2006. JÚLIUS

XXXIX. évfolyam 7. szám

Színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG

ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

WWW.SZINHAZ.NET

VILÁGSZÍNHÁZ

Caligula

Kazamaták, Magyar zombi

Drámaíró Kerekasztal: pályázat, trágárság, német dráma, adaptáció

Schein Gábor: Tisztátalanok (dráma)

VILÁGSZÍNHÁZ: FESZTIVÁLOK

392 Ft

In Memoriam Balkay Géza (1952–2006)

Pósa Lujza felvétele

Magyar zombi – Zalaegerszeg

Dusa Gábor felvétele

Álom-álom, kitalálom – Dunaújváros

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS
A szerkesztőség: CSÁKI JUDIT ▪ CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár) ▪ HERNER DÁNIEL (technikai munkatárs) ▪ KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő) ▪ KOREN ZSOLT (online szerkesztő; szinhaz.net) ▪ KUTSZEGI CSABA (tánc) ▪ SZÁNTÓ JUDIT ▪ TOMPA ANDREA (Világszínház, OSZMI)

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

Terjeszti LAPKER Rt. és alternatív terjesztők.
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág.
Előfizethető a szerkesztőségben, közvetlenül a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál
(Bp., VIII., Orczy tér 1. Tel.: 06 1/477–6300; postacím: Bp., 1900).
További információ: 06 80/444–444; hirlapelofizetes@posta.hu
Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102–02102799
Előfizetés egy évre: 3600 Ft – Egy példány ára: 392 Ft

Tipográfia: Kálmán Tünde. Nyomdai előkészítés: Dupla Studio
Nyomás készült: Multiszolg Bt., Vác

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma, a Nemzeti Kulturális Alap, a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága, Nemzeti Civil Alap támogatásával készül.

Megjelenik havonta
XXXIX. évfolyam
HU–ISSN 0039–8136

Színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG
ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

www.szinhaz.net

XXXIX. évfolyam 7. szám ▪ 2006. július

IN MEMORIAM

▪ Máté Gábor: BALKAY 2

KRITIKAI TÜKÖR

▪ Radnóti Sándor: A MAGYAR BASTILLE 3
Papp András–Térey János: Kazamaták
▪ Székely Szabolcs: ÉN! ÉLEK! 7
Albert Camus: Caligula
▪ Koltai Tamás: ÖNGYILKOS-SHOW 9
Tasnádi István: Magyar zombi
▪ Tóth Ágnes Veronika: A MOZART-MÍTOSZ ÉS A MOZART-SZTORI 11
Aqua toffana

TÁNC

▪ Kutszegi Csaba: KORTÁRS HAGYOMÁNYŐRZÉS 14
A férfi tánca; Mana; Meggyeskert
▪ Trifonov Dóra: AZ EPIZÁLÁS ÚTVESZTŐI 16
Ismeretlen; Rövidre vágva
▪ Faluhelyi Krisztián: A LÉT ELVISELHETETLEN NEHÉZSÉGE 18
Álom-álom, kitalálom; Várakozók

DRÁMAÍRÓ KEREKASZTAL (DESZKA)

▪ Nánay István: A KATONA JÓZSEF PÁLYÁZAT 20

DRÁMAÍRÓ KEREKASZTAL TRÁGÁRSÁG A KORTÁRS MAGYAR DRÁMÁBAN

▪ Kiss Csaba: MIÉRT ÉPP? 22
▪ Háy János: A NYELV DIKTÁTUMA 24
▪ Bérczes László: STRIGULÁK, AVAGY TIZENKÉT BASZBÓL MI MARAD? 25

DRÁMAÍRÓ KEREKASZTAL HOGYAN ÍRJUNK KORTÁRS NÉMET DRÁMÁT?

▪ ÍRÓK ÉS RENDEZŐK DISPUTÁJA 27

DRÁMAÍRÓ KEREKASZTAL ADAPTÁCIÓ

▪ Forgách András, Fábri Péter, Tompa Andrea előadásai 36

VILÁGSZÍNHÁZ FESZTIVÁLOK

▪ Bérczes László: SZÍNÉSZEK ÜNNEPE 44
Kalisz
▪ Tompa Andrea: A RUBEL HATALMA 47
Moszkva
▪ Csáki Judit: THEATERTREFFEN 1. 50
Csehov-dömping
▪ Fábri Péter: THEATERTREFFEN 2. 53
Klasszikusok és divatok
▪ Lőkös Ildikó: SHAKESPEARE ÜRÜGYÉN 57
Craiova
▪ Szilágyi Mária: ÉRZÉK ÉS INTELLEKTUS 60
Bogotá

DRÁMAMELLÉKLET: Schein Gábor: *Tisztátalanok* (dráma)

A CÍMLAPON: Rába Roland a Radnóti Színház *Caligula*-előadásának címszerepében
Koncz Zsuzsa felvétele

A HÁTSÓ BORÍTÓN: a *Villa Villa* című argentin előadás a bogotái fesztiválon
Carlos Furman felvétele

MÁTÉ GÁBOR

Balkay

Géza kérésére hamvai Dunába szóratnak 22én 11 órakor Surány II Napsugár téri gyülekezésünk után... Klári (sms: 2006.04.19. 11:46)

Miért Surány? Babarczy feleségét is ott. Mije lehetett Surányban? Vagy a víz csak? A Duna? József Attila? Így Latinovits? Ha már sínek nem, hát a Duna?

Nem láttam rendezéseit. De a temetés az egyik legjobb lehetett. Akik, és ahogyan, hogy ez egy zarándoklat, tehát fárasztás. Meg a csónak (csónakos temető), a pap (barát, nyilvánvaló alkoholista, összevissza beszél, Isten, vallásosság, Géza, Géza testvérünk, kiderül, szavalta egy versét is – tehát költő is e lelkész), öccse gitárral (énekel is), a fia, egyáltalán a jelenléte, úgy hírlett, nem tartják a kapcsolatot, aztán most hallom, hogy az R. S. 9-ben rendezte is. A Dunáról mindig eszembe fog jutni, gondolom, mikor a motorcsónak beindul az urnával (fia szorítja magához), aztán azóta már hányszor néztem a folyót, és akkor pont nem, de máskor igen, jóval többször, mint gondoltam.

Irigyelni kezdem, hogy a fia szórja őt be a vízbe.

Ennyi közös mindenképpen van (volt) bennünk, a szóratás utáni vágy. Géza ezt a jelek szerint elérte.

Én ezt konszolidáltabb körülmények közé képzelem, Óbuda, ilyesmi.

Megpróbálom megfogalmazni, szórmentén, amit meg lehet írni vele kapcsolatban, Géza feladta a leckét, a holtakról vagy jót, vagy semmit nagy leckéjét.

Látom magam előtt. Főleg ahogy ment. Atléta volt. Hány évig csinálta, nem tudom. Nem csinálhatta sokáig. De jó fizikumot ajánlott neki a sors az élethez. Ruganyos volt, lendületes, *ki ha én nem* járása volt. Az életben és a színpadon is. Nagyzolva jött-ment. Folyamatosan a *vagyok valaki* állapotában volt. Miközben – mondják – szorongott. Szoronghatott. Nem tudjuk az ilyet másképp elemezni.

Miben játszottunk együtt? *Catullus, Coriolanus* (nekem beugrás), *Galócza* (nekem beugrás), *A revizor, Mizantróp, Kutyaszív, Platonov.*

Ivásai. Előadás előtt, alatt, után, hiszen már a főiskolán is az Erzsikéből láttuk mindig kijönni. Állítólag Uray, aki elegáns színész volt, belehányt a mandzsettájába. Balkayt láttam mandzsettába hányni Pármában, mikor megérkeztünk, és elindult a társulat spagetti után.

Platonov: odajött az olvasópróba előtt, tudod, hogy fölmondok, ha te kapod meg! Mosolyogni próbáltam. Nyilvánvalóan magasabb rendű színészetnek gondolta a sajátját. Melyikünk az, aki nem így gondolja a magáét a másikkal szemben?

Szerettem ráesni a második felvonásban. Ketten voltunk részegek, nagyon akceptálta, hogy így játszom a részeget, ő a lelke mélyén volt részeg – nyilván sokszor tényleg –, én a felületen. Mégis engem jelentett föl valami néző a titkárságon, hogy részegen játszom az előadást.

Első Balkay-élményem Lengyel Menyhért *Az árny* előadása Ács rendezésében. A főiskolán azt mondták, úgy ítélték meg, nagyszerű volt benne. Aztán ennek egyenes folytatása a kaposvári *Esküvő.* Ha behunytam a szemem, Latinovitsot hallottam, kinyitottam: Balkayt láttam. Ez volt az utolsó olyan szerepe, amiben még hallható volt, kitől tanult versmondást. Később maga lett.

A *Catullus*ban semmilyen viszonyunk nem volt. Pedig együtt próbáltunk két hónapon keresztül.

A *Mizantróp*ban én Philinte voltam, ő Oronte. Szerep szerint én voltam Cserhalmi (Alceste) barátja, és őt gúnyolta, cinkosság mégis köztük született. Megcsinálom ezt a szerepet, meg tudom csinálni, bárki bármit gondol, meg tudom csinálni, áradt belőle az önbizalom.

A *Kutyaszív*ben azután már áldozatot hozott a szerepért. Kis időre letette a poharat, muszáj volt, Gyöngyösi Tamás tornáztatta heteken keresztül (négykézláb mászkált a színpadon mint kutya – nyilván Latinovits Bozzija járt a fejében), szigorú időszak volt.

Később a *Platonov.* Most olvasom a Kritikában Aschertől, hogy közben kórházból ki, kórházba be. Ezt nagyon diszkréten intézték, mert mi, a vele játszók erről nem tudtunk. Vagy nem akartunk tudni. Ez volt az a próbafolyamat, mikor először hunyorított rám úgy a színpadon, hogy partnerének ismert el. Sőt különös hangsúlyt fektetett arra, hogy erről értesítsen. Még jelenet közben is halkan kuncogott mellettem, úgy, hogy a közönség ne vegye észre. Ez még a régi Nemzetiből ragadt rá, Kálmán György volt ilyen.

Munkakapcsolatunk később alakult ki. A Rádióban kaptam egy vaskos Györe Balázs-szöveget, hogy olvasnám fel, és rendezzem is magamat. Többször olvastam magamban az írást, és miközben a szemem járt a szövegen, mindig csak Balkay hangján hallottam. A magamén akartam, de az övén hallottam. Megbeszéltem a rádiós szerkesztővel, hogy megkérdezném Gézát, hajlandó lenne-e felolvasni mikrofon előtt, az én rendezésemben. Valamelyik előadás előtt a büfében mentem oda hozzá az ötlettel, nagyon meglepődött. Kegyetlenül a szemembe vágta, hogy nyilván tudom, mit tart felőlem, de igazi kihívásnak érzi, hogy én ennek ellenére vele, és miért ne próbálhatnánk meg, ő minden szöveget fel tud olvasni, és ha én nem barmolom el, még lehet is ebből valami. Aztán érzékeny éjszakákat töltöttünk együtt a stúdióban. Magánbeszéd a minimális. Ő dolgozott, én hallgattam. Ezt jó leosztásnak vélhette. De innentől máshogy nézett a szemembe.

Nem sokra rá kezdtem neki Jerofejev *Moszkva–Petuski* című remekének a Rádióban. Természetesen Gézával a főszerepben. Ez az országban az ő szerepe volt.

És ezután még sok közös munka a Rádióban.

A Katonába néha eljött. Megnézett. Jó színész vagy, mondta, elment.

Rossz hírek jöttek, napjai vannak hátra – terjedt színészbüfékben. Aztán az újabb pletyka: elvonón van. Rémesen néz ki, de jól van és él.

Ebben az időben már csak olvastam, hogy mit csinál.

Aztán eljött az *Ivanov*ra március elején. Ijesztően sovány volt. Megöleltük egymást, csontvázát lapogattam, szemébe nem mertem nézni, nem az a szem volt. Jókat hallok, hogy miket csinálsz az R. S. 9-ben, mondtam, mindig játszom, vagy benn vagyok a színházban, dadogtam, aztán lefordultam róla.

Ascherral beszéltek még pár szót.

Azután elment. Jó színész vagy – vetette oda. Ekkor találkoztunk utoljára.

Balkay Géza a Három nővérben

Balkay Géza (1952–2006)

RADNÓTI SÁNDOR

A magyar Bastille

■ PAPP ANDRÁS–TÉREY JÁNOS: KAZAMATÁK ■

Amikor a közönség elfoglalja a helyét, a színészek egy nagyobb csoportja, a későbbi „kintiek", már korhű, tehát 1956-os ruhákban téblábolnak a színpadon. Két órával később minden színész mai utcai ruhájában cselleng ugyanott, jelezve, hogy vége az előadásnak. A játék a fotóriporter verses prológusával kezdődik, s ez a konvenció van olyan erős, hogy mindvégig területen kívüli rezonőrnek tekintsük megtestesítőjét – még akkor is, ha alkalmilag beavatkozik vagy belesodródik a cselekménybe.

Ám az egész játék különböző realitásszintjeit meg kell teremteni. A drámai szöveg keveri a rímes vagy rímtelen verset a prózával, tragédiát és komédiát, emelkedettet és parlagit, stilizáltat és köznapit. Néha az alantas öltözik versbe, s a nyelvi tér állandóan átrendeződik.

A színpadi térnek és a színpadi mozgásnak meg kell tanítania bennünket ezekre az állandó váltakozásokra. Kezdetben talán megütközünk, amikor a pártház szívbeteg titkárát, aki csak az imént esett összse, régi szeretője átdobja a vállán, de fokozatosan megtanuljuk az ehhez a drámához kitalált színpadi nyelvet, melyben a mozgás hol stilizált (lassított, gyorsított, uniformizált, karikírozott), hol természetes. A tömeg hol nézőközönség, hol együtt cselekvő, hol részeire bomlik. Helye van halálugrásnak, lassított film mozgásával fogadott halálos lövedéknek, vérmocskos lincselésnek. A stilizáció szintváltásait a fény dramaturgiája és a zene (Fekete Gyula munkája) is értelmezi.

Kint és bent: ez az előadás fő ellentéte. A tér és a pártház. A kinti ácsorgók összeverődnek, sérelmeikből legenda lesz, mely a pártbizottság rejtélyes belsejében testesül meg, a kicsapongó dáridó házában, amely alatt a föld alatti börtönökben sínylődnek az osztályostársak. Így válnak az összeverődöttek tömeggé, és fokozatosan elszánják magukat a tettre.

Bent a dinamika fordított irányú. A rendezőnek itt homogén, fegyelmezett nyitó képre volt szüksége, a pártházból kaszárnya lett, ahol – a jellegzetes funkcionárius-öltönyös főnököt kivéve – mindenki egyenruhában van, felsorakozik, vigyázzba vágja magát, jelent, jelentkezik, lelép. De mindez fölbomlik: a „párt", a „hadsereg" és az „ÁVO" közötti hierarchia bizonytalanná válik (az utóbbiak, a „kékek" átöltöznek rendőröknek, mások civilbe, félcivilbe öltöznek), s fokozatosan – kibenkiben természete szerint – a pánik, a kétségbeesés, a csodavárás, a tanácstalanság, a düh, az apátia uralkodik el.

Kint és bent ellentétének felel meg a szcenika. A majdnem üres színpadi tér: a Tér. A belé állított vasépítmény, amely előre-hátra mozgatható, különböző szögekbe fordítható, hintázik, elemei lecsapódnak és végül szétesik: a Ház. (Egy jelenet erejéig hússzállító teherautó.) Talán túlzottan hasonlít egy vonatszerelvény kocsijára. A nagy leleménynek, a rendkívüli színpadi használhatóságnak ára van: a ház mozgékonysága ellentétben áll azzal a súlyos mozdíthatatlansággal, ahogyan hatnia kellene a kinti tömegekre.

A másik fő szcenikai ötletben, noha első pillantásra vásáribbnak tűnik, mégis mélyebben jelenik meg a dráma. Egy színész (Elek Ferenc) mint repülő húz el, hol magasabbra, hol mélyebbre süllyedve a nézők fölött, s a színpadon földet érve ő lesz a tank és a tankista, aki – noha a pártház fölmentésére érkezett – a házat kezdi el lőni, majd megsejtve tévedését, megzavarodva hajt el a térről. Repülős/páncélos öltözéke elé hatalmas kerek nagyítóüveget tart – a harckocsi kormányának, nézőkéjének, de még lövegének is vélhetjük –, amely váltakozva nagyítja ki a ház és a tér embereinek föllélegző, majd csalódott, illetve megrettenő, majd megkönnyebbülő, s végül a saját maga bamba, tanácstalan ábrázatát.

A *Kazamaták* ugyanis – noha pontosan követi az 1956-os magyar forradalom egy tragikus eseménysorát – a tanácstalanság és a véletlen drámája. Írói nem a történelem igazságát, hanem a történelem valóságát keresték, s ezzel az oly sokszor manipulációba, kozmetikázásba, szépítésbe, elhallgatásba vagy éppen rágalmazásba, ráfogásba tévedő igazságkereséssel szemben valamifajta igazsághoz jutottak. Tíz (Papp A.), illetve tizennégy (Térey J.) évvel a forradalom után születve, s majd' ötven évvel később írva művüket olyan elfogulatlansággal szemlélik a múltat, amely hidegségnek is nevezhető. *Azt* a napot akarták az egy-

Érsek-Obádovics Mercédesz, Lengyel Ferenc és Keresztes Tamás

idejű jelenben megörökíteni, s ezzel egyszerre léptek túl '56 megítélésének vitáin, s léptek vissza magához az eseményhez annak kaotikus, minden sorsszerűséget nélkülöző voltában. Egyetlen, szerintem helytelen kivételtől eltekintve, amelynek az eredeti drámában nincs nyoma (az egyik, szerencséjére elbocsátott pártházbeli odamorogja valakinek, hogy ő lesz majd a tartótisztje), ebből az intenzív jelen időből csak a fényképész-narrátor lép ki, aki ismeri a jövőt (például azt, hogy a boldogtalan harckocsizó börtönbe kerül majd tévedéséért). Tőle származnak azok az eligazító költői szavak, amelyek világossá teszik, hogy a *Kazamaták* nem az egész magyar forradalom, hanem a Köztársaság tér, nem a fölkelt nép, hanem a csőcselék és az egérfogóba került – részben alappal, részben alaptalanul – ellenoldalnak tekintett emberhalmaz drámája. „Nem a Corvin köz, csak Pest hordaléka, / Nem a Baross tér, csak a hordaléka, / Nem Práter utca, csak a hordaléka – / A csúfra fordult szép szándékra példa."

Aki védtelen és akit meggyilkolnak, az rokonszenvet kelt. De az írók nagyszabású és mégis patikamérlegen kimért egyensúlyt teremtenek a kint és a bent drámai felelőssége között. Az egyensúly az előadás húzásai miatt – s talán a rendezői koncepció miatt is – szerelmi háromszögben a titkár, Esztena ezredes (Nagy Ervin) és a szintén egyenruhába bújtatott régi pártmunkás, Klára (Bertalan Ágnes) között (akik mind meghalnak a darab végére). Mégis, mindez a benti alakokat inkább egyéniti, mint a kintieket. Ez vezet az egyensúly megbillenéséhez. Nem állítom, hogy nem lehetséges a dráma ilyen értelmezése, bár az első pillantásra nagyon meggyőzőnek tűnő említett rendezői gondolat – hogy a tér tömeggé szerveződő alakjaival szemben, ellentétes dinamikával, egy zárt alakzat alakokra bomlásával jeleníti meg a ház világát – bizonyosan nem a szerzők sugallata. Ők

Rajkai Zoltán és Rezes Judit

megbillen, de nem a két csoport felelősségének tekintetében. Elvégre az első halálos lövedékek – méghozzá mentőnővérekre – belülről repülnek kifelé. S ha ezt a pánik szerencsétlen véletlenének tartanánk, ott van az az előző – nagyszerű és nagyszerűen megoldott – lidérces jelenet, amelyben a pártház titkára arról beszél, hogy havonta egy vasárnap vadászni járt, most pedig partizánnak érzi magát. Kinézve a térre ezt mondja: „Olyan a tér, mint hajnalban a Börzsöny: / Elnézem, hogy a rekettyék mögül / Kidugja kis fejét az őzike, / S mikor a tisztás közepére lép, / Csak annyit mondok örömömben: »Megvagy«." A romantikus partizánmúlt, az úri vadászat rendszereken átörökített hatalmi szimbóluma s az emberek – gyöngéd sorokba rejtett – állatnak tekintése egy típust vetít a nézők elé. Lengyel Ferenc távolról Rákosi és Kádár vonásait egyesítette figurájában (az előbbit inkább a külsővel, az utóbbit némelykor hanghordozásával idézve fel). A pártház titkára valaha – mint egy brechti kis betétből megtudjuk – a Tőke halálát játszotta el egy nyugat-európai munkásszínjátszó körben. Most a Pártfunkcionárius halála van soron. A játék bizonytalanná teszi, hogy belülről (egy elszánt ávós) vagy kívülről (valaki a tömegből) lövik-e le, amikor parlamenterként kimegy a házból.

Sajnálatra méltó igen, de szeretnivaló nincs semmi a bentiek hatalmi gőgből (és a fölmentés tudatában elhangzó patetikus szavaiból) átváltó rettegésében vagy a szánalmas ugyanis – a történelmi igazságnak is megfelelően – heterogén halmaznak mutatták a házban rekedteket: az ávósok és az ÁVO-ba sorozott kiskatonák, valamint a katonatisztek mellett vannak ott pártmunkások, hivatalnokok, titkárnők és a kiszolgálószemélyzet kisemberei (fűtő, fodrász). A dramaturgiai ökonómia nevében kimaradt az előadásból az orvos figurája is, aki mindig annak az oldalán áll, aki vérzik, s aki ilyen módon az eseményekbe belekeveredett, de mindenkit menteni próbáló teherautósofőr (Fekete Ernő) kinti alakjának benti pandanja. Az eredeti drámában a kint és a bent mozgásiránya hasonló: kint a vérszag és a gyilkolás, bent a rettegés és a halál fokozatosan egyneműsíti az alakokat.

Az egyensúly e megbomlásának tudható be, hogy a tér világának megjelenítésébe belopózott valami karikaturisztikus elem. Igaz, a karikírozás a benti világra is jellemző, de ott ellenpontozza – a halál. Gothár Péter nagyon tud halált rendezni s a jelentéktelen vagy méltatlan, vagy akár bűnös élet után az erőszakos halálnak méltóságot kölcsönözni. Klára halálugrása az előadás egyik legszebb jelenete. A halál méltóságának a komikum sem mond ellent: Pócs Péter ezredes (Máté Gábor) katonazubbonyban és mackónadrágban megy elébe. Ilyen ellenpont azonban a kintieknek nem adatik.

A drámában az egyensúlyt – egyszerűsítve – a következőképpen lehet leírni: a bentieknek nincs igazságuk, de ők pusztulnak el; a kintiek, zömmel a *mob* részeként, pusztító, groteszk szörnyetegekké válnak, de körüllengi őket valami egészen távoli igazság, amely sajátosan egy hazugságban vagy tévképzetben testesül meg. Ezért *Kazamaták* a dráma címe. A föld alatti börtönből kiszabaduló rabok adhattak volna egyedül igazolást – ha nem is a már magukat megadó emberek kivégzésére és holttestük meggyalázására, de a pártház megostromlására, és főképp arra, hogy az ostromnak áldozatai is lehetnek.

A Köztársaság téren nem voltak kazamaták. De a hiedelem, amely évtizedek múltán, még a rendszerváltás után is föléledt, nem csak az emberi gonoszság vagy balgaság képzete volt. Az a Magyarország, amely ellen '56-ban föllázadtak, tele volt kazamatákkal. A Köztársaság téren 1956. október 30-án összeverődött tömeg csőcselék volt, a dráma szerint a forradalom *hordaléka,* de a *forradalom* hordaléka. Tragikus tévedésükbe és annak rettentő következményeibe belejátszott egész elrontott és tönkretett életük.

A Bastille ostromával való analógiát megemlítik a drámában is. De többről és másról is szó van, mint amire „Mérő Endre" gondol, hogy ugyanis a Bastille-t védő svájci gárdisták ártatlanul pusztultak el. 1789. július 14-én sem hiányzott az épület védőinek ostoba provokációja, a félreértések sorozata. A hét államfogoly közül egy sem volt politikai, ott is magának az épületnek tulajdonítottak – igaz, évszázadokat sűrítő – szimbolikus jelentőséget, s az ostrom bűnösöket és ártatlanokat egyként nem kímélő rettenetes népítéletbe torkollt. Mégis, nagy különbség, hogy a francia nép ott mutatta meg először az erejét, míg a Köztársaság téri vérengzés a magyar forradalom nagy pozitív eseményeit: a Bem téri tüntetést és a Rádió – bízvást a Nagy Hazugság elleni támadásnak nevezhető – ostromát csak követte egy hét múltán. A Köztársaság tér a forradalomnak nem szimbóluma, hanem sötét árnyéka lett, de része volt a forradalomnak. Nyersen szólva: ez is benne volt a pakliban, s ez az, ami ma már morális aggályok nélkül, szabadon válhat egy jelentős dráma anyagává.

Ez a dimenzió azonban hiányzik az előadásból. A kitűnő színészek (Bán János, Bezerédi Zoltán, Szirtes Ági, Takátsy Péter, Ujlaki Dénes) által kitűnően megformált figurákban az alantasság, a primitivitás, a gonoszság megannyi színét és ízét ismerjük meg, s tömeggé válva ezek egymást erősítve és hatványozva válnak a csőcselék rémtetteivé. Ilyen módon a kazamaták képzete valami végzetes baromságnak tűnik fel, amely az ártalmas pletykák és ádáz rémhírek módjára szövi be a sokadalmat. De hogy a kazamaták ott és akkor valóban végzetes tévhite mögött a kazamaták valósága áll, s ezek a szörnyetegek éppen ennek a termékei, az nem sejlik föl ebben a rendezésben. Ha máshol nem, az Ottó nevű figurában (Kovács Lehel játssza), akit elfognak a pártház emberei, válhatna világossá, hogy a kazamaták – ha eltorzult módon is – mit jelentenek. Ehelyett azonban az együgyű, már-már komikus hiszékenység vonásai erősödnek föl benne.

Mindebből a dráma megjelenítésének két problémája következik. Az egyik, hogy nem kerül kellő hangsúly a csalódásra: arra, hogy a bevett pártház valósága nem igazolja az oda álmodott fényűzést, dőzsölést, tivornyát. A másik, hogy a gyilkolás mámora utáni kijózanodásban nem válik plasztikussá a szereplőkben a drámai tét, a kazamaták léte vagy nemléte. Ezért nem válik igazán külön a többiektől az előadásban a tér vezére (Kocsis Gergely játssza), akit nem éppen alkalmassága, csak a véletlen állít a tömeg élére, de a drámában a többiekkel szemben, akik szétoszlanak a rémtett után – ki inni, ki pedig haza, mert „fut a konyhája" –, ő megérti: a kazamaták létén vagy nemlétén múlik, hogy amit elkövettek, felszabadító küzdelem volt-e, vagy értelmetlen öldöklés. Hogy ő – „Nikkel" – a nagyfőnök, azt ugyan egy remekül megoldott jelenet (a fotográfus csoportképet csinál a felkelőkről) jól megmutatja, de az alak a rendező felfogásában inkább csak komikusan csetlik-botlik. Szájhős, a rohamokat ő rendeli el, a fellógatott Lenin-mellszoborral mintegy ráutaló magatartást tanúsít a tekintetben, hogy *sto gyelaty,* de a lincselésből finnyásan, háborgó gyomorral kivonja magát.

Papp András és Térey János drámájának a kint és a bent ellentéte mellett van egy másik dimenziója is: a fent és a lent. Az első pompás színházi lehetőséget teremt. A második – éppen azzal a csavarjával, hogy a fenti világgal szemben lent, a mélyben nincsen semmi – mélységet kölcsönöz a műnek. Gothár Péter, aki majd negyed évszázada a *Megáll az idő* című filmjében az egyik legmaradandóbb emléket állította 1956-nak, s megértette nemzedékünkkel, hogy a forradalmat nem lehet zárójelbe tenni, ebben a színdarabban inkább a színházi lehetőséget látta, mint a mély drámát. Ezért lett kezében a szerzők tragédiájából horrorisztikus komédia. A Katona József Színház színészei (az említetteken kívül többek között Pelsőczy Réka, Vajdai Vilmos, Tóth Anita, Szacsvay László, Jordán Adél m. v.) kifogástalanul oldották meg az ő elképzelése szerinti feladatukat.

Gothár drámaértelmezése – a jó ritmusú, tömegeket mozgató, a rémületesen vagy szánalmasan groteszk, komikus elemeket mindig kidolgozó, sőt alkalomadtán a szövegbe

Máté Gábor és Keresztes Tamás

Koncz Zsuzsa felvételei

Kocsis Gergely, Bán János és Jordán Adél

belecsempésző, mélység nélküli színház – lehetséges értelmezés. Van azonban két eleme rendezésének, amelyről kicsit részletesebben szeretnék beszélni. Az első bizonyos értelemben elmélyíti a *grand guignol*t – ahogyan ő fogta fel a *Kazamaták*at –, a második megsejteti a drámának azokat a rétegeit, amelyeket a rendező – szerintem – nem bontott ki teljes mélységükben. Érdekes módon mindkettőnél nemcsak húzásokat, hanem határozott változtatásokat eszközölt a szerzők eredeti elképzeléséhez képest.

Az egyik a Szóvivő, a fényképész figurájának módosítása. Az írók nagyszerű drámai gondolata az volt, hogy egy idegenről, a téren halálos sebet kapott francia fotóriporterről mintázzák. Az eseményektől való távolsága azonban – mint láttuk – többlettudást is tartalmazott, s közvetítővé vált a színpadon megjelenített drámai események és a közönség között. S miközben kommentálja nekünk a történteket, és képvisel bennünket a színpadon, ugyanazon többlettudással megfogan benne a sejtelem, hogy milyen tragikus véget szánnak neki a szerzők.

Gothár ezzel egyenrangú alternatívája, hogy nővel játszatja a fotográfust, s az idegenséget, a távolságot, a ki-be járást kint és bent között nem a külföldi újságíró tudósítói és tanúsítói semlegességéből, hanem az alak arieli lényéből eredezteti. A semlegesség itt sem a részvét vagy az ítélet hiánya, de ez a *lény* – ahogyan Rezes Judit meggyőzően színpadra viszi – nem nehezül el a látottak és a saját sorsa előérzetének terhétől. Ő nem pusztul el a vérengzésben, hanem egy színpadi-cirkuszi levitációval kiszabadul – *into the elements,* az elemek közé, miképpen mintája. E játékos könnyedség, amely mindazonáltal telítve van az emberi sors iránti együttérzéssel (amely nem az ő sorsa), módosítja utolsó szavainak, egy szép négysorosnak az értelmét. „»Hanem a múlt mindig jól alakul.« / S ha bíráink szeszélye úgy akarja: / Az egyetlen történet szertehull / Ezerkilencszázötvenhat darabra." Pontosabban csak az első sor értelme változik meg. A kétszeres *captatio,* a shakespeare-i („bíráink szeszélye") és az a modern, „hermeneutikus", hogy a történet és a történelem értelmezési lehetőségei számosak, továbbá hogy ez a szám szeszélyből és mementóként éppen 1956 (amiképpen Jovánovics György ´56-os emlékművének földbe rejtett rúdja is 1956 milliméter) – mindez megmarad. De az első sor – Tandori Dezsőtől kölcsönzött vendégszöveg – Rezes könnyed, mesélő, csak enyhén gúnyos intonációjában átalakul. A szerzők intenciója szerint ez fekete irónia, a múlt nem alakul jól, s az ember megmarad az ember farkasa. (E sorokat eredetileg a már halott szóvivő mondja, akit a tömeg lehajított a pártház erkélyéről.) A rendezés intenciója szerint a múlt jól alakul, amennyiben elmúlt, eltávolodott. Éppen ez a felfogás erősítette fel a játék játék voltát, ezért hangsúlyozta Gothár a *Kazamaták* komplex világából a rémdrámát, a tragikomédiából a komédiát, ezért nem adott mélységet figuráinak, ezért karikírozta őket. A túlzás eszközeivel – például a színpadon mindig stilizáltnak ható kitépett szívvel, a (kannából) kiöntött vérrel, az akasztott emberek bábjaival – távolította el tőlünk a sajnálatos eseményt, s hozott létre egy bizonyos fanyar megbékélést. Öntudatlanul és paradox módon közelebb került a gazdaszövegnek, Tandori versének szelleméhez: „Aztán a múlt mindig jól alakul. / Az lesz belőle, ami lehetett / volna, amit az ember szeretett / volna – s szeret, csak nem nyugtalanul..."

A rendezés egy másik záró eleme azonban éppen a nyugtalanítást szolgálja. Papp és Térey drámájának végén „ütemes kopácsolás hangja [hallatszik] a mélyből, mintha egy föld alatti akna betonfalán koppanna meg a csákányok vasa". A fent kifejtettek értelmében igen jelentős és jelentésteli szerzői utasítás ez, amelynek párját és talán távoli mintáját csak a csehovi *Cseresznyéskert* végén találom. Gothár mégis megváltoztatta, s egy ehhez méltó színházi gondolattal cserélte ki.

A harmadik felvonás második jelenetében (ennek egyébként az előadás szempontjából nincs jelentősége, mert nagyon is indokoltan szünet nélkül játsszák a drámát) néhány kétségbeesett védő a pincé-

ben megpróbálja megbontani a falat, hogy elmenekülhessen. Egyikük akkor sem hagyja abba, mikor már betörnek a helyiségbe, s a támadók – látván, hogy megzavarodott – sorsára hagyják. Ettől kezdve az előadásban egy gödörből mindvégig – akármint változnak is a jelenetek – ásó emelkedik ki ütemesen, és bontja a semmit. Idővel e színpadi akció értelme megváltozik. Megértjük, hogy már nem egy menekülő dolgozik ott, hanem valaki más, aki kétségbeesetten keresi a kazamatát.

Amelynek lenni kell, és amely nincs.

PAPP ANDRÁS – TÉREY JÁNOS: KAZAMATÁK (Katona József Színház)

DÍSZLET: Gothár Péter. **ZENE:** Fekete Gyula. **FÉNY:** Pető József. **JELMEZ:** Kovács Andrea m. v. **DRAMATURG:** Fodor Géza, Morcsányi Géza m. v. **A RENDEZŐ MUNKATÁRSA:** Tóth Judit. **RENDEZTE:** Gothár Péter.

SZEREPLŐK: Bán János, Bertalan Ágnes, Bezerédi Zoltán, Dégi János m. v., Elek Ferenc, Fekete Ernő, Jordán Adél m. v., Hajduk Károly, Keresztes Tamás, Kocsis Gergely, Lengyel Ferenc, Máté Gábor, Mészáros Béla, Nagy Ervin, Pelsőczy Réka, Rajkai Zoltán, Rezes Judit, Somody Kálmán m. v., Szacsvay László, Szirtes Ági, Takátsy Péter, Tóth Anita, Ujlaki Dénes, Vajdai Vilmos, Béres Péter, Botka Zoltán, Brusznyiczky János, Kása Gyula m. v., Barnák László e. h., Érsek-Obádovics Mercédesz e. h., Kádas József e. h., Kovács Lehel e. h., Mercs János e. h., Morvay Imre, Nagy Péter e. h., Sipos Vera e. h.

Székely Szabolcs

Én! Élek!

■ ALBERT CAMUS: CALIGULA ■

Képzeljünk el egy szerencsétlen, kopasz kis embert, aki perceken keresztül színházi kellékeket vág a fejéhez. Ez a szánalmas figura festékbombákat csapkod magához, már vörös az egész felsőteste, és ordibál. Félkörben ülve emberek figyelik; akik közelebb ülnek hozzá, és világos színű ruhát viselnek, aggódnak, hogy rájuk fröcsög a sötétpiros lé, a többiek pedig érzik, hogy most nem illenék nevetni, de hát ez annyira röhejes. És akkor gyorsan tegyük is hozzá: nem, nem az előadás nevetséges, hanem Caligula, ez a gonosz kis császár, aki legalább annyit elért, hogy kétezer évvel később tévedésből azt gondolják róla, hogy tehetséges költő lett volna.

A Radnóti produkciójának fent leírt zárképe éppen azért telitalálat, mert kínosan hosszúra nyújtja a címszereplő szimbolikus összeomlásának pillanatát; a néző feszeng, nem tudja elhelyezni magában a tragédia végét. Egyszerre sűrűsödik össze benne a vérfürdő szószerintisége és a festékbombák elidegenítő hatása. Rába Roland játékában Caligula bukása – ha bukás egyáltalán – valóban tragikus; de attól és úgy válik azzá, hogy hősünk nem szabadulhat meg emberi kisszerűségétől.

Persze egyszerű lenne – a zsarnokság természetét kiemelve – történelmi parabolaként értelmezni az 1944-ben megjelent és rá egy évre bemutatott darabot. Napjainkban azonban sokkal húsba vágóbb a mű, ha a Camus szerinti egyetlen komolyan vehető filozófiai problémával vetjük össze: legyünk-e öngyilkosok. Mundruczó Kornél rendezése ezt tekinti a darab kiindulópontjának: mindenki szenved, a szenvedés oka pedig az emberi létezés maga. Caligulát csak az különbözteti meg udvartartása tagjaitól, hogy vergődését nem takargatja sem önmaga, sem mások előtt. „A világ, így ahogy van, elviselhetetlen” – Caligula részéről pedig kézenfekvő megoldásnak tűnik a Hold megszerzése, mert

Wéber Kata (Caesonia) és Haumann Máté (Helicon)

Koncz Zsuzsa felvételei

Rába Roland (Caligula), Marjai Virág és Mészáros Tamás

szüksége van „a boldogságra vagy a halhatatlanságra, valamire, ami lehet, hogy őrültség, de nem erről a világról való".

Az egész előadás gyakorlatilag a Hold utáni hajsza köré épül; egy rögeszme monodrámája ez, még ha többszereplős drámáról van is szó. Helicon (Haumann Máté), Chaerea (Schneider Zoltán) s a többi udvaronc csak azért van a színen, hogy a császár játékának áldozatai legyenek. Drámai értelemben passzívan ellenpontozzák a főszereplőt: Juristovszky Sosa mai jelmezeiben viccelődnek, nevetgélnek, fecsegnek, sopánkodnak, egyszóval az elfedés számtalan formáját alkalmazzák, hogy ne kelljen szembenézniük azzal a bizonyos egyetlen kérdéssel. Az előadásnak otthont adó egykori Szikra mozi belső terében az ő játékukat a hátsó színpadra helyezi a rendező, a vetítővászon és egy üvegfal közötti emelvényen végzik olykor kataton álcselekvéseiket. Egyedül Caesonia és a fiatal Scipio közelíti meg Caligulát, ők azok, akik komolyan foglalkoznak vele, s így az őket alakító Wéber Kata és Karalyos Gábor játéka hangsúlyosabbá válik, de ők is csak az egyetlen nagy Ego, a császár megértését szolgálják. Az előbbi nőiségével esélyt jelenthetne Caligula megszelídítésére, de ugyanakkor ő maga az életre kelt groteszk: a fél mellét kitakaró jelmezhez ormótlan lábrögzítő társul, így bicegi körbe-körbe a címszereplőt. Scipio szerepében pedig Karalyos Gábor tűnődő-szelíd játékával a legemberségesebb gesztusokat hívja elő a zsarnokból, de pusztán azért, hogy annak kiszámíthatatlanságát hangsúlyozza: sosem tudni, a meghitt társalgás közben Caligula hirtelen nem végzi-e ki beszélgetőpartnerét.

Rába Roland játékában ez a szerep egyik paradoxona: kiszámíthatatlanságában kiszámítható; a legkedvesebb hangvétellel közli a soron következő népirtást, derűs közönnyel rágalmazza meg környezetét összesküvéssel, de Scipio, a költő merényletét nyugodt kiábrándultsággal konstatálja. Mundruczó rendezésében Caligula nem azért őrült, mert ésszerűtlenek és váratlanok a tettei, hanem mert ez az ésszerűtlenség egy tudatos, pontosan felépített filozófia eredménye. Felnagyítódik a szöveg által is sugallt aktív nihilizmus: „Elhatároztam, hogy magamra öltöm az istenek értelmetlen és ostoba arcát." *Anything goes* – emeli fel ujját a posztmodern, és tényleg, a császár nem csupán konstatálja, hogy *bármi lehet,* nemcsak szembenéz az értelmetlenséggel, és elszenvedi azt, hanem meg is valósítja. Caligula a posztmodern költő. Ha úgy tetszik, performer, aki a véletlenszerű gyilkolás logikáját mutatja be. Scipióval ellentétben ő nem ír, ő éli az életművét.

Írás és élet szembeállítása kettejük dialógusában az előadás egyik legjobb pillanata; „Én élek!", üvölti a császár, de ha ez az élet lírai életmű is egyben, akkor Caligula mindössze műkedvelő dilettáns, bármennyire jól hangzik is az utókor részéről a „vérengző zseni" képzete. Jó költő így akkor lehetne, ha tényleg megszerezné a Holdat; a végig magas szinten teljesítő Rába Roland ehelyett azonban hol dadogva, hol magából kikelve artikulálja a zsarnok parancsait, aki éppúgy képtelen a valódi cselekvésre, mint a többiek. Szánalmassága is ebből fakad: egyetlen baja, hogy ember. Isten szeretne lenni, aminél viszont talán nincs is elkeserítően emberibb szándék. Caligula az *én,* a *nekem,* az *engem,* a *bennem,* a *hozzám* megszállottja, a nyugati kultúrkör mintapéldánya, aki szellemi úton akar nemi erőszakot elkövetni a világon.

Az előadás ugyanakkor nem állít fel pozitív ellenképet a zsarnok alakja mellé. Azért sem, mert a szereplők csupán a hatalmi fölérendeltség-alávetettség szerint választhatók szét (Caligula és a többiek), nem az általuk képviselt értékek szerint. A Radnóti Színház produkciójában mindenki fél, s nem is elsősorban a császártól rettegnek, hanem a „bennük rejlő Caligulától" – attól, hogy mégiscsak igaza van, ha másban nem, hát abban, hogy az élet elviselhetetlen. Ezért nem mernek fellépni sem ellene, ezért nem sajnálkozunk halálukon. Még a költői verseny rituális kivégzései is nevetségesek: a császár vörös lakkal vonalat húz az unalmas verselők (Mészáros Tamás, Kovalik Ágnes, Lengyel Tamás, Marjai Virág) nyakára, akik széles gesztusokkal fetrengenek, szenvednek ki – egyiküket még a kézben tartott tömlőből előspriccenő vér is elönti.

Caligula egyedül marad. „Az ember sosincs egyedül. Mindig veled vannak, akiket megöltél", mondja korábban Scipiónak, s talán ezért marad utoljára Caesonia, a császár jobbkeze – tehát a halálra mindvégig legesélyesebb. Caligula egy guminőt teker a nyakára, amelyet Caesonia a saját fulladásáig fúj fel.

Végül már csak egy szánalmas figurát látunk, aki festékbombákat csapkod magához, már vörös az egész felsőteste, és ordibál. Aztán a Ruttkai Éva Színház mennyezete lassan gördülni kezd. Innen, a felettünk szétnyíló tetőzet fölött most, a premier estéjén nem látszik a hold. Pedig nem tűnt el, a naptár szerint ezen a napon 17:17-től 03:53-ig mindenkinek szabadon rendelkezésre áll.

ALBERT CAMUS: CALIGULA
(Radnóti Miklós Színház)

DRAMATURG: Morcsányi Géza. **DÍSZLET:** Ágh Márton. **JELMEZ:** Juristovszky Sosa. **SZCENIKUS:** Kövesy Károly. **VILÁGÍTÁS:** Erdélyi Mátyás. **A RENDEZŐ MUNKATÁRSA:** Tüű Zsófia. **RENDEZŐ:** Mundruczó Kornél.
SZEREPLŐK: Rába Roland, Wéber Kata, Haumann Máté, Karalyos Gábor, Schneider Zoltán, Mészáros Tamás, Kovalik Ágnes, Lengyel Tamás, Marjai Virág.

Koltai Tamás

Öngyilkos-show

■ TASNÁDI ISTVÁN: MAGYAR ZOMBI ■

A darab, bár erről a műsorfüzet nem tesz említést, Nyikolaj Erdman *Az öngyilkos* című szatirikus komédiájának szabad átirata. Cselekménye napjainkban játszódik egy falusi ház portáján, közelebbről az udvaron, melynek centrumában – legalábbis a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház előadásában – egy budi áll. Abba menekül a főhős a világ elől – ahogy Örkénynél a *Tóték* tűzoltóparancsnoka. A cselekmény az Erdman-modelldráma alaptörténetét követi. Blondin Gáspár egy átlagos családi veszekedés forrpontján erős felindulásában öngyilkossággal fenyegetőzik. A felesége és a szomszédja megpróbálja kiszabadítani a budiba zárkózott férfit, de a kísérlet eredménytelen marad. A készülő öngyilkosság híre viszont odacsalja előbb a szűkebb, majd a tágabb környezet kíváncsiskodóit, jelesül mindazokat, akik a maguk számára lehetőséget szimatolva rácuppannak. Többen – akárcsak Erdmannál – igyekeznek a leendő áldozatot a saját halottuknak tekinteni, rábeszélve, hogy „közérdekből" kövesse el tettét. A helyi polgármester a hús magas felvásárlási árára, egy fővárosi költő az irodalom nehéz helyzetére, egy hanyatló popdíva konfabulált kapcsolatukra hivatkozva önmagára szeretné fölhívni a figyelmet. A legfontosabb tényező a média lesz – az orosz író ezt nem láthatta előre –, amely egész stábbal vonul ki, hogy élő adásban közvetítse az öngyilkosságot. Idetéved három bunkó srác is mint közelben turnézó poptrió – készülhet a népszerű médiaesemény, az öngyilkos-show.

Tasnádi, hogy valamennyire elmélyítse a szüzsét, főszereplőjében fölpislákoltatja a nemesebb érzelmeket. Blondin Gáspár – ezt Ilyés Róbert alakítása az első pillanattól aláhúzza – egyszerű ember létére a világtól elidegenedett, rossz közérzetű válságlény, aki az élet értelmén morfondíroz, de nem jut eredményre. Metafizikai töprengéseit az váltotta ki, hogy a televíziós csatornák között szörfölve látott egy balerinát – az volt a képernyőre írva, hogy „Coppelia" –, és az élmény megmagyarázhatatlan érzéssel, föltehetően a magasabb rendű szépség iránti amorf vággyal töltötte el. Vagyis hősünk nem egyszerűen szekánt felesége, hanem a rusnya, lebutított, kisszerű hétköznapok elől menekül rögtön a darab első jelenetében – mindattól, amit teljes terjedelmében és elrettentő primitívségében majd csak ezután fogunk látni.

Annak érdekében, hogy tárgyát elemelje a földszintes naturalizmustól, Tasnádi rímes versben írta meg a *Magyar zombi*t, mint egy Molière-vígjátékot. Téma és előadásmód között ezáltal kétségtelen

Ilyés Róbert (Blondin Gáspár) és Szakács László (Polgármester)

Ilyés Róbert és az álombalerinák

Pósa Lujza felvételei

komikus feszültség keletkezik, amit tovább fokoz, hogy a darab verbalitása két irányba mutat kilengést: részint a legalpáribb vulgarizmus, részint az ironizált, távolságtartó intellektualitás felé. Persze az előbbinek nagyobb sikere van, s a szerző olykor maga is beleesik az olcsóság csapdájába, amelyet nemcsak hogy el akart kerülni, hanem mintha éppen ezt támadva írta volna meg a darabot. Az utóbbi – az ironikus intellektus – az írói rátét a szövegre. Hogy érthetőbb legyek: a szereplők néha jóval a saját szellemi és műveltségi színvonaluk fölött beszélnek (például mitológiai párhuzamot használnak), ami áttételesebb, bonyolultabb kontextusba, idézőjelbe teszi őket; ez a réteg azonban a szövegben is, az előadásban is elsikkad. A vígjáték így minőségileg meglehetősen felemás: magán viseli a – kívülről szemlélve legalábbis – könnyű kézzel, megerőltetés nélkül, biztos technikai tudással író Tasnádi szakmai ügyességét, de némiképp meg is reked az általa meghirdetett gondolat felszínén.

