte *Amadeus*szal együtt, hosszú idő után kiemelte a színházat az úgynevezett „szlovákiai magyar" létből. Megítélésem szerint mindkét produkció elérte azt, ami a kisebbségi létben dolgozó művészek többlete lehet: két kultúrában, a magyar és a szlovák színházi életben is jelentős eseménnyé vált. Bár korántsem biztos, hogy akár magyar, akár szlovák részről megkapják az ennek megfelelő publicitást és szakmai elismerést.

MOLIÈRE: TARTUFFE
(Jókai Színház, Komárom)

FORDÍTOTTA: Petri György. **DRAMATURG:** Faragó Zsuzsa. **JELMEZ:** Tresz Zsuzsa. **SEGÉDRENDEZŐ:** Kukola József. **DÍSZLET-RENDEZÉS:** Telihay Péter.

SZEREPLŐK: Benkő Géza, Gubik Ági m. v., Tóth Tibor m. v., Varsányi Mari, Holocsy Krisztina, Bernáth Tamás, Pőthe István, Kukola József, Németh Ica, Horváth Sándor, Németh István, Oszlík Péter, Balaskó Edit, Bölcskei Zoltán, Marosi Gábor, Nagy László, Radvánszky István, Sámson Szabolcs, Székely Erzsébet, Zách Attila.

NÁNAY ISTVÁN

Üldözöttek passiója

■ VISKY ANDRÁS: TANÍTVÁNYOK ■

A nagy futásról egyik evangélista sem számol be. Arról, hogy a Koponyák hegyén az egyik lator üdvözült, a másik nem, legalább egy írt. No meg Beckett a *Godot*-ban.

Visky András drámájának egyik rétegében azt próbálja megragadni, hogy Krisztus keresztre feszítése után, a menekülés és bujkálás óráiban, a félelem és magukra eszmélés állapotában mit élhettek át a tanítványok. A Koponyák hegyéről fejvesztetten rohannak el, s valódi vagy „csupán" vizionált üldözőik elől tízen riadtan bújnak el egy barakkban. Tamás lemaradt tőlük, s csak később érkezik meg, Júdás, érthető okokból, nincs köztük. Búvóhelyükön kollektív önvizsgálatot és helyzetelemzést végeznek, szeretnék felidézni a passió, a keresztre feszítés és menekülésük mozzanatait, de emlékeik bizonytalanok, egymásnak ellentmondóak; ahelyett, hogy tisztázódna mindaz, ami velük történt, kérdéseik sokasodnak. Hiába fordulnak az Íráshoz, az egyetlen biztos fogódzóhoz, kételyeik nem fogyatkoznak.

Nem tévedés az Írást emlegetni, bár tudjuk: az evangélisták tudósítása a kronológia szerint még várat magára. Visky András azonban meglehetősen szabadon bánik az idővel, azt is mondhatnánk, hogy darabjának egyik főszereplője épp az Idő. Néhány tanítvány a közös helyzettisztázás sikeréhez homíliájával igyekszik hozzájárulni. E bibliamagyarázó példázatok között természetesen az Újszövetségből eredeztethető történet is van, de a többség a közelmúltban esett meg, sőt még irodalmi mű parafrazeálására is akad példa: a *Godot*-ból a latrokról szóló párbeszéd felidézése-eljátszása. Összetorlódik az idő. Egymás mellé kerül Krisztus halála és a szamosújvári börtönben lezajló szekus vallatás, Richárd rabbi börtönbe vettetésének és Bertalan gyógyulásának története, valamint Estragon Tamás és Vladimir János bohócjelenete. Amikor azt hiszik, üldözőik nyomban rájuk törik az ajtót, s egymástól búcsúznak, többek között kolozsvári, főreál gimnáziumbeli diákoskodásra, zsidó transzportokra, eltűnt tanítóikra emlékeznek. A történelmi és a közelmúlt összekeveredik a jelennel. A *Tanítványok* alcíme – Játék az Írással és a Színházzal – tehát kiterjeszthető lenne az Időre is.

János és Tamás homíliája nyilvánvalóan hommage à Beckett, de nem csak ez utal színházi játékra. Amikor a tanítványok megérkeznek, s valamelyest megnyugszanak, egy zsákból rabruhára emlékeztető zubbonyokat vesznek elő. A néma Bertalan a többiek közvetítésével sorolja a neveket, Péter kiosztja a vászonkabátkákat, amelyeken a menekülők neve és egy szám látható, s amelyet mindenki azonos mozdulattal vesz fel – ezzel kezdetét veszi egy szertartás. Később a barakk priccsei alá, mögé rejtett tárgyak is előkerülnek, ezek részben a passiójáték rekvizitumai (szögek, kalapács, palást, kötél, spongya, *Ecet*-feliratos üveg, ostor, töviskorona), részben – az időjátéknak megfelelően – a XX. századot idézik (a Nyugat folyóirat egy példánya, plakátok, színházi műsorfüzet, könyvek – s két keménykalap).

Mint minden szertartásnak, e színpadinak is lényege, hogy a résztvevők egyszerre teremtői és újrateremtői a rítusnak. A dráma szereplői egy behatárolható történelmi pillanatban élik át a maguk lelki kálváriáját, de a játszók itt és most újraalkotják, felidézik a történteket. Ez ebben az esetben nem a színház közismert paradoxonainak egyike, hanem a dráma központi gondolata. Végső soron a színház ontológiai lényegét faggató írói kérdésföltevésnek lehetünk tanúi, amennyiben Visky hitet és tanúbizonyságot tesz abbéli meggyőződéséről, hogy a színház és a rítus közös gyökerű, hogy minden megrázó színházi élmény mélyén megtalálható a rituális alap.

Máthé András felvétele

Péter (Bakota Árpád) „keresztre feszítése"

A tanítványok nem csupán önvizsgálatot végeznek, nem a valós vagy vélt kutyaszorító-szituációból szeretnének szabadulni, hiszen végül eljutnak odáig, hogy testüket akár át is engednék üldözőiknek. Lelki elszámolnivalójuk van önmagukkal és a létező vagy hitükben élő Úrral. Ezért kell végigjárniuk egyénenként és kollektívan szenvedést és megtisztulást hozó keresztútjukat. Ezért kell megtalálniuk azt, aki helyettük s az utódok helyett magára vállalja – akárcsak a mítoszban Krisztus – a megismételt rítus áldozatszerepét. Ezért bújnak tízen a kínzók, a kivégzők, a meggyalázók szerepébe, amikor megelevenítik a keresztre feszítés jelenetét. A dráma során eddig is, de e pontján különösen adódik az összevetés Örkény Istvánnak a legtöbb drámáját konstituáló tézisével, amelyet legpregnánsabban a *Pisti* mottójaként fogalmazott meg:

„E kor nekünk szülőnk és megölőnk.
Tőle kaptuk, mint útravalót,
hogy lehessünk hősök és gyilkosok
egy időben, egy helyütt és egy személyben.
Ki merre fordul, aszerint."

Ezúttal Péter az áldozat, az a Péter, akit Jézus kősziklának nevezett, de aki ebben a történetben – talán mint a legmesszebb látó, a következményeket legpontosabban felmérni képes tanítvány – a leginkább kimutatja félelmét, tehát a legsebezhetőbbé válik.

Kezdetét veszi a ceremónia: a padokból kereszt készül, előkerülnek a rekvizitumok, s a tanítványok mozzanatról mozzanatra rekonstruálják a passió végső állomásán történteket. E rekonstrukcióra pontosan illik a Grotowski színházi gyakorlatára oly jellemző „gúny és apoteózis dialektikája", azaz a szent és a profán kettőssége. Mielőtt a tényleges „keresztre feszítés" elkezdődne, a padlóra felrajzolják a helyszín jelzését: egy koponyát. Önmagában e gesztus is ironikus-groteszk elem, de az ezt követő civakodás arról, hogy az ábra kinek a fejalkatára hasonlít a legjobban, becketti bohócjátékká fajul. S ahogy a szögekkel ügyetlenkednek, ahogy Pétert a hosszú kötéllel buzgón igyekeznek lerögzíteni, ahogy erőlködve felállítják a keresztet – az leginkább a középkori naiv festői ábrázolások stílusát idézi, azaz tragikumában is mulatságos.

A Koponyák hegyén történtek felidézése közben a tanítványok között sokszor esik szó egy nőről, aki még akkor is ott volt a kereszt mellett, amikor ők futni kezdtek. A szereplőlistán úgy szerepel, mint Ismeretlen nő, de a szerző intenciói szerint e szerepet nem színész játssza, hanem valaki a közönségből. Ez a valaki Péter keresztre feszítése után lép színre: az előadásban a szereplők egyike felkéri, hogy virrasszon a keresztre feszített mellett, s leülteti egy zsámolyra, miközben a tanítványok kitünedeznek a térből.

Péter lassan kiszabadítja magát kötelékéből, az egyik falon pedig elhúznak egy függönyt, s mögötte feltűnik a tanítványok alkotta, reneszánsz beállítású „Utolsó vacsora"-előkép. A blondelkeretes tablóba belép Péter is. Csak a középső hely marad üresen. A térben pedig ott marad egyedül az Ismeretlen nő.

A darab – s természetesen az előadás – legvitathatóbb elgondolása a nő szerepeltetése, hiszen attól, ami és ahogyan a színpadon lezajlik, minden szempontból idegen. Az író a Nőt az élőképbe komponálta bele, s Péter helyére ülteti, míg Péter Júdás helyét foglalja el – ez utóbbi ismét a már idézett örkényi gondolatra asszociáltat (nem véletlen, hogy a darab során többször elhangzó kakasszóra Péter mindig igen ingerülten reagál). A rendezői megoldás technikailag egyszerűsíti és gondolatilag tisztábbá teszi ugyan az Ismeretlen nő szerepét és helyét, de az alapvető problémát nem oldja meg. Civil szereplő felléptetése ugyanis mindig kockázatos, de ha a funkciója sincs tisztázva, sokszorosan az. Ez az öncélú és ma már szinte elviselhetetlenül modoros megoldás sem a történethez, sem a darab gondolati magvához nem tesz hozzá semmit, az pedig a műtől függetlenedve válik kínossá, hogy a közönség egy tagját reflektorfénybe állítják, de rögtön el is vonják róla a figyelmet – hiszen a hangsúly a tablóra kerül –, és árván hagyják a minden szempontból kiürült térben.

Jámbor József debreceni rendezése a sokszintű dráma pontos megfejtésére és az író elképzeléseit tiszteletben tartó megjelenítésére törekszik. A rendező szinte mindenben követi a szerzői instrukciókat, ami nem mellékesen az írói szándék és megoldások életképességének vizsgája is. Az előadás igazolja a darab értékeit, de bizonyos problematikus részletek is felerősödnek, hogy csak a már említett civil szereplő felléptetésére utaljak. A megvalósítás talán legnehezebb feladata a darab különböző rétegeinek komplex megjelenítése, az, hogy a bibliai és a közelmúltbeli jelenetek, a fő cselekménszál és a beékelt betétek stilárisan és a játékmódban egységet alkossanak. Magától értetődő interpretációs lehetőség e részletek elkülönítése és differenciálása, hiszen ezáltal a cselekmény érthetőbbé és követhetőbbé válhat. Mégis meggyőződésem, hogy a különnemű rétegek egybejátszatása, összemosása, egymásra építése közelebb állna a mű lényegéhez s ahhoz a hatásmechanizmushoz, amely a szokásosnál erősebben apellál a nézőnek mint játszótársnak a szellemi-lelki aktivitására.

Jámbor József az előbbi megoldást választotta, s értelmezését következetesen végigvitte. Ez a mű közösségi színházat igényel, nem vagy csak módjával kínál színészi „áriákat". A debreceni előadásban az együttesjáték maradéktalanul megvalósul, ugyanakkor az egyes alakítások nem oldódnak fel egységes, közös nevezőre hozott játékmódban. A rendező nemcsak a homíliák zártabb jeleneteiben teremt módot arra, hogy egy-egy színész látványosabban is megmutatkozhasson, hanem a kollektív jelenetekben is karakteres figurákat formáltat.

Az előadás olyan igazi kollektív munka eredménye, amelyre csak valódi színházi műhelyekben akad példa. E közösségi alkotófolyamatban csaknem minden szereplő színészete gazdagodott. Az egységesen jó teljesítményen belül néhány alakítást azonban külön is érdemes megemlíteni. Ruszina Szabolcs és Vranyecz Artúr Jánost, illetve Tamást alakítja, de igazán a Beckett-homíliában emlékezetesek: Estragon–Vladimir-kettősük fájdalmas clowniáda. Kóti Árpád elsősorban a börtönbetétben – ahogy a sokat megélt fegyenc túlélési taktikájának titkait átadja társának – kiváló, de Máténak az áldozatvállalás hiábavalóságáról szóló monológját is döbbenetes erővel mondja el. A kérésére Jézus által némává tett Bertalant Maday Gábor a tanítványok egyik befolyásos tagjává teszi, aki mintha szótlanságra kárhoztatva többet tudna a világról és a többiekről, mint mások, s ez a többlettudás adja a rangját. Ottlik Ádám az örökké ellenzékbe vonuló Alfeust játssza, megmutatva, hogy ez a figura a mindenkin eluralkodó bizonytalanságot és félelmet rejti, kompenzálja hőbörgéssel, kekeckedéssel. Bakota Árpád alakításában pedig egyszerre és egyidejűleg van benne Péter kétarcúsága, a kőszikla jellem és a hármas kakasszókor gyengének bizonyuló gyarló ember.

Tádé homíliájában üldözötteknek nevezi magukat, s kifejti, hogy „üldözöttnek lenni, nos, az bizonyos fajta jogokkal és hát persze kötelezettségekkel is jár". Az *üldözöttség* szó ezúttal tágabb értelmében szerepel. Visky András drámája és a debreceni előadás a ténylegesen vagy „csak" magukat annak tartó üldözöttek becketti értelemben vett játékos, a színház-szertartás erejében bízó túlélési kísérlete.

VISKY ANDRÁS: TANÍTVÁNYOK
(Csokonai Színház, Debrecen)

DRAMATURG: Duró Győző. **DÍSZLET-JELMEZ:** Túri Erzsébet. **ZENE:** Weber Kristóf. **RENDEZTE:** Jámbor József.

SZEREPLŐK: Fábián Gábor, Ottlik Ádám, Maday Gábor, Garay Nagy Tamás, Révész Béla/Karl József, Ruszina Szabolcs, Kóti Árpád, Bakota Árpád, Korcsmáros Gábor, Hajdú Péter, Vranyecz Artúr.

VÁROSRENDEZÉS, SZÍNHÁZRENDEZÉS, FILMRENDEZÉS

Az Új Magyar Építőművészet, a Magyar Urbanisztikai Társaság és a Merlin Színház november 20-án estet szervez a színház-, film- és városrendezés összefüggéseiről. **A meghívottak:** Fodor Tamás, Jordán Tamás, Kamondy Zoltán, Lukovich Tamás, Selmeczi György, Szabó István, Vidor Ferenc. **Helyszín:** Merlin Színház, este 7.30 óra.

ELŐFIZETŐI FELHÍVÁS

Január elsejétől egy évre 3000 forintért fizethető elő a SZÍNHÁZ.
Ezért olvasóink tizenkét számot, valamint egy különszámot kapnak,
vagyis körülbelül tíz szám áráért tizenhárom számhoz jutnak hozzá.

Előfizetés bármely hírlapkézbesítő hivatalnál és a Levél- és Hírlapüzletági Igazgatóságnál
(LHI) 1900 Bp., Orczy tér 1. közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
az LHI 11991102– 02102799–00000000
pénzforgalmi jelzőszámra, illetve a SZÍNHÁZ szerkesztőségében
(1126 Budapest, Németvölgyi út 6. III. 2., tel.: 214–3770)
személyesen, valamint telefonon vagy átutalással
(10402166–21624669–00000000)

Szántó Judit

A francia Kean

■ ERIC-EMMANUEL SCHMITT: FRÉDÉRICK ■

Eric-Emmanuel Schmitt francia drámaíró magyarországi bemutatkozása nem volt valami sikeres: a Játékszínben előadott *Rejtélyes viszonyok* a maga művi titokzatosságával, tömény álfeszültségével jellegzetes „lila bulvár". Ehhez képest a *Frederick* (a francia ortográfia szerint helyesen Frédérick) merőben új oldaláról mutatja be a szerzőt: ezúttal regényes drámai lektűrt írt, amelynek középpontjában a XIX. századi nagy romantikus színész, Frédérick Lemaître áll, s eköré szerveződik meg az egykorú – és persze az örök – színházi élet színes forgataga. A mű, amelynek végén a *Cyrano* darabzáró hangulata is visszatér, elsősorban Dumas és Sartre *Kean*je előtti hommage; kevésbé finoman úgy is mondhatnám, hogy a *Kean* motívumainak utánérzett újraköltése. A szertelen egyéniségű s a cselekményben immár érett korú francia Keant is egy jó családból való bájos kisasszony akarja megváltani szerelmével; Lemaître is színésznőt próbál faragni az ifjú hölgyből; a szerelmi intrikában itt is kulcsszerepe van egy előkelő angol arisztokratának, adott esetben York hercegének; és még sorolhatnánk az analógiákat, a főhős által keltett nyílt színpadi botrányoktól egészen a közönség direkt megszólításáig. A *Kean* sartre-i változatában persze az irónia dominál, míg Schmittnél az irónia inkább csak egyes replikákban érhető tetten (bár a fordításban ez a jó iskolákat kijárt ironikus dialogizálás csak mérsékelten élvezhető). A modernségnek ő is tesz bizonyos illendő engedményeket, például a sokszor villanásszerű jelenetezésben vagy Lemaître-nek gyermek alteregójával való többszöri szembesítésében, bár épp ez az utóbbi megoldás egyszersmind erősen giccsgyanús; a dráma vége pedig immár nyílt giccsbe csap át.

