2006. MÁRCIUS

XXXIX. évfolyam 3. szám

Színház

392 Ft

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG

ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

VILÁGSZÍNHÁZ

Élektra

Kék madár, Előtte-utána, Lila ákác
Médeia, Hamlet előadások
Mágneses mezők
Elfriede Jelinek drámája

VILÁGSZÍNHÁZ:
BERLIN, PÁRIZS, TOKIÓ

Matz Károly felvétele

Szegény Dzsoni és Árnika – Budapest Bábszínház

Koncz Zsuzsa felvétele

Mágneses mezők – MU Színház

Dorothea Wimmer felvétele

Schutz vor der Zukunft

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; www.lap.szinhaz.hu.
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
XXXIX. évfolyam 3. szám ▪ 2006. március

KRITIKAI TÜKÖR

▪ Tarján Tamás: ÜRES KALICKA 2
Maurice Maeterlinck: A kék madár
▪ Bán Zoltán András: BESZÉLŐ FEJEK 4
Roland Schimmelpfennig: Előtte-utána
▪ Stuber Andrea: CSALÁDI PÓTLÉK 7
Élektra
▪ Urbán Balázs: VÉRESEN KOMOLYTALAN 9
Esztrád sokk
▪ Zappe László: EGY SZÍVHEZ SZÓLÓ ÉS EGY NEM SZÓLÓ ELŐADÁS 11
William Shakespeare: Lear király
▪ Lőnhárd Ágnes: MESE A MESÉRŐL 13
Lázár Ervin: Szegény Dzsoni és Árnika
▪ Szekeres Szabolcs: DEMAGÓGOK ÉS KÉPREGÉNYHŐSÖK 14
Rejtő Jenő: A Néma Revolverek Városa; Vanek úr Afrikában
▪ Kovács Dezső: T & T 16
Szép Ernő: Lila ákác
▪ Karsai György: MITOLÓGIAI BONNIE ÉS CLYDE 18
Jean Anouilh: Médeia

INTERJÚ

▪ Lőkös Ildikó: FESTMÉNYEK ÉS DÍSZLETEK 21
Beszélgetés Adriana Granddal

HAMLETEK

▪ Karuczka Zoltán: ZSÁKBAHAMLET (Bárka) 24
▪ Csáki Judit: „SZÓ ESZME NÉLKÜL MENNYBE SOSE HAT” (Budapesti Kamaraszínház) 24
▪ Tompa Andrea: A HALOTT SZELLEM (Madách Színház) 27

TÁNC

▪ Vida Virág: LÁTHATATLAN GYILKOSSÁG 29
Kain – Ábel
▪ Trifonov Dóra: HÚSZ ÉV MÚLVA 30
Magyar Elektra; A helység kalapácsa
▪ Faluhelyi Krisztián: VONZÓDÁSOK DARABKÁI 32
Mágneses mezők

FÓRUM

▪ Jeles András: LEVÉL FENYŐ ERVINNEK 34

VILÁGSZÍNHÁZ BERLIN, PÁRIZS, TOKIÓ

▪ Forgách András: KÍSÉRTETEK A METRÓN 36
Japán–német kabuki
▪ Gáspár Ildikó: A „MINTHÁN” INNEN ÉS TÚL 40
Valóság és fikció a német színházban
▪ Barbara Villiger Heilig: A TÉBOLYÍTÓ ÉLET 44
Marthaler zenés szeánsza
▪ Karel Král: A HELY, AHOL NEM TUDJUK, MI FOG TÖRTÉNNI 46
Beszélgetés Anna Viebrockkal
▪ Sipos Gyula: LÁVINIA ÉLNI AKAR 49
Botho Strauss Shakespeare-átirata Párizsban

VILÁGSZÍNHÁZ

▪ Tompa Andrea: A PERIFÉRIA DICSÉRETE 52
Bukaresti Nemzeti Fesztivál

VILÁGSZÍNHÁZ BOLSOJ

▪ Jekatyerina Birjukova: AZ OPERA ÚJ IDENTITÁSA 55
▪ Kéri József: RATMANSZKIJ, A „DÁN KIRÁLYFI” 58
A balett lépésváltása

SZÍNMŰVÉSZETI EGYETEM

▪ Kutszegi Csaba: A MÓDSZER NEVE: LADÁNYI 60
Beszélgetés Ladányi Andreával
▪ Koltai Tamás: LÁTLELET 62
Nánay István: Tanodától – egyetemig

SZEMLE

▪ Szántó Judit: BITTNER RT. HUNGARY 63
Egressy Zoltán: Nyolc dráma

DRÁMAMELLÉKLET: Elfriede Jelinek: *Pihenő, avagy Mind ezt csinálják* (Fordította: Halasi Zoltán)

A CÍMLAPON: Hámori Gabriella (Élektra) és Pogány Judit (Klütaimnésztra) az Örkény Színház *Élektra*-előadásában ▪ *Koncz Zsuzsa felvétele*

TARJÁN TAMÁS

Üres kalicka

■ MAURICE MAETERLINCK: A KÉK MADÁR ■

A vígszínházi előadás számos kapcsolódást mutat a korábban ugyanitt játszott Brecht-darabbal, *A kaukázusi krétakör*rel s más közelmúltbeli Zsótér-rendezésekkel (*Csongor és Tünde,* Kamra; *Stuart Mária,* Bárka stb.) is. Ugyanakkor részben betagozódik abba a sorba, amelyet a hirtelen újrafelfedezett, jogaiba – merőben innovatív kontextusban – visszaiktatott „üldögélős", „mesélős" színház produktumai jelentenek (*Az arab éjszaka,* Bagossy László, Örkény István Színház; *Előtte-utána,* Schilling Árpád, Katona József Színház/Krétakör Színház stb.). Ezeket az összefüggéseket azonban inkább csak a szakma nézi és vizsgálja, a publikum kevéssé. Legfeljebb a Víg törzsközönségének szökik szembe, hogy Gruse, Acdak és a többiek kaukázusi példázata is a gyerek, a gyermeki lét felől kereste a boldogságot (ha az egyáltalán kereshető), s a gyermek(ek) színpadon mindig többesélyes szerepeltetését gyerek(ek) által: többtucatnyi, az énekbeszédbe stilizált megszólaltatású emberpalántával próbálta ki. Sőt, a kisgyerekek ott részben felnőtteket alakítottak vagy pótoltak. Most *A kék madár*ban – mely 1909-es keletkezésekor Maurice Maeterlinck számára mesejáték volt, jelen változata viszont *tündérjáték felnőtteknek* – érett felnőttek (színésznők) formálnak meg gyerekeket (egyikük kisfiút. Ez a nemi identitás színpadi felcserélésének egyetlen hagyományosan elfogadott, az újabb kori színháztörténetben a néző által természetesnek tartott megnyilvánulása). Az infantilizáció mint a létezés mélyebb, rejtelmesebb megélésének dilemmája és technikája „oda" és „vissza", a fiatalításban és az öregítésben is kimutatja tehát magát.

Venczel Vera (Mitil), Juhász István (Kutya) és Börcsök Enikő (Tiltil)

Részben rokon jellegű az Ambrus Mária tervezte két díszlet is. A Brecht-parabola egy szocreál kultúrotthon-mozihodály széksorait fordította szembe velünk (a kulisszák egyéb trükkjeiről és finomságairól ezúttal ne beszéljünk). *A kék madár* ugyancsak a nézőtérnek szegezett foteljei 1965 táján voltak modernek, hirdetve a szocialista szellemű formatervezés, bútoripar kvalitásait. A kiegészítőkkel – állólámpák, újságtartók, miegymás – együtt ezek a (több sorba rendezett) fotelek – meg a vetített falburkolat, fényforrássor, egyebek – inkább egy klub, stúdió, lepusztult napközi tartózkodási hely látszatát keltik, mint (karácsonyba álmodott!) otthonét. Az intimitásból (keressük meg a szomszéd néni beteg kislányának a boldogság gyógyító kék madarát) program, közügy, nyilvános processzió válik. Zsótér módosítógesztusa a napjainkra már – hiába Nobel-díjas a szerző – roppant gyengének és giccsesnek (is) tűnő színmű helyzeti és mozgási energiáit is növeli. A teret időnként a zsinórpadlásról alábocsátott, akár szinkronban-ellentétesen mozgó, áttetsző leplek tagolhatják. Nem vetítő-, hanem képvásznak, matt festményekkel (erdő, plázs stb. A trükkökre, finomságokra, szimbolizációs aktusokra ismét nincs mód kitérni). Ezek a „függönyök" – a nyílón, csukódón, résnyire hagyottan sokat foglalkoztatott bársonyfüggöny, valamint a szintén játékbeli funkcióhoz juttatott vasfüggöny társaságában – a költemény-dráma hagymahéjai, ibseni értelemben (nem feledhető, hogy a rendező nemrégiben épp a *Peer Gynt*ön dolgozott, melynek – megint egy elütő variációban – alapkérdése: a címszereplő „örök gyerek"-e, s boldog boldogtalanságának mennyi köze van a hiperaktív semmittevés, a hatalmas fantáziálóerővel *nem* alakított sors stációihoz).

Az ülőalkalmatosságok és kárpitok lineáival felosztott, egészét tekintve mégsem szögletes, sőt lágyulni is képes térben a színészek nagyon sokszor nem egymáshoz, nem a megszólítottjukhoz fordulnak. A hátsóbb régió az elülső régió hátának beszél. Szomszédos figurák rá sem pillantanak a másikra, a messzeségbe eregetik szavaikat. A boldogságkeresés allegóriájában ez a kontaktusvesztés (bár nem radikális: akadnak ellenpéldák is) nem sok jót ígér. Egy idő után valamennyi alakra – legyen az Tiltil és Mitil, a két gyerek vagy A Kenyér, A Tűz, A Víz, vagy más – rákövesül a karakteréből, egyéni érdekéből is következő magánya. A magányban, a létbevetettségben egy a rengeteg szereplő. Figyelmes, érzékeny rendezői irányítás és odaadó színészi összpontosítás szükséges ahhoz, hogy e nagyrészt reflektálatlan, mondhatni, önző egyedüllét olyan lengén ironikus-fájdalmas, mosolyos-megriadt, egyszerre egy- és többdimenziós mimikát és gesztusrendet kapjon, mint Hegedűs D. Géza fontoskodó szolgálatkészségében (főleg narancssárga léggömböktől fedett meztelenségének kövérség-áriájában), Juhász Istvánnál (akár A Kutyaként, akár Til Apukként, az elhárított tanmesei mintát vissza-visszacsempészve), Halász Judit bohókás passzivitásában (A Cukor, Az Éjszaka), Varju Kálmán kirobbanásaikor (A Tűz), Szamosi Zsófia ruháját túlkéklő gurguláiban (A Víz), a Percek – Gyimesi Pálma, Szatmári Liza, s tulajdonképp a velük tartó A Tej: Tanai Bella – fekete vagy fehér tipegésében.

A szolidaritás, a sorsközösség, a megtörhetetlen tragikumból játékosan font élet bonthatatlanul egy volta az emlékezetes temetőjelenetben a legintenzívebb. A máso-

Szamosi Zsófia (A Víz), Börcsök Enikő és Venczel Vera

dik részre visszatérve egy szál szegfű fogad valamennyiünket. Kérésre-utasításra ezt emeljük arcunk elé, amikor hallgatnak a holtak, és hallgatják a holtakat. Noha kimondatik, hogy halottak pedig nincsenek, rázkódnak a szegfűfejek szívünk hevesebb dobogásától. (Emeletes temetők nemigen lévén, az erkély és a karzat kimarad ebből a szép, de az átgondoltságánál hatásosabb ceremóniából.) A vígszínházi premier legfontosabb szcenikai eleme, kelléke tehát lenn a nézőtéren éli életét. A szegfű. Zsótér és csapata gondoskodott arról is, hogy azért a kék madár – A Kék Madár – állja a versenyt a fehér virággal. Akár egy (kétséges, hogy az az egy), akár több (rengeteg) kék madár telepszik horizontunkra, óhatatlanul úgy szavazunk: ezt a behemót, lélektelen, nevetséges mű-valamit a legnagyobb csapás lenne megtalálni. A sokaság – az emberi, növényi, állati, anyagi sokaság – elemi összetartozása, a boldogság kifürkészhetetlensége és megfoghatatlansága (mint korántsem leverő, mert legalább ennyire serkentő tapasztalat) együttesen képezi Zsótér elemzésének fő témáját.

Időről időre sokat próbált vagy elnyűtt testű meztelen férfiak illusztrálják korpuszukkal az eleve (Maeterlinck tudtával és akaratából) illusztratív drámát. Az illusztráció átmegy allúzióba. Ám bármily áldozatkészséggel, takaratlansággal viszik fizikai valójukat a színpadra e különleges, a képzőművészeti asszociációk hálójába is bemozduló statiszták, nehézkes, civil ottlétük folyton pattogzó bevonat a csöndes és átszellemült színészi munkán. Venczel Vera árnyéksuhanása a gyöngébb akaratú testvér, Mitil jelmezében s Börcsök Enikő kamaszos-koravén kapitánykodása a nagy kaland lebonyolításában: mesteri. Kamarás Iván az eredetileg nem is rá osztott és – hihetnénk – nem is neki való szerepekben (Alkonyi Tündér, A Tölgyfa, A Fény, Áfonya és Unokája) a mesevilág jóságos tanító bácsija/nénije, aki a filozófiai tantextusból is a legjobb rezonanciákat szabadítja fel (kámzsás anonimitásában mintha a kapucnikedvelő Zsótért is megfricskázná a kemény, tiszta színekre, az áttételesebb, elvontabb jellemzésre koncentráló jelmeztervező, Benedek Mari jóvoltából). Béres Ilona Til Anyuként nem fiatal mama, hanem az a mindentudó, kortalan idol, akivé egyre több szerepe avatja. Eddigre már mögötte indázik a színpadon A Macska intrikussága, minimális animalitással, a „hát igen, rossz vagyok: A Kutya – persze – a jó, A Macska a rossz" zárványaival. Börcsök, Venczel, Béres és Kamarás négyese színészileg úgy tölti ki az előadást, hogy Halásszal és Hegedűssel hatossá egészülhet, mindenki mástól pedig mindig jó játék-aláfestést tudhat magáénak. A karmester Börcsök, a prímhegedűs Kamarás.

Mint az újabb Zsótér-rendezések egyike-másika (a *Csongor és Tünde,* a *Peer Gynt* például nem), *A kék madár* is unalmas negyedórák, a stílusegység – vagy stílustörés – jegyében kipipált szakaszok ballasztját cígöli. Lackfi János méltóságteljesen hullámzó fordítása nem tudhatott csodát tenni a fénykorában is hol poétának, hol középszerű írástudónak tartott Maeterlinck didaxisával. Jut idő a zsöllyében fészkelődni, a végén a taps nem veti szét a színházat. Kamarás átállása egyik szerepből a másik szerepcsoportba jelzi, hogy a rendező sikerrel revideálja (ezúttal kényszerből, a Harkányi Endre kiválásával megindult folyamat miatt) centrumukat el nem vesztő téziseit. Mégsem mindegy – s ennek a konzekvenciáit már nem láttatja át az este –, hogy Börcsök játszik Venczel mellett, s Börcsök helyett Kamarás, s valaki(k) Kamarás helyett is. A bevezetésben említett „üldögélős", „mesélős" előadásmód, ha terjedelmesebb időegységet kellett strukturálnia, szinte minden rendező kezén, szinte minden alkalommal kibicsaklott, elcsigázta a formaelvet értő és honoráló szemlélőt is. A nemi identitás (színpadi, szerepbeli) kérdéseire egyre kevesebb figyelmet mer fordítani a toleranciáját fitogtatni kívánó vagy különféle euroamerikai elméletekkel és gyakorlatokkal kordában tartott jelen (lassan majd nem lehet műsorra tűzni olyan darabot, amelyben a női vagy a férfi szerepek aránya nem éri el a negyven százalékot?), de elgondolkodtató, hogy ember, növény, állat, anyag, ásvány panteisztikus sorsrokonságának e példázatában nem domináns, hogy a két főszerepben egy fiú (majdani férfi) és egy lány (majdani nő) szegődik a becserkészésekor is becserkészhetetlen kék madár nyomába.

Hegedűs D. Géza kezében – ki is mondja – a befejezéskor üres a címszereplő számára előkészített kalicka. A Maeterlinck-darab Zsótér interpretációjából is ki-kiszökik, el-eltűnik. Másfelől azonban az üres kalickának épp az a pozitív drámai-színházi jelentése, hogy üres; és ha üres, akkor *nem üres.* A kék madarat sosem illuzionáló drámaíró-költő Székely János a *Férfikor* című szonettsorozatában sokkal világosabban, kérlelhetetlenül mondta el

Koncz Zsuzsa felvételei

Varju Kálmán (A Tűz), Béres Ilona (Til Anyu), Börcsök Enikő és Venczel Vera

ezt: „Boldogtalan, ki feljutott a csúcsra, / Mert visszaúttá válik minden útja, / És minden lépte lefelé vezet."

MAURICE MAETERLINCK: A KÉK MADÁR (Vígszínház)

FORDÍTOTTA: Lackfi János. **DÍSZLET:** Ambrus Mária. **JELMEZ:** Benedek Mari. **DRAMATURG:** Ungár Júlia. **MOZGÁS:** Vati Tamás. **SZCENIKUS:** Krisztiáni István. **MASZK:** Szabó C. Mária. **ASSZISZTENS:** Várnai Ildikó. **RENDEZŐ:** Zsótér Sándor.

SZEREPLŐK: Béres Ilona, Börcsök Enikő, Venczel Vera, Kamarás Iván, Hegedűs D. Géza, Varju Kálmán, Szamosi Zsófia, Tanai Bella, Halász Judit, Juhász István, Gyimesi Pálma, Szatmári Liza.

BÁN ZOLTÁN ANDRÁS

Beszélő fejek

ROLAND SCHIMMELPFENNIG: ELŐTTE-UTÁNA

Hogy mi történt az 1967-ben Göttingenben született Roland Schimmelpfennig darabjával előtte és utána, az világos. Előtte *megírta, eredetileg rádiójátéknak,* utána *aztán elővették a színháziak, és előadták, előbb Hamburgban és most immár Budapesten is – ami logikus, ismerve a nagyjából tizenöt éves „német, magyar két irodalmi jó barát" című mesét. Ennek egyik folyománya, hogy a valóban jók mellett az átütően rossz, a szó legalpáribb értelmében vett trendi szerzők is bekerülnek a siker vásárlókosarába – ami persze logikus, hiszen mindig a korstílust tökéletesen beszélő szerzők a legdivatosabbak, mondja Hermann Broch, hogy egy szellemi nagyágyút is felvonultassak.*

Hogy mi történik az előadás *közben,* immár az is egyértelmű. Dögunalom. *„Ein Postmoderne soll bei mir etwas* cselekmény *haben!",* hogy Karinthy egyik ismert ferdítését továbbferdítsem. De hát ilyesmiről beszélni is képtelenség. Vannak persze cselekménycsírák, kezdemények, aprócska magvak nyiladozásai, de ha valami lábra kapna, netán szárba szökkenne, a német irodalmi divatfi azonnal elvágja a szálakat, hogy átadja a szót egy másik csírácskának, drámai lehetőségnek, de persze aztán annak is szárnya szegetik. *„Textsplitter"* („szövegszilánkok"), szólnak a német kritikák, és persze hozsannázó értelemben. Manapság a kiherélt monológot, dialógot zenei szervezettségnek hívják. Maga a technika persze ezeréves, na jó, ötven csupán, és az utóbbi két évtized filmdramaturgiája élt is vele rendesen; korántsem véletlen, hogy a recenziók Quentin Tarantino és Robert Altman *(Rövidre vágva)* nevét emlegetik egy lélegzetre Schimmelpfennigével. Mint a két nagy amerikainál, blődli ellensúlyozza itt a halálkomolyságot; feltűnnek egyes arcok az arctalan tömegből, életproblémájuk is előadatik, de persze csak töredékesen, lehetőleg több elbeszélői síkban, több nézőpontból megvilágítva, gazdagon élve az időfelbontás eszközével is, és aztán visszamerülnek a tömegbe; lecsúszik róluk a fejgép fénye, és ők ismét alábuknak a jelentéktelenség vizébe. Történetfilozófiai-életszemléleti oldalról nézve egyértelmű a helyzet: a tökéletesen elidegenedett, diszkrét pontok halmazává széthullott polgári világban nincsenek már sorsok, nincsenek szimbolikusan értelmezhető-átélhető helyzetek, nincs lélektől lélekig ható beszéd – *ergo* minden dialógus monologikus, *ergo* minden monológ néma. Ennek folyományaként a drámában már nyelv sincsen, pontosabban csak nyelvpótlékok létezhetnek, a totálisan banalizálódott mindennapi élet pszeudonyelve regnál a színpadon. Nagyjából ez volt az úgynevezett abszurd dráma világállapota, esztétikai alapja is. De ott még lázadó volt a gesztus, a műfaj legnagyobbjai még elviselhetetlennek érezték a végletekig megalázott emberiség semmissé tett sorsát. A lét abszurditása nyugtalanná tette őket, és korántsem véletlen, hogy az egzisztencializmus egyik legnagyobbjának, Albert Camus-nek eszszékötete ezt a címet viselte: *A lázadó ember.* Ám a posztmodern már kibékült a helyzettel, és mintegy élvetegen merül el a menthetetlen világ festésében, lévén alapvetően hedonista, míg az abszurd aszkéta volt. Ezért drámailag ismét ábrázolhatónak, plasztikusan megjeleníthetőnek véli

a világot, és ennek szükségszerű következménye, hogy visszaköveteli a süllyesztőbe került naturalizmus jogait, de persze olyan naturalizmus ez, mely folyvást fenntartja magának a jogot, hogy költői lehessen. Schimmelpfennig sem tesz mást. Ezt több módon próbálja elérni. Egyrészt a teljesen banális nyelvhasználat túlhangsúlyozásával, remélve, hogy mint a Hegeltől megfosztott Engelsnél, a mennyiség átcsap majd minőségbe, azaz minél laposabb a nyelvhasználat, annál jobban lelepleződik a létezés semmisége, vagyis a nyelv valamiként mégis szimbolikus tartalmak hordozójává, tükrözőjévé nő. Schimmelpfennig Tarantinónál és, mondjuk, a vérnaturalista Franz Xaver Kroetznél kevésbé leleményesen, de azért leleményes manualitással, jó csuklómozgással forgatja ezt a drámai tolvajkulcsot. A szereplői által előadott különféle szerelmi három-négyszögek, megcsalások, bosszantások, veszekedések, párkapcsolati szurkapiszkák végtelenül unalmasak és elcsépeltek ugyan, de érezhető bennük a színpadi szerző dramaturgiai iskolázottsága.

A másik kilábalási út magának a szövegnek vagy a helyzetnek a lirizálása. Ilyenkor – többnyire monológokban – valami nagyon szimbolikusnak szánt történik. Esetünkben például az, hogy egy házasságát, életét, egész értelmetlen létezését megunt férfi (Scherer Péter játssza) belép, beköltözik, és ekként felszívódik egyik kedvelt festményében, vagy – mint a Csákányi Eszter által előadott, önmagában persze ötletesen megírt monológban – valaki folyvást átváltozik: ügyvédnőként indul munkába, hogy este aztán villamosvezetőként végezze, és egy nap három nő különféle alakjában három különböző férfival is szerelmeskedik. A végtelen banalitás világa így, a fantázia révén – látszólag – megsemmisül. Egy másik szereplő a Bezerédi Zoltán által előadott magánbeszédben egyszerre csak járni kezd a szállodai szobafalon. Jézus még a vízen járt, az eldologiasodás rabszolgája már csak a falon. Na jó.

Harmadik megoldásként az irodalmi paródiák mutatkoznak, ilyen a *sci-fi-pastiche* a darabban, melyben a Földünk légterébe betört, minket fenyegető „Organizmus" (Valter Ferenc szuggesztív énekbeszédével) és az őt megsemmisíteni-megérteni-feltérképezni kívánó „Vadász" (Hajduk Károly) küzdelmét izgulhatjuk-nevethetjük végig, miközben még egy mai operaparódiát is kapunk bónuszként, Vajda Gergely Eötvös Péteren nevelkedett zenéjével. És ilyen gúnyrajz a „Gyáros" (nem mondhatok közelebbit, hiszen a darabban nincsenek néven nevezhető figurák, csak „foglalkozási karakterek" – ami persze ismét közhely) által a szállodai szobában látott pornófilm cselekményének ismertetése, melyben szerepel öt kemény csöcsű amerikai topmodell meg a nagy gaudiummal szopató amerikai elnök. Kicsit kacagtunk Lengyel Ferenc harsányan szenvtelen előadásán. Egy ideig. Aztán belefáradtunk és eluntuk. Rendben.

Közönség nélkül

Mindezek a dramaturgiai eljárások legalább egy dolgot céloznak, és ez a posztmodern kor drámájának talán legnagyobb problémája: hogyan cselezhető ki a színházi tradícióhoz szorosan hozzánőtt naturalizmus úgy, hogy mégse menjen veszendőbe (magyarán: a szórakozni vágyó néző se maradjon teljesen kielégületlenül). Vagy másként: hogyan ábrázolható az éppen adott kor mindennapi élete úgy, hogy közben a szöveg, a szituációk halmaza mégse fulladjon bele a sima *Zeitstück* úgynevezett mocsarába. Ismét másként: hogyan lehet társalgási drámát írni egy olyan világállapotban, melyben már nincs társalgás? Megint más kérdéssel: hogyan tehető a fecsegés költőivé, netán szimbolikussá? Másként kérdem újból: hogyan érheti el a színház, hogy mintegy „tükröt tartson a természetnek", miközben már senki sem hisz egy ilyen tükörkép hitelében, mert olvasta Michel Foucault-t, miszerint maga a tükör is csak egy diskurzus, *ergo* pusztán egy értelmezés, *ergo* pusztán egy szöveg? Vagy ezt már Jacques Derrida írta? Sebaj, két trendivel több.

Koncz Zsuzsa felvételei

Törőcsik Mari, Szirtes Ági, Mucsi Zoltán, Terhes Sándor, Sárosdi Lilla

Legyen bármi is a tükör, helyben vagyunk.

A Krétakör és a Katona József Színház Schilling Árpád rendezte előadása sötétben indul. Megszólal Törőcsik Mari félreismerhetetlen hangja, eleinte még nem fogjuk fel, honnan, és elmeséli, hogy amikor megérkezik egy szállodai szobába, sosem kapcsolja fel a villanyt, sötétben zuhanyozik, mert undorodik öreg testétől. Nem mer a tükörbe nézni. E pár mondat után – egyébként mintegy keretes elbeszélésként ezekkel zárul is a darab: „előtte-utána" – feljön a fény, és mi, nézők egy hatalmas tükörrel találjuk szemközt magunkat, szóval a színház mégiscsak tükröt tart mintegy a természetnek. Nagy poén, vérbeli teátrális ötlet, és fel is hördült a nézőtér egy pillanatra. Innentől kezdve az egész előadást ebből a tükörből látjuk, a színészek köztünk ülnek a nézőtéri sorokban, innen mondják az arcunkba, a saját arcukba a szöveget. A remek és valóban sokatmondó ötlet azonban hamar lángját veszti, füstbe megy, és nincs tovább – a tizedik percben már kissé unalmas, hogy magunkat meg a premieren megjelent prominenseket, valamint médiasztárokat keressük a tükörben, aztán meg az éppen beszélő színészt. A negyvenedikben mindez roppantul idegesítő, másfél óra múlva pedig álmosítóan lapos, és tekintetünkkel már nemigen kutatunk senkit, legfeljebb a kijáratot. Persze, tudjuk a régi, nagyon szájba rágott leckét: mi magunk vagyunk a dráma szereplői a magunk banalitásával, kisszerűségével, apró-cseprő vagy nagyobb gondjaival; semmi sem választ el minket e darab szereplőitől, csak hátrább nagyképű agarainkkal, a kukucskáló színházhoz szokott kandi tekintetünkkel! Nem lehetünk kívülállók, mert már nincs, nem lehetséges kívülállás, a tömegtársadalomban mindenki nézője és játszó személye önnön drámájának, a színpad fikciós világától elválasztó függöny – ezúttal tükör – nem tagol immár, hanem magába olvaszt. Azaz nincs többé fikció, minden valóság – ami tőről metszett posztmodern gondolat. És mivel egy gondolat éppen elegendő egy drámához, rendben is lennénk ezzel, ha nem lenne oly végtelenül elcsépelten és ötlettelenül elővezetve. A rendezés egyik alapproblémája ugyanaz, mint a darabé: mindenből túl sok van, minden túlhangsúlyozott – itt túl vajas a vaj, ahogy Gombrowicz mondta (igaz, más összefüggésben). Ha közhely, akkor vájkáljunk benne könyékig, ha elbeszélés, tartson addig, míg a néző ájultan le nem fordul a székről. Mert hát elbeszélés természetesen, nem pedig dráma Schimmelpfennig szakmailag szinte kifogástalanul átgondolt, trükkös, olykor valóban szellemes kis munkája. Ennek egyik jele, hogy az úgynevezett színi, rendezői utasításokat is elmondják a szereplők, ez sem új a nap alatt, a nagy trendi szöveggyáros – aki egykor, még ifjúkorában azért vérbeli író volt – Peter Handke *Az óra, melyben semmit sem tudtunk egymásról* című „darabjában" egyetlen szó sem hangzik el, csak színi utasításokból áll. Minden szöveggé, narrációvá válik a játszók szájában – a posztmodern diktátumnak megfelelően. De magam vonakodom, hogy pusztán textúrává silányodjam. Ezért két alkalommal is (január 12-én és 13-án) halálos unalomban szenvedtem végig ezt a ritmustalan, vérszegény, ötletekben csenevész, de kétségkívül nagyon-nagyon trendi előadást – utóbbi miatt nem kizárt, hogy lesz némi sikere. A színészek – egyenként felsorolni vagy értékelni őket teljességgel lehetetlen – tették a magukét, mondták aprócska hangsúlyokkal, szinte szenvtelenül a szöveget, darálták a blablát, főhajtásra késztő fegyelmezettséggel, odaadással. Nem látszott rajtuk szenvedés, pedig hát ezúttal nem mehetnek a büfébe, ha éppen nincsenek a színen.