Bagó Bertalan a darab természetének megfelelő könnyed, gördülékeny, jól megcsinált előadást rendezett, amely időnként elkalandozik a bohózat felé, de lényegében megmarad a realista vígjáték paraméterei között. Vereckei Rita, aki mindig meg tudja emelni a teret, most a szó szoros értelmében ezt teszi: dobogót, amolyan kváziszínpadot rakott a díszlet alá, amely hegyesszöget zár be a rivaldával. Erre helyezi az udvaron álló, vastag törzsű fát, a budit és a kerekeiről leroggyant roncsautót. A portálra „kiállítási tárgyként" fölfüggesztett mezőgazdasági szerszámok – az egyik bunkó vokáltag később nem bírja azonosítani a kaszát – végképp kiemelik a játékot a naturális közegből. A dobogóra néha betáncol a rögvalóság virtuális ellenpontja, a tütüs balerina kislány, és három társnőjével együtt – Horváth Károly zenéjére, amely élő előadásban a zenekari árokból hangzik el – megjeleníti Blondin Gáspár érzékeny lelkületét. A képzelt balett és a „valóság-show" olykor szinkronban van jelen, a két csapat – a két világ összeütközését jelképezve – keresztezi egymást. A beszédes kép humorral és ízlésel közvetíti az alapgondolatot; megjegyzem, ebben is nagy része van Vereckei Ritának, aki a díszlet faanyagát és a ruhák színét a fakó seszín összbenyomásává harmonizálja, vagyis kimutathatóan stilizál, anélkül hogy ezt kiharsogná, vagy úgy érné el, hogy tartózkodik az egyedien élénk színektől.

A Blondin Gáspárt játszó Ilyés Róberten sok múlik, mert – ez az alapproblémája *Az öngyilkos*nak is – szerepe eléggé passzív: inkább elszenvedője, mint motorja a cselekménynek. Ilyés színészi súlya kell hozzá, hogy néma jelenlétével is a fókuszban maradjon. Robusztus, tehetetlen ember, érzékeny lélekkel. Az elején drámai válságot él át (szinte szétfeszítik a belső kataklizmák), később „belemegy" az öngyilkosdi játékba, megfigyelő státust vesz föl, környezete viselkedését teszteli (előzetes halotti torán megpróbálja kiprovokálni, hogy a felesége is búcsúztassa), aztán lázadó daccal megzsarolja a halálára bazírozó haszonlesőket, végül a harakirije köré szervezett show-ban formátumos játékossá nő, aki belső energiája és titokzatossága révén kiszámíthatatlanná válik. Ilyés alakítása biztosítéka annak, hogy a tét nem nevetséges; ő maga sem az, noha az éteri utáni vágyában megcsillan a groteszk humor (ami ahhoz kell, hogy ne legyen belőle „tragikus hős").

Az előadás színészi kiegyenlítettségének feltétele, hogy a karakterek a szélsőségekben is megőrzik az emberi hitelesség minimumát. Pap Lujza a feleség szerepében közönséges és érzéketlen nőszemély, aki szexuális igényeinek bejelentését és a gyászoló özvegy szerepét egyaránt ordináré módon kezeli; a szerepépítés apró megfigyelések összegezéséből áll, rendkívül találó például a házipapucsból kilógó lábfej (egyike a jelmeztervezői ötleteknek) s az ünnepi gyász tiszteletére húzott elegáns ancúgban is megmaradt loncsos testtartás. Szakács László a fontoskodó hivatali ember gesztuskészletét alkalmazza a barátian önző polgármester jellemzéséhez. Farkas Ignác reális karikatúrát csinál a fűzfaköltőből, Kiss Ernő a bohózat határáig merészkedik a gátlástalanul buta szomszéd szerepében, Tánczos Adrienne a jellegzetes popdívaal-

lűröket szatirizálja. Szegezdi Róbert mint rendőr, médiapszichiáter és álértelmiségi svihák – az előadásból nem egészen világos, hogy ez hány szerep – a hűvös kívülálló szakértői undokságával tüntet. Ecsedi Erzsébet humorral és visszafogottan kerüli el az anyóssémát. Gábor László nyafka, önimádó, ambivalensen vonagló médiasztár, Holecskó Orsolya hiteles riporter, a három agyatlan énekes – Mihály Péter, Szakály Aurél és Bot Gábor – a jó ízlés határain belül marad, még egyikük burleszk tyúkafférjával együtt is.

A tévé-show az előadás végén a műfaj és a kereskedelmi televíziózás szolid szatírája: a budi köré, ahová az öngyilkos-sztár visszavonult, plexikabint vonnak, és az ismert hang-fény giccsparádéval készítik elő az eseményt. Ilyés Róbert enigmatikusan válogat a kardok és tőrök között – annyi testi és szellemi energiát tud magába sűríteni, hogy elhisszük: bármi megtörténhet –, majd hirtelen visszamenekül azilumába. A helyzetet – *the show must go on* – a felesége menti meg: vállalja a gyilkos szerepét. Kényes pillanat, de a hipotézis megkívánja és hitelesíti: a szatirikus vígjáték átmegy nonszenszhorrorba. Erre jön a molière-i befejezés: a Hivatalos úr (Zalányi Gyula) mint fentről (helikopterről) érkező *deus ex machina* utólag – mondhatni: *post mortem* – teljesít, megígér, kitüntet, kinevez, ahogy kell. A halott viszont halott.

TASNÁDI ISTVÁN: MAGYAR ZOMBI
(Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg)

DÍSZLET-JELMEZ: Vereckei Rita. **KOREOGRÁFUS:** Stefán Gábor. **ZENESZERZŐ:** Horváth Károly. **RENDEZŐ:** Bagó Bertalan.
SZEREPLŐK: Ilyés Róbert, Pap Lujza, Szakács László, Farkas Ignác, Tánczos Adrienn, Gábor László, Kiss Ernő, Szegezdi Róbert, Ecsedi Erzsébet, Holecskó Orsolya, Mihály Péter, Szakály Aurél, Bot Gábor, Szabó Viktor, Lendvay Zsóka, Zalányi Gyula.

Tóth Ágnes Veronika

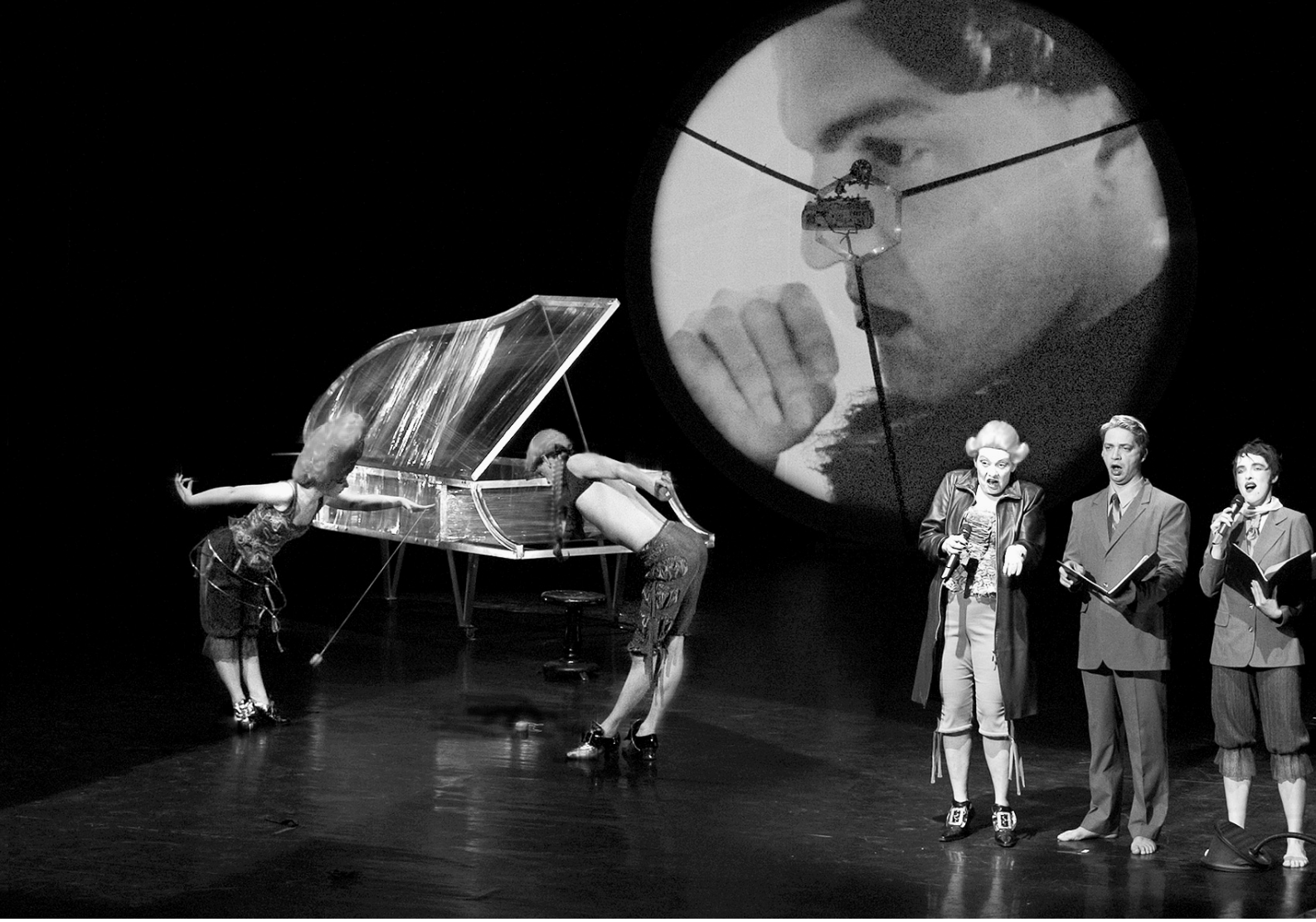
A Mozart-mítosz és a Mozart-sztori

■ AQUA TOFFANA ■

Ágens kortárs Mozart-operája, az Aqua toffana *vélhetően markánsan különböző véleményeket és interpretációkat generál majd, hiszen meglehetős vakmerőség kell ahhoz, hogy valaki társszerzőként állítsa magát Mozart mellé. Ágens Mozart* Requiemjét *alaposan szétszálazta, és összeszőtte saját radikálisan különböző zenei világával. Ráadásul mindezt első szereplésekor a Tavaszi Fesztiválon.*

Ágens utóbbi munkái kapcsán kikerülhetetlenül felmerül a kérdés: mit kezdjünk a klasszikusokkal? Hagyjuk őket a múltba dermedni, vagy ébresszük fel őket a magunk módján, vállalva, hogy ez humor és pimaszság nélkül nem megy? Hiszen ha egy kortárs művész valóban közel akar jutni egy nagy klasszikushoz, nem teheti meg vigyázzban állva és tisztelegve – avagy, nőről lévén szó: szemlesütve pukedlizve. Kőbe vannak-e vésve a remekművek? Ágens önkényesen bekebelezi a *Requiem*et, és egy saját Mozart-művet teremt magának, de ettől a szeretetteljes kannibalizmustól Mozart szent és sérthetetlen nimbusza szerintem nem sérül. Biztosan lesznek olyanok, akik szerint igen, de nem ez a lényeges, hanem hogy az öntörvényű énekesnő ebben a darabban igencsak kellemetlen igazságra mutat rá: a Mozart-mítosz Mozart-sztorivá bulvárosodására és a világ egyik legnagyobb zeneszerzőjének „elmarcipánosodására". Igen, Mozartot mindenki ismeri, de miért is? Mert csodagyerek volt? Mert lehet, hogy megmérgezték? Mert szeretjük a Mozart-Kugelt?

Négyesi Móni, Gergye Krisztián és Ágens



Jelenet az előadásból

Felvégi Andrea felvételei

Az *Aqua toffana* cím egy higanyhoz hasonló anyagra utal, melyről Mozart azt tartotta, hogy ezzel mérgezik őt rosszakarói. Mozart állítólagos erőszakos halála az egyik fontos és termékeny vezérfonala az előadásnak: a színpad hátterében film pereg, rekonstrukciós kísérlet a tragikus végről. A darabon végighúzódó krimiszál ironikusan mutat rá arra a jelenségre, ahogy rég halott művészek élettörténete (olykor haláluk után több száz évvel) elbulvárosodik: sztori lesz belőle, az eseményekből anekdoták, a tragédiákból gyilkosság, és így tovább – életrajzmorzsákból, találgatásokból, naplótöredékek félmondataiból mixelődik össze az a kevercs, melynek rendszeres fogyasztása kíváncsi tömegek napi szükséglete. Mindeközben senki nem törődik azzal, hogy egy rég halott ember élete és halála utólag átíródik. A „híres zeneszerzők betegségei" típusú pletykakönyvek nem sokban különböznek a Story hiéna-stílusától, ahogyan „hűségesen" végigkövetik például ismert emberek utolsó napjait.

A tömegkultúra és a magas kultúra biztos kézzel való mixelése, a szent és a profán egymásba játszása mindig erőssége volt Ágensnek, aki ez alkalommal is lazán bedob egy-egy (általában bécsi édességboltok előtt álldogáló) papírmasé Mozart-figurát, miközben a zenét, azt nem adja. A maga erőszakosan szeretetteljes, inkorporáló módján megóvja ezt a zenét attól, hogy mobil-csengőhang és reklámzene legyen belőle – ha már az alkotóját nem tudja megvédeni.

Ágens felesel Mozarttal, átírja Mozartot, „belehallja" saját szólamait Mozartba, zenei struktúrákat értelmez át. Ágens éneke az európai hangrendszernek bajosan feleltethető meg, mivel könnyedén használja a negyedhangokat, csúszkál a hangközök között, és sokszor egyenesen hangnemen kívülinek tűnik, ahogy hörgéseket, sikolyokat és sóhajokat zenei gondolattá formál. Mintha egy olyan zenei skála szélső értéke volna, mely a totális szabadságot köti össze a szigorú zenei szabályokkal.

Az *Aqua toffana* azért is olyan izgalmas, mert jelen esetben a zenészek, énekesek mind szórtan helyezkednek el ezen a skálán. Ebben az előadásban harmonikusan megfér egymás mellett az autentikus bizánci egyházzenét éneklő Bizánci Férfikar; a dzsessz-világzene-könnyűzene közegében egyaránt otthonosan mozgó ifj. Födő Sándor ütős; a korai Artus zenei világát meghatározó zeneszerző, Stollár Xénia; a kortárs táncelőadások egyik legfoglalkoztatottabb komponistája, Jávorka Ádám; a klasszikus operai képzettségű szoprán, Kiss Viktória vagy a legrégibb alkotótárs, a hangmérnök Boudny Ferenc. A zene játékossága az eltérő énekhangok, hangszínek találkozásából is gazdagodik: Ágens hangja fémes, gyakran levegős, változékony és emócióval telített, míg Kiss Viktóriáé éteri tisztaságú, fényes és átható, de mégis játékos, a Bizánci Férfikar mély, tiszta zengésű szólamai pedig egyfajta klasszikus ellenpontként szolgálnak. Ágens improvizációkkal is fűszerezi a dallamokat, de az elrugaszkodási és az érkezési pont a társak miatt nyilván rögzített.

Szó kell hogy essen az *Aqua toffana* színpadi történéseiről is, melyeket irónia és állandó önreflexív színezet jellemez. Több leállás is tarkítja a darabot, ezek olykor majdnem az előadás félbeszakításával fenyegetnek. Tárnok Mariann, aki a produkció kezdetén agresszív idegenvezetőként navigálja az elveszett turistacsoport gyanánt téblábló Bizánci Férfikart, ezen leállásokkor is ellentmondást nem tűrő pribékként tesz rendet. A zenészek konzervatív, szürke öltönyben, de mezítláb lépnek fel, egyikük haja vörösre festve: ez a két szín, a fémes szürke és az égőpiros határozza meg a látvány karakteres színvilágát. A színpadi összképre leginkább egy fémvázra celofánnal felskiccelt zongora és egy fotel nagyságú, ezüstszürke labda jellemző, melyet biciklipumpával fújnak egyre feszesebbre (ez utóbbit talán nem önkényes

dolog a tüdő szinonimájaként értelmezni). A látványvilágban hideg, csillogó, fémes hatások keverednek a levegős, légies effektusokkal.

A tervezőcsapat – Tasnádi József (látvány, filmek), Béres Móni (jelmeztervező), Károlyi Balázs (maszk), Varga Antal (fény) – igen eredeti világot teremt. Ágens hosszú, fekete bőrkabátban, szürke térdnadrágban, égőpiros parókában, pirosas sminkkel jelenik meg, Kiss Viktória a negyvenes évek stílusában, modorosan csücsörire festett szájjal, vörösre befújt hajjal érkezik, zakója, nyakkendője, muszlin térdnadrágja jelzi, hogy egyrészt a nemi szerepek, másrészt az egyes korszakok is összemosódnak a színen. A szereplők vagy mezítláb, vagy fémszínű csatos cipőben vannak, és többükön – Ágensen, Négyesi Mónin, Gergye Krisztiánon – mesterien megformázott, piros színű paróka virít. Gergye Mozartként szürke, muszlin haspólót visel fodorral és csillogó térdnadrágot, piros parókájának egy loknija az előadás kezdetén önállósítja magát. Társa, Négyesi Móni jelmeze hasonlóan vibrál a korhű és a kortárs viselet között, mosolyra késztető kiegészítője egy piros jojó.

A koreográfus, Gergye Krisztián mintha az etikettel játszadozna a mozgásanyag felépítésekor: gyakoriak a bábszerű, merev lépések, a maszkként ható, merev arc, a modoros gesztusok, melyeket kifejezetten játékos elemek ellenpontoznak. A zongoráról kiderül, hogy biliárdozni lehet benne, Négyes Móni jojókkal zsonglőrködik, csupa olyan játék bukkan fel tehát, mely valamilyen módon a pörgéssel, forgással, egyensúlyozással kapcsolatos, és egy kissé az idő autisztikus elütésére utal. Ez a benyomás a nyitó képeknél a legjellemzőbb, amikor Gergye a padlóig hajolva egy forgó zongoraszéken pörgeti magát céltalanul. Az etikett szorítását nem kell azért annyira komolyan venni, a két figura egy ponton össze is verekedik, majd csókban találkozik össze, Négyesi Móni pedig egy alkalommal viccesen lornyonként használja a jojókat. Közben a háttérben egy kör alakú vásznon film fut a szereplők premier plánjaival, civil grimaszok, nagy együttnevetések, ölelések sorjáznak.

Az előadás szokatlan fricskával zárul: a játszók elözönlik a nézőteret, kis cetliket osztogatnak, melyeken megjelölhetjük, milyen segítséget tudunk nyújtani pályázatok vagy pénz tekintetében. Ez egyrészt visszautal a darab keletkezéstörténetére (Ágens egy utolsó fordulóban kiesett nemzetközi pályázatát fogadta be a Tavaszi Fesztivál), másrészt elég nyersen céloz a Mozart-bizniszre. A zenésznek pénzt kell csinálnia, és a zenészből pénzt csinálnak. Egy olyan szférában, ahol a készülő produkciókban a legtöbben szívességből működnek közre, igenis ideje volt már bedobni ezt a kellemetlen problémát, hiszen senki, a legnagyobb zseni sem élhet ambrózián és nektáron.

Ágens erős hangulatvilágú, átgondolt, markáns és csípős *Aqua toffaná*ja kicsit megtisztogatta a Mozart-mítoszt, anélkül hogy az veszített volna ragyogásából; ellenkezőleg, fényesebb lett.

AQUA TOFFANA – KORTÁRS MOZART-OPERA (Művészetek Palotája)

ZENE: Wolfgang Amadeus Mozart, Ágens. **ÍRTA ÉS RENDEZTE:** Ágens. **KONCEPCIÓ, LÁTVÁNYTERV, FILMEK, TÁRSRENDEZŐ:** Tasnádi József. **KOREOGRÁFIA, TÁNC:** Gergye Krisztián. **ÉNEK:** Ágens, Kiss Viktória, Szent Efrém Bizánci Férfikar. **HANGSZERELÉS, VIOLA DA GAMBA:** Stollár Xénia. **BRÁCSA:** Jávorka Ádám. **ÜTŐHANGSZEREK:** ifj. Fődő Sándor. **JÁTÉKMESTER:** Tárnok Mariann, Négyesi Móni. **JELMEZTERVEZŐ:** Béres Móni. **MASZK:** Károlyi Balázs. **FÉNY:** Varga Antal. **HANG:** Boudny Ferenc.

II. SHAKESPEARE FESZTIVÁL

GYULA , 2006. JÚLIUS 3–JÚLIUS 16.

Világhírű rendezők világhírű előadásai, magyar és külföldi színházi előadások, film, zene, szakmai konferencia, Shakespeare konyhája – a Corvin és a Kisködmön étteremben.

Részletes program: júniusban, *infó:* www.shakespearefesztival.hu

JÚLIUS 4–8.
W. SHAKESPEARE: VÍZKERESZT, VAGY BÁNOM IS ÉN – vígjáték
Rendező: Dömötör András
A Gyulai Várszínház, az Örkény István Színház és a Szentendrei Teátrum közös bemutatója

JÚLIUS 10.
ELŐSZÓ A III. RICHÁRDHOZ
Rendező: Vladiszlav Troickij
A kijevi DAH Színház előadása

JÚLIUS 11.
THE COMPLETE WORKS OF W. SHAKESPEARE SHAKESPEARE ÖSSZES RÖVIDEN (SÖR) – komédia
Madhouse Theatre Company előadása

JÚLIUS 12.
W. SHAKESPEARE: HAMLET
Rendező: E. Nekrošius
A litván Meno Fortas világhírű előadása

JÚLIUS 13.
KING'S SINGERS (GB) KONCERTJE

JÚLIUS 14.
HAMLET AZ EZREDFORDULÓN – SZAKMAI KONFERENCIA

JÚLIUS 14.
W. SHAKESPEARE: HAMLET
Rendező: Tim Carroll
A budapesti Bárka Színház előadása

JÚLIUS 14.
W. SHAKESPEARE: HAMLET
Rendező: Lukáts Andor
A budapesti Színművészeti Egyetem előadása

JÚLIUS 15.
W. SHAKESPEARE: HAMLET
A grúz Rusztaveli Színház világhírű előadása
Rendező: Robert Szturua

JÚLIUS 16.
MACBETH – balett
Győri Balett előadása

JÚLIUS 16.
SHAKESPEARE MESTERKURZUS BEMUTATÓJA
Rendező: Tim Carroll

INFÓ, JEGYRENDELÉS: A Gyulai Várszínház Igazgatósága
5700 Gyula, Kossuth u. 13. **Tel./fax.:** 66/463-148, 30/639-9062
E-mail: casteatr@axelero.hu, **Honlap:** www.gyulaivarszinhaz.hu, www.c3.hu/~casteatr, www.shakespearefesztival.hu

Kutszegi Csaba

Kortárs hagyományőrzés

■ A FÉRFI TÁNCA; MANA; MEGGYESKERT ■

A múlt század hatvanas–hetvenes éveiben a Magyar Állami Operaház balettegyüttese a reformok élharcosa volt, de a balett-táncosoknak akkor nem financiális és szervezeti megújulásért, hanem korszerű művészetért, modern darabokat is tartalmazó repertoárért kellett küzdeniük. George Balanchine és Maurice Béjart műveinek bemutatásával a magyar operabalett a világ táncéletének fősodrába került, de a saját termésével sem kellett szégyenkeznie: Seregi László akkor újító szelleműnek számító koreográfiáival nemzetközi sikereket ért el a társulat. A modern balett dicső évtizedeire emlékezve nem maradhat említés nélkül a nagy forma- (és tartalom)bontó Eck Imre vezette Pécsi Balett sem. Más jelentős korszerű irányzat nemigen volt. Alternatívok még nem léteztek, a néptáncosok pedig a Kárpát-medence falvaiban a még megmenthető eredeti anyagokat keresgélték.

Mára nagyot fordult a táncvilág. Az Operaházban bedugult vagy formálissá sekélyesedett minden olyan próbálkozás, amely kísérleti műhelybe akarta gyűjteni a balettnyelven fogalmazó kortárs alkotókat. A dalszínházban jelenleg annyira nincs koreográfus-utánpótlás, hogy például a veretes Bartók-táncjáték *(A fából faragott királyfi)* újrakoreografálására olyan, az etnobiznisz „műfajában" nyomuló alkotót kértek fel, aki spicc-cipőt eddig valószínűleg csak vitrinben látott. Persze a romantikus balettekből ránk maradt lábkínzó eszköz nélkül is lehet korszerű Bartók-balettet koreografálni (sőt!), de az avantgárd festők sem azzal tagadták meg a klasszikus formákat, hogy sohasem tanultak meg rendesen rajzolni.

A vasfüggöny lerombolása után Magyarországon (is) számos alternatív csoport alakult, melyeknek tehetséges tagjai külföldi kurzusokat látogattak. A Nyugaton szerzett és szabadon saját testre alakítható tapasztalatok lökést adtak a kortárs tánc fejlődésének, de az ezredforduló felé közeledve egyre inkább szembetűnővé vált a jelenség: legdinamikusabban a néptáncosból lett alternatívok fejlődnek, illetve sokasodni kezdtek az olyan koreográfiák, amelyekben néptáncalapokból kifejlesztett kortárs táncnyelven fogalmaznak az alkotók. Lehet, hogy csak a történelem ismétli önmagát: Seregi is néptáncosból lett balettkoreográfus.

A Nemzeti Táncszínház Refektóriumában rendszeresen lehetőséget kapnak néptánccal kísérletező alkotók. Gombai Szabolcs *A férfi tánca* címmel „a folklór és a táncszínház elemeit felhasználva, humorral átszőtt iróniával" öt férfi táncosra készített koreográfiát. A darabban a folklór és a táncszínház elemei helyenként valóban szellemes könnyedséggel keverednek egymással, de az előadás humorból és iróniából készült szőttese művészi érték helyett néha olcsó, „népiesch" gagyira emlékeztet. *A férfi táncá*ban a folklór és a kortárs mozdulatnyelv szívesebben elegyedik egymással, mint a népi humor az alternatív iróniával. Humorforrásként legtöbbször az funkcionál, hogy az egyik szereplő nem a tőle éppen elvárható cselekményt hajtja végre. Amikor egymás után négyen ledőlnek az alacsony hokedli-zsámolyokról, az ötödik óvatosan lemászik. Ez elsőre még bejön, de ugyanez történik (kicsit variálva) a stokikból épített emelvényről történő leugráláskor is. A muzsikálás közben is mindig akad egy-egy lúzer, akinek a tevékenységét viccesnek szánt, egy idő után unalmas önismétléssé váló, méltatlankodó összenézések követik. A mélypont a *Bolero*-betét utáni kabátba varrás. A megszeppent áldozat az ügyetlenkedéséért egy felöltőt kap, amelyet – kicsit körülményeskedve – összevarrnak rajta, utána a kiválasztott néhány ugrás erejéig megpróbál kabátba kötve táncolni.

A férfi tánca

Dusa Gábor felvétele

Koncz Zsuzsa felvétele

Meggyeskert

A koreográfiában szerencsére csak ritkán jelennek meg ezekhez hasonló, gyengén sikerült jelenetek. Az előadás jó részében dinamikus mozdulatok láthatók. A felfordított minihokedlikben előadott, finoman ironikus vonulós „székes" tánc jó ötlet. A „székhez kötött" férfiak erőteljes kar- és vállmozdulatai „repülési kísérlet" illúzióját keltik. A hason kúszó, bútorukat testükön cipelő táncosok látványa csigákra emlékeztet, a stokik tetején homorítva hason billegő figurák pedig régi asztali itatóspapír-szerkentyűk képét idézik fel. Amikor a férfiak fizikailag elszakadnak az ülőalkalmatosságoktól, dzsesszes hangzású etnozenére sűrű csapásolóval díszített legényest mutatnak be. Az autentikus néptáncból merítő, de a motívumokat szabadon kezelő anyagerős táncot kitűnően adják elő. Az előadásban többször is élvezhető hasonló, táncos csúcspont. *A férfi tánca* gyengeségei ellenére izgalmas, tehetséges próbálkozás. A koreográfia a férfilélek olykor végletes változásait fogalmazza meg táncban, alapötlete hasonlít Frenák Pál *Fiúk*éjához. Találó annak rusztikus változatának nevezni.

Hágen Zsuzsa *Mana*jának szintén az érzékeny mozdulatnyelvkeresgélés a legnagyobb erénye. A koreográfia ékesen bizonyítja, hogy a kortárs táncnak még mindig van mit merítenie a néptáncból. Hágen sokszor egészen kifinomítja a néptáncmotívumokat: sejtelmes, misztikus hangulatú képeiben kísértetként, szürrealitásban lebegnek a hajdan volt pontozók és röcögős cifrák. Avatatlan szem sokszor nem is ismeri fel, hogy néhai folklórmotívumokat lát. A *Mana* alkotója nem kacérkodik a humor színpadi megjelenítésével. Éppen ellenkezőleg: halálos komolyan filozofál – táncszínházi mozgásnyelven. A koreográfiát Hamvas Béla *Láthatatlan történet*ének *A vízöntő* című fejezete ihlette. Kezdetben a természet, a szellem és a lélek egységben létezett, de az egység később felbomlott, az ember pedig folyamatosan az elveszettet keresi, ezért hamis, rendnek látszó rendszereket épít fel, amelyekben persze – mivel nem igaziak – nem találhat megnyugvást. De mindig újrakezdi, újjáépített, a régiektől lényegesen nem különböző rendszerei viszont mindig széthullanak, és az állandó, periodikus folyamat a végső pusztulásig tart. Ez az előadás alapkonfliktusa. Hogy mi a mana? Hamvas erről így ír: [A primitivizmus szintjén élő emberek] „azt hiszik, hogy a tárgyak lelkes lények, és minden dologban rejtőzik, ahogy ők mondják: mana. A manáról már tudjuk, hogy nem, mint a tudomány hitte, a kezdet lelke, és nem az őslélek, hanem primitív, vagyis elkorcsosult és kései történetelőttiségbe visszafejlődött lélek. Mikropsziché. Széttöredezett, atomokra bomlott zavaros valami, ami nincs megkötve, s amit a primitív nem is él teljesen magáénak." A hit a manában nem más, mint az animizmus, vagyis az a jelenség, amikor a primitív ember a dolgokat, tárgyakat, köveket, eszközöket lélekkel ruházza fel. Még egy idézet a témáról Hamvastól: „Az animizmus nem egyéb, mint hogy a szétfoszlott lélek zavaros homályában a primitív embertöredék Mikropszichéjét elveszti, és beleejti a dolgokba, vagyis nem egyéb, mint az a jelenség, hogy a tökéletesen tudattalan sötétségbe süllyedt Kislélek önmagát a dolgokba behelyettesíti, és magát a dolgokkal összetéveszti." Nos, ilyen és ehhez hasonló gondolatokat akart Hágen Zsuzsa negyven percben megkoreografálni. Mondhatnánk: akkor már inkább a gyenge humor.

Távol áll tőlem, hogy kigúnyoljam Hágent vagy Hamvast. Csak azt gondolom, vannak olyan témák, gondolatmenetek, amelyek nem alkalmasak táncszínházi megjelenítésre. Persze az alkotó művésznek bármiről lehetnek impressziói, születhetnek asszociációi tudományos értekezésről, a filozofikum is átmehet érzékiségbe, de szerintem nem szerencsés elvont, különböző hangulatokat megjelenítő táncmű mögé ormótlanul kitüremkedő gondolatkatedrálisokat felépíteni. A *Mana* végén, hatásos, de ízléses jelenetben a kiválasztott lányról lerántják a szoknyát. Erős a kép. Átérezhető, hogy hiányérzetből fakadó hosszú küzdelmek után egy olyan rendszerellenes esemény történik meg, amely – más dimenzióban, meztelenségként, kiszolgáltatottságként – újrafogalmazza a hiányt. A színpadi történés hat az érzékeimre, talán mond is valamit, de a látványt nem tudom belehelyezni a hamvasi gondolatmenetbe. Feleslegesnek tartom még megpróbálni is.

Juhász Zsolt a *Meggyeskert*tel nem markol kevesebbet, de többet fog. A koreográfus az ironikus címadással – a premier szórólapjának tanúsága szerint is – „megengedi" a nézőnek, hogy Csehov *Cseresznyéskert*jére asszociáljon. A színpad horizontján vetített tájképek láthatók, olykor-olykor ködbe vesző hegyek, erdők. Néha kidől egy-egy fa, később motoros fűrész zaja is felhangzik röviden. A tájkép előtt négy férfi vegzál folyamatosan egy emberpárt. A pár életutat jár végig, a férfiak a végzet kommandósai: a lét elviselhető nehézségeit jelképezik, és gondoskodnak arról, hogy az elmúlás

elviselhetetlen könnyűsége elkerülhetetlen osztályrésze legyen a halandóknak. A csehovi kert az emberi élet színterévé szélesül, mindannyiunk Édenkertje és pusztuló földgolyó egyben. A férfiak rövid becserkésző hadművelet után elkapják az emberpárt, befogják szemüket, és földre fektetik őket. Az élő ember nélküli természet – háttérben a kidőlő fákkal – olyan, mint Csehov gyom felverte hajdani cseresznyéskertje. A négy férfi néhány percig zavartan uralja a kietlenné vált terepet. Az emberpár új ruhát öltve – talán a létezés egy másik dimenziójába érkezve – visszatér. De az is lehet, hogy nem haltak meg, csak ifjúságuk „kertjének" kellett végérvényesen búcsút mondaniuk. Emellett szól, hogy a pár élete a múló idő megjelenített szimbólumainak (szerelem, felnőtté válás, házasodás, öregedés, halál) kíséretében folytatódik tovább. A négy férfi a táncoló pár köré négy földkupacot lapátol, mozgásterüket ezzel – az ember tér- és időkorlátaira utalva – négyszög alakú territóriumba szűkíti. A négy kupac a végén sírhanttá egyesül, amely magához vonzza a párt. A férfi mikrofonba hallatott, hívogató füttyszóval leheli ki a lelkét.

A *Meggyeskert* szimbólumait nem kell konkrétumokra fordítani. A látottaknak többféle olvasatuk lehet, a fenti összefoglaló is egyéni meglátásokon alapul. De mindemellett az előadás gondolatisága, szimbolikája koherens egységet alkot, a látvány, a hangzás és a koreográfia motívumhasználata következetes, átgondolt. Izgalmas a mozgásnyelvstílusok kezelése is. A négy férfi dinamikus mozdulatai kötődnek leginkább a néptánchoz, a szólópár – főleg az előadás első harmadában – többször kortárs táncnyelven mozdul meg. Juhász Zsolt a két különböző stílust koreográfusi módszerrel, mesterien elegyíti. Például amikor a férfiak becserkészik a párt – a tartalom mellett érzékletes formai megoldásként –, üldözők és üldözöttek mozgásnyelve fokozatosan hasonlóvá válik. Az egységesülő mozdulatnyelv azt jelképezi, hogy a szólópár a férfiak hatalmába került. A *Meggyeskert*ben felszínre bukik a táncstílusok közeledésének legnagyobb problémája is: az, hogy igen kevés táncos rendelkezik többféle, hiteles tánctechnikával. A mindenoldalúan képzett táncosok létezése ugyanolyan fikció, mint az elképzelt kommunizmusban tevékenykedő, mindenoldalúan művelt embertípus létének egykori rémlátomása. Az előadás elején rusztikus fehérneműben kortárs mozdulatokat abszolváló szólópár sajnos (még) nem üti meg az elvárható szintet. Később, amikor többször néptáncosra váltanak, bizonyítják: rátermett táncosok, jó előadók. Több nyelven megmozdulni képes előadóművészek nemzedéke csak idővel alakulhat ki. Addig a koreográfusok – mivel lehetetlent nem kívánhatnak – kénytelenek lesznek szárnyaló fantáziájukat az adott testekre szabni. Vagy köztes megoldásként legalább az adott testeket jobban megdolgozni.

Előadások Nemzeti Táncszínházban:

A FÉRFI TÁNCA

ZENE: montázs. **FÉNYTERV:** Pető József. **KOREOGRÁFUS:** Gombai Szabolcs. **SZEREPLŐK:** Gombai Szabolcs, Appelshoffer János, Frantai Tibor, Lengyel Szabolcs, Tókos Attila.

MANA

ZENE: montázs. **JELMEZ:** Pongrácz Éva. **KOREOGRÁFUS:** Hágen Zsuzsa. **SZEREPLŐK:** Balogh Csaba, Bednai Nikolett, Bulyáki Bernadett, Görög András, Vajda Nikoletta (BM Duna Művészegyüttes)

MEGGYESKERT (Duna Táncműhely)

ZENE: Kiss Ferenc. **JELMEZ:** Túri Erzsébet. **VIDEÓ:** Kiss Sándor. **RENDEZŐ-KOREOGRÁFUS:** Juhász Zsolt.
SZEREPLŐK: Pozsár Éva Kitty, Végh Tamás, Balogh Csaba, Ignéczi Gergő, Vadász Dániel, Soós András.

TRIFONOV DÓRA

Az epizálás útvesztői

■ ISMERETLEN; RÖVIDRE VÁGVA ■

A Budapest Táncszínház két alkotásból álló estjén Fodor Zoltán, a társulat táncművésze koreográfusként mutatkozott be. Első darabjai magas színvonalú mozdulati gazdagságról árulkodnak, ez azonban bizonytalan tematikájuk miatt némiképp háttérbe szorul.

Az estet nyitó *Ismeretlen*t már láthattuk tavaly a *Lombik Projekt* részeként, a Nemzeti Táncszínház Refektóriumában. Ezúttal a nagyszínpadon kapott új lehetőséget. Az előadás síri hangulatú képpel nyit: kripta falából előtűnő fekete alakok súlyosodnak egy fehér ruhás lány fölé, majd vészjóslóan magukkal ragadják. Az áldozat falanszter jellegű, fénytelen világba kerül, ahol minden monoton: a jellegtelenül egységes szürke jelmezek, a kopár és sötét tér kilátástalan, reményvesztett légkört sugallnak. A sivár látványba eleinte lendületes táncok hoznak szépséget, de hamarosan emberhalmaz hempergésévé torzulnak. Az idecsöppent lány a szerelem fellángolásán és hevülésén át csalódások, közömbösség, erőszaktétel és más pokoli élmények kálváriáját járja, mindvégig kívülállóként. Újszászi Dorottya plasztikus mozgással, érzékenyen táncolja a drámai szerepet, kiemelkedő szépségű a Fodor Zoltánnal táncolt érzelmes kettősük, melyből a bizalom, a másik iránti odaadás gyengédsége árad. A középen elhelyezett fehér emelvény rituális áldozati teret idéz, a lány gyakran ideszorul. A fenti és a lenti tér összekapcsolását a duett az egymás felé dőlésekkel, vetődésekkel és egymás holtponton túli elkapásaival finoman oldja meg. A lány idegenként tisztán és visszafogottan, de nyitottan közelít, ám küzdelme reménytelen: megaláztatások érik, megtörik, elgyengül, majd a darab végén a nyitó kriptai kép végérvényességébe kövül.

A *Rövidre vágva* egymás melletti férfi- és női vécé „enteriőrjével" nyit. Rémisztően konkrét tér egy táncszínházi előadáshoz – csempefallal, mosdóval, csappal, tükörrel, papírtörölköző-tartóval –, ráadásul a színpad legelejére tolva esélyt sem hagy a táncnak. De meglepő és szerencsés módon hamarosan kitisztul a helyszín, ráadásul úgy, hogy a korábbi illemhely hátsó fala – változó funkciókban – a színen marad: előbb lefektetve, a színpadot mélységében tagoló kifutó-dobogóként, végül pedig – hátoldalával a közönség felé fordítva – realitáson felülemelkedő térbe viszi a nézőt.

A darabban sok villanásszerű, kevés, de határozott vonallal megrajzolt kapcsolat elevenedik meg. Közülük azok a legszerencsésebben felvázoltak, amelyek konkrét, hétköznapi cselekvésekből indulnak, és aztán táncban megfogalmazott kapcsolattá absztrahálódnak. Fodor Zoltán és Zsadon Flóra egy hétköznapi megismerkedés mozdulatait (kézfogás, egymás kerülgetése, ölelés, csók) lényegíti át tánccá, kreatívan, finom és játékos humorral átitatva. Szép és érzékeny a „mozis" kép is: a nézőtérnek háttal fordított székeken csak a táncosok fekete sziluettje látszik, amint a kéken megvilágított háttér-égbolt-mozivásznat bámulják, és a székükkel folytatott játékkal reagálnak a hangeffektusokra: téglák zuhaná-

Ismeretlen

sára, esőcsepegésre, szélzúgásra. A hétköznapi székpakolgatás költészettel telítődik, és újabb páros tánca bontakozik ki belőle.

A mozdulatok lendületesek, egyénítettek, humorosak és finomak. A jelmezek a divatot követő fiatalos, vagány, személytelenül egyéni darabok, zenéket az aktuális slágerek közül válogattak. Üres és színes plázafíling árad mindenből. A páros táncok idővel összemosódnak, a kifutón lötyögő-ténfergő párokra homály borul. Az előadás utolsó negyedében a már említett fal kerek lámpatestekkel borított hátoldala fordul felénk. (A március 22-i premieren a technika nem engedte működni-világítani őket, de sejthető, hogy villódzásuk az értelmezés tágabb dimenzióit nyitná ki.) Új világ éled, mely nélkülöz minden konkrétumot és realitást: egyenmezes, egyenmozgású táncosok hideg fehér fényben mechanikus és monoton gépzene ritmusára uniformizálódott sorozatokat ismételgetnek. Pillanatokra – egy-egy gesztus vagy dallamív erejéig – felelevenedik az első tétel hangulata, míg végül mindenki kifulladva a fal tövébe rogy.

A Budapest Táncszínház társulata maximálisan eleget tesz a dinamikus, impulzív, ugyanakkor lágy, levegős, intenzív mozgássorozatok támasztotta technikai követelményeknek. Az együttesben egységes, erős, tiszta technikájú és egyéni színeket is felmutató előadókat láthatunk.

A két koreográfiából egyértelműen megállapítható, hogy Fodor Zoltán az egyes hangulatokat invenciózus mozgásokkal, érzékeny és izgalmas látványvilág, expresszív zenei környezet megteremtésével képes megragadni és megjeleníteni. Kifejező mozdulatai finom gondolkodás- és fogalmazásmódról, nagyfokú szenzibilitásról árulkodnak. A problémát az okozza, hogy mögülük sokszor mármár erőszakosan tolakszik elő az epizáló szándék. Fodor mindenáron történetté kívánja szerkeszteni darabjait, és drámai narratívát erőltet az érzéki képek és mozdulatok közé-mögé. A kezdő alkotó érezhetően a magabizonytalansága ellenében támpontot és kapaszkodót kíván nyújtani önmagának és a nézőnek egyaránt. De célt téveszt vele; különösen az *Ismeretlen* megfejtendő cselekménye, zavaros narratívája teszi próbára a recenzenst.

Banális és egzakt módon megoldhatatlan kérdés, hogy menynyire van helye és létjogosultsága az erőteljes narratívának a kortárs táncszínházban. Viszont az, hogy Fodor Zoltán – legalábbis

Rövidre vágva

Koncz Zsuzsa felvételei

koreográfusi pályájának ebben a kezdeti fázisában – magából a táncból, a mozdulatból és a műfaj érzéki élmény voltából sokkal tisztábban és sikeresebben fogalmaz, mint az epikus szálakból, mindenesetre kíváncsiságra és bizalomra ad okot.

Előadások a Nemzeti Táncszínházban:

ISMERETLEN (Budapest Táncszínház)

ZENE: W. A. Mozart, J. S. Bach, montázs. **FÉNY:** Stadler Ferenc. **DÍSZLET-JELMEZ:** Molnár Zsuzsa. **KOREOGRÁFUS:** Fodor Zoltán.

ELŐADJA: Újszászi Dorottya, Hain Ildikó, Zsadon Flóra, Balkányi Kitty, Lakatos János, Katona Imre, Csetényi Vencel, Fodor Zoltán.

RÖVIDRE VÁGVA (Budapest Táncszínház)

ZENE: montázs. **FÉNY:** Stadler Ferenc. **DÍSZLET-JELMEZ:** Hornyák István. **KOREOGRÁFUS:** Fodor Zoltán.
ELŐADJA: Balkányi Kitty, Csetényi Vencel, Fodor Zoltán, Hain Ildikó, Jónás Zsuzsa, Katona Imre, Lakatos János, Szigeti Oktávia, Újszászi Dorottya, Zsadon Flóra.

Faluhelyi Krisztián

A lét elviselhetetlen nehézsége

■ ÁLOM-ÁLOM, KITALÁLOM; VÁRAKOZÓK ■

A közelmúltban megújult dunaújvárosi Bartók Táncszínház célja folklóralapokra épülő, széles közönség érdeklődésére számot tartó kortárs táncszínház megteremtése, mely egyben a kísérleti jellegű műhelymunkáknak is teret biztosít. Szögi Csaba művészeti vezető széles repertoár kialakítására törekszik, melyben helyet kapnak kamaraszínházi és nagyszínpadi produkciók, felnőtteknek és gyermekeknek szóló előadások is.

Az *Álom-álom, kitalálom* című gyermekeknek szóló darab a mesék világába repíti a legfiatalabb korosztályt. A zene, a háttérképek és a kosztümök remekül megteremtik a darab atmoszféráját. Palya Bea azonos című zeneanyaga telitalálat: a lazán egymáshoz fűződő dalok az előadáson még hangsúlyosabban kapcsolódnak össze a történet darabjaivá. A koreográfia maximálisan kihasználja a teret, mind a színpadon, mind a díszletek mögött (ez utóbbit árnyjátékként követheti a közönség), a táncosok végig lendületben tartják az előadást. Vogronics Zsuzsanna rajzai és Libor Katalin jelmezei pedig vizuálisan teremtik meg, illetve fokozzák tovább azt a látványt, azt a hangulatot, mely a dalokból és a táncokból fakad.

A Nemzeti Táncszínházban bemutatott, *Várakozók* című kétrészes darab viszont a felnőtt közönséghez szól, már csak témaválasztása miatt is. Bár a két alkotás egészen más forrásból táplálkozik, mindkettő az élet egzisztenciális kérdéseit vizsgálja.

A *Vendégszerető* című első részt Szőcs Géza verse *(A vendégszerető)* ihlette. A koreográfia túlmutat a költeményen. Az egymást követő jelenetek nem történetet rajzolnak meg, inkább csak érzékileg, hangulatilag kapcsolódnak egymáshoz, és olyan benyomásokból, élményekből jönnek létre, melyek mögött nem csupán a néhány soros vers, hanem a költő egyéb alkotásainak gondolatvilága is fellelhető. Az előadás borús, búskomor, kilátástalan hangulatát, mely egészen az abszurditásig fokozódik, a különböző síkokon fellelhető kontrasztok hozzák létre: a csend és a zene ütköztetése, a lírai és a drámai hangulatok keveredése, a lágyabb és az energikusabb táncok váltakozása, a mozdulatlanságból fakadó feszültség. A lét elviselhetetlen nehézsége itt kézzelfoghatóan, testi mivoltában van jelen.