Feledhető színmű tehát a *Frédérick*, sokéves francia sikerszériáját mégis több tényező indokolhatja. Itt van először is az az ütőkártya, amelyről egy külföldi előadásnak eleve le kell mondania: a témának mint a közös nemzeti múlt egy darabkájának eleve adott mitologikus dimenziója. A műveltebb francia néző tud valamit Frédérick Lemaître-ről, mint ahogy erudíciós közkincsszámba mennek a felidézett színművek is: az idősebb Dumas *Antony*ja vagy éppen a fókuszban álló bűnügyi melodráma, *Az adrets-i fogadó*, amely a legendás bandität, Robert Macaire-t helyezi a középpontba. Ezeket a mítoszokat egy külföldi előadás nem teremtheti meg, sőt, a darabbeli darabok kusza mozaikszerűsége a rendezői idézőjelek ellenére is sokszor zavaróan hat.

Frédérick: Cserhalmi György

Schiller Kata felvétele

Gazdálkodni a *Frédérick* két további, immár a sikert közvetlenül meghatározó minőségével lehetne: a sztárra szabott főszereppel, valamint az igényelt nagyszabású színpadi apparátussal. A szerzői instrukciók szerint például *Az adrets-i fogadó* előadásán a melodráma teljes díszlete látható, működik a szélgép, a hógép, nyílt színi változásra is sor kerül; később a szerelmesekkel a zsinórpadlásig emelkedik a dívány, „mint egy mitológiai istenpárral".

Erről az apparátusról a Tivoli Színház előadásának eleve le kellett mondania; a rendező, Szikora János eltolható deszkafalakból álló, jól használható, ha látványos illúziók keltésére nem is vállalkozó díszlete mindössze keretet teremt a cselekményhez, mint ahogy a színházi élet folyamatosságára, mozgalmasságára is csak időnként szellemes, de puritán jelzések utalnak. (Ezeket a jól elgondolt jelzéseket azonban gyakran semlegesíti a közepes és kisebb szerepekben látott gyenge színészi játék, holott a hiányzó látványos külsőségek funkcióját a színészeknek éppenséggel önmagukból kellene kitermelniük.)

Marad az előadás legfőbb vonzerejeként a főszerepet játszó színész, aki adott esetben helyettesíthetné a párizsi siker zálogát jelentő Jean-Paul Belmondót. Az előadás igazi honi sztárt hívott meg erre a szerepre, Cserhalmi György személyében. Cserhalmi, aki a rádióban meglepő kedvetlenséggel nyilatkozott darabról és szerepről, nagy tudatossággal gyomlálja ki Frédérick figurájából az elementáris játékkedvet, a komédiázó lendületet, a „blikkfangot", amire pedig ennek az amúgy elég szegényes darabnak nagy szüksége lenne; a sorokból sütnie kellene a színház, a színjátszás semmi máshoz nem hasonlítható varázsának, Cserhalmi azonban modern spleennel, már eleve kiábrándultan alakítja a figurát. Ebből a stílusból – mondhatni, természetesen – iskolajátékot nyújt, ám a darabot nem izzítja fel.

Sokkal kevésbé vonatkozik mindez az előadás második részére, amikor Rémusat báró, a belügyminiszter, a szeretett lány apja kihúzza a talajt Frédérick lába alól, s ő lemond Bérénice-ről: immár felismeri, hogy amíg él, színházra van ítélve, mert abban az életben, amelyről álmodik, megbukna. Így lesz az előadás két csúcspontja a George kisasszonnyal, majd Précieuse-zel zajló két rezignált, elégikus hangulatú jelenet, amelyekben az emberi kapcsolatok bizalmas bensőségessége dominál; a komédiázásban mindvégig jeleskedő Vári Éva, valamint Sztárek Andrea is itt nyújtják legjava perceiket. Említést érdemel még Horváth Lili (Bérénice) is, aki a könnyedebb hangulatú kezdeti jelenetekben még kissé elfogult, ám annál inkább magára talál, amikor a darabbeli valóságban is a *grande amoureuse* hálás és némi tragikummal bélelt szerepét játszhatja.

Egészében azt mondhatom: Schmitt *Frédérick*je kevés ahhoz, hogy egy, a Szikoráéhoz hasonló finom, diszkrét, tompított fényű előadás is érvényesen bonthassa ki a benne rejlő komédiás lehetőségeket.

ERIC-EMMANUEL SCHMITT: FRÉDÉRICK
(Budapesti Kamaraszínház)

FORDÍTOTTA: Pacskovszky Zsolt. **JELMEZ:** Tresz Zsuzsa. **JÁTÉKTÉR-RENDEZÉS:** Szikora János. **SZEREPLŐK:** Cserhalmi György m. v., Vári Éva, Ujvári Zoltán, Horváth Lili, Pindroch Csaba, Kránitz Lajos, Sztárek Andrea, Cs. Németh Lajos, Valkay Pál, Haás Vander Péter, Bank Tamás, Gula Péter, Szakács Eszter, Kikinger Gábor.

TARJÁN TAMÁS

Majd a moziban

■ EGRESSY ZOLTÁN: KÉK, KÉK, KÉK ■

Mint oly sok bemutató előadásukon, ismét lakmuszpapírnak használják a nézőt a Bárka Színházban, belelógatják a félkész produkció zavaros oldatába, megfigyelik, kékre vagy vörösre színeződik-e a tisztázatlan szituációk és az előnytelen kémhatású játékmód folytán, majd bizonyára nekilátnak annak a korrigálómunkának, mely a felvonások rövidítésével, a szöveg finomításával, az alakítások csiszolásával már nemegyszer hozott utólagos eredményeket e falak között, de amelyet mégiscsak jobb lenne nagyjában-egészében a premier estéje előtt elvégezni. Ráadásul Egressy Zoltán darabján csak a csoda segíthet – mert nem darab, hanem forgatókönyv.

A *Kék, kék, kék* című cirkuszi komédia kilenc nyomorult mutatványosa egymás felfalásának és az anyagi-művészi csődnek a határán abban bizakodik, hogy bejuthat a WC-be, azaz a World Circus nevezetű világszervezet mindenféle segélyeket és távlatokat kínáló Közép-európai Cirkuszművészeti Altagozatába. Mint annyi más jobb-rosszabb szövegpoént, ezt a *vécét* is annyit húzzák-nyúzzák, hogy a segítőkész elemi nevetéstől is elmegy a kedvünk. Ha itt szinte mindenki akkora bunkó, hogy tizedszerre sem tud mit kezdeni *két* betűvel és *egy* rövidke szóval, akkor a jelenlegi európai folyamatokra és Magyarország státusára tán túlságosan is könnyen értelmezhető szimbolika tökéletesen súlytalanná, siváran viccszerűvé válik, s a kevésbé konkrét jelentések – így az Egressy által oly sokszor emlegetett általános elvágyódás jegyei – sem bontakozhatnak ki.

Valami kedvezőt, reménykeltőt feltétlenül tudnunk kellene a színműbeli *Filadelfia Cirkus (Internacionalni!)* tagjainak képességeiről. Ez a szedett-vedett trupp mégiscsak üzemel, sőt nemzedéki tradíciókat is őriz. Az író azonban, aki a széthulló nagycsalád belviszályaival és promiszkuitásos kapcsolatrendszerével úgy-ahogy megbirkózott az ábrázolásban, fittyet hányt arra, hogy a színpadi színészek általában nem zsonglőrök. Groteszkjébe egy teljes sorsdöntő cirkuszi előadást épített, amely a Bárkában viszonylag tempósan lebonyolított, de szánalmas igyekvés, merő külsőség és időrablás, hiszen egy pillanatig sem kétséges a kimenetele. Csupán Scherer Péter (Prézli) rendelkezik némi – elismerést parancsoló – artistaügyességgel. Drámai szituáció akkor jöhetne létre, ha – mint a szöveg sugallja – ez a cirkuszista sokkal rátermettebb, mint a többiek, tehát a toldozott-foldozott famílián és a rogyadozó, színevesztett sátoron belül nem indokolatlanul készül trónfosztásra: Fil, az apa és igazgató letaszítására. Lukáts Andor rendezésében sajnos Prézli nem egyéb, mint első az utolsók között.

Megoldásként felmerülhetett volna a textus valamiféle álomi, vizionárius, nem realista interpretálása. Ebben a közegben mellékes, ki tud cigánykerekezni, három labdát dobálni. A darab vaskos szociolektusa és periferiális valóhűsége eleve nem ebbe az irányba inspirált. Lukáts ugyan megpróbálkozott azzal, hogy a két hatalmas, lepusztult lakókocsiból beköltöztette a szereplőket a díszletcirkuszban nyitott üregekbe, Khell Csörsz sémakövető és ötlettelen terve viszont semmiféle fogódzót nem ad ahhoz, miként lehet bent lakni a munkahelyen, szükség esetén pedig eltüntetni a cellákat. Egyszerűen a kénytelenség érződik – hogy nem lehet a szerzői instrukció szerinti (s valóban csak filmen kivitelezhető, megeleveníthető) két kulisszamonstrumot megépíteni. Költői vagy szür-

Vasvári Emese (Cacala), Tóth Attila (Bláz) és Csuja Imre (Fil) Koncz Zsuzsa felvétele

realisztikus mozzanatok csak véletlenszerűen csempészik magukat ebbe a drabális, ismételgető játékba, melyben a kihagyások, szövegátcsoportosítások következtében a címadó színmotívum, a poétikus és hazug kék is kifakult a mindjárt elöljáróban elnyekergett dallamból, Varga Gabriella (Eperke) erőfeszítéséből.

Jelen (színházi) formájában Egressy műve szinte semmi mást nem nyújt, mint vaskos, töredezett keretet, amelyet a *Portugál* és a *Sóska, sültkrumpli* című alkotásaiból emlékezetesen ismerős élet- és figuraismeret és a hatásos, bár hatásvadász dialóguskultúra részben kitölthet. A színészek egyelőre csak az első fogásokat végezték el replikáikon. Megragadták, beleragadtak. Pogány Judit (Tantusz) Amerikát járt nagymamakövületként egy elfuserált gyerekdarabban tévelyeg, repetitív szószmötölése és totyorászása közben elfelejt érthetően megszólalni; az artikulálatlanságot nem mozdítja az értelmezhetőség régiójába, ha viszont jópofa bemondásra nyílik alkalma, máris ajakkerekít. Nem jobbak, nem rosszabbak a többiek sem. Vasvári Emese szexuális szolgáltatásokat szívesen nyújtó Cacalájának e téren mutatkozó specialitását elkendőzték a színrevitelben, a színésznő mesterkélt hangon reszeli a szavakat. Csuja Imre nem tud mit kezdeni Fil végzetes betegségének megjelenítésével, Kardos Róbert (Totó) az egész struktúrán kívüli magánzóként téblából, Tóth Attila (Bláz) igyekvése nem a kedvesen ütődött ifjút képezi le, hanem azt, hogy ő éppen most forr bele a Bárka rettenetesen átdarálódott és csöppet sem jó összetételű társulatába. Gados Béla (Bittner) sokkal a WC alatt és sokkal a Filadelfia fölött valóban megengedheti magának a kívülállást. Veres Dóra, a jelmeztervező a megmondhatója, miért rövidnadrágban tesz eleget első, baksist remélő agitációjának, s később miért visel ugyanolyan (mintájával kiabáló, „cirkuszi", bohócos) inget, mint Fil. Egyáltalán, Lukátsnak mélyebben át kellett volna gondolnia, hogy a *Kék, kék, kék* mennyire és miként játszható el egy nagyszabású bohóctréfa szólamaként – ha van formaelv, akkor most leginkább ez az. Csoma Judit (Tera) nagyon keresi, ám egyáltalán nem találja az itt nem otthonos drámai hangfekvést, Szikszai Rémusz (Indigó) a csapat összes tagjához hasonlóan hangoskodóbb, sietősebb a kelleténél. A legtöbb szín Scherer komédiázásában van, az ügyesen betanult trükkök svungot és fölényt adnak nekirugaszkodásának, tud fenyegető is lenni, a némi iskolázottsággal még veszedelmesebbé tett primitívséget ki tudja, hová potyogó záptojásként hajítja a levegőbe.

Lukáts Andor és Egressy Zoltán deklaráltan másképp vélekedik arról, milyen kék a *Kék...* Kettejük közül az író az érzelmesebb, a rendező a sprődebb. Alkotó-alakító écáinak egyike, hogy David Yengibarjan muzsikáját félig-meddig cirkuszi kiszenekar festi a jelenetek alá (s ezt a beleringató-eltávolító hatást fokozza, hogy árnyalakok meg is kettőzik az együttest). Lukáts ténykedése amolyan fele úti rendezés: ebből a vázlatból még előadást kellene varázsolni. A kritikus azonban a fejét teszi rá, hogy a *Kék, kék, kék* matériája filmvászonra való, és Lukáts Andor, aki a *Portugál*ból jó mozit is kerekített, ezt is beletáplálhatná a felvevőgépbe. Mondom, a kritikus fejét teszi rá – ha olyan bűvészdobozt tesznek a fejére, mint itt a színen Cacaláéra...

EGRESSY ZOLTÁN: KÉK, KÉK KÉK
(Bárka Színház)

DÍSZLET: Khell Csörsz m. v. **JELMEZ:** Veres Dóra m. v. **FÉNY:** Pallagi Mihály. **ZENE:** David Yengibarjan. **ASSZISZTENS:** Lengyel Csaba. **CIRKUSZI MUNKATÁRS:** Ócsai Gábor m. v. **RENDEZŐ:** Lukáts Andor m. v. **SZEREPLŐK:** Csuja Imre, Csoma Judit, Varga Gabriella, Vasvári Emese, Tóth Attila f. h., Scherer Péter, Szikszai Rémusz, Kardos Róbert, Pogány Judit m. v., Gados Béla m. v.

BÉRCZES LÁSZLÓ

Hunyász

■ EGY SZABAD EMBER ■

´97 októbere, vénasszonyok nyara, kavargatjuk Tasival (Tasnádival) a tejszínhabhegy alatt lötyögő, ócska presszókávét valahol a Bajza utcában. Hunyászra, nekünk akkor még: Hunyadi Lacira várunk, aki az osztrák követségen ügyintéz. Egy csapat erdélyi színésszel sorára vár, vízum, ilyesmi. Összejött egy vendégszereplés, ne mondjak haknit: az valami mellékes foglalatosság, ez meg itt most fontos, mégiscsak nyugati út, a híres Bécs talán szereplési-megmutatkozási lehetőség, igen, bizony, mi is vagyunk, romániai magyar Dobcsinszkij–Bobcsinszkijek, Magyarországon alig ismert magyar színészek (nem sokkal ezután látom majd Hunyászt *A revizor* zseniális Polgármestereként Debrecenben)... meg igen, pénz is, valuta (!), amire a vérrel-verítékkel kikínlódott, éhenkórász kelet-európai demokráciában vagy miben le kell csapni, le bizony. És ne felejtsük el, úton van, úton lehet az ember, ami Hunyadi Laci esetében maga az élet. Egyelőre.

Ezt a fajta szabadságot adta meg neki az úgynevezett rendszerváltás: magára csaphatja rozzant autója ajtaját, és GO! „Románia első szabadúszó színésze vagyok", ezt mondogatja viccesen magáról, öblöseket nevet hozzá, megpaskolja a válladat, „ne szarj be, minden rendben lesz!", nyeríti biztatón, miközben azt hinnéd, őt kéne vigasztalni, hisz rossz az út, nincs benzin, szétesett a kocsi... Ő indul, és próbakezdésre elér Marosvásárhelyre, Szatmárra, Temesvárra, Csíkba, netalántán Bécsbe most. Rá várunk.

Lenézünk a követségi épület alagsorába, titokzatos kisablakok előtt ügyfelek nyüzsögnek, Hunyász is köztük, mindjárt, mindjárt, integet, csak még ilyen pecsét, olyan pecsét, egyik kezében gyűrt nyomtatványok, a másikban zsebkendő, izzadt tarkóját törölgeti vele, mindjárt, nevet felénk, visszaballagunk a kávéhoz.

Az évad végére kéne valami könnyed, jópofa, zenés dolog, amit szeretnek a színészek, a nézők, ami felüdülés az egész éves gályázás után, ezt gondoltuk ki. Ebből lesz '98 áprilisában (majd átigazítva, épületavatóként '99 szeptemberében) a Bárka Színház *Titanic vízirevü*je – ami minden lesz, csak felüdülés nem, legalábbis a létrehozás során nem lett az (átírás újra meg újra, rendezőcsere, válság válság hátán – bár a végeredmény mindent igazol, ugye). Alig tudunk még valamit a darabról, de egyet biztosan: Hunyász feltétlenül legyen benne. „Rendben!" – mondja ő kapásból, ahogy érkezéskor lezuttyan a székbe, és nagyban törölgeti magát. Túl van a lélekölő balkáni kálvárián: a vízumszerző, megalázó nyomakodáson, neki ez meg se kottyan, muszáj túlélni, mondja minden porcikája. „Rá se basszatok, jöhet a bemutató!" – és felhörpinti a kávét. „De még nincs szöveg..." – makogjuk Tasival. „Majd lesz, gyerekek, van idő!". „És az egyeztetés? Melyik színháztól kérjünk el téged?", kérdezzük még félve, de Hunyász csak kedélyesen lapogat bennünket: „Velem egyeztessetek, apukám! Szóltok, jövök" – és mesélni kezd a szabadúszásról. Aztán indul a szatmári „tájbusszal", nekünk meg máris jobb a kedvünk. És rajzolódik is a jelenet: ismeretlen, testes pasas csörtet befelé a nézők között, akik, nem ismervén Hunyadi László színművészt, hirtelen nem is tudják, valódi balkáni gengszter állítja-e le az előadást, avagy ez is az alsóbelesdi bárka-revü része... Szóval megvan az egyik főszereplő: Babetta Béla, tíz hónap Vác, öt év Baracska, négy év felfüggesztett...

Az első biztos pont a még fantáziánkban is alig létező előadásban, és biztos pont marad mindvégig. A szükséges pillanatban kiszáll majd a tragacsból, porosan és nyilván fáradtan, de senkit nem traktál azzal, hány kilométert vezetett, és hányat vezet majd holnap. Most itt van, máris benne a játékban, a munkában, a hülyéskedésben – és mindenki nevet, és mindenki jókedvűen dolgozik: mert itt a Hunyász, aki maga a pezsgés, az élet, a szabadság. Mellesleg remek színész.