Törőcsikra Marira azonban külön bekezdést kell nyitni. Noha ő produkálta az előadás egyetlen, klasszikus értelemben vett színészi alakítását, nem biztos, hogy ez a darab vagy a rendezői koncepció/szándék előnyére válik. Többrészes, visszaemlékező magánbeszéde, egy házasság rövid története – erősen Ingmar Bergman-os alapízekkel – egy régi értelemben vett emberi sorsot vázol, a maga gyermekkori emlékeivel, önelemzéseivel, örömeivel, bánatával, kedves tárgyaival, színeivel és majdnem teljes emberi gazdagságával. De hát tudjuk, ennek nincs helye az új német drámahuszár esztétikai rendjében. Törőcsik így – akarva-akaratlanul – az egész rendezés, az egész drámai posztmodern világállapot alapjait ássa alá, vagyis voltaképpen kilóg a darabból, az előadásból. És mégis (vagy talán éppen ezért?!) megrendít a hangja, az egyik nézőtéri székben ülve is félelmetesen erős, lebírhatatlan hatalmú színpadi jelenléte. Játéka vágykeltő: bár tűnne el a süllyesztőben ez az áramvonalas, csúcsra járatott kamu, bár láthatnánk-hallhatnánk legalább még egy nem kimódolt, valamiként természetes emberi mozdulatot, hangütést! Mert noha csupán beszélő fejeket láttunk ezen az estén, éppen a fejekből, az agyakból, másként szólva az emberi intellektusból vagy tudatból nem észleltünk semmit. Automatákat ne játsszanak automaták, gondolhatnánk. Törőcsik emberi, nagyon is emberi beszéde folyvást kiveri Schimmelpfennig és Schilling Árpád kezéből a beszélő gépeket felhúzó kulcsot.

ROLAND SCHIMMELPFENNIG: ELŐTTE-UTÁNA
(Krétakör – Katona József Színház)

FORDÍTOTTA: Veress Anna. **ZENE:** Vajda Gergely. **TÁNC:** Frenák Pál. **DÍSZLET:** Ágh Márton és Schilling Árpád. **RENDEZŐ:** Schilling Árpád. **SZEREPLŐK:** Bánki Gergely, Bezerédi Zoltán, Csákányi Eszter, Elek Ferenc, Fekete Ernő, Hajduk Károly, Katona László, Láng Annamária, Lengyel Ferenc, Moldvai Kiss Andrea, Mucsi Zoltán, Nagy Ervin, Péterfy Borbála, Rácz Gábor, Rezes Judit, Sárosdi Lilla, Scherer Péter, Szirtes Ági, Takátsy Péter, Terhes Sándor, Törőcsik Mari, Valter Ferenc.

STUBER ANDREA

Családi pótlék

■ ÉLEKTRA ■

„A görög tragédiákban a rejtőzködés (és következésképp a felismerés is) epikai vonás, amely valamiféle fátumból ered. A fátumban megszűnik a drámai cselekmény, amelynek belőle fakad sötét, rejtélyes forrása. Ezért van a görög tragédiának olyan hatása, mint a márványszobornak, amelynek szemében nincs élet. A görög tragédia vak."

A fenti megállapítást Kierkegaard tette a *Félelem és reszketés* című művében, és bár szeretnénk, de nem tudjuk megállni, hogy hozzá ne fűzzünk egyet s mást. A filozófus ítélete némiképp sommásnak mondható. Nem veszi figyelembe azt, hogy a görögöktől ránk maradt drámairodalom egyáltalán nem homogén anyag. Elég arra rábámulnunk, hogy Elektra történetét mindhárom óriás megírta, s máris kifigyelhetjük, hogy Aiszkhülosz, Szophoklész és Euripidész nagyon különbözőképpen dolgozta fel, hangolta át és ítélte meg a már akkor jól ismert mitikus történetet. (Feltehető, hogy Euripidész változata kifejezetten a Szophoklészéval feleselve született.) A vak márványszobros hasonlat mégis pontosan kifejezi azt, hogy korunk egyszerű halandója miért érezheti az antik drámát inkább csodálatra méltónak, mint szerethetőnek. És talán ugyanez a vonása teszi vonzó kihívássá a rendezők számára a görög tragédiák színpadra állítását. Izgalmas feladat a nagyszabású alaptörténetek – újabban általában gyors lefolyású, célratörő – előadása során megtalálni a hősök karakterjegyeiben, viszonyaiban, összeütközéseiben azokat a mozzanatokat, amelyek mégis ismerősen emberiek. Ilyenkor érheti olyan élmény a nézőt, mintha a márványszobor hirtelen életre kelne. Vagy legalább egy-egy pillanatra felfedezhetni vak szemében, hogy mégis látó.

Az Örkény Színházban *Élektrát* rendező Bocsárdi László éppúgy nemigen vesz tudomást az ókori görög drámaírók szemléleti, világnézeti és mentalitásbeli különbözőségéről, mint Kierkegaard. Bocsárdi és Sebestyén Rita dramaturg Euripidész és Szophoklész *nyomán* állította össze saját, egyéni, önállónak mondható verzióját. Konkrétan (a szöveget tekintve) és átvitt értelemben (lelkületileg) több ebben a változatban az euripidészi, mint a szophoklészi. Az új mű szerkezetileg különbözik mindkét elődtől: szűkebb, zártabb, tömörebb, redukáltabb. Elhagy olyan szereplőket, akikben Szophoklész és Euripidész nem egyeznek (például Élektra húgát, a Szophoklésznál megjelenő Khrüszothemiszt, avagy a mükénéi földművelőt, akihez Euripidésznél férjhez adták Élektrát), viszont behozza Szűcs Elemér képében a halottan is igen virgonc Agamemnónt. Más szereplőket megerősít, gyarapít ez a feldolgozás (mint például a Fodor Tamás játszotta Nevelőt), Mácsai Pál Oresztészének felbukkanását pedig erősen késlelteti. Ezúttal nemcsak a címszereplő, vagyis Hámori Gabriella, de mi, nézők is huzamosabb várakozás után találkozunk először a hazatérő öccsel.

Bocsárdi László rendezése lejjebbről, még nyomorultabb helyzetből indítja Élektrát, mint a görög klasszikusok. Szophoklésznál még csupán fenyegetés az, hogy Élektrát a zsarnok mostohaapa, Aigiszthosz megfosztja majd szabadságától. (Euripidésznél meg csak egyszerűen kiteszik a királylányt a palotából egy csúf *mésalliance* révén.) Az Örkény Színház színpadán Bartha József „talajvizes" díszletében Élektrát mintha máris fogságba vetették volna. Talán egy föld alatti csatornarendszer sötét, nyirkos helyisége ez, ahol a bosszúvágyó leány várja a várandókat, de lehet ennél elvontabb tér is.

Hámori Gabriella (Élektra) és Mácsai Pál (Oresztész)

A rendező egy napilapnak nyilatkozván megemlítette, hogy a várás témája izgatta ebben a drámában. (Rövid kitérő: a magam részéről némi hálás megkönnyebbülést érzek, amiért Bocsárdi várakozás iránti érdeklődéséből nem egy *Godot-ra várva*-bemutató született.) Maga a várandósság egyébként is meghatározó eleme az előadásnak, hiszen a Kart négy állapotos nő alkotja. Bakos Éva, Bíró Kriszta, Kerekes Viktória és Zarnóczai Gizella szürke, testhez simuló, elasztikus plüssruhájukban első pillantásra meghatározhatatlan alakok; azt sem tudni még, jönnek vagy mennek épp, elölről vagy hátulról látjuk-e őket. Azután esztétikus hajladozások közepette valamelyest kitekintenek öltözékükből, amely, ha szükséges, úgy elrejti őket, mintha ott sem lennének. Az asszonyok terhe szinte bekeríti a címszereplőt. Négy nagy pocak provokálja folyamatosan Élektrát, a kényszerű szüzet. (Egyébként akad olyan pillanat, amikor arra gondolhatunk, hogy a hamarosan világra jövő négy gyermek nemzője talán épp a leölt Aigiszthosz, s a holttestet meglovagoló, nyálát csurgató Élektra maga is szívesen tartozna a rugdosó magzatukat simogató „özvegyi" asszonyok közé.) Ráadásul Szophoklésznál van Élektrának egy félmondata az anyjáról – miszerint most fattyút szülni készen áll –, amitől eszünkbe juthat, hogy a lemészárolt Klütaimnésztra is lehetne terhes. Ennyi kismamától körülvéve nem csoda, hogy Hámori Élektráját keserédes örömmel tölti el, ha anyját csapdába csalva legalább hazudhatja azt, hogy fiút szült.

Az eddigiek alapján már megállapíthatjuk, hogy az Örkény Színház bemutatója erősen hangsúlyozza Hámori Gabriella Élektrájának kiéletlen nőiségét. Pedig még nem is volt

Hámori Gabriella, Bakos Éva, Bíró Kriszta, Kerekes Viktória, Zarnóczai Gizella és Mácsai Pál

szó arról a sajátos, sokértelmű, erősen megterhelt testvéri viszonyról, amely őt Mácsai Pál Oresztészéhez fűzi. De erre úgyis kitérünk majd, hiszen ez az előadás legjelentősebb vonulata, valamint leginkább sikeres színészi (páros) teljesítménye.

Bocsárdi rendezéseit általában bizonyos kettősség jellemzi. (De lehet, hogy ha megpróbáljuk ezt kifejteni, még hármasság is lesz belőle.) Egyrészt rendkívüli empátiával és intelligenciával fedez fel és mutat meg jól ismert drámahősök között olyan emberi titkokat, viszonylatokat, amelyekre a néző/olvasó korábban esetleg nem is gondolt. Ugyanakkor szemlátomást nem szereti az ilyesmit hosszasan és közelebbről vizsgálgatni. Hamar kifordul, hátrább lép, s szívesen iktat a játékba eltávolító elemeket. Alighanem ugyanerre a célra használ olykor groteszk ötleteket vagy furcsa beszédstílust. Ahogy Fodor Tamás játssza a halász-vadász küllemű Nevelőt, az jellegzetes példája a Bocsárdi előadásaiban gyakran megfigyelhető színészi modornak. Fodor Nevelője nem annyira beszél – pláne nem beszélget –, hanem hangosan, kitetten, csöppet mesterkélten, szélsőséges dinamikával, vicces mimikával közöl és kinyilvánít. S ahogy ugyanő az Agamemnón sírján talált hajtincset, mint valami ügyészségi *corpus delicti*t, kis nejlonzacskóban dugja Élektra orra alá, például azt nevezhetjük szellemesen groteszk ötletnek. („S miért is vetsz te egybe itt hajfürtöket?" – ez Hámori Gabriella csúcsmondata az előadásban.)

A szürkére sminkelt, orrát-szemét hajába törlő színésznő maximális erőbedobással azon dolgozik, hogy teljességében átélje Élektra frusztrált elszántságát, a fivérére gyakorolt pressziót és a leszámolást követő lelkifurdalást. Mácsai Pál kedves pozőrből pillanatok alatt válik ázott ürgévé és tutyimutyi fickóvá, akiből Élektrának kell gyilkost faragnia, de gyors ütemben. Szép pillanat, amikor a lány ráadja testvérére a maga ócska blézerét, egyrészt mint száraz holmit, másrészt mint katonazubbonyt. (Az egy szál ruha, amiben a felkiáltójelszerű Hámori a továbbiakban mutatkozik, pont olyan, mint amilyen a fényképek szerint Jászai Mari Élektra-jelmeze volt az 1890-es magyarországi ősbemutatón.)

Mácsai Pál minden mozdulatából – például ahogy ültében összekulcsolja tarkóján a két kezét, vagy ahogy esetlenül bárdot ragad – egy tétova *értelmiségi* ironikus és önironikus ábrázolata sejlik elő. Pogány Judit szintén enyhe iróniával rajzolja meg Klütaimnésztrát, akitől Euripidész nem tagad meg némi igazat, amennyiben az asszonynak jó okai voltak leszámolni előző férjével. De most a darab által taglalt vagy érintett gyilkossági ügyekbe nem is folynánk bele, hiszen oly nehéz e vonatkozásban minimálisan is támogatni vagy akár csak megérteni hőseinket. Mindenesetre Pogány Judit Klütaimnésztrája valóban hajlandó lenne megbékíteni a fortyogó Élektrát. Mint jó nagymama, még babaruhát is hoz ajándékba, amikor kisunokája születésének hírére ellátogat lányához. Ami ezután lezajlik, az két nő ízes veszekedése. (A Kar női ehhez a szcénához nem adják arcukat: maszkot húznak.) Pazarul bicskanyitogatóak azok a hangsúlyok, amelyekkel Pogány Klütaimnésztrája hagyatéki vitaként fogja fel Élektra szemrehányásait.

Máthé Zsoltnak Püladészként annyi szerep jut, hogy semennyi. Az előadás végén megkapja feleségnek Élektrát, s egy jókora taszajtással jelzi, hogy nem tartja majd nagy becsben anyagyilkos nejét.

Bocsárdi László munkáinak említett kettőssége jobb esetekben – mint a legutóbbi görögjénél, a sepsiszentgyörgyi *Antigoné*nál – kiegyenlítődik. Esetleg szembeszegülnek egymással a hatások, ami egészséges feszültséget teremt. E vízzubogással, meztelen zongorafutamokkal és szalonzene jellegű hárfamuzsikával kísért Bocsárdi-rendezésben azonban a Kar képviselte artisztikus szertartásosság legyőzi és háttérbe szorítja az előadás emocionálisabb rétegét. Azt, amelyet Hámori Élektrájának és Mácsai Oresztészének néhány emlékezetes jelenete fémjelez. Például egészen konkrétan eltakarja a négy vajúdó nőalak azt a sokatmondó utolsó pillantást, amelyet Mácsai vet a hátrahagyottakra, mielőtt végleg távozik. A produkció legmélyebb és legdrámaibb jelenete a testvérek búcsúja. Kétségbeesett szerelmesekként olvadnak össze újra és újra szenvedélyes ölelésben, hiába próbálja őket Fodor Tamás mindegyre szétválasztani. Végül Mácsai észbe kap, kibontakozik, és már menekül is innen a csator-

Fodor Tamás (Nevelő) és a Kar

Koncz Zsuzsa felvételei

nán át, ahonnan jött. Ahogy visszanéz, tekintetében szám szerint legalább ötféle érzés kavarodik. Döbbenet, megvetés, vágy, sértődöttség, zavarodottság.

Bár görög dráma adta cikkünk tárgyát (nem is egy, hanem több), istenekről mégsem esett szó ebben az írásban. Az istenek semmilyen értelemben nincsenek jelen az Örkény Színház előadásán.

ÉLEKTRA
(Euripidész és Szophoklész nyomán), (Örkény Színház)

FORDÍTOTTA: Devecseri Gábor. **ZENE:** Könczei Árpád. **KOREOGRÁFUS:** Horváth Csaba. **DÍSZLET:** Bartha József. **JELMEZ:** Dobre-Kóthay Judit. **VILÁGÍTÁS:** Bányai Tamás. **DRAMATURG:** Sebestyén Rita. **RENDEZŐ:** Bocsárdi László. **SZEREPLŐK:** Szűcs Elemér m. v., Hámori Gabriella, Fodor Tamás m. v., Pogány Judit, Mácsai Pál, Máthé Zsolt, Bakos Éva m. v., Bíró Kriszta, Kerekes Viktória, Zarnóczai Gizella m. v.

URBÁN BALÁZS

Véresen komolytalan

■ ESZTRÁD SOKK ■

„M vagy mégsem” – *ez volt Bodó Viktor és a nyíregyházi társulat első közös munkájának címe. Az idei előadás első címváltozata (emlékeim szerint)* „M vagy mégis” *lett volna – ami a lehető legközvetlenebb módon utalt volna a folytatás tényére. Ez persze felesleges; a most született előadáson enélkül is látható a folytatás és a továbblépés is. Az előző bemutató elszigetelt jelenetei, koncentrációs és helyzetgyakorlatai immár egy kvázitörténetbe ékelődnek, a korábbinál tágabb teret engedve a színészi fantáziának és kreativitásnak.*

A történet Nyíregyházán, de legalábbis az ukrán határ közelében játszódik, egy kétes kereskedelmi forgalmat is lebonyolító műhelyben, melybe betoppan a tönkrement vállalkozó és felesége, hogy ott húzzák meg magukat éjszakára. Rövidesen azonban feltűnik a vállalkozó rég (vagy talán soha?) nem látott unokatestvére és annak felesége, akik homályos tranzakciókba próbálják bevonni a csődbe jutott párt. Megérkezik a börtönből szabadult öcs és annak bűntársa is, akik mintha tisztességes útra készülnének lépni, aztán erről megfeledkeznek. Megjelenik (egy frissen rögtönzött buli kellős közepén) a bűnöző öcs fizikailag és szellemileg egyaránt lepusztulóban lévő barátnője, majd – miután a kompánia tagjai válogatott eszközökkel próbálják pusztítani egymást – színre lép az ukrán maffia is... Közben mellesleg kiderül, hogy hősünk öccse és felesége már évek óta kevéssé tartják tiszteletben a házastársi és a testvéri hűséget, ám hősünk sem ártatlan. A történet természetesen csak keret, mely egyetlen percig sem vehető komolyan; Bodó és színészei a végletekig fokozzák a blődlit, színvonalasan megoldott stílus- és helyzetgyakorlatokat építenek egymásra, kommentálják, idézőjelbe teszik a cselekményt, ha kell, zenélnek, ha kell, provokálnak (nem jelentéktelen mennyiségű és igen élethűnek tűnő testnedvek kerülnek többek közt a színpadra), eljátszanak a befogadói elvárásokkal, s amikor már fokozhatatlannak látszik egy szituáció, mindig sikerül elkanyarodni valamilyen újabb őrültség felé.

Az alkotói eszközök változatosak. Bodó maximálisan kihasználja azt az egyedülálló lehetőséget, hogy a nyíregyházi stúdió hátsó ajtaja a szabadba nyílik. „Játszik” az utca is: éppúgy látunk kerékpáros nélkül sebesen guruló biciklit, mint egymásnak koccanó autókat, tanúi vagyunk annak, ahogy a frissen vett kocsit be kell tolni, látjuk az ukrán banda felsorakozását, majd a lendületesen megkoreografált, véresen komolynak azért nem mondható vérfürdőt is. Ami kint zajlik, akkor a leghatásosabb, amikor kiegészíti, ellenpontozza, idézőjelbe teszi a bent folyó történéseket. A gátlástalan, morbid humor amúgy is fő erőssége az előadásnak – ennek talán az a jelenet a csúcspontja, amikor a korábban tisztességes bevásárlást ígérő bűnöző nem pusztán elképzelhetetlen mennyiségű szesszel érkezik vissza, hanem a korábban vásárolt kocsi ellentételezéseként a pénztárgépet adja át a meglepett unokaöcsnek. A pénztárgépen pedig egy csuklóból levágott,

Nagy Erzsébet felvétele

Illyés Ákos, Pregitzer Fruzsina, Avass Attila, Viczei Zsolt és Fábián Gábor

vérrel átitatott kéz is található. Lehetne persze filmes idézeteket összeszámolni, példákat emlegetni Tarantinótól Guy Ritchie-ig (mint azt többen is tették a *Motel* idején), de teljesen felesleges: ezek autonóm komponensei a szertelennek látszó, de biztos kézzel megépített játéknak. Mint ahogy azok az ironikus médiaparódiák, a kifordított, abszurd kontextusban alkalmazott reklámszövegek is (az unokaöcs elviselhetetlen feleségének gyilkosát például egy közismert televíziós vetélkedő sémáit alkalmazva választják ki, maguk a szlogenek pedig nem könnyen megszámlálható mennyiségben hangzanak el), vagy az a jelenet, melyben a *Valahol Európában* című musical egyik slágere csendül fel, az eredetitől lényegesen eltérő kontextusban, ám a musicalszínpadok világát megidéző formába csomagolva. Az irónia az egész játékot idézőjelbe teszi: az utolsó, akár sci-fi-paródiának is felfogható csavar a legkisebb értelmet, komolyságot is visszavonja.

Gátlástalanul alkalmazza a társulat a felhasznált formákat is: előfordul, hogy minden átmenet nélkül zenekarrá alakulnak (az észrevétlenül belépő dobostól később alig tudnak megszabadulni), majd egyikük éles iróniával megjegyzi, hogy most is sokat lendítettek a történeten. A bulira dj, táncosnők állítanak be, előbbi a végén akkurátusan kiállítja az áfás számlát is. A formai változatosság mindenképpen fontos, hiszen a verbális dominanciájú, a történetet görgető részekben óhatatlanul is beszűkül kissé a játék, helyenként vészesen közel kerül a „Besenyő család" típusú jelenetekhez – szerencsére egy-egy újabb forma, effekt, ötlet még idejében kibillenti onnan. Hajszálpontosak a ritmusváltások, feszes a tempó, pontosan kidolgozott a koreográfia, mindvégig szórakoztató a játék. A színészi alakítások többrétegűek. Valamennyi színész megteremt egy erősen karikírozott, elrajzolt figurát – Petneházy Attila az örök baleknak tűnő, majd az események által elsodort férjét, Pregitzer Fruzsina a riadtan bámuló, vadak közé keveredett feleségét, Fábián Gábor az infantilis, ütődöttnek tűnő, de minden helyzetből kimászó unokaöccsét, Gerle Andrea az idegőrlő, elviselhetetlen, folyton kavaró, elpusztíthatatlan nőszemélyét, Avass Attila a főnökösdit játszó, nagyszájú, ám életképtelen bűnözőét, Illyés Ákos a fogyatékos elméjűnek tűnő, ám „főnökénél" jóval életrevalóbb bűntársét, Széles Zita a teljesen lepusztult, beszámíthatatlannak tűnő exbarátnőét, Koblicska Kálmán az öntudatos, érzékeny, helyenként brutális alkalmazottét –, ám az eltartott, élesen stilizált figurák mögül folyamatosan kilép a színészi személyiség. Érezhető a színészi kreativitás, a szereplők aktív részvétele a játék megteremtésében. Azt persze nem tudhatom, hogyan készült az előadás, de nyilvánvaló, hogy nem egy teljes egészében rögzített konstrukciót építenek fel a színészek, hanem az általuk életre hívott helyzetekből, jelenetekből épül meg az előadás szerkezete. A rendező egyébként még ezt is ironikus keretbe foglalja: kitalál egy Manuel Buno nevű, sosemvolt andalúz szerzőt, akinek a műsorfüzetben még kalandos életrajzot is kölcsönöz. (A mókás alkotói gesztus legfeljebb finom mosolyt érdemelne, ha nem láttam volna saját szememmel olyan komoly recenziókat, melyek azt elemzik, hogyan írja át, alkalmazza a mai – nyíregyházi – viszonyokra Bodó Viktor Manuel Buno darabját.)

A létrejövő konstrukció persze nem olyan látványos, a formák alkalmazása nem annyira variatív, mint Bodó legfontosabb rendezéseiben. De észlelhető az a tudatos építkezés, ahogy a korábbi előadás tapasztalata, hozama beleépül ebbe az újabba, kialakulni látszik az a közös nyelv, melynek mentén rendező és társulat együtt tud továbbhaladni. S mivel meglehetősen kevés példát látni arra, hogy egy tehetséges, formátumos rendező vendégként rendszeresen, bemutatóról bemutatóra előrelépve dolgozzon egy vidéki társulattal, ez még akkor is örömre adna okot, ha az előadás nem volna ennyire szellemes, pontos és szórakoztató.

ESZTRÁD SOKK
(Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza)

LÁTVÁNY: Bodó Viktor. **SEGÉDRENDEZŐ:** Fülöp Angéla. **RENDEZŐ:** Bodó Viktor. **SZEREPLŐK:** Gerle Andrea, Pregitzer Fruzsina, Széles Zita, Avass Attila, Fábián Gábor, Illyés Ákos, Koblicska Kálmán, Petneházy Attila, Viczei Zsolt/Bodó Viktor.

Zappe László

Egy szívhez szóló és egy nem szóló előadás

■ WILLIAM SHAKESPEARE: LEAR KIRÁLY ■

Szívhez szóló előadás Győrben a Lear király. *Ács Jánosnak két alapvető rendezői ötlete van. Az egyik, hogy megkettőzi a címszereplőt. Lényegében két Leart léptet föl: az egyik Gáti Oszkár, a másik Gáti Oszkár hangja. Az erőteljes, kemény férfiak megjelenítőjeként ismert színész megrokkant aggastyánt játszik. Hangja azonban szenvedélyes, dühödt, háborgó lelket érzékeltet. A külvilág előtt megjelenő király nem azonos azzal, aki végigéli, elszenvedi a történetet. Mintha ahhoz sem lenne ereje, hogy megfogalmazza érzéseit, kimondja gondolatait. A szerepnek ez a kettős vonulata nagy lehetőség a színész számára: hangban előadhatja azokat a hatalmas indulatokat, végigénekelheti azokat a hatalmas dallamíveket, amelyeket a mai színpad amúgy már nemigen visel el. A rendező ezzel a trükkel tulajdonképpen visszacsempészi a sok éve megtagadott tradíciót, a szélsőséges hanghatásokat, a zengzetes beszédet, az érzéseket, indulatokat szinte zenei módon is lekottázó szavalást. A hangszóróból érkező, a beszélőtől elkülönült hang szinte operai stilizációként illeszkedik az előadásba, amelyet a megtört, megfáradt öregember képe, nehézkes mozgása ellenpontoz.*

A másik ötlet nem különösebben eredeti, már többen is alkalmazták: azonosítja Cordeliát a Bolonddal. Drámaelemzők szerint feltehetőleg Shakespeare idejében is ugyanaz a színész játszhatta a két figurát, hiszen amikor az egyik távozik, akkor bukkan fel a Bolond, és amikor Cordelia ismét megjelenik, akkor bukkan fel a másik. Ez azonban önmagában még nem teszi igazán tartalmassá a két szerep összevonását. Értelme ennek a megoldásnak akkor lehet, ha a nézőben sikerül azt a benyomást kelteni, hogy a kitagadott lány, akárcsak a hasonlóan elzavart, ám lerázhatatlanul hűséges Kent, apja mellett marad, igyekszik őt óvni, de legalább szemmel tartani és vigasztalni. Parti Nóra játéka ennek a követelménynek tökéletesen megfelel. Kár, hogy a rendező nem viszi végig következetesen a gondolatot: például a Bolond férfiúságával kérkedő szövegei megoldatlanok az előadásban. Nyilvánvalóan nem illenek a színen ágáló törékeny kislányhoz, de nem is tudják azt a benyomást kelteni, mintha Cordelia-Bolond éppen azt próbálná túlzott buzgalommal bizonygatni, aminek nagyon is nincs birtokában. Egyébként Parti Nóra Bolondjának sutasága, tréfáinak követhetetlensége, szájhősködésnek tetsző bölcselkedése jót tesz az előadás egészének. Ügyetlenül ragaszkodó kis szeretetgubancként kering, ugrabugrál a király körül. Az első és a második rész egymásra rímelő záróképe is kettejük különös, bensőséges viszonyát hangsúlyozza: az első rész végén Lear és a Bolond, a második végén Lear és Cordelia bújik össze a zenekari árok magasra emelkedő fedelén.

Jelenet a győri előadásból

Benda Iván felvétele

A történetet amúgy becsülettel lebonyolítja az előadás. Menczel Róbert díszletét jobbra és hátrafelé emelkedő vöröses hasábok határozzák meg, ezekre nagy lendülettel lehet fölrohanni, majd meg lehet torpanni rajtuk, sőt vissza is lehet hanyatlani róluk. Kent jelképes kalodájául is alkalmasan szolgál az egyik ilyen emelkedő. Szegény Tamás kunyhója gyanánt pedig valóságos istállóvá, esetleg légópincévé rendezik be néhány szalmabálával a zenekari árok helyéről fölemelkedő teret. Az odúnak nemcsak a bejárata, de teljes belseje is látszik. Gyarmathy Ágnes a nyitó jelenetben hatalmas, zsákszerű kabátokban tünteti el az udvari embereket, hogy aztán kibújjon belőlük az igazi énjük. Regan és Goneril ezúttal nemcsak a bitorló fattyú Edmunddal tart fönn szexuális viszonyt, hanem az Oszvald nevű udvaronccal is, aki Shakespeare-nél főképp hírvivőként és Kent dühének céltáblájaként szerepel. Ungvári István némi polgári öntudatot csempész az úri dühkitörések fölötti méltatlankodásaiba. Balsai Mónika (Goneril) és Szina Kinga (Regan) a mind áttetszőbben lengő viseletükhöz illően cinikusak és nimfomániásak. Maszlay István tekintélyes, mélyen megrendülni tudó férfinak mutatja Glostert, Crespo Rodrigo nem különösebben formátumos Edmund, Forgács Péter egysíkúan zordon Kent. Alban szerepében Vasvári Csaba alakításának előnyére válik, hogy nem feleségének róla adott jellemzését játssza el, vagyis nem pipogya idiótát alakít, aki a tisztességet pusztán a gyávaság és megalkuvás fedezékéül használja, hanem valóban megfontolt, körültekintő államférfinak mutatkozik.

A debreceni *Lear király* több mint egy órával hosszabb a győrinél. Sok apró jelenetet eljátszanak, szöveget elmondanak ugyanis, ami valóban hiánynak tetszik, ha fölhívják rájuk a figyelmünket. Árkosi Árpád rendezésében valószínűleg a cselekmény egyetlen apró részlete sem marad magyarázat nélkül, egyetlen szó sem lóg a levegőben. Talán csak az egész előadásról nem derül ki igazán, mire is megy ki. Pedig meg van dolgozva becsülettel. Először is szépen keretbe van foglalva. A játék elején bejön a Bolond, leül a trónra, rágyújt, mintha kétkedve tűnődne, mielőtt elkezdődik a hivatalos ceremónia. Az előadás végén is fölbukkan, de nem tudható, változott-e a véleménye. Pedig Kuna Károly az előadás legjobbja. Alakítása minden ízében végiggondolt, kidolgozott, a Bolond tréfáit érti és meg is tudja értetni, nagyvonalúan testesíti meg a kritikai szellemet, a fölényes gondolkodót, aki nem lepődik meg semmin, de keserű gúnyolódásából erkölcsi fölény és szánalom süt.