A szereplők közötti viszony nem egyértelmű, sőt jelenetről jelenetre más-más viszonyrendszerek alakulnak ki. Már a két férfi kapcsolata is számos asszociációt megenged – fogva tartott és őrzője, apa és fia, baráti viszony –, de akár egyetlen személy alteregóiként is szemlélhető. A személyiség tudathasadására utalnak a tükröződő felületek (az ablaküveg és az ágy alján a tükör), sőt egyes jelenetekben a két táncos is egymás tükörképeként jelenik meg. A nő megjelenése e többértelmű viszonyt variálja tovább a hármójuk közötti kapcsolat értelmezési lehetőségeivel: az érte való

Álom-álom, kitalálom

vetélkedéstől az iránta való közömbösségig, az anya-fiú viszonytól a szeretői vagy éppen testvéri kapcsolatig.

A díszlet – bár konkrét tárgyak (csap, lavór, ágy, gramofon stb.) láthatók benne – szimbolikus: absztrakt teret hoz létre. A kiüresedés, az egyedüllét, a magány lecsupaszított terét, mely akár az Istentől való elhagyatottságra is utalhat. E létszemléletet erősíti a zene is – illetve sok esetben a zene hiánya: a sok csend és mozdulatlanság állandósítja a darab feszültségteli, komor alaphangulatát. A zárókép sem egyértelmű: a látszólag idilli jelenet (ebéd a terített asztalnál) a korábbiak tükrében akár ironikus-cinikus gesztusként is érthető.

A *Székek* című második részt ihlető azonos című Eugène Ionesco-dráma szintén csak bizonyos motívumai révén van jelen az előadásban. A koreográfiában a dráma eredeti szerkezete jelentősen megváltozik: a láthatatlan vendégsereg testet ölt, láthatóvá válik, így a háromszereplős darab két főszereplője, a halál felé tartó öregember és az öregasszony a háttérbe szorul. Szerepük puszta jelenlétre korlátozódik, a mozdulatlanságuk válik fontossá. Passzívan, végig ülve „sodródnak" az eseményekkel, éles kontrasztot alkotva a vendégek kavalkádjával.

Mind a táncnyelvi megjelenítés, mind pedig a vendégek láthatóvá tétele hozzájárul ahhoz, hogy a koreográfiában kevésbé követhető nyomon a dráma cselekménye (az tudniillik, hogy a halál előtt az öregember még megpróbál értelmet adni az életének: létre akar hozni valami nagy dolgot, valami maradandót). Eltűnik a feszes dramaturgia is. Nem egyértelmű a táncosok szerepe sem: a drámával ellentétben már az előadás első pillanatában megjelennek. Ugyanakkor a táncprodukció közepén a hátsó ajtón keresztül megérkeznek a vendégek, kezet fognak az öregemberrel, kezet csókolnak az öregasszonynak – mindez azt jelzi, hogy a tánckarnak többféle szerepe van, nem egyszerűen a vendégeket jelenítik meg.

Egy fiatal pár szerepeltetése – az öregember és az öregasszony fiatalkori énjének jelenései – szintén a koreográfia leleménye. Meztelen felsőtestük utal az ártatlanságukra, a fiatalságukra, a védtelenségükre és a kiszolgáltatottságukra, jelzi elkülönülésüket a többi táncostól. Táncuk megelőlegezi az eljövendő tragédiát: elcsattanó csókjaikkal egyidejűleg a válluk és a testük is keményen csattan, mintha már fiatalon abszurd és értelmetlen volna az élet, mintha már a mozdulataikban hordoznák a halált és a pusztulást.

A cselekmény háttérbe szorításával, a dramaturgia megváltoztatásával, a hangsúlyok áthelyeződésével az előadás elsősorban az érzéki benyomásokra épít. A dráma tánc- és testnyelvbe ültetése, illetve a zenei aláfestés alapvetően megváltoztatja a Ionesco-mű hangulatát: mintha szakadatlanul Wyspiański vagy Wajda menyegzői tánca folyna. A szavak hiányát nem igazán sikerül a táncnak pótolnia. A koreográfia nem hoz létre feszesebb dramaturgiát sem: súlyosabbnak és komorabbnak hat így a sok csend és a mozdulatok mechanikus ismétlődése, s ez néha monotonná teszi az előadást.

Az sem szerencsés talán, hogy a két egyfelvonásost egy műsorban játsszák: hosszuk miatt önálló darabként is megállnák a helyüket, s így kevésbé lennének szembetűnőek a formai ismétlődések.

Várakozók (Székek)

Dusa Gábor felvételei

ÁLOM-ÁLOM, KITALÁLOM
(Dunaújvárosi Bartók Táncszínház)

MIRA ÉNEKHANGJA: Palya Bea. **NÉPZENEI FELDOLGOZÁS:** Bolya Mátyás. **RAJZOK:** Vogronics Zsuzsanna. **JELMEZ:** Libor Katalin. **FÉNY ÉS SZCENIKA:** Büki András. **KOREOGRÁFUS-RENDEZŐ:** Juhász Zsolt.
TÁNCOLJÁK: Szabó Katalin, Bálint Péter, Mári Csaba, Bozsó Ágnes, Fejes Krisztina, Janek Ágnes, Józan Gábor, Suplicz Mihály, Thiard-Laforest Csaba, Topperczer Anita, Tóth Sándor.

VÁRAKOZÓK (Dunaújvárosi Bartók Táncszínház)

(Vendégszerető)
ZENESZERZŐ: Küttel Dávid, Korom Attila.
TÁNCOLJÁK: Bálint Péter, Mári Csaba, Topperczer Anita.

(Székek)
ZENE: Balázs Elemér Quintett, Dél-alföldi Szaxofon Zenekar, Dresch Quartett.
TÁNCOLJÁK: Bálint Péter, Bozsó Ágnes, Fejes Krisztina, Kéri Judit, Janek Ágnes, Józan Gábor, Mári Csaba, Suplicz Mihály, Szabó Katalin, Thiard-Laforest Csaba, Topperczer Anita, Tóth Sándor.
LÁTVÁNY: Lendvai Károly. **FÉNY:** Kovács József. **ASSZISZTENS:** Mári Csaba. **RENDEZŐ-KOREOGRÁFUS:** Juhász Zsolt.

DRÁMAÍRÓ KEREKASZTAL

2006 áprilisában a Drámaíró Kerekasztal kétnapos tanácskozást tartott Egerben DESZKA címmel, ahol egyrészt a Katona József drámaíró pályázat eredményeit és tanulságait, másrészt a kortárs dráma bizonyos kérdéseit vitatták meg. Az alábbiakban a tanácskozás szerkesztett változatát közöljük. Nánay István beszámolójából elhagytuk a résztvevők közbevetett megszólalásait.

NÁNAY ISTVÁN

A Katona József pályázat

Második éve írja ki a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma a Katona József drámapályázatot, amelyet a mintegy kéttucatnyi színpadi szerző alapította Drámaírói Kerekasztal kezdeményezett. Ez a pályázat két részből áll: alkotóiból és produkciósból.

Az eddigi két pályázatot elbíráló kuratórium tagjaként elmondhatom, hogy az alkotói kategóriában az első évben erősebbnek tűnt a mezőny, mint a másodikban. Tavaly Deres Péter, Garaczi László, Lackfi János, Jeles András, Kukorelly Endre kapott díjat, ehhez a listához képest az idei pályázók névsora és száma is sokatmondó: Németh Ákos, Bíró László, Zilahi Péter, Jónás Tamás, Sulcz Sándor, Miskolci Miklós és Tausz István. Összesen tehát heten pályáztak, s legfeljebb öt pályadíjat lehetett volna kiadni. De nem találtunk ennyi díjra érdemes pályázatot.

Az alkotói pályázatról szólva, nemcsak az eredményekről, de az anomáliákról is érdemes beszélni. Mindenekelőtt problematikus e pályázat kiírása. A pályázónak ugyanis szinopszist, két megírt jelenetet, szakmai önéletrajzot meg egy szerződést kell beadnia, ez utóbbit annak kapcsán, hogy ő valakinek a megbízásából írja a darabot. A szinopszis jó esetben és bizonyos mértékben eligazít, a két jelenet nem feltétlenül. Arról nem beszélve, hogy sokszor már kész a darab, amelyből az alkotói pályázat kedvéért kiemelnek két jelenetet. Nyilvánvaló, hogy más lesz a két jelenet, ha valaki valóban a szinopszis alapján írja meg, és más, ha kivesz a kész darabja elejéről és a végéről egyet-egyet, és úgy csinál: mintha. De miért kéne úgy csinálnia? Miért ne lehetne szinopszis helyett teljes darabot beadni? Ezt az anomáliát fel kellene oldani, s a kiírásban a követelményt egyértelművé tenni.

Volt más gondunk is. A tavalyi produkciós kiírás szerint gyerek- és ifjúsági előadásokra nem lehetett pályázni. Emiatt – ha jól emlékszem – nyolc-tíz pályázatot kellett figyelmen kívül hagynunk. Idén azonban a gyerek-, illetve bábelőadások finanszírozására létrejött a Weöres-pályázat. Így átfedés keletkezett, hisz a Katona-pályázaton belül külön kategóriaként a gyerekdarabokra is lehetett alkotói támogatást kérni. Erre azonban mindössze hatan adtak be pályázatot, közülük egy nem felelt meg a formai követelményeknek (már régóta műsoron van), tehát maradt öt. Felmerült a kérdés: mindenki kapjon díjat, vagy szelektáljunk? Végül is mindkét alkotói pályázatnál mérlegeltük, hogy az igen vázlatos szinopszisok alapján mely esetben van esély új hangütésű előadásra. Így aztán Bíró László *Anarchó*ját és Jónás Tamás *Lélekvesztő*jét, illetve a gyerekszínházi kategóriában Péterfy Gergely *Meg ne próbáld!,* Solténszky Tibor *Az aranyecset* és Mészáros István *Szarkaláb* című darabját díjaztuk.

Áttérve a produkciós pályázatra, tudnivaló, hogy annak három kategóriája van: stúdió-, kamara- és nagyszínházi. Mivel a különböző kategóriákhoz más-más támogatási összeg tartozik, érthető, hogy a pályázók jelentős része magasabb kategóriában igyekszik pályázni, remélve, hogy így több pénzt kaphat. A kiírás ugyanakkor megengedi, hogy a kuratórium a kategóriákat saját hatáskörében módosítsa. Ez többnyire komoly vitát gerjeszt.

S nem csak a kuratóriumon belül. Ennek bizonysága például Léner Péter levele, amely formálisan a Drámaírói Kerekasztalnak, lényegében a kurátoroknak szól, s pontosan megfogalmaz három, munkánkat általában minősítő kérdést.

A DRÁMAÍRÓI KEREKASZTAL ÜGYVIVŐI

Értesítésüket megkaptam, és állásfoglalásukkal több ponton nem értek egyet.

Nem tudom, mivel lehet indokolni szakmailag, társadalmilag, hogy a József Attila Színház 50. évfordulójára bemutatandó Gáli József: *Szabadsághegy* c. darabjának újraírására, melyre Darvasi Lászlót kértük fel, nem kaptunk támogatást. Úgy gondolom, hogy az évforduló színháztörténeti jelentősége, Gáli József tragikus személyisége, és Darvasi László írói súlya együttesen képvisel annyi művészi, társadalmi értéket, mint bármelyik megsegített pályázat.

Nem tudok egyetérteni azzal, hogy tizenkét nagyszínházi pályázatból hat határon túli. Megítélésem szerint ezeket a fontos támogatásokat más keretből kellene biztosítani.

Nem értek egyet azzal, hogy egy színház két pályázatot is nyerjen: nagyszínpadi és kamaraszínházi.

Döntésüket megismertem, és szakmailag indokolatlannak tartom.

2006. Budapest, április 12.

Üdvözlettel:
Léner Péter
igazgató

Köszönet a Színművészeti Egyetem, valamint a Hajónapló Műhely diákjainak – Juhász Dóra, Laboda Kornél, Lönhárd Ágnes, Kelemen Orsolya, Miklós Melánia, Németh Virág, Róbert Júlia, Simon Edina, Végh Ildikó –, hogy az elhangzott beszédeket lejegyezték.

Az első ponthoz: úgy szól a kiírás, hogy kortárs, azaz élő magyar író eredeti művét vagy az író saját művének átdolgozását kell beadni. A színház hiába mellékelte Gáli József darabját, a pályázati feltételeknek nem tett eleget. Természetesen a szívünk vérzett, mert olyan drámáról van szó, amelynek bemutatása nagyon fontos. Azon persze el lehet tűnődni, hogy ehhez valóban szükséges-e egy másik író beavatkozása.

A második kérdés súlyosabb, mert visszatérő. Az előbb próbáltam érzékeltetni, hogy a kuratórium a pályázatokat a színházak nézőterének, színpadméreteinek, illetve a darabok szerep- és helyszínszámának ismeretében átsorolhatja. Léner Péter a pályázókat összesítő eredeti listára utal, amelyből valóban úgy tűnik: tizenkét nagyszínpadi pályázatból hatot kaptak határon túliak. De épp közülük többeket kamara- és stúdiószínpadivá minősítettünk át.

Ugyanakkor nem győzöm hangsúlyozni: a pályázat határon kívül és belül érvényes. Tehát semmiféle megkülönböztetés nincs. A tájékoztatás céljából hozzáteszem: a magyar nyelvű költségvetési színházak harmada Pesten, harmada vidéken, harmada határon kívül található. Ehhez képest tavaly az elosztható összeg 23 százalékát kapták a fővárosi színházak, 50 százalékát a vidékiek és 27 százalékát a határon kívüliek. Az idén ezek az arányok minimálisan változtak: a főváros 28, a vidék 39 és a határon kívüliek 33 százalékot kaptak. Továbbá a határon kívül élő szerzőnek határon belüli bemutatójára éppen úgy van példa, mint az ellenkezőjére, és arra is, hogy határon kívüli szerző darabja egy másik ország magyar színházában kerül színpadra. Aligha kell részleteznem: milyen remek, ha egy vajdasági szerzőnek Beregszászon mutatják be a darabját.

A harmadik kifogás az, hogy egy színház két pályázattal is nyerhet. Minden színház annyi pályázatot adhat be, ahány játszóhelye van – ezt tartalmazza a kiírás. Többen élnek ezzel a lehetőséggel, például Kecskemét mindkét alkalommal három pályázatot nyújtott be. Ha jó a programja, miért ne támogatnánk akár mind a hármat?

Amiatt viszont lelkiismeret-furdalásunk lehet, hogy hiába szerepel a kiírásban ifjúsági darab, tavaly csak egyet (Kecskeméten), az idén egyet sem díjaztunk. Ugyanígy tavaly két struktúrán kívüli színház kapott támogatást, az idén egy sem. Döntésünk nem koncepcionális, hanem elsősorban minőségi, de más okai is vannak. Például az alternatív együttesek közül kettő is egy szerzői előadás újrajátszását tervezi. Hosszú vita után úgy döntöttünk, hogy ezeket nem támogatjuk. Az egyik a Szkéné *Piroskáj*a, a másik Katona Imrétől az *Arisztophanész madarai.* Velük kapcsolatban természetesen nem minőségi kifogások fogalmazódtak meg, hanem az a dilemma, hogy ha egy-egy alkotó előveszi régi sikeres művét (az egyik esetben változatlan szereposztással), akkor abból most mennyiben lesz új előadás.

Másfelől: az idei döntésünket alapvetően befolyásolta, hogy a tavalyi 53,7 millió forint helyett csak 44 milliót oszthattunk el. A többmenetes szavazás során a támogathatók körét tehát egyre szűkíteni kell. Nagyon kevés volt az alternatívnak tekinthető pályázó, de közülük is többen csak a második vagy harmadik menetben estek ki. S hogy miért estek ki? Cserna-Szabó András *Lelánc*oltjában nem láttunk biztató színházi lehetőséget. Csáki Rita *Belső szoba – Virginia Woolf*ja ebben a formában zavarosnak tűnt. A sitkeiek pályázata, Mikó Csaba *Kútból mentett királyság*a az első körben még esélyes volt, csak később esett ki. Peer Krisztián *Akárki*je pedig olyan nagy vállalkozás, amely messze meghaladja a támogathatók körét. Ez ugyanis kortárs opera, amelyhez egymillió forintot adhattunk volna, ám ez költségvetésüknek csak elenyésző töredékét teszi ki, amellyel nincsenek kisegítve, míg máshol ez az összeg nagyon sokat jelenthet.

Általában elmondható, hogy az idén valamivel kevesebben pályáztak, mint egy évvel korábban. Ennek az lehet az oka, hogy tavaly régebbi művekkel is lehetett jelentkezni. Az idén egy éven belül el kell elkészülniük a műveknek. A másik lehetséges magyarázat az ´56-os pályázat. Bizonyára voltak, akik inkább oda adtak be darabot, gondolva, ott nagyobb a pályadíj, és – nem elhanyagolható szempont – később volt a beadás határideje is.

Végül ötvenkét pályázatból tizennyolcat díjaztunk: négy nagyszínházit, tíz kamarait és négy stúdiót:

Bereményi Géza: *Az arany ára* (Bárka) – kamara
Bodó Viktor: *Fotel* (Nyíregyháza) – nagyszínházi
Egressy Zoltán: *Baleset* (Veszprém) – kamara
Kiss Csaba: *Kun László* (Debrecen) – nagyszínházi

Közbevetőleg itt kell megjegyeznem: idén több esetben előfordult, hogy ugyanazt a darabot két helyen is be akarják mutatni. Ezeknél megnéztük, hogy ténylegesen mikorra tervezik a premiert, mivel az ősbemutató támogatása magasabb összegű, mint az utánjátszásé. Ugyanakkor figyelembe vettük, hogy kik azok, akik a darabokat megvalósítják – ezért fontos a stáblista –, és tehető-e közöttük olyan minőségi különbség, amelynek alapján úgy éreztük: az egyik helyen érdekesebb, izgalmasabb, eredetibb megközelítés várható, mint a másiknál. Mivel a *Kun László*t Debrecenben és Pécsett is bemutatják majd, úgy döntöttünk, hogy Kiss Csaba debreceni saját rendezését támogatjuk a lehetséges 3,5 millió forinttal, mert annak rendezői leírásában, szereposztásában több érdekességet láttunk, mint Hargitai Ivánéban. Úgy tudom, a debreceni bemutató amúgy is előbb lesz. Hubay Miklós *Elnémulás* című darabja volt a másik, amelynél szintén el kellett dönteni, hogy melyikre voksoljunk, a Szegedi Kisszínház előadására vagy a kecskeméti Katona József Színházéra.

A további díjazottak:

Láng Zsolt: *Télikert* (Gyergyószentmiklós) – kamara
Nényei Pál: *Ők* (Új Színház) – kamara
Parti Nagy Lajos: *Ibusár* (Szabadka) – nagyszínházi
Térey János–Papp András: *Kazamaták* (Katona József Színház) – nagyszínházi
Tasnádi István: *Magyar zombi* (Örkény Színház) – kamara
Verebes Ernő: *Magzatlélegzés* (Beregszász) – kamara
Virág Gábor: *Hamlet halott* (Újvidék) – kamara
Zalán Tibor: *Katonák* (Székelyudvarhely) – kamara
Erdős Virág: *A merénylet* (Nyíregyháza) – stúdió
Háy János: *A Pityu bácsi fia* (Eger) – stúdió
Spiró György: *Prah* (Radnóti Színház) – kamara
Szőcs Géza: *Liberté 56* (Debrecen) – kamara
Visky András: *Hosszú péntek* (Kolozsvár) – stúdió
Hubay Miklós: *Elnémulás* (Kecskemét) – stúdió

Azt gondolom, ez elég jó névsor. Az is kiderül belőle, hogy Erdős Virág, Nényei Pál és Virág Gábor első bemutatósok. Önkritikusan meg kell jegyeznem: díjazottaink között tavaly is, az idén is nagyon kevés volt az első drámás vagy a fiatal, kezdő drámaíró, holott épp az ő színpadra segítésük lenne különösen fontos. Erre a jövőben jobban oda kell figyelnie a kuratóriumnak.

Tavaly is, az idén is megpróbáltuk tágabb értelemben felfogni azt, hogy mi a dráma. Az idén Bodó Viktor, tavaly Tasnádi István *(Paravarieté)* kapott támogatást olyan műre, amely végső formáját majd csak a társulattal való közös, improvizatív munka során nyeri el. De mindkét szövegnek megvan a saját értéke, azaz mint írásmű megáll a lábán.

Ha e pályázattal kapcsolatban módosíthatnék valamit, akkor egyesíteném az alkotói és produkciós pályázatot. Ugyanis gyakorlatilag az alkotóihoz is produkciós háttér szükséges, hiszen kell egy szerződés arról, hogy a tervezett darabot valaki megrendelte az írótól. A gyerekdarabokat pedig mindenképpen kivenném a kiírásból, erre más forrásokból kellene pályáztatni. A többi a kiírás pontosítása, apró szöszölés, esetleges újrafogalmazás.

TRÁGÁRSÁG A KORTÁRS MAGYAR DRÁMÁBAN

Kiss Csaba

Miért épp?

A trágárságot mint témát tavaly, a Soproni Deszkára készülve Bezerédi Zoltánnal találtuk ki, aki akkor rendezte Péterfy Gergely témába és húsba vágó opusát, A vadászgörényt *az Új Színházban. Végül Bezerédi az előadás próbái miatt nem tudott eljönni, helyette Lőkös Ildikó, a darab dramaturgja mondta el véleményét, ami utóbb meg is jelent a Kritika című lap 2005. szeptemberi számában. Az idei Egri Deszkán azért tértünk vissza a témára – és úgy tűnik, a jövő évi Debreceni Deszkára is maradt belőle –, hogy más oldalról, nem ideológiai, hanem szakmai szempontból gondoljuk végig. Ezért láttunk hozzá három irányból, Háy János a szépirodalom „felől", én a színházi hatások a „trágárság mint eszköz" irányából, Bérczes Laci pedig egy konkrét produkció, Háy János* A Pityu bácsi fia *című előadásának beregszászi és Thália színházbeli fogadtatásáról beszél.*

Azért igyekszem ideológiamentesen, a lehető „legszárazabb" szakmai szempontból vizsgálni a színpadi trágárságot, mert érzésem szerint újra felállt a szokásos kétfrontos játék: az író azt érzi, hogy egy olyan világban, ahol a baszdmegek főműsoridőben röpködnek a levegőben, és gyakorlatilag már a kisiskolás gyerek szókincsének is természetes részei, ott neki is joga van a valóságot a maga pucér formájában ábrázolni, színpadra vinni, hiszen – mint tanultuk – a művészet a valóságot tükrözi. Jogunk van ezeket a tükröket a színpadra felpakolni.

A közönség pedig úgy érzi – minél kisebb, hagyományosabb közösségről van szó, annál inkább –, hogy neki pedig joga van megbotránkozni, felállni, a széket hátracsapni, a szomszédokat megkérdezni, hogy ti meddig nézitek még ezt a szemetet, és végül dohogva kimenni, pénzt visszakérni, feljelenteni, cikket írni stb. Hangot adni a felháborodásnak. A két tábor soha nem áll szóba egymással. Ha mégis összeültetik őket, az egyik – többnyire a néző – hallgat. Mindkét félnek nagyon erőteljesek az ideológiai szempontjai. Az író az alkotói szabadságra hivatkozik, a néző pedig azt mondja, hogy nem elég az a szenny, ami az utcát, médiát, politikát, közéletet stb. elönti, még a színházba is behurcolják, ami a szellem és kellem hagyományos hajléka – legalábbis a nosztalgiák szintjén? Nem lehetne a színházat olyan hellyé tenni – kérdik –, ahol ettől a szennyáradattól háromórányit megszabadulunk? Az író erre azt válaszolja, hogy miért dugjuk homokba a fejünket, miért próbáljuk terráriummá tenni a színházat, ahol gyönyörű festett kövek között szépen öltözött kétéltűek finoman társalognak.

Kiss Csaba: Esti próba (Parti Nóra és Gáti Oszkár)

theater.hu Ilovszky Béla

Ebben az ideológiai vitában én nem szeretnék állást foglalni, mert véleményem szerint a „tabukat döntögető író kontra prűd, álszent közönség" ellentét elfödi a lényeget: hogy a trágárság az utóbbi években lapos színpadi divattá, pótcselekvéssé, verbális manírrá, kiüresedő, hatástalan nyelvi eszközzé vált. Felháborít, de nem mond semmit, megbotránkoztat, de nem közöl.

Az egri beszélgetésre készülve megpróbáltam átgondolni, hogy mire jó, mikor hat, hogyan működik a trágárság, a vulgaritás, a nyelvi obszcenitás a színpadon. Háy Jánosénál szűkebb értelemben használom a kifejezést, én a nemi szervek és aktusok, illetve szexuális szokások, betegségek és altesti váladékok nyelvi univerzumát értem rajta. Szavakat és mondatokat.

A trágár szavak színpadi használatában négy és fél kategóriát állítottam fel. Az első az *indulati vagy emocionális trágárság.* Az a típusú kitörés, amikor valamilyen váratlan dolog miatt, akár fájdalomból, elkeseredésből vagy meglepődésből, hirtelen jött felháborodásból kifut az ember száján egy vulgáris szó, mondat. Véletlenül rávág az ujjára a kalapáccsal, és azt mondja: „Az Isten bassza meg!" Tipikusan indulati dolog, semmi köze nincs sem az Istenhez, sem a nemi aktushoz, a mondat jelentéséhez. Pusztán nyelvi struktúra, amit abban a „sűrű" pillanatban használunk. De ez működik abban az esetben is, amikor valaki nagyon maga alatt van, semmi sem sikerült, végre hazaér, és a felső szomszéd által elárasztott lakást látva ekképp szól: „Hogy baszná szájba a jó kurva édesanyját!" A mondatot lehet toldani, variálni, újabb szintekkel gazdagítani, *amíg* az indulat ki nem fullad. Az ilyen trágárságnak az indulat, a fájdalom, a keserűség a lelke. De amikor ezeket a szavakat, mondatokat valós szituáció nélkül tesszük a színpadra, igen nehéz helyzetbe hozzuk a színészt, ugyanis kellően intenzív indulati töltés nélkül leválnak a helyzetről, hiteltelenné teszik a figurát. És ha – mondjuk – három előadáson keresztül ennél a résznél felváll néhány néző, és kimegy, a színész önkéntelenül megpróbálja lágyítani, becsomagolni, elfogadtatni azt a „dolgot" a nézővel.

Esti próba című darabomban az eredeti indulatos szöveg úgy hangzott, hogy „Három napja szopok a Pasaréten". Néhány nézőűző előadás után azt vettem észre, hogy a „szopok" lassan tolódik a „szívok" irányába, először csak véletlenszerűen, halkan, aztán bátran, felvállaltan. Érdekes, mert a „szívok"-nak gyakorlatilag ugyanaz a jelentése, de mégsem annyira közönségbosszantó hatású, és a színész, aki szeret-

né, hogy szeressék, talált egy megoldást, hogy az írónak is jó legyen, trágár is legyen, de a közönség is a helyén maradjon.

A trágárság második formája a *szokásbeli vagy szociotrágárság,* amikor ezek a kifejezések egy ember nyelvezetének természetes, öntudatlan és jellemző részei. Spiró *Csirkefejé*ben ez zseniálisan működött, valódi áttörést hozott. A szociotrágárság minden konkrét jelentést és tartalmat nélkülöző bazdmegjai, faszomjai egy nagyon is konkrét szereplőt, réteget, környezetet, szubkultúrát, életminőséget jellemeznek. Színpadi használatuk mégis igen kényes, mert bármilyen apróság hamissá teheti – egy rosszul választott jelmez, ügyetlenül besározott csizma, elnagyolt smink, de akár egy nem adekvát tartás az egész figurát elhitelteleníti –, magára marad a szocionyelv, a sűrű, hatásra éhes, merész megfogalmazás. A hiteltelen bazdmeg.

De a színész alkata is megkérdőjelezheti a vulgaritások hitelességét – mondjuk, az író megírt egy nimfomán, férfifaló nőt, aki állandóan oltári koituszokról ábrándozik, és csak úgy lógnak ki a szájából a különböző nemi szervek, verbálisan persze. De ha a színésznő ránézésre nem olyan, hogy ilyesmit el tudjunk képzelni róla, akkor az erős kifejezések kínosan leesnek róla, az erős nyelv el fogja árulni. Bármit csinál, a néző nem képes a figura és a nyelv egységét megteremteni. Ez természetesen így van bármilyen szociojelenséggel, az alkoholizmustól a prostikon és hajléktalanokon át a tájnyelvekig, -figurákig, mégis ez utóbbiaknak könnyebben megbocsátjuk a hamisságot, a fals trágár mondatokat viszont valamiféle magamutogatásnak, ügyefogyott gátlástalanságnak érezzük. A szokásbeli vagy szociotrágársághoz alkati hitelesség és szakmai virtuozitás szükségeltetik – másként az egész megmarad a vécéfirkák stiláris szintjén.

A harmadik fajta a *tényleges, a „de facto" trágárság.* Ez a szavaknak a valódi jelentésük szerinti használatát jelenti. Bejön Jean a szalonba, meglátja az úrnőt, és rászól: „Húzza le, kérem, a bugyiját, mert ki szeretném nyalni a picsáját." Pontosan arra utal, amit csinálni szeretne vele. Nevén nevezi, nem stilizál, nem ír körül, konkrét és kendőzetlen. Tapasztalataim szerint ez ingerli, dühíti, űzi legjobban a nézőket.

A többi trágársági formulát, ha jól adagoljuk, több-kevesebb dohogással, heherészéssel eltűrik, viszont a szexuális akciók, váladékok, betegségek, perverziók nyelvi megjelenését hihetetlenül nehezen tolerálják. A Nagymező utcában könnyebben, ahol még bizonyos *voyeur*ség is színezheti a képet (lásd *Vagina monológok*), vidéken, kisvárosi, netán falusi környezetben nehezen – itt az indulatok az előadás félbeszakításáig hevülhetnek.

A negyedik a *költői trágárság vagy trágár költőiség.* Röpködnek a vulgáris szavak, minden mondatra jut egy *baszás,* egy *geci,* egy *pina,* de sem a jelentés, sem a figurák nem reálisak. Nem létezik ilyen ember, nincs ilyen helyzet, sőt valójában ilyen nyelv sincs. Költői obszcenitás, amikor a színpadon a „rendes" trágár kifejezéseket egy másfajta valóság megteremtése érdekében használjuk, nem egy valóságos figurát akarunk a közönség elé állítani, hanem valamifajta esszenciát, sűrítményt. Az élet vagy a szerelem, vagy az unalom, a tehetetlenség sötét, kétségbeesett, reménytelen képzetét a legocsmányabb váladékokba, aktusokba, nemi szervekbe csomagolva. Ilyenkor a túlzásból költészet lesz – tömörítés, habzás, metaforikus gazdagság. Néhány évvel ezelőtt a Radnótiban játszották Steven Berkoff *A görög* című darabját, Zsótér rendezte, a címszerepet Görög Laci játszotta. Elképesztően trágár, durva kifejezésektől hemzsegő darab volt, ilyen mennyiségben még életemben nem hallottam *fas*zokat és *pinák*at és *basszameg*eket a színpadon, és mégis lenyűgöző gyönyörűség volt a szöveg. A kétségbeesés, a reménytelenség metaforája – olyan sűrítmény, amely elemelkedik mindenféle valóságtól, ez már vízió volt, az emberiség pusztulásának (egyik) víziója. Már nem volt érdekes, hogy mit jelentenek a szavak, valamiféle apokaliptikus képet adott, hányadékkal és gecivel. Mert az a végromlás csak ezekkel írható le.

Utoljára maradt az ötödik, az *átvitt értelmű vagy képzeletbeli trágárság* – ez amolyan áltrágárság, mert a nyelvből indul, de a képzeletben válik obszcénná. Kissé közelít ahhoz, amit Háy pedzegetett az elején, a trágár hatású kommunikációs behatoláshoz. Ebben az esetben olyan ártatlan, jó házból származó kifejezésekről, kettős értelmű szavakról van szó, amelyek csak abban a kontextusban és csak a néző fejében állnak össze obszcenitássá. Maga a szó vagy mondat ártalmatlan, de színpadra lépve úgy viszi, vezeti tovább a néző fantáziáját, ahogy és amerre ő nem szeretné. Bezárkózna a dolog elől, de a nyelv által szült képzet erősebb nála. Ez többnyire a még tabu alá tartozó képzetekre vonatkozik, mint a pedofília, a testvér- és szülőszerelem, az állatokkal való fajtalankodás stb.

A MAGYAR TRÁGÁRSÁG KÜLFÖLDÖN

A színpadi vulgaritásnak van egy olyan oldala is, amivel a közelmúltban, az *Esti próba* című darabom angolra fordításakor szembesültem. A darab egy már kiégett, megfáradt Kossuth-díjas nagy színészről, az egyik utolsó bölényről szól, aki eléggé mosdatlan szájú. Íme:

LÁNY Rosszkedvű?

FÉRFI *(kirobban belőle az indulat)* Hogy a kurva életbe ne lennék az! Harmadik napja baszom az életemet a Pasaréten. Azt mondták, fél napi meló, csak én tudom megcsinálni, pont ilyen kemény, röcögős hang kell, mint az enyém. És azt mondták, gyerekjáték, Gyurikám! – fél nap, ötven rongy. Erre tessék, második napja ott szopok, reggeltől estig, és még holnap is vissza kell mennem. *(Hatalmasat vág az asztalra, az indulattól kivörösödik a feje, félelmetes jelenség. A lány ijedten hátrál a zuhany felé)* S mindezt egy hótt-tehetségtelen rendezőnő miatt. Ott ül a lilával kihúzott szájú fapina az üveg mögött, s azt mondja: „Elnézést, művész úr, de az nem kéccségbeesés, hanem kétségbeesés." Képes ezért leállítani engem kétnapi szívás után este fél kilenckor. „Nem kéccségbe, hanem kétségbe" – csöcsögi azzal a férfit-nem-látott szederjes szájával. „Kéccségbeejtő." *(Lánynak)* Ne nevess, jó!? Ez nem vicc! Én megtanultam a kibaszott szakmámat, tanulja meg más is. Látod ezt a koronát, itt oldalt? Egy haver rakta fel, haveri alapon, anyagárban, nyolcvan rongyért, merthogy irídium–vanádium, faszom tudja milyen űrötvözet, a csontjaim is elporladnak, de ez ott fog ragyogni két méter mélyen. Tessék, nézd meg, nyúlj hozzá bátran, fogd meg, nem harap... *(Lány hozzáér, majd ijedten ugrik hátra, kezében a csillogó foggal)*

És így tovább. A szöveg közepesen trágár – a pesti közönség jót mulatott rajta, de a győri előadásokat már sokkal nehezebben fogadták.

Az angol fordítóval többször beszéltünk arról, hogyan fordítsa le, mit csináljon ezzel a nyelvvel. Azt mondta, hogy az angol közönség nem fog tudni mit kezdeni azzal, hogy egy nagy színész így beszél. A figurát nem fogják érteni. Hogy részeg, kiábrándult, hányingere van mindentől – az oké. De ki ez az ember? Honnan jön? Ugyanis azt a nyelvet, amelyet én beszéltetek vele, csak New York súlyosan deklasszált negyedeiben használják, és a londoni csővasútban áramszünetkor. Az angol színházi közönségnek más a nagyművész-képe, még lepukkantan, tönkrementen, szétivottan is. Nem elutasítják, hanem zavarban lesznek tőle. Hogy ki ez? *Vagy a figura nem igaz, vagy a nyelv.* A kettő nem találkozik. Igaza volt, mert bármennyire skizoid dolog, az angol nyelvű szövegben már én is furcsának, primitívnek, erőltetettnek találtam a *suck, fuck, cock* szavak tobzódását.

A TRÁGÁRSÁG SZÍNEI

Egerre készülve megkértem a Főiskola dramaturg szakos hallgatóit, írjanak össze minden trágár kifejezést, ami eszükbe jut – és sorolják öt csoportba (az aktus, a női és a férfi nemi szerv, a nemi betegségek-perverziók, illetve váladékok-egyéb testnedvek szerint). A listát a *www.dramairok.hu* honlapon lehet megnézni. Amikor a trágár-szótár elkészült, valamennyien meglepődtünk, hogy milyen kevés ilyen szavunk van: max. negyven-ötven a közvetlenül és egyértelműen trágár kifejezés a hétköznapi magyar nyelvben (a többi nyelv még szegényebb, de most ne versenyezzünk). A különböző réteg- és tájnyelvek, argók stb. kifejezéseivel felpumpálható a lista, de ezek színpadi hatása nagyon enyhe, többnyire komikus (a prütyköléstől, kamatyolástól a „vedd kézbe a sebváltómat"-on át a „szétnyálazza a muffját"-ig).

Kérésemre Fülöp Johanna, a veszprémi színház dramaturgja találomra kiírta a trágár mondatokat a nemrég született magyar darabokból – itt most nem lényeges, hogy kik írták. Hihetetlenül tanulságos volt látni, milyen mértékben uniformizál a trágárság, hogyan veszi el az egyéniséget, a színeket, a különböző gondolkodásmódok jellegét – és a stílus helyett egyfajta egyenízt, kortárs mázt húz a szövegre. (Az idézetek megtalálhatók a *www.dramairok.hu*-n.)

E sok széttartó mondatot összegezve: én úgy látom, hogy a trágárság mint művészi eszköz kezd puszta manírrá, divattá válni – a bonyolultabb, árnyaltabb nyelvi kifejezés művégtagjává, pótlékává. Szociopótlék a valódi megfigyelés és autentikus rétegnyelvek helyett, fiatalságpótlék, kiábrándultságpótlék, indulatpótlék, belevalóságpótlék, lázadáspótlék. Elképesztően ritka a trágárságot eredeti, költői módon használó szöveg, a szerzők egyszerűen ráfekszenek a „bazdmeg" őserejére. A trágár szavak pedig visszavágnak, mondatbeli súlyuknál fogva uniformizálják a stílust, maguk alá gyűrik a szürke, hétköznapi szavakat. Egyetlen kitörési esélye ennek a színpadi nyelvnek, ha a közönség néhány tagja feláll és kimegy, mert akkor védeni lehet az alkotói szabadságot a prüdéria, az álszentség ellen – pedig sokkal nagyobb ellenfél az unalom, a laposság, a képzeletszegény pótlékolás.

TRÁGÁRSÁG A KORTÁRS MAGYAR DRÁMÁBAN

HÁY JÁNOS

A nyelv diktátuma

A trágárság témájában többszörösen is érintett vagyok. A darabjaimban néhány erősebb kifejezés nem pusztán nézői, hanem önkormányzati háborgást is okozott.

Valójában mi is a trágárság? Trágárság-e egy dél-amerikai szappanopera; vagy trágárság-e az, amikor a *Tények*ben Laci bácsi gyomorproblémáiról közvetítenek, hogy hol lehetne egy szűkítést beletenni a gyomorszájba, hogy végre két mázsa hatvanról lemenjen mázsa nyolcvanra; vagy az a trágárság, ha baszdmegolnak a színpadon, vagy ha a kibeszélő-show-kban lebutult emberek magánéleti brutalitását látom?

A trágárság ízléstelenség, de nem minden ízléstelenség trágárság. A szappanopera ízléstelen, de nem trágár. Viszont ha Laci bácsi bélrendszerét nyomják a képembe, vagy a *reality show* egy rákbeteg végnapjait közvetíti, akkor ez ízléstelen és egyben trágár is.

De miért? Az egészet megpróbáltam a kommunikációs helyzet irányából elképzelni: a televíziózás esetén én vagyok az, akit megszólítanak, és a televízió a megszólító. Ebben a kommunikációs szituációban akkor történik trágárság, ha olyan intimitás kerül bele a kontaktusba, amely intimitás túlmutat a kettőnk kapcsolatának szintjén. Tehát trágárság az, amikor a kommunikációs kapcsolatunkkal nem indokolható intimitásokat érint például egy televíziós közvetítés. Azaz: minden dolog trágár, ami közel hoz hozzám olyan szituációkat, ahol nekem valójában semmi keresnivalóm.

Művészetben trágárság az, amikor az alkotó nem tartja be a distanciát, azaz az alkotó és a mű tárgya között nincs meg a megfelelő távolság. Ezért nagyon sokszor nem pusztán ízléstelennek, hanem trágárnak tartom a dilettáns műveket. Például a dilettáns költeményeket, amelyekből gáttalan ömlik az emberre a privát érzelmi trutyi. Vagy a dilettáns prózát, amelybe a szerző mindenfajta kontroll nélkül szövi bele a saját szexuális élményeit, ami legfeljebb a partnerére tartozik, rám semmiképpen nem. Trágárság, mert olyan helyre vezet el engem az alkotó, ahová engem nem kéne beereszteni. Ha a prózai művek mezsgyéjén haladok tovább, és a textust kettéválasztom dialógusra és narrációra, akkor az igazán trágárságon tetten érhető terep a narráció, hiszen a dialógusban a szereplő azt mond, amit akar, amit a jelleme lehetővé tesz. Egy szereplő lehet trágár is, ettől a könyv nem válik trágárrá. Trágárrá akkor válik, ha a narráció trágár, azaz ha a narráció terepére becsúszik a privát beszéd.

A színpadi művek rendszerint dialógusokból állnak, ezért kevésbé tud maga a mű, az írott anyag trágár lenni. Színházi előadás esetében narrációnak a rendezést tekintem. Ha egy mű durvaságot tartalmaz a dialógusban, ettől még nem válik trágárrá. Ellenben ha a rendező lehülyíti a színpadon szereplő embereket azért, hogy rendezőként, alkotóként összekacsintson a közönséggel, és azt mondja, hogy ugye mi milyen jó fejek vagyunk hozzájuk képest, akkor azt gondolom: ez a rendezés trágár. Ilyennek találtam például Gothár Péter *A kripli*-rendezését, ahol a totális emberi lebutultság nem a műből, hanem a rendezői szándékból fakad, hogy engem mint nézőt csínybe vigyen. Tehát a kommunikáció nem a mű és a néző, hanem a rendező akarata és a néző között zajlik Egy másik példa: amikor egy színpadon azt látom, hogy a derékszögbe görbülő szolgálólány mögött elhaladó férfi szereplő rögvest a seggbe kúrás gesztusaival él, okádnom kell. És nem azért, mert bármi problémám lenne a szeretkezésnek ezzel a módjával, és nem azért, mert engem zavar a színpadon megjelenő szexualitás, hanem azért, mert nem a mű és a köztem lévő kommunikáció erősödik fel. A színész egy privát kommunikációs csatornát nyit, ami kívül van az adott művön, s csakis a színész és a néző magánszáma.

Az, hogy színpadi művekben baszdmegolások, kurvaanyádok meg efféle dolgok van-

Máthé András felvétele

Háy János: A Gézagyerek (Zubor Ágnes és Maday Gábor)

nak, ez pusztán vulgaritás, nem trágárság. A drámai szöveg célja, hogy beszélhető nyelv kerüljön a színpadra. A színpadi nyelv az irodalmi nyelvek közül a leginkább kötődik a nyelv éppen aktuális állapotához. Csak létező nyelven szólalhatok meg. Archaizmussal csak reflektíve, ironikusan élhetek. Egy mai szituációban játszódó színdarab nem tud nem számolni azzal, hogy a nyelv jelen pillanatban milyen állapotban van. Korántsem gondolom azt, hogy a színpadi írók képesek volnának a nyelvet radikálisan befolyásolni, nem gondolom, hogy például a nyolcvanas évek közepén Spiró *Csirkefej*ének következménye lett volna a – nevezzük így – „nyelvromlás". A folyamat teljesen fordítva zajlik: a nyelv alakulása befolyásolja azt, hogy milyen színpadi nyelven szólal meg az alkotó. A vulgaritások alkalmazása egy színpadi műben legfeljebb ügyetlen, ügyefogyott, zavaró vagy ellenszenves, de semmiképpen sem trágár. A bennünket körülvevő nyelv megfelelő módon vulgáris ahhoz, hogy teljesen indokolt legyen az ilyen szavak színpadi használata.

Az aktuális nyelvben végbemenő nyelvváltozást a kortárs magyar irodalom is mutatja. Például Örkény vagy Mándy életművében, akik erősen kötődtek a beszélt nyelvhez (a Mándy-szövegek szinte csak dialógusokból állnak), egyetlen sikamlós szó sincs. Ellenben a hetvenes évek végétől Spirónál, Esterházynál, Parti Nagynál, Petrinél megjelennek a legkülönfélébb vulgaritások. Ez is a nyelv állapotát tükrözi. Valószínűleg ez nem írói szándék kérdése, inkább a nyelv diktátuma. A magyar irodalmat nem tartom túl merésznek sem a vulgaritások, sem a veszélyesebb tematikák tekintetében, a magyar irodalom még az említett nevekkel együtt is konzervatív irodalom. Kevésbé készítette elő a színházi beszédmódnak a terepet. Nádas azt mondta az *Egy nő*re (Esterházy), hogy itt vált felnőtté a magyar irodalom. Szerintem ott sem vált felnőtté. A magyar irodalomnak a szexus, az emberi működések (például narkó, alkohol, különféle nemi és pszichikai aberrációk) terén még nagyon-nagyon sok dolga van. Egy-két példát leszámítva a magyar irodalom az egészségességről ír; kevésbé mer túrát tenni az esendőség terepén, a világ sötétebb oldalán.

TRÁGÁRSÁG A KORTÁRS MAGYAR DRÁMÁBAN

BÉRCZES LÁSZLÓ

STRIGULÁK,

avagy tizenkét baszból mi marad?

2005. február, beregszászi éjszaka. A tanárképző főiskola vendégházának egyik szobájában vagyunk, e sorok írója kucorog az ágyon, előtte A *Pityu bácsi fia* úgynevezett rendezői példánya, szóval a még alig húzott, fénymásolt szöveg, melyet szabadon összefirkálhat, teliákombákomozhat, -rajzolgathat, egy immár soha meg nem írt naplóhoz teliszéljegyzetelhet, és amely példány most, 2006 áprilisában bizonyítékként szolgálhat arra nézvést, mily pepecselő, minden szempontot figyelembe vevő hangyamunka a rendezés – mármint akkor, amikor valaki, e sorok írója, pepecsel, minden szempontot figyelembe vesz és hangyamunkálkodik.

Idebent csend, odakint folytonos, hiábavaló csaholás („így fog kezdődni az előadás", gondolja magában az ágyon ülő ember, és egyébként tényleg), minden éjjel ez megy, kóbor kutyák kódorognak a sötét, sivár ukránmagyar éjszakában. Világvége, nemtörténés. Egy ember ül az ágyon, és szavakat számol.