A marosvásárhelyi színház nézőterén ültem, talán még az átkos időkben. Nem emlékszem már, mi volt a darab, kik is mozogtak-beszéltek a színpadon. A fennkölt zengésre, a gyűrkőző ágálásra emlékszem, meg arra, hogy egyszer csak elkezdtem odafigyelni: valaki csak úgy bejött, csak úgy megszólalt, és muszáj volt figyelni rá. Maga volt a természetesség – ami még nem elég, de alapvető a színházcsináláshoz. Hogy ez így volt-e már a hetvenes években, amikor végzett, és elkezdte a pályát Vásárhelyen?, vagy fokozatosan faragta le magáról a cifra gúnyákban gőgösködő, nagybetűs Színészetet?, nem tudhatom. Milyen volt Don Carlosként, Peturként, Kakuk Marciként – mások tudják. De azt tudom, hogy a már említett Polgármesterként Gogolba oltotta Caragialét, és lett szőrös tökű gazember és bolhafing kisember; hogy a temesvári

Koncz Zsuzsa felvétele

csapat csúcsteljesítményében, az *Éjjeli menedékhely*ben Szatyinként mutatott meg bölcsességet és kíváncsiságot, cinizmust és érzelgősséget; hogy egyszerre naiv és rafinált Svejkként úgy lépett elénk, mintha Hašek írta volna őt... és otthonosan mozgott Sütő András, Molnár Ferenc és Shakespeare William színpadán is, a *Romeo és Júlia*ban legutóbb – pontosabban utoljára, hisz tudja az olvasó is, miért születik ez a suta írás most, 2001 vénasszonyainak nyarán: igen, azért, mert Hunyadi László nem lép többé színpadra –, szóval legutóbb Júlia apjaként kerekített magának életteli, vérbő figurát, én meg előadás után ott sertepertéltem az öltözőben, ő mosakodott, én meg marha fejjel alig szóltam valamit: nem tetszett az előadás, játszottam a szigorút, és akkor találkoztunk utoljára.

Visszamegyek hát négy évet, és jelen időt gyúrva a múltból látom, ahogy elköszönünk a Benczúr utcában, Hunyász felszáll a Bécsig zötykölődő buszra, integetek lelkesen, és tudom, lesz egy jó színészünk, lesz egy Babettánk, azt még nem tudom, hogy majd a Csányi-féle *A játék*ba is beszáll, azt pedig végképp nem tudhatom, hogy négy év múlva ezeket a sorokat kell írnom SZÍNHÁZ című kedves lapomnak.

Merthogy Hunyász 2001 októberében, egy svédországi turnéról hazafelé rosszul lett az úton. Aztán néhány nap múlva a kolozsvári kórházban meghalt.

Az olvasó a novemberi számot tartja a kezében, de a lap már előző hónap végén meg szokott jelenni. Meglehet, ma van éppen 2001. október 30. Hunyász, egykorvolt szabad színész, ma lenne ötvenéves. És hamarosan születik az unokája.

FORGÁCH ANDRÁS

Vérben fürdő Liliom

■ A HARMINCNYOLCADIK THEATERTREFFEN ■

Az idei, harmincnyolcadik berlini Theatertreffen szokás szerint kisebb botránnyal kezdődött: amikor a válogatók (öt színházi kritikus, akik már három éve válogatnak együtt, és ez volt az utolsó évaduk – ők minden megnézett előadásért száz márkát kapnak és útiköltségtérítést) kora tavasszal kihirdették az eredményt, azt a tíz előadást, amelyik a színházi találkozó három hetében látható lesz, a szakma felhördült: hol vannak a fiatalok? Hol a jövő? Mindig ugyanazokat a dinoszauruszokat kell néznünk a színházban? Nem volt még elég Bondy, Zadek, Peymann, Marthaler, Castorf a berlini színházi találkozókon? És mi az, hogy egyedül a Burgtheaterből négy előadás jön, és abból kettőt Luc Bondy rendezett? Tavaly viszont épp a fent említett élő klasszikusokat hiányolták: ezért írhatta a zsűri egyik tagja, Benjamin Henrichs, hogy ők az örökös kudarcot vallók, és éppen ezért van szükség rájuk.

Magának a találkozónak akkora sikere volt, hogy attól kellett tartani, a rendőrségre lesz szükség a jegynélküliek rohamának visszaverésére. Egyedül a Zadek rendezte *Rosmersholm*ra kétezer ember *nem kapott* jegyet, pedig kétszer is ment az előadás az eddigi Neue Volksbühnében, mely mostantól a fesztivál hivatalos színháza (Haus der Berliner Festspiele). A „SUCHE KARTEN" („JEGYET KERESEK") feliratot maguk elé tartó hölgyek és urak között nagy elégedettséggel törtem magamnak utat a kassza felé. Ez nem pontos: Torsten Mass volt az, aki becsempészett. Ő az a kiváló színházi program-szervező, aki már több mint tíz éve Berlin összes színházi fesztiváljáért felelős, és a magyar színház eseményeit évek óta nagy figyelemmel követi, többek között Schilling *Woyzeck*je is az ő támogatásával jöhetett létre az idén. Ostermeier is sokat köszönhetett neki kezdő korában. Most azonban az új főigazgató, Joachim Sartorius lecserélte. Nem tudom, ki visz be engem ezután a legjobb előadásokra. Egyébként valószínűleg ez az Ibsen-klasszikus volt a találkozó legnagyobb eseménye – eljöttek a színészek Bécsből: Gert Voss, Angela Winkler, Peter Fitz (ő játssza Eszter urat a *Werckmeister-harmóniák*ban), Annemarie Düringer; és Peter Zadek – mint mindig, ha Ibsent rendez – nagy formában volt. Valamiért Ibsent ő tud a legjobban rendezni. A *Solness építőmester*t láttam először tőle Nyugat-Berlinben tizennyolc éve, akkor éreztem meg, hogy miért egy ennyire anarchikus lélek képes a legérzékenyebben, ilyen élően színpadra tenni azt a fegyelmezett, nehézkes, lassú kifejlésű architektúrát, mint amilyen az Ibsené. Alig húz ki valamit a szövegből. És közben az egész játék fájdalmasan lüktet a megvalósulatlanságtól. Csak egy kicsit mozdítja el a dolgokat, csak egy kis rendetlenséget csinál a színpadon, a színészekből pedig kihozza az ösztönlényt, és a dolgok élni kezdenek. Ehhez persze nagy színészek kellenek. Berlin most visszavárja azokat a nagy színészeket, akiket a nagy rendezők tíz-tizenöt évvel ezelőtti távozása és a fal leomlása óta tapasztalt szüntelen bizonytalanság száműzött innen. Erre rímel, ha nem is közvetlenül, hogy Ostermeier egy-egy produkcióba régi, jól bevált Schaubühne-színészeket csábít „vissza": olyanokat, mint Werner Rehm vagy Gerd Wameling, akik sokrétűbb színházi kultúrát hoznak magukkal, mint az Ostermeiertől függő fiatal és lelkes színészek. Ezeknek az öreg rókáknak nem lehet parancsokat osztogatni. A rendező is tanulhat a színésztől. Okos fiú ez az Ostermeier.

Négyet a tíz fesztiváldarabból nem láttam. Nem láttam Karl Schönherr 1910-ben bemutatott darabját, címe *Glaube und Heimat (Hit és haza)*, amelyet az öregnek szintén nem nevezhető Martin Kušej rendezett a Burgban (a darabot sem ismerem); az *Endstation Amerika* sajnos már lefutott, amikor Berlinbe érkeztem – ez Castorf társulatának variációja az *Endstation Sehnsucht*ra, azaz *A vágy villamosá*ra: a címet az örökösök tiltakozása miatt kellett megváltoztatniuk. Viszont most megnéztem Castorftól a tavalyi Theatertreffenen bemutatott *Dämonen*t, ami Dosztojevszkij *Ördögök*jének szabad színpadra alkalmazása, és nagyszerűnek találtam. A Volksbühne előadásai különös, kollektív műalkotások, semmilyen más színházhoz sem hasonlíthatók, a Volksbühne társulata, bár nagyon tehetséges színészekből áll, egyetlen individuumként jelenik meg az ember előtt, folyamatos létezésük és viszonyrendszerük maga az előadás. A Peymann előtti Berliner Ensemble legendás Arturo Uija, a megint hozzájuk társult Wuttke pedig frenetikus Sztavrogin. Úgy jön be, mint egy elkorcsosult arisztokratikus idióta, nem tudni, affektál-e, vagy valamilyen fiziológiai problémája van, a többiekre irányított figyelme teljesen formálisnak tűnik. Aztán ezek a modorosságok észrevétlenül lekopnak róla, ahogy a cselekmény halad előre, próbál emberré válni, de nem sikerül neki. A figurák Castorf színpadán egyszerre szimbolikusak és nagyon hétköznapiak: rendkívül köznapi közvetlenséggel viselkednek egymással, talán csak a makacsság, bizonyos dialógusok végtelen elnyújtottsága – mintha az életben lenne – emeli ki az egyes jeleneteket ebből a közvetlenségből. A színészek szinte rögtönözni látszanak nagyon lelkes, értő, saját közönségük előtt. A díszlet egy forgószínpadra helyezett üvegfalú luxusvilla medencével, mellette néhány kerti bútor; a medencében némely szereplők gyakran megmártóznak, sőt, hosszan a víz alá buknak, kiszállnak a vízből, de egy váratlan pillanatban újra visszaugranak. Az üvegfalak a kint-bent határtalanul sokféle lehetőségét nyújtják, a szereplők egy része a nappaliban egyfolytában televíziót néz; a házat az előadás végén egyszerűen lerombolják, hatalmas a jövés-menés.

Nem láttam a *Drei Mal leben* című legújabb Yasmina Resa-darabot sem *(Trois versions de la vie)*, legalábbis Bondy bécsi rendezésében nem, megnéztem viszont az éppen akkor Berlinben nagy sikerrel futó Renaissance Theater-beli előadását. Különösen nagy sikere volt benne Udo Samelnak, aki a *Kunst*ot, azaz a *„Művészet"*-et is adja ugyanott két volt schaubühnebeli színésztársával, Gerd Wamelinggal és Peter Simonischekkel; ezt az előadást a Schaubühnéből vitték át, miután a társulat szétszéledt, és Ostermeier jött: már túl vannak a háromszázadik előadáson. Akik mindkét előadást látták, azok Bondy rendezését mondták jobbnak; egészen pontosan Ivan Nagel – aki akkor még egyiket sem látta – fogalmazta meg, hogy miért lehet Bondyé a jobb rendezés: mert Bondy habkönnyű társalgási darabokból varázslatosan sokértelmű előadásokat tud teremteni, ez az egyik specialitása. Végül nem láttam Marthaler *Was ihr wollt (Vízkereszt, vagy amit akartok)*-rendezését sem Zürichből. Bondy *Király*ának még a bécsi premierjét néztem meg. Klasszikusok és biztos befutók, ez tehát az idei válogatás fő mottója?

Das Fest

Talán mégsem. A zsűri igenis megpróbált egyensúlyozni. Akad a válogatásban egy úgynevezett „új német darab", amely a *Chroma* címet viseli, és Gustaf Gründgensről, a híres színészről szól, halála éjszakáján játszódik egy manilai szállodában. A nagy nemzeti színész szabadságának és nyugdíjba vonulásának első napján halt meg titokzatos körülmények között a Fülöp-szigeteken. Az a legenda is elterjedt, hogy egy fiatalember gyilkolta meg, akit az utcán szedett fel. Werner Fritsch, az ismert költő és hangjátékíró a nagy megalkuvóról, nácibarátról és Mefisztóról szóló művével tehát benne vagyunk a „német" téma sűrűjében. A darabot – amely afféle Gesamtkunstwerk, hang, mozgókép, zene és jelenetfragmentumok együttese, inkább kiállítási objektum, laza kollázs, mint színház – Fritsch a Hannoveri Világkiállításra írta. A sorszélek a takarás miatt használhatatlanok voltak, ezért valósággal végigdideregtem nézőtársaimmal az előadást, nem tudtak felfűteni a szerző által a Fülöp-szigeteken fölvett valódi keresztre feszítések sem.

És van a keleti tartományokból meghívott előadás is, a *Das Fest,* ez Thomas Vintenberg nálunk is látható, híres *DOGMA 95 (Születésnap)* című filmjének forgatókönyvéből készült adaptáció – Drezdából. És van ifjú titán is – egy bizonyos Michael Thalheimer, akit Bondyhoz hasonlóan szintén két rendezésével hívtak meg, köztük az egyik az előbb említett *Das Fest,* a másik az egész találkozó egyik legizgalmasabb előadásának bizonyuló *Liliom* a hamburgi Thalia Theaterből.

▪

Liliomról egyszer csak kiderült, hogy vérrokona Woyzecknek, amin azért eléggé elcsodálkoztam, pedig hát eszembe juthatott volna. Az előadást látva rájöttem, hogy van egyfajta *gátlástalanság,* amit csak egy más nemzetbéli szakember engedhet meg magának, egyfajta radikalizmus, ami a befogadó nemzeti kultúra gyökeresen másmilyen asszociációs tartománya miatt válik értelmezhetővé. Ha egy mű tényleg átlépi a nemzeti határokat, attól fogva elég szabadon interpretálható, vagyis olyanná válik, mint az opera: a figurák mitikus méretet öltenek. Nekem a *Liliom* ezzel az előadással lépett ki a magyar drámák közül, most már sohasem fogom olyannak látni, mint azelőtt, a korábbi bensőséges viszonyom vele megszűnt, de persze a legjobb értelemben. Molnár néha túl hibátlan, túl édes, túl érzelmes. És rendezze bár magyar rendező szikárra, kegyetlenre, véresre, az sohasem fog egy Kleisthez vagy Büchnerhez hasonlítani. A *Lizsé* az Lizsé marad. A vértócsát, a könyörtelen elidegenedettséget talán csak német ember képes benne ilyen szinten meglátni.

Thalheimer – aki tíz évig színész volt, most harmincöt éves, és úgy látszik, ő az új csillag a német rendezői karban – nem csinál semmi olyat, amit más német (vagy angol, vagy francia, vagy egyéb) rendezők ne csináltak volna előtte: erősen redukál, kimerevíti a pillanatokat, mint vágóasztalon a filmet, mechanizmusokat vizsgál, harsány, látszólag lélektelen, meglepően nagy szüneteket tart, nála minden „másképp" van (mikor Ficsúr és Liliom elpróbálják a „hány óra?"-jelenetet, az egyenesen Beckett folytatása, szinte nem is hittem el, hogy idézet a darabból). A műsorfüzet számára a mottót a jelenleg legdivatosabb fiatal francia író, Michel Houllebecq szolgáltatja: „Warum können wir bloß nie geliebt werden", azaz esetlen tükörfordításban: „Hogy mért nem lehetünk mi soha szeretve" (magyarul: „Miért nem adatik meg soha, hogy szeressenek minket"); a mondat passzívra hangoltsága nyilván az egyik mondanivaló: azt akarjuk, hogy minket szeressenek, mi, akik szeretetre képtelenek vagyunk. A mottó kimond mindent; az előadás ugyanilyen direkt hatásokkal dolgozik.

A szereplők bábszerű pózai, érzelem nélküli beszéde egyrészt gyors előrehaladást tesznek lehetővé: nincs kecmec, Frau Muskat például a színpad elejére jőve furcsa manökenpózba vágja magát, és nagyjából végig így marad mindhárom jelenetében, csípőre tett kézzel, kontraposztóban. Mindenkinek vannak ilyen alappózai, indok nincs. Ugyanakkor mégis kitermelődik valami, mintha az előadás testnedve termelődne ki ebből a folytonos szimplifikálásból: erőszakos, könyörtelen és mégis ártatlan, mert önartikulációra képtelen világot látunk. A szereplők lelke, érzelmi világa mintegy a játék negatívja lesz, amit egyre erősebben észlelünk öntudatlanul. Mindamellett Thalheimer ma még bemérhetetlen művész: nem tudni, mennyi a puszta energia, és mennyi az igazi invenció a munkáiban. Az, hogy nagyon erős impulzusokat ad színésznek, nézőnek, és végig fenn tudja tartani ezt az intenzitást, kétségtelen.

Az előadás hangos és vad rockzenével indít, és a zene ritmusára egy hatalmas falfelületre – amely csak kevés szabad játékteret hagy a színpad elején, miáltal a telibe világított színészek mint gom-

Liliom

bostűre szúrt rovarok valósággal rálapulnak a falfelületre, rá is tapadnak, „rá"-ülnek (azaz úgy tesznek, a két cselédlány, mintha ráülnének, mert pad vagy bútor egy szál sincs az előadásban) – nagy képeket (közlekedésrendészeti utcai táblákat és hasonló nagyvárosi ikonokat vagy azok imitációit, férfiakat és nőket ábrázoló sémákat, ábrákat, nyilakat, számokat) vetítenek (a nagy falról elforgatás után kiderül, hogy – mondjuk így – egy hatalmas, kétfelé nyitott üres kocka, amelyben bizonyos jelenetek lejátszódnak: tehát *fal* és *üresség,* amit a forgószínpad varázsol elénk, hatalmas fal és hatalmas üresség, és az egész díszlet fából van, világos faburkolat borítja a roppant térelemet, ezt a „perdülő kockát", ami az előadás végén eltűnik a zsinórpadláson), olyan egyezményes jeleket, amelyekhez nem kell szó, hogy az értelmüket felfogjuk, és ez így megy, mint afféle nyitány, elég sokáig, miközben a színpad bal oldalán megjelenik egy testes, csapzott hajú fickó (Liliom), és úgy forgatja jobbra-balra a felsőtestét, hogy két karja szabadon leng, mint egy bábué, oda-vissza, oda-vissza, mint a gyerekek. Ezt elég sokáig csinálja. Most előreugrom a végére: Julika, vagyis „Luise", „Julie" lánya ugyanezt a mozdulatot ismétli el. Az anya és a lány szerepét ugyanaz a színésznő játssza, Fritzi Haberlandt, ő az előadás legjobbja, persze nem attól jó, hogy ideális Julika, hanem attól, hogy az előadás stílusa általa lesz igazán átélhető: sovány, konok, szűkszavú lány, macskapillantással, roppant rövid szoknyában, ujjatlan, magas nyakú, piros pulóverben. Amikor két barna műanyag kávéspoharat recsegtet a kezében – miközben Liliom Frau Muskattal csókolózik a falnál –, megőrjíti a férfit azzal, ahogyan merev tekintettel elfordulva recsegteti a poharakat. Liliom a száján elmázolt rúzzsal üvölt a lányra, de az meg se rezzen. Szóval Luise ugyanezt a gyermekien ártatlan mozdulatot ismétli, miután Liliom a mennyekből meglátogatta, kezében hurkapálcára tűzött csillag, mintha ezt hozta volna neki ajándékba: és ez az emlékmozdulat maga a darabbeli *ringlispíl* is egyúttal, ez a csonka forgás. És már vége is az alig másfél órás előadásnak. Úgy látszik, ez most a darab hossza – a budapesti előadások sem voltak ennél hosszabbak: ez a kompakt változat.