A nyitó jelenet különben a függöny előtt zajlik, Lear mikrofonokba mondott beszédek formájában osztja föl birodalmát a lányai között. A továbbiakban egy hatalmas fehér fél kocka alkotja az Antal Csaba tervezte roppant látványos díszlet lényegét, amely belülről lépcsős állványzatot rejt, külseje pedig olyan mászófal, amilyet a sportolók használnak. De talán még ennél is fontosabb kellék egy fehér zongora, fehérbe öltözött zongoristával. Nemcsak Horváth Károly kísérőzenéje szól a hangszeren, de gyakran a szereplők is fölmásznak rá. Lear egy idő után végképp megtelepszik rajta trónszékével együtt, olyannyira, hogy rajta gurítják egészen Doverig a meggyöngült elméjű királyt. A kocka különben, amely az első részben egyik oldalán állva forog a színen, hol belsejét, hol külsejét mutatva, a második részben élére áll, s mintegy sátrat képezve a játéktér jelentős része fölött forog tovább. Megfoghatatlan logika szerint. Lenyűgöző, hatalmas, kétségkívül esztétikus látványosság, csak a jelentése megfejthetetlen. Túri Erzsébet ruhái jelzésszerűek, és csak meglehetős általánosságban megfejthetők. Például az öreg Gloster korhűséget stilizáló öltözete bizonyára ó-divatot sejtet Cornwall lengő katonaköpenyéhez képest, a Bolond hosszú sálja és kabátja, tarka sapkája a modern szabadgondolkodás külsőségei, Kent mintha kalóznak öltözve térne vissza Lear szolgálatába.

Kóti Árpád száraz, harapós kedélyű királyt alakít, aki őrületében inkább megokosodik, mintsem megbolondul, viselkedése a Bolondéhoz kezd hasonlítani, játékos kritikai szellem bujkál keserű szavaiban, az őt ért méltatlanságok sorozata miatti sértődésében a jogos büntetés fölismerése is meglapulhat. A színész epizodistamúltját, rutinját jól kamatoztatja a nagy szerepben; hogy az elhibázott döntése következményeit fölismerő egykori uralkodó változásait nem érzékelteti túlzott gazdagsággal, az betudható a darab rendezői értelmezésének is, annak a rideg elvontságnak, ami az egész előadást meghatározza. Kentet Miske László szokott erélyével, átütő színpadi jelenlétével alakítja, Sárközy Zoltán jó ízléssel mutatja fel Gloster érzéseit, Vranyecz Artúr viszont kínosan tehetetlenkedő, ostoba Albant vezet elő; Garay Nagy Tamás Cornwallja robusztus és üres, Cordelia kicsi szerepét Kecskés Tímea az elemi ragaszkodás jelzésére redukálja. A két gonosz lányt Majzik Edit és Lapis Erika minden egyéni vonástól megfosztja. Egyáltalán, a legtöbb színészi alakítás – különböző szinten ugyan – közhelyes.

Máthé András felvétele

Kóti Árpád (Lear) és Kuna Károly (Bolond) a debreceni előadásban

WILLIAM SHAKESPEARE: LEAR KIRÁLY
(Győri Nemzeti Színház)

FORDÍTOTTA: Vörösmarty Mihály, Mészöly Dezső. **DÍSZLET:** Menczel Róbert. **JELMEZ:** Gyarmathy Ágnes. **RENDEZŐ:** Ács János.
SZEREPLŐK: Gáti Oszkár, Balsai Mónika, Vasvári Csaba, Szina Kinga, Szikra József, Parti Nóra, Forgács Péter, Maszlay István, Sárközi József, Crespo Rodrigo, Ungvári István, Simon Géza.

(Csokonai Színház, Debrecen)

FORDÍTOTTA: Mészöly Dezső. **DÍSZLET:** Antal Csaba. **JELMEZ:** Túri Erzsébet. **ZENE:** Horváth Károly. **RENDEZŐ:** Árkosi Árpád.
SZEREPLŐK: Kóti Árpád, Garay Nagy Tamás, Vranyecz Artúr, Miske László, Sárközy Zoltán, Tokaji Csaba, Cservenyák Vilmos, Hajdú Péter, Simor Ottó, Kuna Károly, Majzik Edit, Lapis Erika, Kecskés Tímea.

helyzet, ugyanis a mérkőzésnek háromszoros közönsége van: nézi két báb (a két pandúr); nézi a Kislány; és nézi a publikum.

Az előadásnak több vége van. Dzsoni és Árnika történetének mindjárt három. Az igazi, várva várt hepiend már a Hétfejű Tündérrel való találkozáskor bekövetkezik: megtörik a varázslat, egyiküknek sem kell többé kacsaként élnie. Ám a nagy boldogság halasztódik, mert a hazafelé igyekvő pár útja elvisz a Százarcú Boszorka háza előtt is. Végül minden jóra fordul, a Boszorkát elhagyja a varázsereje, belátja és jóváteszi hibáit. Dzsoniék nagy lakodalmat csapnak. Itt lenne vége (immár másodszor) a mesének. De a Kislány tovább kérdezősködik, ezért az Apa folytatja a történetet. A háttérben megjelenik a Százarcú a kis Dzsonival (a boldog pár gyerekével), s megvallja neki: minden boszorkányságnál jobb dolog, hogy a kisfiú szeretettel mosolyog rá. Az egyre akadozóbb előadás lelassul, majd döccen egy utolsót az Apa és a Kislány melankolikus-filozofikus párbeszédében. Az Apa utolsó mondata – a valóságban nem biztos, hogy minden jóra fordul, „de nagyon kell akarni" – talán elbírta volna az erőteljesebb beavatkozást, s úgy nem fordulna a lagzi vidám hangulata borongósba.

A szemet-lelket gyönyörködtető előadás láttán érthetetlen számomra, miért volt üres aznap a nézőtér fele.

LÁZÁR ERVIN: SZEGÉNY DZSONI ÉS ÁRNIKA (Budapest Bábszínház)

DRAMATURG: Nánay István. **RENDEZŐ:** Lengyel Pál.

SZEREPLŐK: Kátai István m. v., Ellinger Edina, Ács Norbert, Kenyeres Zsuzsa, Gyurkó Henrik, Juhász Ibolya, Turcsányi Erzsébet, Csák Zsolt, Kemény István, Rusz Judit, Bognár Péter, Monori Balázs.

SZEKERES SZABOLCS

Demagógok és képregényhősök

■ REJTŐ JENŐ: A NÉMA REVOLVEREK VÁROSA; VANEK ÚR AFRIKÁBAN ■

Mira János Sergio Leone hatvanas évekbeli spagetti-westernjeit idéző, forgószínpadon elhelyezett díszletei hol a Volt egyszer egy Vadnyugat *kezdő képsoraiból ismerős vasútállomást, hol egy szobabelsőt, hol egy csehót ábrázolnak a Magyar Színház* A Néma Revolverek Városa *című előadásában. Az alkotók úgy gondolhatták, hogy a Leone-idézetek és Ennio Morricone zenéje elviszi a vállán a produkciót.*

A színpadi adaptáció alapjául szolgáló Rejtő Jenő-regény az áldemokratikus hordószónokokról, a közösséget butító, önjelölt népvezérekről, vezető és vezetettek, egyén és tömeg csalóka viszonyáról mesél. Mindezt oly meggyőzően teszi, hogy írása néhol szociálpszichológiai tanulmánynak is beillenék. Mi történik akkor, ha egy kisember hirtelen hatalomhoz jut? Hogyan él vele? Hogyan viszonyulnak az új helyzethez a többiek, a vezetettek? Ezek a kérdések jut(hat)nak eszünkbe a regény olvasásakor.

Gera Zoltán (Sterbinszky), Kállai Ferenc (Cödlinger) és Cserna Antal (Pencroft) A Néma Revolverek Városában

Szkárossy Zsuzsa felvétele

Ahogy az elbeszélő megjegyzi: „Pencroft valóságos csodával állt szemben, ha valaki lóhátról beszél, és hallgatni akarnak rá, azt mondhat, amit akar, az emberek éljenezni fogják." *A Néma Revolverek Városa* mindenekelőtt mulatságos kópéregény, akárcsak a szerző többi szövege, de ha ennél mélyebb dimenziókra vágyunk, akkor sem csalódunk.

A legtöbbször P. Howard néven publikáló író a komédia legősibb hagyományát alkalmazza: a név- és személycserét. Pencroft, a világ legbalszerencsésebb betörője azonban a plasztikai műtéttel nemcsak arcát, hanem pechsorozatát is hasonmására hagyja. Benjamin Walter viszont szülővárosában, Filliponban szerzett ellenségeit örökíti alteregójára.

Iglódi rendezése a cselekmény legegyszerűbb, teljességgel zökkenőmentes elmesélésére helyezi a hangsúlyt. Ennek érdekében öncélú, funkció nélküli hatáselemektől sem riad vissza. Például képeket vetít a színpad közepén elhelyezett vászonra. Az audiovizuális elemek feladata az lenne, hogy a színpadi cselekmény valamely részét kiemeljék, ellenpontozzák, összefoglalják, esetleg előre jelezzék, netán megerősítsék a szöveget – itt azonban egyiket sem teszik, tényleg fölöslegesek: nélkülük ugyanígy lehetne követni és érteni a történetet. Akkor meg minek?

Az még csak érthető, miért szól a *Volt egyszer egy Vadnyugat* vagy *A Jó, a Rossz és a Csúf* muzsikája, de hogy kerül ide *A profi* zenéje? Az alkotók tán úgy gondolhatták: mindegy, csak Morricone legyen.

Cserna Antal Pencroftként kevésbé bűnöző, inkább szorongó kisember, aki saját maga döbben meg legjobban azon, milyen események közepébe csöppent. Az eleinte nagyszájú svindler, miután felfogja a helyzetet, igyekszik minél összébb húzni magát. Hatalma teljében válhatna igazán félelmetessé. A csalót Cserna még lelkesen játssza, a hatalommal bíró, villogó kisembert azonban már képtelen megmutatni.

A mellékszereplők közül kiemelkedik Kállai Ferenc ifjabb Cödlinger szerepében. A szenilis, nagyothalló bolond az ő nagyszerű ritmusérzékének köszönhetően válik emlékezetessé. Mindenhol ott van, ahol nem kellene, és mindig a legrosszabbkor szúr közbe valami olyan marhaságot, hogy végül már gyanús: talán nem is annyira bolond az öregúr...

A rejtély kulcsa Gera Zoltán Sterbinszky inasának kezében van, ő a nagy manipulátor, aki a háttérből irányítja az eseményeket.

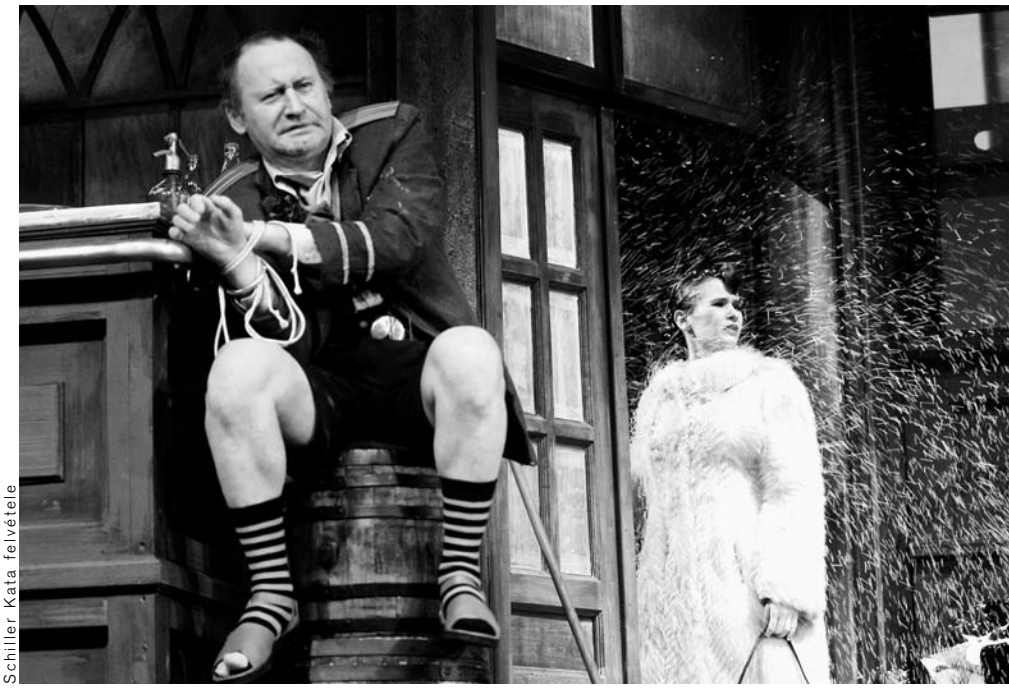
A rendezés a többi színész nagy részét bugyuta, képtelen helyzetekbe kényszeríti. Játékuk ezért aztán a szövegfelmondásra korlátozódik. Az író többet érdemelne.

A József Attila Színházban bemutatott *Vanek úr Afrikában* Rejtő regényeiből, alakjaiból szerkesztett montázs. A szerző, Tasnádi István számára már nem ismeretlen ez a műfaj, hiszen Anthony Burgess *Gépnarancs*ából és Bret Easton Ellis *Amerikai psycho*jából vett szövegekből írt már hasonló eljárással színpadi adaptációt *Nexxt* címmel a Krétakör Színház számára.

Itt az alaphelyzet a következő: a munkaszolgálatra behívott Író (bizonyára maga Rejtő Jenő) a makkoshotykai resti kocsmárosának való tartozásait törlesztendő írja a darabot. A képzeletében megjelenő történet elevenedik meg aztán a színpadon.

Ahogy az előadás elején a nyitott ajtón át be-betör a hóvihar, úgy jelenik meg a szereplők életében a korabeli, második világháborús Magyarország egy-egy jellemző mozzanata: az állomáson átrobogó vonatról német nyelven parancsszavak hallatszanak, a második felvonásban feltűnő német sportember, Hans fizimiskája Adolf Hitlerét idézi, egy arisztokrata szereplőt többször figyelmeztetnek, hogy ő nem ellentengernagy.

Ezek a korhű miliő megteremtését célzó effektusok azonban nem túl erősek ahhoz, hogy eltávolítsák, netán elgondolkoztassák a nézőt. Méhes László jó ritmusú rendezése a háttérre vetített ötletes képregénynyel jelzi azt, hogy Vanek úr végeláthatatlan, derültséget keltő anekdotái – Szekeres Tivadar és Gróf Báden fogadása, Szerémi Antal abbéli igyekezete, hogy kicsempéssze Franciaországba jó pénzért világraszóló haditalálmányát – mind-mind egy sosem volt álomvilág részei. Mivel az első felvonás Rózsa István díszleteivel a nyomorúságos makkoshotykai pályaudvaron játszódik, a műfajmegjelölésként használt képregény inkább a második, Nizzában, egy luxusüdülőben játszódó részre jellemző. A vetített rajzok és az ábrázolt világ közötti transzparencia itt jóval szembetűnőbb. A rendezés egyes figurák és jelenetek kimerevítésével hangsúlyozza a képregényszerűséget.



Schiller Kata felvétele

Reviczky Gábor (Vanek úr) és Tompos Kátya (Hegyi Irén) a Vanek úr Afrikában című előadásban

Reviczky Gábor Vanek B. Eduárdként hatalmas rutinnal, előző szerepeiből jól ismert eszköztárral adja a simlis hazudozót. Schnell Ádám is szokásos formáját hozza az állandóan bajt szimatoló, képzelt vagy valós veszély esetén neurotikus mozgású (ál)hamisító Szekeres Tivadar szerepében. Újréti László Gróf Bádenként leginkább a poentírozásra ügyel – ezt szinte hibátlanul teljesíti is. Galambos Erzsi szuggesztivitása, hangja egy kuplé erejéig betölti a színpadot. Kocsis Judit azt is megmutatja: Nusi újságírónőt nemcsak az arisztokratákkal készített írások foglalkoztatják, hanem lankadatlan férfiéhsége is hajtja.

Besenczi Árpád Braun pincére vezet át minket a kezdő kép zsibbasztó kietlenségéből a rejtői álomvilágba.

Merészebb, a József Attila Színház hagyományaitól távolodó, a második világháborús Magyarország társadalmi jellegzetességeit erősebben hangsúlyozó rendezői koncepcióval ütősebb előadás lehetett volna a *Vanek úr Afrikában,* így csak egy kellemes este kerekedik belőle.

REJTŐ JENŐ: A NÉMA REVOLVEREK VÁROSA (Magyar Színház)

SZÍNPADRA ÍRTA: Schwajda György. **DÍSZLET:** Mira János. **JELMEZ:** Tordai Hajnal. **RENDEZŐ:** Iglódi István.

SZEREPLŐK: Cserna Antal, Végh Péter, Kubik Anna, Tóth Éva, Kállai Ferenc, Szakácsi Sándor, Gera Zoltán, Raksányi Gellért, Dániel Vali, Bokor Ildikó, Pathó István, Pavletits Béla, ifj. Jászai László, Botár Endre, Mihály Pál, Szatmári Attila, Szabó Máté, Izsóf Vilmos, Varga Éva m. v., Szauter Dominika, Szűcs Sándor, Simon András.

VANEK ÚR AFRIKÁBAN (József Attila Színház)

REJTŐ JENŐ MŰVEI ALAPJÁN ÍRTA: Tasnádi István. **DÍSZLET:** Rózsa István. **JELMEZ:** Tordai Hajnal. **RENDEZŐ:** Méhes László.

SZEREPLŐK: Reviczky Gábor, Tompos Kátya, Zöld Csaba, Újréti László, Galambos Erzsi, Schnell Ádám, Kocsis Judit, Besenczi Árpád, Juhász György, Timkó Eszter, Láng József, Háda János, Maday Gábor, Ömböli Pál, Bárd Noémi Polli, Jakus Szilvia, Blazsovszky Ákos. Közreműködik: Várady Tamás és zenekara.

KOVÁCS DEZSŐ

T&T

■ SZÉP ERNŐ: LILA ÁKÁC ■

Nem is értem, miért nem játszanak a színházak gyakrabban Szép Ernőt. Ez a modern klasszikus annyi gyönyörűséget képes szerezni játszónak, nézőnek, ami igazán ritkaság. Virtuóz, lüktető, zaklatott a nyelve, telis-tele finom ínyencségekkel, édességgel, csillogással, telivér eleganciával, gráciával, humorral. Nemhogy nem avul – egyenesen egyre virulensebbnek mutatkozik. Poént poénra halmoz, csak legyen, aki kiaknázza.

A *Lila ákác* szózuhataga is ilyen: mákonyos, kacagtató, könnyeztető. Prózavers, lírai szkeccsek füzére, humorba, gyöngéd melankóliába áztatott virgonc pesti életképek sora. Persze csak akkor gyöngyözik elő a maga szecessziós burjánzásában, ha van, aki érti, és képes megszólaltatni. A darab maga is a századelő legendáriumának része: Szép Ernő – mint az első Nyugat-nemzedék nagyjai közül annyian – folytatásos regényt ír a Pesti Naplóba a tízes évek vége felé. Hamar elhíresül, és több kiadást is megér a mű, s a sikeren felbuzdulva Bárdos Artúr gyöngéd biztatásával színdarab készül belőle, melyet a Renaissance Színház 1923-ban bemutat, s több százszor eljátssza. A sikerszéria 1934-ben folytatódik Székely István filmjével (ugyanő 1973-ben is megrendezte). „Aszfaltbetyárnők, zsúrdámák, színházi páholybérlőnék veszélyeztették Pesten a közbiztonságot, amikor a fiatalemberek még rongyosak voltak és soványak, mint a farkasok – a ´23-as bemutató kapcsán egykori fiatalember önmagára is emlékezve ír így a Nyugatban Krúdy. – Az időtől is megjelölt férfiak úgy jöttek el a színházból, mintha kedves, fiatalkori barátaikkal találkoztak volna."

A Pesti Színházban korhű és modern, pergő előadásban játsszák a *Lila ákác*ot: Forgács Péter hibátlanul osztotta ki a szerepeket, s pontosan talált rá a költői színjáték lebegő, kicsit nosztalgikus, kicsit ironikus, mégis vehemensen vérbő atmoszférájára. Képes végig egységes stílusban tartani a játékot s Füzér Anni szépségesen korhű kosztümjeiben s igen hatásosnak mutatkozó színpadképében felidézni a múlt századelő hangulatát, miliőjét, illatát, miközben szereplői végig hús-vér szenvedélyekről, naiv hitekről, megcsalattatásokról mesélnek: a boldog szerelem erejéről és zaklatottságáról, ifjúi naivitásról és női rafinériáról, érett asszonyok dicséretéről és deresedő urak mohó életvágyáról.

Tóth Mancit Tornyi Ildikó, Csacsinszky Palit Telekes Péter, a Vígszínház frissen szerződtetett ifjú színészei játsszák. Szerencsés választás: a fiatalság heve, üde fertőzetlensége, lobogó életvágya sugárzik alakításukból. S bár a darabbeli, érettebb Csacsinszky Pali már megtapasztalt egyet s mást a szerelmi kergetőzésből s az érzékek csábító erejéből, játékos viháncolásuk, üde évődésük két szerelemittas kamasz éteri egymásra találása, illetve egymásra nem találása. Hisz épp arról szól a történetük, hogy a nagyvilági dámák után sóvárgó bankfiú nem ismeri fel a kis varronessz olthatatlan szerelmét, s csak akkor veszi észre, mit mulasztott, mikor már késő.

Tornyi Ildikó és Telekes Péter kettőse eszményi szerelmespár: érzik egymás szívverését. Egy szív, egy lélek ők, egy ritmusra jár az agyuk, a kezük, a szájuk. Ha az egyik elhúzódik, a másik nem hagyja annyiban. Finoman játszadoznak egymással. Két bájos ifjú ember, akire rázuhan a szerelem. Valami, amiről még azt se tudják, micsoda, csak valami csoda. Finoman kóstolgatják egymást, pedig „csak" a világot kéne fölfedezni. A másik embert. A barátot, a kedvest, a szeretőt, a szerelmet. A csapodár érzékeket. Tornyi Mancija először csak vihogva elhúzódozgat a Pali elől. Fél tőle, hisz nem tudja, mi az: szeretni. Félti az ártatlanságát, az üde, hamvas lányságát, de ahogy elhúzódik, azért ott felejti a kezecskéjét a Pali nyakán. Dacosan ellenáll, szigorúan tiltakozik, de az érzékei másfele járnak, mint a szavai. Nem az ujjbegyeivel, hanem a kifordított tenyerének ujjaival cirógatja meg a Pali nyakhajlatát, a nyakszirtet, ahol a legérzékenyebb a bőr. Telekes Palija lázasan és ábrándosan mesél az ő nagy szerelméről, a Nagy Nőről, akit Igó Éva játszik rafinált rámenősséggel és eleganciával, de rendre belesápad a Manci akcióiba. Az ujjak játéka, az orcák színe másról beszél itt, mint az elszavallott érzelmek.

Tornyi Ildikó gyönyörűséges, éterien tiszta Tóth Mancit formáz: túl hamar kell belekóstolnia a gyötrelmes szerelem fájdalmába. Elemi erő és tisztaság sugárzik alakjából. Hajlékony, finom gesztusokkal, opálosan áttetsző, gyöngyházcsillogású mosolyokkal, kacarászásokkal mutatja meg, milyen tiszta is ez a lány. Szépen építi föl Tóth Manci menetelését a szerelmi bolondozástól a szerelmi őrjöngésen át egészen a lelki pusztulásig.

Tornyi Ildikó (Tóth Manci) és Telekes Péter (Csacsinszky Pali)

Mikor bekattan neki, hogy ő bizony rettentőn szereti a Palit, átmegy rajongó csitribe. Csimpaszkodik, örökké csak ott lógna a Pali nyakán. Aztán a záró jelenetben az addig virgonc, tűzrőlpattant, villogó tekintetű kis nő magába zuhan, merev, üveges tekintettel bámul maga elé. A fiú meg, aki a nyitó jelenetben vadul kokettál a lánnyal, mit nem adna érte, ha magába bolondíthatná, s amikor először vadul szájon csókolja, ő is rácsodálkozik, milyen édes is ez a lány – nos, a fiú egyszerűen nem érti, mi a csudát akar itt ez az őrjöngő fruska. Megszállta őket a szerelmi düh, egymáséi akarnának lenni, csak éppen fáziskésésben, mindegyik máskor – ez a szép benne: sosem akkor szeretnek, mikor kellene.

Füzér Anni felhajló, virágos zöld rétet tervezett a Pesti Színház színpadára; hőseink úgy heverésznek a napsütötte délutánban, mintha Szinyei Merse Pál *Majális*ának uzsonnázói elevenednének meg a színen. Telekes Péter Csacsinszkyja ábrándos, bohókás ifjú,

Schiller Kata felvételei

Igó Éva (Bizonyosné), Csőre Gábor (Mínusz) és Lajos András (Lali)

kicsit szögletessé elrajzolt komédiás, marionettkobold. Szüntelen rácsodálkozik a Manci nagy elszántságára. Könnyedén szórakozik a lánnyal, meg-megérinti valami érzelemféle fuvallata, de hát ő a szerelembe szerelmes, és át akarná ölelni az egész világot. Egy pompás jelenetben, mikor a szépasszonnyal enyeleg a Sváb-hegy oldalában, hosszan és fennhangon szaval érzelmeiről, de rendre visszahőköl Bizonyosné rámenősségétől. Igó – aki 1980-ban Tóth Mancit játszotta emlékezetesen Miskolcon – decens és szeriőz delnőjéből ekkor előbújik a kéjvágyó, ragadozó amazon: friss húst akar harapni.

Forgács rendezése ízléssel, mértéktartással és hatásosan aknázza ki a darab vérbő humorát, a Szép Ernő-i nyelv pazarló játékait és a pompásan megírt szituációkban rejlő helyzetkomikumot. Lukács Sándor Bizonyos méltóságos úr szerepében dörzsölt, öregedő pernahajdert ad, aki mindig kész egy kis szerelmi portyázásra és potyázásra. Amikor megismerkednek a tangót táncikáló Mancival, s Bizonyosné előlejt a maga udvartartásával, az élvvágyó férj rögtön rástartol a kis lokáltündérre. Pompásan kidolgozott jelenet: Igó ideoda forogva adja a nagy nőt, egyszerre játszva Palinak, az udvaroncoknak, a kis nőcinek, közben szemmel tartva férjét. S míg a táncosnő erényeit méltatja, Lukács hevesen igenelve vadul udvarol, lassan a kislány térdére csúsztatja a kezét, s egyre merészebb akciókba kezd. Dolgozol, Pipi? – kérdezi laza szarkazmussal az asszony. Lukács gyorsan elkapja a kezét, s rácsap a másikkal, hogy csak úgy csattan: csúnya fiú. Ugyanilyen precízen koreografált jelenet a zöldben csattanó pofonok füzére: a felhevült ifjak, Csacsinszky, Mínusz fiatalúr (Csőre Gábor) és Majmóczy ifiúr (Szőcs Artur) kakaskodni kezdenek, közös imádottjuknak imponálandó. Pofonkák csattannak körbe-karikába: Telekes Palija előbb csak arcon cirógatja édes cimboráját, majd meglegyinti, mire lazán visszakapja a taslit, erre kioszt egy fülest, megint visszakapja, de már a másik fiú is részt vesz pofozkodásban. Végül Csacsinszky lekever egy olyan frászt, de olyat, hogy az ajtó adja a másikat. Visszakapja, megpördül, és azon lendületből elcsattant még egyet, a barátjának szánva, de az már a nagysága képén csattan. Dermedten állnak mindannyian, megszeppenve, égő *arcbőrrel.*

A mellékszereplők galériája gazdag és színpompás. Lajos András bohém, kipirult arcú Lalija szétdobált, kusza végtagokkal zuhan be az orfeumba, ittasan randalírozik. „Pincér, zsidót" – rikkantja, mert éppen zsidót pofozni lenne kedve (ne feledjük: a húszas évek elején vagyunk). Aztán lehanyatlik a kerevetre, mert hamar kiderül, a duzzogó virágáruslánnyal (Cseh Judit) vagy a joviális Józsi pincérrel (Miklósy György) kellene beérnie. Miklósy hűvös malíciával játssza a megkopott, sokat látott főurat, Vallai Péter bölcs, rezignált cinizmusba menekülő Angelusz papaként búcsúztatja a vengerkának utazó lányokat, Pindroch Csaba Zsüzsü balettmestere szenvedélyes vehemenciával tódít-lódít, Kolovratnik Krisztián a zongoránál ülve, a háttérben megereszt egy-egy lakonikus kommentárt.

A második részben a fiatalok ligeti hintán ringatózva édelegnek, mikor – igazi jelenés – igen lassan araszolva átvonul a színen egy vak koldus. Kőmíves Sándor némán, rezzenéstelen arccal fogadja a fiú adományát s a lány akácvirágját. Mélyen meghajol, méltósággal távozik, mint egy álomkép. Akárcsak a záró képben az Oroszországba utaztatott lányok: mire Pali visszaér az ügynökhöz a hiányzó kottákkal, a két barátnő fehéren megvilágított arca virít csak a domboldalon.

Álomkép, régmúlt nosztalgia, átvérzett jelen. De a pompás előadásból mégis a két szerelmes-ábrándos ifjú arc marad meg legtovább: öröm látni őket.

SZÉP ERNŐ: LILA ÁKÁC
(Pesti Színház)

DÍSZLET-JELMEZ: Füzér Anni. **DRAMATURG:** Faragó Zsuzsa. **ZENE:** Kolovratnik Krisztián. **TÁNC:** Duda Éva. **ASSZISZTENS:** Kovács Krisztián. **RENDEZŐ:** Forgács Péter.

SZEREPLŐK: Telekes Péter, Tornyi Ildikó, Lukács Sándor, Igó Éva, Lajos András, Vallai Péter, Pindroch Csaba, Csőre Gábor, Szőcs Artur, Zeck Julianna/Csonka Szilvia, Cseh Judit, Kolovratnik Krisztián, Miklósy György, Kőmíves Sándor.