Azért számol, mert délután, a gyerekválogatásnál a Tanárnő azt mondta gyanakvó szigorral: szívesen adja az iskolai színjátszók legjobbjait, Lacikát, Bálintot és Gyuszkót, de csak akkor, ha az Író kiveszi a szövegből a csúnya szavakat. E sorok körmölője, nevezzük immár a Rendezőnek, már csak azért is, mert végül is e sorokat a sikeres végeredmény felől, a célbaérkezettek fölényével fogalmazza, tudhatja, hogy 2006 áprilisában már túl vannak a harmincvalahányadik előadáson, sőt a pesti Thália (és persze a Beregszászi Illyés Gyula Színház is) átviszi a produkciót a következő évadra, szóval a Rendező megpróbál nagyon szimpatikus lenni, ehhez egyébként ért is, beszél a Tanárnőnek alkotói szándékairól, arról, hogy a csúnya szavakból nem feltétlenül következnek csúnya szándékok, és önmagától meghatódva nagy hévvel és kifényesedett tekintettel szaval a *Pityu bácsi*ban felfeslő mulatságos-fájdalmas alaphelyzetről, és közben maga is elcsodálkozik, hogy de hiszen tényleg!, hát erről beszélt rendezéseiben már eddig is: a felnőtté válás életen át tartó pillanatáról, az elszakadás törvényéről, a fészek elhagyásáról-megtalálásáról, a szavak elvesztéséről és újrateremtéséről, a *már nem és még nem* köztes létről..., ami bármikor és bárhol a világon, de különösen most, itt, Beregszászban, jobban mondva Muzsajon, ahol ez az iskola található, szívbemarkolóan aktuális... szóval a Rendező győzköd és mindent megígér. Megígér, mert azt mondja, nagyon is érti a Tanárnő problémáját, a Tanárnőét, aki negyven éve tanítja a kárpátaljai magyarokat szép magyar nyelvre, Arany János nyelvére, akiről e sorok írója, most, a könyvtárban készülve e fogalmazványra, megtudja, hogy a „fene" szót így írta: „f..." – ellentétben Petőfi nevű siheder haverjával, aki környezete felháborodásától kísérve biz leírta: „fene"; a muzsaji gyerekek most adták elő Vörösmarty *Csongor és Tünd*éjét, s túl vannak már *Az apostol*on is, szavalóversenyre készülnek és *A Pál utcai fiúk*ra, és a Tanárnő nem mondja, de tudhatjuk: a beregszászi társulat legtöbb színésze és nagy tehetségű rendezője is az ő keze alatt tanult, szóval évtizedek munkáját

Koncz Zsuzsa felvétele

Háy János: A Pityu bácsi fia (Homoki Bálint, Fehér László és Bíró Gyula)

teheti tönkre ez a Háy nevű író, aki egyébként is kicsoda, merthogy a lexikonban nem található. Rendező megválaszol mindent, mindentudón magyaráz, hogy hiszen hogyan is lenne benne, mármint a lexikonban, elvégre kortárs író, sorolja: ilyen díj, olyan díj, regények, versek, nem mind ilyen „csúnyák", sőt gyönyörű nyelvezetűek, magában elhatározza, dedikáltat majd egyet a Tanárnőnek a *Dzsigerdilen*ből (meg is teszi), hadarja az angliai–németországi–olaszországi–amerikai felolvasásokat, lengyelországi karriert... és egyébként is, barátja neki az Író, s miután felfényezi az Írót, hozzáemeli saját magát, merthogy ő meg olyan Rendező, akinek híres Író barátja van, és ez a barát érteni fogja a problémát, és biztosan belemegy bizonyos változtatásokba.

A Rendező előadást akar, értsük meg őt e pillanatban, ott, a muzsaji iskola osztálytermének utolsó padjában, ahogy ül a Tanárnővel, és fél szemmel pásztázza az ablaknál csivitelő-vihogó gyerekcsapatot, köztük Lacika, Bálint és Gyuszkó, és köztük Ricsi is, ő is jó lenne, aztán róla ősszel kiderül, nem jöhet, mert ukrán iskolába iratkozott. A Rendező feláll, mosolyogva elköszön, jelzi, minden rendben lesz, kilép a kapun, de ahogy a méteres hóban Beregszász felé gyalogol, merthogy se busz, se taxi nem jár, nem tudhat járni, gyomrában súlyos kő képződik, s e kővel él a majdani október végi bemutatóig és tovább, mert tudhatja: nem a Tanárnőről van itt szó, és nem is a lesajnálni való „korszerűtlenségről" – „a Jani korszerű", hajtogatja oly igyekvőn Marika a darabban, és valóban, Janiban megvan a törekvés, Zsigulit is vesz magának, azzal fel is viszi a családot Pestre mozgólépcsőzni, ő is használ csúnya szavakat, nemcsak Pestre szakadt unokatestvére, a Pityu, „kis gecik", mondja egyszer a gyerekekről, igaz, ez az előadásban aztán nem hangzik majd el, Tóthlacinak valahogy nem jön a szájára, más, puhább kifejezés meg sehogyan sem hangzik jól – nem arról van szó, hogy „ezek" még a *Csirkefej*ig sem jutottak... Másról van szó: archaikus, magyarságszéli, nyelvébe kapaszkodó, azt minden nappal veszítő közegről van szó, tíz–ötven–száz évvel ezelőttről van szó, a máris elveszített értelmiségről van szó, arról – arról is – szó van például, hogy e sorok írója az egyik októberi próba után átsétál majd Szűcs Nellivel, nem akármilyen magyar színésznővel a főiskola valaha gyönyörű, immár rogyadozó épületének dísztermébe, végighallgatja-nézi a szavalóversenyt, ahol Nelli a zsűri, és ott fehér blúzban és sötét kosztümben többnyire hervatag elővezetésben-felolvasásban elhangzik többek között, de jellemzően számos Wass Albert- és Döbrenteivers, és Pestről, a „korszerű" városból azt mondjuk, ez nincs így jól, de könnyű ám a hóban caplató kibicnek, akinek az sem drága, hogy a színházban, ami itt, mármint Kárpátalján mást jelent, csirkefejnyi botrány legyen, mert az bizony megtörténhet, hisz a nézőtéren is Tanítványok ülnek, és jó, hogy ők ülnek ott, másképpen: jó, hogy ülnek a nézőtéren, és ez éppenséggel a Tanárnőnek is köszönhető... A Rendező ismeri barátját, az Írót, tudja, makacs és alig hajlítható, és azt is tudja, igaza van, az a szöveg így jó, bepróbálkozik majd óvatosan, mert ő előadást akar, a botrány rég nem érdekli, ezt a három gyereket akarja, és azt, hogy röhögtessen és szívbe markoljon, caplat a hóban reménytelenül, fúj a szél, sötétedik, Beregszászból még egy templomtorony sem látszik, csikorog (és beázik) a városi cipője, tervezi, mit fog tenni, és különben fogalma sincs, hogy mit tegyen.

Hangosan motyog magában, s ahogy darálja a szöveget, úgy erősödik benne a felismerés: a kinyomtatott szöveg könyvbe zárva várja, valaki leemelje a polcról, most, holnap, száz év múlva, Muzsajon, Budapesten, Varsóban. Ehhez a szöveghez csak az Író nyúlhat. Ha jót írt, jól van, ha rosszat írt, akkor is jól van, az ő dolga. A könyv szent dolog. A példány az más, az nem szent. Az a színpadról szólal meg (vagy nem), itt és most. Hatnia kell, mégpedig amennyire befolyásolható (de hiszen ezért készül az előadás), valahogy úgy, ahogyan a létrehozók, mindenekelőtt a Rendező szeretné. Az előadás létrehozója nem vehet figyelembe egyetlen egyes nézőt sem – de köteles figyelembe venni a közeget, ahol él és dolgozik, akárha vendégként is. Márpedig a közeg soha nem egynemű, más a beregszászi bemutató, más a főiskolás bérlet, más a munkácsi vendégelőadás (utóbbi óriási bukta lesz majd: nénik és bácsik jönnek, egyszer egy évben színházlátogatás, minő pech, hogy 2005-ben pont a *Pityu bácsi* jut nekik, amikor lehetett volna a *Luxemburg grófja* is, persze nem, mert a beregszásziak ilyet nem játszanak, másik magyarok meg arrafelé nincsenek, jönnek különben némi unokák is, ők viszont már kevéssé tudnak magyar nyelven, na nem is a Tanárnőhöz jártak, botrány különben nincs, csak éppen számosan távoznak menet közben), és mennyire más közeg lesz Pesten a Tháliában... Na de akkor kétféle előadás kell? Egy oda, egy ide?! Vagy hányféle? Estéről estére más? Hát persze, de azt érzik majd a színészek, azt rájuk lehet bízni, mert nem akármilyen színészek, Nelli mellett Tóthlaci és Zsolti (Trill), hol harsányabb, hol mélázóbb-líraibb az este, de hát nem változtathatjuk a szöveget közegről közegre, közönségről közönségre, estéről estére! Rendező beér a városba, átfázott-elázott, sajnáljuk most őt egy kicsit, számítsuk hozzá még azt is, hogy fogalma sincs, mit tegyen, viszont mindenkinek mindent megígért, sőt pályázati pénzt is nyert, az Író tán már el is költötte a magáét...

A Rendező most visszamegy-felmegy Pestre, találkozik barátjával, az Íróval, és már tudja, éppen hogy szóba hozza a témát, csak mintegy mellékesen, „nem érdekes, ne is foglalkozzunk vele, János...". Még csak az kéne, hogy az Író érdeklődni kezdjen a majdani próbákról, meg hogy jönni akarjon segíteni..., van elég bajom, gondolja a Rendező, milyen jó, hogy Beregszász messze van.

Mert egyvalami azért legyen világos, mondja magában, önmagát biztatva: „az az előadás mégiscsak olyan legyen, amilyennek én akarom. Amiért rátaláltam a szövegre. Amiért kiválasztottam azt, és az kiválasztott engem. És miközben pepecselek, figyelembe veszek, hangyálkodok, bizony énnekem ne szóljon ebbe bele se Tanárnő, se Író. Trükközni fogok és csalni, manipulálni és ügyeskedni – és mindenekelőtt bízom a szerencsémben."

E sorok írója kucorog az ágyon, és számolja a szavakat. Mármint a csúnya szavakat. Először is eldönti, mi számít annak. Azóta a könyvtárban kiokosodva a *Magyar Értelmező Kéziszótár*ból megtudja: trágár az, ami „a szemérmet durván sérti", majd továbblapoz, bár semmivel nem jut előbbre: „a szemérem ösztönszerű tartózkodás, illetve szégyenkezés a szokásba, illembe ütköző, különösen a nemi élettel kapcsolatos dolgokban." Szerencsére egyik mostani kedvenc könyve is kezébe kerül, az *Ízlések és szabályok* Nádasdy Ádámtól: „...ahogyan

vannak tájnyelvi szavak vagy kiejtési módok, úgy vannak trágár szavak, s e minősítésük nem helyzet vagy ízlés kérdése. Adott nyelvközösség adott nyelvállapotában adott, hogy mi a trágár. A trágár szavak attól – és csakis attól – trágárak, hogy a nyelvközösség tudja róluk, hogy azok." Na nem mintha ez a könyv kéznél lenne ott, akkor, ezért hát saját józan paraszti eszére hagyatkozik, és a színdarabból négy szót rögzít: *szar, kurva, fasz,* valamint a *baszni* különböző változatait. Lábát maga alá húzza, kicsit előredől, szeme majd' kigurvad a szemüveg mögül, félhangosan motyogja a szöveget, s ehhez Balanescu hegedűje ad monoton alapzajt, heteken át ez megy majd, ez lesz ugyanis az előadás zenéje, benne a *már nem* és *még nem:* a sűrű balkáni fűszer, sár, erő, nyugalom és az idegbeteg nagyvárosi lüktetés, személytelen rohanás... szóval lapoz, és húzza a vonalakat. *Fasz*ból csak kettő van, nyugtázza megkönnyebbülten, igaz, a *baszás* már a tizedik vonalat kapja.

Hát igen, a mostból, a Pestből visszanézve szorgalmas barátunk igencsak mulatságos, nevetséges, sőt röhejes látványt nyújt: e komoly ember, meglett férfi, sőt már azon is túl, tegyük még hozzá, viszonylag elismert rendező-dramaturgszerkesztő, egy felnőtt gyermek atyja, azzal tölti idejét, hogy egy kortárs magyar drámaíró művében turkál-kurkászik. Menti talán helyzetét, hogy más komoly emberek, világmegváltáson még innen lévő ifjú titánok ugyanezen strigulákból piécsdíket termelnek, és még azzal sem vigasztalhatják magukat, hogy értelme lenne a számolásnak. Itt és most, e beregszászi heverőn, „kibaszott csaholástól" övezve biz tétje van az eredménynek. Egy dolog máris kiderült: nyolcvan oldalon két *fasz,* tizenkét *basz,* tizenhat *szar* és négy *kurva* – jelentéktelen mennyiség. Felcsillan a remény. Igen ám, csakhogy ezek majd' mind a gyerekek jeleneteiben találhatók. Ejnye no, hát nem lehetne fordítva: felnőttekhez átpasszolni a javát? Hisz a Tanárnő is, a Közönség – mondjuk így: „adott nyelvközösség" – is megbocsátóbb lenne, ha Zsolti ajkain virágoznának e szavak, elvégre ő, aki Beregszász–Budapest között ingázik kétnaponta, *még* beszéli az otthoni nyelvet, de *már* természetesen öklendezi négyórás várakozás után a „köcsög vámost" és a „geci határőrt"... Alkudozik önmagával hősünk, pedig tudja jól: nem lehet fordítva, hogyan is lehetne! Pityuból és Janiból, Marikáról nem is beszélve, csak a legfájdalmasabb pillanatokban zuhan ki egy-egy kérges-karcos-éles szó, mert takarékosak ők a csúnya beszéddel. „A legszarabb bort iszom", szakad ki egyszer a dráma legszebb mondata Pityuból, aztán elcsendesedik talán immár élete végéig. A kamaszok szájából viszont pereg a trágárság, ahogy kell, merthogy bátrak, pofátlanok, helyesek, jópofák, kegyetlenek, és mert ágaskodnak a felnőttség felé. Épp ezek a szavak jellemzik őket, ezért hát a Rendező hiába ismételgeti már huszadszor Pityu bácsi fiának provokáló mondatait: „...nem az van, hogy lebaszhat a nagyfaterom, mert nekem nincs is nagyfaterom, hogy téged meg lebasznak, az nekem mindegy, mert te nem vagy szabad...", ezt mondogatja, és hogy mit is lehetne helyette: „leszúrhat", „leszidhat" – ezekkel próbálkozik hiába. „Eufemizmus", tanulta most a könyvtárban a *Nyelvművelők kézikönyvé*ből: „kellemetlen, illetlen vagy nyers jelenségeknek, fogyatékosságoknak enyhítő, szépítő megnevezése, például »könnyít magán« vagy »jobb létre szenderül« stb."

A Rendező kóstolgatja még a szavakat, lebaszhat-leszidhat-leszúrhat-lebaszhat-lebaszhat... kezéből kicsúszik a példány, bealszik lassan, lejár a Balanescu-cédé, sötét van és csend, csak a kutyák csaholnak odakint.

Később, a próbákon aztán sikerül megszabadulni egy-két szótól, a *szar* és a *kurva* maradnak, tán már nem is csúnyák manapság, Gyuszkó például a Háy-féle „marha jó"-t ösztönösen mindig „kurva jó"-ra cseréli, a két *fasz*t pedig sikerül pótolni: „Mi a turrónak jöttek oda?!", kérdezi majd Lacika rövid *u*-val kemény *r*-rel, ahogy csak a muzsajiak tudják, és a mondat erősebb, mint az eredeti. A lebaszások néhánnyal fogyatkoznak, de a lényeg nem változik. Botrány különben nincs, van nevetés és van szomorkodás a végén, amikor a Pityu bácsi fia „jobb létre szenderül". Minden rendben, gondolja reá jellemző naivitással e sorok írója, amikor az egri tanácskozásra készülvén kezébe kerül Benkő Samu *Őrszavak* című kötete, benne is bizonyos határozatok a XVIII. századból: „Nemzetünkben, hazánkban, a káromkodás és szitkozódás annyira eláradott, hogy még a gyermekek is gyakorolják, sőt az ifjuság ugyan kevélységből is szórja amaz bosszúállásra, Istenfélő embereket irtózásra indító teremtettét, adtát és több egyéb afféle az előtt nem is hallatott, hanem mostan kigondolt újabb újabb káromkodásokat, melyek megzaboláztatásokra végeztetett, hogy minden faluban a bírák és esküdtek... a 12 éven aluli gyermekeket nyilvánosan vesszőzzék meg, a 12 éven felüliekre pedig szabjanak ki olyan büntetést, amelyet a káromkodó személy megérdemel, a büntetés akár halál is lehet." Háy János a szereplők névsoránál a következőket írja: „Gyerek, tizennégy éves, Laci, tizennégy éves, a Pityu bácsi fia, tizennégy éves". Büntetésük akár halál is lehet. Vagy ha enyhítjük a büntetést: „jobb létre szenderülés".

HOGYAN ÍRJUNK KORTÁRS NÉMET DRÁMÁT?

Írók és rendezők disputája

A beszélgetést vezeti: Tasnádi István. Felkért hozzászólók: Forgách András, Bagossy László. Résztvevők: Bérczes László, Fábri Péter, Kiss Csaba, Thuróczy Katalin, Pinczés István, Háy János.

TASNÁDI ISTVÁN: Tegnap három kiváló előadást hallhattunk a színpadi trágárság különböző aspektusairól, de utána nem maradt idő, hogy beszélgessünk is róla. Ebből okulva én mint ennek a délelőttnek a moderátora, megpróbálok önmérsékletet tanúsítani, és röviden felvezetni a mai témát. Előbb azonban, elég aljas módon, kihasználva, hogy nálam van a szó, mégis reagálnék a tegnapi témára. Háy János azt mondta, hogy nem felnőtt a magyar drámairodalom, mert prűd, mert a testtel, a testi élettel nem tud mit kezdeni, csak körülfogalmazza, és nem jeleníti meg olyan erővel, ahogy azt kéne. Idézte Nádast, aki az *Egy nő* kapcsán azt mondta, hogy most lett felnőtt a magyar irodalom, pedig nem, még mindig nem az. A mai előadásra készülve olvasgattam a kortárs német drámákat, és be kellett látnom, hogy Jánosnak igaza van.

Bodó Viktorral régebben volt egy játékunk: hogyan írjunk kortárs német drámát? Fejben írtuk a darabot, és mindig a végéről kezdtük: először ki kellett találni azt a perverziót,

Marius von Mayenburg: A hideg gyermek (Krétakör)

Balra fent: Schimmelpfennig: Berlin, Greifswalder Strasse (Kecskemét)

ami majd megkoronázza a művet. Különböző variációk voltak, anális behatolás ütvefúróval meg ilyenek. Mikor megvolt az erős képünk, akkor visszafelé pörgetve össze lehetett rakni a történetet, hogy miféle nemi identitászavar, generációs neurózis vagy családi konfliktus vezethet majd a darab végi durvuláshoz. De hamar ráuntunk a dologra, nem tudtunk elég frappánsan aberráltnak lenni. Szeretnék egy találomra kiválasztott idézetet felolvasni Sibylle Berg *Helge élete* című drámájából. Tudom, hogy nem ez a legerősebb példa, de erre nyitottam rá a kötetben: „Mindent lenyaltam a lakásban. Mindent lenyaltam és gépeket terveztem és kivertem a farkam és aztán macskáim voltak. Azokat megkeféltem, 30 macska volt a lakásban, akik nézték, mikor rejszolok. És mindenhova odaszartak. De hát ez természetes. Én ott feküdtem a szarban, és rejszoltam. Már nem is jártam el otthonról. Ha éhes voltam, megettem egyet a macskák közül."

Hát igen. Igazán erős, szaftos perverziók kitalálásának tekintetében komoly restanciája van a magyar drámairodalomnak.

Három héttel ezelőtt volt Budapesten egy minifesztivál, azt a címet viselte, hogy *Schimmelpfennig-hétvége.* Az apropóját az adta, hogy Roland Schimmelpfennignek, a fiatal német drámaszerzőnek három darabját is bemutatták Magyarországon, az Örkény Színházban, Kecskeméten és a Katonában. Ezt a három előadást, valamint Bagossy Laci tavalyi rendezését, *Az arab éjszakát* játszották négy

Balra: Theresia Walser: King Kong lányai (Kamra)

Lent: Schimmelpfennig: Az arab éjszaka (Örkény Színház)

Sibylle Berg: Helge élete (Bárka Színház)

Schimmelpfennig: Nő a múltból (Örkény Színház)

egymást követő napon, utána pedig közönségtalálkozók, szakmai beszélgetések voltak a színészek, fordítók és a rendezők részvételével. Hogyan fordítsunk Schimmelpfenniget? Hogyan rendezzünk Schimmelpfenniget? És így tovább. Nagyon komoly rendezvény volt. Azt gondolom, hogy nekünk mint Drámaíró Kerekasztalnak derék ambíciónk lehet, hogy egy-két, na jó, öt-tíz éven belül legyen Forgách András-hétvége, Thuróczy Kati-hétvége vagy Kiss Csaba-hétvége. Ezt a másfél órát arra kéne szánnunk, hogy irigységünket és rosszmájúságunkat egy kicsit félretéve megnézzük, hogy mi az a nyelvi, tematikai, formai vagy dramaturgiai mozzanat ezekben a kortárs német drámákban, ami olyan kívánatossá teszi őket a legjobb rendezőink számára. Hiszen arról van szó, hogy a *Schimmelpfennig-hétvégé*t Ascher Tamás, Bagossy László, Bodolay Géza és Schilling Árpád egy-egy rendezése fémjelezte. Mitől ennyire jók ezek a szövegek? Erről faggatnék egy rendezőt és egy műfordítót.

Az új német dráma felfutása úgy tíz-tizenöt éve kezdődött, amikor feltűnt egy új rendezőgeneráció, akik nem elsősorban a klasszikusok újraértelmezésében gondolkodtak, hanem a kortárs témák és ezáltal a kortárs szerzők felé fordultak. A Schaubühnében például Ostermeierék felfedezték Mayenburgot és Schimmelpfenniget, akik egyébként a színház dramaturgjai is voltak. Azt szokták mondani, hogy az író ne tartozzon egy társulathoz, ne egy társulatra dolgozzon, mert akkor színjátékszövegeket fog írni. Ezek a példák nem ezt mutatják, hiszen mind a két szerző ott van velük mint dramaturg, mégis számos olyan irodalmi rangú szöveget jegyeznek, melyek életben tudtak maradni az ősbemutató után is. Ezeket a darabokat húsz-harminc nyelvre lefordítják és játsszák, Magyarországon is. Itt van ez az enyhén széthipózott reklámpóló: öt évvel ezelőtt kaptam a Schaubühnében az Új Dráma Fesztiválon. Esténként kortárs drámákból készült előadásokat láthattunk, napközben pedig voltak a drámafejlesztések. Mi is egy ilyen workshopon voltunk ott a Krétakörrel. A Schaubühnével közösen dolgoztunk két hétig a *Phaidra* című darabomon, aminek a végén volt egy műhelybemutató, majd egy beszélgetés, ahol Ostermeierék elmondták, hogy miért szar az, amit csináltunk, hogy miért nem kell nekik a darab. Akkor persze bántott a dolog, pedig volt értelme. Az a módszer, ahogy adtak egy nagyon komoly lehetőséget, ahogy megforgatták a darabot, ahogy foglalkoztak vele, és utána pontosan el tudták mondani, hogy mit éreznek megoldatlannak benne, az hihetetlenül imponáló volt. Azt hiszem, eltanulandó az a fajta szenvtelen szakszerűség, vagy azt is mondhatnám: kíméletlenség, ahogy ők tudnak beszélni egy darabról. Ennek a szenvtelen szakszerűségnek az egyik kiváló képviselője Bagossy László. Amikor Lacit felkértem, hogy vegyen részt ezen a beszélgetésen, meg kellett nyugtatnom, hogy nem arról van szó, hogy a magyar

Udo Widmer: Top Dogs (Kamra)

Koncz Zsuzsa felvételei

írók kiállítottak egy statáriális bíróságot, ami előtt felelnie kell azért, hogy miért rendez folyton német darabokat és miért nem inkább minket. Inkább arra lennénk kíváncsiak, hogy mi az a plusz mozzanat, ami miatt ezek a szövegek érdekelnek.

BAGOSSY LÁSZLÓ: Az egy félreértés, hogy én a német drámáknak állandó rendezője lennék, mert összesen három kortárs német darabot rendeztem. Az egyik ráadásul svájci német volt. Ez nálam nem tendencia. Ráadásul nagyon más lett mind a három, és nem tudnék túl sok közös pontot meghatározni bennük. *Az arab éjszaka,* a *King Kong lányai* és a *Top Dogs* nagyon különböző darabok, és nagyon különböző feladatok elé állítják a rendezőt is. A *Top Dogs* egy kanavász, és nagyon nyitott mű, a témája izgatott fel, és a munkamódszer, ahogyan készült. Ugyanezt a munkamódszert próbáltam ráerőltetni a *King Kong lányai*ra, ami egy női aggyal és lélekkel megírt nagyon költői mű, és egyáltalán nem tűrte el, hogy erőszakoskodjanak vele. Valójában inkább a téma érdekelt, és nem a darab, mentségem azonban nincs rá, amiért olyan kínosra sikerült. *Az arab éjszaka* irodalmi értelemben is erős élmény volt, a nyelv egyszerűsége, a történet rafináltsága és a szerző drámai szenvtelensége miatt. Álomszerűsége, misztikuma és a szereplők által kibeszélt cselekvések pedig komoly színházi kihívást jelentettek.

Amit Tasi mondott a német drámák menedzsmentjéről, az valószínűleg egy lényeges dolog. Szerintem például Szilágyi Mari nagyon energikus, időnként erőszakos, mindenféle vitákat is kiváltó ténykedése hihetetlenül sokat használt a német kortárs drámaírók magyarországi megismertetésének. Más nyelvterületek kapcsán nem találkoztam a Mariéhoz hasonló agilitással. Egyáltalán nem vagyok a promóció nagy híve, de valószínűleg ez is szükséges ahhoz, hogy ez ilyen jól működjön, hogy lefordítódjanak és eljussanak hozzánk ezek a művek.

A magyar kortárs szerzőnek persze elég csak elhoznia, és sokszor elő is fordult már, hogy elhoztak hozzám darabokat, én meg elmondtam, hogy szerintem mi van. De amit én mondok, azok a saját szempontjaim, és nem feltétlenül irodalmi, hanem sokkal inkább színházi szempontok, a színház keresgélése a szöveg mögött. A véleményemre nem muszáj mérget venni. Emlékszem, a Bárkán a *Díszelőadás* szövegét Kárpáti Péter nekem mutatta meg először. Fantasztikus anyag volt, de a színházat nem tudtam elképzelni hozzá, ezért nem vállalkoztam rá, aztán Simon Balázs a Bárka történetének egyik legjobb előadását csinálta meg belőle. A színház nagy korszakaiban egyszerre lehetett színházban és irodalomban gondolkodni, a két dolog konvenciói egybe estek. Most nincsenek ilyen konvenciók, a színház sokszor bizonyította már az irodalomtól való függetlenségét, azt, hogy egy önálló művészetet képvisel, így aztán újra meg újra egyeztetni kell a két fél szempontjait, újra meg újra, szinte napról napra ki kell találni a drámairodalmat is meg a belőle készülő színházat is.

Időnként apróságnak tűnő dolgok is inspirálóak lehetnek. Tasi például írt egy darabot eredetileg prózában, amit most be is mutattak Zalaegerszegen *Magyar zombi* címmel. Az Örkény Színház felkérésére írta Erdman *Az öngyilkos*ából. Mácsaival elolvastuk, és nem indított be minket eléggé a dolog, nem éreztük elég jónak. Színházigazgatókban és színházrendezőkben is gyakran tombol a vágy, hogy kortárs műveket csináljanak, olyanokat, amik nagyon direktben szólnak a körülöttünk zajló világról. De ha nem, hát nem. Aztán Tasi átírta versbe a darabot, csinált belőle egy „molière-itást" (ez Garaczi Laci mondása), amitől teljesen megugrott a szöveg minősége, ironikusan beleszivárgott egy irodalmi és egy színházi konvenció is, ama nagy korszakok egyikéből, és most majd bemutatják az Örkényben is, Mácsai rendezésében, és úgy tudom, a Bodolay is megcsinálja Kecskeméten. Na, és még te panaszkodsz...

T. I.: Nem panaszkodom. Úgy tűnik, hogy panaszkodom? Pont azért dobtam fel pont én a témát, mert nincs okom panaszkodni. De ezen a ponton engedj meg egy kérdést! Azt mondtad, hogy a darabomat nem érezted elég jónak, és ezért nem vállaltad el a rendezését. Ezt értem. De ugyanakkor azt is mondod, hogy a *King Kong lányai*nak vagy a *Top Dogs*nak a hetven százalékát kihúztad és újrafogalmaztad, magyarán a *Zombi*nál is lehetett volna talán esély, hogy találsz benne valamit, a témát, egy figurát, egy konfliktusrendszert vagy a színházat, amit mögé tudsz képzelni, amitől azt mondod, hogy ez így még nem jó, de kezdjünk el vele dolgozni. *Az arab éjszaká*n kívül gyakorlatilag minden szöveggel ezt csináltad.

B. L.: A *King Kong lányai*val ez nem is sikerült.

BÉRCZES LÁSZLÓ: Nem százalék kérdése ez, hanem valamilyen olyan belső személyiségegyezés, megszólalási párhuzamosság, azonos hullámhossz, ami valaminek a magja lehet, ami stimmel vagy nem stimmel. Sok száz drámáról gondolja azt az ember, hogy az jó, de valamiért nem indítja be. Van itt egy, úgy mondom, szenvtelen érzelmes ember. Ehhez az emberhez, biztos egy ilyen darab illik, mint *Az arab éjszaka.* Azért mondom el ezt, mert Pécsett volt egyszer egy beszélgetés, ahol egy hasonló személyiség darabjáról volt szó, és azt reméltem, hogy történni fog valami. Németh Gábor darabjáról van szó...

B. L.: Ennek egészen egyszerűen az volt az oka, hogy nem volt meg az a leosztás, az a színházi helyzet, amiben érdemes lett volna megcsinálni a darabot. De Árkosi végül megcsinálta a debreceni stúdióban, ugye? Mi is lett végül a címe? ... *Túl az egészen.* Szóval, ez a darab tulajdonképpen a Cserhalmira íródott, és ha nem a Cserhalmival, akkor egy hasonlóan erős, emblematikus személyiséggel lett volna kedvem megcsinálni. Erre viszont nem volt lehetőségem.

T. I.: Most egy kicsit hagyjuk nyitva ezt a dialógust, és hallgassuk meg Forgách Andrást, aki drámaíróként fordítója is ezeknek a német daraboknak, így nyilvánvalóan bőséges tapasztalata van arról, hogy miben mások ezek a szövegek. Mind a hárman ott voltunk azon a közönségtalálkozón, ami a *Nő a múltból* után volt. Amikor az egyik néző azt kifogásolta, hogy az előadás végén a káosz nem volt elég *lynches,* Ascher elképesztően jól riposztozott. Azt mondta: „Lynch olyan látszólagos bonyolultság, ami mögött űr van, Schimmelpfennig olyan látszólagos üresség, ami mögött bonyolultság van." Erős állítás, amin jól el lehetne vitatkozni. Te a kötetben a *Kolpert ur*at fordítottad. Schimmelpfenniget fordítottál?

FORGÁCH ANDRÁS: Nem. A *Kolpert úr* egy teljesen konvencionális angolszász darab. Én egészen máshonnan közelíteném meg a dolgot. A történelem felől, mert a hetvenes–nyolcvanas években elég sokat voltam kint Németországban, és megnézhettem, hogy hogyan működik ez... Peymann fogja magát, beül az autójába, és elmegy oda, ahol Thomas Bernhard él, becsönget a házába. És Bernhard, aki soha senkivel nem beszél, kinyitja az ajtót. Neki az a technikája, hogy ha regényt ír, akkor csak félig borotválkozik meg, a fél oldalán szakállt növeszt, hogy ő ne tudjon kimenni, más pedig ne tudjon bejönni. És valamiért mégiscsak beengedte ezt az embert, és onnantól kezdve sorozatban írta a darabokat a Peymann-nak, amelyek hullámzó minőségűek voltak, de létrejött egy szituáció: ugyanaz a rendező ugyanannak az írónak egy színdarabját minden évben kiszámíthatóan megrendezi. Ez a Peymann egy nagyon jó rendező. Ugyanez történt a Botho Strausszal. A Mayenburg és a Schimmelpfennig a Botho Strauss köpönyegéből bújtak elő. Tulajdonképpen a Botho Strauss csinálta meg a forradalmat. Ő volt a Peter Stein dramaturgja, sőt kritikusa volt a Theater Heuténak, így ismerkedtek össze. Olvasta a kritikáját Stein, és azt mondta, gyere ide és segíts nekem. És hát bizonyos darabokban, mint például a *Homburg hercegé*ben, ami egy kiváló előadás volt, rendkívül kreatív dramaturg volt. És azt mondta a Stein: „Miért nem írsz te darabokat?" És akkor minden évben

megrendezett egy Botho Strauss-darabot. Hagyománnyá vált, hogy a Stein rendezhette meg először az új Strauss-darabot. Ezáltal létrehozott egy mintát. Tehát nemcsak egyszerűen a darab volt, hanem létrejött egy rendezői minta. Nektek is így kellene dolgoznotok a Schillinggel. Minden évben kellene rendeznie egy Tasnádi-darabot, és akkor nem kellene számon kérned az általad szimpatikusnak tartott rendezőktől, hogy mi a baj a darabbal. Akkor lenne egy biztos szisztémája annak, hogy hogyan kell egy Tasnádi-darabot megrendezni. De térjünk vissza Botho Strausshoz.

B. L.: Ilyen a Kárpáti–Novák páros.

F. A.: Így van, ide akartam venni. Ez a páros nagyon jól működik, de itt egy bonyolultabb kérdés van, amire ki akartam térni, ott az a kérdés, hogy át tudja-e törni a határt. Mert volt angol invázió, volt olasz, volt ír, francia. Ennek megvannak a maga korszakai. Ma német van. Az egy nagyon érdekes kérdés, hogy a Schilling miért nem kér meg téged, a Bagossy miért nem kér meg valakit, hogy miért nincs olyan helyzetben, hogy megkérjen valakit, mert ő egy csellengőbb rendező. Mert, mondjuk, a Peymann-nak minden a kezében volt. A Steinnek úgyszintén megvolt a mindennel felszerelt műhelye. Ugyanez működik az Ostermeier–Mayenburg-esetben. Az Ostermeier rendezése, ami itt volt Budapesten, a *Lángarc,* ami először felkapta Mayenburgot, a Merlinben volt. Nem tudom, láttátok-e. Meg is akartam kérdezni, hogy láttad-e *Az arab éjszakát*, mielőtt olvastad.

B. L.: Nem.

F. A.: Előbb olvastad, és csak azután nézted meg. Jó, rendben van. Mert ott a rendező egy hihetetlenül erős képet talált ki. De az már egy reprezentatív előadása volt az írónak. Arról van szó, hogy a német drámairodalomban vagy a színházi kultúrában Bernhard egy író, elsősorban író, és csak azután drámaíró.

B. L.: Ő egy nagyon nagy író.

F. A.: Egyikre sem mondtam, hogy kicsi író.

B. L.: Igen, de a Bernhard sokkal nagyobb író.

F. A.: Most nem vitatkozom veled. A Bernhard nagyon nagy író. Ezért mikor a Peymann elment a Bernhardhoz, akkor egy nagy íróhoz ment el, aki akkor még nem írt színdarabokat. És a Peymann hihetetlen szimattal... és itt van a Koltès és Chéreau, a franciák egyik legjelentősebb rendezője. Patrice Chéreau minden Koltès-darabot megcsinált. Az, hogy a Chéreau minden évben megrendez egy Koltèst, azzal létrejön egy mitológia. A Zsámbéki is mondta nekem, hogy ezt a programpontot nem vállalja. Ő nagyon örül, hogy ebben az évben három magyar darabot mutat be, a Kukorellyt, engem meg a Téreynek a darabját, de ez véletlen, mert ez a három darab neki tetszik speciel. Tehát magyarán: azzal, hogy kötelezővé volt téve negyven évig, azáltal egy undor, egy közöny, egy distanciátlanság fejlődött ki a lokális szerzőkkel, és egyfajta kötelesség lett. Csak két kortárs szerzőt rendezett az Ascher is, a Hamvait meg engem, kész csoda. Rendezett Szép Ernőt, és rendezett nagyszerű írókat, de ő maga mondta nekem, hogy neki szüksége van arra, hogy teljes szabadsága legyen a szöveghez. Ne azért kelljen megcsinálnia, mert valaki magyar író, mert valaki a barátja, valaki tehetséges. Egyébként *A játékos* nagyon tetszett neki, úgy tudom – akkor még nagyon fiatal voltam –, és nem merte megcsinálni, mert ez egy kockázatos darab. Akkor a Csizmadiának három darabot ajánlottak fel, az egyik egy Örkény-darab volt, a másik egy Forgách, a harmadikra most nem emlékszem. És ő az enyémet választotta. Belevágott, és megbukott az előadás. Voltak jó előadásai is, de mégis, összességében megbukott. De lehet, hogy az Aschernél is megbukott volna, mert nem volt egy Forgách András-féle gomolyag, amihez kapcsolódni lehetett. Szóval csak azt akartam ezzel mondani, hogy mondhatjuk Peter Weisst és Hochhuthot és Dürrenmattot, akik szintén monomániásan bizonyos helyeken kerültek bemutatásra, és attól fogva sugároztak ki. Hochhuthnak Németországban a virágkorában ugyanabban az évben harmincöt előadása volt ugyanabból. Dominószerűen végigmentek az országon a bemutatók. A Peter Stein is és a Luc Bondy, aki szintén egy nagyon jelentős rendező, kapott egy Botho Strauss-darabot, azt azonnal megcsinálta. Biankó aláírta, hogy meg fogja csinálni. Tehát én most erre az aspektusra hívnám fel a figyelmet.

T. I.: Nyilván igazad van, csak ezzel most nem tudunk mit kezdeni, ez nem rajtunk, írókon múlik, hanem a rendezőkön. Ezek szerint Ascher csak a nimbusz miatt rendezte meg a *Nő a múltból*-t?

F. A.: Nem, tetszett neki, csak van egy távolsága Schimmelpfennighez. Tehát azért, hogy mondjam, Schimmelpfennignek hagyjuk meg, hogy – te azt mondtad: irodalom, nagy irodalom. Én azt mondom, hogy zseniális szerkesztő. Olyan elképesztő dramaturgiája van. Ha pont *Az arab éjszakát* végigolvasod, az ábrázoló geometriailag milyen zseniálisan van megszerkesztve, ahogy egymás mellett mennek a dolgok; rám rettenetesen hatott ez a szerkesztés. A nyelv a német drámában olyan magas szinten áll, pont Botho Straussnak köszönhetően, aki nem is jön át lefordítva igazán. Aki németül olvasta, az tudja, hogy ilyen tűpontosan nem fogalmaz senki, és ez a gyengéje is. Tehát olyan áthallása van, hogy amikor megjelenik egy figura a színpadon, azonnal, a beszédmóddal együtt megjelenik egy típus is. Szerintem nincs magyar drámairodalom. Drámaírók vannak, de magyar dráma jelenleg még nincs. Remélhetőleg lesz. Lesz sok pályázat és sok előadás, de ő típusokat teremtett. Mert a jelentős drámaíróra az is jellemző, hogy típusokat tud teremteni. A típusokat a nyelvi formáción keresztül teremtette meg, ami egy egészen sikerült előadásban, amit a Szikora rendezett a Radnótin – *Az idő és a szoba* –, meg is jelent. Ott sikerült először egy „fordítás" színpadi magyar típusokkal. Azért emlékszem rá ennyire, mert írtam róla.

T. I.: Azt gondolom, hogy *Az arab éjszaka* tényleg elképesztő a maga megszerkesztettségében. Hamar megértem a rendszerét, de mindvégig izgalomban tart – az *Előtte-utána* esetében nekem ugyanez nem áll, és a *Nő a múltból*-nál sem. Az a fajta időjáték, amit használ, szájbarágósnak tűnt, és nagyon lelombozóan hatott, hogy a színészeknek újra kellett játszaniuk bizonyos jeleneteket. Ilyet még nem láttam, mégsem hatott újszerűen.

B. L.: Mármint az előadás.

F. A.: Hadd vágjak bele a szavadba! Belevágok a szavadba. Ott van Molnár Ferenc és a *Liliom.* A legjobb darabja Molnárnak. A többi is jó, de nem olyan jó, mégis játszották őket Németországon keresztül mindenhol. De miért? Mert volt a *Liliom,* egy csodálatosan megírt darab, ami létrehozta a Molnár Ferenc-mítoszt. És a *Liliom*ból a rosszabb darabok is interpretálhatóak, mint az *Előtte-utána Az arab éjszaká*ból annak számára, aki Schimmelpfenniggel rokonszenvezik. A szegény tudatlan néző, aki beül ebbe a tükörbe, és nem az Esterházy Pétert figyeli, hogy hogyan unatkozik, vagy hogyan érdeklődik, az nyilván elmegy a harmincadik percben, mert fel sem fogja, hogy mi történik. Mert neki nem volt meg *Az arab éjszaka*. Fogalma sincs róla, csak beült a Katona József Színházba egy előadásra. Tehát így működik az irodalom, és a próza is így működik és a festészet is. És még egy dolgot mondok, aztán többet nem, nekem ez egy rögeszmém. Csak a szerialitásban működik a művészet, a sorozatszerűségben. És ezt a Molnár Ferenc nagyon jól tudta, csak nem tudott még egy *Liliom*ot írni, de tudott még nagyon jól megszerkesztett darabokat írni. Tudnám sorolni a darabokat, egyre gyöngébbek lettek a darabjai, elfáradt, de mind az még... Mi van?

T. I.: Nem csak hogy...

F. A.: Idő.

FÁBRI PÉTER: Valami nagyon fontosat akarok még mondani, ami elsikkadt: azt mondtad, hogy Aschernak még Schimmelpfen-

Spiró György: Koccanás (Katona)

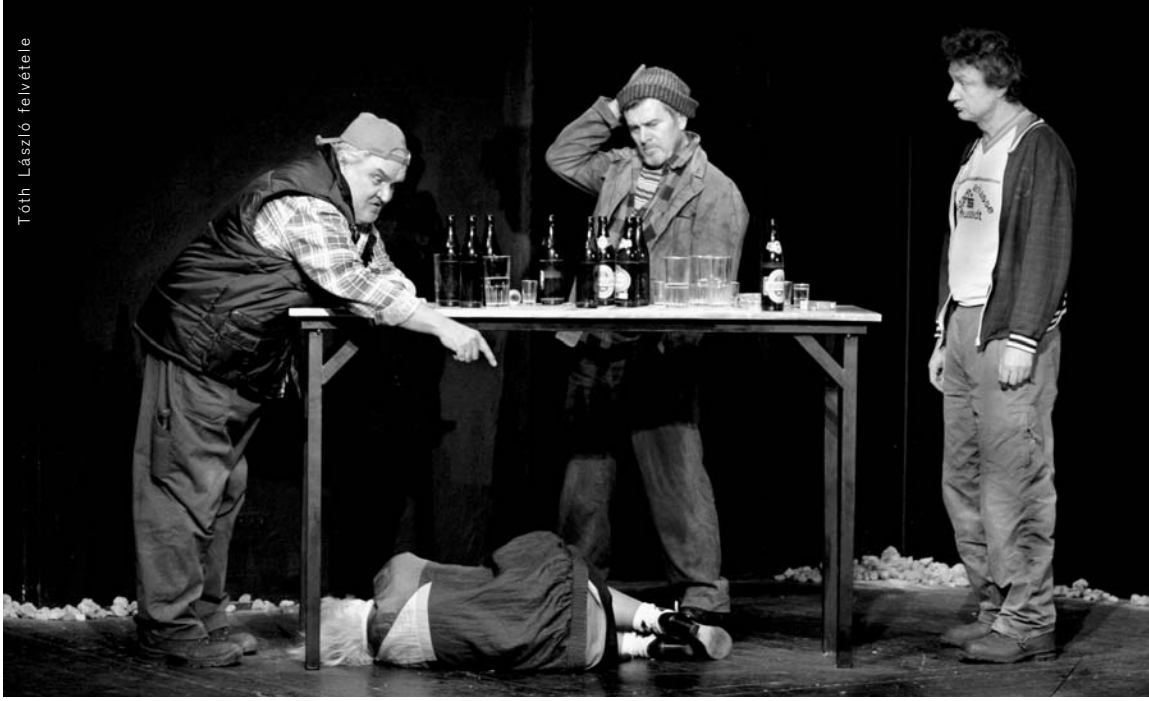
Kárpáti Péter: Tótferi (Bárka)

nig bizonyos távolságra van. Szóval van egy nagyon súlyos művészettörténeti probléma, ez pedig a nagy színházi fordulatnak köszönhető, ami néhány évtizeddel ezelőtt következett be. A színházrendezés, ami összesen körülbelül százéves, az utóbbi tíz-húsz évben hihetetlen érdekes fordulatot vett, ez például az operarendezéseken nagyon radikálisan látszik, hogy a rendező művészete valami önálló dologgá vált. Ebben a kontextusban egy új darabot bemutatni rendkívül problémás. Hogyan születhet meg egy ilyen, ahogyan András mondta, esztétikai mintázat? Az az érdekes, hogy egy új darab esetében a rendező művészete ritkán tud megnyilvánulni. Nyilvánvalóan akkor tud megnyilvánulni, ha egy tartós együttműködés van a kettő között, ezért sem értettem a Bagossy Lacinak azt a megjegyzését, hogy külön irodalmi és külön színpadi értékről beszélt, hogy vannak olyan dolgok, amik jól működnek színpadon és közben nem olyan erősek, így van ez például a *Koccanás*sal is, de azt gondolom, hogy ez az a problémakör, ahol a lényeg van. A rendezők is alkotni akarnak. Két típusról beszélhetünk, az egyik akkor tud alkotni, ha teljesen szabadon bánhat a szöveggel, de van egy másik típus, akinek vannak kultúrtörténeti elkötelezettségei, mint, mondjuk, a Peymann-nak, aki maguknak a szerzőknek a világlátását akarja a színpadon is megfogalmazni. Tehát azt érzem, hogy ekörül lehetne keresni, és én azt gondolom, hogy a drámatörténet azt mutatja, hogy nagy művet az alkotott, aki folyamatosan színpadon is létezett a maga korában, tehát akár Molière-re, akár Csehovra gondolunk, mind az élő színháznak dolgoztak, és mellesleg kitűnő szövegeket tudtak írni, illetve, nem mellesleg, a kettő összefüggött, de pont attól voltak kitűnőek ezek a szövegek, hogy egy adott színházi kontextusban remekül működtek. Valószínűleg éppen eljövőben van a magyar drámaíróknak az a pillanat, amikor a magyar szerzők a mostani rendezők számára tudnak majd olyan színpadi szövegeket írni, amelyekhez esetleg nem kell ez a távolságtartás. Azt te mondtad, hogy ezek fel vannak építve, egy mitológiát építenek föl, tulajdonképpen amit most csinálunk, ez is az. Még nincs magyar drámairodalom, van-

Forgách András: A kulcs (Kamra)

Kárpáti Péter: Díszelőadás (Bárka)

Koncz Zsuzsa felvétele


Tóth László felvétele

Háy János: A Gézagyerek (Pécsi Harmadik Színház)

nak szerzők, de ahhoz, hogy legyen magyar drámairodalom, ahhoz kell például ez a beszélgetés. Nem tudom, hogy egyetértetek-e ezzel a megállapítással, vagy a rendező művészetének szüksége van erre az Ascher által emlegetett távolságtartásra. Egyébként hozzáteszem, hogy természetesen az angol színházi forradalom, az egy verbális forradalom volt. Az *„angry young men”*. Azok darabok voltak. Ehhez képest, mondjuk, húsz évvel később Németországban létrejött egy nagy színházi fordulat, de az még nem volt szerzői fordulat, csak később jöttek a darabok.