Liliom öngyilkossága egy hatalmas, brutális véres ária, amit az összes szereplő mozdulatlanul végignéz (pontosabban nem néznek rá, hanem valahova a távolba merednek, csak *jelen vannak*): Liliom döfködi magába irtózatos üvöltözések közepette a konyhakést, kicsit olyan, mint egy elvadult rocksztár a színpadon, csatakos már a vértől, de nem tud meghalni. A rendező itt a kinagyítást választotta, egyetlen pillanat kinagyítását a végtelenbe való meghosszabbítással, a többi szereplő néma, merev figyelmével: a végén Julie tartja Liliom véres jobb kezét, aki még mindig sikoltozik, és bal kezével még mindig szúrja-döfi magát hörögve, forgatja szívében a kést: nem megrendülést érzünk, hanem hideg fejjel végignézzük, ahogyan valaki lemészárolja magát. Liliom halála egyszerre komikus, sőt parodisztikus, egy bohócszám, de azzal, hogy nem tud véget érni, hogy minden ésszerű határon túl eltart, azzal már az idegrendszerünkre is hat, olyan, mint egy happening, mint ahogyan az osztrák művész, Nitsch engedi magára a leölt állatok vérét, úgy fetreng saját vérében a főhős. A rendező úgy pontos, hogy szétoldja a forma határait. Meglehet, ezen a ponton kiáltott fel a volt hamburgi polgármester a premieren, az újságok címoldalára katapultálva az előadást: ez egy klasszikus szerző meggyalázása, de nem színház!

Ez már Liliom és Julie első szerelmi együttléténél feltűnhetett volna neki, amikor is Liliom, miután elzavarta Julie barátnőjét, benyúl a nadrágjába, és nagy intenzitással maszturbálni kezd. Így tesz néhány lépést Julie felé. Erőlködik, de mégsem sikerül elélveznie. Ez még azután sem megy, hogy Julie a bugyijába húzza a kezét. Némán dolgoznak Liliom gyönyörén, föl sem merül, hogy Julienak is élveznie kellene. A végén, többszöri nekifutás után, amiben már-már majdnem rendesen szeretkeznek a falra tapadva, mert a fickó nagyon erős, fölkapja és odanyomja a falhoz a lányt, megpróbálkozik ezzel a formációval is, nagy hőstett volna, persze kudarcot vall, mégis Julie segít Liliomnak „elmenni", belenyúl a nadrágjába, és könnyít rajta. Mindez akár meg is történhetne így. A lány nagyon vagány, és felismeri a helyzetet, nem jön zavarba, és nem hozza zavarba Liliomot sem túlzott személyes érdeklődésével. Hogy így fejezzem ki magam: szexuális gyönyörszerzésben ez az új konvenció.

A színészek mindenért keményen megdolgoznak, nem a lelki történések, hanem a fizikai cselekvések fontosak elsősorban, és ugyanakkor jelen van az előadásban egy határozott deduktív rendszer, amelyet az új magyar rendezőgenerációnál is megfigyelhetünk: egy meghatározott *szisztéma,* ami előbbre való az úgynevezett szerepek belső elemzésénél is, de ez az előadás végére – szerencsés esetben – megtérül. Thalheimer a szexualitásra és a magányra

hegyezi ki előadását – a mennyország egy unatkozó hivatalnok rövid magánszáma, rosszul fölerősített szakadt-rongyos kabaré-angyalszárnyakkal, unatkozva vitatkozik Liliommal, akinek fogalma sincs róla, hogy mi miért történik, úgy éli meg a saját történetét, mint egy alvajáró.

■

Ha azt hinnénk, hogy Thalheimer „rendszere" lelepleződött ezzel az előadással, nagyon tévedünk. A fiatal rendező egyik rendszere az, hogy nincs semmiféle rendszere. Másik rendezése, a drezdai *Das Fest* egy szórakoztató előadás, amit a film forgatókönyve és a filmszínészek játéka nyomán lekövet: még családi film is van az előadásban. Egyetlen nagy ötlete a hatalmas asztal-színpad, ami körül a „családi ünnep" résztvevői és némely szerencsés nézők ülnek, akik többfogásos vacsorát kapnak, miközben az előadás lebonyolódik (nem is olyan könnyű leszedni az asztalt, és megteríteni ötven embernek), a többi néző kétoldalt, emelvényeken ül, és nézheti a táplálkozó nézőket és a színészeket. A játék időnként magán az asztalon folyik, ami afféle varietészínpaddá lényegül át. Az előadást a keleti városrészben levő régi és kissé romos, de nagyon romantikus Sopiensalében játszották. A színészek belebújnak a filmből ismert figurák bőrébe: ezt nagy élvezettel teszik (a film híres és nagyon jó). A film egyik értéke – ez a *Születésnap* lényege –, hogy közvetlen és egyszerű (nincs vágás, nincs külön filmvilágítás, sem filmzene, a történet egyetlen folyamatos, a maga természetes idejében zajló eseménysor); a színház ehhez képest különböző trükkökhöz folyamodik, bátran, nem ízléstelenül – egyéb nem történik.

A történet tömören a következő: a sikeres szállodatulajdonos papa hatvanadik születésnapján a legidősebb (szintén nagyon sikeres párizsi vendéglőtulajdonos) fiú feláll, és elmondja, amit eddig még soha nem mondott el, hogy az apja őt és a nővérét, aki azóta öngyilkos lett, gyerekkorában rendszeresen megerőszakolta. Minden ebből következik: ahogyan a társaság először megpróbál nem tudomást venni az ünneprontásról. Ahogyan megpróbálják elűzni a fiút. Ahogyan az igazság fokozatosan utat tör magának. Ahogyan a szemünk láttára szétroppan egy patriarchális hatalom. A szituációk és a dialógusok nagyon jók – de mint a filmforgatókönyvekben általában, mindez a képeknek rendelődik alá, a képektől megfosztva van bizonyos ürességük a szövegeknek, másként épülnek egymásra, mint egy színdarabban, gyakorta csak jelzések vagy kiegészítések; nincs belső testük a mondatoknak. A filmbéli cselekvések és fiziognómiák itt afféle pontos és lekövethető koordináta-rendszerré lényegülnek át, ez biztonsági háló, ugyanakkor bizonyos szabadságra is lehetőséget ad – de a színházban tudjuk, mire megy ki a dolog, úgy nézzük, mint egy megismételt artistamutatványt. Nem azt nézem, hogy a színésszel mi történik, hanem azt, hogy egy másik típusú fikcióhoz képest hogyan oldja meg a feladatát. Ha eközben jól érzi magát, akkor valószínűleg én is jól fogom érezni magam.

Az előadás időnként szétesik, mert az asztalnál ülő nézők túlságosan semleges közeget képeznek, ilyenkor a színészek improvizálnak, időnként asztalszomszédaikkal beszélgetnek. Egy fiatal színésznő meztelenre vetkőzik az asztalon, mögötte szupernyolcas filmet vetítenek, a térben mindenütt történik valami: a figurák élnek. Thalheimer mindenesetre bebizonyította, hogy pragmatikus és ihletett színházi ember: hogy több-e művészete aktuális tendenciák prizmájánál, az majd még kiderül.

■

A Zadek-féle *Rosmersholm* egészen más világ. Már a mottó is sokat elárul: csupán egy kép (egy régi metszet a műsorfüzet belső oldalán – felirata „See Hundt", azaz fóka). A hozzá tartozó szöveget elrejtve találjuk meg a füzetben, a nyolcvanötödik oldalon, egy Ibsen-ballada *(Margit dala)* alatt: „Felejthetetlen számomra az üvöltése, amit akkor ad ki, amikor az *Oidipusz*ban megtudja, hogy saját anyjával hált. Olivier azt állította, hogy egy olyan fóka üvöltését utánozta, akit az Északi-sarkon elszakítottak a jégtől." Az idézet Zadek *My way* című önéletrajzi könyvéből való.

Az első felvonás díszlete (Karl Kneidl tervezte) csupa esetleges részlet, mintha hevenyészett vázlat volna; ez Zadek egyik trükkje: egyszerre adja a tágasság érzetét, ami egyben üresség, kicsit rideg az egész, a virágokkal díszített szalon mégis bensőséges; a virágok külön állnak, szép, nagy, drága virágok, a fal mellett sorban, egymás mellett, hatalmas vázákban, katonásan, csak jobb oldalon, a lépcsőfeljáró mellett van egy hatalmas, furcsa, lekonyuló növény. Ott is vannak, jelen vannak, de nem olvadnak bele szervesen egy rendes enteriőrbe. Ez a tudatos hozzávetőlegesség a jelmezekre is igaz, a stíluskeveredés teljesen magától értetődő, a főhősnő színes „norvég" pulóvert, a férfiak dupla soros öltönyt viselnek, kabátjukat, kalapjukat, ha kintről bejönnek, egy nagy falon látványosan külön álló, jól látható falifogasra akasztják ebben a puritánul tágas térben. Rosmeren, a volt lelkészen a második felvonásban makulátlan fekete pulóver makulátlan, nyitott gallérú fehér inggel, Rebekka West otthoniasan, színes selyempongyolában jön be hozzá – afféle kortalan öltözék ez. Ulrik Brendel, a volt házitanító, jelenleg csavargó egy hátizsákkal téved be a színpadra, ő teljesen mai jelenség, a házvezetőnőn lóg a hatalmas szoknya, mint valami munkaruha, darabossá teszi a törékeny színésznőt, aki időnként port törölget, időnként seprűnyéllel a kezében hadonászik. Majdhogynem fenyegető a jelenléte, de inkább semleges. Gőzölgő húslevessel jön be, hiába, de akkor sem rendül meg, ha senki nem eszik, a vendég elment, s ő, ahogy bejött, kimegy.

Ámulva fedeztem föl, hogy amikor Rebekka West (azaz Angela Winkler) magára maradva menekülésszerűen csomagolni kezd, és legszemélyesebb holmijait próbálja összekapkodni, fölkap egy kis táskarádiót is az ablak párkányáról – nyaralóba visz ilyet az ember –, egy ébresztőóránál pedig hezitál, hogy magával vigye-e; szinte belelátok a fejébe: azon gondolkozik, hogy ez most akkor az övé-e, hogy ajándékba vette-e a másiknak vagy magának. A második felvonásban Rosmer előtt, az íróasztalán kis táskaírógép van, a másik asztalon műanyag ásványvizes palack. Mindezeket a tárgyakat azonnal elfogadom, holott a darab világában nincs táskarádió, se televízió vagy táskaírógép: de abban az otthonos lánysarokban, ami úgy van berendezve, mint egy hétvégi ház barátságos zuga, ez a rádió tökéletesen helyénvaló tárgy.

A színpad bal szélén masszív bőr dohányzópamlag, középtájon faragott oszlopon álló polgári ebédlőasztal a hozzá való finom művű székekkel, a nagy távolságok miatt ezek is szinte lebegnek a térben. A fent említett „leányszoba" közvetlenül a franciaablak alatt van. Innen szokott Rebekka leselkedni, melyik úton jön haza Rosmer. A szelíd lány szinte ellöki a házvezetőnőt, amikor az megpillantja a férfit; a gesztus indokolatlan, túlzó, Winkler állandóan rebbenő színészi idegrendszere igazolja ezt a túlzást, de szintúgy a darab cselekménye: a feleség öngyilkossága miatt a férfi nem mer a vízesés fölötti úton végigjönni, de a két ember, a házvezetőnő és a házban maradt volt társalkodónő viszonyában – ettől a mozdulattól és persze a beszélgetéseik kissé távolságtartó stílusától is, hogy mintegy át kell beszélniük az egész színpadon, amikor szólnak egymáshoz – van valamilyen „fás", tárgyias jelleg, ami nagyon megfelel a díszlet kopár tárgyiasságának.

Hátul, középen látható a bejárat, mely az egész ház bejárata, az az ajtó meglepően sokszor nyitva marad, odakint nyers ecsetvonásokkal megfestett allé látszik, perspektivikusan kicsinyülő fák, ami mégis csupán egy lezáró díszletfal: nyit, de zár is. Bal oldalon lépcső vezet föl az emeletre, de inkább a semmibe. Egy puszta lépcső, csak úgy odarakva, mögötte jól látszik a színház csupasz tűzfala.

Ez a lépcső az utolsó képben, azaz a negyedik felvonásban, amelyet Zadek – Ibsennel ellentétben – a szabadba helyezett, sároshomokos lejtővé változik. Ebben az utolsó éjszakai képben rozsdás roncsautó is látható a színpadon, mögötte lelakatolt ajtajú bádogbódé és bokrok a holdfényben. Rosmer, a volt lelkész sáros cipővel, nagykabátban, biciklin érkezik a városból, innen indulnak majd közös halálba Rebekkával, miután a férfi – a kiugrott lelkész – a lány fejére téve a kezét szimbolikusan a feleségévé fogadja. A közös halál elkerülhetetlen: a lány bűnös a feleség halálában, mert célzásokkal elhitette vele, hogy teherben van, és a feleség azért veti bele magát a vízesésbe, hogy a férjét mentse a botránytól: a lány öntudatlan terve volt, hogy a férfit megszabadítsa kissé egzaltált feleségétől, de túllépett a kimondatlan határon. Mindehhez világnézeti fordulat kapcsolódik: a férfi a lány hatására szakít korábbi konzervatív világképével, és mindez együtt a konzervatív Norvégiában, ahol éppen egymásnak feszülnek liberálisok és konzervatívok, már túl sok. A bizonytalan és befolyásolható, de tisztességes férfi megbocsát a lánynak, hiszen szereti. Nem lehetnek egymáséi, csak a halálban. Igazi tragikus pillanat: megdöbbentően könnyed a hangvétele Zadek rendezésében, semmi pátosz, inkább valamilyen lebegő öröm a holdfényben, és a későn érkező házvezetőnő is, akire az a feladat hárul, hogy elmondja a nézőknek, amit nem láthatnak, valamilyen száraz, mindentudó rezignációval írja le a kettős öngyilkosságot.

Egyáltalán nem logikus ez a biciklivel való visszaérkezés, mégis hibátlan ötlet, az egész lelkészi attitűd benne van ebben az ikonban: a lassan hazafelé kerékpározó, kalapot emelgető lelkészt látjuk, aki fél kezével biztosan fogja a kormányt. Filmes gondolat: Zadek így értelmet ad Rosmer életformaváltásának, pontosabban a beismert kudarcnak, hogy ő nem alkalmas világmegváltásra, élete szűk formák közé van szorítva, hiába is ugrott ki, így lázadva az apja által rákényszerített életforma ellen. Az enyhén komikus bicikli, a felcsíptetett nadrágszár is oldja a tartalmak súlyosságát. Idetartozik még Ulrik Brendel második fellépése: részegen jön, mindenét elitta, amit az első felvonásban könyöradományként kapott volt tanítványától, beismeri a teljes csődöt, és most búcsúzik. Éles, pontos, látnoki, abszurd jelenet a tragédia közepén: beül a roncsautóba, aminek az ajtaja kiesik, ahogy megfogja. „BRENDEL: ...egykori tanítványom... győzelemre van ítélve... és győzni is fog, de csak egyetlen feltétellel. REBEKKA: És mi lenne az? BRENDEL: *(lágyan megfogja a lány csuklóját)* Ha a nő, aki szereti, vidáman a konyhába megy, és lenyisszantja rózsásfehér kisujját... – pont a középső ízületnél. Valamint ha az említett nőszemély éppoly vidáman hasonlíthatatlanul formás bal fülét is levágja..."

Rosmersholm

A virágoktól illatozó kert félhomályában a szereplők az elveszett ártatlanság visszanyeréséről beszélnek, aminek – gonoszul paradox módon – csak az öngyilkosság lehet a bizonyítéka. Angela Winkler beszélgetés közben lehunyt szemmel a neki háttal álló férfihoz simul, őrizgetve magának a pillanatot, mindketten nagykabátban vannak, teljes páncélzatban tehát, eközben keze tehetetlenül lóg az oldalán – felejthetetlen pillanat.