KARSAI GYÖRGY

Mitológiai Bonnie és Clyde

■ JEAN ANOUILH: MÉDEIA ■

Elkerülhetetlen elöljáróban néhány megjegyzés az előadásban elhangzó görög nevekkel kapcsolatban. Jean Anouilh drámájának – a színlap műfajmegjelölését idézve: családi tragédiájának – *a címe* Médeia. *A francia cím* (Médée) *lehetővé tenné, hogy akár a latinos* Medea, *akár a magyar nyelvérzéknek állítólag jobban megfelelő (?)* Médea *alakot válasszák a színpadra vivők. Rossz megoldás csak egy van: elfogadva Somlyó György kitűnő fordításának pontos görögös átírásait – s ezeket mintaszerű precizitással közölve a színlapon is! – az előadás során a legteljesebb összevisszaságban mondani a görög (?) neveket. A Budapesti Kamaraszínház (Shure Stúdió) Victor Ioan Frunză rendezte előadása tehát a* Médeia *címváltozat mellett döntött. A színpadon soha, senki nem ejti így a főhős nevét (lesz* medea, médea, médéa [!], *valamint – nyilván kuriózumként –* mééédea), *éppen csak a címben jelzett szót nem mondja ki senki. Ez persze önmagában nem olyan nagy baj – bár ki tudja? –, ha az előadás egésze meggyőző értelmezéssel és felejthetetlen színészi alakítások sorával káprázztatna el (erről majd később). De az mégiscsak tanúskodik egyfajta jellegzetes, hazai slendriánságról, hogy egy ilyen „apróságra", mint a következetes szereplőmegnevezés, oda sem figyelnek az előadás létrehozói. Megfejthetetlen – negatív – bravúr például, hogy Iaszón nevét soha nem hallott, meghökkentő hangcsoportként ejtik a színészek (előadás után megkíséreltem – magam elé motyogva – reprodukálni a hangzást; ám idő múltán családomnak a művészi utánzás* [mímosz] *nehézségeivel szemben érzéketlen tagjai oly fenyegetéseket fogalmaztak meg arra az esetre, ha e csendes, ám nyilván tébolyult vinnyogást abba nem hagyom, hogy bár szomorúan, de kénytelen voltam felhagyni a kísérletezéssel).*

Töreky Zsuzsa (Médeia) és gyermekei

Fenti megjegyzések *itt és most* két okból voltak megkerülhetetlenek: egyrészt a társulat neves, külföldi – idegen ajkú! – vendégrendezővel dogozott, aki értelemszerűen csak igen korlátozott mértékben tehető felelőssé a magyar kiejtésért, másrészt pedig a színlap külön jelzi, hogy *nyelvi munkatárs* is közreműködött az előadásban. Persze érteni vélem, hogy Csáki Csilla munkája elsősorban a különböző nyelveken megszólaló, többnyire nagyon szép énekes részekre (zene: Cári Tibor és Street Wave), valamint Médeia varázsimájának – számomra leginkább az inka nyelvre emlékeztető – szövegére vonatkozik, ám mégis: zavaró, az előadás színvonalát és hitelét komolyan rongáló jelenség a nevek kiejtésének összevisszasága.

A Budapesti Kamaraszínház és az Esztergomi Várszínház koprodukciójában készült előadás kétségkívül nagy ívű vállalkozás (*producer* – ez vajon mit jelent? – a Iaszónt alakító esztergomi színigazgató, Horányi László). Anouilh két görög tárgyú drámája közül világszerte az *Antigonét* szokták játszani, a *Médeia* csak elvétve kerül színre (2004-ben Temesváron, az Interetnikus Színházi Fesztivál keretében Fekete Bernadett monodrámaként adta elő, a beszámolók szerint nagy sikerrel). Pedig a *Médeia* jó dráma, sőt nagyon jó! Sajnos a Frunză rendezte előadást megtekintők ezt legföljebb becsületszóra hihetik el, a látottak alapján aligha. Merthogy Anouilh feldolgozása az euripidészi *Médeiá*ból kiinduló színpadi mítoszvariánsok egyik legizgalmasabb darabja. Egyik angol kritikusa szerint a *Médeia* Anouilh „legshakespeareibb" műve, tele gyalázattal és árulással, egy cserbenhagyott Lear-Médeiával és egy grandiózus vérfürdő záróképpel.

Anouilh 1946-ban írta a drámát, a világégés kábulatából éppen csak ocsúdva, s a Médeia-történetben vélte megtalálni azt a drámai konfliktussort, amelynek segítségével a legplasztikusabban fogalmazhatta meg a világ *élhetetlenségéről* vallott gondolatait. Médeia és Iaszón számára Korinthosz nem a távoli, „barbár" Kolkhiszban megkezdett közös menekülés egy állomása, hanem az a hely, ahonnan nem vezet tovább út. Végállomás. Nem véletlen, hogy Anouilhnál nem lép fel Aigeusz, Athén nagy királya, aki pedig Euripidésztől Senecán át Corneille-ig és Heiner Müllerig mindenütt ott van e történetben, hogy menedéket kínáljon a kilátástalan helyzetbe került Médeiának. Nem, Korinthosz a történet valamennyi szereplője számára az út vége, az elkövetett bűnökkel és hazugságokkal való szembesülés mindent lezáró pillanata. Anouilh hősei mind rettentően fáradtak és fásultak. Kreón, a helybéli király nem gyengekezű és pipogya kisember (mint például Euripidésznél), hanem egy gyilkos hábo-

Jelenet az előadásból

Schiller Kata felvételei

rúkkal töltött élet szörnyűségeitől megcsömörlött és reményvesztett, egykor nyilván nagy formátumú uralkodó: múltjának fel nem idézhető szörnyűségei ólomsúllyal nehezednek lelkiismeretére, s immár tudja, hogy Médeia jelenléte és várható gyilkosságai végítélet gyanánt sújtanak majd le rá.

A legizgalmasabb átalakulás Anouilh értelmezésében a két főhőst, Médeiát és Iaszónt érinti: történetük egy mitológiai környezetbe helyezett igazi Bonnie és Clyde-sztori. Bűnben született szerelmük az állandó menekülés és az ezt kísérő folyamatos gyilkosságok során előbb kényszerű szövetséggé, majd a testi vágy kihűlésével a túlélés egyetlen lehetőségeként megélt cinkostársi kapcsolattá silányul. Anouilh éppúgy nyers durvasággal beszél Médeia útközbeni fiatal pásztor szeretőjéről, mint Iaszón gátlástalan hatalomvágyáról és cinikus gyilkosságairól. Ez a két ember a cselekmény kezdetekor már túl van minden elképzelhető bűnön és megpróbáltatáson. Fáradtak, rettentően kimerültek mindketten. Anouilh-nál hiszem el először Iaszónnak, amikor újranősülési szándéka mellett érvelve azt mondja, hogy dehogyis a korinthoszi királylány hamvas, fiatal testére vágyik, mindössze szeretne végre megpihenni, abbahagyni ezt a mindenhonnan-menekülést. Horányi László kitűnő választás volt a szerepre: sem külsejében, sem gesztusaiban nincs semmi héroszi. Ő lenne, aki egykor az Argó hajón Kolkhiszig vezette a legkiválóbb görög hősöket az aranygyapjúért? Ugyan már! Iaszón egy középkorú, kicsit pocakos, kicsit kopaszodó, űzött tekintetű és nagyon megfáradt pasas, aki másra se vágyik, mint hogy esténként papucsban, borospohárral a kezében a csendesen pattogó tűz előtt üldögélve olvasgasson. Ez az ember egész lényével egyetlen segélykiáltás: elég volt! Anouilh abból bontja ki a tragédiát, hogy Iaszón pontosan okadatolt nyugalomvágya kizárólag egy utolsó, ám kivitelezhetetlen árulással válhatna valósággá. Médeiát kellene elárulnia, csakhogy az együtt megélt múlt bűnei és az egykor volt szerelem – csakúgy, mint Bonnie-t és Clyde-ot – elválaszthatlanná olvasztotta őket. Bármi történjék is, ők végérvényesen összetartoznak.

A Shure előadásához az alap adott: Lőkös Ildikó, az előadás dramaturgja remek szöveg-alapanyagot „tálalt fel" a rendezéshez – még az amúgy egészen eltérő nyelvi-stilisztikai réteget képviselő, Rakovszky Zsuzsa fordította Euripidész-prológus-betétek is szépen simulnak Somlyó Anouilh-magyarításába.

Frunză rendezésén időről időre látszanak is az értelmezési szándékok: a szabadságáért küzdő Iaszónt Horányi László egy-egy pillanatra fel tudja villantani, de a rendkívül nehéz Anouilh-monológok értő, hiteles elmondása meghaladja színészi képességeit. Az utolsó jelenet minden borzalom után is túlélést hirdető Iaszónja – ez a jelenet egyébként is dráma legproblematikusabb pillanata, s meggyőződésem szerint csak igen elmélyült munkával tehető hitelessé színpadon – egyszerűen rossz: Horányi itt patetikusan ágál, teljesen összemosva az újabb Médeia-gyilkosságok (Kreón, Kreusza, saját gyermekei és maga Médeia megölése) előtti és utáni létállapotot – mintha mi sem változott volna, pedig hát itt van Anouilh-nál a lényeg, csak el kellene játszani.

Töreky Zsuzsa ideális választás erre a Médeiára: megfelelően nyers és kegyetlen, de tud ellágyulni és védtelennek, szeretetéhesnek mutatkozni is. Ráadásul ő fölényes biztonsággal rendelkezik azokkal a színészi eszközökkel, amelyek a szerep megformálásához elengedhetetlenek. Gyönyörű pillanatai vannak, így például a Dajkájával folytatott állandó szeretet–gyűlölet-összecsapásai hibátlanok; a Dajkát Szakács Eszter alakítja, ő kétségtelenül az előadás legjobbja. De szépek Töreky önvallomásai, monológjai is. Amikor egyedül van a színen, mindent elhiszek neki (na jó, majdnem mindent), de a Iaszónnal közös percekben színészi jelenléte annyival erősebb, mint partneréé, hogy ezek a jelenetek rendre „felborulnak": aránytalanul nagyobb néző i figyelmet von magára, s így egy idő után óhatatlanul unalomba fullad konfliktusuk.

Töreky Médeia-alakítása a díszlet- és jelmeztervező Adriana Grand alapvetően elhibázott és sajnos az egész előadáson eluralkodó fantáziavilágának áldozata. Grand – aki Frunză állandó alkotótársa, kitűnő szakember, számomra a Nyugati pályaudvar

várójában bemutatott *Hamlet*-munkája meghatározó élmény volt – most valahogy teljesen eltévedt a mítosz, Anouilh és a saját fantáziája alkotta „erdőben": Médeiát olyan *Easy Rider* stílusú, szögekkel kivert motoros nadrág-dzseki bőrszerkóba bújtatja, amitől aztán a művésznő minden igyekezete ellenére Anouilh drámája helyett az „Egy túlkoros hippinő Médeiának képzeli magát" című elmegyógyintézeti performansz főhősévé válik. Ezt a képtelenül összezagyvált környezetvíziót erősíti a színpadra felhordott tárgytömeg is: én ilyen apró térben ennyi *ketyerét* behozni és játszatni még soha nem láttam. Ahová nyúlnak a szereplők (dobozok, bőröndök, kisszekrények stb.), rengeteg tárggyal megjelenített világok nyílnak ki: kis hajómakettek gurulnak szerteszét (ja persze, az Argó!), kínzóeszközök (?) borulnak ki, fényképek, tányérok, festőeszközök, mellszobrok (!) röpködnek ide-oda... Egy olyan történetben, ahol hőseink állítólag egyetlen kézikocsin – ez Anouilh enyhén brechties ötlete – menekítik városról városra, szigetről szigetre megmaradt holmijukat.

Van a rendezésnek néhány, máshol már látott *(déjà vu)* megoldása: Mihai Măniuţiu tavalyi sepsiszentgyörgyi *Médeiá*ja ugyanígy mágikus, a környezet számára megfejthetetlen nyelven beszélt, amikor idegenségét, varázslónő mivoltát akarta hangsúlyozni, s ugyancsak Măniuţiutól ismerős az üvegketrecbe zárt nő motívuma is (bár e jelenet a Shure nézőterének jó egyharmadáról láthatatlan volt). A különbség annyi, hogy ott ezek a részletek egy kristálytiszta gondolat, egy kidolgozott rendezői koncepció elengedhetetlen részei voltak. Persze nyilván véletlen egybeesésekről van szó, vagy talán az azonos színházi kultúrából táplálkozó nagy művészek gondolatainak találkozásáról.

Médeia két gyereke Frunzănál kamaszkorú testvérpár; ennek az értelmezésnek nem találtam ésszerű magyarázatát. E majdnem felnőtt szereplők semmit nem tesznek hozzá a Médeia–Iaszón-konfliktus értelmezéséhez, viszont színészileg igen gyenge jelenlétükkel zavaróan hatnak.

Van még egy Karként funkcionáló s zeneileg kifejezetten igényesen megszólaló tömeg (hat fiatalember), amely azonban nem Kar – e szerepkört a színlap az Anouilh-nál Fiúnak nevezett egyetlen szereplőnek tartja fenn, ki tudja, miért. Viszont így a valóban Kar-jellegű, énekes szereplők tökéletesen szervetlenül téblábolnak az előadásban.

JEAN ANOUILH: MÉDEIA
(Budapesti Kamaraszínház, Shure Stúdió)

FORDÍTOTTA: Somlyó György. **DRAMATURG:** Lőkös Ildikó. **DÍSZLET-JELMEZ:** Adriana Grand. **ZENESZERZŐ:** Cári Tibor. **RENDEZŐ:** Victor Ioan Frunză. **SZEREPLŐK:** Töreky Zsuzsa, Horányi László, Cs. Németh Lajos, Szakács Eszter, Csadi Zoltán, Ambruzs Ádám, Bácskai Orsolya, Sashalmi Orsolya.

Március végére teljesen megújul lapunk internetes oldala; a www.szinhaz.net címen is elérhető portál számos újdonsággal, fórumokkal, kérdésekkel, szavazással, lapszemlével, vitákkal, előzetesekkel, valamint a lap egyre teljesedő és több szempont szerint kereshető archívumával várja az olvasókat.

Minden, ami színház és Színház a neten:

www.szinhaz.net

ÉLET ÉS IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

MINDEN PÉNTEKEN!

KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL
VAGY FIZESSEN ELŐ!

Kedvezményes éves előfizetési díj 15.500 Ft

Megrendelhető a szerkesztőségben:
1089 Budapest, Rezső tér 15.
Tel: 06–1 210–5149, 210–5159, Fax: 303–9241
e-mail: lapterjesztes@es.hu

ANTRÉ

Bemutató hónapok a Városi Színházban

A Városi Színház március–áprilisban bemutató hónapokat tart: olyan új utakat kereső, professzionális prózai és zenés produkciók jelentkezését várjuk, amelyek színházunk különleges adottságú tereinek és társadalmi környezetének inspirációját kihasználva a jelen kérdéseit kívánják megfogalmazni, alkotásuk középpontjába állítani.

Március elejétől kéthetenként tervezünk premiert a Kálvária téren, öt produkciónak szeretnénk bemutatkozási lehetőséget biztosítani: csütörtökön nyilvános főpróba, pénteken bemutató, szombaton és vasárnap újabb előadások. Az öt premier tervezett időpontja: március 3., 17. és 31., illetve április 14. és 28. A bemutatót megelőző két hétben folyamatosan próbalehetőséget biztosítunk a produkcióknak, az ezt megelőző időszakban pedig előzetes egyeztetés alapján állnak rendelkezésükre az épület különböző helyiségei. A Városi Színházban létrejött produkciókat májusban szeretnénk újra műsorra tűzni, ősztől pedig repertoáron tartani. Független társulatok jelentkezését várjuk, amelyek az előadás létrehozásához már rendelkeznek megfelelő anyagi forrással, és lehetőleg hosszabb távon tervezik produkciójuk műsoron tartását. A pályázathoz a következőket kérjük mellékelni: rövid szinopszis, szereposztás, a bemutató lehetséges időpontjai az öt meghirdetett dátum közül.

További felvilágosítás: Szalai-Szabó István ügyvezető (+36-20-351-27-27), e-mail: varosiszinhaz@varosiszinhaz.hu

Festmények és díszletek

■ BESZÉLGETÉS ADRIANA GRANDDAL ■

A nyolcvanas évek elején végezte el a kolozsvári képzőművészeti akadémiát, majd a nagyváradi színházban találkozott Victor Frunzăval. Azóta állandó munkatársak. Magyarországon is több munkájukat lehetett látni, például Ionesco Leckéjét, *a* Hamletet, *Cousse* Gyermekszemmel *és* A disznó stratégiája *című monodrámáit és a sokat emlegetett* Lorenzacciót. *Valamennyire a nagyon erős, hatásos látvány jellemző. Most néhány hétig Budapesten dolgoztak. A díszlet- és jelmeztervező Adriana Grand itt is létrehozta saját műhelyét, ahol különleges képzőművészeti alkotások készülnek az előadás szellemében, szolgálatában.*

– Anouilh Médeiájának *próbái alatt a Budapesti Kamaraszínházban ragaszkodtál hozzá, hogy legalább egy kis sufnid legyen, ahol a díszletek egy részét, a különleges kellékeket magad készítheted el. Ahogy az előadás címszereplője szellemesen megjegyezte: „Adriana Grand kiállításán Médeia szerepében föllép Töreky Zsuzsa." De emlékszem, a temesvári* Hamlet *próbái alatt is egyfolytában dolgoztál, kezedben az elmaradhatatlan ragasztópisztollyal, s ha a rendezőnek, Victor Frunzănak szüksége volt rád, rögtön ott voltál, magad igazgattad el a dolgokat, tárgyakat, ruhákat. Miért fontos neked, hogy mindenen ott hagyd a kéznyomod?*

– Van, amit tényleg nem tudnak megcsinálni. Nem azért, mert nem értenek hozzá, hanem mert nehéz elmagyaráznom. Például a festményeket bármilyen jól csinálom is meg kicsiben, a fölnagyíttatás máris időveszteség...

– Sokan csinálják így. Ez mégiscsak üzem.

– Bizonyos dolgokat tényleg nehéz elmagyarázni. És sok minden a munka közben alakul. Beülök a sufnimba, és magam találom ki őket. Ezekről aztán rögtön látom, jók-e vagy sem. Mondok egy példát. Nézd ezt a furcsa sakk-készletet, Victornak csináltam karácsonyra. Kitaláltam, próbálgattam ezt-azt hozzáadni, formálgatni. Lehet, hogy ha csak lerajzolom, és mással gyártatom le, nem sikerül ilyen jól. Persze fontos, hogy mindig legyen egy terv. De a munkások esetleg nem mindig csinálják pontosan, aztán meg már nincs idő javítani. Sokszor az a lényeg, hogy valami gyorsan legyen meg, mert ha késünk, fizetni kell. De ez már másik történet.

– Így aztán az általad tervezett előadásokban tényleg könnyű észrevenni a személyességet, mindegyikben benne vagy te magad is...

– Van, ahol jobban, van, ahol kevésbé. De mindig benne vagyok. Biztosan lehet úgy tervezni, hogy ne legyen benne a kétkezi munkád. Én ezt sohasem tudom megoldani. Mindig van olyan ötletem, amit nekem kell elkészítenem.

– Évtizedek óta dolgoztok együtt Victor Ioan Frunzăval. Hogy kezdődött ez a kapcsolat?

– Ez az, amire azt mondják: sors. Amikor 1983-ban Kolozsváron elvégeztem a képzőművészeti akadémia grafikus szakát, Nagyváradra helyeztek a színházba. Akkor mindenkit kihelyeztek valahová, aszerint, hogy milyen jól tanultál. Nagyváradon sok minden egyéb mellett a fotós is én voltam, magam nagyítottam meg effélék. Ezt nagyon szerettem. Volt egy grafikai kiállításom a színházban, Frunză megnézte a rajzaimat, és megkérdezte, miért nem tervezek, illetve hogy terveznék-e neki. Éppen az akkori idők román szerzői egyikének, Dumitru Solomonnak a *Víz* című abszurdjára készült. Az ilyen típusú darabok nagyon népszerűek voltak, a közönség „fogta" a jelképeket, üzeneteket. Lehet, hogy nem volt olyan nagy író, de benne élt abban a világban. Tehát a véletlennek köszönhetően megtervezhettem ezt a darabot, ami aztán Bukarestben egy fesztiválon megkapta a legjobb rendezés, a legjobb színész és a legjobb tervezés díját. Nemrégiben, huszonkét év után visszatértünk Nagyváradra, Frunză *A windsori víg nők*et rendezte. Érdekes volt ugyanazokkal az emberekkel találkozni. Mintha semmi sem változott volna. Szóval, első munkám után Bukarestben elvégeztem néhány kurzust a tervező szakon, de már nem nagyon volt mit tanulnom. Ezt a szakmát a színházban, a gyakorlatban lehet igazán elsajátítani, az alapok meg már megvoltak.

– Kik dolgoztak még akkoriban a nagyváradi színházban?

– Nagyon jó élet volt a román meg a magyar tagozaton is. Meghatározó volt ott három fiatal, jó rendező. Nagy volt a konkurencia, a jó értelemben vett verseny. Egyikük most a Bulandrát vezeti. A másik kiment Nyugatra. Sorra nyertük a különféle díjakat. Nagyon bátornak éreztük magunkat. Akartunk valamit mondani. Egyik-másik előadásunkat be is tiltották. Sosem lehetett tudni, mi megy át, és mi a veszélyes. A kötelező három év után az ország másik végébe, egy Duna-parti városba, Galaţiba kerültünk. Ez sem volt rossz. Így lehetett fejlődni. Megismersz más embereket, színészeket, frissebb leszel. Én nem tudnék mindig csak ugyanott dolgozni. Megunnám. Az eszközök is elfogynak. Nagyon kényelmes, de nem tesz jót egy művésznek.

– Nagyváradon már minden értelemben összekerültetek Frunzăval?

– A következő munkánk után már tudtuk, hogy együtt maradunk.

– És azóta, huszonkét éve, egyfolytában együtt dolgoztok...

– Igen, de dolgozom más rendezőkkel is. Nem vagyunk azért annyira összenőve. Victor már nem szívesen próbálkozik más tervezővel. Mellette éjjel-nappal dolgozom, a próba után is együtt vagyunk, erről beszélünk. Már nem is próbálkozik mással. Én, ha felkérnek, időnként elvállalom. Most például Andrej Serbannal Kolozsváron. Magyarországon is dolgoztam már néhány rendezővel – Gaál Erzsivel, Bagó Bertalannal –, remélem, fogok mással is. Van, akivel nagyon jól megértjük egymást.

– Mi következett Galați után?

– Kétévenként máshová mentünk: Marosvásárhely, Kolozsvár, aztán Bukarest, megint vissza Kolozsvárra. Aztán ´89 után Frunză lett a Kolozsvári Román Nemzeti Színház igazgatója. Benn ült reggeltől estig. Elég nehéz időszak volt. Nem voltak se törvények, se semmi. Fölfordult a világ. Mindenki azt csinált, amit akart. Victor úgy határozott, hogy ahol ő az igazgató, ott én nem lehetek állásban, mert mit szólnak az emberek. Pedig akkor mindenki rohant, nem volt, aki megcsinálja a napi dolgokat, én meg a saját pénzemből utazgattam Bukarestből Kolozsvárra, hogy segítsek. Volt, hogy a főkönyvelő könyörgött Victornak, fizessen ki hivatalosan, mert meg fogják kérdeni, miből csinálja meg a darabokat.

– Miből éltél?

– Indult egy színházi lap Bukarestben, a Teatrul Azi – Mai Színháznak lehetne fordítani. Néhány barátommal, például a Magyarországon is jól ismert Marian Popescuval meg az említett Solomonnal már korábban elhatároztuk, hogy ha valami változik, csinálunk egy lapot. Aztán ´89–´90-ben el lehetett indítani. Így hát itt dolgoztam, én terveztem, hatvannégy oldal havonta, minden filmet saját kezűleg vágtam ki, illesztettem be, számítgattam, osztottam-szoroztam, minden számba külön grafikát készítettem. Jó időszak volt. Mindenki szívesen írt nekünk. Volt benne kritika, elméleti írások, interjúk, mindenféle színházi hírek a világból és az országból. Vastag havilap lett. A minisztérium támogatta. Szinte fölszerelés nélkül dolgoztunk. Azt már nem is mondom, hogy nézett ki és hol volt a szerkesztőség. De szerettük csinálni. Ám semmi sem tart örökké. A pénz is egyre kevesebb lett. Összeálltunk, aztán szétmentünk. Én is rájöttem, hogy alkotni akarok. Visszamentem Kolozsvárra.

– Mégis?

– Victorral belevágtunk egy magánszínházi vállalkozásba. Trupa pe Butoaie (Társulat a Hordón) – így neveztük el. Utcaszínház volt. Hat évig csináltuk saját erőből. Minden nyáron különböző városokban játszottunk szabadtéren. A színpad tele volt hordókkal, ezek tetején játszottak a színészek. Balázs Attila végig velünk tartott, ő volt Doktor Faustus. Kipróbáltuk, lehet-e független színházat csinálni, és rájöttünk, hogy nem lehet. A független színház hülyeség, olyan nincs, a színházat támogatni kell, és sok pénz kell hozzá. Nem lehet egész évben a pénzre várni, hogy egyáltalán életben tarthassuk. Nagyon nagy sikere volt, de ez alatt a hat év alatt nagyon keveset dolgoztunk mással. És akkor lezártuk. Nagyon érdekes tapasztalatokat szereztünk. Reggeltől estig dolgoztunk. Reggel kezdtünk szerelni, jöttek az emberek, nézelődtek, kérdezték, kell-e segíteni. Mindig forgalmas helyeken játszottunk, például metrómegállókban, parkokban. Lezártunk egy utcát – erre mindig engedélyt kellett szerezni a rendőrségen. A szervezés nagyon sok erőfeszítést igényelt. Én voltam az öltöztető, én tartottam a kapcsolatot a rendőrséggel, a polgármesterrel. Victor volt a világosító, a rendező, a tervező. Összesen négyenöten csináltuk, egy technikussal. Egy-egy város megvette az előadást, kifizette nekünk az egészet, utazási költséget, mindent, és mi ingyen adtuk elő a közönségnek. Ez önmagában is szép gondolat. Reggeltől estig együtt voltunk a közönséggel. Miközben próbáltunk, a közönség jött, nézte a próbát, aztán akadt, aki este is eljött. Öt órától rövid francia darabokat játszottunk, és héttől kezdődött Marlowe *Doktor Faustus*a. Zenekarunk is volt: egy zongora, egy vagy két hegedűs és egy fuvolás. Ahogy meleg lett az idő, mentünk, és egészen októberig játszottunk. Nagyon nagy színészek voltak velünk, akik még most is emlegetik ezeket az időket mint életük legnagyobb tapasztalatát. Időnként elmentek, újak jöttek, csak Balázs Attila meg mi bírtuk végig. Olyanok is nézték, akik különben nem járnak színházba. Jöttek cigányok, családostul, csapatostul. Volt egy lány, aki délelőtt leült a színpad elé a földre, végig ott szoptatta a csecsemőjét, el nem mozdult volna, le nem vette a szemét rólunk. Még akkor sem akart elmenni, amikor leszereltük a díszletet. Azt mondta, ő nem tudta, hogy a színház ilyen. Összegyűltek az utcagyerekek, őket sem lehetett elküldeni – nem is akartuk. Volt, aki közelebbről nézte, volt, aki messzebbről. Sokan hátrajöttek, s végignézték, hogyan öltöztetjük a színészeket, hogyan használjuk a kellékeket. Magyaráztam, hogy nem innen kell az előadást nézni, de azt mondták, innen érdekesebb. Nem küldtünk el senkit. Nézték, hogyan vasaljuk a ruhákat, kérték, hadd tapogathassák meg a kellékeket. Ott tanultuk meg, hogy minden részlet számít. Nem lehet bármit eladni. Victor eredeti elképzelése az volt, hogy valahogy vissza kéne csábítani a közönséget, talán onnan kezdeni újra, ahol valamikor abbahagyták. Persze hosszú távra terveztünk, meghívtunk más rendezőket is. De aki jött, már másnap elszaladt. Egy ilyen személyes dologba nagyon nehéz más művészt belevonni. Sok minden előre meghatározta a játékot. Például piros volt az egész színpad, festett háttérrel, és piros hordókon játszottunk. Ebbe beleilleszteni mindenféle darabot elég nehéz. Mi azt hittük, hogy ez csak egy struktúra, amire bármit lehet építeni. Sokáig játszottunk egy-egy produkciót, s közben semmi másra nem értünk rá. Kár, hogy nem próbáltuk eladni valami fesztiválra. Ezzel sem értünk rá foglalkozni. Aztán egyszer csak lezártuk az egészet, bár pár évig még biztos kitartott volna.

– ´91-ben Ablonczy László, a Nemzeti Színház akkori igazgatója meghívott benneteket a Cseresznyéskert*re, amiről azóta is legendák keringenek, bár kevesen látták, mert néhány előadás után levették a műsorról...*

– Számomra nagyon fontos találkozás volt. Korábban nem is engedtek Magyarországra dolgozni. A társulattal, akikkel találkoztunk, nagyszerű volt a munka. Mi persze nem tudtuk, milyen bajok voltak a háttérben. Nem ismertünk semmit és senkit, és nagyon lelkesek voltunk, csak jöttünk és csináltuk – lehet, hogy ebből származtak a bajok. Frunză remekül kijött a színészekkel, erős kapcsolatot épített ki velük. Ezekkel az emberekkel a mai napig írunk egymásnak, időnként beszélünk. Megmaradt a nosztalgiánk, hátha fogunk még együtt dolgozni. Például Kováts Adél akkoriban csak jött, szerette, végignézte a próbákat. Vele is barátok maradtunk, időnként találkozunk. Most is meghívott az előadásaira. Nagyon örültünk, hogy enynyit fejlődött, s ez lett belőle. Végh Péterrel, Béres Ilonával, Fülöp Zsigmonddal, Peremartoni Krisztinával – mindannyiukkal találkozunk még most is.

– Amikor Frunzăval dolgozol, mindig te tervezed a díszletet és a jelmezt is...

– Többnyire mással is így van.

– Magyarországon ez nem szokás.

– Nem szívesen csinálnám másképp. Nagyon nehéz más tervezővel olyan egységes világot létrehozni a színpadon, amilyet te elképzeltél. Lehet, hogy más tud így dolgozni, én nem. Nálunk ez az általános. Egyes férfi tervezők nem szeretnek a ruhával foglalkozni, akkor esetleg beszáll másvalaki is. Szerintem nem lehet a kettőt szétválasztani. Egyszer egy operánál csak a jelmezt terveztem, de a végén teljesen másképp nézett ki, mint ahogy elgondoltam. Megfogadtam, hogy ilyet többé sohasem fogok vállalni. Még filmen sem. Csak ha én csinálom az egészet.