KISS CSABA: Engem hihetetlenül lenyűgöz az a dolog, amiről beszéltetek. Azt érzem, hogy ha ennek van valami célja, akkor az pontosan az, hogy ne azt nézzük, hogy egzisztenciálisan mit jelent az, hogy egy művet bemutatnak, és többet soha nem játsszák, a probléma gyökere ott van, hogy miért születik meg egy darab. Ez van nálunk hihetetlenül megnehezítve. Mégpedig a kíváncsiság hiánya miatt. Én nem tudom, ti hogy vagytok vele, de amikor az ember leül egy új darabot írni, állandóan ott áll a háta mögött a kérdés: minek írom, kinek írom, szükség van-e arra, hogy egy újabb darab szülessen. Tehát a társadalmi és a színházi kíváncsiság teljes hiánya. Ezt a dolgot erősíti utána az a folyamat, amikor elkészül egy darab, az ember szépen kinyomtatja, megfelelő betűtípusban, óvja, mint egy csecsemőt, és utána elkezd ezzel a csecsemővel házalni. Még jó helyzetben lévő emberektől is ezt hallom, hogy az a folyamat, hogy hogyan csúsztatom a kezébe a megfelelő embernek, baráti rendezőket felhívok, hogy nem érsz-e rá, az elkövetkező két-három hétben nincs-e egy órád, hogy elolvasd, nagyon szemérmesen otthagyja az ember az asztal sarkán, hogy ha esetleg lemondja valaki a találkozót, akkor lapozzál bele. Ez nem panaszkodás akar lenni, hanem hihetetlen befolyással van ez arra a gondolati munícióra, amit az ember bele mer fogalmazni egy darabba. Én általában most már nem kezdek neki egy darabnak addig, amíg valami érdekességet nem találtam ki hozzá. Olyan, mint amikor, mondjuk, a konyhaművészetben azt mondja az ember, hogy „jó, kicsit öreg a hús, meg a pincér is mogorva, de van egy olyan már-

Tasnádi István: Phaidra (Krétakör)

Koncz Zsuzsa felvétele

Kiss Csaba: Hazatérés Dániába (Veszprém)

Szegedi Gábor felvétele

táselnevezésünk, amitől izgalmas az egész", tehát nem merek bízni abban, hogy maga az a gondolat, amit a világról én pillanatnyilag, negyvenhat évesen gondolok, az elég érdekes tud lenni más emberek számára, a rendezőnek, színészeknek és a közönségnek. Ezelőtt pár évvel voltam egy kerekasztal-beszélgetésen a tévében, ahol a Háy Jani volt ott, a Bezerédi és a Fodor. Kortárs magyar drámákról volt szó, és szinte egyszerre a Jánossal, egymás szájából véve ki a szót, arról beszéltünk, hogy igazából az ideális darab a mai színház számára játékokat teremtő mondatoknak és szituációknak a tömege, de nagyon-nagyon ritkán tudunk egy gondolatot átvinni. A rendezőnek a gondolatra nincsen szüksége, a dramaturgiára van szüksége, a nyelvi furcsaságokra van szüksége, a rendező majd gondolkozik, az író ne gondolkozzon, az szállítsa a mondatokat, szállítsa a játéklehetőségeket, az írói gondolat szükségtelen. Ezen nagyon elgondolkoztam, mert úgy éreztem, hogy a kortárs drámának, ha van egyáltalán közönsége, akkor az itthon van. Csak utána lehet külföldre menni, tehát amíg az ember nem sikeres itthon, addig nem lehet sikeres Berlinben. Nagyon szépen van felépítve, nagyon természetesen működik a Schimmelpfennig is, szóval nem létezne a Schimmelpfennig, hogyha Berlinben azt mondják, hogy „hát, semmi különleges, majd Budapesten legyen sikeres", szóval nem tud ez így működni. Sznob is a világ meg bizonytalan is ahhoz, hogy sikertelen emberekkel elkezdjen kísérletezni. Azt érzem, hogy ahhoz, hogy a drámaírónak bátorsága legyen gondolkodni, ebben az eléggé közömbös és sokszor az ellenségességig menő környezetben, ahhoz kellene energiát szereznie. Azt éreztem, hogy ez a kör, amit mi végül is elkezdtünk egészen szépen alkotni, ez talán meg tudná adni azt a szükséges kíváncsiságot, azt a szükséges gondolati mezőt, amiben az ember a saját, a közönségnek szánt dolgait meg merné írni. Én azt érzem, hogy jelen pillanatban az alkotás feltételei bizonytalanok, nem egzisztenciálisan, hogy most meg fogom-e kapni a jogdíjat, vagy mennyit fogok kapni érte, hanem hogy írhatom-e, amit akarok, vagy pedig tovább kell szállítani a színpadnak a megszokott dolgokat, mert azok működnek, azokhoz a rendező szívesen nyúl. Sarkosan fogalmaztam, azért, hogy ebből az esszékeretből kimozdítsam a dolgot.

T. I.: Erre reagálok... vagy mondjad akkor.

THURÓCZY KATALIN: Én vissza szeretnék térni az előző témára, aztán majd a másikra. Olyan tapasztalatot mondok el, ami Bukarestben történt. Egy tehetséges fiatal rendező ... kezdett el kezdetben úgy dolgozni az egyik darabomon, hogy egészen másképpen rakott össze részeket. A darab lényegét olyan pontosan fogta meg, hogy elképesztő előadás lett belőle. Soha nem találkoztunk, gyakorlatilag a bemutatóig, még próbán sem, mert az volt a kérése, hogy ne menjek be próbára. Mondtam neki, hogy bejövök próbára, ha őt nem zavarom, de ő azt mondta, hogy azt szeretné, ha csak bemutatón nézném meg az előadást, és én ezt tudomásul is vettem. És hosszas viták alakultak ki más újságírókkal, irodalmi emberekkel, mert azt mondták, „hogy lehet hozzányúlni egy ilyen darabhoz". Azért nem rendezem a saját darabomat, és soha nem is fogom, mert arról én már egyszer gondoltam valamit, azt le is írtam, úgy, ahogyan gondoltam. Ha megrendezném, ugyanazt ismételném valamilyen formában. De ha jön egy másik ember, egészen más szemszögből nézi, lehet, hogy amit én fontosnak tartottam, azt ő nem tartja fontosnak, de talál benne olyat, ami számára sokkal fontosabb, és érdekes előadás jöhet létre. Én kettéválasztanám a szöveget és a színpadi előadást. A szöveget ki kell nyomtatni, bele kell rakni egy könyvbe, és abban mindig benne marad. De majd jön egy ember, elolvassa, valami egészen más jut az eszébe, és joga van hozzányúlni.

K. Cs.: Hozzátartozik a Katiéhoz, hogy az előadás után egy vagy két héttel tizenhét kritika jelent meg róla, némelyik háromhasábos. Ha nálunk bemutatnak egy darabot, legjobb esetben két kritika megjelenik, abban sincsen túl sok köszönet, mert elsősorban az előadást elemzik, a darabról nagyon-nagyon keveset írnak. Ezt neveztem közömbösségnek. A Kati átküldte ezeket a kritikákat. Tizenhét kritika egy friss előadáshoz, gondoljátok meg, mennyivel másabb ott a környezet.

F. A.: Egy ellenpéldát mondok neked. Heinrich von Kleist darabja, 1803. Az elmaradott Poroszország. Anonim jelent meg *A Schroffenstein család.* Első héten megjelent öt kritika. Az új Shakespeare-nek kiáltották ki. Innen indul nyilván a német dráma diadalútja. Illetve a *Götz von Berlichingen*től. Egy olyan kritikai fogékonyság volt az írott dráma iránt, aminek nagyon mély hagyományai vannak. Magyarországon a drámaíró nem is író. Nagyon furcsa helyzetben van, vannak az írók, akik mindenféle dolgokat írnak, és néha az író drámát is ír, vagy felkérik rá, és akkor drámát ír, de a drámaíró, az ugye egy irodalmilag alig létező személy.

T. I.: Van drámaíró és van író.

F. A.: A Spiró is elsősorban drámaíró. Most megjelent egy elemzés Margócsy tollából a Spiró egyik darabjáról, ez volt az első eset szerintem, ezt föl kell jegyezni, hogy egy nyomtatott drámaszövegről írtak kritikát az Élet és Irodalomban.

T. I.: Amit Csaba mond, annak is pont ez a kérdése. Én nem hinném, hogy a rendező csak annyit tesz, hogy a kortárs szövegben keres egy szöveghalmazt, amit a saját igényei szerint képekben újrafogalmazhat. Én pont az ellenkezőjét látom. Ezeknek a szövegeknek hihetetlenül erős a leíró jellege, mondjuk, a Schimmelpfennignél a szövegek nagy része benső monológok füzére, *Az arab éjszaka,* de az *Előtte-utána* is, tehát epikai sajátosságokat visz be a drámai szövegbe, s ily módon belső képeket teremtve sokszor feleslegessé teszi a rendező „külső képeit".

B. L.: De ezek színházi problémák, ez nagyon fontos. Ha valaki eldumálja az instrukciókat, az elmondja, hogy vele mi történik, ez nyilván egy probléma a színpadon, ami talány, egy izgalom, valami, amire válaszokat kell adnia a színpadnak és a rendezőnek. Igazából ilyen inspirációkra gondolok.

F. A.: Jeles a *Drámai események*kel a hetvenes vagy a nyolcvanas években megcsinálta ezt, hogy az instrukciókat végigmondták a Dobozyban. Kiderült, hogy a Dobozy írta darab egy remekmű. Egy olyan ember kezébe került, akinél remekművé vált.

B. L.: Ez, amit mondasz, ez is arról szól, amit próbálok sulykolni, hogy a színház az egy külön, önálló művészet, de nem biztos, hogy ilyen antagonisztikusnak kell lennie a viszonynak, mert valahogy együtt kéne tudni gondolkodni, nyilván ez lenne az ideális.

T. I.: Te arról beszélsz, hogy a darab formája az, ami rendezőileg inspirál, a megvalósíthatóság kérdése, miközben én azt látom, hogy azok a válaszok, amelyek rendezőileg születnek ezekre a kérdésekre, hihetetlenül hasonlítanak egymásra. Mintha lenne egy azonos gyökerű formanyelv, amiben ezek a darabok megszólalhatnak. És amitől eltérni nagyon veszélyes. Például a *Nő a múltból* pesti előadása, ami úgy kezdődik, mint egy angol szalonvígjáték, aztán jön a fordulat. A közönség bénultan ül, hogy olyan jót röhögtünk háromnegyed óráig, és most olyan furcsa dolgok történnek, anyu felgyullad, apu agonizál – ebben a stiláris kontextusban nem működött a darab második fele. Aztán láttam egy részletet a bécsi ősbemutatóból, ahol a kanonizált forma működött: frontális tér nyolc egyforma ajtóval, az egész falat betöltő tükrökkel, vetítéssel, azaz a rendező a maga nagyon erős képzőművészeti eszközeivel beszélte el a történetet. Mi van, ha csak így lehet érvényesen eljátszani ezt a darabot? Te is képzőművészetileg fogalmaztad meg *Az arab éjszakát*: a színészek ülnek velünk szemben, csak nagyon kevés átrendeződés van, egy-egy sötét és az árnyjátékok. Ahogy Schilling másik Schimmelpfennig-rendezése, ahol a színészek a nézők között ülnek. Olyan ez, mintha a videón hang nélkül ránéznénk egy előadásra, és csípőből azt mondhatnánk, „ja, ez kortárs

német dráma". Nagyon erősen összekapcsolódik a darab az előadással, ami Andrást erősíti az ügyben, hogy a rendezők teremtik meg igazán ezeket a szövegeket, azzal, hogy folyamatosan játsszák őket. A megvalósításban, akármennyire is irodalmi típusúak ezek a darabok, teátrális szövegekké lesznek. És ez kánont ad a többi rendezőnek is, amitől veszélyes eltérni, mert sokszor nem viselik el ezek a szövegek, hogy máshogy játsszák őket, mint ami beléjük van kódolva.

F. P.: Én szeretnék egyrészt mondani, másrészt kérdezni valamit. Egy rendező és egy író is van itt most a teremben, akiktől együtt kérdezni akarok valamit. Mondani azt akarnám az író és a színház együttműködéséről, hogy talán nem elég közismert tény, de lehet, hogy III. Richárd azért púpos, mert volt egy Will Kempe nevű színész a társulatban, és ő volt a bohóc. Lehet, hogy e nélkül az együttműködés nélkül ilyen egészen emblematikus irodalmi dolgok sem születnek meg. A másik, Molnárral kapcsolatban, nekem rendkívül tetszett, amit András a szerialitásról mondott, de nem csak az igaz, hogy a *Liliom* tette lehetővé a többi darab bemutatását, a *Liliom*, ugye, a második sikere, *Az ördög* is elég nagy siker volt, hanem fordítva is, a *Liliom* nagysága is nőtt a későbbi, különböző vegyes értékű daraboktól. A *Liliom* mitológiája úgy született meg, hogy volt egy Molnár Ferenc nevű sikeres szerző, aki egyébként itthon többnyire maga megrendezte a darabjait a Vígszínházban, aztán Bécsben hagyta, hogy átírják. A neveket megváltoztatták, a dialógokat nem kellett átírni, mert Molnár annyira jól írt, de a helyi viszonyokhoz igazították a darabjait, és ő ezt lazán engedte. És akkor a kérdés, amit föltennék: itt ül a Pinczés és a Háy is. Én úgy gondolom, hogy ha van a magyar drámának és színháznak olyan sikertörténete, ahol egy rendező és egy író találkozik, akkor a ti történetetek az. Hogy történt ez? Én nem tudom, hadd kérdezzem meg most nyilvánosan.

PINCZÉS ISTVÁN: Radnóti Zsuzsával dolgoztunk éppen Szabó Magda Vörösmarty-darabján, amikor egyszer ő kiment, és én az asztalára pillantottam, és ott láttam, hogy Háy János írta az ott fekvő szövegkönyvet. Amikor Zsuzsa visszajött, kérdeztem, hogy ez kicsoda, mert én nem ismertem a Jánost, kérdeztem, hogy talán a Háy Gyulának valakije, mondta, hogy nem, viszont azonnal lefénymásolja, olvassam el. Én elolvastam, az egy korábbi változat volt még, a Zsuzsának néhány széljegyzete ott volt a szövegen. Majd színházi vezetőváltás volt Debrecenben, és akkor odaadtam a Háy Jani darabját a vezetőségnek, ők elolvasták, adtam egy szereposztási javaslatot, és elkezdtem kitalálni, hogy ez hogyan legyen. Én szerettem volna a Háy összes darabját megrendezni, eljöttem Debrecenből, és a második darabot, a *Hernert*, amit a Jani már kifejezetten úgy írt, hogy *A Gézagyerek*ben szereplő színészek már ott voltak az agyában, le lehetett volna osztani, de az új vezetésnek az a darab már nem kellett, aztán szerencsére meg tudtam Zalaegerszegen rendezni *A Herner Ferike faterját*. De *A Pityu bácsi fiá*val már hiába próbálkoztam különböző színházaknál, pedig azt is szeretném megrendezni, meg *A Senák*ot is. Még nem tettem le róla. Sokszor a pozíció számít. Hogyha én színházi igazgató lennék, akkor biztos, hogy csinálnánk egy ilyen sorozatot, mint ahogyan Debrecenben a Garaczi Lacinak bemutattuk darabjait. Én magam is úgy érzem, hogy *A Gézagyerek* egyrészt a Csokonai Színháznak egy nagy sikertörténete volt, másrészt az én rendezői pályámban is az egyik leghangosabb közönség- és kritikai visszajelzés volt, mind Magyarországról, mind a fesztiválokról, a két külföldi, a lengyel- és a németországi fesztiválsikerek és díjak, szóval ez egy szerencsés konstelláció volt. De mondom, egy ilyen véletlenen múlott. Nyilván másképp is találkoztam volna a darabbal, miután megjelent nyomtatásban, valószínűleg a kezembe került volna, azon múlt, hogy Radnóti Zsuzsa asztalán véletlenül ott volt. De nyilván valamit láttam benne. Tegnap épp erről beszéltünk, hogy egy rendezőnek mi tetszik meg egy darabban, hát nyilván mindegyikben más, és minden darab–rendező-viszonyban más, tehát a szöveg vagy a dialógus, vagy valami üzenet, gondolat, vagy egy próbamódszerre való lehetőség, amely valami újfajta színházi minőséggel kecsegtet. *A Gézagyerek*ben talán elsősorban a nyelve és a figurák, és talán az, hogy egy nem normális, kicsit a normálistól elütő és egy más szemszögből látó fiú szemén keresztül lett nézve a világ, a harmadik az a furcsa tér, az a szcenikai ötlet, amit kicsit filmes eszköztárból kölcsönözve megpróbáltunk működtetni a színházi előadásban. Nagyon sokszor például az indít el, függetlenül a szövegtől vagy a darab világlátásától, hogy izgalmas teret lehet a stúdiószínházi előadásban kitalálni rá, a Garaczit például megcsináltuk egy olyan szimultán térben, ahol nem voltak bent székek, és a nézők mentek összevissza.

T. I.: Tehát esetleges volt ez a találkozás.

P. I.: Igen, és azt szeretném mondani, hogy az esetek nagy részében ez nem tudatos.

HÁY JÁNOS: Csak annyi, hogy amit az András mondott, az borzasztó dolog lenne, úgy nem lehet írni, hogy közben arra gondolsz, hogy egyszer írsz egy etalon művet, és utána már csak annak a másolatait írod meg.

F. A.: Én ilyet nem mondtam. Ilyen szó el nem hangzott. Én a Van Goghnak a napraforgóira gondoltam, szerintem mindegyik zseniális a maga módján, pedig van belőle ötvenhat. És nem baj, hogy ennyiszer megfestette a napraforgókat.

H. J.: Ja, bocsánat, a napraforgós résznél nem voltam bent.

F. A.: Nem is volt napraforgós rész. De szerintem félreértettél. Amúgy te vagy erre az ellenpélda. Három darabot írtál, ami összefügg.

H. J.: Nem, mert nem függ össze három, csak kettő. A másik, amit a Csaba mondott, hogy az írói gondolatot nem tudom megvalósítani, mert nem érzek olyan külső hívást. Hozzáteszem, hogy a három műnemből még mindig a dráma iránt a legnagyobb az érdeklődés, tehát itt van hívás. De ha prózát írsz, akkor is szükség van rá. Tökmindegy, hogy mit írsz, mert az írói gondolat alapvető. Tehát nem trükközöl, hanem írói gondolat mellett mész. Tehát nem lehet mást csinálni, akkor sem, ha a kutyát nem érdekli, erre számtalan példa van az irodalomtörténetben. Nincs ilyen, hogy „kívülről nagyobb az érdeklődés". Az írói gondolatot én aktivizálom, én hozom létre. Bemutatják vagy nem mutatják be, olvassák, nem olvassák, az más kérdés. Ez egy iszonyú veszélyes dolog.

F. A.: Három darab, bocsánat, hadd mondjam el, miért. *A Pityu bácsi fia* címében legalábbis kötődik, most nem beszélek a belső szerkezetről, de ez a három darab számomra összefügg.

H. J.: Négy függ össze. Mind a négyet én írtam.

K. Cs.: Én arról beszéltem, hogy azt nézem, hogy milyen kevés új darab születik, milyen kevés az új darab, szóval rengeteg darab van, de milyen kevés az, amiben valamifajta szellemi izgalmat találni. Szóval erre gondoltam. Mert a gondolatiság kell, persze mindenki a saját gondolatiságát veti papírra, de hogy milyen szinten teszi, ez az, amit én megkérdőjeleztem. Azt érzem, hogy sorozatban olvasom a darabokat, amik eljutnak hozzám, és nagyon kevés az olyan darab, amivel én magam párbeszédet tudnék kezdeni. Mindig azt érzem, hogy egy kicsit lefelé vannak osztva a darabok, stílusban is meg problematikában is. Egy átlagot, egy publicisztikai átlagot járunk körül a darabjainkban, nem merjük bonyolítani.

H. J.: Mindenben publicisztikai átlagot járunk körül, mert rengeteg mű születik, és ebből a rengeteg műből kevés tehetséges mű van, csak az igazán tehetséges művek tudnak kihatni a világból, de ahhoz, hogy ezek a művek megszülethessenek, egy csomó publicisztikai háttéranyagra van szükség, és nem azért alacsony a léc, mert alacsonyra teszik a lécet, hanem azért alacsony, mert a krapek csak akkora lécet tud átugrani. Nem hiszem, hogy te azt gon-

dolod, hogy ha nagyobb lenne a külső hívás, akkor a léc magasabbra kerülne, szerintem nem tud magasabbra kerülni.

K. Cs.: Elmondom konkrétan, hogy mire gondoltam. Amikor a *Hazatérés Dániába*-t írtam, akkor önmagam számára az volt a feladat, hogy a mai magyar erkölcsiség lehetőleg minden típusa fölfedezhető legyen benne. És a darab szintjén ez nagyon jól sikerült, én nagyon meg voltam elégedve a végeredménnyel, a győri előadásban még ezt meg is tudtam mutatni mint rendező, és soha a büdös életben senkinek sem tűnt ez föl. A következő darabnál, amit rendeztem, ezt már tudtam. Ahhoz, hogy színpadra kerüljön egy mű, minden drámaírónak igazodnia kell. A drámaíró más, mint a prózaíró. Nem sok drámaíró ír fióknak, mindenki azt szeretné, hogy bemutassák, és a drámaíró kurva is, mert finoman simul ahhoz, ami az őt körbevevő igény. És ez az igény nem nyilvánul meg, hogy „tessék gondolatgazdagabb, tessék bonyolultabb darabokat írni". Ez tükröződik nekem a magyar színházban mint művészetben is, hogy hihetetlenül gyenge a szellemi színvonal. Akárhányszor színházba megyek, az esetek kilencven százalékában unatkozom. Az agyam unatkozik. A szemem nagyon jól elvan, és a rekeszizmom is bírja a dolgot, de agyilag a teljes lebutulás szintjén van. Olyan problémákat és olyan szinten tárgyal a színház, amiket én tudtam azelőtt, hogy beültem volna, nem is jutnak új gondolatok eszembe róla. Erről beszéltem, hogy szellemileg nem bátor az ember. Direkt azért fogalmazok ilyen erőteljesen, hogy ennek az egész folyamatnak, amit elkezdtünk négy-öt évvel ezelőtt, legyen valami eredménye. Gondoljatok a rendezőkkel elkezdett szellemi párbeszédre, ez nem az, hogy „itt van egy darabom, jó struktúra, jófajta játékalkalom a rendezőnek, és hátha tetszik valami miatt", hanem már a darab születésekor elindul egy ilyen párbeszéd. Erről beszéltem, de lehet, hogy kusza voltam.

H. J.: Én azt gondolom, hogy magadban kell bátornak lenni. Azt kell erősíteni, hogy ha alacsony a magyar színházi kultúra, akkor neked szövegileg és művészileg bátornak kell lenned. Önmagadban. Nem érdekes, hogy milyen hívás van, és hogyha erről lemondasz, akkor egyszerűen martalékul dobod oda magad annak, amit a köz kíván tőled. Nem dobhatod oda magad.

T. I.: Laci jelentkezik, csak arra kérem, hogy legyen zárszó, amit mond. Nagyon fontos, amiről beszélünk, de letelt az időnk.

BÉRCZES L.: Csak annyit akarok mondani, hogy adjunk esélyt, persze, ha nem adunk, akkor is van neki, de mégis, az esetlegességnek. Az, hogy ott kinyitották az ajtót, abban van esetlegesség. Abban is, hogy az asztal sarkán ott van a példány. Ez biztos, hogy mindig nagy szerepet fog játszani. Kettő, hogy ez egy jó hely. Lehet, hogy csak azért érzem így, mert én is szerepelhetek benne. De nehogy elkezdjünk nyavalyogni. Ezt csak úgy mondom. A harmadik, amit én Kárpátitól hallottam, hülyeségből csak úgy rácsodálkoztam, és nagyon megjegyeztem, egy viszonylagos közös élményünk, mikor a *Tótferi*ről beszélgettünk. Volt neki egy olyan ártatlan, normális mondata, hogy „Miért kéne nekem azzal foglalkoznom, hogy hogy lesz ez majd megvalósítva?" Micsoda őrültség van abban a szerintem szenzációs színdarabban, a *Tótferi*ben, hogy ezzel most mit fog kezdeni a színház. Tudott mit kezdeni vele egyébként. És végül még annyi, hogy érdekes lett volna a nyavalygás helyett azt megfontolni, amit András fölvetett, hogy vannak drámaírók, tehetséges drámaírók, és nincsen magyar dráma, hogy ez vajon mit jelent, nem akarom húzni az időt, de ez szerintem egy nagyon fontos kérdés, mert ebben hangzott el a szerialitás, a promóció. Ezek nagyobb esélyt adnak.

T. I.: Jól elkanyarodtunk a kortárs német drámáktól... Nem baj. Azt szerettem volna, hogy ebben a másfél órában kielemezzük ezeket a műveket írástechnikailag, hátha rájövünk, hol van az újszerűségnek az a mozzanata, ami a rendezők számára anynyira vonzóvá teszi őket. De ezt majd legközelebb...

ADAPTÁCIÓ

FORGÁCH ANDRÁS

Az adaptációval kapcsolatban talán az a legfontosabb kérdés, hogy mit engedhet meg magának egy dramaturg vagy író, meddig mehet el – mennyit és hogyan írhat hozzá az eredetihez, valamint hogy hogyan definiálható az elkészült mű és az eredeti szöveg egymáshoz való viszonya. Én a saját tapasztalataimon keresztül az első problémakört fogom megközelíteni, Fábri Péter a téma erkölcsi és jogi vetületeiről beszél majd, a filozófiai-elméleti szempont pedig Tompa Andreáé.

Elég sok művet alkalmaztam színpadra, és élvezem is az ilyen típusú feladványokat. Az első színdarabom tulajdonképpen Dosztojevszkij *A játékos* című regényéből írt adaptáció volt, noha mindig ragaszkodtam ahhoz, hogy a dráma az én művem. Nem értek egyet az olyan kiírással, ami azt sugallja, hogy Dosztojevszkij esetleg társszerzőként írt egy ilyen vagy egy *Bűn és bűnhődés* című darabot, hiszen ő színdarabot sohasem írt. *A játékos* volt az első megjelent művem is – Radnóti Zsuzsa beszerkesztette a *Dinamit* című drámaantológiába, később elmesélte, hogy végül Nádas Péter tanácsára. Nádas nyilván érzékeny volt arra, ha nem egyszerűen a színpadon, hanem a színpadi szöveggel „történik valami", meglátta a kissé túltengő szövegben, az anarchikus és örvénylő szerkezetben a színházat.

Az én nem túl eredeti filozófiám a „színpadra alkalmazással" kapcsolatban az, hogy a tulajdonképpeni drámatörténet adaptációk sorozatából jött létre. A görögök a mítoszokat dolgozták fel, Shakespeare a korábbi drámákat és a krónikások könyveit rabolta le, Molière az egész commedia dell' arte repertoárt vagy a már színpadon is létező Don Juan-történetet, Goethe a *Faust*ot stb. – hogy Brechtről ne is beszéljünk. A drámaírástól tehát nem idegen az adaptáció fogalma és technikája, valóságos életeleme a már meglévő témákra és stílusokra történő variáció. A kivétel inkább egy Csehov- vagy Beckett-típusú író, aki teljesen új drámai (és nem mellékesen: írói) mitológiát alkot, és így hozza létre életművét. Ettől Molière eredetisége csöppet sem csorbul.

A játékos idején dramaturg voltam Kecskeméten, és meglehetősen tanácstalan voltam, mi is lenne a dolgom; úgy gondolkodtam a színházi tevékenységről, ahogyan az a plakátokon látható, miszerint az irodalmi munkatársak közül a dramaturg van legalul, a fordító eggyel feljebb, és az író van legeslegfölül. Ambicionáltam, hogy eljussak oda, és bár korábban nem akartam színdarabot írni, most mégis belevágtam (a dramaturgoskodást afféle írói ösztöndíjnak tekintettem, nem voltam *par excellence* színházi ember). Eddig minden adaptációs

munkám felkérésre készült – *A játékos* például Szurdi Miklós ötlete volt, aki 1976-ban ugyanott volt rendező. Végül azonban mégsem ő rendezte meg, hanem évekkel később Csizmadia Tibor a Katona József Színházban. Amikor elkezdtem írni a darabot, akkor nem annyira a Dosztojevszkij-regény cselekménye érdekelt, hanem mindenféle cetliken gyűjtögetni kezdtem mondatokat, amelyeket az utcán hallottam, vagy az albérletemben a falon túlról, vagy amelyek rokoni vagy baráti társaságban hangzottak el. Ezekből a fontosnak vagy érdekesnek tűnő mondatokból aztán elég nagy anyag gyűlt össze, ez képezte a dráma szövetét. Ehhez jöttek a regényből kivett mondatok, figurák és cselekményszálak, de a szövegzene volt számomra a legfontosabb. Az volt a módszerem, hogy kezdetben nem írtam szereplőneveket, hanem az ábécé betűit használtam: volt egy *A–B* indulás, amikor ez elfáradt, bejött C, lett *A–B–C, B–C,* amikor ez is kezdett unalmassá válni, akkor jött *D,* és így tovább, az ábécé összes betűjét elhasználtam, és ezenfelül még tizenhét számjegyet. Fogalmam sem volt akkor még, hogy ki kicsoda vagy milyen karakter, legfeljebb annyi volt biztos, hogy ha az adott mondatot a regényből szedtem, akkor azt melyik szereplő mondta. Így jött létre az a szövegszövet, amely finoman leképezte ugyan *A játékos* cselekményét, de egyáltalán nem arról szólt. Többek közt ezért is tiltakoztam a Dosztojevszkij–Forgách szerzőmegjelölés ellen. A Radnóti Zsuzsa szerkesztette kötetben *A játékos* erősen megrövidítve jelent meg, ezt mutatta be azután a Katona József Színház, de az előadás lényegében megbukott. Egy ennyire dezorganizált szerkezetet, amelynek a beszélt nyelv, vagyis nem a cselekmény, hanem a cselekmény közege a középpontja, még ilyen nagyszerű színészek sem tudták eladni. Az is balszerencsés volt, hogy Csizmadiát, akinek nagyon határozott képe volt a darab szerkezetéről, épp akkor nevezték ki Szolnokra főrendezőnek, így tehát a próbák után mindennap kénytelen volt beülni az autójába, és ment Szolnokra színészeket szerződtetni és kirúgni, hajnalban visszajött, kissé kialvatlanul, és ezt a színészek – a darab kétségtelen problematikusságán túl – eléggé megérezték, ezért sem tudta a színészeket rávenni arra, hogy a történet szempontjából esetleg mellékesnek tűnő mondatokat vagy figurákat ugyanolyan súllyal jelenítsék meg, mint a megszokott drámai karaktereket és helyzeteket. Számos dialógus például a színpadon kívülről hangzott el – ez a kis trükk ebben az előadásban egyáltalán nem működött. A tizenhetedik előadás

Fábián József felvétele

Forgách András: A játékos (Katona)

Schiller Kata felvétele

Forgách András: A Szűz, a Hulla, a Püspök és a Kések (Stúdió „K”)

Forgách András: Halni jó! (Stúdió „K”)

Schiller Kata felvétele

után le is vették a darabot a műsorról. Mindenesetre már itt is kirajzolódott „adaptációs stratégiám": bármilyen anyaghoz nyúlok, a saját életemet, sorsproblémámat, nyelvemet kell megjelenítenem. Mint dramaturg a kecskeméti színházban egyáltalán nem találtam a helyem, „függő" helyzetben éreztem magam, mint a Játékos is a darabban, irracionális erőknek kitéve, homályban kapálódzva és vagdalkozva. Ha ennek az egyébként dekoratív előadásnak, amelyre a színház nem sajnálta a pénzt, paripát és fegyvert, sikerült volna ezt hatásosan megjelenítenie, talán siker lett volna. De azt hiszem, a körülmények sem voltak még egy ilyen világszemléletre érettek, a „tájkép-dramaturgia", amely a posztdramatikus dráma egyik kulcsfogalma, és amit én teljesen ösztönösen űztem, akkor még nem volt ennyire bevett és elfogadott.

A játékos után fontosságban számomra egy hat éven keresztül kétévenként megszülető trilógia következik (amikor az első darabját írtam, még nem tudtam, hogy „trilógia" lesz belőle), amelyet a Stúdió „K"-ban hoztunk létre Fodor Tamással és társulatával. Most is az történt, hogy valaki más keresett meg az ötlettel: Tamásék akkor már egy ideje foglalkoztak az *Egy előre bejelentett gyilkosság krónikájá*val. Rengeteget vitatkoztak, de mégsem találták meg a kulcsot a regényhez. Akkor hívott fel Tamás, hogy elvállalnám-e. Amikor telefonon beszéltünk, annyira nem figyeltem oda, hogy egy másik Márquez-regényt vittem magammal a megbeszélésre, az *Egy emberrablás történetét*. Végig erősen bólogattam, miközben Tamás a regény szerkezetét elemezte. Borzasztóan felkeltette az érdeklődésemet, hiszen aki ismeri a regényt, az tudja, hogy milyen talányos időszerkezete van, és mennyire drámai a cselekménye, miközben lényegében az eposzi technikát alkalmazza minimális formában. Ezt színpadon megjeleníteni már önmagában véve is nagy feladvány, amit én még azzal is megfejeltem, hogy az egészet új időszerkezetbe helyeztem. Izgalmas volt, hogy nem teljesen kész szöveget adtam a színészek kezébe, nem is volt akkor még koncepcióm, hanem a műhelymunkára hagyatkoztam: először ők felolvasták az egész regényt, ennek során nagyjából kialakult, hogy ki melyik szerepet játssza majd (azt is láttam, hogy ki hogyan beszél, mi áll jól neki, és az is kiderült, hogy ki mit gondol az adott szerepről), a későbbiek folyamán, amikor elkészültem egy-egy részlettel, Tamás felolvastatta velem, és aztán ők ízekre szedték. Az egész munkafolyamat nagyon komoly együttgondolkodás volt, amelyben bármilyen apró megjegyzésnek is örültem, és hasznát vettem. A lényeg azonban, hogy megpróbáltam a köztük levő viszonyokat, a Stúdió „K" világát színházzá és előadássá változtatni, túl azon, hogy olyan dialógusokat kellett írnom, amelyek ebben a kifejezetten dialógusszegény regényben egyáltalán nem voltak megtalálhatók, de amelyeket a nézők – akik már ismerték a regényíró stílusát – utóbb márquezinek éreztek. Ez a mimikri számomra ugyanolyan eredeti írói feladvány, mint egy szerkezet kitalálása. Az is nagyon rokonszenves volt, hogy Tamás vállalta, hogy a velem folytatott éles és nyilvános vitákban alakítsuk ki az előadás formáját. Ezekből én rengeteget tanultam.

A módszer, hogy a színházat is megjelenítsük, hogy ne csak egy műről, hanem annak a színházhoz való viszonyáról is szóljon, úgy éreztem, annyira bevált, hogy a következő munkámnál is ragaszkodtam hozzá. Például megint fontos szerepet írtam Fodornak, részben abból a titkos megfontolásból is, hogy kissé kibillentsem a rendező szerepköréből, és jobban tudjam befolyásolni az előadás végső formáját. Ekkor – megint csak Tamással való hosszú beszélgetések után, amikor sokáig Dosztojevszkij *Ördögök*jén morfondíroztunk, hiszen mindkettőnknek volt a múltból valamilyen baloldali-ellenzéki ideológiai alvilága – Danilo Kiš *Borisz Davidovics síremléke* című regénye mellett döntöttünk; ebből lett aztán *A görény dala* című drámám. Itt nem annyira az időszerkezet (bár itt is van ugrálás) okozott gondot, hanem hogy az egész kötet kis novellákból áll, melyek legnagyobb része maga is „hozott anyag" – nem véletlenül vádolták hazájában a szerzőt plágiummal –, és különböző krónikákból, történelemkönyvekből, anekdotákból összeollózott szövegek halmaza. Itt azt kellett kitalálnunk, hogy az egymás mellé rendelt epizódokból hogyan áll össze a cselekmény. Itt is nehezítette a helyzetet, engem azonban nagyon inspirált, hogy dialógus alig volt az eredeti szövegben. Amint az ember dialógust ír, félreérthetetlenül a saját ritmusában teszi, saját világát építi.

A harmadik közös munkánk teljesen más típusú találkozás volt: az *Ördögök* után nem volt nehéz az ugrás Szuhovo-Kobilin *Tarelkin halála* című komédiájáig, ami a maga nemében remekmű. Akkor bennem már kialakult a magyar dráma válságával vagy inkább a kortárs drámairodalom *nem létezésével* kapcsolatban az a vélemény – amely azóta csak erősödött bennem –, hogy a magyar drámaírásból hiányzik a vígjáték, a nem olcsó és klasszikus értelemben vett vígjáték, sorozatosan megjelenő mai figurákkal, amelyekhez a közönség mint típusokhoz tudna viszonyulni. A drámatörténetet tanulmányozva ugyanis azt tapasztaltam, hogy a típusok mindig a vígjátéksorozatokból alakulnak ki (a commedia dell' arte mintájára), majd innen kerülnek át fokozatosan a „komolyabb" műfajokba. Shakespeare zsenialitása részben éppen a műfajok keverésének utánozhatatlan képességében rejlik, illetve abban a napi gyakorlatban, ahogyan a színházzal foglalkozott színészként is. A vígjátékok története adja ki a drámai típusok galériáját. A *Tarelkin halálá*val kapcsolatban így arra a részemről elég merész döntésre jutottam, hogy a XIX. századi orosz történetet áthelyezzük 2000-be, magyar viszonyok közé. Ebből aztán nagyon sok minden következett. Elsősorban az, hogy megszűnt bennem az ellenállás az iránt, hogy úgynevezett kortárs szöveget írjak. Egészen addig nem tudtam elképzelni, hogyan lehet átszellemíteni, minőségi módon korszerűsíteni például múlt századi életszituációkat, és rettegtem attól, hogy felszínes, publicisztikus, kabarészerű szövegeket írjak. Ebből a munkából született meg végül a *Halni jó!* című szöveg (volt olyan vélemény is, hogy ez igenis felszínes, publicisztikus, kabarészerű szöveg), amelyben kipróbálhattam azt a repetitivitásra, a hatás tudatos kiváltására építő és lényegében lineáris technikát, amelyet fordítóként Joe Orton angol szerző darabjaiban ismertem meg – ő a restaurációs dráma szerkezetét használja egy rendkívül szigorú, geometrikusan megszerkesztett commedia dell' arte-szerkezetben, amely elég szigorú szabályoknak engedelmeskedő dialógustechnikát is követel.

A Fodor Tamással készített „trilógia" után két újabb adaptáció következett, amelyek tanulságairól röviden beszélnék. Az egyik Jean Cocteau *Vásott kölykök* című regényéből készült, és eredetileg Toepler Zolinak kellett volna megírnia. Őt én ajánlottam a szolnoki színháznak, neki is veselkedett a szövegnek, de nem tudott vele megbirkózni. Ennek a regénynek is az a nehézsége, hogy ha az ember elolvassa, azt hiszi, hogy beszélgetéseket olvasott, ám ha jobban megnézi, körülbelül háromsornyi dialógust talál benne összesen. Ha ebből valaki színdarabot ír, akkor gyakorlatilag egy szinopszisból megírt egy önálló darabot. Zoli tehát elkezdte a munkát, majd feladta, viszont olyan izgalmas dolgokat írt, amelyeknek, igaz, semmi közük nem volt a Cocteau-regényhez, de nagyszerűen ki lehetett belőlük indulni. Amikor én a határidő közeledtekor átvettem a munkát, beemeltem a meglévő három jelenetet a darabba, amelyek nagyon jól működtek az én konstrukciómban. Úgy is jelent meg aztán a plakáton, hogy „Toepler Zoltán jeleneteinek felhasználásával". Magyarán adaptáltam Toeplert is, de beleírtam saját testvér-világomat, ami azonkívül, hogy végre elolvastam Cocteau regényét, tehát művelődtem, a legfontosabb volt a számomra.

Az utolsó ilyen jellegű munkám szintén az úgynevezett kortárs vígjáték mint társadalmi tabló műfajának kísérlete volt. Arthur Schnitzler *Anatol*jából készítettem egy változatot, amely valójában nem is adaptáció, hiszen a főhős nevének megváltoztatásával új darabot írtam *Erik* címmel. A munkára Szűcs Miklós kért fel, miután Békés Pál visszaadta: ő csak „mai színpadra igazított" volna. Akkor olvastam először a darabot, és megrettentem, mert rájöttem, hogy semmit nem tudok a nőkről. Schnitzler ugyanis írt

nyolc vagy kilenc jelenetet, mindegyikben egy új női szereplővel. Végül csak két jelenet dramaturgiai ötleteit használtam fel, a történet maivá alakításánál a saját – mégoly szegényes – tapasztalataimra hagyatkoztam. A darab rendezője, Benedek Miklós aztán elkövette azt a hibát (igaz, részben miattam nagyon kevés ideje maradt a rendezésre, kénytelen volt a schnitzleri világra hagyatkozni), hogy a teljesen mai darabba visszalopta a századelő bécsi miliőjét. Schnitzler műve egyébként újra divatos Németországban, több helyen is bemutatták, Anatol nem elsősorban mint a nők ínyence jelenik meg, hanem mint tétova, tévelygő, centrumát vesztett, mégis jelentős figura. Az *Anatol* (és remélem az *Erik* is) olyan típusú ajándék darab, mint a *Körtánc:* átlátható, rövid, poénra végződő jelenetekkel, miközben az egésznek életfilozófiai mélysége, bölcsessége is van. A tét számomra itt az volt, hogy képes vagyok-e ismét saját helyzetemet megfogalmazni egy olyan műben, ami teljesen mai. Biztos vagyok benne, hogy még dolgozni fogok rajta, kiveszek és írok még jeleneteket, mert amennyire egyértelmű, hogy Schnitzler műve nélkül az enyém soha nem született volna meg, annyira világos az is, hogy ezúttal is a saját rögeszméim érdekeltek.

Mindezeket a példákat annak érzékeltetésére mondtam el, hogy az adaptáció az én írói gyakorlatomban mindig originális színpadi munka. Még akkor is, amikor a legklasszikusabb értelemben vett adaptációt készítettem Kosztolányi az *Aranysárkány* című regényéből. Ennél csak annyit újítottam, hogy kitaláltam a háziasszony figuráját, akit említ ugyan a szerző, de nem dolgoz ki. Sopronban ugyanis magam rendeztem a darabot, és habár ettől még nem tartom magamat rendezőnek, mivel nincs saját rendezői világom, mégis rendezőként az volt az elvem, hogy minimum egy, de legalább két színész legyen a színpadon, és mivel Pogány Judit éppen ráért, írtam neki egy szerepet. Ez viszont jelentősen módosította a darab jellegét, mivel a házvezetőnő figurájában egy Wyspiański-szerű lengyeles kaotikus őrült személyiséget próbáltam megteremteni. Nagy nehézséget okozott, hogy Valló, a megrendelő közölte velem, összesen három fiatal színésszel kell megjelenítenem az egész osztályt. Ez kényszer volt, de inspiráció is, mindenesetre sok színes figuráról le kellett emiatt mondanom. Bálint András volt a főszereplő, ő dramaturgként is nagyon jól működött, habár lenyesegette a saját ötleteimet, amelyeket, a körülmények nyomására, sorra fel is adtam. Ez talán a leginkább klasszikus adaptációm eddig.

Nem érdekel az adaptáció, ha nem tehetem a művemet a magamévá, és nem szembesíthetem az eredeti művet a saját, legszemélyesebb világommal. Számomra a színpadra írás, miközben kíváncsian tanulmányozom, és megpróbálom elsajátítani a színpad törvényeit, igazi írói kihívás volt és marad.

ADAPTÁCIÓ

FÁBRI PÉTER

El kell mondanom, hogy én ebben a drámaírói társaságban mindig furcsán érzem magam, én nem tekintem magam drámaírónak, én az a pék vagyok, aki a színház mindennapi kenyerét szállítja, tehát többnyire szórakoztatóipari ügyekben dolgozom, cserébe azt a kevés darabot, amit megírtam, többnyire nagyszínpadokon játszották-játsszák el. Az első ilyen nagyszínpadi bemutatóm pont egy adaptáció volt. Igazából színpadilag, szerzőileg sokkal jobban sikerültek a kváziadaptációim, és még amin nem látszik, hogy az, az is adaptáció vagy műfordítás a szónak nagyon mély értelmében. Erre mindjárt rátérek. Az első *A három testőr* volt, Szolnokon, én is úgy ugrottam be, mint Forgách Andris: Verebes István elfelejtette megírni, január elsején szóltak, hogy április 10-én premier, Szurdi volt a rendező. Ez ´81-ben történt, tehát huszonöt évvel ezelőtt. Akkor már megírtam két színpadi művet, egyet bemutattak. Addig eszembe sem jutott, hogy más művéhez hozzányúljak. Szurditól egy napot kértem, hogy eszembe jut-e a dologról valami. És egy nap múlva visszahívtam, hogy igen, van róla egy elég átlátható, egyszerű vízióm. Nem tudom, hogy ezt a regény majd igazolja-e, ha újra elolvasom. A vízió annyi volt, hogy ez a három testőr tulajdonképpen három fáradt, öreg profi, már baromira unják, hogy folyton vívni kell, de van ez a D'Artagnan, ez mindig jön, baromi lelkes, olyan, mint egy KISZ-titkár, és akkor folyton dolgozni kell, tulajdonképpen a Milady is unja a banánt, és szerintem a Milady a testőrök szeretője, mind a háromé... És akkor utána újra elolvastam a regényt. Nagyon érdekes volt, hogy *A három testőr* mindezt még nem nagyon igazolta, de folytatása, a *Húsz év múlva* igen, mert tényleg a D'Artagnan csinált karriert, szóval ő volt kvázi a KISZ-titkár. Így aztán írtam egy darabot, aminek egy mondata sem volt azonos a regénnyel. Sem az eredeti franciával, sem a magyar műfordítással (erre majd később rátérek: a jogi részére). Ezt azért tartottam fontosnak megjegyezni, mert ez a munka, amiről Forgách András is beszélt, ez bizonyos szempontból a legfontosabb – vannak komoly dramaturgiai kérdések, meg van a darab egésze, de van valami, ami aztán végül is a szöveg teste.

A három testőr egyébként sikeres lett, és a kritika visszaigazolta, hogy én egy önálló darabot írtam. Aki nem látta, ezt nem tudta. Az volt kiírva, hogy Dumas–Fábri, de ezen nem nagyon izgattam magam, mert ez kész színházi helyzet volt.

Lábjegyzetként megjegyzem: a darab felét Szolnokon írtam. Odaköltöztem, és – ahogy Feleki Kamillt idézték itt – szájra írtam a szöveget. Zseniális színészek játszották, hihetetlen szerencsém volt: Udvaros Dorottya volt Constance, Egri Kati a királyné, Kovács Lajos, Hollósi Frigyes és a már nem élő Czibulás Péter volt a három testőr; Jeney István volt D'Artagnan, akiről nem tudom, hol van, valahogy elment a pályáról... Elképesztően jó munka volt, rengeteget tanultam tőlük. Egész egyszerűen ültem velük, és hallgattam a teljesen civil beszélgetésüket, hogy minél jobban álljanak a mondatok nekik. Az egész egy drámaírói élmény volt, és ezt visszaigazolta a kritika is. Akkor rögtön olyan kedvem támadt ilyesmit csinálni, hogy elkezdtem tudatosan keresni. Végiggondoltam, hogy min múlott ez az egész. Mert teljesen megváltoztattam a történetet, közben mégis maradt a mitológia, mert itt jön a fontos tény: *A három testőr* mitológiai erejű történet, úgy él a fejünkben, hogy valamit mindannyian tudunk róla, legalább annyit, hogy van a három testőr meg D'Artagnan, és a Milady is többnyire eszünkbe jut. Aki nem olvasta, még az is tudja. Az európai kultúrtörténet tele van ilyen művekkel. Vajon hányan olvastátok a kétkötetes, vastag *Don Quijotét*, és mégis Don Quijotéról tudni véljük, kicsoda. Švejk is egy hasonló figura. Tehát ezek nemcsak a drámairodalomban, hanem az elbeszélő irodalomban is rettentően fontos szempontok. Vannak hősök, főhősök, főszereplők, embernek ember által való ábrázolása. Azon gondolkodtam, hogy igen ám, de, mondjuk, a *Háború és béke* miért nem alkalmas arra, amire én gondolok. Ekkor kezdtem megérezni, hogy van a prózairodalomnak egy olyan szintje, amely sokkal inkább mitológiai, mint irodalmi. A *Háború és béke* talán nevezhető a kultúrmitológia részének, de én nem érzem annak. Olyan műnek érzem, amelynek

minden részlete úgy jó, ahogy van. Ezzel szemben vannak művek – mondjuk, May Károly regényei –, amelyek baromi erősek, valami nagyon nagy népi erő van bennük, mint a Seress Rezső dalaiban. Nem volt jó zeneszerző, de mégis eltalálta. Ő írta meg a slágereket, abból a két hangból. Valami ilyet tudott Dumas. Elkezdtem keresni ilyesmiket, és végül találtam egyet. Goethe sógora, Christian Vulpius írt egy *Rinaldo Rinaldini* című regényt. Ezt aztán tényleg senki nem olvasta, de a címe alapján ez valami rablóhistória. Nekem pont ez kellett. Rögtön akkor írtam *Rinaldo Rinaldini* címmel egy darabot. Nem akarok belemenni, hogy aztán amikor tíz évvel később eljátszották Szolnokon, mitől lett kudarc. Azt hiszem, hogy különböző szerencsétlenül alakult körülményektől, véletlenektől. Teljesen félreértettük egymást. De nem mondhatom azt, hogy rossz darabot írtam. Amennyire lehetett, Fodor Tamás mentette meg az előadást, aki főrendezőként belenyúlt az utolsó próbákon. Elég nagy közönségsiker lett, és a színészek nagyon utálták.