A színészek játéka tökéletesen megfelel a tér nyitott esetlegességének. Kroll (Peter Fitz), ez a roppant konzervatív és harcias iskolaigazgató mérhetetlen fizikai gyönyörűséget érez Rebekka közelében, közvetlenül mellé ül le, jó szorosan, kezét ráteszi a combjára, de nincs ebben semmi erotikus, egyszerűen jól érzik magukat egymás közelében, mint két gyerek, beszélgetnek. Illetve a férfi úgy érzi, hogy ezt megteheti, és a lány nem tiltakozik közvetlenül. Ismerkedésükkor tervei voltak a férfival, akkor alakult ki köztük ez a viszony, a férfi húgához, Rosmer feleségéhez akart közel férkőzni, hogy megszerezze magának Rosmert – igaz, ez nem tudatosult benne teljesen. Mikor a lány a harmadik felvonásban nyíltan elmondja, mit tett – Kroll akkor sem úgy néz rá, mint egy gyilkosra vagy rovarra: továbbra is valamilyen résztvevő szeretettel nézi, igaz, valamilyen tárgyilagos, távolságtartó szeretettel. Holott szerepe szerint gyűlölnie kellene. Fitz tud nézni. A színész tud nézni, miközben „szerepjátszik". A szereplők viselkedése olykor nyugtalanítóan kiszámíthatatlan: mintha nem a szerepek logikájából fakadna indulati-érzéki arcképük. Amikor Rosmer elmondja világnézete gyökeres megváltozását a mit sem sejtő Krollnak, ők is olyan közel ülnek egymáshoz, mondhatni, mint a keleti emberek, nem úgy viselkednek, mint ahogyan az északi népek kissé hűvösebb távolságtartó viszonyát elképzeljük, és amit a szöveg is sejtetne. A polgári formákat maximálisan betartják, rendkívül udvariasak, de van a viselkedésükben valami ezzel szögesen ellentétes. Külön magánszám, ahogyan Peter Fitz cigarettázik: miközben rettenetesen szenved attól, hogy a családja átállt az „ellenséghez", vagyis hogy a gyermekei is „liberálisok" lettek, és attól, hogy egyik legjobb barátjáról kiderül ugyanez, hallatlan élvezettel és eleganciával cigarettázik a színpadon. A száján kifújt

füst minden mondatát artikulálja. Tehát konzervatívként egy elég megrögzött és káros szenvedélynek hódol. Eközben megtudjuk, hogy a helyi antialkoholista egylet elnöke. Mögöttük, a két férfi fölött, a lépcsőn ott ül Rebekka, a fehér sálat horgolja, amely az utolsó jelenetben mint afféle menyasszonyi fátyol kerül a fejére; belekotyog a beszélgetésbe, amelynek hallatlan drámaiságát ez a fizikai közelség szinte kioltja. A második felvonásban, amikor Kroll újra eljön barátjához, és immár nyíltan a lányt vádolja barátja szellemi megrontásával (de azzal is, hogy fizikailag is elcsábította), Winkler, amikor kimegy a dolgozószobából, és otthagyja a két férfit, váratlanul lecsupaszítja a vállát, hogy dühödt-ironikusan „jelezze": igen, ő romlott, ha úgy tetszik, „felszabadult" nő. A gesztus ebben az összefüggésben éppen a fordítottját jelenti: a két férfi meghökken ezen a lányra annyira nem jellemző mozdulaton, el is bizonytalanodik a tapogatózó beszélgetés köztük.

Amikor Peter Fitz megkérdezi Gert Vosst, miért lett hirtelen liberális, ez a szelíd ember váratlanul – szinte mint egy bolond – valósággal üvölteni kezd: „ti tehettek róla, a ti intoleranciátok tehet róla! A ti türelmetlenségetek!" Váratlan ez a dühkitörés, olyan elfojtásról tanúskodik, aminek az alanya sincs tudatában: ez a szeretetet már hivatásszerűen is gyakorolni köteles személyiség, akiből hiányzik minden agresszivitás. De az egész addigi beszélgetés hangneme sem indokolja ezt. Fitz nem hőköl hátra, nem úgy reagál, ahogy elvárnánk, hanem úgy nézi a barátját, mint a rendező a színészt, minden idegszálával, hogy lássa, jól csinálja-e, amit csinál, mert rejtvény a számára. A túlcsavarás, ahogyan Zadek hagyja kitörni Rosmerből ezt a vad csatakiáltást, kimozdítja a színészt a kliséből, amelyet mi is hajlandóak vagyunk alkalmazni: jó ember, szelíd ember, különben alig tudnánk felfogni a lassan csordogáló, helyenként elég absztrakt cselekményt.

Gert Vossnak van még egy dührohama: amikor a harmadik felvonásban fojtogatni kezdi Winklert, mert megtudja, hogy miként csalta-taszította feleségét az öngyilkosságba – megint aránytalan a reakciója, és mégis az egyetlen elképzelhető reakció. Rebekka váratlan nyíltságának hála, éppen ebben a pillanatban a már-már elviselhetetlenül passzív és becsületes Voss állati módra megfeledkezik önmagáról.

Gert Voss az egész előadás során hihetetlenül nehéz feladatot old meg, meztelen arcát és nézését tartja oda elénk: haja erősen hátra van fésülve a homlokából, az arca szinte a saját halotti maszkjává lényegül, szája pengevékony, arccsontjai kiütköznek, higgadt, nyugodt mozdulataiból arra következtethetünk, hogy soha egyetlen ráncot sem vet rajta a ruha. Folytonos feszült figyelemmel követi a többiek beszédét, mondatainak legtöbbje kérdés, ezáltal folyton meglepetések érik. A darab mélyebb szerkezete valóban hasonlít az *Oidipusz*ra (Freudot is roppantul érdekelte), mert mind Rebekka, mind Rosmer csak lassan és mintegy visszafelé tudják meg, hogy miféle végzetes dolog is történt velük.

A második felvonás díszlete radikálisan különbözik a többi háromtól. Egyetlen fal közel a rivaldához, két masszív ajtóbejárattal – az egyik előtt függöny, mely Rosmer hálószobáját takarja, ahonnan Rebekka hallgatózik majd –, két kis asztallal, két-három székkel: Rosmer dolgozószobája. Puritán, célszerű, igaz; látszik az is, hogy nem nagyon dolgozik itt senki, ez az a szoba, ahol a lelkész a reggeli postáját átfutja. A fal faburkolatú, a fény szinte rányomja, élesen körülrajzolja a szereplőket – engem a *Liliom*ban látott falra emlékeztetett; érdekes nyelvi elem ez a rivaldához közel nyomott fal, ami előtt szinte árnyjátékká válik a játék: a színészek, ha hárman vannak, szinte sorban állnak, hátrálni nem lehet – a háttér nem ellenséges, semleges, az arcok rendkívül meztelenek, csak a lényeges gesztusok élnek meg.

Ebben a második felvonásban döntő dolgok történnek: Rosmer státusa egyértelműen, szinte logikailag tisztázódik, kiderül, sem a liberálisok nem fogadják be a kiugrott lelkészt (számukra nincs igazi hírértéke annak, ha egy kiugrott lelkész liberális eszméket vall), és volt konzervatív barátai sem fognak visszariadni a durva támadástól, ami egy kis közösségben a személyiség megsemmisítésével egyenlő.

Rebekka háziköntösben jön be a dolgozószobába, pedig nem szokása, amikor vendégek jönnek, hallgatózik, ezt sem tette eddig, váratlanul titkok merülnek fel a múltból, a kép egyszerre tisztul és homályosodik, a feleség halála egyre titokzatosabb és megmagyarázhatatlanabb lesz, vagy éppenséggel egyre nyilvánvalóbb a lidércnyomásos valóság, hogy Rebekkának tettleges része van benne, és Rosmer – aki őszintén, teljes erejéből nem ért semmit – megkéri a lány kezét, de Rebekka pillanatnyi megtántorodás után elutasítja. És milyen ez az elutasítás! A lány arcán előbb földöntúli boldogság ragyog fel, szájából hitetlenkedő, fuldoklásra emlékeztető nevetés bugyborékol, szinte sikoltás, arcán állati félelem boldogsággal, riadalommal teljes zűrzavar keveredik a célját elért ember teljes belső békéjével – mit csinál ez az Angela Winkler? Milyen is ez az édes, ez a felejthetetlenül veszendő lény? Hogy juthatott idáig két színész? Úgy ülnek azután egymás mellett, a fal előtt álló székeken, mint két elizzott, hamuvá égett máglya, két etruszk szobor, némán: Rosmer semmit sem ért, Rebekka mindent tud.

Súgó home
VAGYIS A SÚGÓ HÁZHOZ MEGY
Egy évre csupán 1490 forintért!
+2 ajándék jegy
Megrendelőnknek **egy éven keresztül** otthonába küldjük a Súgót és különszámait, valamint **két ajándék jegyet** biztosítunk a 2001-es évad **Súgó Színházi Estjeinek** egyik, Ön által kiválasztott előadására!
Nyereményjáték az LG *támogatásával.*

Új előfizetőink között havonta egy Hi-Fi tornyot sorsolunk ki, melyet a Súgó Színházi Estek keretében nyújtunk át.*
* Ez az LG által kifejlesztett fejlett midi hifi-rendszer tartalmaz egy 2x50 W-os (RMS) erősítőt, egy 2 utas, 2 hangszórós rendszert és kétkazettás magnó-egységet a korszerű audiotechnológia jegyében. A 20 szám beállításának lehetőségével ellátott 3 CD-s automatikus váltó, a távirányító és a fluoreszkáló kijelző biztosítják a zene élvezetét. *Modellszám: F-5600*
LG Electronics Magyar Kft.
1097 Budapest, Könyves K. krt. 3/A Tel: 455-6060

KOLTAI TAMÁS

Chips with everything

■ SALZBURG 2001 ■

Úgy kezdődik a *Macbeth* – jóllehet nem pontosan tudni, elkezdődött-e egyáltalán, mivel még nem sötétült el a nézőtér, és civilek mászkálnak a színpadon, akikről szintén nem tudni, színészek-e vagy kellékesek, tesznek-vesznek, félhangosan beszélgetnek, kellékeket rakosgatnak, s mindezt nem az előkelő nagyszínházak egyikében, a Grosses Festspielhausban vagy a Felsenreitschulében, hanem a halleini Perner-Insell ipari hodályában, a Salzburgi Ünnepi Játékok kihelyezett helyszínén –, szóval úgy kezdődik ez a kvázikezdés, hogy egy fiatal nő szövetkosztümben, magas sarkú csizmában (mégiscsak kellékes lesz!) fűszerezett rósejbnit, magyarul csipszet szór papírtálcákra zöld-piros áruházi műanyag zacskókból. Később kiderül, hogy ő maga a Lady, noha Monikának szólítják.

A *Figaro házassága* lakodalmas jelenetében (ez már a Kleines Festspielhausban történik) büféasztalkát állítottak az anyakönyvi hivatal üvegkalickája elé, hogy a rárakott aprósüteményt egymást taposva megrohamozhassa a násznép. Csak két kövér nyoszolyólány marad a tömegen kívül; ők a rivaldánál tömik magukba a zacskóból elővarázsolt burgonyapelyhet.

A *Falstaff* zárófúgájához (a helyszín egyre előkelőbb, már a Grosses Festspielhausban vagyunk) a rivaldával párhuzamos asztalt állítanak föl teljes színpadszélességben, fehér terítőt göngyölnek ki, a mellé telepedettek terítékeket, evőeszközöket adogatnak kézről kézre, és mire kulminál az egymást kinevetők kórusa, a vendégek gyümölccsel, zöldséggel, édességgel és száraztésztával folytatott légicsatája is a kezdetét veszi.

Salzburgban az idén majdnem mindenhez krumpli járt. *Chips with everything* – Arnold Wesker egykori színdarabjának címe a konyhai szintre levitt „kulináris" ábrázolás metaforája lehetne.

Mindezért a búcsúzó intendáns, Gerard Mortier felelős. A belga menedzser meghatározta az elmúlt évtized salzburgi arculatát. Új-Salzburg a megelőző Karajan-éra kategorikus tagadása. A gazdag nagypolgárt kiszolgáló muzeális unalom helyébe művészeti újítás és provokáció lépett. A Walter Felsenstein által egykor jelmezes koncertnek nevezett opera-előadások kimért unalmát fölváltotta a rendezői zenés színház. Méltányolva a fesztiválalapító Reinhardt örökségét, visszatért a műsorba a drámai színház, Peter Stein, majd egyetlen évre Ivan Nagel, legvégül Frank Baumbauer felségterületeként. Új játszóhelyek keletkeztek, új stílusok törtek be, új tér nyílt a küzdő kebelnek. Közben Mortier egyre több ellenséget szerzett. A burzsoá többség, a tradicionalista tartomány, a szponzoráló kormány, a konzervatív bécsi sajtó, a gazdagokra, parvenükre és avittas ízlésűekre épülő helyi kereskedelem, a minél több vendégéjszakában érdekelt, következésképp a diákoknak szánt éjszakai vasútközlekedés sűrítésében ellenérdekelt turisztikai lobbi soknak találta a programban a kortárs operát, a modern zenét, az avantgárd színházat, a nonkonform rendezőket – és az intendáns sokkoló nyilatkozatait. Mortier kétségkívül polemikus alkat, aki élvezi a provokálást. Vitába keveredett szinte mindenkivel, beleértve Thomas Klestil államelnököt, aki pozíciójával összeegyeztethetetlen módon kritizálta a fesztivál szellemiségét. Az intendáns azon kevesek egyike, akik veszik maguknak a bátorságot, hogy a művészetet a szabad szellem megnyilvánulásának tekintsék, és ne nyalogassák azok kezét, akiktől a kegyes támogatást kapják, vagy akiket tevékenységükkel „szolgálnak". Mortier nemcsak a Karajan-érát visszasíró, népviseleti „dirndliben" parádézó, kanárit ajnározó hochburzsoáziáról, a Mozart-Kugel csokoládéról, a három tenorról, a Strauss-valcerről mondta ki a véleményét, hanem a salzburgi közönségről, a minisztériumi bürokráciáról, a politikusokról, elsősorban a szélsőjobbon székelő Jörg Haiderről is. Meg is gyűlt a baja az osztrák közvélemény rosszabbik részével. Egy dühödt helyi kereskedő nyilvánosan „belga tetűnek" nevezte. Az utóbbi időben egyre kevesebb pénzt kapott, több tervéről, elsősorban új operák bemutatásáról – Matthias Pintscher és Helmut Lachenmann műveiről – le kellett mondania. Végül úgy döntött, hogy nem játszik szél ellen, noha mandátumának meghosszabbítása még ebben a helyzetben is kétesélyes volt. (De semmiképpen nem úgy történt, ahogy a Magyar Rádióban elhangzott: nem az államelnök bírálatából „vonta le a következtetést". Annál klasszabb fickó.)

A Mortier-éra sikereivel és bukásaivel együtt a nézőt a valóság arcával szembesítő színház legérvényesebb modelljeinek egyike. Az idei búcsúévad művészi provokációit – mármint azokat, amelyeket a gazdag kínálatból láthattam – ennek fényében érdemes áttekinteni.

A DEMASZKÍROZOTT ZENÉS SZÍNPAD

A régi meséket a Mammon korlátlan uralmának korában a félelem és a varázslat fölidézésével kell újra elmesélni; Taminóként kiáltunk segítségért, hogy elnyerjük Pamina szerelmét és egy kis darabka szabadságot. Valami ilyesmit mond Mortier az általa vezetett utolsó fesztivál mottója gyanánt. Salzburg újkeletű szokásához híven tematikai fonalat kínál: az idén a *Macbeth*et (magát a Shakespeare-tragédiát, Sosztakovics *A mcenszki járás Lady Macbethje* című operáját és egy 1969-es Visconti-film, az *Elátkozottak* színpadi variációját). A másik, inkább stilárisan, mint tematikailag összekapcsolható csoportot három zenés előadás alkotja, a *Figaro házassága,* a *Denevér* és az *Ariadné Naxosz szigetén*.

Nehéz a salzburgi zenés színházat kommunikálni olyan olvasóknak, akik a hazai opera- és operettjátszáson szocializálódtak, ennek következtében érthető módon magát a műfajt rekesztik ki a teátrum köréből. Ahol koros szubrettek gurulnak a színpadon, a hangkibocsátás ágáló mozdulatokkal jár, a szenvedélyt a karok félmagas előrenyújtása jelzi, és a prózai megszólalás a normális beszédhang fölött egy oktávval, illetve a zajártalom határát súroló decibelértéken történik, ott valóban nem lehet zenés *színházról* beszélni. Az éneklés közben eltorzult arcvonások és a hangképzés gyötrelmén enyhítő karlendítések nyilvánvaló technikai fogyatékosságok. A rosszul képzett művészek nevetséges diszciplínákat állítanak föl önmaguk mentségére, miszerint futva, fekve vagy mászva nem lehet énekelni. Jobb helyeken lehet, s ezen nem csak Salzburgot értem. (A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem opera szakos hallgatói Kovalik Balázs rendezésében briliáns hang- és

mozgáskompozícióban vitték színre Poulenc *Tiresias keblei* című operáját. Van még remény.)

Ahhoz, hogy a salzburgi operajátszás mikéntjéről beszéljünk, adottnak kell venni bizonyos ének- és játéktechnikai föltételeket. Itt az énekes-színész csak akkor mozdítja meg a karját, ha a gesztus a kifejezés (és nem a hangképzés) szolgálatában áll, viszont ugyanezen cél érdekében fizikai virtuozitásra is képes. Hogy egyszerűbben fogalmazzak: a drámai szenvedély forrpontján is lecövekelve áll, ha belső indulatról van szó (nálunk ilyenkor szoktak

Falstaff: Bryn Terfel

hadonászni), de bonyolult mozgásokat koordinál a bonyolult szólammal, ha a helyzet úgy kívánja. (Az *Ariadné Naxosz szigetén* Zerbinettája például koloratúr szólója végén úgy teljesíti a kitartott csúcshangot, hogy közben szeretője, a popzenész a hajánál fogva vonszolja. Mondjuk így: hajának húzása váltja ki Zerbinettából a háromvonalas dét.)

Ez a jó értelemben vett hagyományos előadásokra is érvényes, mint amilyen a Declan Donnellan rendezte *Falstaff.* (Donnellantól egy Webster-tragédiát és egy Sondheim-musicalt láthattunk Budapesten.) Ez egy elegáns pasztell előadás, XVIII. századi angol metszetekre emlékeztető díszlettel (Nick Ormerod), a rajzos és naturális elemek finom harmóniájával, a fagerendás nemesi házak és kocsmák könnyed falsíkok siklásával változtatható terében. A méltóságot és esetlenséget egyesítő címszereplő, Bryn Terfel nagy, vörös karszékben trónol a színpad közepén, mely akkor is ott marad mint a cselekmény fókuszában álló, bánatba hajló lovag hűlt helye, mikor a cserfes asszonyok cselüket szövik ellene. A felesége hűtlenségén gyötrődő Ford monológja alatt Alice fantomként kellemkedik a súgólyukon. A szereplők hol kitűnnek a csoportképből, hol szellemként kísértenek. Nem nagy ötlet, de működik. Minden visszafogott és könnyed. A három felvonást egy szünettel játsszák, az utolsó kép szinte kopár, a nagy tölgyfának csak az alsó törzse látszik, a színpad felső felét levágja a merev függöny – a finálét a széles terített asztal és a gyümölcscsata uralja.