A portrékat Schiller Kata készítette

– Hogyan alakult ki a temesvári Hamlet *különleges tere, látványvilága? Frunză találta ki, hogy legyenek sínek, meg föld, meg századelő...?*

– Nem. Személyes élményemből indultam el. Otthon a temetőnél laktam, ami az állomás mellett volt. Ott mentek a sínek. Összekapcsolódott bennem a temető meg a vasút képe. Victor olyan teret szeretett volna, ami belső és külső tér is egyben. Együtt találódott ki minden. Azt gondoltuk, hogy a *Hamlet* egész története egy nagy temető. Victor az előadás elejére egy királyi temetést képzelt. Sok századelős dokumentumfilmet megnéztünk királyok, vezérek temetéséről. Majdnem mindegyikben a vonatról vették le a koporsót. És akkor eszembe jutott ez a gyermekkori emlékem. Elhatároztuk, hogy a sínek vége lesz a helyszín. Végállomás, ahonnan már nincs tovább. A temetőre a szétterített föld emlékeztetett. Nem kitalálni – kivitelezni volt nehéz. Hogy lehet egy színházban fölépíteni igazi síneket, sínautót?

– A temesvári színházat épp akkor újították föl, csak a díszes falak voltak meg, és az üres tér...

– Nekünk épp kapóra jött. Először azt mondták, hogy ez lehetetlen. Honnan szerzünk síneket, annyi földet stb.? De aztán sikerült mindent ingyen megkapni. Aztán amikor a magyarországi vendégjáték gondolata fölmerült, kezdődött minden elölről. „Nem létezik ilyen helyszín" – mondták, aztán rátaláltunk a Nyugati pályaudvar használaton kívüli ceglédi várójára. „Kellenek sínek" – folytattuk. „Á, itt olyan nincs" – mondták. „De hát a vonatok innen mennek Romániába, akkor kell lenniük!" Végül tényleg lettek kiszuperált sínek, még segítettek is összeállítani őket, velünk pakoltak a vasutasok, az előadás alatt kikapcsolták a hangosbemondót. Földet meg az utcán egy építkezés mellett szereztem. Megkérdeztem, kaphatnánk-e innen egy kamion földet. El is magyaráztam, mire kell. „Hát persze!" – felelték. „És mennyibe kerül?" „Ó, semmibe, legyen a színházé!" Nagyon kedvesek voltak. De előtte mindenki mindenre azt mondta: nem lehet.

– Nyilván hivatalosan nem lehet.

– Nem igaz. Ha valaki nagyon akar valamit, akkor végül azt mondják: „miért ne?"

– Más Magyarországon dolgozni?

– Nálatok a tervező a rendező beosztottja. Nálunk partnerek vagyunk. Van egy munkacsoport, melynek egyenrangú tagja a tervező, a zeneszerző, a dramaturg. Mindenkinek megvan a saját feladata. Itt az igazgatókkal szemben senkinek sincs semmi tekintélye. Láttam, hogyan tárgyalnak egy rendezővel, és hogy beszélnek egy tervezővel...

– A jó színházakban, az erős produkciókban nálunk is így van. Zsótér is csapatban dolgozik, vagy a Katonára is ez a jellemző...

– Akadhatnak bizonyos emberek, de az én tapasztalatom az, hogy a pozícióm itt eléggé alacsony. Nem mindig tekintik alkotó művésznek a tervezőt. Az viszont jó, hogy van közönség, és végül is nekik csináljuk a színházat. És nagyon jó színházakat láttam itt.

– Miért vonz téged ez a pálya?

– Van, amikor azt mondom: nem fogok többet tervezni. Amikor rájövök, hogy mást is szeretnék csinálni az életemben. Nem elégít ki művészként. Annyit kell veszekednem mindenféle munkásokkal. És közben milyen jó lenne festeni, rajzolni. Vár Kolozsváron vagy húsz megkezdett festményem. Nemrégiben úgy döntöttem, ezentúl rendszeresen fogok festeni. Pár hónapig lelkesen csináltam – igaz, közben dolgoztam a színházban. Aztán elmentünk Kolozsvárról, és ott maradtak félbe. Nem cipelhetem magammal a vásznakat mindenhová. És akkor abbahagytam. Pedig ez legalább megmaradna. Mert a tervező után nagyon kevés marad. Az előadásról írnak ugyan, a látványról ritkán. Vagy annyit, hogy funkcionális. Ez a legszörnyűbb, ha valaki ezt írja, hogy milyen funkcionális volt. Abba belehalok.

– Hát igen, ez nem idézi föl a látványt...

– Nem idézi föl mint alkotást. Az is furcsa, ha csak én kapok díjat mint tervező. A tervező elválaszthatatlan a rendezőtől. Nincs olyan, hogy milyen rossz előadás, de olyan jó a díszlete. A bukás az bukás. Olykor a színész, mondjuk, nem annyira rossz, mint az egész, önmagát úgy-ahogy „megoldhatja", de nem tudja megoldani az előadást. A másik, amit nem szeretek, amikor azt mondják (nálunk is), hogy nincs pénz. Ez a mentalitás nagyon veszélyes. Elsősorban a jelmezen és a díszleten spórolnak. Ez kicsinyes dolog: a teljes költséghez viszonyítva kevésbé számít, viszont nagyon látszik a színpadon. Nem igaz, hogy a közönségnek bármit el lehet adni. Nagyon meg lehet sérteni a közönséget. Nem mondhatod, hogy úgysem látszik...

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
LŐKÖS ILDIKÓ

KARUCZKA ZOLTÁN

Zsákbahamlet

■ BÁRKA ■

A Tim Carroll rendezte bárkabeli Hamletről *azt ígéri az előzetesen nyomtatott tájékoztató, hogy minden alkalommal másik előadást látunk. Kíváncsivá tesz, így megnézzük még egyszer. És merthogy többé-kevésbé felismerhető értelmezéshez szoktunk, megkockáztatjuk harmadszor is; kipróbáljuk, találunk-e ilyet; keressük az előző két estét, vagy legalább az egyiket – de hiába.*

Tim Carroll rendszeresen dolgozik a híres londoni Globe Színházban; mint tudható, munkamódszerére ennek adottságai voltak a legnagyobb hatással: semmi nem választ el minket a színészektől, soha nincs sötét, sem félhomály, nincsenek reflektorok, a játéktéren egységes munkavilágítás van. A Bárkában a Vívóteremben játsszák az előadást; kapunk egy széket, oda tesszük le, ahova akarjuk. Mindössze annyi megkötés van, hogy a lépcsőzetes, ugyanakkor a terem egyik rövidebb fala felé ereszkedő padlón futó rongyszőnyegeket szabadon kell hagyni – így körülbelül egy ellipszis sugarai között ülünk. Legalábbis az elején. A tér ugyanis változik: egy néző húzza ki kalapból, hogy a soron következő felvonást hol játsszák, tehát hova kell áthurcolniuk a széküket azoknak, akik útban lennének; szerencsés esetben olyan helyre kerülünk, ahol nem kell a fejünket megállás nélkül ide-oda forgatni. Másodjára azt tapasztaltam, hogy ha kell, az sem vészes, de aki belefárad, lemarad egy-egy fontos tekintetről vagy mozdulatról. A kényelmesebbek a kezdetektől, az ellustulók egy idő után ezt nem is bánják túlzottan – vannak, akik megelégszenek a hátuk mögé kerülő színészek „hangjátékával".

A társulat egyik este sem tudja előre, pontosan mi fog történni. Bár szégyellem kicsit, bevallom, elsőre azt hittem, hogy a szünetekben előkerülő kalapban lévő mindegyik papírra ugyanaz van írva, merthogy néhány szín jobban mutat az egyik helyen, mint egy másikon. De nem volt turpisság. Ugyanígy van a szereposztással is: mi, nézők döntjük el, hogy az adott napon melyik színész kit fog játszani – Hamletet kivéve a szerepek le vannak kettőzve, sőt többszörözve –, és mert az első alkalommal nem figyeltem rendesen, úgy véltem, hogy a tétet furfangosan nem határozzák meg előre, pedig dehogynem... Ilyen előzmények után komolyan meg sem lepődtem, hogy volt úgy, hogy Claudius csak nekem beszélt, Ophelia meg a szomszédom kezét markolászta, egyszer pedig Rosencrantz átkarolta a székem, és hallottam, hogy korog a gyomra. Mindenki játszhat, ha akar. Vinni kell magunkkal egy CD-t vagy egy másik tárgyat – volt ott minden: fogkefe, plüssmaci, metronóm; ezeket jobbára fel is használják, esetleg éppen a te zenédből szólal meg valamikor egy rövid részlet, vagy a teniszlabdád lesz Yorick koponyája. Díszlet nemigen van, Csanádi Judit fekete függönyt von körénk, fölénk fehér vásznat kerít, közepén nagy lyukkal, és nyilván az ő találmánya a hepehupás padló is. A színé-

CSÁKI JUDIT

„Szó eszme nélkül mennybe sose hat"

■ BUDAPESTI KAMARASZÍNHÁZ ■

Még nincs nyolc óra, amikor a Tivoli Hamlet*-előadásában betoppannak a színészek. Mármint az egérfogó-jelenet színészei. Nem szabad azonban, hogy ez várakozásokat ébresszen: a produkció majdnem tízig eltart. Az eltitkolt alkotótárs, azaz a dramaturg (ki lehetett vajon?) eléggé egyenetlenül húzta meg a darabot, de ebbéli tevékenységét teljességgel feledteti a „szöveggondozás": Arany János fordításának alapos hazavágása.*

Utóbbiban társtettesnek kell föltételeznünk a rendezőt, Sándor Jánost is, hiszen a színészei nyilván az ő jóváhagyásával mondják azt, amit. És nem menthetjük föl a színészeket sem, hiszen rossz dikciójuk sokszor azt is homályban hagyja, amit éppen Arany szövegéből mondanak.

A Budapesti Kamaraszínház műsortervébe alighanem Bertók Lajos személye röptette be a *Hamlet*et. Bertók jó színész, aki ugyan mostanában a kívánatosnál több megbillent lelkületű drámahőst játszik el nagy átéléssel, de képességei föltétlenül indokolják, hogy akár a *Hamlet*et is kihozzák a kedvéért. Egyedül viszont – mint azt az előadás cáfolhatatlanul bizonyítja – semmire nem megy a művel, de még Hamlet figurájával sem. Márpedig alaposan magára marad.

A dráma – mint tudjuk – oly erős, hogy olvasójában (akár Arany, akár Nádasdy fordításában) megrendülést, katarzist képes kiváltani. Talán ezért hiszi sok fantáziátlan rendező, hogy elég (akár rosszul) szerepet osztani, a drámát majd eljátssza a szöveg. De Sándor János nem tartozik közéjük: ő számtalan végiggondolatlan, fölösleges, üres és értelmetlen ötlettel pakolta tele, merthogy a szöveg teherbírását is nagyra tartja. A sok geg, színházi locsogás arra való, hogy leplezze, takarja az *egy gondolat* hiányát. Nem takarja.

Mira János szürkésfehér, leginkább talán pást alakú díszlete semmilyen; ez erénye is lehetne. A sír ott tátong elejétől fogva, a falakra újságokat kasíroztak, az emeletre vezető lépcső fordulójában két műanyag kagylófotel, lent néhány tonettszék – bármit és bárhogyan el lehetne játszani benne. Jánoskúti Márta jelmezeinek világa legalább karakteres – leginkább Jánoskúti Mártára ismerünk belőlük –, modern *Hamlet*et sejtet, ma játszódót, öltöny, kosztüm, csipkeharisnya kérdések özönét veti föl: kicsoda Hamlet, ki Claudius, hol van Dánia, és kicsoda Fortinbras? És mind

szek elnyűtt mackónadrágban, pólóban, tornacsukában játszanak.

A jobbára a kukucskáló színpadhoz és valamilyen megragadható koncepcióhoz szokott közönséget ilyen helyzetbe hozni merész vállalkozás; mert noha a *Hamlet*nek természetesen nincs egyetlen autentikus olvasata, a sokszor harsány kacagásra indító játékmód könnyen elvonja a figyelmet magáról a történetről, és arról is, van-e a színpadra állításnak valamilyen új, jelen esetben talán több mondandója, és ha van, sikerül-e ezt közölni. Vannak-e kijelölt mérföldkövek, és ha vannak, ezeket hogyan jeleníti meg a Bárka improvizációból jelesre vizsgázó csapata a szokásosnál minden bizonnyal nagyobb, mindenképpen másfajta színészi koncentrációt igénylő játék során? Nem tudtam rájönni. A harmadik este elvesztettem az első kettőn nagy műgonddal megfont fonalamat.

Az előadás célja éppen ez: a közönség minden nap más *Hamlet*et lát.

Van úgy, hogy Polonius a fiát, a Párizsba induló Laertest öleléssel bocsátja útjára, máskor az egyik nézőtől kapott dezodort fúj a hóna alá, harmadjára a fiú nem fogadja el az apai szeretetet. Hamlet az imádkozó Claudiust hol műanyag kígyóval ijesztgeti, hol teafiltert ereszt a szájába, esetleg gyöngysorral imitálja, hogyan fojtsa meg. Opheliát a királyfi a „Lenni vagy nem lenni”-t követően az egyik nap vörösborral próbálja itatni – már spiccesen; máskor szigetelőszalaggal fonja körbe kettejüket egy néző segítségével; a harmadik este szájfénnyel mázolja össze a lány arcát. És így tovább – a lehetőségeknek csak a darabtemetés szab majd határt. A kérdés az, hogy az egyes megoldások egyfelé mutatnak-e: mit szól Polonius Laertes viselkedéséhez; észreveszi-e, tudja-e Claudius, hogy Hamlet mit tervez ellene; próbál-e szabadulni Ophelia előtt: miért? Erre a kérdésre nem volt válasza a rendezőnek.

Schiller Kata felvétele

Czintos József és Kardos Róbert

Hamlet már első színre lépésekor *furcsa,* és nem csak azért, mert egy joviális középvezetői parti oda nem illő jelensége: élénk mimika, heves fintorok, elnyújtott mozdulatok, izgatott beszéd, alig féken tartott indulat – a szellemjelenet után még Bertók sem képes fokozni az apja halála és anyja gyors násza miatti kiborulást. A rendező elmulasztotta kiemelni-létrehozni az előadás első fontos pillérét: Hamlet az apja szellemével való találkozástól kezdve *más,* mert célja, dolga van.

A királyi párból a formátum hiányzik – ez, ugyebár, eléggé aláássa Hamlet kényszerűen vállalt küldetésének (a kizökkent idő helyre tolásának) fenségességét: egy érdekből nősült törpe zsarnok belebukik a cselszövésbe. A Claudiust játszó Törköly Levente fél szemén kötés – ez, mint megtudtam, a premierbaleset következményeként kényszermegoldás; de annyi a „miért ne?” típusú ötlet az előadásban, hogy akár ez is belefér. Törköly szövegmondása – ettől nyilván függetlenül – rossz és egyenetlen, olykor érthetetlen, máskor hallhatatlan. Ebben megfelelő párja Szilágyi Zsuzsa; Gertrudja leginkább egy indignált úriasszonyra emlékeztet, akinek lelki békéjét az dúlta föl, hogy a cseléd elcsórt egy villát az ezüst étkészletből. Akár semmit nem sejt, akár mindent tud, a kissé sértett fölény ott tükröződik a hangjában, a tartásá-

Szkárossy Zsuzsa felvétele

Törköly Levente (Claudius), Bertók Lajos (Hamlet) és Szilágyi Zsuzsa (Gertrud)

a számára kellemetlen helyzetből, s ha igen, csak azért-e, mert sose szerette a magát őrültnek mutató királyfit, avagy épp most szeret ki belőle. Fogalmam sincs.

Illetve benyomásaim természetesen vannak, hol ilyenek, hol olyanok, de nyilvánvalóan tényleg csak az enyémek, s így végletesen szubjektívek.

Amiben biztos vagyok: a Bárka csapata különleges produkciót hozott létre. A színészek szinte egytől egyig feszes alakítással tartják fogva figyelmünket.

Balázs Zoltán láthatóan jól érzi magát Hamlet szerepében, egy hajszálnyival kevesebb selypegéssel számomra hitelesebb lenne, teljesítménye mégis emlékezetes.

Claudiusként Seress Zoltánt nagyobb formátumú uralkodónak érzem, mint Egyed Attilát, utóbbi azonban *szellemebb* Szellem és *színészebb* Színészkirály. Varjú Olga Gertrudja működő vulkán, Szorcsik Krisztáé szunnyadó, kitörésre készülő, egyikük sem veszélytelen.

Akit legjobban szerettem: Varga Gabi. Lenyűgöző Ophelia, aki az ő alakításában kemény, fenyegető tényező; nemcsak Hamlet, de ő is megjátssza a bolondot. Mivel társadalmi állása folytán esélye sincs a királyi udvarral szemben apja halálának megbosszulására, lehetséges, hogy valóban öngyilkos lesz, de hogy besegítenek neki, az biztos; Mezei Kinga ezzel szemben valóban „eszét veszti". Fortinbrasként mindketten inkább csak udvariasak, lesajnálva adják ki a parancsot, a sortűz inkább az új uralkodónak, egy új rendnek – neki – szól.

Czintos József Poloniusa szerethető „jó öreg", minden gonoszságtól mentes, Gados Béla a papa idegesítőbb oldalát domborítja ki.

Az én Horatióm egyértelműen a Hamlettől végül elborzadó, a halálba vele tényleg csak illemből készülő Nagypál Gábor, kedves Guildensternem a kicsit bumfordi, jó szándékú, dehogyis áruló Kardos Róbert, leghiggadtabb, mégis legszenvedélyesebb Laertesem Mészáros Tibor. A többiek közül derék Osrickként Varga Anikó, Századosként Császár Réka jelenlétét élveztem igazán.

A „zsákbahamlet" jó játék, érdemes kipróbálni.

WILLIAM SHAKESPEARE: HAMLET (Színházi kísérlet) (Bárka)

FORDÍTOTTA: Arany János. **DÍSZLETTERVEZŐ:** Csanádi Judit m. v. **ZENE:** Faragó Béla. **DRAMATURG:** Bérczes László. **ASSZISZTENS:** Hajós Eszter. **TOLMÁCS:** Hárs Anna, Szilágyi Szabolcs. **SÚGÓ:** Kiss Réka Judit. **ÜGYELŐ:** Sumonyi Gizi. **RENDEZŐ:** Tim Carroll m. v.

SZREPLŐK: Balázs Zoltán, Varjú Olga/Szorcsik Kriszta, Seress Zoltán/Egyed Attila, Mezei Kinga/Varga Gabi, Czintos József m. v./Gados Béla, Ollé Erik/Mészáros Tibor e. h./Kardos Róbert/Nagypál Gábor, Varga Anikó/Horváth Kristóf, Pásztor Tibor/Törőcsik Tamás/Szabó Gábor/Bodor Richárd/Császár Réka/Fátyol Kamilla.

ban, de még abban a hosszú vonulásban is a lépcsőn fölfelé, amelyet – nyilván az alakítás csúcspontjaként – a rendező írt elő neki a Hamlettel való jelenet utánra, sírással súlyosbítva. Túl hosszú a lépcső.

Eléggé hiábavaló vállalkozásnak tűnne most listába szedni, miből mi következik az előadásban – nyilván maga a rendező sem mérte fel előre. Az mindenesetre fülsértő, hogy az Arany-szöveg szabad kezelése a szállóigévé vált sorokat sem kíméli: Polonius például ekként búcsúzik Laertestől: „Mindenek fölött / Légy hű magadhoz: így, mint napra éj, / Következik, hogy... *máshoz is hű leszel*" (az „ál máshoz se léssz" helyett). De Hamlet sem mondja a „top"-ot, amikor Claudiust imádkozáson kapja, viszont „de" jön a nyelvére helyette. Ennél nagyobb probléma, hogy Bertók intonációja olykor a szöveg félreértéséről árulkodik – például a híres „Kizökkent az idő" folytatásában –, máskor egyenest a nem értéséről, ami feltehetően kollektív nem tudás (az úgynevezett nagymonológ Bertók előadásában arról szól, mintha ott helyben villanna át rajta, hogy esetleg megúszhatná a papa által rá rótt küldetés teljesítését azzal, ha öngyilkos lenne). Dráma végi utolsó mondatának – „A többi néma csend" – megcsonkítása, azaz a „csend" elhagyása a rossz rendezői blikkfangok egyike, tökéletesen értelmetlen. Olyan, mint az, hogy Rosencrantz és Guildenstern közülünk, a nézőtérről lép be az előadásba, és napszemüveget visel. Vagy hogy Guildenstern cigarettát – füvest? – sodor. Vagy mint Laertes magyar útlevele. Vagy az időnkénti piros fénygömbök a lépcsőfordulóban. Vagy Nino Rota zenéje. Vagy Polonius újsága. Vagy Hamleté: a „szó, szó, szó"-t az ÉS-ből olvassa.

Ha Sándor Jánosnak az Arany-fordítás számos, immár valóban nehezen érthető vagy – számára – egyenesen érthetetlen részletével meggyűlt a baja (meggyűlt: nincs „szkláv", nincs „hívjon mucijának", és még sok egyéb nincsen), akkor elővehette volna a transzparens és mai, ráadásul kitűnően mondható Nádasdy-fordítást. Nem hagyta volna pácban Hamletjét a „csenőkkel és lopókkal", Opheliát meg az őrülési jelenet szövegeivel.

Ráadásul Opheliának amúgy is megvan a maga baja. És Verebes Lindának is vele. Arról kevéssé tehet, hogy a fekete kötényruhácskában könnyen mosolygó bakfisnak nemigen hisszük el, hogy Hamlettel bármiféle „története" lett volna; arról se nagyon, hogy a rendező nem segített megtalálni a helyét a drámában – és szerintem arról sem, hogy az őrülési jelenetben úgy viselkedik és úgy beszél, mint egy mély álomból ébresztett, kapkodva felöltözött, ezért kissé zilált külsejű kamasz lány. Arról viszont tehet, hogy nem mutatja meg: van-e köze Hamlethez, s ha igen, minémű...

A hajón Rosencrantz egy rugós kést nyitogat – hátha valaki még nem tudja, hogy Hamlet életére törnek. (Ugyanezt [?] a rugós kést a nagymonológ alatt Hamlet szorította a nyakához, döntési helyzetben...) A sírásó-jelenet kedélytelen unalmában kedélyes színfolt, ahogy a sírba tett Opheliát váltakozva rángatja ki onnan Laertes és Hamlet. Claudius és Laertes közös párbaj-csalását a drámát nem ismerő közönség elől jótékonyan takarja a szereplők beszédének érthetetlensége – a párbaj viszont látványos. Nyilván ezért ilyen hosszú. Csak aki tudja, mire kell figyelni, az veszi észre, hogy Hamlet és Laertes asszója alatt Gertrud szépen a halálba hátrál kifelé a színről. A hullaszaporulatot szemléző Fortinbras flegmáját a rágógumi van hivatva jelezni – teszi a dolgát. Hamlet bemásolta a jegyzetfüzetébe Shakespeare egyik szonettjének néhány sorát. Fölolvassák. Végül Horatio kap egy napszemüveget – immár ő a Fortinbras Rosencrantza. Vagy Guildensternje. Hát nem mindegy?

SHAKESPEARE: HAMLET (Budapesti Kamaraszínház)

FORDÍTOTTA: Arany János. **DÍSZLET:** Mira János. **JELMEZ:** Jánoskúti Márta. **VÍVÁS:** Pintér Tamás. **ZENEI ÖSSZEÁLLÍTÁS:** Németh Zoltán. **ASSZISZTENS:** Nagy Imre. **RENDEZŐ:** Sándor János.

SZEREPLŐK: Bertók Lajos, Törköly Levente, Szilágyi Zsuzsa, Körtvélyessy Zsolt, Bozsó Péter, Haás Vander Péter, Fabó Györgyi, Cs. Németh Lajos/Valkay Pál, Bank Tamás, Verebes Linda, Dolmány Attila, Kovács Ferenc, Zámbori Soma, Dózsa Zoltán/Mesterházy Gyula m. v., Katona Zoltán, Lengyel Gábor, Petyi János.

TOMPA ANDREA

A halott szellem

■ MADÁCH SZÍNHÁZ ■

Vannak előadások, amelyek túl vannak jón s rosszon. Lehetnek jól *túl rajta: amikor nem a megítélésük, hanem a megértésük, esetleg a megtapasztalásuk a fontos. És lehetnek* rosszul *túl rajta: például úgy, hogy nem ítélhetők meg esztétikai kategóriák szerint, alatta vannak a rossznak és a jónak, mivel tulajdonképpen nem is léteznek, azaz nem történnek meg. Gyakorlatilag természetesen nem maradnak el, de általuk nem történik, mert nem történhet semmi – a világgal, az ott ülő nézővel. Nemcsak a színháztörténeti rostán nem maradnak fenn – még a bemutatójukat követő évadig sem –, de a (nézői) emlékezet sem őriz meg belőlük semmit, mert nem nyújtanak egyetlen kapaszkodót, egyetlen megjegyezhető mozzanatot, mozdulatot, részletet, tekintetet, hangsúlyt, csöndet sem, amely igényt tarthatna arra, hogy beillesszük emberi tapasztalataink sorába.*

A Madách Színház *Hamlet*jének, amelyet meg nem történt előadásnak és Peter Brook szavaival – bár nem lőnék ágyúval verébre – halott színháznak tartok, mégis van egyetlen mozzanata, amelyet emlékezetem (vagy inkább szakmai kíváncsiságom) megőriz. Az a pillanat ez, amikor Hamlet jő – kívülről. Hallom, amint a színész a színfalak mögött, a néző számára láthatatlanul, de annál hallhatóbban lábával dobog, egy helyben jár, üzeni, hogy a bent lévők tudhassák: Hamlet jő. Aztán macskalépteivel valóban be is lép a színpadra. Az előadásnak eddig a pillanatáig úgy gondoltam, hogy ez a színjátszás csak rendkívül avítt, ezen a ponton azonban úgy hiszem: nincs. Ha a színfalak mögötti lábbal dobogást, majd halk színre lépést – stúdiótérben vagyunk, az első sorban ülök, a színészek fél méterre játszanak tőlem – egyszerűen avíttnak nevezném, ezzel azt állítanám, hogy az efféle hazug színjátszás *mint színház valaha érvényes volt.* Ez a színpadi konvenció mint a kívülről érkezés „egyezményes jele" különböző színháztörténeti korszakokban létezett – nyilván nem stúdiótérben (és bizonyára nem követték rosszul szabott színházi lábbeliben óvatoskodó puha léptek). Elsősorban azonban az különbözteti meg ettől az előadástól, hogy egy egységes stílust, színpadi nyelvet teremtő konvenciórendszer része volt (lásd commedia dell'arte stb.). Ez az egyezményes szimbolikus gesztus önmagában ma legfeljebb bohózati elemként, stílusparódiaként – de mindenképp csak kifordítva élhet meg a színpadon.

Egy konvenció eszközeinek lerablása, végső kiürítése a legjellemzőbb erre a *Hamlet*re, amelynek nincs saját esztétikája – szándékában sincs ilyesmit létrehozni. Az első pillanatokban, amikor a Szellem kezét homlokára téve az egyik ajtón bejön, a másikon kimegy, paródiára gyanakszom. Be kell látnom, tévedek: ez így van elképzelve, mindenfajta távolságtartás nélkül. Az emberi kapcsolatoktól a tekintetekig, a kusza értelmezéstől a zavaros tér- és időkoncepciókig és legeslegfőképpen az emberi minőségekig: üres sivatag. Olyan ábrázoló színjátszás folyik (a szó azonnal lefordítódik gesztusra), amely végső soron semmit sem ábrázol. Tordai Hajnal jelmezvilága ugyancsak zavaros: mindenki más korba (ki maibba, ki történetibbe) van öltöztetve, egyedül a királyfi viseli a semmilyen kort sem idéző Hamlet-klisét: feketében van, bársony felsővel, testhez álló nadrággal, rosszul szabott magas szárú színházi csizmában, kis színházi tőrrel az oldalán. Vajon mindez az éppen ebben a házban kísértő súlyos múlt, egy negyven éve halott, színháztörténeti jelentőségű *Hamlet* szellemét szeretné felidézni? Nem lenne érdektelen színházi és emberi kaland.

De erre nincs esély. Ez az előadás sehol nem kezdődik, és sehol nem végződik, a Szellem nem „gyötrő kénköves lángok közül" jön, hanem a takarásban botladozik. Ahhoz,

Szkárossy Zsuzsa felvétele

Huszti Péter (Polonius), Piros Ildikó (Gertrud), Viczián Ottó (Hamlet), Szerednyey Béla (Claudius), Laklóth Aladár (Guildenstern) és Kautzky Armand (Rosencrantz)

hogy elkezdődjön, tétre lenne szükség, amelyet a résztvevők megjátszanak, majd egymásra licitálnak, és ezáltal viszonyokat építenek ki maguk között. De ilyen tét nincs. Egyedül a tehetetlenségi erő viszi előre az estét, a történetmesélés nyűge, nem pedig az emberi kapcsolatok bonyolódása, a belső motivációk hálózata. Kétféle színész van ma ebben a házban, ezen a színpadon: hajdanvoltak és sosemvoltak, ám Kerényi Imre rendező irányítása egyetlen emlékezetes, de legalább korrekt szerepértelmezést vagy alakítást sem segít életre. A fekete Hamlet-klisé felidézése kevés az egzisztenciális téthez. Viczián Ottónak nincs belső élete, csak kitett látványgesztusai, nem gondolkodik együtt a szöveggel, de még csak nem is él vagy érez vele. A színészválasztás bizonyosan nem indokolja a darab műsorra tűzését. A női figurák (Piros Ildikó mint Gertrud és Pikali Gerda mint Ophelia) egy brazil szappanopera szereplőinek hitelességével formálnak rendkívül sematikus,

hamisan drámázó, egydimenziós karaktereket. Pikali Gerda őrülési jelenete üres szépelgés egy táncestből. Huszti Péter Poloniusa halk, észrevétlen és jelentéktelen, ráadásul alig van humora. Legfeljebb Pusztaszeri Kornél sírásójában van némi energia, színészi elszántság, és mintha a textus is végre érthető lenne.

Ebben az évadban harmadszor hallom a színpadról Arany János költészetét. Amikor először kínálják a Bárkában, meghökkentően modernnek tűnik, humora mai, fordulatai mintha a kortárs költészetből szólnának, csupa nyelvi tűzijáték. A Budapesti Kamaraszínházban egyedül Bertók Lajos Hamletje mond sokkal szikárabb, de gondolkodó, érzéki és emberi tartalommal telített szöveget. A Madáchban szövegélmény sincs. Hiába van olyik színésznek úgynevezett dikciója és jó légzéstechnikája, szellem – az nincs.