Az adaptációs problémákra visszatérve: az a regény arról szólt (tulajdonképpen egy operettgiccs), hogy van egy nemes szívű rabló, aki baromira szeretne valami nagy célt az életében. Nekem ez nagyon megtetszett, hogy egy rabló rendes ember akar lenni. Rögtön eszembe is jutott a megfelelő mondat: lényegében azzal kezdi a történetet, hogy „úgy döntöttem, hogy nem leszek gazember". Az egész történet arról szól, hogy ez nem sikerül neki. Megszökik a rablóktól, a rablók folyamatosan mennek utána, hogy nekik kell egy főnök. A zsandárok mennek utána és üldözik, mert ő a Rinaldo Rinaldini. A végén nagy nehezen sikerül egy felkelőcsapatba bekeverednie. A XVIII. századi Itáliában vagyunk, ahol, ugye, van nemes cél. És mi lesz a feladata? Az, hogy raboljon. Mert ő ért hozzá, tehát neki kell pénzt szereznie az ellenállási mozgalom részére.

Az az érdekes, hogy amikor ezeket írtam, eszembe nem jutott, hogy én nem a saját darabomat írom. Ezzel szemben később többször is előfordult (a Kolibri Színházban), hogy három gyerekkönyvet adaptáltam színpadra, és nagyon meglepő volt érezni, hogy „na most nem a sajátomat írom". Valószínűleg az volt a titka, hogy ezekben a könyvekben elég erősek voltak a dialógusok. Amire András utalt: a szöveg felülete vagy a szöveg teste, maga az a dolog, ami végül szövegként megjelenik, nagyon jól meg volt írva. Egy Lewis Carroll-dialógnál jobbat nehéz írni. Főleg nem mindegy, hogy egy könyv alapvetően elbeszélő módon vagy pedig alapvetően dialogikusan van-e megírva. Úgy érzem, hogy amikor egy ilyen dialogikus művet kell adaptálni, akkor az nagyobbrészt technikai munka. Persze az ember kitalálhat dramaturgiai trükköket, egy picit megváltoztathatja a történetet itt-ott, de az technikai munka. Az viszont, amikor fogtam egy jó nagy regényt – főleg ha nem volt remekmű, csak valamitől nagyon jó –, és kitaláltam a magamét belőle, akkor az drámairói munka volt.

theater.hu Ilovszky Béla

Fábri Péter: Rinaldo Rinaldini (Szolnok)

Utaltam rá, hogy volt olyan munkám, amelyet igazából műfordításnak érzek (nem pedig adaptációnak), pedig nem az. Ez a *Kolumbusz* című rockopera szövegkönyve – az Operettszínházban ment, tizensok éve –, amit Gallai Péter zeneszerzővel írtam. (*A három testőr* is zenés volt egyébként, Döme Zsolt írta a zenéjét.) A Kolumbusz-mitológia, -történet is olyan, hogy az emberek azt hiszik, hogy ismerik. Persze nem. Számomra is akkor derült ki, amikor elkezdtem olvasni a megfelelő történeti anyagot, hogy semmi sem érdekesebb a konkrétumoknál. Például: Kolumbusz vitt magával egy arab tolmácsot, mert Kínába indult, és az arab is keleti nyelv. Ilyeneket tömegével találtam. Azért mondom, hogy ez egy adaptáció, mert én az ő négy útjából írtam kettőt, meg természetesen a dokumentumokat csak jelenetalkotásra használtam, nem szövegszerűen (merthogy az egészet éneklik). De mégis folyamatosan úgy éreztem, hogy van mögötte valami. Ezt egyébként más műfajban is csináltam: írtam olyan önálló saját meséket, amelyek egy kicsit visszautalnak valamire. Szóval mélységes mély a múltnak kútja: folyton újraolvassuk a történeteket és újraírjuk őket.

Nagyon röviden – és ezzel már átevezek a jog vizeire – egy történelmi kérdésről: nagyon nagy különbség van az ókori görögök helyzete vagy, mondjuk, a Shakespeare-színháznak és az újkori kultúrának a helyzete között. A görög egy zárt kultúra volt, amely zárt kultúrában létezett a mitológia, és ebben a mitológiában ugyanaz az isten megjelenhetett

Fábri Péter: A macskák társasága (Kolibri)

Szlovák Judit felvétele

a legkülönbözőbb alakokban, a legkülönbözőbb dolgokat csinálhatta, más városban mást hittek róla. Tehát volt egy elég szabadon kezelhető alapanyag, és amikor a drámaírók írtak belőle egy tragédiát, akkor ezt ugyanilyen szabadon kezelték tovább. Euripidész nemcsak használta a mítoszt mint anyagot, hanem ő maga alakította. Nem úgy alakította, ahogy én *A három testőr*t, hanem az része lett az egész nagy görög mitológiának. Azért említem őt, mert neki voltak talán a legvadabb, nagyon meglepő ötletei. (Egyébként, nem dramatikus szempontból, Kerényi Károly görög mitológiájában úgyszólván minden mondatban más történik az elején, mint a végén. Például Apollón a mondat elején még farkas, és a végén már szép férfi, és nem alakul át közben, hanem azért van így, mert Kerényi mindent fölhasznál. Tehát ez egy nagyon szabadon kezelhető anyag volt, és így is bántak vele.)

A Shakespeare-színházban valami egészen más történt: voltak kötöttebb anyagok, például a krónikák, amiket Shakespeare használt, és ott történik valami, amivel már átevezünk a jog vizeire. Ott jelenik meg az a tudat, hogy a mű tulajdon tud lenni. Részvénytársaság volt, a szövegkönyveket nem adták ki a kezükből, ültek rajtuk, ez volt a társulat egyik legfőbb vagyona. Mondjuk, Shakespeare írt egy *Lear király*t. Leir király volt már egypár évvel korábban, a darab, a történet létezett. A krónikák ott voltak. Bárki írhatott újra egy *III. Richárd*ot, hiszen ott volt a krónika. Akkor mire vigyáztak ezek annyira? Min ültek? Azon, amiről András beszélt: a szöveg testén. A konkrét jeleneteken, a konkrét monológokon, rímeken, szójátékokon, a nagyon megírt figurákon. Magyarán az írói részleteken ültek. Ez volt a tulajdon. Ez azért érdekes, mert egyébként nem létezett még szerzői jog. Pont azért ültek rajta, mert szellemi tulajdonként még nem tudták adni-venni. Azt később Beaumarchais találta ki, aki, ugye, nemcsak fegyverkereskedő és zseniális drámaíró, hanem a szerzői jog atyja is volt. 1784-ben, még a *Figaro* előtt, de *A sevillai borbély* után elérte, hogy a király hozzon egy rendeletet az irodalmi tulajdonról, amit aztán 1791-ben az alkotmányozó nemzetgyűlés is szentesített, és ez annyira erős gesztus, hogy 1948-ban az ENSZ az Emberi jogok nyilatkozatába is belevette a szerzői jogot mint alapvető emberi jogot.

Nem kezdenék előadást tartani a szerzői jog morális és vagyoni részéről. Jó modora mindenkinek lehet. Vannak védett művek és védett fordítások. Ha egy fordító munkáját föl akarjuk használni, és esetleg bele akarunk nyúlni, akkor az illetőt föl lehet hívni, hogy hozzájárul-e. Ha esetleg nem járul hozzá, akkor le lehet a művet újra fordíttatni. Ha élő szerző munkáját valamiért át akarjuk írni vagy íratni, akkor sem árt, ha az illető minimum tud róla. Megint csak hangsúlyoznám: a mű az, ahogyan meg van írva. Elsa Triolet írta az egyik könyve adaptálása kapcsán: „A stílus nem ruha, az a műnek a bőre. Ha azt levesszük, akkor a művet nem levetkőztetjük, hanem megnyúzzuk." Hadd mondjam színházi szempontból! Amikor én nézőként hallgatom egy színházban, hogy, mondjuk, Mészöly Dezső ma kissé avíttasan költői szövegébe (nem mind az, én a *Romeo és Júliá*ját változatlanul nagyon szeretem) valaki beleír három egyértelműen mai káromkodást, és, mondjuk, ugyanaz a szereplő mondja, aki az előbb azt mondta, hogy „oh" meg „ah", akkor nyelvileg szétesik a figura. Ilyesmivel rendszeresen találkozom. Nem tudom, másnak milyen a füle, de ebben én olyan vagyok, mint a zenész a hamis hanggal, hogy amikor egy szereplő elkezd a legkülönbözőbb stílusokban beszélni, és ez nem tudatos koncepció (mert lehet koncepció, hogy az illető véletlenül sem beszél azonos nyelven), hanem egész egyszerűen csak a figyelem hiánya, tehetségtelenség – akkor az borzalmas. Ez az eredeti művekre is vonatkozik – ugyanígy, ugyanezért nem mindegy, ki hogyan ír bele egy szövegbe. Van ennek egyrészt a jogi része, hogy fel lehet venni a telefont, lehet levelet írni stb. De van egy nagyon fontos színházi része: hogy a szöveg felülete az nem akármi; a kottákat sem írjuk át csak úgy. Előfordul, hogy valamit transzponálni kell, de nem baj, hogy ha ezt a feladatot embert ábrázolni képes, a nyelvi eszközökkel tisztában lévő művész hajtja végre.

ADAPTÁCIÓ

TOMPA ANDREA

Az adaptációk kapcsán legalább három olyan kérdés van, amelyet – történetileg, filozófiailag, esztétikailag – újra kell gondolni: az első a szerzőség, a második az eredetiség, a harmadik pedig az egyszeriség kérdése. Egy drámaírótól azt várjuk el, hogy, úgymond, „eredeti" darabot írjon, ezért az egyszeriség – az, hogy egy szöveget egyetlenegyszer vigyenek színre – nagyon rosszul hangozhat számára. Elvileg azonban minden színrevitel adaptáció: attól kezdve, hogy egy rendező kihúz egyetlen szót egy drámából, már, úgymond, kisajátított, gyarmatosított egy szöveget a saját színházi előadása számára; ez tehát a szöveg egyszerisége. Ugyanakkor az adaptáció az egész kultúra működésének az alapja, hiszen a kulturális emlékezet logikája szerint minden egymásra épül, egymásból élünk, egymásból dolgozunk, egymást idézzük – ezt nevezzük intertextualitásnak. Amikor arról beszélünk, hogy miért van ma annyi adaptáció, miért fordítunk olyan „furcsán", azzal szoktunk érvelni, hogy azért, mert nincsenek nagy történetek, nincsenek nagy hősök, csupán a nyelv van, amelyet ráakasztunk egy meglévő, már megírt történetre, hősre stb. De az antik drámától kezdve sosem voltak nagy történetek, sosem volt máshogy, mindenki kisajátított valamit, hogy milyen mértékben és hogyan, az már kulturális paradigma, kánon kérdése. Persze, mindennek lehet jogi olvasata: Tasnádi István például elmondta, hogy *A három testőr*-adaptációjában tizennyolc százalék őrződött meg a regényből, tehát ő akkor nyolcvankét százalékban eredeti drámát írt – ez lenne a jogi olvasat. Ezek a kérdések azonban esztétikai szempontból nem tehetők fel. Eredeti-e egyáltalán ma valami? Amikor Esterházy Péter lemásolja Ottlik *Iskola a határon*-ját milyen művet hoz létre? Eredetit? Igen. Hamisítványt? Igen. Tehát ezek a kérdések szerintem a posztmodernt követő korszakban így már nem relevánsak.

A szerzőség kérdése esztétikai szempontból szintén érdektelen. A magyar és a világszínpadon számtalan többszörös identitású művel találkozhatunk, egy sereg előadás szerzőiként vagy sok nevet sorolnak fel, vagy egyet sem, például azért, mert kollektív alkotás, vagy több ember közös munkája; esztétikailag, a mű relevanciája szempontjából ez szintén érdektelen. Jogilag persze fontos.

Egyik kiindulópontom tehát az, hogy minden adaptáció. Amiről most beszélni szeretnék, néhány olyan adaptációs modell, amely elsősorban prózára, az úgynevezett nagyprózára érvényes. A példáimat Dosztojevszkij-adaptációkból merítem, mert úgy vélem, ezek, mivel hatalmas opusok, mint az állatorvosi lovak, bizonyítják, hogy az adaptációt mindig az uralkodó kánon határozza meg. Egyrészt a drámaírási, másrészt a színházcsinálási kánon. Az adaptációs technikák tehát egy adott korszak kánonjának szerves részei, és azok szerint változnak. Dosztojevszkij azért is releváns példa, mert regényeit egyrészt nagyon so-

Wojciech Plewinski felvétele

Andrzej Wajda: Nasztaszja Filipovna

A Nasztaszja Filipovna Marosvásárhelyen theater.hu Ilovszky Béla

kan adaptálják szerte a világon, másrészt sajátos szerzőről, prózapoétikáról van szó.

Mihail Bahtyin Dosztojevszkij poétikáját elemző, 1960-ban megjelent (magyarul is olvasható) nagy műve döntő hatással volt nemcsak az irodalomtörténetre és a Dosztojevszkij-értelmezésre, hanem a színházra is. Ebben két prózatípust állít szembe: Dosztojevszkijét és Tolsztojét. A Dosztojevszkij-féle modellt Bahtyin kéthangú prózának nevezi, úgynevezett dialogikus prózának, ami azt jelenti, hogy ideák vitáját ábrázolja. Nem egyetlen univerzális szerzői tudat van, amelyen belül ütköznek az álláspontok, hanem különböző szempontok érvényesülnek. Nem egyetlen érvényes igazság van, hanem legalább kettő. Egy hasonlattal élve: ez a prózatípus olyan, mint a shakespeare-i színmű, az úgynevezett *„problem play"*, ahol nincs megoldás az erkölcsi dilemmákra, hanem igazságok sorozata áll egymással szemben. A másik modell Bahtyin szerint a tolsztoji, ahol egyetlen szerzői tudat van, s a szereplők ezen belül helyezkednek el; egymással viszonyban állnak, de nincs saját külön igazságuk. Ez azért érdekes, mert Dosztojevszkij mint szerző – ahogy Bahtyin fogalmaz: nála ez a szó kéthangú – látszólag könnyen adaptálható, mégis a regények méretei, a rendkívül hosszú monologikus passzusok nagyon megnehezítik az adaptáló dolgát.

Úgy vélem, hogy az első prózaadaptációk a színház és az irodalom periferiális jelenségeként bukkannak fel a kultúrtörténetben. Az avantgárd korszak úgynevezett irodalmi pereire gondolok – ez az orosz, francia, német területen egyaránt létezett –, amelyeknek a helyszíne nem a színház volt, hanem a kabarék, ahol különböző irodalmi műveket – ahogy ma mondanánk – szcenírozták. Ez azt jelentette, hogy egy irodalmi mű igazságát próbálták feltárni úgy, hogy a különböző szereplőkre leosztott érveket vita formájában, tehát párbeszédesen ütköztették. Ezek irodalmi estekhez hasonlíthattak, a *Bűn és bűnhődés* vagy a *Kreutzer-szonáta* igazságai ütköztek egymással. Hangsúlyozom, hogy az avantgárd korszak színházi-irodalmi periferiális jelenségéről van szó, nem a fősodorról. Alig harminc évvel később, az ötvenes években, az epikus színház térnyerésével a prózaadaptáció már masszívan jelen van a színházban, tehát nagyon gyors az a folyamat, ahogyan a színház befogadja a műfajt.

Néhány, főleg világszínházi előadásról szeretnék beszélni, régiekről és újakról, amelyeket meghatározónak tartok az adaptáció szempontjából. Ezek nem írói, hanem rendezői adaptációk. Tulajdonképpen inkább *szcenírozásnak* nevezhetnénk. Ez talán az alapképletem: az adaptáció olyan írás, amely rendezés is, azaz gyarmatosít, kisajátít egy szöveget, és már tartalmazza a rendezés mozzanatát.

A regényadaptációknak – és ez bizonyos mértékben a kisprózára is igaz – két modellje létezik, s ezek, mivel modellek, sarkosak és elméletiek. Az egyik az úgynevezett panoráma-adaptáció, amikor egy irodalmi művet a maga teljességében, az irodalmi mű közegének megjelenítésével próbálunk színpadra vinni. Ez általában sokszereplős, számos jelenetet felfűző, hosszú adaptáció, amelynek fókuszában a történetmesélés áll. Ezzel szemben vannak az úgynevezett premier plános adaptációk, amelyek egy műből kiragadnak vagy egy motívumot, vagy különböző szigeteket, de leginkább és tipikusan egy-két-

Dosztojevszkij–Ungár Júlia–Tiwald György: Az idióta (Katona)

Szilágyi Lenke felvétele

három szereplőt. Ez a premier plános modell általában a hősre koncentrál. *A félkegyelmű* jó példa erre. Andrzej Wajda ismert, 1977-es adaptációja, a *Nasztaszja Filippovna* abban a pillanatban indítja el a drámát (mert ebben az esetben drámáról van szó), amikor Rogozsin megölte Nasztaszja Filippovnát; Rogozsin és Miskin párbeszéde a darab, a gyilkosságot követően. (Wajda több Dosztojevszkij-regényt adaptált, és ezeket sokfelé játszották a világban – tehát itt most ellentmondok magamnak: vannak olyan rendezői adaptációk, amelyeket kvázi más is színre vihet.) Wajda adaptációi azért is izgalmasak, mert ő többször ostromolja meg ezeket a nagy műveket, nem egyszer sajátítja ki, hanem újabb és újabb redukciókat hajt végre, melyek során egyre kevesebb szereplővel próbálja megoldani ugyanazt a feladatot. A nyolcvanas években írt egy egyszereplős darabot is *A félkegyelmű* címmel. Ennek az alapfigurája Rogozsin, és érdekessége, hogy nemcsak adaptációról van szó, hanem egyszerre szcenírozásról és rendezésről. Ezt egy japán színész, egy kabuki-színházi onnagata számára írta. Ez olyan férfi színész, aki női szereplőket játszik. Két évvel ezelőtt egy nyilvános beszélgetésben Wajda felelevenítette, hogyan győzte meg az eleinte vonakodó színészt, hogy játssza el ezt a szerepet. Ez azért érdekes, mert jól mutatja, mi kell ahhoz, hogy egy ilyen szöveg szülessen. Wajda úgy gondolta, hogy ez a japán színész el tudja játszani a teljességet, mert ő igazi androgün, egyszerre férfi és nő; de nem egyszerűen úgy androgün, ahogy Coleridge szerint minden művész, alkotó lény nemtelen vagy nemek feletti, nemeket egyesítő lény.

Úgy vélem, hogy a Dosztojevszkij-művek színpadi adaptálásának történetében ez a redukciós folyamat vált tipikussá a nyolcvanas évek második felétől. A módszer érdekessége nemcsak az, hogy egy, két, illetve három szereplő kiválasztásával egy nagy történet rekonstruálható, hanem hogy mindebbe egy sajátos értelmezési szempontot hoz be. (A következőkben orosz példákat hozok, mert hatalmas irodalmi örökségről van szó, és tulajdonképpen minden orosz rendező azáltal is meghatározza önmagát, hogy egy ilyen művet színre visz.) A Moszkvában dolgozó Kama Ginkasz rendezett a *Bűn és bűnhődés*ből egy *K. I.* című drámát, amelyet a fiával közösen írt, tehát ez is szerzői adaptáció. A címbeli K. I. Katyerina Ivanovna, Marmeladov háromgyerekes özvegye. Az adaptáció alapgondolata az volt, hogy kiválaszt egy olyan jelentéktelen szereplőt, aki fölött mindenki elsiklik, és az ő drámájában keresi vissza, amennyire lehetséges, a nagy egészet.

Ha az irodalmi művek és a belőlük készült színházi adaptációk – például Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődése* és Kama Ginkasz *K. I.* című darabja – közötti kapcsolatot tekintjük, akkor azt mondhatjuk, hogy az utóbbi értelmezi az előbbit, tehát valamilyen interpretációs viszonyban vannak egymással. A néző számára azonban ez nem (vagy nem feltétlenül) érvényes. Azt hiszem, az adaptációk egyik hibája az, hogy hivatkoznak egy műre, amelyre nemcsak a nézők hiányos műveltsége miatt nem lehet hivatkozni, hanem azért sem, mert a színpad önálló, autonóm műalkotást kínál fel, amely csak önmagára hivatkozhat. Ezért eredeti műveknek kell őket tekinteni.

A panoráma-adaptációk – amelyek a szociológiai közeget, a társadalmi közeget próbálják megragadni – tipikusabbak a magyar színpadon, és gyakran sokkal gyengébbek is. 1969-ben Georgij Tovsztonogov rendezett a Nemzetiben egy közeg típusú *A félkegyelmű*t; a Katona József színházi *Az idióta* szintén egy ilyen jellegű színrevitel, itt azonban azt látjuk, hogy ez a közeg valóságosan nem tud megjelenni, kicsúszik az adaptátor-rendező kezéből, és olyankor a hősre koncentrál, ebben a kettősségben pedig tulajdonképpen elsikkad a mű. A közeg típusú adaptációk azért tipikusabbak errefelé, mert a színházcsinálók úgy vélik, hogy el kell mondani a történetet, a regény szinopszisát kell adni, s ezért minél több szálát bele kell szőni. Szinte tipikus hibájuk ezeknek az adaptációknak, hogy túl sok helyszín és túl sok szereplő jelenik meg bennük, és túl sűrűn váltják egymást a jelenetek, ami biztos jele annak, hogy valaki erőszakosan próbálja a drámai szövegbe belenyomni az irodalmi mű többrétűségét.

Egy kiemelkedő példát említenék még a panoráma típusú adaptációból: Lev Dogyin kilencórás *Ördögök*jét. Azért hangsúlyoznám a hosszát, mert Dogyin azt feltételezi a nézőről, hogy ugyanúgy viszonyul egy színpadi produkcióhoz, mint egy könyvhöz. Tehát azzal a lassúsággal, olyan ráérősen. Az adaptáció valószínűleg lassú műfaj. Nemrég olvastam egy Proust-adaptációról, melyet mostanság játszanak négy estén keresztül Hollandiában – ez is egy lassú olvasás-nézés lehet.

Végül szeretnék egy új adaptációs technikáról beszélni, amely errefelé nem ismert. Az előbbiekben vázolt két modell közös tulajdonsága az volt, hogy drámákat szerkesztettek a prózából. Ma azonban olyan adaptációkat látni, amelyek nem drámák, tehát lényegében antiadaptációk. Olyan szövegek ezek, amelyek nincsenek szcenírozva, nincs eljátszva a dráma látszata sem. Így dolgozik Kama Ginkasz, aki számos Csehov-elbeszélést vitt színpadra. És ugyanígy dolgozik a nála jóval fiatalabb lett Alvis Hermanis is (aki Magyarországon is járt egy igen kiváló produkcióval) a *Jég* című előadásában, amelynek az az alcíme, hogy *Közös olvasás.* Hermanis a színészek kezébe adja a *Jég* című Szorokin-regényt, és egyetlen sort sem húznak ki belőle, nem írják át drámává, pusztán elkezdik szcenírozni, elkezdik felolvasni és játszani. Ami létrejön, nem dramatikus szöveg. Én posztdramatikus adaptációnak nevezném: ez pusztán a színházra bízza a prózai szöveget, párbeszéddel, leíró részekkel együtt. Itt már nincs semmilyen beavatkozás, az író mintegy kihullott a színházból. Csak a rendezés maradt.

Bérczes László

Színészek ünnepe

■ KALISZ ■

Fehér frakkos, csokornyakkendős fess úr mikrofonnal a kézben vezényli a ceremóniát a színház előcsarnokában. Pontosan egy hét múlva, a következő májusi szombat éjszakáján látjuk újra rajta e fényes öltözetet, az lesz majd a záró esemény, a fesztivál díjkiosztó ünnepsége, amikor – mielőtt az arra érdemes színészeket (merthogy itt csak színészi díjak vannak, ez a „színészet fesztiválja") a színpadra szólítaná – a kínosan kötelező feladat unott és szabadkozó ledarálása helyett (ezt szoktuk mi csinálni) valódi jókedvvel és őszinte hálával felolvassa a szponzorok nevét (és azok számosan vannak, és büszkén állnak fel a nézőtéren, és a közönség lelkesen tapsolja őket, hisz megérdemlik). De most még a nyitó napon vagyunk, a jól tartott külföldi vendég udvarias tartózkodásával, merev mosolyával figyeljük a frakkos úr bohóckodását (nevezzük is meg: Robert Czechowskiról van szó, a kaliszi Bogusławski Színház igazgatójáról, akinek elmúlt években elkövetett csokornyakkendős kűrjei, na meg rendezései, fesztiválszervezői munkája bizonyára hozzájárultak ahhoz, hogy az immár negyvenhatodik alkalommal megrendezett kaliszi fesztivál az egyik legjelentősebb lengyelországi színházi találkozóvá nőtte ki magát). Mert hát mégiscsak bohóckodás zajlik itt, gondoljuk magunkban, miközben az oszlopok mögé húzódunk a fehér ruhás tündérkék vagy kik elől, akik mosolyogva firegnek-forognak a csipkés ruhácskákban. „A menyasszonyi ruhákat gyártó cég is szponzorál bennünket", súgja fülünkbe titkon Mariusz aligazgató úr, öltözete hagyományos munkaruha, akárcsak a helyére igyekvő vendégé, aki megértőn mosolyog, de magában mégiscsak azt gondolja: hogy jön ez a XXI. századi műanyag bűbájkodás a *Woyzeck*hez?!, hisz akárhogyan is, Büchner brutális látomásának kéne következnie. Komolyan, keményen, minden megalkuvás nélkül.

Az következik. De az átmenet a procc előcsarnokból a woyzecki világba zökkenőmentes: a színpad bal oldalán menyasszonyiruhakölcsönző és -bolt, a kirakatüveg mögött tehát ugyanolyan fehér tüllcsodák virítanak, mint amilyeneket az imént láttunk a szponzorangyalkákon. Czechowski úr tudta ezt, bizony, hiszen saját színháza, a kaliszi Bogusławski Színház produkciójáról van szó, ahol a lengyel színház egyik mai ígérete, Maja Kleczewska állította színre Büchner töredékes remekét. Baloldalt hát a bolt, ez lesz majd Marie munkahelye-otthona, jobboldalt fodrászat, annak szükséges rekvizitumaival, tükrökkel, parókákkal, satöbbi – ez lesz Woyzeck állandó tartózkodási helye. Középen néhány szedett-vedett műanyag szék, mögötte plexifal, ez zárja a teret, és mint később kiderül, olykor a színpadi mélységben láttatni enged egy másik világot. Előcsarnokbéli saját csillogó életünkből beléptünk saját életünkbe. Minden történésen túl, a főhős kihallgatásával kezdődik az előadás, ám tárgyalóterem helyett a tévé-show-k szenzációhajhász őrületét idézi a jelenet, mikrofonba lihegő, jelre tapsoló plexiemberek gyűrűjében remeg egy megfelelni akaró, szerencsétlen ember, Woyzeck, aki mikroportba tördeli-makogja roncsolt szavait, s emberi zárványként reménytelen igyekezettel próbálja megmagyarázni a megmagyarázhatatlant, azt, ami ebben a médiatébolyban amúgy sem érdekel senkit sem: miért is ölte meg szerelmét, Marie-t. A valószínűtlenül vékony Sebastian Pawlak tökéletes Woyzeck. Reszkető kérdőjelként, örök naiv tekintettel bámul embertársaira, hiperérzékeny empátiával és a kiszolgáltatot-

Woyzeck (Bogusławski Színház, Kalisz)

Piotr Walendowski felvétele

Krzysztof Bielinski felvétele

Alina a nyugati végeken (Drámai Színház, Varsó)

tak bármit tudomásul vevő, kushadó buzgalmával igyekszik a világhoz idomulni s azt kielégíteni. Szó szerint. A perverz Kapitányt és Doktort női parókában, piros tűsarkú cipőben szolgálja, beteg vágyaikat-követeléseiket szétroncsolt lélekkel kielégíti, felad mindent, hogy megőrizze önmagát és szerelmét, mintha lenne a térnek és időnek olyan szeglete, ahol nem gyűri le, nem zabálja fel őket az, ami van. *Az, ami van – és az, amire vágyunk:* e kettősség felmutatásának igényével született az előadás, és miközben Maja Kleczewska rendezése naturális brutalitással leképezi azt, amiben élünk (és ez lényegét tekintve azonos ma Kaliszban és Budapesten és tegnap a büchneri Strassburgban és Darmstadtban), a már említett plexifal mögött templomi oltárral, megtisztító vízzel, a természet zöldjével gyönyörű metaforában megfogalmazza azt is, amire vágyunk. Hideg, kíméletlen pontosság és sajgó, fájdalmas hiány – ebből építkezik a fesztivál kiemelkedő előadása. Természetes hát, hogy egy hét múlva, a fehér frakk újabb felbukkanásakor, számos díjjal jutalmazzák a produkció résztvevőit. Ám számosan sorakoznak majd a színpadon további színészek is, hiszen a *Woyzeck* mellett sok – és sokféle – jó előadással találkozhattunk e színészi szemlén. A sokféleség kulcsszó lesz Kaliszban, és nekünk különösebb bánatot nem okozva éppen az lesz meghatározó élményünk, hogy a legnagyobb igyekezettel sem lehet a mai lengyel színjátszás trendi nyomvonalát kitapogatni. Azt a nyomvonalat, amin sorra érkezhetnének és potyoghatnának elénk a „követendő" forma termékei, és ami oly egyhangúvá, bár átláthatóvá (és kritikusi boldogságot okozva: beskatulyázhatóvá) tenné az életet, esetünkben a színházat.

Merthogy van itt minden: a lengyel színház közelmúltjának porolgatása-ápolgatása-életre keltése; divatosan sivár, kortárs német dráma antropomorfizálása (szóval átélhetővé tétele); vérprofi brutáláru eladhatóvá csiszolása; látványban fürdő, önmutogató monodráma látványos bukása és az ellenpélda: semmiközelig redukált, moccanatlanságában is gazdag monodráma fényes diadala; humorra kihegyezett, földszagú csehszlovák (persze: cseh, illetve szlovák) realizmus fagyos elutasítása és közben földszagú álmok és emlékek beregszászi szárnyalása és sikere; Gombrowicz-évfordulóból maradt értelmes és intelligens érzékiség; divatos témák kortárs lengyel kiadása; mesterség felmutatása, illetve kiárusítása... és mindenekelőtt, talán mert ösztönösen is jobban figyelünk a Színészre: színes, izgalmas, erős és gazdag személyiségek diadala a lihegő üzenetek vagy a gépies rutin által szürkére gyalult, unalmas alakok felett.

Mindezt most még nem tudjuk. A *Woyzeck* ütős élményével zárjuk az első estét, és túl vagyunk két délutáni előadáson, de még nem tudhatjuk, mi vár ránk egy héten át a legendás imposztorról, Bogusławskiról elnevezett színházban. Mindenesetre a kezdet biztató: előbb varsói fiatalok érzékeny, összecsiszolt játéka arat jogos sikert Stephen Belber *Szalag* című kamaradrámájában, majd kissé kényelmetlenül feszengünk (de kitartunk) a mellőlünk elpályázó, elégedetlen nézők között, amikor is azok egyértelműen elutasítják a mai orosz Mester, Koljada *Tyúk* című darabját. Vagy inkább a prágaiak előadását (ez lesz majd a sorsa a pozsonyi Astorka *Bűn és bűnhődés*ének is). Tradicionális és kommersz, magyarázzák mellettem, és mi rábólinthatunk – a kérdés csupáncsak az, bűnös dolog-e ez. A darab pompás szereplehetőségeket ad Színésznőknek és Színészférfiaknak egyaránt, s ezzel élnek is a Svandovo Divadlo színészei. Egy kevés Feydeau és sok-sok kelet-európai provincializmus szorul a sablonhelyzetbe: éjszakai órán lepukkant vidéki színház színészlakásában vagyunk, naiv üdvöskével és megfáradt főrendezővel a paplan alatt, hisztérikus primadonnával és szarkavaró barátnővel a beszakított ajtóban, örökzöld színházi botrányokkal és mindent megoldó hajnali madárcsicsergéssel...

Fesztiválra „komoly" dolgok valók, érezzük másnap az opoleiek *Iphigeneia Auliszban* című japánosított szertartásmímelésében, majd a komolyság mellé plasztikforradalmiság is társul, amikor a wrocławiak *Időzített narancs* címmel színre viszik és megmutatják nekünk Anthony Burgess divatregényét, a *Gépnarancs*ot. Jan Klata a másik nagy rendezőígéret, tudhatjuk meg színházi barátainktól a bejáratnál, és valóban, vérprofi adaptációt kapunk. *(Lásd Nánay Fanni írását a SZÍNHÁZ idei áprilisi számában. – A Szerk.)* Ízléses szalonbrutált tálalnak egy amerikai musical szervezettségével és látványosságaival, minden a helyén van, és imponálóan üzemel, sokszor „leesik az állunk", csak éppen a közlésből tűnik el öt perc után a meglepetés, mindent tudunk, agyonrágott csont az egész – igaz, a „tradicionális" olvasó ezt már a kultuszregényről is elmondaná, ha merné. Klata az új évezred emberéről állít valami fontosat, de épp az embert spórolja ki a színházi nagyüzemből – ennek szerencsés ellentéte a már több mint ígéret Pawel Miś kiewicz munkája néhány nappal később: ő is *cool*ban utazik, vele kapcsolatos szerény élményanyagunk (korábban Walczak-, Sbrljanovic-,

most pedig Dobbrow-rendezése) azt mutatja, erős érdeklődést és érzékenységet tanúsít a kortárs drámák iránt. *Alina a nyugati végeken* – valahogy így fordíthatnánk a német Dirk Dobbrow nálunk még ismeretlen drámáját, mely mai sablonokat alkalmazva abba a végtelen sorba illeszthető, ahol a sivár és kietlen nem történés depi-drámái sorakoznak, és ásítják a nézőre azok szomorúságát, ám menthetetlen unalmát. Remek színészei segítségével (varsói Drámai Színház) Csehovot lopja be 2006-ba Miśkiewicz, és a nagyváros széli benzinkutas-lakókocsis, hőségben fuldokló világvégi tájban egyszer csak igazi kicsi emberek tűnnek fel igazi kicsi örömökkel és fájdalmakkal. S miközben szembesülünk a világ dolgaival s benne saját életünkkel, azt érezzük, hogy valóban a színészet fesztiválján vagyunk. Nem azért, mert végre bátran „lelepleznek-megmondanak", hanem mert a stúdiónyi térben felmutatják a végtelen emberi titkokat és szakadéknyi mélységeket. Ehhez az kell például, hogy az anyát játszó Katarzyna Figura (mi nem tudjuk, de a közönség annál inkább: ő a letűnt évtized lengyel szexidolja) amolyan vidéki Marylin Monroe-ként társért kaparva, majd összezuhanva szőke parókáját félredobja, hogy tar fejjel, lelki-testi pőreségben álljon elénk.

Így, ilyen pőrén áll előttünk, pontosabban egy sajtótájékoztatószerű semleges térbe lépve ül a mikrofon mögött egy nagy színésznő, Małgorzata Rozniatowska, és mondja el élettörténetét – na persze nem a sajátját, hanem egy dokumentumból és fikcióból összegyúrt sorsot. Mozdulatlan felsőtest, rezzenetlen arc, a száj mozog, a tapasztalattal és bölcsességgel teli tekintet mesél. Nézőtársaink ismerik a mesét (Witkacy pályatársának, Jerzy Szaniawskinak utolsó éveit édesítette, majd tette tönkre a hatvanas években egy fiatal feleség), értik a szöveget, mi meg csak függünk bambán egy tekinteten, hallgatjuk az ismeretlen lengyel szavakat, és minden világos. Értjük a kegyetlenséget, amivel ez a nő halálra kínozta a híres írót, értjük a sorsvállalást, a kíméletlen szembenézést a változtathatatlannal. Ül ott egy nagy Színésznő, nem csinál semmit, csak megosztja tudását velünk. Ez a tudás már rég nem a mesterségről, a rendezésről szól, ez az életről szól. Törőcsik ilyen színésznő, például. És most megtudhattuk, Małgorzata Rozniatowska is ilyen, például. A fehér frakkos ismerős úr majd neki nyújtja át az egyik fődíjat. A másikat Sławomir Maciejewski kapja. Gombrowicz *Esküvő*jében játssza Henryket, ezt a lengyel Hamletet. Játssza valóban, hiszen ez az életbe ébredő fiatalember felpróbálandó szerepekként ölti magára a már születésekor-ébredésekor készen kapott feladatokat. A gyermeki-vőlegényi-családfenntartói-királyi kötelezettséget próbálgatja és dobja el folyton a Hős, a személyiség öntörvényű megszólalásáért küzdő egyszeri Ember. Az észt Nüganen toruńi rendezése alázatos, fegyelmezett társulati munkát, egyszerű, pontos fogalmazást, szolid, pasztell víziót teremt a színpadon. Henryk végigtombolja-táncolja-kisajátítja-uralkodja az életet, a végtelen határáig elmerészkedik – és közben befelé koncentrálva, érző lélekkel, mozdulatlanul várja be sorsát. A nagy családi asztalt, rajta súlyos székeket, az otthont magát, fia ébredése után az apa hozta be hátán (a litván Vladas Bagdonas játssza, s e karizmatikus színészóriást nézve egyszer csak rájövünk: de hisz ő az, maga az Apa, Nekrošius *Hamlet*jéből!), hogy végül Henryk bújjon alá, s emelje azt hátával mint súlyos keresztet. Körben a világ, egy széken apa-anya, másikon jövendőbeli, Henryk vállalja életét, elindul, végső szerepe, önsorsa végleg rajta, mint csigán a háza. Ez a vállalás nem akar sikerülni egy mai hamletnek, írjuk nevét kisbetűvel, hisz kisember ő kisélettel, ezért van bajban társa-alteregója-ördögi énje-királyi felettese, aki mindenáron fejébe nyomná már a koronát. Modzelewski friss darabja, a *Koronázás* Molnár *Az ördög,* illetve Rożewicz *Kartoték* című drámáira hajaz. A főhős szinte ki sem kel az ágyból, hol szeretőjével hazudik magának új életet, hol fakó feleségét nyugtatja hazugsággal, hol fogadja az ágy körül ülő többi szereplőt, apját, anyját, nővérét, barátját... s végig vele van láthatatlanul a „király", aki kimondja az elhallgatott gondolatokat, kommentálja az elhangzó mismásolásokat, iróniával fűszerezi a szalmalángnyi nekiveselkedéseket. Szeretettel és humorral teli, szigorú életkép ez rólunk, gyáva, gőgös, potrohos férfiakról. Sikert ígérő szöveg remek színészi lehetőségekkel. Nem is marad el a kaliszi taps sem itt, sem Modzelewski másik drámájánál, jobban mondva párhuzamosított két rövidke jeleneténél, az *Érintés*nél. Témája a *„coming out"*, semmiből jött (?) hajlamáról vall a férj a feleségnek, kamasz fiú az apának. Csámcsogni való téma, de az írót az érdekli, ami minden valamirevaló alkotó témája: a megoldhatatlan helyzet. Mindenki megért mindenkit – de mi a teendő?

Piotr Walendowski felvétele

Esküvő (Toruń)

Az ördögi társ, igaz, nem koronázást, de életet ígérve megjelenik nagy formátumban is: ő Mephistopheles, akit a legendás, de inkább önlegendáját gondosan ápoló Janusz Wiśnieski *Faust*-rendezésében látunk a poznański Lomnicki Színház elővezetésében. A közelmúlt lengyel színháza, legalábbis annak kantori ága vonul be a színpadra: élő és élettelen bábok, fantasztikusan megfestett-felöltöztetett figurák, akárha egy-egy képzőművészeti alkotás, masíroznak ki-be harsány zenére, olykor krisztusokat szegeznek formás kis keresztekre, s amikor üres a tér, lebonyolódnak Faust, Mephistopheles, Margit és Márta jelenetei. A Mestert is eljátssza egy komoly képet vágó személy, néha odébb rak egy széket, megigazít egy keresztet, majd a tapsrendet is levezényli... Valaha élő rekvizitumok öntudatos színre gereblyézése zajlik, „halott osztály" helyett halott színház. Ennek párja, mégis ellentéte, amire a wrocławi Teatr Piesn Kozla (Kecskeének Színház) mutat példát: Grzegorz Bral és társulata Grotowski és Barba nyomát követi, de nem másolja, reprodukálja őket, hanem tökéletes technikai-fizikai felkészültségű csapatával a jelen idejű megszólalást keresi. Egy közeli zsinagógában

Lacrimosa című produkciójukban egy pestis sújtotta középkori városka, Arras történetét mesélik el. Nem sikerül oly sajátos és egyszeri történetmesélésig eljutniuk, mint két évvel ezelőtti, fődíjas produkciójukban, a *Krónikák*ban (ezt a Merlin Színházban mi is láthattuk), de most is lenyűgöző a társulat mozgás- és énekkultúrája, átszellemült játéka, mellyel kiszakítanak bennünket a hétköznapokból, és felmutatják a színház szakrális természetét.

A valaha volt Arras városából, az ostrowai zsinagógából visszatérünk a jelenbe, és egy Franciaországban élő kortárs román szerző, Matei Visniec *A kommunizmus története* című drámájával látszólag visszakerülünk saját világunkba. Őrültek közt játszódó meséjében azt üzeni Visniec: „Sztálin él", és ebben bizonyára igaza van (a fesztiválon egy rosszul sikerült *Ványa bácsi*val vendégeskedő beloruszok tudhatnának például erről vallani), ám szerencsére elszoktunk már attól, hogy a színpadról titkos üzeneteket kellene kódolnunk a nézőtéren. Ennek ellenére imponáló az az odaadó csapatmunka, amit jó ismerősünk, a vendégrendező Czajlik József a kaliszi társulattal felmutat, megerősít bennünket abban, hogy a hamarosan újra színre lépő frakkos úr, Robert Czechowski jó munkát végez ebben az azóta már nekünk is oly kedves vidéki városban, Kaliszban.

Igen, közeledik a frakkal és szponzorokkal, virágözönnel és kaliszi angyalkákkal díszített záróest, amit méltóképpen felvezet a fesztivál utolsó előadása, a beregszásziak *Három nővére*. Utolsókból lesznek az elsők, mondhatjuk elfogult örömmel, de éppen elfogultságunk mián maradjunk a puszta tényeknél: Vass Magdolna (Irina), Trill Zsolt (Szoljonij) és Szűcs Nelli (Natasa) színészi díjat kapnak, a produkció pedig – noha a „színészet fesztiváljáról" van szó, ezért általában nem osztanak ilyen díjat – különdíjjal térhet haza. (Az is a tényekhez tartozik, hogy a 2005 novemberében bemutatott előadásról, mely nem azonos az évekkel ezelőtt játszott szabadtéri változattal, nem jelent még meg méltatás a magyarországi sajtóban.)

Jól tartott külföldi vendégként színészekkel, szponzorokkal, angyalkákkal elégedetten potyázunk a Bogusławski Színház előcsarnokában felállított svédasztalnál. Majd' két tucat előadást látva sem tudhattuk meg, mi ma a trendi a lengyel színházban. Azt viszont megtudtuk, ha addig nem tudtuk volna: trendi nélkül is van élet a színpadon.

Tompa Andrea

A rubel hatalma

■ MOSZKVA ■

Moszkvában 2006 tavaszán bezárt a Rosszija, a Moszkva és a Minszk – ezek voltak a Brezsnyev-korszak legnagyobb szállodái, egy korszak szimbólumai. Le is bontják őket. A város most elképesztő gyorsasággal épül – az uralkodó új stílus (neve is mindent elmond) az úgynevezett *kaprealizm,* a kapitalista realizmus. Amint az már egy ideje érzékelhető, a pénz betört a színházakba is: Oroszországban ma legkevésbé sem esztétikai jellegű viták folynak, még csak nem is a színház és társadalmi közege közötti összefüggésekkel izgatják a szakmabelieket, hanem mindenekelőtt a hatalmi kérdések kerülnek előtérbe. Gazdasági, politikai ügyek vannak napirenden: épületek sorsa, rekonstrukciók, újak létrehozása, finanszírozás, bérbeadás, direktori székek ügyei. Az évszázad legnagyobb orosz kulturális vállalkozásának a Bolsoj rekonstrukcióját nevezik: felfoghatatlan, csillagászati összegek olvashatók róla – egymilliárd dollárba kerül elvileg a 2008 márciusára lezáruló teljes felújítás; ilyen számok, úgy hiszem, csak az olajban gazdag Oroszországban foroghatnak. (Egyhetes moszkvai tartózkodásom alatt annyit hallhattam az olajárakról, hogy kezdtem azt hinni, egy orosz színigazgató azzal kezdi a napját, hogy megnézi az árfolyamokat...)

Az elmúlt években számos színház épült Moszkvában: Vasziljev híres-hírhedt, építészetileg nagyszerű, a használat szempontjából vitatott épülete a Sztretyenka utcában (előző játszóhelyét éppen az idén áprilisban „vette el" a főváros vezetése, amikor az épületben jártam, a faxon küldött kilakoltatási végzést osztogatták a nézőknek); megépült Alekszandr Kaljagin Et Cetera nevű teátruma, amelyet a híres színész a színházi szövetség elnökeként tudott kilobbizni magának, hogy azóta is olcsó szórakoztatásra használja; létrejött a Mejerhold Központ, amelyet vezetője, Valerij Fokin éppen most hagyott magára azért, hogy a pétervári Alekszandrinszkij Színház művészeti vezetője legyen; épültek kisebb műhelyek, mint a Pjotr Fomenkóé, a kortárs dráma miniatűr, de annál híresebb helyszíne, a Teatr.doc vagy az éppen pár hónapja megnyitott szerény méretű, de szép kivitelű és amibiciózus Praktika Színház, amelyet az Arany Maszk fesztivál egy évtizedig regnáló igazgatója, Eduard Bojakov gründolt. Oleg Tabakov pedig, akinek ugyan van egy pici színháza (a saját fotóival teleaggatott Tabakerka, azaz dohányszelence), szintén nagy, saját épületet szeretett volna; most Tabakov második ciklusban vezeti a Művész Színházat, egy időre talán lemondott tervéről.

A tavaly még napirenden lévő színházi reform vitája – amelynek célja az állam részleges kivonulása lett volna az intézmények fenntartásából, valamint a művészszínházak és a piacból élő kereskedelmi színházak szétválasztása – mára kifulladt, a hatalom megijedt, a reform ellenzői, legalábbis egy időre, győzedelmeskedtek. Most inkább az a kérdés van terítéken, hogy kik lesznek a szinte kivétel nélkül hatvan fölötti, lassanként távozó színházvezetők utódai. S a folytatásra nincs garancia. De ez mind nem Oroszország. Ez csak Moszkva, ahol a pénz és a hatalom koncentrálódik. Vidéken – és Pétervár ebből a szempontból már vidék – a (színházi) élet is, úgy tűnik, kiegyensúlyozottabb és kiszámíthatóbb.