Egy irányba húz a Mozart *Figaró*jából, az ifjabbik Johann Strauss operettjéből, a *Denevér*ből és a „másik" Strauss (Richard) *Ariadné*jából álló előadástrió. A darabok között csak laikus rajongók szerint kevés a zenedramaturgiai összefüggés. A szakirodalom elemzi az *Ariadné* zenei anyagának, hangszerelésének mozarti minőségét vagy a „nadrágszerepek" (Cherubino és a Komponista) párhuzamát. Egyes tanulmányok az érzéki koloratúrszopránokra (a *Denevér* Adéljára és az *Ariadné* Zerbinettájára) figyelmeztetnek; e hangfaj megtestesítői iránt köztudomásúan Mozart sem volt érzéketlen. Az említett két darab koloratúrszopránjai alacsony származású, könnyűvérű „proletárlányok", a dalaikban megmutatkozó csábító elem a maga frivol, vaudeville-típusú szatirikus dalszerűségével kihívás a magasabb társadalmi osztályokba tartozók arisztokrata, sznob komolykodásával szemben. (Ebben rokonai a *Così fan tutte* Despinájának; ez a Mozart-opera a tavalyi igencsak polemikus fölújítás óta az idén is műsoron maradt.)

Mindhárom produkciót más rendező jegyzi, de közös bennük a profán hétköznapiság. Hans Neuenfels, a *Denevér* rendezője megy legmesszebb, amikor provokatív módon megdönti a keringőkirály léha operettjének csillogó, könnyed, frivol, elegáns előadására vonatkozó tabukat, és kellemes este helyett direkt kellemetlen élményt kínál: inzultálja a kedélyes bécsiességben való fürdőzésre kondicionált nézőket. Ugyancsak bosszúságot akarnak okozni a kényelmes nagypolgárnak a Richard Strauss-opera rendezői – Jossi Wieler és Sergio Morabito –, amikor a „Bécs leggazdagabb emberének házában" játszódó cselekményt a Festspielhaus nézőforgalmi tereire föltűnően hasonlító díszletben játsszák, ezáltal azt hangsúlyozva, hogy maga a főszponzorként föllépő állam negligálja a Hofmannsthal-librettó „komoly operáját" saját preferenciái, a bulvárművészet és főleg az azt követő tűzijáték kedvéért. A *Figaro házasságá*ban első pillantásra kevesebb a provokatív elem, hacsak az alapelképzelést nem tekintjük annak; tudniillik a darab egy mai házasságkötő teremben vagy ha jobban tetszik, anyakönyvi hivatalban játszódik, és a recitativókat a színpadon különféle hangszereken (vagy hangszerek nélkül) kísérő zenész szerepeltetésétől kezdve a játék kispolgári konvenciókat kifigurázó, szatirikus elemeiig számos bevett szabályt megszeg. Ráadásul nem egy „prózai színházi outsider" rendezte, akit megvetően emlegethetnek a zenei ortodoxok, hanem az eredeti foglalkozását tekintve zenész, mellesleg rendezőként Európadíjas Christoph Marthaler.

A *Figaro*-előadás realisztikus helyszínét nem kell egészen komolyan vennünk. Marthaler ironikus célja lefokozni a „klasszikus" környezetet, és gúny tárgyává tenni az operai konvenciókat. A tervező Anna Viebrock díszlete és jelmezei az átlagpolgári hétköznapok és ünnepek banális rítusait idézik föl, próbababákkal az esküvői ruhák vitrinjeiben, a vendégek ruháival a fogasokon, a hivatali iroda üvegbokszával, amelyben egész idő alatt szorgos adminisztráció folyik, és az adminisztrátorok maguk a darab éppen jelen nem lévő szereplői, Bartolo, Marcellina, Basilio stb. Susanna (Christiane Oelze) mint takarítószemélyzet darabos mozgású „proletárlány", kivágott sarkú kismamacipőben tájékoztatja Figarót (Lorenzo Regazzo), hogy a gróf és a grófné molesztálni fogja őket a szomszédos szobákból, amelyek a H (Herren) és a D (Damen) jelzést viselik. A megoldás éppenséggel nem a beszűkült naturalizmus, hanem a kaján szertartásosság felől értelmezi a férfi-nő viszonyt. A teremben esküvői tömegtermelés folyik, készülődő vőlegények, menyasszonyok jönnek-mennek, a vendégkoszorú libasorban, kígyószerűen körbezakatol, és balettbetét helyett (amelyet II. József olyannyira nem kedvelt) csápolva rockozik.

A színpad állandó mozgásban van, az áriákat-duetteket-együtteseket nem lehet zavartalan áhítatban énekelni, mert a recitativókat kísérő rockzenész (Jürg Kienberger) állandóan a színpadon bóklászik, leül a fenekéhez ragasztott háromlábú sámlira, szintetizátorozik, jódlizik, német dalocskát hangicsál, sörösüveg szájába

Helene Schneidermann (Marcellina), Frédéric Caton (Antonio), Angela Denoke (Grófné), Lorenzo Regazzo (Figaro), Christiane Oelze (Susanna) és Jürg Kienberger (recitativo-kísérő) a Figaro házasságában

bújga a dallamot, poharak karimáján csalja elő ujjával, vagy csak figyeli a zenekarból más-más hangszeren, időnként szándékosan csálén hangzó szólót. A recitativók szövegeit az énekesek laza prózai természetességgel mondják, a normális színpadi beszéd szüneteivel, kivéve egy alkalommal, amikor munkások távirányítóval vezérelhető fotelágyat hoznak be, ezt hosszabb, csodálkozó szünettel kísérik, senki sem tudja, mire való a tárgy (majd Cherubinót bujtatják benne, és három felvonással később, az utolsó képben a grófné hanyatlik rá a „kerti jelenetben"), körülállják, nézegetik, aztán egy hosszú perc után, mintha mi sem történt volna, folytatják a társalgást.

Marthaler számos idézőjelet használ az ironikus távolságtartás érdekében. Hordozható lépcsőcskét hoz be, amelyen át lehet gyalogolni. Anyakönyvvezetői pulpitust helyez a rivalda bal szélére, ahová fölmehetnek a szereplők, ha ágálhatnékjuk van. Zárt esztrádszámként flitteres föllépőruhában adat elő áriákat, például Marcellináét (Helene Schneidermann) vagy Basilióét (Guy Renard). Show-műsorba illő világítást, mikrofont rendel az áriákhoz, s az énekes negédes hajlongásával „csikarja ki" a tapsot. Viszont a gróf (Peter Mattei) elánnal prezentált áriáját szemtelen módon nem maga az előadó köszöni meg, hanem a következő „számhoz" hajlongva fölsorakozott trió. A negéd a rendező szemében föltétlen gúny tárgya, a tojásszín nadrágkosztümöt viselő bánatos grófné (Angela Denoke) masszív zugivó, átöltöztetés ürügyén zavartalanul matat Cherubino (Christine Schäfer) ruhája alatt, aki az illegálisan a helyszínen töltött éjszakát hálózsákban alussza át a vitrinben, az esküvői próbababák között. A kerti csikicsukira sem változik a szín, az üvegbokszok kicsit közelebb jönnek, és a szereplők lassan bolyonganak derékszögű pályájukon, hasonlóan ahhoz, ahogy Zsótérnál teszik a *Szentiványéji álom*ban. A finálé fölszikrázó utolsó szakaszához a gróf gyors mozdulattal székestül középre taszítja a grófnét, a többiek köré gyűlnek, és beállnak a villanófényes csoportképbe, amely az esküvői fotókról ismerős.

Az operaélet múzeumi lobbija, amely a művelt Nyugaton mindenesetre kevésbé erős, mint Bugac-Magyarországon, Marthaler zajos salzburgi *közönség*sikerrel fogadott *Figaró*jától ugyanúgy fintoroghat, mint a szintén mai környezetbe helyezett *Ariadné*n. Véletlenül hallottam az itthoni éterben sugárzott kritikát az előadásról, melynek írója képtelen volt földolgozni a színház jelenidejűségének evidenciáját, és az esztétika őskorára jellemző műfölháborodással kommentálta – számos tárgyi tévedést hagyva maga után, például a cselekmény színpadi helyszínére vonatkozóan –, miképpen fetisizálják a commedia dell'arte-huligánok a levetkőztetett Zerbinetta fehérneműjének darabjait. Holott nem történt más, mint hogy a darab a számunkra is ismerős valóságban, nem a „megfélemlítő klasszicitásban" (Brecht) szólal meg. A magas művészet – a Komponista Ariadnéról szóló „opera seriája" – olyan környezetbe kerül, ahol nem látják szívesen, mert a mecénás műveletlen parvenü. Osztoznia kell a vaudeville-művészettel, amelyet ezúttal nem a klasszikus olasz improvizációs társulat, hanem egy mai rockegyüttes képvisel. A Richard Strauss-mű *Előjáték*nak nevezett első felvonásában most magát az előkelő színházat látjuk, amelyben fontoskodó hivatalnokok közvetítik a „gazdag ember" kívánságait, miközben az operistákat megalázzák, nem adnak nekik öltözőket, ott kell a sarkokba vonulva, mások szeme láttára, az üres üvegvitrineknél szégyenlősen átöltözniük. (A díszletet látva nem nehéz ráismernünk Anna Viebrockra,

a *Figaro* tervezőjére.) A Primadonnával (Deborah Polaski), aki majd Ariadnét játssza, szóba sem állnak, míg a rockbanda sztárocskája, Zerbinetta (Natalie Dessay) élvezi a helyzetet. A Komponista (Susan Graham) minden dühös szidalmára, amely a művészetet megnyomorító akarnok szellemre vonatkozik, kivilágosodik a nézőtér, hogy tudjuk, hol vagyunk.

Az *Ariadné* persze nemcsak a szisztematikusan tönkretett „komoly operáról", a meghúzott darab előadásába applikált, kötelező „szórakoztató vonalról" szól, hanem a két mű előadóinak a kényszerhelyzetben való váratlan kiengesztelődéséről, egymásra hangolódásáról, mondhatni, emberi kapcsolatáról is. Az *Előjáték*ban az elcsigázott Komponista belebódul a léha Zerbinetta „csábító koloratúráiba", az *Ariadné*-opera előadása közben pedig maga a szerelme által elhagyott címszereplő adja föl akut halálvágyát a vonzó trillázás hatására, hogy egyesüljön a kezdetben Hadész követének vélt Bacchusszal (Jon Villars). Wieler és Morabito, a salzburgi rendezők a látszatnál mélyebbre hatolnak. Különösen Natalie Dessay mutatja meg érzékenyen Zerbinetta ambivalenciáját: a kacér sztárocskát, aki szexuális vonzerejének kihasználója és kiszolgáltatottja is egyben. Kétrészes, hosszú szólója bonyolult önvallomás, sziporka és keserűség vegyülete, a mondén frivolitás apoteózisa (érdemes megjegyezni a „másik" Strauss Adéljának szóló főhajtást), valamint a könnyűvérű nő őszinte magába fordulásának ritka pillanata. Ez éppúgy tartalmaz iróniát, mint Deborah Polaski feketébe bugyolált Ariadnéjának önsajnáló póza: a könyvolvasásba temetkezett intellektuális kívülállás és gőg, amely a Bacchusszal való találkozáskor, komikus tévesztések és hiábavaló halálsiettetések után végül dramaturgiailag indokolatlanul hosszadalmas szerelmi eksztázisba torkollik.

A karmester, Christoph von Dohnányi talán nem használja ki eléggé a zene parodisztikus elemeit. A rendezők annál inkább az alaphelyzet pirandellói paradoxiáját. Több mint groteszk, hogy a nimfák a színházi társalgó hátterében békésen szidolozgató takarítónők, akik a kólás- és fantásdobozokat szétrúgó, sportosan férfias (noha mentálisan nem épp túlfejlett) Bacchus érkezésekor toalettjük és sminkjük renoválásával igyekeznek női mivoltukat kidomborítani. Az előadás végén a Hofmannsthalnál megbocsáthatatlanul hiányzó keretjáték is visszatér valamennyire. A szerepükből kilépő színészek nem a finálé erővonalainak megfelelően hagyják el a színpadot: „Bacchus" – természetesen – az oldalajtó mögötti félreérthetetlen helyzetből előkerülő, csípőjét ringató Zerbinettát követi, míg „Ariadné", azaz a Primadonna a szerepléstől fáradtan egyedül indul le a lépcsőn. Mielőtt távoznának, a két nő tekintete egy pillanatra egybekapcsolódik.

A *Denevér* előadása botrányos volt; az is akart lenni. Neuenfels mintha csak Hans Weigelt szerette volna kielégíteni, aki azt írta 1920-ban, hogy sokszor támad kedve megnézni Johann Strauss operettjét, mert olyan jól kezdődik, és mindig reménykedik benne, hogy egyszer talán úgy is fog folytatódni. Sajnos hiába; az elején olyan, mint a *Così fan tutte*, a végén meg, mint a *Marica grófnő* – tette hozzá nem épp hízelgően az egykori szerző. Neuenfelsnél viszont az eleje olyan, mintha Ödön von Horváth írta volna, a közepét az *Operett* Gombrowicza és *A Balkon* Genet-je közösen, a végét pedig Eörsi István – és az egészet Mohácsi János rendezte volna Kaposváron.

A léha mulatságból vesző, demaszkírozó és sokkoló pamflet lett, amelyen átsüvít a történelem jéghideg, kijózanító szele. Nem a dramaturgiai átszabás a leglényegesebb;

Zerbinetta (Natalie Dessay) jelenete az Ariadné Naxosz szigetén című Richard Strauss-operában Ruth Walz felvételei

nem az, hogy kihúztak és beleírtak szövegeket; hogy két gyereket kreáltak az Eisenstein házaspárnak, akik vérfertőző viszonyt folytatnak egymással és apjukkal, majd a darab végén egymás kezétől halnak meg, és Liszt *Les préludes*-jének hangjaira fektetik őket koporsóba; hogy vendégzenéket alkalmaznak; hogy Frosch, a börtönőr kabinetszerepéből női moderátort csináltak, aki végigkommentálja és végigprovokálja az előadást, szembesítve a jóllakott és önelégült nézőt az osztrák történelem utóbbi száz évének szégyenteljes mozzanataival; hogy az excentrikusan unatkozó Orlovsky herceg előkelő bálja egy züllött senkiházi külvárosi proletároknak adott kokainpartija, amelyre pamutharisnyát, micisapkát, hatalmas rózsaszín melltartót és flanelbugyogót viselő csőcselék hivatalos; hogy kéregető koldusok tányéroznak Eisensteinék konyhájában; hogy különböző utcai csoportok randalíroznak különböző zászlók és jelvények alatt a „testvériesség" motívumára; hogy a tüntetőket megverik, és közéjük lőnek; hogy pártszolgálatosok hergelik a tömeget; hogy a rabok megerőszakolják a börtönigazgatótól primadonnai pályafutásának elősegítését váró, magakellető szobalányt, aki előkelő dámának öltözött; hogy a gúnárként ágáló olasz tenoristából Mussolini katonája lesz; hogy a kikapós férfiak inkognitója lámpaernyő (mint Gombrowicznál), és tudatalattijuk indíttatására választott szerepjelmezük a püspöki ornátus (mint Genet-nél).

A leglényegesebb az, hogy a szereplők nem tudnak kiszökni saját csapdájukból, egy kellemesnek ígérkező kaland után képtelenek visszatérni abba a kedélyes világba, ahonnan jöttek; menet közben elveszítik önazonosságukat, és soha többé nem találják meg. Más emberek lesznek. (Már az, aki megússza; a vak Blind például nem, őt Eisenstein egyszerűen meggyilkolja, hogy beöltözhessen a ruháiba.) A történteket nem lehet a mámorra, a pezsgő okozta szalonspiccre fogni. Mindenki bekerül – Falke doktor túlméretezett bosszútervének megfelelően – Orlovsky sötét „denevérbirodalmába" (a Felsenreitschule árkádos sziklafalát betöltik a röpködő-vijjogó állatok árnyai), önnön elfojtott vágyainak tudatalat-

Elzbieta Szmytka (Rosalinda), Christoph Holmberger (Eisenstein), Malin Hartelius (Adél) és a gyerekek a Denevérben

Mara Eggerth felvétele

tijába, és végérvényesen elmerül benne. Adélt megerőszakolják, Rosalinda elszökik Alfréddal, a gyilkossá lett Eisensteinnek saját identitását sem sikerül igazolnia. A romhalmaz fölött Orlovsky kiengedi a „champagne-császárt", egy talpig bearanyozott, félember-félmajom idiótát koronával a fején, aki részeg delíriumban végigfut a színpadon, mielőtt ájultan bedől egy fakordéba.

Az egész mögött ott a nyárspolgári otthonosság hazugsága, Eisensteinék kredences-háziáldásos konyhájának képében.

Az előadást lehet szeretni, és lehet utálni; az általam látott produkció nézői mindkettőt megtették. Részint azok, akik méltatlankodva bekiabáltak, és hangos ajtócsapkodás kíséretében távoztak, részint azok, akik maradtak, és a végén igyekeztek ellensúlyozni a fújolók hangerejét. Irigylem Neuenfelst; ha rendező volnék, azt kívánnám, hogy így sikerüljön provokálnom azokat, akiket akarok. Ez az a ritka eset, amikor a színház hatása lemérhető; ellentétben a kötelező egyentaps unalmával.

Egyébként a rendező cáfolhatatlan tényekből indult ki. Schönberg csakugyan hangszerelte Strauss *Császárkeringő*jét – ha nem is olyan kísértetiesen, ahogy itt elhangzik egy haláltáncszerű koreográfia kíséreteként. (A mellé rendelt szöveg arról tudósít, hogy az átdolgozó, ugyancsak osztrák, noha zsidó származású zeneszerzőnek a melki kolostorban háziszolgaként sikerült túlélnie a nácizmust.) Kétségkívül van abban valami kaján frivolitás, hogy kacagóáriája közben Adél (mint tudjuk, a dal előadója zavarban van, mert részint leleplezték, részint ő maga is leleplez) egy képkeretből kilépve a rendőrsortűz halottjának véres újságját dugja Eisenstein orra alá; a szobalányt játszó Malin Hartelius nagyon jól csinálja. Eisenstein (Christoph Holmberger) később maga is lő, igaz, csak virtuálisan, álomképszerűen, mégpedig az alatt az ária alatt, melyet Rosalinda (Elzbieta Szmytka) mint „magyar grófnő" (egyébként a választott nacionáléjára való jelmezbeli utalás nélkül) ad elő; elveszi egy katona puskáját, hang nélkül lelövi, majd ijedten konstatálja, hogy véres lett a keze. Végül, hogy a „Brüderlein und Schwesterlein" dallamíve alatt különböző pártjelvényes csoportokat hamelni patkányfogóként maga után csalogató Orlovskyban (David Moss) kit „tisztelhetünk", arra vonatkozóan vannak elképzeléseim, de a névsor túl hosszú ahhoz, hogysem gátolni merészelném a néző (olvasó) asszociációit.