A nézőtéren ülő gimnazistáknak viszont legalább sztoriélményük lehet. Végignéznek egy történetet, ami kétségtelenül el van mesélve – ez tűnik az előadás egyetlen kitapogatható célkitűzésének –, bár a magyartanárok tizedannyi erővel egy szinopszist is elolvastathatnának velük. Mert most úgy tálalják nekik a történetet, hogy semmi közük nincs, és félő, hogy nem is lesz hozzá. Anyám annyi lehetett, mint ők most, amikor ´64-ben e házban megnézte élete legfontosabb előadásainak egyikét, s attól lett színházrajongó. A Madách Színház nagy utat járt be két *Hamlet*je között – a teljes elsivárosodásét. A mostani ifjú nézők egy része a legkínosabb jeleneteknél olykor kuncog. A magyartanár, aki idevezényelte őket, szünetben azt mondja köré sereglett diákjainak, hogy az előadás „nagyon shakespeare-i". Vajon mire gondolhatott, tűnődöm. Talán Hamlet kétségbeesésére? Vagy inkább a nézőére, akit elfog a semmi rettenete az ilyen üresség láttán?

SHAKESPEARE: HAMLET (Madách Színház)

DÍSZLET: Horesnyi Balázs. **JELMEZ:** Tordai Hajnal. **RENDEZŐ:** Kerényi Imre.

SZEREPLŐK: Viczián Ottó, Szerednyey Béla, Piros Ildikó, Huszti Péter, Pikali Gerda, Crespo Rodrigo, Kelemen István, Kautzky Armand, Laklóth Aladár, Koltai János, Pusztaszeri Kornél, Hetei Bakó Szabolcs, Kisfalusi Lehel.

bartók és a tánc

Mezey Béla felvétele

Az OSZMI Táncarchívumának időszaki kiállítása a Budapesti Tavaszi Fesztivál keretében a Bajor Gizi Színészmúzeumban

Születésének százhuszonötödik évfordulóján a magyar és az egyetemes zene XX. századi géniusza előtt tiszteleg az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívumának *Bartók és a tánc* című, időszaki tárlata.

Bartók két világhírű tánckompozíciója az 1917-ben Budapesten bemutatott táncjáték, *A fából faragott királyfi* és az 1926-ban, Kölnben elsőként színpadra vitt s ott hamarosan betiltott *A csodálatos mandarin* című pantomim. E két alkotás egyaránt tánczenének született, s nem csupán a bartóki életműnek, de a világ modern zenei kincsestárának is kiemelkedő darabja. A *Bartók és a tánc* című kiállítás egyik felében e két alkotás magyar adaptációival foglalkozunk. Az anyag hatalmas, hiszen a magyar táncművészet olyan nagyjainak neve kötődik e művekhez, mint Milloss Aurél, Harangozó Gyula, Eck Imre, Seregi László, Imre Zoltán, Fodor Antal, Markó Iván, Bozsik Yvette, Horváth Csaba és mások. A kiállítás másik nagy és igen tarka egységét az – eredetileg nem tánczenének íródott – Bartók-művekre készült alkotások képezik. Néptáncos, kortárs, klasszikus és mozdulatművészeti produkciókkal találkozhatunk e körben is, mely közel száz évet fog át, természetesen napjainkig.

Megnyitó: 2006. március 23. 16.30. Megtekinthető: 2006. június 30-ig

VIDA VIRÁG

Láthatatlan gyilkosság

■ KÁIN – ÁBEL ■

Horváth Csaba a harmadik alkotója annak a kezdeményezésnek, melyet a Magyar Mozdulatművészeti Társulat – Még 1 Mozdulatszínház 2002-ben hívott életre. Az 5 x 5 sorozat keretében a társulat felkért koreográfusok munkáival bővíti repertoárját. A vérfrissítést garantálja, hogy igen eltérő karakterű alkotókat invitálnak: Földi Béla és Mándy Ildikó után decemberben a Közép-Európa Táncszínház vezetőjét kérték fel.

Pálosi István és Fenyves Márk

Koncz Zsuzsa felvétele

Káin és Ábel bibliai toposza a világirodalom valamennyi későbbi testvérgyilkosságának alapját képezi. Káin szörnyű tette megismétlődik a *Hamlet*ben, Franz Kafka *Testvérgyilkosság* című novellájában és Arany János verses eposzában, a *Buda halálá*ban. De helyet kap a ponyvákban is, és fel-felbukkan napjaink valóságában, a bűnügyi krónikákban. A vér támadása a saját vér ellen hátborzongató tabutéma; legfeljebb művészi alkotások katartikussá szelídített változataiban viseljük el.

A bibliai alap szerint Ádám és Éva gyermekei azonos eséllyel indulnak – ezen a ponton az eredeti történet és az előadás összekapcsolódik. A kezdő felütés – a színpad hátsó sarkában, fehér fénynégyzetben hirtelen elénk tűnő két férfialak – ezt a kiindulást erősíti. Van időnk tüzetesen megszemlélni a testvérpárt, mert hosszúnak – ám mégsem unalmasnak – tűnő percekig tartják a kezdő pózt. Ezek az összehangolódás pillanatai. A színpad három oldalán helyet foglaló nézők szerencsésebbjei „lábbehúzósan" közelről figyelhetik az előadókat. Látjuk a táncosok pillantásait, a testek önkéntelen rezdüléseit, és ahogyan a két testvér „együtt lélegzik". Szinte mi is hozzájuk igazítjuk lélegzetvételünket. A koreográfus Fenyves Márkot és Pálosi Istvánt szorosan egymás mellé, azonos jelmezbe és testhelyzetbe állítja, de távolba révedő tekintetük, és az, hogy a két alak egymással semmilyen kölcsönhatásban nincs, azt sugallja: két nagyon is különböző szubjektum rejlik az uniformizált külsőségek mögött.

A hosszú bevezetés után a folytatás aláhúzza a kezdés gondolatiságát: diagonális mozdulatsort látunk – a koreográfus szándéka szerint – teljesen szinkronban. Megkapó és eredeti, ahogyan Horváth a fejeket mozgatja: a zaklatott, kereső fejmozdulatok ismétlődése a testvérek közti láthatatlan feszültségre utal, és megteremti a későbbi tragédia hangulatát. Sajnos a szinkronitás helyenként annak ellenére nem valósul meg, hogy a táncosok derekasan helytállnak. Főképp Fenyves munkájában sok a maszat, az elnagyoltság, és több helyen látni balansz-bizonytalanságokat is. Úgy gondolom, a magyar élvonalba tartozó táncosoktól alapkövetelményként elvárható a biztos technikai tudás. Ennek hiányában merész vállalkozás a rendező-koreográfustól, hogy a közönséget karnyújtásnyi távolságba helyezi. Főleg ennyire táncközpontú, minden egyéb színpadi hatáselemtől mentes előadás esetében. A darab ugyanis teljes egészében mellőzi a szcenikai megoldásokat; üres térben, díszletek és kellékek nélkül játszódik.

A táncosok irányt váltanak, és a tér másik részében ismétlik meg az előbbi mozdulatsort. Távolabbról és más perspektívában szemlélve mozgásukat új elemkombinációkat fedezek fel. Harmadszor-

ra viszont – újabb irány felé ismételve – már unalmassá válik a jelenet. Horváth érzi is, hogy itt kell előrébb lendítenie az alig érzékelhető cselekményt, ezért a harmóniát fokozatosan diszharmóniává változtatja. Eleinte motívumonként kerül be egy-egy egymásétól eltérő mozdulat, aztán egyre nagyobb egységekben, és a két testvér a térben is messzebb kerül egymástól. A kánonszerű és egyre több gyötrelmet kifejező mozgások által a két személyiség egyre inkább elkülönül, de még mindig nem fedezhető fel, melyikük Káin, és melyikük Ábel. A két táncos mintha folyamatosan cserélné egymás közt a szerepeket. Identitásuk azonosítását Horváth a nézőkre bízza – az előadás szórólapján sem tünteti fel, ki játssza Ábelt és ki Káint. Felvetődik a kérdés: vajon nem kétpólusú szubjektumot ábrázol-e, aki önmagával vív belső harcot.

A gyilkosság pillanatát várom, de nem lehet kijelölni azt a mozzanatot, amelyben megtörténik. Paradox módon Ábel és Káin a kezdő pózban, de egymással *szemben* áll, ezáltal sokkal előbb kapcsolat szövődik kettejük közt, mint a nyitó képben. A kezdő póz formai variánsa a növekvő feszültséget hangsúlyozza. Jelképezheti szembekerülésüket is. További paradoxon, hogy a táncosok testi kontaktusa a köztük folyamatosan éleződő ellentéttel azonos arányban fokozódik. A kezek küzdelme után a halál beálltát az egyik férfi (végleges) földre zuhanása jelzi.

A bibliai történet szerint Káin féltékenységből öl, mert az Úr „az ő ajándékára nem tekinte", Ábelére viszont igen. Keresem Horváth adaptációjában az indítékot, de ahogyan a gyilkosság mozzanata, ez is homályban marad. Horváth Csaba színpadi munkái gyakran nem követik a feldolgozott történet cselekményét (lásd *Médeia, Szindbád, Mandarin*), csak a cím és előzetes ismeretei orientálják a befogadót. A *Káin – Ábel* is a bibliainál tágabbra szabja, általánossá szélesíti a két férfi közti viszonyrendszer értelmezését.

KÁIN – ÁBEL
(Még 1 Mozdulatszínház – Közép-Európa Táncszínház)

RENDEZŐ-KOREOGRÁFUS: Horváth Csaba.
SZEREPLŐK: Fenyves Márk, Pálosi István.

TRIFONOV DÓRA

Húsz év múlva

■ MAGYAR ELEKTRA; A HELYSÉG KALAPÁCSA ■

A Honvéd Táncszínház két meglehetősen koros, legendásnak mondható előadását tűzte műsorára a Nemzeti Táncszínház. A *Magyar Elektra* az idén huszonegy éves, *A helység kalapácsa* tizennegyedik születésnapját ünnepli. Mára mindkét produkció színháztörténeti jelentőségű, és felújításuk ténye is az. A Nemzeti Táncszínház mégis okozott némi meglepetést Novák Ferenc e két, hazai színpadon immár hosszú évek óta nem látható előadásának műsorra tűzésével, lévén hogy – nyitott műsorpolitikája ellenére – nemigen foglalkozik felújításokkal.

A két produkció nemcsak arra kínál alkalmat, hogy felmérjük, mennyire élők, elevenek ezek a matuzsálemnek számító előadások ma, amikor a táncszínházi túlkínálatban nehéz lépést tartani az új trendek és új bemutatók sorával, de arra is kiváló lehetőséget nyújt, hogy magáról a néptáncszínházról gondolkozzunk.

Magyar Elektra

Korniss Péter felvételei

A helység kalapácsa

Hiszen nem kevesebb, mint a néptánc színházi műfajként való elismerésének és divatjának kezdete kötődik Novák Ferenc 1984-es *Magyar Elektra* című előadásához. (Ezt megelőzően többnyire csak öt–húsz perces néptáncetűdök, -kompozíciók, illetve népi műsorok léteztek, és ezek sem a színházak repertoárján, hanem művelődési házakban, alkalomszerűen.) És ami még izgalmasabb, és az előadások elemzésének perspektíváját is kitágíthatja, az éppen az elmúlt húsz év, melynek során a műfaj tovább élt: érdemes megvizsgálni, milyen formákban korszerűsödött a néptáncból merítő színpadi műfaj.

A többnyire hangulatokat, érzelmeket ábrázoló kortárs előadások felől szemlélve a két Novák-opus legjellemzőbb sajátossága, hogy nemcsak a forrásmű megjelölésével, hanem a dramaturgiai építkezés terén is az irodalmi minták (Bornemisza Péter, illetve Petőfi Sándor művének) táncszínpadra állítását vállalja, s egyértelműen a lineáris történetmesélés epikus hagyományát követi, vagyis a néptánc színpadi eszközeivel fordítja táncra a beszédet. Ily módon – elsősorban a *Magyar Elektra* – számos alapvető pontján mutat hasonlóságot a prózai színház dramaturgiájával (illetve a már századok óta élő, szintén narratív technikákat alkalmazó klasszikusbalett-rendezésekkel). A mozdulatok a történet megelevenítésének szolgálatában állnak, a mozgások a dialógusokat helyettesítik, és minden igyekezetükkel a történet rekonstruálhatóságának megtartására törekszenek – számos fogódzót és vonatkoztatási pontot kínálva ezzel a nézőnek, „megkönnyítve" a befogadás és értelmezés folyamatát. Hogy a részlet-cselekményelemek is világosak legyenek, és a lineáris, logikus eseménysor meg ne törjön, az alkotók gyakran pantomimes megoldásokhoz folyamodnak, és a mimikának is kiemelt szerep jut. (Ugyanakkor meg kell jegyezni, hogy a pantomim sokkal kevésbé válik el a néptánctól, mint a balett természetes mozgásformáknak ellenálló mozgáskultúrájától.)

Mindezzel együtt figyelemre méltóak, és a műfaj színházzá avanzsálásának pillanatában forradalminak is tekinthetőek a *Magyar Elektra* színpadi megoldásai. Mozdulatsorok jellemzik a szereplőket: Oresztesz kisfiúként a Nevelőtől tanult bokázója felnőttkorában is saját, összetéveszthetetlen jele lesz, olyannyira, hogy Elektra is erről ismeri fel rég nem látott és halottnak hitt testvérét. Az éppen aktuális király „uralkodói" táncmotívuma is visszaköszön. A színpad ellenpontozó elrendezése mint Novák Ferenc markáns rendezői megoldása a kezdetektől meghatározza a műfaj színpadi megoldásait: az Elektrát kísérő lányok kara összefogódzva, Elektrát óvón közrefogva, szűk kört alkotva többnyire a színpad perifériáján sodródik az események forgatagában. A leszámolás jelenetének különös feszültséget ad, hogy míg Elektra a mulató tömegből elcsábítja-kirántja Aegistust, majd anyját, s így a gyilkosságok drámai pillanatai a színpad bal első részén láthatók, közben az udvar népe, mit sem érzékelve a végzetes eseményekből, a színpad másik felében féktelen mulatásban tombol. A néptáncszínházi nyelv kifejezőeszközeinek keresése, felfedezése közepette kiemelkedő színházi pillanat Clytemnestra és Aegistus előadást nyitó kettőse, mely mozdulatainak lágyságával, plasztikusságával ma is megragadóan szép. Megrendítő erővel hat Agamemnon meggyilkolása is: egyszerre fenséges és félelmetes, amint felesége hatalmas palásttal vészjóslóan átölelve fogadja, a gyilkosságot mégis Aegistus követi el ellene egy távoli, stilizált gesztussal.

Novák Ferenc drámaértelmezése szerint Elektra bosszúvágya a legmeghatározóbb, legerősebb érzelem. Aegistus és Clytemnestra meggyilkolásával Elektra bosszúvágya nem csitul, képtelen gátat szabni tomboló érzelmeinek, és az egész udvart meg akarja öletni – a már anyja feláldozásától is visszahőkölő – Oresztesszel. Ez az olvasat és színpadi megjelenítése felveti a kérdést, hogy milyen érzelmeket, hangulatokat fejezhet ki adekvátan a néptáncnyelv. A magyar néphagyomány táncai sokrétű emberi viszonyokat kódolnak: a páros táncok a férfi-nő viszony árnyalatait mutatják fel, a férfitáncok a férfivirtus változatos és kivételesen gazdag reprezentánsai, a szólisztikus női táncok viszont hiányoznak a hagyományból, a korabeli társadalmi viszonyokat tükrözve inkább az alárendelt női jelenlét a jellemző. Ez különös problémát vet fel egy olyan darabban, melyben a központi szerep a nőé, aki ráadásul a bosszú ősi, egyetemes érzelmét hordozza. A hagyományos táncok az örömteli közösségi eseményekhez kapcsolódóan a pozitív előjelű érzelmeket fejezik ki, az agresszió, az erőszak vagy a bosszú kifejezési módjai viszont kívül esnek a folklórkincs határain. Ez

a probléma ütközik ki Elektra mozgásmintáinak kialakításakor: táncos mozdulatai nincsenek (nem lehetnek), mindössze a toporzékolás, az ökölcsapkodás, a sikoly és a nagyon erős mimika marad számára, amely azonban nélkülözi a színeket és árnyalatokat. Így Elektra ellenállását is egy táncrendezői (és nem koreográfiai) ötlet teszi (teheti) emlékezetessé: az őrjöngő körtáncból kiszakadva, magányosan, ellentétes irányba sodródik. A néphagyományban a szomorúság és a fájdalom kifejezéséhez sem a tánc, hanem a siratóének kötődik: az Elektrát kísérő nők többszólamú siratóénekei így szervesülnek az előadás rendszerébe, ők képezik egyúttal az antik drámák kórusát. A néptáncok kiválóan alkalmasak a fenséges esztétikai minőségének érzékeltetésére (például Agamemnon „királyi" verbunkosa), és kitűnő lehetőségeket kínálnak a vidám, groteszk, humoros és komikus figurák megjelenítésére – ezért is kap kiemelt szerepet a Bornemisza Péter újításából született Parasitus, aki az előadás legelevenebb figurája; a minden lében kanál szolgát gyors, fürge, aprózós mozgás és visszatérő csínyek jellemzik.

Az est második részében, *A helység kalapácsá*ban a komikus figurák veszik át az uralmat: Petőfi eposzparódiájában ugyanis Szerelmetes Erzsóktól Csepű Palkóig kizárólag ilyenek a szereplők. Minden figura egyéni színt kap, mozgásstílusuk jellemzi őket: Bagarja darabos, Csepű Palkó hirtelen, gyors, idétlen mozdulatokkal él, az Egyházfi langaléta, bárgyú és félszeg alak, Erzsók hetyke, tűzrőlpattant menyecske széles és tiszta mozdulatokkal, a Szigorú Márta pedig a mesék csúf, görbe hátú és lábú Vasorrú Bábája. A dramaturgia közel sem ragaszkodik már annyira az epikus forrásműhöz, mint az előző darabban: a cselekmény vázát megtartja, de elhagyja annak jelentéktelenebb fordulatait, tehát azt állítja belőle színpadra, amire a néptánc valóban alkalmas. Petőfi költői leleményeit sikeresen és szellemesen ülteti át a néptánc saját szókincsére, valódi néptáncbohózatként alkotva újjá a klasszikus művet. A jellem- és helyzetkomikum humorforrásait kihasználva új jeleneteket iktat az epikus szálba: ilyen a Fejenagy jellemzésére (hogy tudniillik mindenkinél erősebb) hivatott nyitó kép, amikor a majdani hős szkanderezésben mindhárom vetélytársát legyőzi, vagy Szerelmetes Erzsók tánca hódolóival a hatalmas pókháló előtt (szó szerint behálózza mindhármat). Novák Ferenc epikus táncszínháza sokkal elevenebben él, és könnyedebben működik ma *A helység kalapácsá*ban, mert a komikumra, azon belül is a népi figurákban és a folklórból is ismerős helyzetekben rejlő humorra épül.

Novák a két egyfelvonásosban autentikus néptáncmotívumokat válogat és rendez sorba, melyek a történet hangulatához, stílusához illeszkednek. A tánc „egyjelentésű": az aktuális történést jelenti, azaz minden mozdulat könnyen verbalizálható. Az elemzett művek vitathatatlanul mérföldkövek, viszonyítási pontok a hazai táncszínház fejlődésében: a Novák Ferenc utáni alkotók ezekhez képest – követve a mintát, vagy attól elrugaszkodva – alakították-alakítják ma is saját táncnyelvüket. Különösen érdekes ez abban a kontextusban, amelyben a kortárs alkotók többsége éppen Novák Ferenc „csizmaszárából ugrott elő": ilyen Román Sándor, Énekes István vagy Horváth Csaba – hogy három, egymástól is jelentősen különböző alkotót említsek. A történetmesélés nováki hagyománya ma leginkább Román Sándor koreográfiáiban érhető tetten: a felismerhetően néptáncelemeket használó epikus történetek nála a show-tánc elemeivel keverednek (például *Steel – A fém legendája,* 2005).

Ám a nováki stílus folytatóinak nevezhetők azok is, akik saját útkeresésük közben éppen szembekerültek az epikus táncszínházi hagyománnyal. A néptánc egyes kortárs alkotók kezében időközben képessé vált mély, árnyalt és differenciált érzelmek kifejezésére is: Kovács Gerzson Péter, Juhász Zsolt és a koreográfusként nemrég feltűnt Katona Gábor (más-más alkotói módszerrel, de kortárs szemléletmóddal) elemeire bontva, mintegy „konvertálva" alkotja újjá a néptánc anyagát, s az új forma költészettel telik meg általuk, sokjelentésű, számtalan árnyalatú szövetet alkotva.

MAGYAR ELEKTRA
(Honvéd Táncszínház, Nemzeti Táncszínház)

JELMEZTERVEZŐ: Witz Éva. **ZENESZERZŐ:** Rossa László. **RENDEZŐ-KOREOGRÁFUS:** Novák Ferenc.
SZEREPLŐK: Bozár László, Appelshoffer János, Dénes Zsolt, Rémi Tünde, Béres Anikó, Juhász Zoltán, Veres Benjamin, Lányi Attila.

A HELYSÉG KALAPÁCSA, AVAGY BOTRÁNY A FALUBAN

JELMEZTERVEZŐ: Mikesi Eszter. **DÍSZLET:** Götz Béla. **ZENESZERZŐ:** Rossa László. **RENDEZŐ-KOREOGRÁFUS:** Novák Ferenc.
SZEREPLŐK: Rusorán Gabriella, Lengyel Szabolcs, Juhász Zoltán, Lányi Attila, Bozár László, Béres Anikó, Kloska László, Pótor Kata, Fehér Noémi, Dénes Zsolt, Hajdú Ádám.

*Mágneses mezők cím*mel már mutatott be Nagy Andrea darabot (lásd *SZÍNHÁZ, 2004/5.). A mostani előadás annak továbbgondolása, kibővítése. Megtekintése során felvetődik a kérdés, hogyan kell néznünk. A zenei válogatás, a mozgásvilág és a kidolgozottság foka ugyanis olyannyira eklektikus, hogy az egyes jelenetek sorozatát nem lehet összefüggő egészként szemlélni. Érdemesebb tehát az estet előtanulmányok katalógusaként vagy olyan műhelymunkaként nézni, amely betekintést enged Nagy Andrea koreográfusi pályájának jelenlegi fázisába. Az előadás maga is kínálja az effajta értelmezést: a zene olykor elhalkul, és erőteljesen hallatszik a táncosok lélegzetvétele, a talpak súrlódása a talajon, s ez egy éppen létrejövő alkotás keletkezési folyamatának hangulatát idézi fel. Ezt erősíti néhányszor a jelenetek közötti átkötő mozgás is: Nagy Andrea megáll, megpihen, elgondolkodik, elmereng, összeköti a haját, kitekint a közönségre. Hasonlóan hatnak a darab végének kevésbé kidolgozott, improvizációszerű jelenetei is, melyekben az öt lány kissé kamaszos mozgással, hétköznapi gesztusokkal körbe-körbe kering a színpadon.*

Az egymáshoz szorosan nem kapcsolódó jelenetek füzérét csak a kísérletező koreográfus-előadóművész alakja fogja össze laza keretbe. Ezért a néző akkor dönt jól, ha nem is akarja egységes darabnak látni az egyfelvonásost. Így viszont sokkal fontosabbá válik az, hogy az egyes jelenetek kínálnak-e ötletet, meglepetést, érdekességet, eredetiséget.

Ezeknek az elvárásoknak az első két rövid jelenet (az ülve elénekelt népdal és a cigányzenére bemutatott, stilizált néptáncmozdulatokat is felvonultató szóló) aligha tesz eleget. E nyitó képek talán Nagy Andrea néptáncos múltjára utalnak, de még ebben az eklektikus előadásban is feleslegesnek tetszenek. Aztán jobban sikerült, kidolgozottabb rész következik: a vékony, törékeny alkatú előadó groteszk, darabos figurát formál, mozgása a zenei kísérettel együtt egyéni hangulatot közvetít.

A következő jelenet a korábbi *Mágneses mezők*ön alapul: átlós fénycsík osztja ketté a színpadot, a diagonális vonalon Nagy Andrea szinte „egyensúlyozva", nagyon lassan halad hátrafelé, miközben két partnere, Nagy Csilla és Tonhaizer Tünde a kettéosztott tér egy-egy részét birtokolja. Tartományaik határát nem lépik át. A koreográfia épít a táncosok egyéni alkatára: Nagy Csilla kicsit erőteljesebb, keményebb figura, Tonhaizer Tünde könnyedebb, lágyabb karakterű. Felfoghatjuk a jelenetet tudatfolyamatként – akkor a táncosok az *én* különböző térbeli kivetülései. A tételben mindvégig egy élesen csipogó hang hallható, ez monoton, feszültséggel teli

Faluhelyi Krisztián

Vonzódások darabkái

■ MÁGNESES MEZŐK ■

Jelenet az előadásból

Koncz Zsuzsa felvétele

hangulatot teremt. Az ütemes csipogásról elektrokardiográfra is asszociálhatunk, továbbgondolva pedig élet és halál mezsgyéjén táncoló, visszaemlékező *éntudatra.* A koreográfia és a zene eklektikája (elektronikus zene, zongora, hosszú csendek) jól érzékelteti az emlékfoszlányok kavargását. A két táncos mozgása néha összehangolt, hasonló, máskor teljesen különböző, egymástól független. Az utóbbi változat gyakorisága az *én* széttartó instanciáit hangsúlyozza. Amikor Nagy Andrea a színpad közepére ér, egy pillanatra szinte állóképpé merevedik a jelenet: megváltozik a megvilágítás, és a három egymás mellett álló táncos lassú karlendítései kerülnek a középpontba. De kisvártatva az előbbihez hasonlóan folytatódik a darab, csak a zene lesz karcosabb, mintha régi lemezjátszóról szólna. Ez újabb színnel gazdagítja a hangulatot. Végül a három táncos kört alkot a félhomályban; a görög mitológia élet-halál felett álló moiráira emlékeztetnek.

Az utolsó részben már öt táncos van a színen. A zene lágyan hullámzó, csak ritkán dinamikus, s a koreográfia híven követi: a mozdulatok puhábbá válnak. Amikor a táncosok mozgása harmonikusan összehangolódik, a koreográfia hatásos. A sok ismétlés azonban (ahogyan ez az előző részekben is néhányszor előfordult) feszegeti a jelenetek határait, a darab záró képe pedig különösen elnyújtott. Az improvizáció jellegű körbekeringés alig akar véget érni, végül az öt lányalak eltűnik a kékes háttérben.

A *Mágneses mezők* második változata sem befejezett műalkotás, de számos ötletet, továbbgondolásra érdemes elképzelést tartalmaz. A koreográfia elsősorban Nagy Andrea stílusbeli vonzódásairól árulkodik. Az egységes, jelentős mű azonban még várat magára.

MÁGNESES MEZŐK
(MU Színház)

KOREOGRÁFIA: Nagy Andrea. **ZENE:** Maróti Emese, Bartók György. **JELMEZ:** Lőrincz Kriszta. **FÉNY:** Kocsis Gábor.
ELŐADJA: Ékes Georgina, Haraszti Adrienn, Nagy Andrea, Nagy Csilla, Tonhaizer Tünde.

JELES ANDRÁS

Levél Fenyő Ervinnek

Kedves Ervin,

örültem az Ádám Ottóról* írt megemlékezésednek (SZÍNHÁZ, 2006. január) – de hogy mi késztetett az örömre, arról majd csak e levél vége felé, mintegy búcsúképpen lesz szó.

Minthogy írásod Ádám Ottó alakján túl s a személy megidézésén keresztül a Színház, s hozzá még egy *piszkosul* szívhez szóló, sajátosan züllött korszak színháza alapjait érinti – hát, mit mondjak, volna miről eszmét cserélnünk, mégis, az alábbiakban mindössze becses dolgozatod egyetlen elemére reagálnék.