A Praktika Színházban bemutatott kortárs orosz dráma, a *Dráma a pénzről* és maga a Praktika pár hónapos története az orosz színházi viszonyok skizofréniájáról árulkodik. A személyes lobbi révén létrehozott, kicsiny, igényes befogadó színház nemcsak produkciós, de szellemi központ is szeretne lenni, filozófusok, művészek rendszeres párbeszédének helye, társadalmilag érzékeny színház és a kortárs dráma központja – s így némiképp a Teatr.doc és a Kazancev Központ vetélytársa (ez utóbbi játszóhely nélküli társulás). Létrejöttét tiszta, nemes szándék vezérelte, amikor szembehelyezkedett az üzleti és

korrupt alapokon működő, igénytelen orosz színházakkal, amelyek épületükben kaszinókat és éttermeket működtetnek. A Praktika új morális minőségeket kíván teremteni. Ám ahhoz, hogy ez létrejöjjön, ugyanezek közt az átláthatatlan hatalmi pozíciók közt navigálva kellett összehozni rá az önkormányzati támogatást. A színház repertoárjában csupa divatos orosz drámaíró neve sorakozik: Ivan Viripajev itt játssza az *Oxigén* és a *2-es számú lét* című drámáit, itt megy a hirtelen feltűnt moldáv írónő, Nicoleta Esinescu drámája és a legújabb orosz drámaíróhullám fiatal képviselőinek, Jurij Klavgyijevnek, Vjacseszlav Durnyenkovnak és a grúz Lasa Bugadzénak a művei.

A *Dráma a pénzről* Viktorija Nyikiforova egyszerű szerkezetű, orosz társadalmi panelekből felépített, amolyan kapreál drámája, amelynek első jelenetei valóban lehengerlően pontos látleletet adnak a mai képmutató luxus-Moszkváról. A darab minden szereplőjét egyetlen tulajdonság határozza meg: az, hogy mennyit keres évente. Egy testvérpár áll a dráma központjában, a fiú jelzálogot vesz fel a banktól a lakására, a lány arra gyűjt, hogy béranyát fogadjon, aki gyereket szül neki, mert az úgy olcsóbb. Egyszerű tézisdráma ez, amelynek árnyalatlan, ideologikus társadalomkritikai tartalma egy-két mondatban összefoglalható; a személyes sorsok semerre sem tartanak, jó szituációk pedig nem akadnak a műben. Egy jelenetben azonban, amikor a fiú meghívja a bankhitelét intéző leányt egy drága kínai étterembe vacsorázni, felcsillan valami orosz szentimentalizmus ebben a rideg, a színrevitel szerint divatosan eltartott, „németes" közegben: miközben a fiú azt számolgatja, hogy mennyiből lehetne megúszni a vacsorát (úgy saccolja, négyezerből – ez kb. harminckétezer forint, semmi extra, teljesen reális moszkvai ár), belső monológjában ő is és a lány is arra vágyik, milyen jó lenne egy parkban ülni, sört inni üvegből és csókolózni – amire itt persze nem kerül, nem kerülhet sor, mert itt csak a pénz, a pénz, a pénz... számít.

A Praktika igazgatójától megtudom, hogy egy jegy most tíz-tizenöt dollár, de amint kialakult és stabilizálódott a közönség, felmennek húszra, harmincra, sőt tovább. A bevétel fontos, a Praktika szellemi központ lesz, tessék megfizetni.

Ma az Oleg Tabakov vezette Művész Színház is a bevételére és a nézettségére büszke, miközben művészi programja rendkívül vegyes és kiszámíthatatlan. Ami a jegyárakat illeti: egy sztárokkal színre vitt Ray Cooney-bohózatra ezerötszáz és ötezer rubel között (tizenkét–negyvenezer forint) lehet jegyet venni, a Presznyakov fivérek kortárs darabjára a kisszínpadon kétszázötven–ötszáz rubel (két–négyezer Ft) között váltható belépő.

Gogol *Holt lelkek* című regényének *Utazások* című adaptációja, amelyet a fiatal, tehetséges Mindaugas Karbauskis rendezett (a Művész Színház fogadta be), ígéretesen induló produkció: groteszk, játékos színházi nyelv, szimbolikus, elrajzolt figurák és terek, dekoratív látványvilág jelenik meg a színpadon. Maga az adaptáció nem forradalmi: keretes szerkezetében egy kisgyerek elindulásával és megérkezésével nyit-zár – a főhős, a gyerekként kitaszított Csicsikov fájdalmas történetét vázolja fel; a történet maga azonban Csicsikov és az egyes földesurak mechanikus, dramaturgiailag kevéssé változatos találkozásaiból áll. A Csicsikovot alakító színészóriás, Szergej Bezrukov remek figura, aki finom balettmozdulatokkal szellemesen idéz meg egy ravasz, léha senkiházit. De a darabot elnehezítik Csicsikov és tárgyalófelei egyre hosszabb kettősei, köztük például a Pljuskin szerepét alakító Oleg Tabakovval, aki hosszú, narcisztikus jelenetben sajátítja ki a színpadot – közönsége nagy gyönyörűségére. Gogol trojkája azonban nem száll fel, a darab kezdetben vázolt szimbolikus olvasata életről-halálról megmarad a deszkákhoz tapadt játéknak.

Utazások (Holt lelkek) (Művész Színház)

A *Fiúk* című *Karamazov*-adaptáció, amelyet végzős színészhallgatók játszanak Szergej Zsenovacs rendező vezényletével (az éppen tetszhalott Mejerhold Központban), sokkal izgalmasabb prózaadaptáció és színházi produkció: egyrészt egyetlen szereplő történetét emeli ki a regényből, amelyen keresztül „visszakeresi" a Karamazov-problematikát, másrészt intenzív, csak a színészi munka energiájára és az összjátékra koncentráló, feszült előadást hoz létre.

A hét akasztott ember története (Tabakerka)

Karbauskis másik rendezése azonban (amelyet már a szűk, kényelmetlen Tabakerkában játszanak), *A hét akasztott ember története* című Leonyid Andrejev-kisregény adaptációja, megrázó és felemelő költői játék. A kérdés: van-e élet a halál előtt – hogy Feldmár Andrást plagizáljam. A (legalábbis a színdarab szerint) vélt vagy valós terrorcselekmény miatt halálra ítélt emberek utolsó napjait elbeszélő előadás mindazt az ambivalens érzelmi ötvözetet egyesíti magában, amelyet csak orosz színházban lehet látni: könnyekig megható, szentimentális, már a giccs határán mozgó, érzelmektől túlcsorduló szeretethimnusz az emberről és az életről, amihez a halál áhítata, nagyszerűsége és a legyűrhetetlen hit mámora társul – mindez azonban olyan játékossággal és iróniával, az élet apró, groteszk, nevetséges mozzanataival ellenpontozva jelenik meg, amitől a metafizika fizikai dimenziókat nyer. Társadalmi pamflet helyett filozófiai esszét látunk, Andrejev sötét, nyomasztó szimbolizmusából boldog halálba menetelés válik. A halál Karbauskis képei szerint nagy ugrás – a tengerbe. Ettől minden szereplő retteg, s csak úgy tudják végrehajtani, ha mindenki megfogja valaki másnak a kezét, és együtt ugranak. De mivel heten vannak, egyvalaki egyedül marad – az ő drámája azonban nem a kényszerű halálugrásból, hanem a magányból születik.

Moszkvában ma kevés olyan színház van, ahol mindig kiszámítható a minőség – ez jelzi leginkább az elbizonytalanodást, a válságot, a korszakhatárt. A repertoárszínházként, üzemszerűen működő TJUZ (Fiatal Nézők Színháza), ahol rendszerint Kama Ginkasz és Henrietta Janovszkaja előadásait látni, a kivételek egyike. A ritkán dolgozó Janovszkaja, akinek olyan legendás rendezései voltak, mint az *Ivanov* vagy Osztrovsz-

A vágy villamosa (Fiatal Nézők Színháza)

kij *Vihar*a, most *A vágy villamosá*t mutatta be. Janovszkaja nagyszínpadi produkciója nemcsak azt bizonyítja, hogy a sokat vitatott orosz pszichológiai iskola hagyományának vannak követői (rajta kívül Lev Dogyin vallja magát letéteményesének), de azt is, hogy életképes, eleven színházi nyelvről van szó. Színpadán erős, formátumos színészek valósítanak meg egy egyedülálló és rendhagyó darabértelmezést. A rendező nem a Stella és a Blanche DuBois közötti különbségeket hangsúlyozza, hanem a hasonlóságot: életkorban közelíti őket (ez a legfiatalabb Blanche, akit valaha láttam), gyermekkorukat is megidézi, közös dalokat, játékokat játszat velük stb. Janovszkaja aláhúzza: ahhoz, hogy valaki a kétségbeesés szélére sodródjon, nem kell rendhagyónak, nem kell „másnak" lennie; két hasonló alkatú és múltú ember sorsa legfeljebb saját ellenálló képességükön múlik, azon, hogy mennyire könnyen porlik az az anyag, amiből meg vannak alkotva. Egy másik fontos rendezői-értelmezői gesztusként nem rombolja szét a Blanche által megépített látszatvilágot: az utolsó jelenetben úgy távozik a doktor karján, mintha sétára indulna gavallérjával. Ezzel a hősnőt nem sodorja tragédiába: számára a világot meghagyja a maga hazug egységében.

Van azonban két színház Moszkvában, ahova szinte semmilyen összegért sem lehet bejutni – az egyik Vasziljevé, ahol egy négyórás operát harminc ember nézhet végig, név szerinti lista alapján, a másik az Ilja Eppelbaum vezette Árnyékszínház, ahol a publikum mindössze három fő. Ez utóbbi miniatűr, egy köbméteres térben alkotja meg a Bolsoj tökéletes mását, amelyben báb nézők ülnek, és báb színészek játszanak. A *Poliphemus halála* című előadásban, amelyet kívülről, az ablakokon keresztül kukkol az a bizonyos három néző, egy nagy orosz hagyomány: a balett ironikus-játékos megidézése folyik – apró balettező bábok, majd egy groteszk, szőrös, spicc-cipőbe bújt férfiláb látható a színpadon.

A SZÓ HATALMA

Vasziljev az elmúlt években egyre közelebb került az opera műfajához: előző produkciója, a *Jevgenyij Anyegin utazásai* a próza és az opera nyelvét és színpadi hagyományait ötvözte. Új előadása (amelyet régi épületében, a Povarszakaja utcában játszanak) a *Kővendég, avagy Don Juan halott* címet viseli, és Dargomizsszkij Puskin *Kővendégére* írt operájából készült. Dargomizsszkij 1872-ben bemutatott (befejezetlen, Rimszkij-Korszakov által hangszerelt) kamaraoperájára Vasziljev nem véletlenül talált rá. Két olyan mozzanat találkozik ebben a műben, amely számára pályája során egyaránt meghatározó volt: az egyik Puskin életműve, a másik a színpadi szó sajátossága. Dargomizsszkij operájának különös – de legalábbis abban a korszakban kevéssé tipikus – tulajdonsága, hogy lemond a tisztán zenei formákról, és szó szerint, a Puskin műve iránti áhítatos alázattal zenésíti meg a drámát úgy, hogy a szereplők érzelmi hullámzásait a nyelv tökéletesen megőrzi. Az opera túlnyomó része megzenésített recitativo: nincsenek benne áriák, legfeljebb a recitativo olykor átmegy arioso típusú (az ária és a recitativo közti) éneklésbe. Vasziljevet ebben a műben elsősorban az énekbeszéd ragadhatta meg: ebben az énekstílusban – amelyet ő a színpadon úgy egészít ki prózával, hogy a nézőnek szinte fel sem tűnik a beszéd és énekbeszéd közti különbség, oly szerves egységbe forr –, úgy tűnik, megtalálja azt, amivel eddig prózában kísérletezett. A színpadi szó energiájával kapcsolatos, az elmúlt években végzett (gyakran zsákutcákba vezető, olykor öncélú) kísérletei és kutatásai most értek be. Ebben az előadásban nem énekelnek „szépen", a *bel canto* szabályai szerint, de talán ezt a művet nem is lehet másként megeleveníteni. Azonban minden kimondott szónak, gondolatnak átütő érzelmi-intellektuális ereje van. A vasziljevi szóenergia: a színész szellemi-fizikai koncentrálása a kimondott (énekelt) szóra, amelyet a (zene)dráma érzelmi hullámzásai, fordulatai törnek meg. Egyedülálló filozófia és technika. A kettő egyszerre. Nemcsak arról van szó, hogy minden frázis tökéletesen érthető, és hogy Vasziljev prózai és énekes színészei tökéletes légzéstechnikával hoznak létre egy hangot, hogy színészi jelenlétük – amely a hófehér vasziljevi térben, dekoratív jelmezeikben csak még hangsúlyosabb – hibátlan, hogy mozgáskultúrájuk táncosokat is meghazudtoló, hanem hogy mindez együtt egy olyan magas izzású teátrális ötvözetet eredményez, amelyben opera, prózai színház, tánc és nem utolsósorban balett egy nyelven beszél. A szépség és az energia, a játékosság és az emberi dráma tobzódása ez az este.

A fehér szentélyben mindössze harminc ember fér el a kényelmetlen templomi padokon. Négyórás produkció, két részben. Egy sosem hallott opera pusztán zongorakísérettel, semmi díszlet. A színészek énekelnek vagy beszélnek, a végén hosszú balettbetét. A gyors, hektikus és pénzszagú Moszkva szívében egy ilyen előadás: tökéletesen irracionális.

Ivanov
(Volksbühne, Berlin)

Thomas Aurin felvétele

Tizenhét nap, tizenegy előadás (mindegyik többször, napokig); fiatal tehetségek találkozója, ennek keretében szintén tizenegy előadás, koncert vagy kiállítás; darabbörze, ahol nemcsak darabokat, hanem szerzőket is lehetett találni; tematikus szakmai beszélgetések és végtelenített esti mulatságok, koncertek, diszkók – nagyjából ez volt az idei berlini színházi találkozó, a Theatertreffen.

Amelyre héttagú zsűri válogat, kritikusok és színháziak együtt; az utolsó nagy vita keretében hatvanöt előadás közül választották ki azt a bizonyos végső tizenegyet.

A kimaradtak között volt például a Michael Thalheimer rendezte *Faust* második része (erről külön írást közlünk egy későbbi számban), Mayenburg új darabja, a *Turista* Luk Perceval rendezésében, Frank Castorf monumentális *Bűn és bűnhődése* (erről a Wiener Festwochen keretében már írtunk), egy Marthaler-produkció (egy másik viszont, egyeztetési okok miatt, csak ősszel lesz látható) – szóval a zsűri nem a nevekre szavazott. Illetve részben mégis: két rendezéssel is szerepelt Jürgen Gosch, eggyel-eggyel Thomas Ostermeier, Dimitr Gotscheff és Karin Henkel, illetve a Rimini Protokoll.

A fesztivál „háttéripara" kiterjedt és profi. Vaskos műsorfüzet, minden elő-

Csáki Judit

Theatertreffen 1.

■ CSEHOV-DÖMPING ■

adásról összegyűjtött kritikák, fesztiválújság és mindennapos, folyamatos tájékoztatás (e-mailen) – ezt pedig az egész éves berlini fesztiváldömpinget összefogó Berliner Festspiele működteti (épületükben ezerszemélyes színházterem, többnyire itt lépnek föl a nem berlini társulatok; az 1963-ban épült színház első művészeti igazgatója Erwin Piscator volt, és öt évvel ezelőtt bérelte ki a szövetségi kormány a Festspiele számára). Az idén egy pakli kártyán tették közzé a találkozón részt vevő színházak legkülönfélébb adatait: mind egy-egy „bolygó" a Nap körül – ügyes és hasznos ötlet. A rendezvénysorozat egyik legfontosabb szponzora a 3sat televízió, amely nemcsak komoly díjat adott ki (a Gotscheff rendezte *Ivanov*nak), hanem buzgón közvetíti az előadásokat is – és nem csak a fesztiválprodukciókét. Jó nekik.

Az előadásokat mindazonáltal sűrű vita és jelentős fanyalgás övezte. És ebben sincs semmi meglepő.

Láttam például a Forsythe Company *Három atmoszferikus tanulmány* című előadását – William Forsythe és csapata igazán fantáziadús testnyelven beszélt triptichonjában a háborúról és a kiszolgáltatottságról, hatásosan kombinálva mozgást, zenét és beszédet; „üzeneteiket" nem lehetett nem megérteni, de nem is lehetett velük mit kezdeni. Meglehetősen közhelyes gondolatok és helyzetek fogalmazódtak meg a mozgás nyelvén, erős tömegjelenetek billentették olykor a színpadot – a produkciót fogadó alig több mint udvarias tapssal mégis teljesen egyetértettem.

IVANOV ÉS PLATONOV

A berlini Volksbühne és a Schauspiel Stuttgart produkcióját nemcsak a szerző, Csehov kapcsolja össze, hanem a színházi formanyelv is. Mindkét előadás szinte üres térben, nagyszínpadon jött létre, a szereplők mai ruhában „elbeszélik" a darabot. Az egyik elég gyönge, a másik remek.

Dimitr Gotscheff Peter Staatsmann dramaturggal erőteljesen meghúzta az *Ivanov*ot: a két első felvonás belső húzásait a harmadik erőteljes megkurtítása követi (az egymást követő párjelenetek közül csak a Lebegyev–Ivanov, illetve a Szása–Ivanov maradt meg, és Borkin intéző tűnik még föl), Babakina saját története elveszett, figurája elhalványult, a negyedik felvonás pedig szinte teljes egészében hiányzik. Ivanov például nem lesz öngyilkos a végén, legalábbis fizikailag nem.

Az üres színpad hátsó fala hófehér, a szereplők közvetlenül ott, alulról egy lépcsőn jönnek föl a színpadra. A játék terét szinte mindvégig sűrű fehér füst borítja, ebből válnak ki, és ebben tűnnek el. Ez kétségtelenül hatásos elem: lebegővé, bizonytalanná teszi Ivanov világát; noha működése lomha, és az egy-két kristálytiszta, hangsúlyosnak szánt pillanat, amikor egyszer csak mindent látni kell, bizony késik (a füst túl későn oszlik el).

Ivanov – rémes kék pólóján valamilyen „day camp" fölirat – szakállas, középkorú ember („harminckilenc éves vagyok, kritikus kor", mondja), *erőteljesen* tehetetlen és enervált. Mellékszereplő a saját életében, melynek nemcsak főszereplője, de szervező középpontja sincsen – és a remek Samuel Finzi ezt a globális kiüresedettséget széles mozdulatokkal, határozott gesztusokkal közvetíti. A részletekben energikus – csak egészében céljavesztett.

A rendezés szép képeket, egy-egy megrendítő tablót produkál – ilyen például, amikor Sabelszkij és Anna kérlelik Ivanovot, hogy maradjon otthon, illetve vigye őket is magával; és ilyen a harmadik felvonásban Lebegyev és Ivanov tükörszerűen szimmetrikus üldögélése; ugyancsak emlékezetes a magára maradt Anna és Lvov jelenete, melyben a földön ülve „táncolnak". Jó egy-egy figura képszerű fölléptetése is: a születésnapra bo-

hókásan kiöltözött Szása, rózsaszín ruhácskájában, fején paróka és bohócsüveg, vagy Zinaida Szavisna hosszú fehér szőrmepalástjában (jelmez: Katrin Lea Tag).

Gotscheff rendezése annyira belevész az egyébként rendkívül ügyes zenébe, a mozgás gondos megtervezésébe, a képek megkomponálásába, és elsősorban is a füstbe, hogy Ivanov drámájáról, a belső folyamat lélektani kontextusáról nemigen tudósít. Szép, ahogy Anna – miután Ivanov a pofájába vágta, hogy hamarosan meghal, amit az finoman lehervadó mosollyal fogad – lassan eltűnik a színpad mélyén a füstben, és mire az eloszlik, a hátsó falhoz támaszkodva ott ül a menyasszonyi ruhás Szása. Ivanov hátracsoszog – papucsban, mulatságosan –, egy festékflakonból pálcikaemberkét fúj a fehér falra, amint egyik kezében pisztolyt fog a halántéka felé, még a golyót is gondosan odabiggyeszti. *„Ich sterbe”*, mondja már korábban – és azon tűnődöm, tudja-e a német közönség, hogy Csehov utolsó szavait hallotta.

szegődne, velünk együtt. A hangulat paprikás, Platonov Glagoljevvel is, az idősebb Abramoviccsal is összeszólalkozik, süt belőle az indulat, árad a tehetetlen feszültség. És közben megindul a forgó, nagyon lassan, mintha a nagymutató járását imitálná, a közepén palló; szélgépet tolnak be, immár a zaj is elviselhetetlen, Nyikolaj, Szása testvére a vízben hever és ordítozik, egymást próbálják túlkiabálni a szereplők – ez az előadás nagyon magasan indul.

Amikor Vojnyicev felesége, Szofja megérkezik, a társaság harsányan ünnepel, szaladgálnak, kiabálnak: *„Szofja kommt!”* Silja Bächli Szofjája szinte rögtön átveszi a tempót és a hangulatot, leplezetlen megvetéssel kérdezi vissza Platonovot: csak egy falusi tanító lett belőle? A többiek hirtelen eltűnnek, ők ketten a rivalda vonalában, egymástól távol állva beszélgetnek, és már ez az első jelenetük is indulatos vádaskodás és számonkérés.

És hogy érzék ne maradjon provokálatlanul, egy régi, hatalmas motoron bekerekezik a félmeztelen Oszip, sokáig bőgeti a motort,

David Graeter felvétele

Platonov (Schauspiel Stuttgart)

A *Platonov* színpadtere is üres – de nem egészen. A félköríves falon ajtónyílások, köztük neoncsövek. A színpad elején sekély medence – ebbe előbb-utóbb majdnem mindenki beletrappol vagy belefekszik. Elöl rövid palló fut be a nézőtérre, itt hever Platonov strandpapucsban, vászonnadrágban, mellette egy kisfiú papírrepülőt, -hajót hajtogat. A szereplők a földön fekszenek, ebből a képből indul az előadás.

Melynek elején Platonov már „meg van érkezve” Vojnyicevához, hangoskodik, játssza a társaság középpontját, mellette a felesége üldögél mereven, kontyot, virágos ruhácskát visel. Karin Henkel rendezésében minden viszony erős és leplezetlen: a tábornokné cigarettájáról úgy gyújt rá Platonov, hogy abban nemcsak egy leendő viszony lehetősége, de némi elmúlt flört is benne van. Szása testvére és apja szinte merev részeg, Grekova csak merev, lábát a széklábra fonja, rövid szoknyáját igazgatja – és leplezetlen imádattal bámul Platonovra.

Aki Felix Goeser impulzív alakításában kezdettől fogva baljós pusztítást áraszt – minden, máig meglévő energiája és karizmája a becsődölt, füstbe ment képességeket és ambíciókat gyászolja. A körülötte képződő tágas tabló – a Glagoljevekkel, a Vengerovicsokkal és a többiekkel – mintha e kegyetlen vágta közönségéül

eregeti az iszonyatos bűzt – már a levegő is elviselhetetlen. Zajlik a kerti mulatság, Platonov az ifjabb Glagoljevet provokálja – „világpolgár?!” –, a vízen kis gyertyácskák úsznak, föntről színes levelek hullanak vég nélkül, Vojnyicev tűsarkúba bújik, az ifjabb Abramovics női ruhában, már mindenkin van valami oda nem illő, Platonovon például Grekova kis zöld horgolt kardigánja. Teljes a zűrzavar, a részeg Trileckij papát gyerekei vonszolják a földön, a többiek félkörben ülve eszik a spagettit. Szofja és a férje vagy tíz méterről ordítozva veszekednek, Oszip az ifjabb Abramovicsra támad, aki kétségbeesetten üvölt: „Papa! Papa!” Platonov Grekovára veti magát, a lány tétován enged a rohamnak, a forró csók után Platonov kiöblíti a száját, beáll egy lavórba, Grekova odamegy, Platonov vetkőztetni kezdi, kibontja a haját, a mellét simogatja – majd hirtelen mozdulattal rálöttyinti a lavór vizet, megalázza, kineveti, ordítozik vele. Ekkora becstelenséget nem lehet elfelejteni – Grekova nem is felejti el.

Minden agresszív és durva: Glagoljev és Vojnyiceva „lánykérési” jelenete is csupa támadás és ellentámadás. Az ifjabbik Glagoljev csak annyit vet oda az asszonynak: *„ja oder nein?”* Miközben Platonov és Szofja ismét összeszólalkoznak, a többiek már a tűzijátékra készülődnek, leszúrják a botokat a rivalda vonalába, közben

Glagoljev tehetetlen dühében a fiát veri, majd odavágja a pénztárcáját, mire a fiú elkotródik. Platonov komótosan a színpad közepén lévő petárdásdobozhoz sétál, flegmán belehamuzik – sorra robbannak a petárdák, hatalmas durrogás és villogás, a fékevesztett robbanássorozat közben az idősebb Glagoljev elvágódik.

A Platonov-udvaron Oszip és Szása söpri a leveleket, föntről fák ereszkednek le, de nem egészen a földig: amikor a részeg Platonov hazaérkezik, meglódul az egész, inogni kezd, Platonov négykézláb araszol. Oldalról füst áramlik a játéktérre, jótékony homályba borítja az egyre több, rejtőzködő szereplőt, előbb Oszip hasal le, majd az ifjabb Abramovics, Platonov és a tábornokné indulatos flörtje jobbára a vízben zajlik, Platonov monológja viszont a fák közt, menni vagy nem menni, nagyjából ez a kérdés, Szása szólítja, „nem megyek", mondja, ekkor hirtelen meglátja Szofját, „megyek", mondja gyorsan; lökdösi a fákat, mintha a világot akarná kibillenteni a helyéből, füst lepi el a színpadot, többen jönnek, Oszip lövöldözni kezd, a fák eltűnnek, és mire minden kitisztul, már ismét csak Szása és Oszip áll a színpadon, Oszip ekkor mondja meg Szásának, hogy Platonov elment a tábornoknéval. Ők is a rivalda vonalában állnak, középen hátulról egy vonat három reflektora közelít, áttöri a színpad hátsó falát, és nagy zakatolással vágtat előre, míg lezuhan elé a vasfüggöny.

A harmadik felvonást hatalmas pörgéssé rendezi Karin Henkel: Platonov a forgóra épített palló szélén áll, méghozzá odacövekelve (cipőjét rögzítették a földhöz), egyfolytában iszik, és hajmeresztően dülöngél, a forgó mellől kapkodja föl és dobja el az üvegeket. Jönnek a nők, a tábornokné Platonovval iszik, Szofja új életről beszél, de már senki nem hisz benne, legkevésbé Platonov. Számos erő és akarat kereszttüzében tehetetlenül áll, de ereje nem fogy, mindenkit megtép, Szását is, aki egyetlen hatalmas felkiáltójel, némán sír, „elmegyek", mondja, Platonov ordít vele, de ő megteszi. A negyedik felvonásban visszatérő motívum a spagettievés: aki épp nem „játszik", az eszik, Vojnyicev és Szofja indulatosan összecsapnak, a férj pofon vágja a feleségét, majd ő is elmondja: *„Ich sterbe."* Platonov betegen érkezik, párnát vonszol maga után, lassan mindenki visszaszivárog, Oszip is befut a motorján, egyik zsebéből kést, másikból pisztolyt húz elő, dulakodás támad, és míg a színpad előterében Szofja átölelve tartja Platonovot, az ifjabb Abramovics megöli Oszipot. A Platonov körül zsibongó nők mintha búcsúkeringőt járnának, odajárulnak a férfihoz, kérlelik, majd eltávolodnak tőle, hátul félkörben megállnak. Platonov a pisztollyal játszik, úgy tesz, mintha lőne, gúnyosan nevet, a többiek hátulról nézik. Grekova odamegy hozzá, Platonov az ölébe vonja, ekkor Szofja hátulról lelövi. A tábornokné kiveszi a lány kezéből a pisztolyt, ő is lő, aztán szép sorban mindenki, de mindenki.

Remek színészek, tiszta gondolat, és nagyon hatásos szcenika – egy mai Platonov története.

FÁBRI PÉTER

Theatertreffen 2.

■ KLASSZIKUSOK ÉS DIVATOK ■

Abból a hat előadásból, amelyet az idén a Berliner Theatertreffen keretében az összesen tizenegy meghívott előadás közül végignéztem, alább három produkcióról lesz szó – ezek közül kettőt ugyanaz a rendező, Jürgen Gosch jegyez. Róla bővebben írok, de az érdeklődő a SZÍNHÁZ-ban 2005 novemberében a 2005-ös Theatertreffenről megjelent írásomban megtalálja az életrajzát is.

A 2006-os Theatertreffen számomra legemlékezetesebb produkciója Karin Henkel stuttgarti *Platonov*ja volt (erről Csáki Judit ír ugyanebben a számban). Az egész találkozó általános színvonala messze alatta maradt a korábbi évekéinek és az általam korábban látott német előadások átlagának. Az a gyanúm, hogy nem a német színházakban van a hiba, hanem azokban a színházi emberekben, akik a találkozóra válogatnak, és akik a művészszínházakat egyfajta divatos minimalizmus és polgárpukkasztás irányába tolják. Valószínűleg nem ők jelentik a szakmai többséget – de ők vannak a legjobban megszervezve. A német szakma kiemelkedő színvonalú folyóirata, a Theater Heute a közelmúlt egyik botrányában (amelynek során egy színész tettleg inzultált előadás közben egy frankfurti kritikust – SZÍNHÁZ 2006/6.) a lap nem a sértett kritikus, hanem az öntelt színész oldalára állt. A német színpadokon ma rengeteg művért és nagyon kevés díszletet használnak, a jelmezekről pedig teljesen leszoktak. A tizenegy meghívott előadás közül három Csehov-dráma volt, ami természetesen arra biztatja a rendezőket, hogy felejtsék el a többi klasszikust, mert Csehov-produkciókkal nagyobb esélyük van részt venni a szakma legjelentősebb találkozóján. Mindezt azért tartom fontosnak elmondani, mert ilyen tendenciákat *mutatis mutandis* nálunk is érzékelhetünk, és nem gondolom, hogy ezek a folyamatok a színházi élet gazdagítása irányába hatnának.

A KIRÁLY MEZTELEN

Jürgen Goschtól, aki a német színház egyik nagy öregjének számít, és akitől tavaly Albee *Nem félünk a farkastól* című színművét láttam, az idén két előadást is meghívott a zsűri. Shakespeare *Macbeth*jében Gosch ugyanazokat az eszközöket használja, amelyeket tavaly a *Nem félünk a farkastól*-ban. Ezek: 1. Az előadást szünet nélkül játsszák (ez itt egyre jobban terjed). 2. Egyetlen zárt térben (ez is egyre általánosabb) – ami az Albee-darab esetében persze adekvát volt, hiszen az a darab egyetlen szobában játszódik –; a *Macbeth*ben viszont feltűnő volt, hogy járások helyett a színészek a nézőteret használják, és a nézőtér első sorába járnak le átöltözni (színpadkép: Johannes Schütz). 3. Végig égnek a nézőtéri fények, a színészek és a közönség így kevésbé vannak elválasztva egymástól, mint a hagyományos színházban (ez pedig a *Macbeth* esetében kevésbé feltűnő, legalábbis ha van valami fogalmunk róla, hogyan játszottak az Erzsébet kori színházban – napfénynél, délután). 4. Díszlet helyett műanyag székek és menzaasztalok vannak a színpadon, mint egy próbateremben (ez a próbahangulat az

Albee-darabnak tavaly nagyon jót tett, megemelte a vitathatóan mély szöveget – a Shakespeare-darabnak azonban nagyon furcsa hátteret ad, szegényessé teszi az előadást). 5. Nincsenek jelmezek, mindenki mai ruhában van (amikor ruhában van egyáltalán). Egyebek: a rendező minden szerepet ugyanazzal az összesen hét férfi színésszel játszat el. Ez ismét az Erzsébet-kor színházát idézi – dramaturgiailag kifejezetten erős gondolatok születnek így, például ugyanaz a színész játssza a Macbethtel végző Macduffot, mint akit a darab elején Macbeth Duncanként megölt. Ugyanakkor a Lady Macbethet játszó színész csak addig jó, amíg ripacskodhat a női szereppel – amikor mélynek kellene lennie, még mindig csak egy nőimitátort alakít. (A színház által közzétett színlap, amely szereposztás helyett az itt divatos módon csak felsorolja a szereplőket, alkalmatlan rá, hogy a színészeket – Michael Abendroth, Thomas Dannemann, Jan-Peter Kampwirth, Horst Mendroch, Ernst Stötzner, David Striesow és Thomas Wittmann – és szerepeiket azonosítsam.)

Sonja Rothweiler felvétele

Macbeth (Düsseldorfer Schauspielhaus)

A produkció a sok agresszív és polgárpukkasztó német előadás közül is kiemelkedik durvaságával. Ha ennek megfelelően (durván) akarnám jellemezni: hét férfi színész rohangál a színpadon, legalább kettő mindig meztelen, de gyakran mind a hét; erőszakosan csókolóznak, sok művért locsolnak egymásra, az egész darabot bohóctréfaként játsszák el, ebben sem ismernek mértéket, némelyik némajáték három-négyszer olyan hosszú, mint ameddig poén a poén, és a darab végén a nézőnek az az érzése, hogy nem is színészeket látott, hanem meztelenül birkózó gladiátorokat.

Hogy azért elmondjam a jót is: a kegyetlen darab bohóctréfaként való kezelése néhány nagy pillanatot is eredményez (például a boszorkány-jelenetekben); a szerepek váltogatása olykor mély jelentéseket kölcsönöz ennek az egyszerű technikai kényszerűségnek; a segédeszközök hiánya néha nagy színészi koncentrációra kényszeríti a szereplőket. Gosch azonban nem ismert mértéket, és erre álljon itt egyetlen példa. A kapus-jelenetben két színész oldalt dörömböl (gerendákkal), a kapus pedig a színpad közepén alszik, részegen. Legalább öt percig dörömbölnek hiába, mire a kapus elér a színpad közepétől a széléig. Egy néző be is kiabált (Gosch ezt nyilván nem bánta, hiszen ez lehetett az egyik célja a színpad és a nézőtér egybevilágításával): „Nyissa már ki!" A kapust játszó színész jól reagált, mutatta, jöjjön le az a néző, és nyissa ki, ha azt hiszi, ez olyan könnyű. Mégis úgy éreztük, annak a nézőnek volt igaza. Sok volt ebben a játékban, de nem öt perc. És sok ilyen pillanat (mit pillanat: perc) volt.

Érthetetlennek tartottam, hogy miután mindent a zárt színpadon jelenítettek meg, egyszer csak kiszaladtak az egyik nézőtéri ajtón, és zöld ágakat hoztak be, hogy mindenféle madárfüttyöt eregetve percekig előadják a birnami erdőt. Semmi fenyegető nem volt bennük, főiskolai helyzetgyakorlatot láttunk a „mi vagyunk az erdő" témára egy Chippendale-show keretében.

Érdekes volt figyelni a közönség reakcióját. A Festspiele nézőtere legalább ezer személyes. Én a produkció harmadik berlini előadását láttam – jó volt nézni a zsúfolt házat, és arra gondolni, hogy a berlinieknek ennyire fontos a színház. Másrészt érdekes volt figyelni a publikum összetételét: tipikus színházi szakmai közönség is volt, és nagyon elegáns nyugat-berlini hölgyek és urak is. A nézőtér szélén ülők közül a sokadik vetkőzésnél már elég számosan távoztak. (Engem a sok színházi vetkőzés immúnissá tesz – elkezdek unatkozni a meztelen testek láttán.) Mögöttünk azonban egy lelkes pár minden ócska poénon percekig hahotázott. Senki sem pfujolt, senki sem fütyült (ebben az értelemben, mondhatnám, a polgárpukkasztás itt már nem nagyon jön be), de az előadás végén sokan távoztak taps nélkül, miközben mások ovációt rendeztek. Biztosan van, aki erre azt mondja, ez a színház feladata, nem egyetértést, hanem vitát kell provokálnia – én azonban jobban örülök a konszenzus ünnepi pillanatainak, úgyis olyan ritkán fordulnak elő. Összességében végigunatkoztam két órát, és néha simán undorodtam (például amikor a boszorkány-jelenetben naturalista segédeszközökkel meztelen, öreg színészek jelenítették meg az emberi anyagcsere folyamatát).

Az üres színpad miatt hihetnénk, hogy ez olcsó produkció volt. A düsseldorfi színház egyik vezetőjétől tudom, hogy a színpad körbezárására szolgáló szürke és teljesen feltűnésmentes díszletelem megépítése nagyon sokba került. És ami egy német színházban sok – az sok. Pedig a király, mint láttuk, meztelen.

A FÖLFESLŐ SZŐNYEGPADLÓ

Ami nagyszerű: Händl Klaus nemhogy kortárs, de meglehetősen fiatal szerző. Második darabja – magyar címe kb. *Sötét, csábító világ* – egyben a második olyan, amelyiknek Sebastian Nübling által rendezett müncheni ősbemutatóját azonnal meg is hívták a Theatertreffenre.

Az is nagyszerű, hogy egy német színház nemcsak arra vállalkozik, hogy kortárs szerzőt játsszon a nagyszínpadán (ami egyébként Németországban természetes dolog, nekik fontos a saját kultúrájuk), de arra is, hogy egy összesen háromszereplős darabbal megtöltse a színpadot és a nézőteret. Egyik sem kérdés – a profin megírt darab, a három pompás színész, a lélegzetelállítóan nagyvonalú és elegáns díszlet (Muriel Gerstner) és a precíz rendezői munka betölti a színpadot, és együttesen gondoskodnak róla, hogy a nézőtér is megteljen.

Az is nagyszerű, hogy a Münchner Kammerspiele, amely tavaly Jossi Wieler költői

Claudel-rendezésével, a *Délfordulóval* vett részt a fesztiválon, az idén is megmutatja, milyen alapossággal képesek előadásokat létrehozni. Úgy látszik, ott hagyománya van a valódi díszlettervezésnek és a valódi jelmeztervezésnek – ebben a Münchner Kammerspiele eltérni látszik az aktuális német színházi divattól.

Ami kevésbé jó, az maga a darab. Elegánsan felvezetett posztabszurd, némi Harold Pinter-utánérzés, a cinizmusig menő humorral. Ez nem lenne akkora baj, mint az, hogy a mérnöki tökéletességgel működő előadás minden bizonytalanságot kiöl a szövegből, és egyetlen, meglehetősen lapos, cirkuszi értelmezést kínál helyettük. Igaz, hogy ezt aztán nagyszerűen valósítja meg.

A történet: Herr Hufschmied, egy lipcsei lakás tulajdonosa búcsúzik orvos bérlőjétől, Corinnától, aki, mint megtudjuk, barátjával, élettársával, a színpadon nem látható svájci Marcellel együtt Peruba készül dolgozni. Corinna tökéletes állapotban adja vissza az elegáns lakást. A banális beszélgetésben egyre több szó esik a halálról. Herr Hufschmied nemrég vesztette el az édesanyját, korábban a bátyja szenvedett autóbalesetet, és hamarosan kiderül, hogy Corinna orvosként elég sok tetemmel találkozott már – az egyiknek a nagylábujját véletlenül megtalálják beszélgetés közben. Corinna, aki alaposan kitakarított, mentegetőzik – előfordult, hogy hazahozott egy kis munkát, mondja. Herr Hufschmied nem fogalmazza meg a bennünk felébredő gyanút – lehet, hogy Marcel nagylábujját találták meg? Corinna azzal búcsúzik, hogy hamarosan indul Peruba.

A következő jelenetben azonban nem Peruba érkezik meg, hanem anyjához, Münchenbe. Mechthild is orvos – komikus monológjait hallgatva bepótolhatjuk az elmulasztott iskolai biológiaórákat. Corinna megkéri őt, hogy utazzon el Lipcsébe, és hozzon el Herr Hufschmiedtől egy kis tárgyat. Nem nevezi meg, mire gondol, csak annyit mond, hogy a sorsa Herr Hufschmied kezében van.

A harmadik, egyben utolsó részben Mechthild megérkezik Lipcsébe, és mindent megtesz, hogy megtalálja Hufschmied lakásán – a perui maszkot, amelyet már az első jelenetben is emlegettek a szereplők. Nyilván úgy gondolja, ezt kell megtalálnia, vagy ha sejti is, hogy valami egészen mást, akkor úgy tesz, mintha egy ilyen ártatlan, ott felejtett tárgyról volna szó. Minthogy azonban időközben Hufschmied az egész lakást felfordította – állítólag azért, mert át akarja alakíttatni, de az is lehet, hogy Marcel holttestét kereste –, egyes falak akár le is omolhatnak, minden másutt van, mint korábban, a maszk persze nincs sehol. Mechthild kétségbeesésében azt hazudja, hogy neki az a maszk mindenképpen kell, mert Corinna két nappal ezelőtt meghalt egy autóbalesetben, és ő most megpróbálja összeszedni a lányára emlékeztető tárgyakat.

A történet rohamosan abszurdba csavarodik, és a két szereplő sem íróilag, sem rendezőileg nem tud értelmesen kijönni a jelenetből. A darab végén Hufschmied felajánlja Mechthildnek, bérelje ki a lakást. A zsarolásra alkalmas nagylábujj pedig a macska szájából kerül elő.

Eddig a történet, amelyben, mint mondtam, sok minden nincs eldöntve – és ez adja az izgalmat. Végül is nem tudjuk meg, miért tűnt el Marcel; hátha tényleg elutazott. Felébred ugyan a gyanúnk, hogy Hufschmied megölte az anyját és a bátyját – de ez is csak gyanú marad. A szöveget olvasva nem kérdőjelezzük meg a tényt, hogy Corinna orvos.

Ezzel szemben a tökéletesen koreografált, milliméter-pontossággal világított előadásban Corinnáról hamarosan kiderül, hogy egyszerű vámpír. Folyik a vér a szája szélén, és az a bizonyos nagylábujj nem akárhonnan kerül elő – ő köhögi föl, miután előzőleg nyilván lenyelte. Wiebke Puls azt is remekül eljátssza, hogy Corinna analfabéta – így nyilvánvalóan nem lehet orvos, de ez a szöveg nagy részét jelentéktelen hülyéskedéssé degradálja. Jochen Noch mint Hufschmied egészen valószínűtlen testtartásra és mozdulatokra is képes – neki sikerül is valamit megőriznie a szöveg amúgy nem túl mély titkaiból. A díszlet – egyetlen hatalmas, ívelt világosbarna fal, és amelyet a legváratlanabb helyeken lehet ajtóként megnyitni – még a darab vége felé is meglep, amikor egyszer vízszintesen válik ketté, és alsó felén szépen rendezett sorban meglátjuk a konyhai edényeket. És Hufschmied édesanyjának urnáját is, amelyből idővel, a kergetőzés közben természetesen kiborulnak a hamvak.

A rendező valamelyest megváltoztatta a befejezést: Hufschmied utolsó mondatait a visszatérő Corinna szájába adta, és a szövegbe csak utalásszerűen beleírt macskát – amelyik megtalálja azt a bizonyos nagylábujjat – Hufschmieddel játszatta el. Sokat nem ártott vele, a darab itt már úgyis követhetetlenül zavaros.

Sötét, csábító világ (Münchner Kammerspiele)

Összességében tehát egy kitűnően szervezett, pompás színészi játékkal elővezetett, rendkívül szórakoztató és elegáns előadást látunk, amely azonban inkább leleplezi a darab ürességét, mintsem azt sejtetné, van itt még mit keresni. Pedig egész este keresnek valamit a felszín alatt – Jochen Noch még a padlószőnyeg alá is bemászik. Ez a folyamat pompásan van megrendezve – a lesimított, csillogó, elegáns felszín alól állandóan feltör a romos és romlandó valóság. De hiába a kitűnően megírt dialógok, az ügyesen parodizált társalgási dráma – én úgy láttam, nincs itt sok keresnivalónk. És akkor talán mégis jobb professzionális szórakoztatásnak fogni föl az egészet. A közönség mindenesetre nagyon hálás volt ezért az intellektuális paródiaszínházért.

Ez volt a második előadás, amelyet a Theatertreffenen láttam – és egyben a második, amelyik nagyrészt cirkuszi eszközökkel dolgozott. Talán az ilyesmit nevezik el aztán tendenciának.

KLAUSZTROFÓBIA

Sokat gondolkodtam már rajta, miért nem szeretem Csehovot. Hiszen nagyszerűen rajzolja körül az alakjait, finoman alakítja lassan beérő történeteit, és realistának látszó darabjaiban valójában erős szimbólumokat ír színpadra.

Azt hiszem, Csehovban én főleg a szláv bánatot unom. Azt, hogy tulajdonképpen minden reménytelen, és mindenki minden tervével kudarcot vall. Csehovnál csak a kisszerű emberek sikeresek, a *Cseresznyéskert*ben Lopahin, a kereskedő. A *Három nővér*ben Andrej közönséges felesége, Natasa.

Éppen ezért nagyon kevéssé értem, hogy a ritka sikeres új Németországban, Európa legnagyobb és a világ egyik leggazdagabb országában mitől olyan népszerű szerző a kudarcnak ez a költői prófétája. Járok ebben a barátságos, nagyszerű, fantáziadúsan újjáépített Berlinben, és nem tudom, mit találnak a német rendezők annyira vonzónak Csehovban. És ha még valamiféle nosztalgikus varázslat lengené be az előadásaikat, mint annak idején Ascher gyönyörű *Három nővér*-rendezését vagy korábban Horvai István utolérhetetlen vígszínházi előadásait! De nem: a német rendezők Csehovot mai ruhákban, mai környezetben, durván aktualizálva játszatják. És akárhogy igyekszem megérteni rendezéseiknek a valóságos társadalmi környezethez való viszonyát, csak azt látom, hogy a német rendezők saját magukat siratják erőszakos Csehov-variációikban.

Jürgen Gosch, a rendezői érzékenység és a műelemzés nagyobb dicsőségére, a Hannoverben rendezett *Három nővér*t pontosan ugyanolyan díszletben játszatja el, mint a düsseldorfi *Macbeth*et. Zárt, szürke tér, az oldalsó falak eltakarják a járásokat. Klausztrofóbiát idéző és előidéző dobozban vagyunk (ennek legalább van némi köze a darabhoz), a színészek a nézőtér első sorában vagy a színpad hátsó részén váltanak ruhát, minden színész mindvégig jelen van. Jelmezek helyett ócska, rossz ízlésről tanúskodó mai ruhák vannak, a katonák bankhivatalnokokat idéző fekete öltönyt viselnek egyenruhaként. Vannak még menzaasztalok és hozzájuk való székek, mint tavaly a *Nem félünk a farkastól*-ban és az idén a *Macbeth*ben. Undorítóan szegényes látvány. Egyetlen érdekessége is közhelyszámba megy a mai német színházban: az egész előadást csak a rivalda felől világítja a rendező, és a fények nagyon ritkán változnak. A szürke falon a nagy, fekete árnyékok néha pótolják valamelyest a látvány hiányosságait. Hogy ebben a leginkább a húsz évvel ezelőtti NDK-t idéző világban mit keres egy báró, és hogyan lehetséges itt párbajozni, számomra rejtély. Nem tudom megszokni, hogy a rendezőket ilyen szinten nem érdekli egy-egy darab szövegének világa, társadalmi-történelmi háttere.

A *Három nővér* díszletét csak egy hinta különbözteti meg a *Macbeth*étől (ezt is Johannes Schütz tervezte). Ezen a hintán Natasa (akit Isabelle Menke játszik, színesen és gazdagon mutatva meg a közönséges nőben az életet szerető embert) és Andrej (a félbemaradt embert pontosan játszó Christoph Franken) előadnak egy szépen koreografált, vad szeretkezést. Mivel a hinta az egyetlen kiugró díszletelem, és mert Natasa itt valóban repül, ők ketten így szinte főszereplővé lépnek elő. Franken egyébként testes, sőt kövér, és amikor Gosch félmeztelenre vetkőzteti, hosszan dobol a saját háján. Ez annyira undorító volt, hogy majdnem elmentem. Pedig ebben az előadásban (a *Macbeth*tel ellentétben) senki sem vetkőzik le teljesen – viszont az összes férfi félmeztelenül szaladgál az egyik jelenetben a nővérek körül, ami nagyon különös, hiszen ezek a katonák (?) egytől egyig elég gátlásosak a szöveg szerint.