Mivel Ausztriában vagyunk, Neuenfels a nemzeti színekből, piros-fehér neonfények X-jeleiből gyújt ki egy sorozatot, amely ellepi a Felsenreitschule sziklafalát.

Variációk Macbethre

A *Denevér* konyhája a *Macbeth*ben is megvan, bár ez inkább prolikonyha, munkáskörnyezet, olcsó áru. Középen, a fenékfalhoz tolva hatalmas, üvegajtós hűtőszekrény, áruházakban látni ilyet, tele van rakva sörösdobozokkal, kólával, fantával, a szereplők folyamatosan hátramennek italért, a férfiak szünet nélkül söröznek, otthon, a strandon, passzolgatás közben, a feleségek folyamatosan ellátják a gyereksereget üdítővel, csipsszel, a rósejbniszacskók főszereplők, egy még a műsorfüzet borítójára is rákerült (CHAMPION CRISPS, 2 X 10 PACK, MIXED). Calixto Bieito Shakespeare-je a hétköznapi agressziót ábrázolja, melósok és középnagy cégek vállalkozóinak primitív maffiáját, ízlésteleníül túlméretezett bőrgarnitúrák, méteres porcelánnippek és hajlított csövű szalonkandeláberek között. A csarnokszerű tér galériáján szintetizátor, erősítő, mikrofon, egyik-másik szereplő időnként használatba veszi az instrumentumokat, főleg nyúlós olasz slágerek szólnak, ilyenkor mindenki együtt énekel és táncol, például Duncan „fogadásán" – olyan, mint egy vállalati buli – vagy Macbeth „vacsoráján", ahol a házigazda kiborulásait (Banquo szelleme nem jelenik meg) az alkohol hatásának tulajdonítják.

A királydráma mint prolidráma a televízióhíradók mindennapi képanyagával szolgál. Az előadás ötödik percében „Cawdor thánját", egy bőrdzsekis fiatalembert sörözés közben hirtelen előkapott revolverrel lövik le. Duncan őreinek meggyilkolása a fal mellett, villámgyors késszúrással történik, ahogy Banquóé is. Lady Macduff épp vasal, amikor a gyilkos meglátogatja, gyerekei labdáznak, fölfújható gyermekmedencében pancsikolnak. A verőlegény típusú, lezser briganti a gyerekeket ököllel teríti le, vagy vízbe fojtja, a vasalózsinórt az asszony nyaka köré tekeri, majd lazán rágyújt, és szexuális játékba kezd a halottal. A történtekről hírhozóként ő maga számol be Macduffnek, szenvtelen arccal rágózik, majd amikor a férfi revolvert dug saját szájába, rosszalló tekintettel odaugrik, hogy megmentse az öngyilkosságtól.

Sok a *kecsap* az előadásban; nem mint vér, hanem mint hamburgerízesítő. Minden folyik – ez sem hérakleitoszi bölcselet, hanem az anyagok állagára vonatkozó megállapítás. Csupa maszat a színpad, sörhab, paradicsomlé, víz, kóla, méreg nyomán feltörő gyomorsav. Nyers szexualitás, a félbehagyott aktus miatt a Lady (Monika) bokájáig lehúzott bugyival sétál, elalvás előtt maszturbál, megmérgezve hosszan öklendezik. Egy nő mérgezi meg, aki közben a boszorkányok némely szövegét mondta mikrofonba (boszorkányok pedig nincsenek), és a gyilkosság után megpróbál ráakaszkodni Macbethre, de az kirúgja, és hosszan, őszintén siratja feleségét.

Az utcaszintre lerángatott Shakespeare-t nézve minden viszolygásom ellenére valami különös elégtételt érzek. Mi közünk a ködös Skóciához, a thánok csatájához, a boszorkányok fortyogó üstjéhez? Tudom, hogy ez a gondolat éppoly primitív, mint maga az előadás és a kor, melyben élünk – talán ezért gondolom mégis, hogy Bieito Shakespeare-je adekvát velünk. És mert jártomban-keltemben ismerősnek vélem az Anne Tismer játszotta közönségesen dögös „Ladyt", különösen pedig azt a mokány, izmos, atlétatrikós melóst „Macbethként", aki ugyanilyen békésen dekázgat a strandon, sörözik a kocsmában, nagy tettei előtt levág húsz sprintet, kitűnő kondícióban mindannyiszor csattanva nekivágódik a falnak – és aztán öl.

Késői korok pszichiátriája nyilvánvalóan sokat profitált Macbeth paranoiájából és skizofréniájából. A salzburgi évadra meghirdetett téma variánsainak egyike a Zuidelijk Toneel Hollandia előadása, amely az 1969-es Visconti-filmre, az *Elátkozottak*ra épül. (A Johan Simons és Paul Koek vezette együttes – ők a produkció rendezői is – azonos a tavalyi Uniófesztiválon nálunk járt Theatergroep Hollandiával, csak közben nevet változtatott.) *Az istenek bukása* Shakespeare-en kívül másokból is merít. Wagnerből mindenekelőtt, mint a cím is jelzi; az „isteni" dinasztia alkonyáról van itt szó, az ifjú „Siegfriedek" fölkeléséről a „Wotanok" ellen, noha az allúzió nem annyira a germán ősmitológia szereplőire, inkább a nácizmus korából ismert Krupp iparmágnásdinasztiára vonatkozik. „Beledolgozott" még a cselekménybe Thomas Mann *A Buddenbrook-ház*zal és Dosztojevszkij az *Ördögök*kel. Akik annak idején látták a filmet, emlékezhetnek rá, hogy egy arisztokrata gyáriparos család, a von Essenbeck família Hitlerhez kapcsolódó felemelkedéséről és széthullásáról szól a cselekmény. Több nemzedékről, melynek tagjai részben kiirtották, részben koncentrációs táborokba küldték egymást a hatalomért (pénzért) folytatott harcuk közben.

Természetesen nem a történet a legfontosabb. A Hollandia ismerői tudják, hogy ez a társaság nem az anekdotázásban éli ki magát. Számukra a színház mint közvetlen hatóanyag, agitációs forma, tömegbefolyásoló tényező létezik, noha távolról sem a neoagitprop eszközei, hanem a hagyományos színházi formák meghaladása által. *Az istenek bukása* is hodályszínház, homogén üres

Sebastian Hoppe felvétele

Shakespeare: Macbeth.
Rosse (Robert Dölle) meggyilkolja Lady Macduffot (Katharina Schubert)

térben játszódik, melyet jelzésszerű díszletek, zenészek és színészek töltenek be. A játék a mélypszichológia és a realizmus alkotóelemeit a zsigerekig beépítve – mondhatni, tökéletesen föloldva, láthatatlanná téve –, magasabb szinten, a gesztikus stilizáció, a metaforikus sűrítés, az akrobatikus költészet nyelvén zajlik. Elemeltség és durva naturalizmus, jelzés, megmutatás és bohócéria egyesül a különféleséget tökéletes harmóniába emelő stílusban. A színészek több szerepet játszanak, egymás fölmenőit, ellenségeit és gyilkosait (az egyik szereplő önmagát végzi ki egy briliáns „párjelenetben"), idő, tér és szerep állandóan változik, mindössze a cselekményt strukturáló lakáj-narrátorok léptetik ki-be a soron következő figurát, s emellett eljátsszák a mellékszerepeket. Akad persze logikus magyarázat erre a fölfogásra – „a kor megköveteli a többszörös identitást", „csak ez ad esélyt a túlélésre" stb. –, de az előadás leveti magáról az ideológiai kommentárt, ugyanúgy, ahogy az önmagára reflektáló színházról szóló esztétikai halandzsát is. Lenyűgöző maga a konstrukció, a négy zeneszerző (köztük a friss Európa-díjas Heiner Goebbels) írta, szólóival, együtteseivel, ritmusaival, sokkhatásaival önállóan létező, egyszersmind az előadás-dramaturgia egyenértékű részeként megszólaló zene – a „Gesamtkunstwerk", amely részint attrakció, részint szellemi teljesítmény.

Aki ismerősként üdvözli a *Hangok*ban látott Jeroen Willemst, alakváltoztató képességében fölfedez egy csöppnyi narcizmust, puha kokettériát, önélvezetet, de mindezt átszűrve a tökéletes technikán és az emberről szóló antropológiai ismeretek magas szintjén. Ha mikroszkopikusan nézzük ezt az előadást, olyan miniatúrákat fedezhetünk föl, mint anyát és lányát oldalt, egy jelenet margóján, amint az egyik némán, szigorú metakommunikációval igyekszik féken tartani a másikat a despota családfő beszéde alatt. Ha a nagytotálra figyelünk, elámulunk attól, ahogy az eső elmossa a színpadot (mondom, elmossa, nem lyukas csövekből csurog a víz), és fizikai potenciáljának bevetése révén készteti a színészt úrrá lenni a helyzeten.

Két, szünet nélkül játszott előadás. A *Macbeth* játékideje két óra tizenöt perc, *Az istenek bukásá*é két és fél óra. A magyar színészek állóképességéről van némi fogalmam. Ami azt illeti, a magyar nézők ülőképessége felől sincsenek kétségeim.

TOMPA ANDREA

Személyesen

■ ARANYMASZK, MOSZKVA ■

Az a néhány jelentős esemény, amely miatt 2001 márciusában érdemes volt elmenni a moszkvai Aranymaszk fesztiválra, kis színházak kis tereiben és nagy alkotók jelentős műhelyeiben zajlott. Hogy van-e az orosz színházban összefüggés minőség és színhely között, arra a fesztivál előadásai alapján nem lehet egyértelmű igennel válaszolni. A nagyfesztivál alválogatásának részeként kifejezetten külföldiek számára mutattak be előadásokat a „Russian case" elnevezésű program keretében. A válogatók – nyilván jó üzleti érzékkel – csak olyan produkciót kínáltak, amelyek külföldre, fesztiválokra vihetőek; s ami vihető, általában kis térben zajlik. Az viszont, hogy minőség és dramatizáció (adaptáció, saját szöveg) között súlyos összefüggés van, aligha kérdőjelezhető meg. A fesztivál két tucat előadása között egyetlenegy külföldi dráma akadt, de valamennyi jelentős előadás klasszikus mű adaptációja és saját szöveggé tétele vagy éppen eredeti szöveg volt. Az eredeti szöveg azonban nem dráma a szó klasszikus értelmében (legyen itt kritérium az, hogy nem játssza el más, csak saját alkotója).

A SZÍNÉSZ SZÍNHÁZA

Kama Ginkasz a középgeneráció egyik legjelentősebb képviselője. Litvániában született 1941-ben, '81 óta dolgozik Moszkvában. A programon szereplő mindkét előadása a moszkvai Tyeatr junovo zrityeljában, a Fiatal Nézők Színházában készült, melyet egy fontos rendező, Genrietta Janovszkaja, Ginkasz felesége igazgat.

Ginkasz színháza nem rendezői színház – bár sokan szeretik annak nevezni –, hanem a színész színháza. „Én nem létezem, ha nincs színész. Csak a színészen keresztül vagyok képes megjelenni" – írja *Miért szeretem és gyűlölöm a színházat?* című esszéjében. Ginkasz színészről vallott nézetei Sztanyiszlavszkijtól származnak; rendező és színész viszonya – írja – szerelmi aktus-játék, amely tele van kölcsönös ajánlatokkal, zsarolással, ígéretekkel, csábítással és csalódással.

A Csehov azonos című elbeszéléséből készült *Fekete barát* még csak nem is adaptáció, amennyiben adaptáción a prózai szöveg *dramatizálását* értjük. Ginkasz nem dramatizál: szinte semmit sem változtat a csehovi prózán. Valamicskét kihúz belőle, dramaturgiai újítása az, hogy a leíró részeket egyes szereplők szájába adja (ez azért újításnak még nem nevezhető), akik – s ez a meglepő – a róluk szóló szövegeket egyes szám harmadik személyben mondják el, majd átváltanak a „saját" szövegükre, és első személyben beszélnek. A harmadik személyben való beszédnek a színpadon többszörös funkciója van: nemcsak leír egy helyzetet, egy cselekvést, amely esetleg párhuzamosan meg is történik, hanem mindannyiszor értelmez is: például az „és Tánya kiment a szobából" mondat Tánya szájából dühös, sértődött szemrehányásként hangzik el.

Ginkasz különleges teret hozott létre: a színház emeletének jó néhány széksorára felépített egy színpadot úgy, hogy a nézők a többi székben ülnek. Az ideiglenes színpad fedetlen hátsó része mögött – mindössze egy nyírfa korlát határolja a teret – a színház eredeti nagyszínpadának sötét terére látni. Feljárni az ideiglenes színpadra kétoldalt, a nézők között lehet.

Ami még ennél is különösebb: a díszlet. Mintha tenger hullámzana, vagy nádas, fű, kert, élő természet. A színpadon másfél méteres, sűrűn a padlóba szúrt pávatollak. A zöldes-türkizes-kékes tollak hullámzanak, fekete szemük villog. Hol felülről világítják meg őket, hol alulról. Ilyen, mozdulatlanságában élő díszletet, színpompás egyszerűséget, barokk puritanizmust sohasem láttam még. A díszlet Szergej Barhinnak, Ginkasz állandó munkatársának, az egyik legkülönösebb orosz díszlettervezőnek a munkája. Az üres díszlet láttán azon tűnődtem, hogyan lehet majd a tollak között játszani-közlekedni. Ám Ginkasz még sok meglepetést tartogatott számunka.

Kovrin (Szergej Makoveckij) megjelenik: a színpad hátsó korlátjára áll – valaki felsikít a nézők közül: alatta a színház kétemeletnyi mélysége –, idegszálainkon táncol, majd eltűnik, lezuhan. Semmi hang. Aztán nevetve ismét előkerül a mélyből, a fekete semmiből.

Csehov titokzatos elbeszélését négy színész játssza. Szergej Makoveckij a könnyedség-könnyűség, kívülállás, kiismerhetetlenség, különcség, keménység, kajánság, kiszámíthatatlanság keverékével alakította szerepét, amelyből mély, bonyolult, ellentmondásos emberi lény bontakozott ki. Az a – nyilván elfogult – gondolat járt a fejemben, hogy az egyszerre könnyű és drámai jelenlét ellentmondása csak egy orosz színészben tud ilyen természetességgel egy lénnyé válni.

Szergej Makoveckij és Igor Jaszulovics a Fekete barátban

Jekatyerina Lapina felvétele

Kovrin titokzatos látomása, zsenialitásának záloga a *Fekete barát,* aki Ginkasz víziójában minden, csak nem misztikus ortodox szerzetes. Ginkasz megtréfálta Csehovot: a barát nála majdnem bohóc, csavargó, orosz középkori *szkomoroh* (képmutogató), mindennapi ember, aki a legváratlanabb pillanatokban és helyeken bukkant fel: kétemeletnyi színházi mélyből, vagy egyszerűen besétált a színpadra, vagy lenn, a nagyszínpadon ment végig reflektorfényben. Nemcsak nézőpontváltozást tudott a rendező létrehozni, hanem azt is elérte, hogy igazi mélységben, perspektívában lássunk – láttuk Kovrin látomását.

A hatásvadász, pávatollas színpadi díszt szinte folyamatosan rombolták: hol Kovrin majdani felesége, Tánya döntött le néhányat belőlük, amikor szoknyáit suhogtatta, hol Tánya apja, a zseniális kertész (megint egy csehovi kert: tönkremegy ez is), hol maga Kovrin lépett rájuk óvatlanul. A toll recsegett – közte játszottak. És amikor Tánya leleplezte látomásával beszélgető férjét, és elkezdte „kigyógyítani", pusztítani kezdte a nagyszerű díszt is, tépte a tollakat, megkopasztotta a színpadot, Kovrint pedig megfosztotta képzelt beszélgetőtársától, akivel boldog-nyugtalan életét élte, kételyeit vitatta meg – aki által ő gondolkodó, alkotó ember volt, vagy azzá válhatott volna.

A harmadik személy, amelyben a szereplők – főként a főszereplő – önmagukról beszéltek, lehetővé tette, hogy a szereplő egyszerre éljen meg valamit jelen időben, és mint múltbeli eseményre reflektáljon rá a jelenből. A hős szinte fojtogató személyessége, önmaga feladásának, feldarabolásának, kigyógyításának története és ennek elmesélése közé ékeli a nyelvet mint személyességet és idegenséget.

Ginkaszt gyakran vádolják azzal, hogy soha nem rendez komédiát. Ő erre visszadobja a labdát: „Nagyon primitív elképzelésünk van a komédiáról. A komédia a legreménytelenebb műfaj. A tragédia katarzist, megtisztulást feltételez, amely a hősök szenvedélyein át a velük való együttérzés útján jut el hozzánk. A komédia nem feltételezi a katarzist, mivel a »magas« komédia a dolgok viszonylagosságáról beszél. Arról, hogy milyen nevetségesek a szenvedélyeink, vágyaink és fájdalmaink – nem az örökkévalóság szempontjából, hanem madártávlatból vagy úgy húsz-harminc év szemszögéből. Csehov mindig egy és ugyanazt a művét írta: az emberről, aki valamit akar. Minden, amit én rendezek, komédia. A *Fekete barát* is az."