Egy helyütt arról írsz, hogy a kapcsolatteremtés titkait érintve Ádám Ottó (továbbiakban: Á. O.) olyasmit tanított, hogy *az embernek vállalnia kell önmagát.* E *légy hű magadhoz*-program pedagógiai megvalósításának illusztrálására felemlítesz egy esetet, amelynek – mit tesz a véletlen! – annak idején magam is tanúja voltam. Te így írod le az eseményeket:

> *A* Közönséggyalázás *harmadéves vizsgája nagyon emlékezetes volt. A párhuzamos osztály tagjai adták elő, és egy órán keresztül hallgattuk a színpadról, nézőtérről felénk áradó „gyalázkodást", amiképpen ezt Peter Handke darabja megkövetelte. Nehéz volt kibírni. Miközben ott ültem, azon tűnődtem, hogy mi lehet az ilyen jellegű színház valódi üzenete. Egyértelmű volt: fel kell állni! Az az üzenete, hogy menj ki! És többé ne járj színházba! Fel akartam állni. Ádám megelőzött. Szirtes Tamással felálltak, és elhagyták a nézőteret. Békés András, akinek a rendezésében a velünk párhuzamos osztály ezzel a darabbal vizsgázott – alapkérdés, hogy mennyiben volt ez színészi teljesítménynek tekinthető –, maga is felállt. „Álljunk le, gyerekek! A főtanszakvezető elhagyta a nézőteret, nem értem, nem tudom, mért..." Én értettem. Nagyon is értettem. Amit láttunk, nem volt színházi előadás, a vizsgahelyzet pedig kínnal-keservvel a székünkhöz szegezett minket. Pedig a helyzet értelme az volt, amit senki sem mert megtenni: hagyd el a nézőteret! Felszabadító volt számomra, hogy Ádám megtette. Alighanem „vállalta önmagát".*

Én ugyanerről az eseményről egy 1997-es (ön)interjúban ekképpen nyilatkoztam (BESZÉLŐ, 1997. július):

> *...Mindennél jobban érzékelteti a Főiskola szellemiségét egy különös, nekem igen kedves esemény. Egy színészosztály nyilvános vizsgáján történt, a hetvenes évek vége táján, az Ódry Színpadon. Peter Handke* Közönséggyalázás *című darabját készültek előadni – emlékezetem szerint végzős növendékek. Telt ház volt, felvonult a teljes tanári vezérkar, rokonok, főiskolások.*
>
> *A darab – mint ismeretes – lényegre törően kezdődik, tudniillik a játszó személyek nincsenek elragadtatva a közönségtől, és ezt egy az egybe' belemondják a nézők arcába, hogy így-meg-úgy te seggfej és hasonlók, ebben a fekvésben halad tovább a szöveg, mintha a színészek életükben nem hallottak volna Főrendezőről és társairól s a többi ijesztő dologról.*
>
> *(Érdekes: a* Fő-iskolán *mindig is sok volt a* Fő-rendező, *valami vonzotta őket oda, úgy látszik; én ezen különben mindig csodálkoztam, hogy valaki kitesz egy táblát az ajtajára, és a táblácskán az áll, hogy ő nemcsak hogy rendező, de sőt! És ha kimegy, teszem azt, kisdolgozni, vagy más dolga akad, hisz emberek vagyunk, és véletlenségből rátéved a szeme művészi és pedagógiai gondjai közepette a táblácskára, nem akarok nagy számot mondani, de legyen csak ötször naponta, és ha mindannyiszor ki kelletik neki mondani automatice – amint ez megint csak emberi –, hogy* főrendező, *hát nem elégeli azt meg? Nem? De megint csak: sőt? Hát ilyen csodálatos az ember? Sok van, mi csodálatos? De – hogy egyik szavamat a másba ne öltsem! – vissza az inkriminált előadáshoz!)*
>
> *Jöttek tehát a megszólítások számolatlanul a néző sérelmére, és – mi nézők – már kezdtük volna jól és egyre jobban érezni magunkat, hiszen ritkán történik meg, hogy ilyen közvetlenül és intenzíven – inkább így mondom: alapvetően – foglalkozzanak velünk, sértés ide, durvaság oda, őszinte volt a légkör, látni való volt, hogy a színészek is szokatlanul elevenek, normális, felnőtt állampolgároknak, egészséges szellemű lényeknek tűntek, ám váratlanul kellemetlen hangok, székcsapkodás, ingerült beszéd, érthetetlen kiáltások zavarták meg a közönséggyalázást: a tanári vezérkar rendetlenkedett. (Csak a történeti egzaktságra tekintettel jegyzem meg: volt ott több igazgató is, de ezzel szemben csak egyetlenegy Párttitkárnő – mongol bálványokra emlékeztető arcán örök rosszindulat honolt.)*
>
> *A Rektor – ez is egy Igazgató volt a többi közt – felállt, és kikérte magának. A Főtanszakvezető – hajlott hátán a lezser és ijesztően himbálódzó átmeneti kabáttal – az előtte szólóhoz csatlakozott, sőt! – az adott hatalmi környezetben szinte hivalkodóan elegáns hanghordozását már-már fitogtatva – beleszólt a művészetbe, konkrétan azt mondta, hogy azonnal abbahagyni.*
>
> *Igen, de valami hiba csúszott a számításba – lehet, hogy érthetetlen, viszont így történt –, tudniillik: ment tovább az előadás. Szegény „vezető tanár" egy kevés ideig még bizonytalankodott, de látva, hogy a Kossuth-díjasok egymás után csapkodják a székeket fölfele, és tagolatlanul fenyegetőznek, néhányan közülük egyenesen távozni készültek, szóval a sokat látott szakférfiú kétségbeesett, egyúttal pedig győzött benne a józan ész, és* bekiabált ő is az előadásba, hogy leállni, *tényleg hagyják abba, míg szépen vagyunk. Csakhogy a színpadon a színészek – színészek voltak (lehet, hogy életükben először és utoljára)* – visszakiabáltak *ezt-azt a* Közönséggyalázás *szövegéből, ez kiváltotta a vezérkar jogos felháborodását, és olyasmit viszontválaszolt a közönség füle hallatára, hogy most már aztán félre a tréfát, mindenki azonnal takarodjon a színpadról. Ezek után már csak az képezett átmeneti problémát, hogy volt még bőven a Handke-szövegből, úgyhogy csak mondták a nebulók, fölfele, szorgalmatosan az egzámenre tanultakat, minden szavuk aranyat ért, mert korrekt válasz volt a Kossuth-díjas garnitúra ostoba, de mégiscsak teátrális reakcióira; szóval haladt a tetőpont iránt a közhangulat, azt nem mondom, hogy az úgynevezett paroxizmusig fokozódott, nem lett lázadás vagy ilyesmi, valahogy aztán lekonyult az egész, halkkal vége lett.*
>
> *Nem tudom, a közönséggyalázók megbűnhődtek-e, én mindenesetre egy rettenetes pofont kaptam, még azon melegében hátulról, ott a zsöllyében. Nézem, jé, egy ismert fővárosi művésznő volt a tettes, felizgatta magát a műélvezetemen,* nem értett egyet a nevetésemmel.
>
> *Mindegy, azt mondom, megérte: nem tudom, láttam-e valaha szebb, izgalmasabb színházi előadást.*

E két emlékezés szembenállása – úgy gondolom – elég tanulságos, de itt, most csak egyetlen párhuzamot emelnék ki. Te ezt írod:

---

* Félreértések, rosszhiszemű interpretációk és hasonlók ellenében szeretném leszögezni: Ádám Ottót személyesen nem ismerem, színházi-pedagógiai működését szintén csak elbeszélések alapján követtem, viszont: minden másodlagos információ arról tudósít, hogy egy nagyszerű emberrel *állunk szemben.* Úgyhogy ha valami elfogultság vele kapcsolatban él bennem, az csak pozitív lehet. *Ergo:* ha az alábbiakból bárki egy ellene való támadás kísérletét olvassa ki, az súlyosan téved.

Nem tagadom azonban, hogy az itt következőkben bizonyos tények ellene szólnak. Ha tehát bárkinek ellenérzései és ilyen-olyan indulatai támadnak a leírtakkal összefüggésben, kéretik a tényeket hibáztatni. Mindazonáltal mégis sajnálom, hogy Á. O. személyét ebből a történetből nem hagyhattam el (úgy értve, hogy: egyáltalán a személyt, akivel a tárgyalt esemény kapcsolatos), belátható, hogy komikus lenne ilyenkor költött nevekkel játszadozni.

„Nehéz volt kibírni. Miközben ott ültem, azon tűnődtem, hogy mi lehet az ilyen színház valódi üzenete. Egyértelmű volt: fel kell állni! Az az üzenete, hogy menj ki! És többé ne járj színházba! Fel akartam állni. Ádám megelőzött." (Stb.)

Kedves Ervin, sok fontos dologra való tekintettel meg kell kérdeznem: szerinted hogy lehet az, hogy miközben „nehéz volt kibírni", te „ott ültél és tűnődtél" az „ilyen színház" „valódi üzenetén"?

Attól tartok, erre a fogas kérdésre ma sem tudsz elfogadható magyarázattal szolgálni, hiszen ha tudnál, maga ez a leírás sem volna ilyen naiv, reflektálatlan, leleplező.

Az a baj, kedves Ervin, máig ható *elég nagy baj,* hogy „ott ültél", valóban, de nem te tűnődtél, hanem szeretve tisztelt tanárod, Á. O. tűnődött benned „az ilyen jellegű színház valódi üzenetén". Ezért történt, hogy – komikus módon – csaknem egyszerre pattantatok föl (mindkettőtök nyomában a hű Szirtes Tamással). (Különben: a magam leírásából az tűnik ki, és az emlékezetem is arra hajlik, nem Á. O. állt ott fel legelébb, ha nem csalódom, Nádasdy volt az, majd Várkonyi és Ádám a sorrend. Nekünk, elfogulatlan nézőknek, mindenesetre az volt a benyomásunk, hogy a felpattanások-székcsapkodások rendje szigorúan megfelelt a főiskolai rangsornak, hierarchiának.)

Azon – természetesen – eszem ágában sincs vitatkozni, hogy vajon én érzékeltem-e megfelelőképpen ezt az „ilyen jellegű" színházat, avagy Á. O. (nyomában a hű Szirtes Tamással, valamint a Kossuth-díjas vezérkarral) – egy dolog mindenesetre vitathatatlan: Á. O. akkor, amikor hatalmi szóval beleszólt a közönséggyalázásba, és (!) a *viszontválaszra* (ami zseniálisan klappolt és stimmelt, mert valamennyi szöveg *itt és most* ilyen intenzív, drámai pozícióba került), szóval a válaszra brutálisan, a lehető legbrutálisabban reagált – azzal, hogy hatalmi helyzetét maximális élességgel demonstrálva kivonult az előadásból (érzékelvén, hogy a fatálisan működő darab hatókörében tekintélye álomszerű sebességgel sorvadni kezdett) –, nos tehát, ebben a helyzetben szeretett mestered nemhogy *vállalta volna önmagát,* hanem – ahogy én látom –: éppen hogy lemondott önmagáról! (Az ezoterikus maszk helyén hirtelen megjelent a Főrendező ijesztő maszkja.)

Értsünk szót: amíg Á. O. *benn* marad – bármit is kiabáljon –, addig az előadás fennhatósága alatt áll, addig világi tekintélye és adminisztratív pozíciója ki van téve a *Közönséggyalázás* mechanikájának, úgyhogy nincs *drámai vétség,* a teátrális világrend sértetlen marad.

Látod, mi itt a probléma, kedves Ervin? Á. O. feláll, mert amit azon a vizsga(!)előadáson tapasztal, ízlése ellen való, feláll, és a *hatalom nevében* (és itt, tudod jól, nem akármilyen mezei hatalomra kell gondolni, itt a kristályrácsként rendíthetetlen FŐISKOLAI konstrukciótól elkezdve képzeletben végig kell haladni a kulturális kormányzaton, majd „föl" egészen a Központi Bizottságig, és [ahogy a Nagy Népiesch Komonista-Realista költő mondja]: még ennél is *„tovább!"* kell azt a hatalmat, ha emberileg egyáltalán lehetséges az ilyesmi, elgondolni), tehát: a hatalom pozíciójából *beszól,* és leállítja, megkísérli leállítani ezt a szemtelen szerkezetet, de (!) csak későn esik le neki a tantusz (exküz!), hogy mindeközben SZÍNHÁZBAN VAN (az előadás világítása egyetlen közös teret szuggerált színpad és néző között), és amíg SZÍNHÁZBAN VAN, addig csak szereplője, sőt, a szerep karakteréből adódóan: eleve vesztes szereplője lehet az adott előadásnak, úgyhogy sietve távozni kényszerül, hogy éppen ezzel, illetve jelenlétének hiányával, szóval adminisztratív hatalma leggyávább érvényesítésével vessen gátat a *közönséggyalázásnak.*

Kedves Ervin, itt tehát erről volna szó, nem pedig arról, amit te – mostani leírásod szerint – így láttál:

*Amit láttunk, nem volt színházi előadás [...] Pedig a helyzet értelme az volt, amit senki sem mert megtenni: hagyd el a nézőteret. Felszabadító volt számomra, hogy Ádám megtette.*** *Alighanem „vállalta önmagát".*

(Hogyne lett volna „színházi előadás", hiszen ezúttal – a véletlenek különös összjátékaként – mint dokumentumra hivatkozhatom a magam tanúságtételére, amit nem apologetikusan vagy támadó jelleggel, s pláne nem egy veled való vitában adtam közre, s amely így végződik: „Nem tudom, láttam-e valaha szebb, izgalmasabb előadást.")

Hogy Ádám Ottó „megtette", azaz elhagyta a nézőteret? „Vállalta önmagát?" És ehhez bátorság kellett? Ejnye, barátom, nem értelek. (*Bátorság* az adott helyzetben például az lett volna – csak hogy tisztázzuk a szavak értelmét –, ha színházi emberként vállalja a szembenállását, és feledve-feledtetve hatalmi helyzetét, a visszapofázóknak visszapofázik, és – igen! – ezt a szerepet – törik-szakad! – akkor, ott végigviszi!)

...És hogy beszámolódban *elfelejtkezel* említést tenni arról, hogy nem egyszerű, civil kivonulásról volt szó, hanem igenis: laktanyai vircsaftról (persze *nem* Á. O. ordítozott!) – az egyenesen ijesztő, kedves Ervin.

Mellesleg: érdekes volna tudni, hogy miért érezted úgy, hogy „amit láttunk, nem volt színházi előadás". Én úgy látom, aki kívülállóként (azaz nem ennek vagy annak a rendezőtanárnak a növendékeként), elfogulatlan nézőként találkozott azzal az előadással, az lehetetlen, hogy hozzád hasonlóan minősítse. Hiszen nem azt állítod, hogy nem tetszett, amit láttál, hanem kijelented, hogy – még egyszer! –: *„Amit láttunk, nem volt színházi előadás."*

Márpedig – s talán ezt is fontos volna, kedves barátom, legalább utólag megértened! – ahol színész, szöveg és közönség ehhez fogható *drámai* szituációba keveredik, ott nemhogy egy valamilyen *előadás,* de, minden bizonnyal, maga a Színház van jelen – teljesen függetlenül az érintettek szellemiségétől, ambícióitól, elfogultságaitól, „tehetségétől" és hasonlóktól.

És ezzel, azt hiszem, készen is vagyunk. Most, ígéretemhez híven, elmondom, Á. O.-t köszöntő írásodban minek örültem (hiszen, mint a fentiekből is kiolvasható, s amire a te megemlékezésed sem rejteget cáfolatot, oly sok örömet azok a tanulóévek egyikünknek sem hoztak).

Akár hiszed, akár nem, a szóban forgó események bekövetkezésekor egy különös érzésem támadt – megkísérlem pontosan kifejezni –: úgy hittem, *valami példázatot látok.* Persze nevetséges, de így kell mondanom (alig van bátorságom leírni): *az idők mélyén, a mitikus kezdetek homályában* éreztem magam. Ne várj erre vonatkozóan magyarázatot, mert ilyesmivel nem szolgálhatok, magam is tisztában vagyok a motívumok komikus összemérhetetlenségével stb. Szóval: valami *történés* kellős közepén éreztem magam, és *tudtam, (?) eljön az idő, hogy...* Igen, hogy mindez *még egyszer, valamikor* (nyilván más tekintetek, más mértékek ítéletében) *napvilágra jön.*

Kedves Ervin, ennek örültem.

** Ami azt illeti, Á. O. – ráadásul – nem is egymaga állt föl (Szirtes Tamástól ezúttal eltekintve), megvolt ahhoz a bátorság Várkonyiban, Nádasdyban is; s elméletileg még két darab igazgató jönne számításba, de az ő alakjukra, hogy ott lettek volna, most nem emlékszem.

Életének 84. évében elhunyt Agárdy Gábor. Következő számunkban emlékezünk rá.

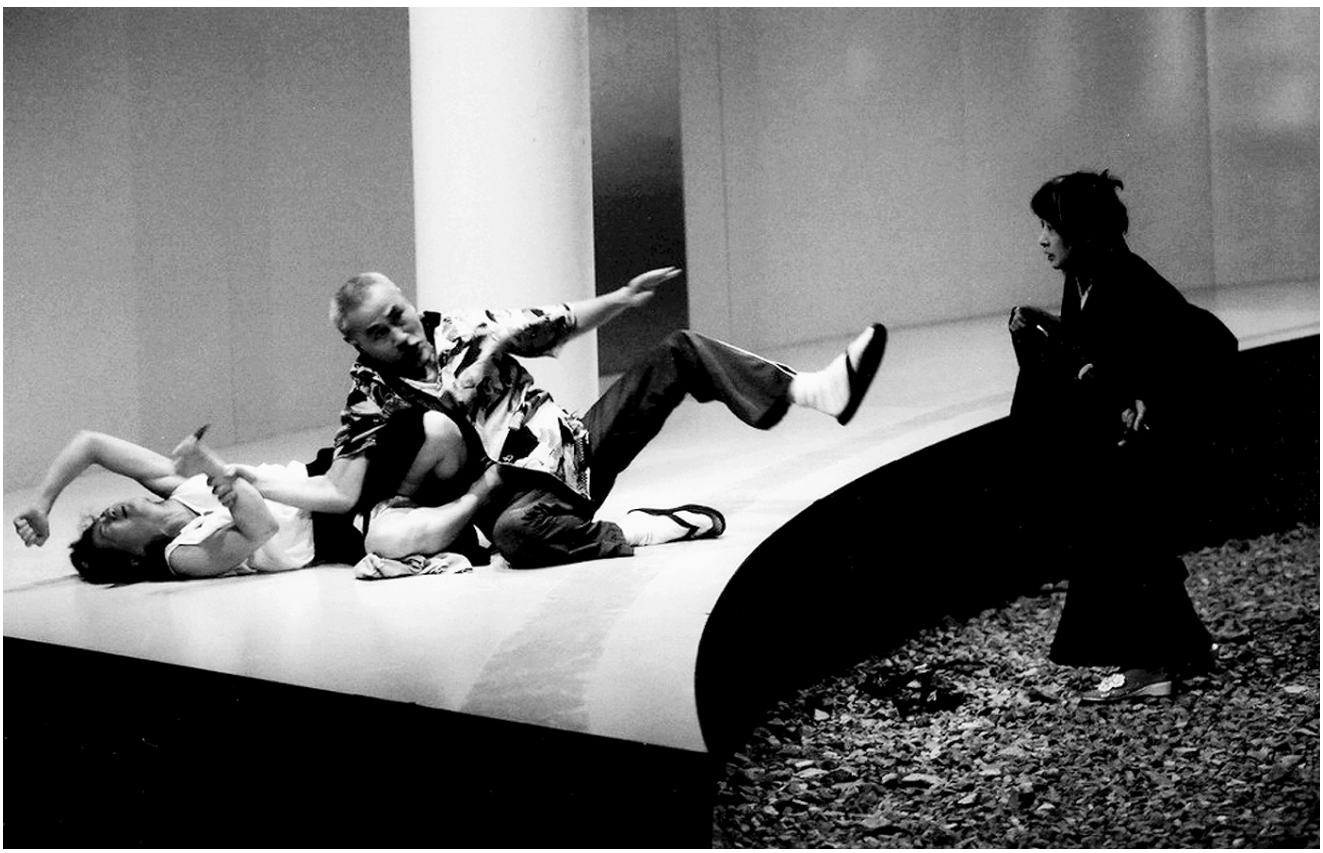
FORGÁCH ANDRÁS

Kísértetek a metrón

■ JAPÁN–NÉMET KABUKI ■

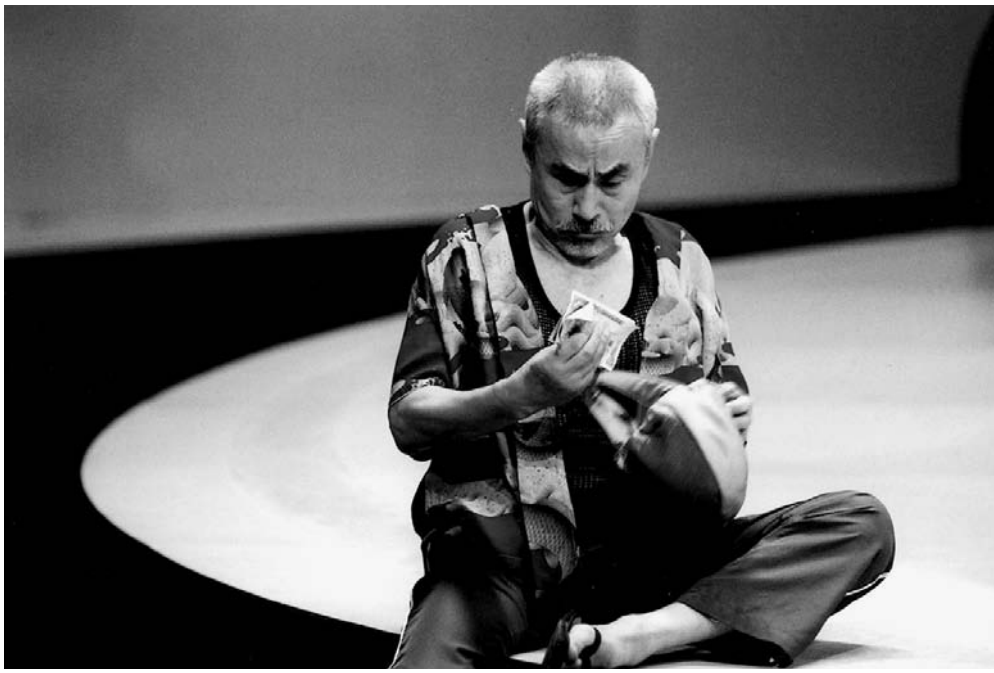
Amikor először megnéztem Berlinben a *Yotsuya Ghost Story*t, valahogy nem figyeltem fel arra az apróságra, pedig mondták, hogy ez egy nagyon híres kabuki-darab. Mai, nagyvárosi témájú színdarabnak néztem, tévésorozat-logikával megírt és nagyon jól meghúzott brutális jakuzakriminek, s csak a vége felé derengett föl, amikor halottak és kísértetek kezdték benépesíteni a színpadot, illetve egyre többen üldögéltek a darab szereplői közül békésen a színpad elején, jobbára háttal a játszóknak (az életben maradóknak), és időnként erőteljesen és démonian beavatkoztak a cselekménybe, mindeközben nem föladva kissé flegma és érzelemmentes stílusukat, csak akkor kezdett derengeni, hogy ez esetleg egy régebbi japán mű adaptációja. (1825 a megírás dátuma, a mű szerzője IV. Curuja Nanboku, az eredeti címe így szól: *Tókaidó Jocuja Kaidan [Jocujai kísértethistória].*) Ami megtévesztett, nyilván a rendezői szándéktól nem függetlenül, hogy a színpadkép sugallata szerint egy mai japán nagyvárosban játszódik a cselekmény, a tokiói metró valamelyik hófehér megállójában, azaz lent a mélyben. Megjegyzendő, hogy a díszlet nem változott az előadás száz perce alatt. Berlinben három héten belül ezen az egyen kívül négy olyan hosszabb-rövidebb előadást is láttam – *Szeget szeggel* (Complicité), *Gyümölcslegyek* (Marthaler, Volksbühne), *Ivanov* (Volksbühne, rendező: Dimiter Gotscheff), *Helmut* (Nico and the Navigators) –, amelyikben nem volt szünet, és lényegében nem változott a díszlet sem. Jelenleg úgy tűnik, részben megszűnt a szünet az európai színházban, ez valami új tünet, és ezenkívül határozottan térhódítóban van egy nagyon halk, visszafogott beszédstílus: a színészek olykor annyira halkan beszélnek, hogy az embernek az az érzése, mintha nem volna érdekük még az sem, hogy a partnerük meghallja őket – mindazonáltal minden szavukat érteni lehet, ha az ember hegyezi a fülét (talán részben éppen erre a fülhegyezésre megy ki a játék).

Nyers és egyszerű a *Yotsuya Ghost Story* cselekménye (mármint így utólag, a műsorfüzetet is átböngészve, amelyikben egy viszonylag bonyolult táblázat ábrázolta az eredeti műhöz képest jelentősen megcsappant létszámú szereplők közötti családi, rokoni és egyéb függőségi viszonyokat): árusok, kurvák, gazdátlan szamurájok, elhagyott feleségek, bordélyház-tulajdonosnők jöttek és mentek, mind nagyon mai kinézettel, nagyon mai reklámszatyrokkal, nagyon mai gesztusokkal (vegyük, mondjuk, a sötét öltönyös bankhivatalnoknak látszó apafigurát, aki a neje dajkálta gyermeke sírását meghallva zsebkendőt vesz elő zakója zsebéből, hogy a felesége karjában alvó csecsemő szájáról a kicsordult nyálat letörölje – nem sokkal később kiderül róla, hogy ő *Iemon,* a darab legbrutálisabb szereplője, az, aki a legkegyetlenebbül és első blikkre a legértelmetlenebbül gyilkol – gazdátlan szamuráj ő, motívuma az, hogy gazdát és klánt találjon magának –, és aki ellen a halottak könyörtelen bosszúhadjárata folyik), arról nem is beszélve, hogy mindenki egy színpadmélyi (vagy inkább peronvégi) krómozott ajtajú keskeny liftből száll ki, és amikor (ha egyáltalán) távozik a színpadról, többnyire a liftbe beszállva távozik.



Ezek a liftes antrék és abgangok mind apró jellemrajzok és szituációk, valóságos lifthaikuk (de erről később).

Mitől is vált ez az előadás olyan titokzatossá? A szereplők lassúságában, az ismétlésekben már érzékelhető volt valamilyen rituális jelleg, és kétségtelenül folyamatosan hatott a háttérben egy ősi színházi tradíció (már maga a tény, hogy japán színészek játszanak egy darabot, számomra „tradicionálissá" varázsolja azt), de egyébként a szereplők teljesen természetesen viselkedtek. Talán ezért sem fogtam rögtön gyanút: úgy véltem, hogy e kissé kimódolt eszközöket ma már bárki szabadon használhatja (Bob Wilson óta a színpadi lassúság vagy mozdulatlanság az elemista színiábécéhez tartozik). Az a brechti ötlet sem segített az eligazodásban, hogy bizonyos szereplők az instrukciókat mondták be, minden átmenet nélkül, mint saját végszavukat. Ezekből idézek majd, mert bámulatos, rémisztő és álomszerű szövegek is elhangzottak többek között egy színésznő szájából, aki az ebben a talán leghíresebb kabuki-darabban hagyományos „színpadi őr" funkcióját is betöltötte, tájékoztatta a közönséget a még hazai nézőknek is bonyolult darab összefüggéseiről (mint ahogy egy kabuki-útikalauz írja: „Ennek a darabnak szokatlan sajátossága a színpadi őr szerepe, aki az utolsó két felvonás között jön elő, hogy elmesélje a történet hiányzó részeit, és elmondja, ki milyen szerepet játszik, és milyen viszonyban állnak az egyes szereplők egymással." Ennyiben logikus ötlet a leírások és instrukciók időnkénti, elég váratlan bemondása). Mellesleg ő az egyik legnagyobb élő japán színésznő – világosítottak fel –, a neve Kazuo Yoshiyuki, és ha nem tudtam volna, hogy nagy színésznő, akkor is rájöttem volna hallatlan alázatából és mindentudásából (Törőcsik Marira emlékeztetett). Elsőként lép színpadra, lassúsága mágikus, szinte érthetetlen, nem is jár, mégis elér az egyik oszlophoz, és elrejtőzik mögötte, talán hogy elbújjon az utána érkezők elől, de nem nagyon igyekszik. Egyszerre marad látható, és lesz láthatatlanná. Figyeli a többieket. Kezdetben úgy véljük, hogy ő is csak egy utas, aki a metróra vár. Kezdetben mindenkiről úgy véljük, hogy utasok: gyülekeznek, várakoznak, mindjárt fölszállnak a beérkező metróra. Ehelyett viszont váratlanul mindenféle viszonyokba bonyolódnak egymással, jönnek és mennek. Egyszerre volt ez a játék teljesen statikus: a színpadi hely, ahol a színészek álltak, nem szerepük, csupán létezésük által definiálta őket (talán öltözékük és cselekedeteik igen – a metróban söprögető köztisztasági alkalmazott az eredeti darabban „napszámos"; a meglehetősen léha „masszőrt" játszó híres Brook-színész, Yoshi Oida színes hawaii inget, fehér zoknira húzott vietnami papucsot viselt, és olykor a tökét markolászta – játéka egyébként levált a többiekéről, ha tetszik, erősen kifelé játszott ez az egyébként nagyszerű színész, részben – mint mondják – mert nem nagyon hitt ebben az előadásban, részben mert már nem áll meg benne úgy az idő – ezt én mondom –, mint egy japán színészben: kicsit kommersz volt és illusztratív, vagy ahogy színházi körökben szokták mondani: „dobta" a szerepet, a strici, bordélyházi kerítő és szamuráj-samesz különben hálás szerepét), és volt ugyanakkor a játék szüntelenül változó, megfoghatatlanul áramló: a színészek teljesen öntörvényűen jöttek és mentek, nem volt semmilyen dramaturgiai cezúra, a néző folyamatosan arra kényszerült, hogy pillanatról pillanatra rekonstruálja a szituációkat, ha úgy tetszik, csak pillanatnyi memóriájába kapaszkodhatott, miáltal egy folytonosan széthulló világot látott maga előtt, amelynek az értelme csak az előadás horizontján túl világosodhatott meg (mint elhangzott egy beszélgetésen, a japán nézők épp ilyen kreatív zavarban voltak, hiszen ők egy kultikus darab teljesen új és számukra idegen felfogásával szembesültek, és nem is mindegyikük örült ennek) – azonban a kis krómozott ajtajú lift miatt a színészek mindig hangsúlyosan és egyértelműen jöttek be és mentek ki, akár egy japán előadásban, ahol ezeknek a be- és kilépéseknek komoly, sok száz éves koreográfiájuk van. A liftajtók összecsapódása előtt fenyegető, kihívó, kacér gesztusokat láthattunk, érzékletesen motiválva két adott szereplő viszonyát, karakteres volt a lift érkezését jelző csengőhang (persze a káosz-princípiumnak megfelelően korántsem szólt mindig), a kigyulladó fényjel a liftajtó mellett (ez sem mindig égett), jó játék volt a liftbe való menekülés megakadályozása az ajtók összecsukódásának pillanatnyi késleltetésével, ezáltal a pillanat kifeszítése: ily módon ezernyi apró nüansz teremtett valami álomszerű definiálhatatlanságot a színészek fellépése körül.



A játék titokzatossága sokáig nem hagyott nyugodni. A rejtvény végső megfejtése talán az lehet, hogy ez volt az első olyan színházi előadás, amelyikben egyszerűen nem érzékeltem a varratokat az európai és a japán színházi gondolkodás között: egyszerre volt ez egy minden ízében japán előadás, amelyen átsejlettek a régi tradíciók, és egy ultramodern német előadás, vagy inkább mai európai opera (a hallatlanul kifinomult hangkulisszáról külön lehetne oldalakat írni, a nagyvárosi zajok keveredését a kísérteties és modern zenékkel, szivárgott a zene valósággal, mégis önálló szereplő volt, nem véletlenül jött ki a színpadra, a tapsra, fura sipkájában a hanghatások és kísérőzene megalkotója, Biber Gullatz, akinek neve mellett egy számomra új fogalom szerepelt a műsorfüzetben: *Sounddesign*, „hangdizájn"). Hogy a színház (az igazán érdekes színház) ma többnyire opera, ez szinte már közhely. A kétféle rítus (kabuki és modern európai opera) érdekesen fedi át egymást. Elég utalnom Eötvös Péternek a lyoni operaházban bemutatott *Három nővérére* (és arra az előadásra, nem a budapestire).