Arno Declair felvételei

Három nővér (schauspielhannover)

A három nővér, az egyre szorongóbb Olga (Oda Thormeyer), a kezdetben kislányosan rohangáló, végül már hisztérikus Mása (Katharina Lorenz) és a szép és elegáns alkatú Irina (Picco von Groote) szereposztási telitalálat. De a sok rájuk erőltetett játék jelentősen ront a helyzetükön.

Az egész előadás nyomasztó, sokszor didaktikus, és amikor végre (depresszióssá lapítva) kijöttem a nézőtérről, arra gondoltam, Gosch a saját életundorát önti rá a nézőire. Ismerve a német rendezők lehetőségeit (és nem mellesleg a német színházi gázsik mértékét), egész művészi magatartását felháborítónak és kártékonynak találom.

Ennél csak az felháborítóbb, hogy a német színházi szakmának az a része, amelyik eldönti, milyen is az éppen érvényes színházművészet, szekundál neki.

Pedig ez mégis ugyanaz a színházi szakma, amelyik a nagyszerű Thalheimert is képes volt a Deutsches Theater főrendezői székébe emelni. Vagyis: nem értem őket. Azt hiszem, sokszor nagyon sznobok, másrészt viszont tiszteletre és csodálatra méltó, hogy milyen elképesztően fontos nekik a német színház, amely Lessing óta egyfolytában valódi nemzeti intézmény.

Lőkös Ildikó

Shakespeare ürügyén

■ CRAIOVA ■

Lehet, hogy kevés önmagában Shakespeare ürügyén összehozni egy fesztivált. Mégis mennyi ilyen van a világban! A romániai Craiovában, Silviu Purcărete híressé vált színházában például immáron ötödször rendezték meg. (És ez idő alatt éppen itt Craiovában alakult meg a Shakespeare Fesztiválok Nemzetközi Szövetsége, egyik alapító tagként Gedeon Józseffel, a Gyulai Várszínház igazgatójával.)

A fesztivál félidején túl már látszott, hogy önmagában a szerző nem garancia arra, hogy csupa nagyszerű előadás bukkanjon föl. De megfelelő ürügy egy nemzetközi színházi találkozóhoz. Craiova, ez a szinte évezredes múlttal bíró település mintha mostanában kezdene magához térni. És ahogy Emil Boroghina fesztiváligazgató említette, méltó anyagi és erkölcsi támogatást kaptak a kulturális tárca, no meg a multik részéről.

VÍZKERESZTEK

Volt belőle kettő. A Moszkvai Nemzetközi Csehov Fesztivál és a londoni Cheek by Jowl koprodukciójában, melyet Declan Donnellan rendezett, üres a tér. Persze Shakespeare-t játszván ez nem meglepő. Fehér vászonnal leterített színpadi deszka, fehér tér kihasítva – Nick Ormerod tervezése –, melybe bejön tizenhárom fekete öltönyös, fehér inges férfi, öreg, fiatal vegyesen. Elrendeződnek a térben, és fölváltva mondogatják: *„Moj otyec, moj otyec."* Így kezdődik az ő shakespeare-i történetük. Egyikük a nyílt színen fölvesz egy homokszínű, elég ronda, testhez tapadó ruhát – így lesz nő –, s kimegy a nézőtér felől, hogy hamarosan férfiöltönyben, férfiasítottan, fölragasztott bajusszal jöjjön vissza. A shakespeare-i színház alaphelyzete: a férfi színész nőt játszik, aki férfiruhába bújik. Közben a zsinórról leereszkedik tíz fekete vászon – a játék során majd térképző elemekké válnak –, miközben megmarad az elején megteremtett egyszerűség is. Izgalmasnak ígérkezik, ám mintha fokozatosan üresedne. Szép ugyan, ahogy ebben a vásznakkal megteremtett fekete-fehér világban egymásba folynak a jelenetek, hogy még ki sem mentek, máris bejönnek a következők, de valahogy mégis kezdi belengeni valami unalom. Pedig még zeneszámok is vannak, a színészek énekelnek, és érdekes hangszereken játszanak, egészen különösen keverve az orosz folklórt és a mai városi zenét, például Tóbiásék mulatozásakor. (Elég furcsa kvartett: Tóbiás egyáltalán nem kövér, viszont minden hájjal megkent öregedő férfi, aki néha elég durva a nagy darab Máriához – akit, persze, férfi játszik –, András fiatal, ostoba semmirekellő, Fábiánt meg mintha kabarélokálból szalasztották volna.) Malvolio monológjától kap új erőre a játék. Erősebb struktúra kezd kibontakozni, világosabbá válik az utalások rendszere. Működni kezd a tér, benne a szereplők. Mulatságos például, ahogy a négy „összeesküvő" a fekete vásznak közt bújócskázik-leselkedik, míg a magával eltelt Malvolio semmit nem vesz észre ebből. A második részre aztán minden kivilágosodik: a leengedett vásznak is, a ruhák is – és a játék is. Humoros András és Viola-Cesario párbaja, melynek a férfias Antonio, a tengerészkapitány vet véget, akinek Cesario úgy ugrik a karjába, és úgy zokog ott, mint egy csecsemő. Vagy inkább mint egy elkényeztetett nő. Teli erotikával, gyöngédséggel. Pedig egy öltönyös, bajuszos férfi játssza. Amikor viszont Sebastian érkezik meg – ugyanolyan világos öltönyben, kalapban és egy fokkal még nyápicabban –, akkor pedig egy férfi van ott. Egy félmeztelen nyápic – de majd szétrobban a férfias szexustól. Mert a színész el tudja hitetni a nézővel... Ahogy elhitetik a nagyon is megkoreográfált, ám mégis természetesnek ható véget is. Látványos és izgalmas helycserék sorozata után ott áll elöl Viola meg Sebastian egymással szemben... Aztán Viola visszatér az elején látott ronda ruhában – de most már nagyon szépnek és nagyon nőnek látszik benne, és ott van Olivia is, aki drabális, mégis nagyon nő. Egyértelmű már, hogy ki kicsoda, de a herceg és Olivia mégis majdnem rosszul választ. Ki hát a férfi, és ki a nő? És kibe szeretünk bele? Talán az eredeti vágyaink az igaziak? Itt egy férfi, aki nő... Átéljük a helyzetet – miközben fölrémlik, mi van, ha... Ahogy annak idején is, Shakespeare-nél. Csók. A nézőtér fölsóhajt: minden rendben. Tánc. Az az oroszos-

A Declan Donnellan rendezte Vízkereszt (Cheek by Jowl)

folklóros-városias. Csak Antonio, a hű barát marad középen, megalázva, bilincsben, egyedül. Róla már mindenki megfeledkezett. Már nincs szükség rá.

Ahogyan ugyanez a sors vár rá Purcărete *Vízkeresztjé*ben is. Ezt a craiovai előadást a magyar közönség is láthatta a tavalyi gyulai Shakespeare-fesztiválon – de az ottani helyszín nem volt a legideálisabb az intim hangulatú játékhoz (SZÍNHÁZ, 2005/10.). Ezúttal, testközelből, egészen más értelmezése adódott, mint Gyulán.

Így itt Purcărete *Vízkeresztje* olyan, mintha Csehovot néznénk. Múlt századfordulós, vitrines, ember nagyságú szekrények, velünk egy térben U-alakban elhelyezve, tetejükön rengeteg tevékenykedő, ásó, kapáló, bányászó gumi kerti törpe. A finomság és a közönségesség találkozása. Az ízlésbeli szélsőségek egy képben-térben. Az egészet áthatja valamilyen mélységes melankólia. Nagyon finom humor. És a nyers brutalitás. Minden meglepetés, minden váratlan, minden szokatlan. A történetek párhuzamosan futnak. Egyik sem áll le, egyik sem tolakszik a másik elébe, a nézőre van bízva, mire figyel. A szereplők furcsa módon ezekben a vitrines szekrényekben laknak, élnek, innen lépnek ki, és ide vonulnak vissza, miközben mi folyamatosan láthatjuk őket. Hiába civakodik éppen a tér egyik felén a rendetlen, ápolatlan, fürdőköpenyes Tóbiás a hasonlóan festő Máriával meg Andrással, nehéz nem figyelni a fájdalommal telten sóhajtozó, kövér, öreg, undorító Orsinóra a bal oldali vitrinben. Nem csoda, hogy nem kell Oliviának, aki a játék elején csak egy berendezési tárgy: fekete fotelben kuporogva-sóhajtozva, tetőtől talpig fekete lepellel borítva, ahogy a bútorokat szokták nagytakarításkor. A bánat képei. A szomorúságé. A vitrinbe zártaké. Mindaddig, míg meg nem elevenednek az emlékek, a múlt. Látjuk, amint Violát megmentik, férfiruhát adnak rá, s hatalmas bajuszt ragasztanak neki. Olyan ez, mint a beugratós rajzoknál: ha akarom, férfinak tűnik, ha akarom, nőnek. Érzéki nő, ahogy Orsino után vágyakozik, a közös vitrinükbe zárva. Titokzatos férfi, amikor Oliviával találkozik, akiben ettől a találkozástól megszületik a nő. Ebben a világban, a múlt világában mindenki magányos, mindenkit a vágy emészt. Csak Tóbiásék mulatnak jól a többiek sóhajtozásain, csak ők életképesek. Keresztül-kasul szövik hálójukat, s mindenki bele is esik, végül még a nő játszotta Sebastian is. Mindent megtesznek azért, hogy a furcsa-különös szexus irányítsa a többieket. És ebben a szimultán játéktérben valahol hátul egy öreg zongorista érdekesen ellenpontozza a látottakat. Sokat lehet nevetni az előadás alatt és szomorkodni is – miközben úrrá lesz a kilátástalanság. Az értékek elvesztek, a szekrények kiürültek – a játék végére a díszletmunkások félre is tolják őket –, és nem marad helyettük semmi. Legföljebb a fejünk fölött egy konténerben a fenyegetően himbálózó Malvolio és a színtéren felejtett, tetőtől talpig bebugyolált, gúzsba kötött Antonio.

SZENTIVÁNÉJIK

Ebből is kettő van a fesztiválon. Az egyik a budapesti Új Színház és a Gyulai Várszínház Szergej Maszlobojscsikov által rendezett előadása. A másik a litván Oskaras Koršunovasé. Az előbbiben magam is dolgoztam, de annyit azért hadd jegyezzek meg, hogy nagy siker volt, többnyire igényesnek, kimagaslónak tartották a fesztivál előadásai közt. *(Mindkét produkcióról olvasható méltatás a SZÍNHÁZ 2004/11. és 2005/10. számában – A Szerk.)*

A Cymbeline Bocsárdi László rendezésében (Odeon, Bukarest)

Barabás Zsolt felvétele

Ahogy mindig, úgy ennek a fesztiválnak is Koršunovas az igazi sztárja. Az előadást harmincévesen, 1999-ben készítette társulatával, s azóta bejárták vele a világot, díjak özönét elnyerve. Ez talán érződik is rajta. Mintha a könnyedsége elnyomná a lelkét. A színészek mozgáskultúrája, képzelőereje lenyűgöző, elképesztő, amint az üres térben, egyszerű, munkásruhának látszó jelmezekben, tizenhat durván gyalult deszkalappal egész világot teremtenek. A másik eszközük a testük, az arcuk. A realitásból a stilizáltság felé visznek, majd vissza. Káprázatnak tűnik az egész. Néha annyira váratlan, ahogy az egyik kép átalakul másikká, hogy a közönség meglepetésében föl-fölnevet. A különleges fényhasználat, a világítás alakítja, átértelmezi, kifordítja a teret. A szöveg majdhogynem lényegtelen. Bár a történet követhető, még a dráma lelke is benne van, de nem a shakespeare-i szöveg miatt. A látvány a mozgás nyelvén szólal meg. Talán a túl sok villódzó kép idővel kioltja egymást, belefárad a néző. De ennél rosszabb sose történjen színházban!

CYMBELINE-EK

Ebből a ritkán játszott Shakespeare-műből is kettő volt. A bukaresti Odeonét Bocsárdi László jegyzi. Nagyszabású, gondolatgazdag előadás, amelyben a realista játék keveredik a szimbólumok világával. A feszült helyzetek furcsa, groteszk módon oldódnak meg. Nagyszerűek a színészek, ahogy a humort elegyítik a tragikummal, a könnyedséget a mély átéléssel. A világ teljessége és kiszámíthatatlansága jelenik itt meg.

A másik *Cymbeline*, a német Hausvater temesvári előadása Shakespeare-paródiaként hat. Mintha valami rajzfilm lenne. Számomra túl frivol, mondhatnám, dilettáns volt.

TÉLI REGE

Nem lehet ebből a beszámolóból kihagyni a japán Ryutopia Noh Theatre *Téli regé*jét, a fesztivál egyik legigényesebb előadását. Már a vendégjátékra készített kis füzetük is erről tanúskodik. A rendező Yoshihiro Kurita a nó-színházat vegyíti Shakespeare-rel. A fiatal, mindössze két éve alakult társulat a *Macbeth*tel kezdett, majd a *Lear király* következett.

A *Téli regé*ben két világ keveredik: az őrületé és az emberségé. Emellett a shakespeare-i mese jegyei – a kitett gyermek, az oktalan féltékenykedés, a hirtelen bosszú, váratlan találkozások – jellemzőek a nó-színház történeteire is. És a megszemélyesített Idő szintén része a japán mentalitásnak. Kurita nem próbálkozott az európai színházi hagyományok átvételével. Talált egy európai történetet, és keresett hozzá egy üres teret. Ezt találta meg a nó-színházban. A nyitott színpad közepén körben tizenkét áttetsző fehér gömb, középen egy fehér henger. A játék kezdetén bejön négy fehér ruhás, fehérre maszkolt, szoborszerű lény, a színpad négy sarkára állnak, és végig benn maradnak, folyamatosan, bár alig-alig észrevehetően mozdulva. Nem nehéz rájönni, hogy ők szimbolizálják az Időt. Bár a szöveg elhangzik – japánul, ami az európai fülnek önmagában is különleges hangzású –, de igazából az erősen megkomponált képek, színek, formák jelenítik meg az eseményeket. Szép a kitett gyermek ábrázolása: a fehér hengerbe helyeznek el egy fehér gömböt és aranyport. Közben a háttérben lebegő fekete vásznon egyfolytában esik a hó... Megrendítő pillanata az előadásnak, amikor az elhunyt feleség szobra megelevenedik: egyszerű, lassú mozdulatokkal veszi le nó-maszkját, és életre kel... De közben elviselhetetlen a pillanat feszültsége.

MEG A TÖBBI

A craiovai *Romeo és Júlia* a görög Jannisz Paraszkevopoulosz rendezésében közhelyparádéként indult. Üres, rideg tér, kétoldalt óriási fémszékek, idegesítő, fémes diszkózene; leföl rohangáló emberek, meg-megállnak, hangsúlyozottan civilek. Hátul van egy tükrös fémfal, ablakkal, középre pedig egy fémasztal ereszkedik le, itt történnek a jelentős dolgok. Hangsúlyozottan a mában játszódik az előadás. Minden túlkarikírozott – és nagyon rideg. Mintha a rendező nem bízna abban, hogy a történet enélkül is érthető, jelképekkel, táncokkal, stilizációkkal, zenével mindent túlmagyaráz... Ám a befejezés nagyon szép. A tragédia után az összes szereplő előrejön, s mikor a herceg odáig ér, hogy „élt s halt Romeo és Júlia", fiú–lány-névpárokat kezdenek mondani, majd fényképeket vesznek elő, s elindulnak felénk, hogy megmutassák őket...

Láttam még a holland *Macbeth*et Marc Becker rendezésében, aki bábszínházat csinált élő emberekkel. Végig nevetünk, mintha Vitéz János püfölné az ördögöt. De közben ott kísért Shakespeare sötétsége. Öt kiváló színész úgy vegyíti a vásárok világát a tragédiával, hogy nem venni észre, mikor forr torkunkra a nevetés. S még azt is el tudja játszatni a rendező, hogy a végén nevetségessé teszi Macbethet – és mégis rémülten ülünk. Míg Hausvater *Cymbeline*-je a bonyolultból csinált triviálist, ócskát, itt a látszólag triviálist emelik az általános gonoszság szintjére. És közben mennyi helyes dolog. Például Banquo gyereke annyira pici, hogy csak a sapkája meg a lufija látszik ki a paraván mögül. Merthogy méretarányos bábszínházi paravánban játszanak a színészek. Olyan mozdulatokkal, mint a bábok. A kifejezéstelen tekintetek dramaturgiai jelentése: ilyen a kegyetlen emberek tekintete. Néhány gesztus képes megjeleníteni az érzelmek széles skáláját. Ez csak játék, melyet végig lehet nevetni. És végig lehet borzongani. Akár a kettőt egyszerre.

A Macbeth Marc Becker rendezésében (Noord Nederland Toneel)

És a fesztivál mélypontjai közt van az újvidéki szerb *Szeget szeggel.* Megelevenedett képeskönyv a XIX. század végéről, papírmasé díszlet, egy öregek otthona előadása. Körülbelül hatvan év az átlagéletkor a színpadon. Nehéz elhinni, hogy a legnagyobb problémájuk a szex. A herceget régi vágású idős színész játsza, széles gesztusokkal és széles fogsorral. A műsorfüzetben ugyan valamiféle manierizmusról írnak, de nekem nem sikerült fölfedeznem.

A másik mélypont az oxfordi John Ballanger *A Globe bolondjai* című dilettáns haknija, mely arra az ötletre épült, hogy megmutatják nekünk, mit csináltak Shakespeare színházában a szünetekben. Továbbá a *Shakespeare-i párok* című improvizált koreográfia, melyet a bukaresti színművészetisek – sok-sok piros ruhás lány és fehér inges fiú – prezentáltak Roxana Colceag rendezésében. Jó mozgásúak, de túl közhelyes ötlet.

De Shakespeare mindent kibír.

SZILÁGYI MÁRIA

Érzék és intellektus

■ BOGOTÁ ■

„Fesztivál, fesztivál" – méltatlankodik a repülőtéren a szigorú vámos kisasszony, mert felsőbb utasításra kénytelen a fesztivál *jelszót bemondó, Bogotába érkező külföldi utasokat mindenféle ellenőrzés nélkül átengedni. Merthogy a polgárháború és a drogcsempészet miatt nagyon szigorúan ellenőriznek mindenkit. A Festival Iberoamericano de teatro de Bogotának azonban sikerült ezt elérnie.*

A bogotái fesztivál, nevével ellentétben, világfesztivál, a legnagyobb nemzetközi előadó-művészeti találkozó a világon, amelyet 1988-ban Fanny Mikey színésznő hozott létre, és vezet mindmáig. Megjelenik itt színház, cirkusz, tánc, performansz, bábszínház, pantomim, valamint a multimédia területén működő társulatok és művészek színe-java. Az idei, tizedik fesztiválra, melynek díszvendége Oroszország, kiemelt vendégei pedig Horvátország, Szlovénia, Szerbia és Montenegró voltak, öt kontinens 42 országából 66 együttest hívtak meg. A fellépő művészek száma – a 154 kolumbiai társulattal együtt – elérte a 2400-at. A 700 programnak 25 színházi helyszín, 5 stadion, 30 park, a bikaviadal-aréna és a Corferias nevű vásárváros adott otthont. Az előadásokat több mint 2,6 millió néző látta. Felfoghatatlan számok.

A gazdag programban azonban nem érzékelhető művészi koncepció, bár korábban irányadó művészeti fesztiválnak számított Bogotá. Most úgy tűnik, az a fontosabb, hogy minél több nézőt vonzzon. A belépti díjas programok mellett számtalan ingyenes szabadtéri rendezvény látogatható. De Kolumbiában vagyunk, dúl a polgárháború és a káosz, a 7,2 milliós Bogotában pedig fényes nappal, a főutcán is másodpercek alatt kifoszthatják az embert, hiába posztol minden középület előtt fegyveres őr, és cirkálnak lovas rendőrök az utcákon.

A játszóhelyekre is csak fegyveres őrök között léphetünk be. De bent más világ fogad. Mindegy, hogy óvárosi kisszínház, modern nagyszínház vagy vásárcsarnok: nyugat-európai színvonal mindenütt. És jól öltözött nézők. Telt házak, pedig a jegyek méregdrágák. Kolumbia az ellentétek országa. A színházi programban világhírű produkciók mellett középszerűek is sorakoznak, és az előbbiek között is több a reprezentatív, mint a kísérleti és innovatív előadás. Az ismert nevek – Peter Brook, Declan Donnellan, Lluís Pascual, Valerij Fokin, Pjotr Fomenko, Jürgen Gosch, Silviu Purcărete, Jesusa Rodriguez, Enrique Buenaventura, Frederico Restrepo, Tino Fernández, Ushio Amagatsu – mellett kevés új név tűnt fel: Nicolas Stemann, Emma Dante, Martin Acosta, Alexandru Darie, Ruslan Kudasov, Enrique Diaz. Magyarországról a Katona József Színház Ascher Tamás rendezte *Ivanov*ját és a Miskolci Nemzeti Színház *Szép kilátás* és az *Agyő, Európa, Európa agyő* című produkcióit hívták meg, e két utóbbit Paolo Magelli állította színpadra, aki gyakori vendége a bogotái fesztiválnak.

A kolumbiai színházat főként kis független csoportok képviselték, amelyek politikai színházi mozgalmukkal meghatározó szerepet játszottak a hatvanas évektől kezdve a nyolcvanas évek végéig, de amikor a kilencvenes években létrejött és megszilárdult a kolumbiai *establishment* támogatását élvező kereskedelmi színház, háttérbe szorultak, és egzisztenciálisan ellehetetlenültek. Anyagi támogatásukat megvonták, és a média is ellenük fordult.

A független színházcsinálók az európai és az észak-amerikai befolyás ellenében olyan saját színházkultúrát akartak teremteni, amely független a hatalomtól, témáit a kolumbiai kultúrából és társadalomból meríti, és saját esztétikát hoz létre. Céljuk az volt, hogy felébresszék az emberek nemzeti öntudatát, segítsenek legyűrni a káoszt, és támogassák őket abban, hogy kialakíthassák álláspontjukat az ország politikai és társadalmi problémáinak megoldásában, érzékennyé tegyék őket az egymással való kommunikálásra, mert a polgárháborúnak csak dialógussal lehet véget vetni. A mozgalmat két együttes fémjelezte: az Enrique Buenaventura vezette Teatro Experimental de Cali (TEC) és a Santiago García irányításával működő Teatro La Candelaria. Esztétikájukkal és munkamódszerükkel komoly befolyást gyakoroltak az egész kontinens színházi folyamataira. Ők dolgozták ki a *„creación colectiva"*, azaz a kollektív alkotás elvét. Mivel nem támaszkodhattak létező hazai drámairodalomra, a színészek közösen hozták létre a darabokat és előadásaikat. A független színházi mozgalom krízisét csak néhány együttes élte túl, többek között a TEC és a La Candelaria. Az utóbbi években azonban sokat javult a helyzet. Ezt támasztja alá, hogy több független színházi produkciót is meghívtak a fesztiválra.

Ezek az előadások azonban már csak részben követték elődeik színházi felfogását. Tematikájukat tekintve kivétel nélkül a helyi problémákra reagáltak, de munkamódszerükben csak részben érvényesült a kollektív alkotás elve. Komoly elmozdulás történt a rendezői, illetve a szerzői színház irányába.

A Varasante együttes *Kilele* című produkciójában az afrikai rabszolgák Nyugat-Kolumbiában, a Chocó-vidéken élő leszármazottainak folyamatos üldöztetéseiről mesél. (A háttér: a terület egy törvény értelmében az itt élő fekete bőrű közösségek tulajdonát képezi, de sok agrárcég szeretné megszerezni, mert a föld rendkívül termékeny, és alkalmas koka- és olajpálma-termesztésre. Ezek ezért lepaktálnak a paramilíciával és az állami szervekkel, s elüldözik az itt élő kisparasztokat földjeikről, semmilyen megoldástól nem riadva vissza. Embereket rabolnak el, kínoznak és gyilkolnak meg, falvakat gyújtanak fel. A folyamat megállításáért számos hazai és nemzetközi emberjogi szervezet küzd.) A csoport az előadást Bogotá óvárosában, egy, a kolonizáció idejéből származó kőházban mutatta be. A produkció egy Kolumbiában még újdonságnak számító együttműködés eredményeként jött létre. Felipe Vergara Lombana fiatal író ösztöndíjasként hosszabb időt töltött a Chocó-vidéken. Ezután megírta *Kilele* című darabját, és felajánlotta bemutatásra a Varasante együttesnek. A szerző és az együttes közös munkája révén alakult ki aztán a darab végleges verziója, és született meg a produkció.

Kilele (Varasante együttes)

Az előadás az ott élők szemszögéből mesél az állandó félelemről és az üldöztetésekről, felhasználva a chocói afrokultúra jellemző mindennapi tárgyait, szokásait, dalkincsét, tánc- és rituális emlékeit. Az eredmény fantáziagazdag, expresszív mozgás- és szürreális látványvilágú, elementáris erejű előadás. Az együttes a legegyszerűbb eszközökkel hozza létre döbbenetes képeit: például egy falut és azt védő lakóit, illetve a falu felégetését úgy mutatják be, hogy embermagasan, négyzet alakban kifeszítenek fekete színű kis emberkéket mutató papírcsíkokat, majd egyenként meggyújtják őket. Az előadás azonban dramaturgiai hiányosságokkal küzd, a képek szédületes tempóban követik egymást, nincs idő, hogy megértsük és megemésszük a látottakat, egyik kép kioltja a másikat.

A Proyecto Pirámide csoport *A belső folyamat* című produkciójában öt, különböző korban élt özvegyasszony vesz búcsút halott férjétől. Ezen keresztül nyerünk betekintést Bogotá ötszázadnyi történelmébe. Az előadás szövegét José Domingo Garzón rendező írta egy testamentumokat tartalmazó könyv alapján. Garzón egy használaton kívüli, régi, nagyméretű polgárházban játszatja az előadást. A nézőket a bejáratnál különböző színű kitűzővel jelölt tízfős csoportokba osztják, amelyek aztán néhány perces időeltéréssel, egy kísérő irányításával más-más sorrendben keresik fel a különböző szobákban levő özvegyeket, és „láthatatlan megfigyelőként" részt vesznek az asszonyok magányos búcsúján. Az épület, mint a legtöbb kolonizáció korabeli lakóház, megismételhetetlen építészeti csoda. A szobák falain, melyekről már jócskán lekopott az egykori harsány kék, sárga, piros festék, hiányos parkettapadlóin, ajtajukat vesztett hatalmas méretű, faragott ajtókeretein, törött kőpadlóin, félig befalazott és kicsorbult ablakú tornácán, zegzugos, nyirkos és locspocsos folyosóin átüt és felsejlik egykori szépsége; minden romossága ellenére a ház él, és rendkívül erős az atmoszférája. Kísérteties élmény végigjárni. Belső elrendezésével sajátos szertartásos viselkedést vált ki az emberből. Remek helyszín egy előadás számára. Kár, hogy a rendező nem él a terek adta lehetőségekkel, inkább csak kulisszaként használja őket. Sőt, az egyik helyszínen kialakít egy helytől független színpadi teret. Az özvegyeket fiatal színésznők formálják meg, pontosan és hitelesen, a pszichológiai és lírai realizmus eszközeivel. Garzón ezért a rendezői munkájáért 2005-ben elnyerte a kolumbiai Kulturális Minisztérium Nemzeti díját.

Egyébként más kolumbiai és dél-amerikai előadásokban sehol nem látni pszichológiai realizmust. Inkább egyfajta meghökkentő, túlzó, felnagyított, szürreális, metaforikus ábrázolásmód és valamiféle sajátos ritualitás a jellemző.

Az Alfred Jarry szövegei felhasználásával létrehozott *Éjszakai játékok 2.* című produkciójáról azt állítja ismertetőjében a Matacandelas együttes, hogy „patafizikai" éjszakai játékukban Jarry figurái Hugo Ball nyelvét beszélik, és úgy mozognak a színpadon, mint Man Ray és Marcel Duchamp. Az előadásban tényleg rendkívül eredeti, groteszk figurák és ember nagyságú bábok jelennek meg. A színészek bámulatos ügyességgel bánnak a bábokkal. A színes látványvilág varázslatos és lenyűgöző. Az üres színpadon egy pulpitus és egy megfigyelőtorony zsinórokból megalkotott finom sziluettje. Érzékenyen színes megvilágítás. Az absztrakt szín egy főhadiszállás benyomását kelti. A szereplők, Übü papa, Übü mama, Poszomány kapitány és a többiek idegesen jönnek-mennek, irtózatos tempóban kórusban beszélnek, és közben sajátos mozdulatokat végezve menetelnek föl s alá. Kár, hogy a szöveghez nincs semmilyen nyelvi segítség, de a helyi közönség nagyon jól mulat. A produkció mindenesetre dermesztően emlékeztet a Bogotában tapasztalható ideges, feszült hangulatra.

A *Romok tanúi* című videoperformansz pedig már a maga valójában behozza a színre Bogotát. A Mapa Teatro produkciója a város központjában lévő hírhedt, drogosok, stricik, prostik, csencselők, házfoglalók lakta negyed, az El Cartucho felszámolásának történetét mutatja be, a buldózerek megjelenésétől a területen létesített modern park megnyitásáig, tizenöt ott lakó vallomása alapján, négy videoprojekció segítségével. Rolf Abderhalden

rendező a folyamatot láttatja. Aprólékosan kidolgozott fekete-fehér képei higgadtan tárják elénk a pusztulás és elmúlás megrendítő, egyben abszurd pillanatait, de kerülik az olcsó hatásvadászatot. A pusztulást elsősorban a negyed, a házak, azok alkotóelemeinek szétzúzásán keresztül szemlélteti. Buldózerek, leomló falak, gazdátlanná vált cipők, a bontást irányító fiatalember, a bontási munkákat „biztosító" fegyveres kiskatona, törmelékben „kukázó" emberek és a területet körbekerítő drótkerítésen építési anyagért átnyúló kezek. Pillanatképek lakásbelsőkről. Nem látunk könnyes szemű, szomorú embereket. Az egyik epizódban egy nagypapa számtalan kitüntetéssel ékesített díszes katonai egyenruhában parádézik unokája előtt a szükséglakásban, majd unokája is felveszi a feltehetően kukából guberált ruhadarabot. A képeket (videofelvételeket) narráció mellett mozgatható vetítővászon-installációkra vetítik, amelyek így kompozíciót alkotnak. Az installációk helyzetét vetítés közben a csoport tagjai újra és újra megváltoztatják. Ezzel megbontják a képi kompozíciókat, és megtörik az általuk kiváltott hatást, egyben újabb, gyakran merőben más tartalmú képegyüttest hoznak létre. A színpadon jobbra elöl két egykori El Cartucho-beli asszony kukoricalepényt süt, olyan körülmények között, mint amilyenek a negyedben uralkodtak. (A lepényeket a végén a közönség megeheti.) Ezzel a kis *reality show*-val a rendező még jobban eltartja a nézőktől a negyed lerombolásának történetét, másrészt minden illúziótól mentesen, de mégiscsak felmutatja az élet lehetőségét.

A Rio de Janeiró-i Cia dos atores együttes a *Hamlet* határait feszegeti: az Enrique Diaz rendezte *Próba-Hamlet* című előadás felfogásában és koncepciójában több hasonlóságot mutat Schilling Árpád *Siráj*-rendezésével. Diaz produkciója is arra keresi a választ, hogyan lehet egy klasszikus művet kortársi szellemben és módon előadni. És ő is a színészeknek szánja ebben a főszerepet. De ő már nem tartja fontosnak, hogy bemutassa a teljes művet, inkább csak reflektál rá. Egy üres játéktérben, melyet a közönség három oldalról körbeül, megjelenik hét színész, és bejelenti, hogy nem készültek el az előadással, ezért csak jelenettöredékeket, jelenetmegoldási kísérleteket és próbahelyzeteket mutatnak be a műből. Kellékeket hoznak be a játéktér negyedik oldalát lezáró függöny mögül, tesznek-vesznek a színen, aztán elkezdenek „próbálni" egy jelenetet. Majd leállnak, mert valamelyik színésznek van valami észrevétele. Aztán folytatják a játékot. És ez így megy végig. Jelenetről jelenetre szerepet váltanak, játék közben beszélgetni kezdenek a darabról, annak menetéről, az egyes szerepekről, véleményt mondanak egymás játékáról, és beszédbe elegyednek a nézőkkel. Az egész játék olyan természetes, hogy a közönség minden további nélkül vevő a „konzultációra". Bár a darab egyik figurájának sincs a játék folyamán állandó színész megfelelője, mégsem oldódnak fel a darab szereplői – ellenkezőleg: úgy éljük meg ezt a kísérletet, mintha több oldalról ismernénk meg őket. A figurák itt figuratanulmányok, mert a szí-

Romok tanúi (Mapa Teatro)

A kolumbiai társadalom problémáira reflektáló független színházi elődöket követi a Casa del silencio csoport is, de munkamódszerében és kifejezésmódjában gyökeresen eltér tőlük. *Woyzeck, egy sóhaj a csöndben* című nonverbális előadásuk az eredeti mű alapján mozgásszínházként meséli el a történetet, amellyel a kolumbiai közélet (a hadseregben uralkodó állapotok, a közlegények helyzete) és a magánélet (féltékenység) problémáira akarják felhívni a figyelmet. A csoport két vezetője, Juan Carlos Agudelo és Diana León, akik Párizsban tanultak Marcel Marceau-nál és Jacques Lecoqnál, nem elégedtek meg azzal, hogy minden jelenetet átültettek a mozgás és a pantomim nyelvére, hanem mindezt megspékelték a húszas évek némafilmjének mexikói változatából ismert stílussal. Így egy szentimentális és didaktikus néma szappanopera lett a *Woyzeck*ből. Kolumbiában állítólag teljesen új jelenség a történetet elmesélő mozgásszínház.

nész- és szerepcsere azt is jelenti, hogy mindegyik színész más felfogásban mutatja be ugyanazt az alakot. Diaz a darab megfejtése érdekében nem riad vissza egészen szemtelen és pimasz megoldásoktól sem. Rosencrantz és Guildenstern először két felfújt műanyag bábuként jelenik meg. Később hús-vér fiatalemberekként meztelenre vetkőznek, és egyikük olyan „faroktáncot" mutat be, amely mindenkit ámulatba ejt. A *Hamlet*-próbának induló előadás egy felszabadult, a darab recepciós konvencióira fittyet hányó, friss szellemű *Hamlet*-tanulmánnyá alakul, és gyakran sokkal mélyebbre hatol a mű megfejtésében, mint egy szabályos előadás. Ez a produkció kétségtelenül a fesztivál egyik csúcspontja.

A *Kukorica-kabaré* az egész Dél-Amerikában kultuszelőadónak számító mexikói Jesusa Rodriguez kabaré-show-ja, amelyet Liliana Felipe kísér zongorán, s francia nyelven énekelt sanzonok-

Foto Debora

Ensaio Hamlet (Cia dos atores, Rio de Janeiro)

kal, a konvencióknak szintén fittyet hányó, friss szellemű, meghökkentő megoldásaival és harcos kiállásával bűvöli el a nézőt. Az ötven év körüli Rodriguez prehispániai jelmezben, azaz színesre festett meztelen testtel és ágyékkötőben játssza az előadást. Az üres színpadon elöl középen füstölő, mécses, néhány kegyeleti tárgy és festékes cserépedény. Rodriguez teszvesz, perdül-fordul, két hosszú copfja ide-oda lendül, és percek alatt csodát varázsol elénk. Például fog egy festékkel teli vödröt és egy pemzlit, rálép a színpadra leterített óriási méretű papírlapra, közben visszatekint a közönségre, ellenőrzi, hogy az követi-e a mozdulatait, majd befesti az egyik talpát, és rálép a papírlapra, amelyen sötét nyomot hagy, aztán befesti a másik talpát, azzal is rálép a lapra, újabb sötét nyom, és így tovább... Amikor már teljesen összetapodta a papírt, bebújik alá, matat alatta, majd a közepén előbukkan, maga köré tekeri az óriási papírlapot, és díszes palástjában fenséges járással körbepózol a színen. Újabb és újabb meglepetést okoz a látszólag semmiből indított kis számaival, amelyek a végén mindig valami furcsa, szokatlan, de megragadó képpel zárulnak. És nem szól egy árva szót sem. Közben talpig feketébe öltözött társa rendületlenül zongorázik és énekel. Eljátsszák, mintha semmi közük nem volna egymáshoz. Aztán eljön a nagy pillanat: Rodriguez, rágógumival a szájában, kiáll a közönség elé, mikrofont kap a szája elé, és elkezd arról beszélni, féktelenül gyors tempóban és felháborodva, hogy micsoda dolog az, hogy a „gringók" elárasztják Mexikót génkezelt kukoricával, amikor pedig Mexikóban szent dolognak számít a természetes kukorica, amely gabona, gyümölcs és élelmiszer egyszerre, valamint a mexikói kulturális identitás és különbözőség alapja. A kolumbiai közönségnek csorog a könnye a nevetéstől.

A fesztivál leginkább próbára tevő produkciója az argentin De la guarda együttes *Villa Villa* című, 1995-ös kultuszelőadása, amellyel azóta is járják a világot. Műfaját tekintve „légi színház". Hosszas beengedési procedúra után összezsúfolva álldogálunk egy sátorban, amikor hirtelen kialszik minden fény, koromsötét lesz percekig, majd lassan derengeni kezd a mennyezet. Papírból van. Felülről egyszerre több irányból festéket fröccsentenek rá. Különleges képek jönnek létre. Aztán szteropolgolyócskákkal árasztják el mennyezetet. Gyönyörködünk, de közben attól félünk, hogy minden a fejünkre potyog. Ez sajnos be is következik, amikor a táncosok lyukakat fúrnak a papírba, majd dobpergés közepette szétszaggatják és mindenestől ránk zúdítják a mennyezetet. Ezután kitárul a tér a fejünk fölött, és meglátjuk a tér egyik rövidebb oldalán kifeszített hatalmas fehér vásznat. A táncoslégtornászok ezután a vászon előtt és a fejünk fölött felváltva mindenféle nyaktörő mutatványokat mutatnak be. Legdermesztőbbek a vizes gyakorlatok: éles sugárban ömlik a víz a magasból a mászókötélre, a légtornász ebben a „vízesésben" hajtja végre gyakorlatát. A közelében álló nézők menekülnének, de nincs hová. Aztán, hogy ne féljünk attól, hogy ránk is hull néhány csöppnyi víz, percekig jéghideg vízzel permeteznek bennünket felülről. Visongás, borzongás, felháborodás, de valahogy ettől kezdve a közönség kezes bárányként viselkedik, és hívők gyülekezeteként követi az együttes minden mozdulatát, vevő mindenre. Néhányan máris örömmel röpülnek a magasba egy-egy táncossal a gumikötél szorításában kalimpálva. Amikor az együttes zenélni kezd a magasban, a közönségből többen rögtön elkezdenek táncolni. A zene dübörög, a dob egyre gyorsabb ritmust diktál. A táncosok a gumikötélen egyre szédületesebb tempóban száguldoznak a fejünk fölött egyik oldalról a másikra. Lélegzetelállító és bombasztikus légi mutatványok, káprázatos és varázslatos képi effektek. A fiatal nézők ugrásra készen várják, mikor kezdhetnek el úgy igazából beindulni, táncolni, bulizni, zaj, visítozás, dobpergés, őrület, kábulat.

A latin-amerikai színház az ember érzékeire hat, de nem a néző érzelmeinek címezi a mesébe, az abszurd, groteszk, szürreális, metaforikus történetekbe és képekbe csomagolt gondolatait, üzeneteit, hanem az intellektusának. E hatásmechanizmus megtapasztalása a fesztivál legértékesebb hozadéka.

A Miniszterelnöki Hivatal és az 1956-os Emlékévet előkészítő Emlékbizottság megbízásából az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet pályázatot írt ki az 1956-os magyar forradalom és szabadságharc 50. évfordulója alkalmából bemutatandó magyar nyelvű színházi előadások támogatására.

2006. március 31-ig összesen 42 darab pályamű érkezett be. A támogatás keretösszege 50 millió forint, amelyből a kuratórium összesen 26 darab pályázat támogatását szavazta meg. A kuratóriumban részt vett Mészáros Márta az 1956-os Emlékévet előkészítő Emlékbizottság tagjaként, Szabó Gyula színművész, Csóti József, a Radnóti Színház gazdasági igazgatója, Nánay István kritikus, Drimál István, a Miniszterelnöki Hivatal főmunkatársa és Szabó István, az OSZMI igazgatóhelyettese.

A nyertes pályázók az 1956-os magyar forradalom és szabadságharc történetét, szellemiségét idéző, az esemény történelmi jelentőségét kifejező előadást 2006. szeptember 1. és 2006. december 31. között mutatják be.

AZ 1956-OS PRODUKCIÓS PÁLYÁZAT NYERTESEI:

SORSZ.	PÁLYÁZÓ	SZÍNHÁZ/TÁRSULAT	SZERZŐ / CÍM
1.	Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház és a nyíregyházi Örökség Színtársulat	Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház és a nyíregyházi Örökség Színtársulat, R.: Vidnyánszky Attila	„Ezerkilencszázötvenhat, te csillag!”
2.	Magyarországi Szerb Színház Kht. (Bp.)	Magyarországi Szerb Színház R.: Vicsek Károly	Vicsek Károly: Sorsok és kommentárok
3.	Tatabányai Jászai Mari Színház	Tatabányai Jászai Mari Színház R.: Harsányi Sulyom László	Örkény István: Pisti a vérzivatarban
4.	Budapesti Kamaraszínház Kht.	Budapesti Kamaraszínház R.: Sólyom András	Kornis Mihály: Kádárné balladája
5.	Egri Gárdonyi Géza Színház	Gárdonyi Géza Színház, R.: Csizmadia Tibor	Bacsó Péter: Te rongyos élet
6.	Pont Műhely Egyesület (Bp.)	Pont Műhely színházi társulata R.: Keszég László	Obernyik Károly: „Magatartásból elég”. Magyar kivándorlott a bécsi forradalomban
7.	Budaörsi Jázékszín	Budaörsi Játékszín, R.: Éless Béla	Boldizsár Iván–Révész György–Bánk László (Bán Zoltán András)–Sződy Szilárd: Éjfélkor
8.	IBS Kft.	IBS Színpad Szindra Társulata, R.: Widder Kristóf, Földessy Margit	Guelmino–Mácsai: Mi újság, múlt század?
9.	Kaposvári Csiky Gergely Színház	Csiky Gergely Színház R.: Mohácsi János	Márton–Mohácsi János–Mohácsi István: „1956”
10.	Benedek Gyula SZÍN TÁRSULATA (Bp.)	SZÍN TÁRSULAT R.: Árkosi Árpád	Páskándiné Sebők Anna – Visky Árpád: „Érettségi a börtönben 1956”
11.	Gózon Gyula Kamaraszínház Alapítvány	Gózon Gyula Kamaraszínház – Pesti Magyar Színház, R.: Sipos Imre	Hubay Miklós: Késdobálók
12.	Érzelmek Iskolája Alapítvány (Debrecen)	Thúróczy Stúdió, R.: Porcsin László	Thurzó Gábor: Záróra
13.	Békés Megyei Jókai Színház	Békés Megyei Jókai Színház R.: Bartus Gyula	Bartus Gyula: Életek árán
14.	Alternatív Művészeti Alapítvány (Bp.)	Malko Teatro R.: C. Nagy István	C. Nagy István: Kiáltás a szabadságért
15.	Kassai Thália Színház	Kassai Thália Színház R.: Szurdi Miklós	Görgey Gábor: Galopp a Vérmezőn
16.	Bartók Kamaraszínház és Művészetek Háza (Dunaújváros)	Bartók Kamaraszínház R.: Smuk Imre	Miskolczi Miklós: A százados
17.	Zalai Nyári Színházak Kht. (Zalaegerszeg)	Zalai Nyári Színházak Kht. R.: Merő Béla	Kabdebó Tamás: Köpölyözés
18.	Szolnoki Szigligeti Színház	Szolnoki Szigligeti Színház R.: Dr. Szikora János	Shakespeare–Mihály Tamás–Horváth Péter: 56 csepp vér
19.	Debreceni Csokonai Színház	Debreceni Csokonai Színház R.: Vidnyánszky Attila	Szőcs Géza: Liberté 1956
20.	Astoria Színházi Közművelődési Közhasznú Egyesület	Astoria Egyesület R.S. 9. Színháza R.: Dobay Dezső	Karátson Gábor: „Ötvenhatos regény”
21.	Holdvilág Kamaraszínház Kulturális Egyesület	Holdvilág Kamaraszínház és az Andaxínház közös bemutatója R.: Koltai Judit	Pruzsinszky Sándor: Csillagjáró
22.	Nevesincs Színház Bt. (Bp.)	Nevesincs Színház–THEATRUM HUNGARICUM, R.: Rencz Antal	Pozsgai Zsolt: Emlékpróba – 1956
23.	Pannon Várszínház Kht. (Veszprém)	Pannon Várszínház R.: Vándorfi László	Vándorfi László: A szabadság békessége
24.	Szegedi Pinceszínház Kft.	Szegedi Pinceszínház R.: Kancsár József	Pozsgai Zsolt: Szeretlek, Faust
25.	Alternatív Színházi Műhely Alpítvány (Pécs)	Janus Egyetemi Színház R.: Mikuli János	Örkény István: Pisti a vérzivatarban
26.	Turay Ida Színház	Szemiramisz Kht. Turay Ida Színtársulat R.: Csiszár Imre	Kiss József: „Az angyalok nem sírnak”

Summary

For our column In Memoriam actor-director Gábor Máté wrote the obituary for Géza Balkay (1952–2006), an outstanding actor of his generation, prematurely deceased.

Our column of reviews opens with Sándor Radnóti's essay on an important new Hungarian play, *Casemates* by András Papp and János Térey, devoted to the 50th anniversary of the 1956 uprising (Katona József Theatre). Further reviews, by Szabolcs Székely, Tamás Koltai and Ágnes Veronika Tóth, treat *Caligula* by Albert Camus (Radnóti Theatre), *Hungarian Zombie* by István Tasnádi (Zalaegerszeg) and *Aqua toffana*, a production to Mozart's music, composed and directed by singer Ágens (Palace of Arts).

Dance critics of the month are Csaba Kutszegi, Dóra Trifonov and Krisztián Faluhelyi who saw, respectively, three performances – *The Man's Dance, Mana* and *Sour Cherry Garden* — at the National Dance Theatre, two works – *The Unknown* and *Short Cut* – by the Budapest Dance Theatre and two works – *Dreaming, Dreaming, I Am Divining* and *Those Who Wait* – by the Bartók Dance Theatre of Dunaújváros.

A more voluminous compilation follows, illustrating the discussions of a panel of playwrights. First we publish István Nánays account of a competition for playwrights, that is followed by a discussion of obscenity in present-day Hungarian drama, with contributions by Csaba Kiss, János Háy and László Bérczes. Next comes an edited version of the discussion centred on contemporary German drama and its possible repercussions on Hungarian playwriting, and finally we publish the contributions of András Forgách, Péter Fábri and Andrea Tompa to the discussion concerning the various aspects of stage adaptations.

The column World Theatre is devoted this time to international festivals. Different experiences as well as outstanding productions and signs of eventual tendencies are evoked by László Bérczes (Kalisz, Poland), Andrea Tompa (Moscow), Judit Csáki and Péter Fábri (Theatertreffen, Berlin), Ildikó Lőkös (Shakespeare Festival, Craiova, Rumania) and Mária Szilágyi (Festival Iberoamericano de teatro de Bogota, Columbia).

Playtext of the month is *The Impure* by Gábor Schein.