Okszana Miszina a K. I. a Bűn és bűnhődésből című előadásban

Viktor Bazenov felvétele

Ginkasz pályájának egyik legjelentősebb állomása a *K. I. a Bűn és bűnhődésből* című előadás (amely lassan betölti a nyolcadik életévét, és számos fesztiválon járt). Az előadás a rendező Izraelben élő fia, Danyiil Gink drámájából készült. Címe *K*(atyerina) *I*(vanovna) a *Bűn és bűnhődésből*. K. I. olyan szereplő, akire senki sem emlékszik; ő Marmeladov felesége. Férje egy kocsi kereke alá került, és három árvát hagyott maga után. Ezt a fél mondatot szánja Dosztojevszkij K. I.-nek, és ebből a fél mondatból születik a dráma. A monodráma. Megint egy „rendes" színház rendhagyó terében vagyunk (ugyanott, ahol korábban). És megint a második emeleten, de most az előcsarnokban. Alacsony székek, padok parányi üres teret vesznek körbe négy oldalról. A székek kissé rendetlenül elszórva, mintha egy baráti társaság – ötvenhárom néző – készülne valami közös játékra. Leülünk, várunk. Hirtelen kinyílik a csarnok egyik oldalajtaja – nem az, amelyik a színházterembe vezet –, egy nő jön ki rajta. Ránk pillant, majdnem közénk jön, aztán visszamegy, bevágja az ajtót. Mintha mégsem akarna velünk szóba állni. Aztán ismét próbálkozik. Közénk jön. Megszólít. Magáz. Visszamegy, előhozza a gyerekeit. Maga előtt tolja őket. Az egyiket hegedülni kényszeríti. Tudják, ezek rendes gyerekek. Jó nevelést kaptak. Értik? – kérdi oroszul. Odamegy néhány emberhez, rájuk néz. Értik? Franciára vált. Ezek a gyerekek franciául is tanultak. Ezek nem olyan utcagyerekek. Értik? Angolul próbálkozik. Meg kell értenünk őt. El akarja mondani a történetét. Németül is elhangzik egy-két mondat. Nagyon fontos, hogy bizonyos részleteket megértsünk. Színházon kívüli helyzet, persze, s mégsem az: a nézőtéren valóban sok az oroszul nem tudó fesztiválvendég. Van, akivel lengyelül próbálkozik.

Okszana Miszina – nevét a világ legnagyobb színésznőinek jegyzékébe örökre beírom – több mint két óráig birtokolja figyelmünket. Elmondja történetét, azaz nem mond jószerével semmit, amit összefűzhetnénk: férje, Marmeladov, miután mindent elivott, még az asszony harisnyáját is, meghalt, három gyereke éhezik, hamarosan utcára kerülnek. Megértést vár és részvétet, nem sajnálatot és nem alamizsnát. Megszégyenült és büszke, gőgös és alázatos. Érzelmi húzd meg-ereszd meg vibrálás folyik színész és néző között: a színész mindegyre érzelmeket csihol ki a nézőből, amelyeket azon nyomban le is rombol benne. Megszégyeníti bennünk a részvétlenséget, a közönyt s a látszatrészvétet is. Markában tart mindenkit: közel jön, farkasszemet néz, nyelvet vált, ha kell, gyermekeit veri a szemünk láttára. Leveszi koszlott férfikabátját, fehér vászonkapcára húzott férficipőjét. Egyre védtelenebb, kétségbeesettebb.

Száznyolcvan centi magas, csontos, férfias, nagy orrú, nagy lábú, gyér hajú színésznő. Szinte nem is színházi helyzetet teremt, hanem magát a létet: nem lehetsz kívül a történeten, nem vonhatod ki magad személyiségének hatása alól, nem lehetsz közönyös külső szemlélő, s ha mégis, akkor saját közönyöddel szembesít. Bevon, beemel, belekényszerít, beletuszkol, belerángat saját életébe. Érezd magad kényelmetlenül. Nem azért, mert megszólít, hanem mert kérdez: mi legyen vele? hogyan éljen? mit kezdjen magával? és a gyermekeivel? Érezd, hogy a te hibád is, hogy ez történt vele. Hogy te is részese és fenntartója vagy annak a világnak, amely némán (mint te) és közönyösen (mint te) szemléli őt. De Miszina színháza nem agresszív, mert az őrület határát súroló kétségbeesésében mégiscsak neked, a te nézői érzékenységednek van alárendelve. És minduntalan hangnemet vált, mint aki maga sem tudja, hogy mit kezdjen önmagával és velünk, az ötvenhárom nézővel. A húr sohasem feszül addig, hogy a néző menekülni szeretne e helyzetből. Mindig a színész van alul. Még abban a pici hófehér szobában is, ahová negyven perc után K. I. mégis beinvitál minket, hogy egy fél üveg vodkával és egy szelet kenyérrel közösen üljük meg a néhai Marmeladov torát, s ahol majd létrára kapaszkodva kétségbeesetten verni kezdi a mennyezetet, és követeli, hogy engedjék már végre be – e zárt térből valami túlvilágszerűségbe. Ha van ott egyáltalán valami.

FOMENKO MŰHELYSZÍNHÁZA

Pjotr Fomenko 1992-ben alapította színházát, a Masztyerszkaja Fomenkót, amely akárcsak sok más hasonló műhely, iskola, tanoda, képző és továbbképző Moszkvában, az alapító rendező-tanár nevét viseli; ilyen műhely Oleg Tabakové vagy Vasziljevé is. A pétervári származású Fomenko tanítványait fomenkóknak, Fomenko-gyerekeknek nevezik, s ez a név nemcsak iskolát jelöl, hanem egy bizonyos típusú színészt is.

Idei bemutatójuk alapjául nem dráma, hanem egy jószerével ismeretlen kortárs (bár húsz éve halott) író, Borisz Vahtyin elbeszélése szolgál. A Kelet-kutató, életében mindvégig betiltott szerző *Egy abszolút boldog falu* című elbeszéléséből Fomenko készített azonos címet viselő etűdöket színházi műhelye számára. A kisméretű stúdióteremben mintegy nyolcvan-száz néző fogja közre jobbról és balról a kis színpadot. A le- és felfordított dobogókból, deszkákból, lelógatott kötelekből és egy magasra függesztett székből álló díszlet egységes pasztell-nyersfa (szín)világát daróc- és vászoninges, fejkendős falusi lakók népesítik be. Az asszonyok láthatatlan patakban mosnak, énekelnek, a férfiak fütyörésznek; egyikőjük, egy torzonborz, kaukázusi arcvonású színész, mozdulatlan arccal, ám élénk szemmel követi a falu eseményeit, kezei helyén két seprű: ő a madárijesztő; a felfüggesztett székre szemüveges alak kapaszkodik fel, és elkezdi mesélni a történetet, melyet minduntalan félbeszakítanak: ő a krónikás. A fütyörésző, éneklő, bégető, kotkodácsoló, boldog, békebeli falu képe és hangjai elevenednek meg. A többszólamú énekek, mondókák, nyelvtörők, szójátékok az előadás első pillanatától érvénytelenítik próza és zene elhatárolását, a prózai szövegbe minduntalan behatol a zenei elv.

Mihail Guterman felvétele

Polina Agurejeva és Szergej Taramajev a Fomenko-előadásban

Megszólal egy falu: olyan archaikus világ, amelyben nem etnográfiai leírást kapunk az orosz faluról és szokásairól, hanem a zene stilizációs elvén és nyelvén keresztül a közösségi lét jelenik meg. A színészek kiváló zenei teljesítményt nyújtanak, néhányan hangszeren is játszanak; a zenei – hang- és hangszeres – képzés a színészi tudás alapfeltételének számít itt is és más orosz színészi iskolákban, elég Lev Dogyin tanítványaira gondolni (egy ilyen műhely színlapjáról elmaradhatatlan a beszédtechnika-tanár neve). Dogyin nevének említése nem véletlen: Fomenko előadását az elemzők Dogyin *Fivérek és nővérek* és *A ház* című előadásaival rokonítják.

Az abszolút boldog faluban két fiatal készül egymásra találni: Mihejev és Polina. A törékeny, gyönyörű hangú, naiv és játékos Polina (Polina Agurejeva) egy hosszú kék rongydarabbal játssza el az éjjeli fürdőzés jelenetét, amikor Mihejev (a remek Szergej Taramajev alakítja) rátalál, és mire a hosszú jelenet során Polina szégyenkezve-kihívóan maga köré tekeri a kék rongyot, már szerelmese karjában van, sőt már az övé is, mutatja duzzadó hasa. Egyetlen jeleneten belül egy kelléknek, ennek a kék rongynak bonyolult, egymásból következő jelentései vannak. Alighogy a szerelmesek egymáséi lettek, kitör a háború. Mihejev bajtársával a fölfelé fordított dobogó-dobozban összehúzódik – odakint a háború hangjai: német katonának öltözött alak suhogtat hatalmas fémlapokat –, és a nőkről, a szerelemről beszélget. Mint akiknek semmi közük ehhez a háborúhoz. Mihejev meghal a háborúban: innentől a színpad fölé feszített kötélhálóból követi végig az előadást, együtt lélegezve-nyugtalankodva a túlvilágról a megmaradottakkal.

A háború tépázta falu nemcsak lakóit veszíti el, de a másik emberben való bizalmat is. A faluba beköltöztetett Franz, a német hadifogoly az egyedül maradt Polina ház körüli segítője, majd férje lesz. Franz nem tér vissza hazájába, bár megtehetné, és a falu is legszívesebben visszaküldené az idegent. A záróképben Franz a *Lili Marlen* című dalt tolmácsolja az őt némán, gyanakvóan körülvevő falubelieknek: a hangszóróból szóló ismert német háborús dal Franz ajkán orosz prózában szólal meg, s a félelmetes háborús dalról kiderül, hogy valójában csak egy szerelmes asszony dala.

A második világháború emléke igen eleven abban az országban, ahol most is háború folyik. Fomenko bölcs (de ha orosz kritikusokat idézek: hazug, idilli, idealizáló) előadást rendezett a háborúról: a Franz által oroszul tolmácsolt *Lili Marlen* szinte szentségtörés, ez az előadás azonban, amely a szerelem és a másik ember elvesztéséről beszél, megszelídíti ezt a dalt, amely többé már nem a szörnyű ellenség félelmetes szimbóluma. A történet elbeszélését számos elidegenítő hatás is működteti: a cselekményt végigreagáló madárijesztő – amely aztán eleven kúttá válik – a drámai pillanatokba játékot, humort csempész, az önfeledt pillanatokban pedig a közelgő drámát jósolja a mesélés folyamába időn-

ként belépő narrátor, a sok, olykor humoros zenei refrén és intermezzo. Az előadásból számos hivatkozás olvasható ki az orosz háborús filmre és kultúrára, az orosz háborús tudatra.

Egy személyben

Jevgenyij Griskovec az egy évvel korábbi Aranymaszk fesztivál legkülönösebb felfedezése. A harmincas éveiben járó színész, rendező, drámaíró valahogy oldalról jött, mint az oroszok mondják: nem a fővárosok valamelyikéből, hanem Kalinyingrádból. Tavaly újításdíjat kapott *Hogy ettem kutyát* című, egyszemélyes előadásáért. Az idén *Egyszerre* címen mutatta be produkcióját, amely szintén egyszemélyes és egy *személyes* színház, bár a színház szón itt nem teatralitást vagy teatralizálást kell érteni; igazi eszköztelen, színész- és szövegközpontú színház. Előadását bárhol, bármiféle térben meg tudja tartani: egy felvételen egy kalinyingrádi szocreálszínház-ellenes pódiumon állt, most az Aranymaszkon pedig egy hajdani arisztokrata koncertteremmé átalakított szalonjában, nyikorgó, vörös bársonyos széksorok előtt ült. Szöveg és színész (ön)azonosságából születik ez a különös előadás. Griskovec, az író szöveget írt saját magáról saját maga számára. Itt minden az *én*ből, Griskovec énjéből születik: én a szövegíró, a hős, a rendező, a színész. Paroxizmussá fokozott én. Énazonos színház. Griskovec különös színészi (emberi?) tudása: a néző közvetlen megszólítása; a színész előbb a mesélő, majd a hős szerepében egy olyan történetet rekonstruál, amely néző és színész közös élményére, tudására épül. S bár úgy tűnik, Griskovec saját múltjáról, szovjet gyerekkoráról, iskoláiról, az északi-tengeri flottánál eltöltött kötelező katonai szolgálatáról, utazásairól mesél, a mesék mindenki számára ismerősek: a hetvenes–nyolcvanas évek átlagszovjet gyerek- és felnőttkora ez. (A szovjet gyerekkor egyik alaptémája a kortárs orosz prózának, amiben a nálunk is ismert Viktor Jerofejev jár az élen.) Ez a színház igazi közösséget teremt elbeszélő és hallgatóság között. Griskovec azonban szinte gyermeki naivitással szemléli saját világát, múltját, látásmódjába alig vegyül irónia. Prózája a kortárs orosz irodalom élvonalbeli művei közé sorolandó, szövegei az orosz irodalom kisembertémájának méltó folytatói; jól felismerhető elődje Gogol és Remizov. Az *Egyszerre* is gyermeki motívumból kapta a címét: az elbeszélő-hős egyszerre akar mindent elmesélni, mint a gyerek, hirtelen, tagolatlanul, grammatikai és logikai rend nélkül. A világ, a posztszovjet orosz hatalmas birodalom számára tele van irodalmi és történelmi kánonokkal, hagyományokkal, szent tehenekkel, amelyeket hol tudomásul vesz, hol cinizmus nélkül kinevet.

Hogy mi a magyarázata annak, hogy Griskovec eseményszámba ment az egy évvel korábbi fesztiválon, és azóta is viták és elemzések témája, ez az oroszul nem tudó nézők számára valószínűleg érthetetlen. Griskovec közösségi színházat teremt, mivel közös élményekből, tapasztalatokból, végső soron valóságból építkezik, s ezt saját történetein keresztül közvetíti. De – és ez Griskovec titka – e közösséget nem a teatralitás bevett eszközeivel teremti meg, hanem mondatai, finom humora és színészi játéka által. Szövegközpontú színház lehetne az övé, ha nem járna együtt egy gyermeki, naiv, játékos, olykor ironikus figura megteremtésével és a mesélő-hős megnyilatkozásának személyességével. Griskovec játéka a spontán szövegalkotás és a színészi improvizáció látszatát kelti; saját bevallása szerint szövegeit, amelyek előadásról előadásra alakulnak, csak a sokadik előadás után jegyzi le. Ám az orosz kritikusok aggódnak, ez a színházcsinálási típus, ez a végletekig vitt személyesség vajon meddig tud újat hozni, és mikor kezdi el ismételni önmagát.

Griskovec bárhol megtarthatná előadását, ahol emberek (nézők, hallgatók) vannak; megszólítja őket, és történeteket mesél nekik. Ilyennek képzelem az első színházat: Ádám ősi színházát, ahol nincs semmi más, csak a játék, amely közösséget képes teremteni.

Summary

City Theatre is the name of a new venue. Before its inauguration, editor Tamás Koltai talked to the two directors, Péter Halász and András Jeles, both well-known personalities of Hungarian avant-garde theatre.

In her contribution Andrea Tompa analyzes the Hungarian and foreign productions seen at the Third Festival of Contemporary Drama, an event to which Budapest plays host.

István Nánay saw two works by contemporary Polish authors: *The Widows* by Slawomir Mrożek at Debrecen and T*he Garden of Eden,* a collage of the writings of Tadeusz Różewicz, adapted by Paweł Miśkewicz and performed by the students of the Cracow Theatre Academy.

In our column on modern dance Mónika Szűcs, Tamás Halász and Katalin Lőrinc review, respectively, *Midnight Marathon No. 1–7.* by the Andrea Ladányi Dance Company (Budapest Gallery of Art), *Nero My Love* by Csaba Horváth (Nyíregyháza) and *Rondeau in Blue and Red* by KompMánia – the Attila Csabai Company (Szkéné).

Critics of the month are Dezső Kovács, Géza Hizsnyan, István Nánay, Judit Szántó and Tamás Tarján, who share with the reader their impressions on, respectively, Sarah Kane's *Cleansed* (Trafó – House of Contemporary Arts), Molière's *Tartuffe* (Jókai Theatre of Komárom/Komarno, Slovakia), András Visky's *The Disciples* (Debrecen), Eric Emmanuel Schmitt's *Frédérick* (Budapest Chamber Theatre) and Zoltán Egressy's *Blue, Blue, Blue* (The Ark).

László Bérczes is the author of an obituary on László Hunyadi, an excellent Hungarian actor of Transsylvania, well-known also in Hungary.

Finally three festivals are evoked by our collaborators. András Forgách went to Berlin to see the 38th Theatertreffen, Tamás Koltai was present at this year's Salzburg Festival and Andrea Tompa reviews the highlights of a Moscow event called Golden Mask.

Playtext of the month is *The Disciples* by András Visky, also reviewed in this issue.

HELYREIGAZÍTÁS

Októberi számunk 43. oldalán tévesen jelent meg *A fából faragott királyfi* rendezőjének a neve. A Szegedi Kortárs Balett előadásának koreográfus-rendezője: Juronics Tamás. Az elírásért az érintettek és az olvasók elnézését kérjük.

ÉLET ÉS IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

Szeretnénk Önt is olvasóink táborában üdvözölni, egy viszonylag szűk, ám rangos szellemi kör tagjai között. Szerzőink, akikkel a lap olvasása révén megismerkedhet, a kortárs irodalom, publicisztika és grafika élvonalbeli képviselői.

Pénteken keresse az újságárusoknál, vagy fizessen elő az ÉS-re!

Előfizetési díj egy évre: 7894 Ft, fél évre: 4200 Ft, negyedévre: 2240 Ft

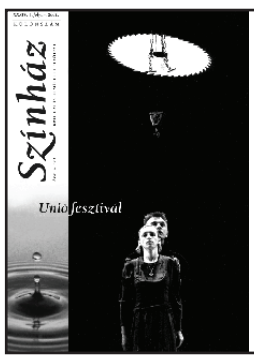
Megrendelem az **ÉS**-t.....pld.-ban.....időtartamra. Kérem, küldjenek részemre előfizetési csekket.

Név:.....

Cím:.....

.....

A megrendelő szelvényt kitöltve küldje vissza címünkre:
1089 Budapest, Rezső tér 15. Tel.: 303–9211, Fax: 303–9241



2001-ES KÜLÖNSZÁMUNK KAPHATÓ EGYES SZÍNHÁZAKBAN ÉS KÖNYVESBOLTOKBAN, VALAMINT A SZERKESZTŐSÉGBEN.