Annyit tudtam az előadásról, hogy Jossi Wieler, ez az 1951-ben Svájcban született svájci–német–izraeli színházrendező nagyon sikeres operarendezővé nőtte ki magát az elmúlt években (három Jelinek-darabon kívül, amelyeknek valóságos szakértőjévé vált, a stuttgarti Staatsoperban például – Sergio Morabitóval közösen – megrendezte a *Don*

*Carlos*t, valamint a hozzájuk csatlakozó Anna Viebrock díszlet- és jelmeztervezőnővel – Marthaler egyik állandó munkatársával – olyan legendás és heterogén koncepciójú előadásokat hozott létre, mint a *Titus kegyelme,* a *Poppea megkoronázása,* a *Siegfried,* a *Norma* és a *Mózes és Áron.* Ahhoz az új rendezőgenerációhoz tartozik, amelyik minden előadáshoz új stílust keres, „saját", jól definiálható stílusa nincs. A Salzburgi Ünnepi Játékokon bemutatott *Ariadné Naxosz szigetén* 2001-ben „Az év előadása" lett. *[Lásd írásunkat a SZÍNHÁZ 2001. novemberi számában. – A Szerk.]* Wieler/ Morabito megrendezték még a *Pelléas és Mélisande*-ot Hannoverben, a *Lucio Sillá*t Amszterdamban és a *Doktor Faust*ot San Franciscóban és Stuttgartban; ezenkívül Wieler számos előadással szerepelt az elmúlt évtizedek Theatertreffenjein, ezek közül az elsőt, Kleist *Amphitryon*ját láttam, amely meglepő módon egy tornacsarnokban játszódott), szóval Wieler a japán–német kulturális évad keretében elment Japánba, és az előadáshoz összeszedett tizenkét (ehhez a projekthez kiválasztott) japán színésszel létrehozott egy előadást a Theater X (cai) nevű színházban, Tokióban. Ennyiben a szokásos kulturális csereprogramok része maradhatott volna, nem több, mint kötelező kűr, következmények nélküli játszadozás két kultúra hagyományaival az adófizetők pénzén. De nem, itt történt valami.

A nyitott díszletkép hófehér metróállomást ábrázol; univerzális tér, mondhatni, kozmikus és azonnal felismerhető: a sárga biztonsági sáv, a fémborításos fehér oszlopok a világ bármelyik metrójában lehetnének; a jobbról, a színpad mélyéről induló meglehetősen éles kanyar után a sín-árok mintegy a színpad közepébe fut be – ám nincsenek sínek: az árok fekete zúzalékkővel van felszórva (később ez az árok kitűnően funkcionál mint folyó – a darab egyik fontos szereplője a folyó); ahogyan halad előre a cselekmény, egyre több minden kezd történni magában az árokban, ebben a színpadközépi űrben – ahogyan a szereplők beléereszkednek, rajta áthágnak, átkelnek, átbeszélnek fölötte, vagy eltűnnek valamilyen barlangszerű résben odalent, az árok falában, ahová csak négykézláb mászhatnak be, másznak is olykor (mondjuk, egy utcanő, a nem kívánt kuncsaft elől menekülve, vagy azt maga után csábítva), mint holmi pincelakók vagy nagyvárosi hajléktalanok, bele egy világváros láthatatlan, patkányok lakta föld alatti bugyraiba. Ez a sötét és nedves dimenzió is érzékelhető a sterilen hófehér díszlet alatt, s a patkányok felbukkannak a szöveg fantasztikus, álomszerű dimenziójában is: *Patkány bukkan elő, akkora, mint egy macska, dobütések közben lidércfénnyé változik, és eltűnik.* Vagy később: *Hatalmas patkány bukkan elő, és a csecsszopó ruhái után kapdos. Aztán még egy. Egyre több patkány tűnik fel, láncot képeznek, mindegyik a másik farkát veszi a szájába, és magukkal vonszolják a csecsemőt. Iemon a karjába veszi a síró csecsemőt, és megtalálja a felesége holttestét.* Ez utóbbit maga IEMON mondja el, rezzenéstelen arccal. A jobb oldali peronon, egy ajtónyílásban afféle pénzbedobós szürke ajtós csomagmegőrző fémszekrényekre lehet rálátni, olyasfélére, mint amilyen a pályaudvarokon van, valamint van hátrébb még egy második járás is, de az inkább csak érzékelhető. YOMOSHICHI, az egyik gazdátlan szamuráj titokzatos borítékot helyez el az egyik szekrényben, és ezért az egy mellékszálért – valamiféle összeesküvők névsora van benne, aminek marginális dramaturgiai funkciója lesz két rivális férfi küzdelmében – kerültek be ezek a pénzbedobós csomagőrző szekrények a térbe (illetve annak a peremére). Igazándiból nem tudjuk meg, miért is olyan fontos ez a boríték, de emlékeztet minket számtalan bűnügyi film jellegzetes mozzanatára.

A darab, pontosabban az előadás atmoszférája sok ilyen, tudatalattinkra ható világvárosi és filmszerű emlékmozzanatból épül, miközben a cselekmény, amit majd megpróbálok összefoglalni, a maga feudális módján komótosan halad előre. A belső ismétlésekkel, formalitásokkal teli párbeszédek szinte falusiasan kényelmesek, a szereplők valósággal beleállnak a dialógusokba, tocsognak bennük, miközben körülöttük, fölöttük egy világváros zümmög és rohan. A hangosbemondó kétszer szólal meg, amikor egy addig nem látott és egy éppen csak megismert (hőseink szempontjából igen fontos) szereplő halálát jelenti fémesen visszhangozva, mintha valamely járat érkezését mondaná be. *(Samont meggyilkolják.* És rögtön utána: *Yomoshichit meggyilkolják.* És valamivel később ugyanígy: *Samon holttestét megtalálják.)* Amilyen mellékesen értesülünk két főhősnő apjának, illetve az egyikük férjének haláláról (az utóbbi tévedésnek bizonyul), ugyanígy van a színpadi járásoknak is egy ilyen éppen hogy érzékelhető, periferiális karaktere: a színészek mintegy bevarázsolódnak a színpadra, és eltűnnek róla, szinte levegővé foszlanak, gyakorta mintha a semmiből bukkannának elő, vagy pedig, amikor egy ajtóban megállnak, mintha félig víz alatt lennének.

Miyauchi Katsu felvételei

„EGY NŐ" („EINE FRAU") – a már említett Kazuo Yoshiyuki játssza – különös megszólalásai mentén térképezhetjük fel a darabot, elmondható ennek az okosan megkurtított változatnak a cselekménye, megvilágosodhat a szöveg *textúrája,* a beavatkozás dramaturgiai furfangja, letapogathatók a síkok, ahol a japán és európai színpadi gondolkodás találkozik.

1. Első megszólalásában visszhangként kimondja a darab műfaját: egy kényszerűségből utcalánnyá lett szamurájfeleség mondatát ismétli el:

O-SODE: Kedvesem! Igaz lehet? / Nem álom ez? EGY NŐ: ...álom ez? – Amit látunk, korántsem álom, hanem a borzalmas valóság: a zarándokvárosban álnéven dolgozó utcalány véletlenül saját férjével került szembe, akit rábeszéltek egy kurvára, és most döbbenten látja, hogy a felesége az. A jelenet folytatódik: *YOMOSHICHI: Egy álom elmúlna. O-SODE: Olyan boldog vagyok! EGY NŐ: Átölelik egymást, és kitapogatják a másik zsebét. / Yomoshichi egy pénztárcát talál. / O-Sode kihúzza az összeesküvők szerződését.* Természetesen nem látjuk az akciót a színpadon, hanem két nagyon keserű embert látunk, totális széthullásban, férjet-feleséget, mindkettő álruhában, amint éppen becsapják egymást. A „tisztességes utcalány" azt próbálja beadni a férjének – egyébként ennek tanúi vagyunk egy jelenetben –, hogy soha, egyetlen kuncsaftjával nem feküdt le, megőrizte becsületét, mindig sikerült kimagyaráznia magát úgy, hogy a pénzt azért megtartotta. A férj, aki feleségét már nem tudja eltartani (igaz, kurvára telik neki) – talán joggal –, hitetlenkedik. Az utcalány O-SODE egy másik szamuráj feleségének, O-IWÁ-nak a húga, kettejük párhuzamos sorsaként is felfogható a darab. Minden csak látszat.

2. Amikor cselekmény, leírás, dialóg és lelepleződés egyetlen monológba sűrűsödik: *EGY NŐ: Sato Yomoshichi, gyűlöllek! / Mondja Naosuke, és megöli őt. / Harangok szólnak, rovarok zümmögnek. / Nyom ne maradjon, gyorsan az arcát! / Lemetszi fejéről a bőrét. / Ha megtartom a kést... / Elrejti a kerítésben. / De a halott nem Yomoshichi, Naosuke eltévesztette. / Ekkor feltűnik a véráztatta Samon, O-Iwa és O-Sode apja. / Mögötte veje, Iemon, karddal. / Rövid harc után Iemon megöli Samont.*

NAOSUKE, az utcai árus udvarol O-SODÉ-nak, akibe halálosan szerelmes, akiről sem azt nem tudja kezdetben, hogy utcalány, sem azt, hogy YOMOSHICHI felesége. O-SODE igazi strindbergi utálattal viseltetik az árus iránt, rondának mondja az egyébként kifejezetten csinos fiút, s csak akkor áll végül szóba vele, mikor a bordélyház tulajdonosnője ráparancsol. Olyan utcalány ő, aki nem bordélyban, hanem a saját kunyhójában dolgozik. Csak a darab végén derül ki, hogy ők ketten testvérek, lehet, hogy ezt O-SODE végig sejtette, mire NAOSUKE megöli magát. Miközben (most még azt hiszi, hogy) megölte a rivális férfit (a darab végén lesz még egy szembesülésük, akkor is azt hiszi, hogy a riválisával végez, pedig szerelmébe mártja kardját, aki úgy intézte, hogy az addig halottnak hitt férj és az új védelmező őt öljék meg egymás helyett egy sötét szobában), a két nővér apját IEMON pusztítja el, s aztán a két férfi a két nővér, O-IWA és O-SODE védelmezőjeként lép fel, mint akik meg akarják találni szeretteik gyilkosait. Innen indul a cselekmény. Még mindig minden csak látszat. A védelmezők gyilkosok. O-SODE hajlandó – a látszat kedvéért – feleségül menni NAOSUKÉ-hoz. A két férfi tobzódva élvezi saját aljasságát. *EGY NŐ: Pokol, vég nélkül* – foglalja össze, amit láttunk, az első felvonás végén. (Nincs szünet, az előadás folytatódik.) Az ilyen egymondatokat kissé rekedtes hangján úgy mondja ez a nagy színésznő, hogy megáll a levegő.

3. Aztán akcióba is lép, anonim tanú lesz, segítőkész szomszéd (most gubancolódnak össze rendesen a szálak): *EGY NŐ: Mi az? Mi történt? Az arca! O-IWA: Bevettem az orvosságot, és ez történt. EGY NŐ: Fáj? Nehogy megfázzon! Mondja, és tesz egy mozdulatot. O-Iwa szenved. Póz. Az óraütéssel együtt szép lassan elfordul a színpad.* Elmondja azt is, ami történik, elmondja azt is, hogy az O-Iwát játszó színésznő mit csinál, hogy egy klasszikus kabuki-pózba, a szenvedés pózába dermed, elmondja azt is, hogy elfordul a színpad (ami persze nem fordul el). A hangsúlyai közben, amennyire a japánt meg tudom ítélni, egy árnyalatnyit sem változtak. Ami előzményként történt: feltűnik (a liftből kiszáll, még a darab elején) egy, a gazdátlan szamuráj és családapa IEMON után sóvárgó hosszú combú kamasz lány, akinek nagyszülei meg akarják neki szerezni a férfit, és ezért ajándékokkal halmozzák el, valamint egy, a felesége arcát eltorzító mérget adnak neki, hogy könnyebben tudjon elválni tőle (legyen ürügye). A férfi habozik: ugyan egy befolyásos családnál talán ismét szolgálatba léphet mint szamuráj, de mégiscsak becstelenség eltaszítani a feleségét, akitől gyermeke is született. De nem sokáig habozik, a mérget, amit orvosságnak mond, átadja a feleségének, ugyanakkor a MASSZŐRT is rá akarja venni arra, hogy csábítsa el a feleségét, hogy legyen igazi ürügye eltaszítani magától. A kifosztott feleség, mikor minderre rájön, végez magával, és aztán ő jön többek között vissza IEMONT kísérteni. IEMON az új násza éjszakáján, amikor hirtelen a felesége arcát látja meg a fiatal lányé helyén, levágja annak fejét. Ugyanígy végez a nagyapával is, akit meg a korábban kegyetlenül meggyilkolt napszámosnak (a darabban: KOHEI) néz (a MASSZŐR és IEMON egyenként tépték ki a szakállszőreit, mielőtt beleit a szájába gyömöszölték volna). A jóságos nagyapa, meggyilkolása pillanatában, éppen azzal foglalatoskodott, hogy megegye a már halott asszony csecsemőjét, a fejét rágcsálja. (Pokol, vég nélkül.) A két holttestet – és ez a darab leghíresebb képe –, mint a házasságtörőket, IEMON egy ajtó két felére szögezi, és viszi a víz a hullákat; természetesen horgászás közben a borzalmas tettei elől elmenekülő IEMON útjába akadnak. Egyre több a halott. A leggyönyörűbb (?!), csodálatosan szürreális gyilkosság azonban akkor történik, amikor a temetőben találkozik a két cinkos gyilkos, NAOSUKE és IEMON.

4. *EGY NŐ: Arca eltorzul. / Iemon odamegy hozzá, és belerúg O-Makiba. / Csobbanás. A két férfi az elsüllyedő sziluett után néz.* O-MAKI a szerelmes és már halott, a nászéjszakáján meggyilkolt kamasz lány nem hivatalos nagyanyja – aki a mérget küldte egyébként IEMON feleségének. A színpad elején, a halottak között ül IEMON, háta mint a sírkő, O-MAKI valóságosan IEMON sírjának nézi, s csak amikor túl közel megy hozzá, akkor derül ki a turpisság. A két férfi elégedetten nyugtázza a történteket: *NAOSUKE: Bravó! IEMON: Mi a fenét keresett itt?* Wieler teljesen sallangtalan rendezése ezekben a pillanatokban emelkedik, és lesz megmagyarázhatatlanul gazdag jelentésűvé. A halottaktól üldözött gyilkos sírkövet játszik, és tréfából végez egy korábbi áldozata hozzátartozójával. Pokol, vég nélkül.

5. *EGY NŐ: Óraütés. Iemon kihúzza a horgot a vízből. / Ebben a pillanatban arra úsznak, kákamatraccal fedve, az ajtóra szögezett hullák. Iemon gyanútlanul kihúzza őket. IEMON: Ismerem ezt az ajtót. EGY NŐ: Megemeli a sásmatracot, könnyű dobütések. Az ajtó egyik felén O-Iwa hullája. / Kinyitja szemét. / Nyakában a talizmán, amit korábban a patkány lerágott, és pofájában elvitt.* Mindez már a peronok közötti árokban játszódik, ahová IEMON, miután a peron partján ült, leereszkedett. *EGY NŐ: A felesége gyűlölettel néz rá, Iemon ismét betakarja. IEMON: Még mindig nem talált nyugalmat. / Vissza a folyóba vele. / Egyék meg a vércsék és hollók... / Halj meg végre! KOHEI: Megfordítja a deszkaajtót, és megpillantja Kohei hulláját. / A hulla kinyitja a szemét, és kinyújtja egyik karját. Uram, Uram! IEMON: Még egy szellem. EGY NŐ: Kardot húz, és a hullára sújt. / A hulla csontvázzá lesz, széthull, és elsüllyed a vízben.*

6. *EGY NŐ: Fölkel a hold, fényében mind megismerik egymást, és megdermednek.* A két rivális férfi abban a pillanatban, hogy meggyilkolja O-SODÉT, felismeri egymást. A lány rendezte úgy, hogy azt higgyék: egymással végeznek majd. Meg akar halni: férjhez ment fivéréhez, mert halottnak hitte férjét. Pokol, vég nélkül.

7. *EGY NŐ: Föl akar emelkedni. / Dobütések. Lidérclények és patkányok gyötrik Iemont. / Heves dobütések, szüntelen hóhullás. / A kép így marad. / Függöny.*

GÁSPÁR ILDIKÓ

A „mintán" innen és túl

■ VALÓSÁG ÉS FIKCIÓ A NÉMET SZÍNHÁZBAN ■

A HALOTT VÁROS

Egy órát késik a gépem, nincs már idő bemenni Berlinbe, a repülőtérről egyenesen indulok a százötven kilométerre fekvő Halle Neustadtba. Az NDK egyik ipari központjának számító város a vegyipari dolgozók számára épült 1963 és 1988 között, és az ország második legnagyobb panelvárosaként az NDK egyik büszkesége volt.

A városba érve elakad a lélegzetem. Az út mindkét oldalán tízemeletesek sorakoznak, de az utca kihalt. A bal oldalon az egyik tízemeletes ablakai tátongó, sötét lyukak. 1990-ben még százezer ember élt itt, mára a lakások egyharmada üres. Minden negyedik ember munkanélküli. 2003-ban a hallei Thalia Theaterből négy színész és csaknem száz fiatal beköltözött az egyik üres tizennyolc-emeletesbe, és hotelt nyitott benne. Az idelátogatók jelképes összegért, öt euróért bérelhettek egyedien kifestett éjszakai szállást, esténként pedig performanszokkal és előadásokkal szórakoztathatták magukat a „szálloda klubjában". Halle Neustadtban nem ez volt az első eset, hogy fiatal művészek egy csoportja kihasználta a halott város adta lehetőségeket. 2001-ben egy üres áruházat vettek birtokukba, 2002-ben pedig színészek és gyerekek együtt építették fel az egykori vásárcsarnokban a „gyerekvárost". Tavaly egy ideiglenesen lezárt HÉV-állomásra esett a választás.

Az előadás, amelyre jöttem, csak kilenckor kezdődik, viszont előtte, ha akarok, részt vehetek egy másikban. A pénztár ablaka mögött két szőke parókás, a negyvenes évek stílusába öltöztetett lány dolgozik. Az egyikük lassan, rezzenéstelen arccal megy át a hivatali fülke egyik végéből a másikba, kezében iratköteg. A másik kedvesen megkérdi, hogy a kiutazókhoz tartozom-e, majd átnyújt egy szórólapot. A leírás szerint Németország csődbe ment, de néhány európai uniós ország átvállalta az adósságok egy részét. A szász tartományt viszont rezervátummá nyilvánítják a lakóival együtt, ugyanis nem sikerült befektetőt találni, és ezért ki fogják zárni az Unióból. Négy német tartomány nagyvonalúan felajánlotta, hogy hajlandó befogadni az itt élők egy részét. Az áttelepüléshez vízum szükségeltetik, amelyet itt lehet beszerezni. A kicsit zavarosnak tűnő leírásból annyi azért kiderül: kérvényt kell benyújtanom, és szereznem kell rá néhány pecsétet. A helyi fiatalok által kitalált „kalandtúrán" bejárom az egész állomásépületet, pincétől a padlásig, nyelvtantanfolyamon veszek részt, ahol az új német helyesírást tanulom (amellyel kapcsolatban a különböző tartományoknak valóban nem sikerült konszenzusra jutniuk, ezért az egyikben a régi szabályzatot, míg a másikban az újat használják). Elmegyek az orvosi vizsgálatra, egy próbaágyazással bebizonyítom, hogy képes vagyok új hazámban szobalányként elhelyezkedni, az irodában a plafonig halmozott iratkötegek tetején ülő lány utasítására megkeresem a kiutazásomhoz elengedhetetlen, fontos adatokat tartalmazó papírlapot, egy sötét fülkében pedig titokzatos telefonüzenetet hallgatok le, amelynek alapján az állomás aulájában megtalálom a rasztafrizurás lányt. A lány szétnyitja ballonkabátját, a bélésbe igazolványképek vannak tűzve. Gyorsan választok magamnak fotót – középkorú, szakállas férfi, aranykeretes szemüvegben –, majd újabb bolyongás következik a bürokrácia sötét útvesztőjében, hogy az elkészült igazolványra megszerezzem a szükséges pecsétet. Egy rendkívül energikus, molett lány táblával a kezében jelzi, hogy a többi kiutazóval együtt kövessük. Elköszönünk mindenkitől, és elhagyjuk az épületet. Kint még kórusban kiabáljuk: „Viszlát, áruház!" (szintén üres), és beülünk a „repülőbe". A repülő egy építkezéseken használatos konténerház, amely természetesen műszaki hiba miatt nem emelkedik fel. A kiutazást önállóan kell megoldanunk, közli együtt érzőn az energikus lány.

A projekt elsősorban a játékossága miatt marad számomra emlékezetes. A hallei fiatalok, akik közül a talán tizenöt-tizenhat éves nyelvtantanár a legfiatalabb, érdekes módon mindannyian anyanyelvi szinten beszélik az adminisztráció és a bürokrácia nyelvét. Gátlástalanul és hitelesen, görcs nélkül és zavartalanul alakítják szerepüket. Nekem pedig éppolyan jólesik, amikor a tanár kiparancsol a táblához példamondatot írni, mint a röntgenvizsgálat végén a szőke doktornő megnyugtató diagnózisa.

Hűvös van a fűtetlen állomáson, pokrócba burkolózva foglalok helyet az alkalmi nézőtéren. A színpadon a szappanoperák hangulatát idéző lakás, falak nélkül. A hallei Thalia Theater színészei *Einsteinstraße* címmel tíz, minden alkalommal más téma köré szerveződő improvizációt mutatnak be. A mai, kilencedik előadás témája a terrorizmus. A tévésorozatokhoz hasonlóan az előadás-sorozat állandó karakterekkel dolgozik, akik a „darab" kezdetekor bemutatkoznak. Az egyik színész főzni kezd, s végig a húsgombócok elkészítésével van elfoglalva. A többiek a csecsen menekült nő körül foglalatoskodnak, akit a szülők kamasz lánya cipelt haza. Az előadás szövege teljes egészében improvizáció, amelyet a nézőtér felett, a világosítópultnál ülő rendező olykor megszakít egy-egy közbevetéssel: „öt és kilenc a tizenháromhoz." A számok színészeket, illetve előre megbeszélt alaphelyzeteket jelölnek. Úgy érzem, a megbeszélt helyzetek nem elég konkrétan jelölik ki a színészek feladatát, talán nem is elég szélsőségesek, így igazán élő szituáció csupán egyszer érezhető. A bizalmatlan apa a legszívesebben hívná a rendőrséget, a csecsen nő erre irracionális rémületbe esik, és így végre létrejön a színpadon az első valódi történés. A színészek egy-egy konfliktushelyzetben felénk fordulnak, és szavazásra bocsátják, mi történjen. A néző öntudatlanul is rendre és hepiendre vágyik, így a felkínált lehetőségek közül mindig azt választja, amellyel a probléma a legkönnyebben elsimítható. Az előadást tévéfelvétel szakítja meg, a nézők egy televíziós show közönségeként kivetítőn, illetve a lakásban lévő tévén láthatják magukat. Az egyik színésznő tűsarkú csizmát húz, és tévés műsorvezetőként mászkál közöttünk, nyomában kamerával. Kérdéseket tesz fel: „Ön szerint túlságosan sok menekült él ma Németországban? Mit gondol, megnőtt-e emiatt Németországban a terrorizmus veszélye? Vagy nincs összefüggés?" A megkérdezett nézők természetesen zavarba jönnek, és amikor csak lehet, igyekeznek igennel vagy nemmel válaszolni. Végül a család asztalhoz ül, hogy elfogyassza a frissen főzött vacsorát, majd jóllakottan elbúcsúzik tőlünk. Bár az előadásban a műfajból adódóan sok az üresjárat, a maszatos, lényegtelen történés, kétségtelen értéke, hogy valódi társadalmi-politikai kérdéseket próbál meg banalitásba csomagolva, a ma talán legközérthetőbb módon – a televíziós műsorok nyelvén – megfogalmazni és a nézőket gondolkodásra, véleménynyilvánításra bírni.

TALÁLKOZÁS A VÁSZNON

Magdeburg 2005-ben ünnepelte fennállásának ezerkétszázadik évfordulóját, és ebből az alkalomból amerikai testvérvárosával, Nashville-lel közös színházi előadást készített. *A találkozás – the other side* című élő videoközvetítésben öt amerikai és öt német színész játszik. Az előkészületek és a próbák csaknem egy évet vettek igénybe, de az előadás mindössze ötször megy. Ma utoljára, éjfélkor. Szemben hatalmas filmvászon. Nézőket látni rajta kivetítve, de nem minket, hanem a Tennessee Repertory Theatre-ben ülő amerikaiakat, akik viszont minket látnak. A nézőtér világos, könnyű észrevennünk az öt színészt, akik elszórtan ülnek a publikum soraiban – fehér ingük kiemeli őket. Monológokat mondanak, közben a vásznon egy-egy amerikai néző arcát láthatjuk premier plánban, mintha az ő monológjukat hallanánk. Mivel ők nem láthatják saját magukat, nem jönnek zavarba, hiszen nem tudják, hogy éppen őket filmezik. Az előadás csak másfél órányi, de a történések végig egy ritmusban zajlanak, a monotonitás, akárcsak a többségükben semmitmondó szövegek, egy idő után már szinte elviselhetetlennek tűnnek. Az izgalmas alapgondolat ellenére a rendezőnek épp kitűzött célját nem sikerült megvalósítania, nevezetesen, hogy az elhangzó szöveg és a látható arcok összekapcsolódásával drámai történések jöjjenek létre. A vetítés végső soron csak kíséri az előadást, az amerikai nézők nem válnak a történetek szereplőivé. Illetve egyetlen alkalommal mégis. A német színész a házban lakó nőről mesél, aki minden reggel elsuhan mellette, miközben ő a dolgát végző kutyája mellett ácsorog. Még sohasem váltottak egyetlen szót sem. A nő észrevette már, hogy a férfi minden reggel megbámulja. Tulajdonképpen szívesen beszélne vele. A színész és a színésznő a nézőtéren egymástól távol ülnek, a publikum többsége nem is láthatja őket. Mikrofonba beszélnek, csak a hangjukkal játszanak, mint egy hangjátékban. Közben a vásznon látjuk a nashville-i kopaszodó, ötven körüli férfit, ahogy kék kockás ingében elmélyülten figyel. Majd a szintén középkorú, szőkésbarna nőt, aki most megvakarja az állát. A két, egymás számára idegen amerikairól a szemünk láttára derül ki, hogy valójában (és paradox módon a tudtukon kívül) szerelmesek egymásba – és ezt valószínűleg soha nem fogják elmondani egymásnak.

A TÚL HOSSZÚ ELŐADÁS

Mayenburg-ősbemutató *(Turista)* a Schaubühnében. A helyszín egy kemping, ahol német és belga családok nyaralnak. Az előadás koprodukció a német társulathoz szerződött belga rendező, Luk Perceval régi, antwerpeni társulatával. Innen már könnyű kitalálni, hogy a németeket németek, a belgákat belgák játsszák, és az előadás végig két nyelven, németül és flamandul folyik.

Gabonakörre emlékeztető, hatalmas, kör alakú tér. Középen nagy, fehér, vízszintes lemezekből álló, tojás alakú tárgy. Spielberg filmje, a *Harmadik típusú találkozások* jut róla eszembe. A színészek már bent vannak, amikor beülök a nézőtérre, és minket vizslatnak, vagy ácsorognak. Egyikük, egy harminc körüli, szőke copfos, piros szoknyás kislánynak öltöztetett férfi megszólítja az előtte elhaladókat. Aztán sétálni kezdenek, majd egyre gyorsabban járnak körbe-körbe, hirtelen megállnak, és szembefordulnak a nézőtérrel. Félhomály. Egy fiatal nő és egy férfi, anélkül hogy egymásra néznének, elkezdenek beszélni. A párbeszédből kiderül, hogy éjjel van, autóban ülnek, a kemping felé utaznak, és eltévedtek a folyónál.

A kempingben minden megy a maga útján, a felnőttek dobozos sört isznak, és szexuális életet élnek, a fiatalok szerelembe esnek, a gyerekek pedig hol az erdőben, hol a közeli folyóparton játszanak. Olit egy nap holtan találják. A kisfiú az egyik belga házaspár hármasikreinek egyike. Mindenki gyanús, de a játékból lassan sejteni lehet, hogy ki az elkövető. A színészek újból körbe járnak, rohanni kezdenek – fogócskázó-bújócskázó gyerekekre emlékeztetnek. Oli feltámad, de újból holtan találják. Most valaki más a tettes. A fogyatékos Oli az előadás folyamán hatszor hal meg; hol főbe lövik, hol éhen pusztul, hol pedig a folyóba fullad. A gyerekeket is felnőttek játsszák, Olit a csaknem kétméteres, huszonnégy év körüli Benny Claessens. Rövidnadrágos, másfél mázsás testével Claessens nem válik az elpusztított ártatlanság szimbólumává. Halála feloldozás. Pillanatnyi megszabadulás a közös szorongástól.

A harmadik részben vége a rohanásnak. A színészek megállnak a nézőkkel szemben, és így játsszák el a hátralévő egy órát. Középen két német színész egy kislány és egy kisfiú szerepében. Verses dialógusban mesélik el a *Jancsi és Juliskát*, amelyben minden replika egyúttal egy-egy rímes *„oneliner”*, azaz egysoros poén. A mese alatt a többi színész becsukja a szemét, „elalszik”. Békés hortyogás. A két gyerek megöli a boszorkányt.

Matthias Horn felvétele

A Turista című Mayenburg-darab (Schaubühne)

A rituálé – elsősorban a színdarab ismétlődésre épülő szerkezete miatt – egy idő után mechanikussá válik. A harmadik részben már alig várom, hogy Olit újból holtan találják. „A két- vagy háromórás színházi estéket a néző fogyasztóként éli meg. A hosszú előadásban az idő, amit a színész és a néző együtt tölt, túl hosszú a fogyasztó igényéhez képest, így a néző kénytelen a színházat valóságként átélni” – véli Perceval. „Persze, ez még nem jelenti feltétlenül azt, hogy a hosszúság mindent megold – teszi hozzá. – Nagy a kockázata, hogy a hosszú előadás túl hosszúra nyúlik.”

A PERFEKT SZÍNHÁZ

Robert Wilson a *Leonce és Léna* hatalmas sikere után ezúttal a *Téli regét* rendezte a Berliner Ensemble-ban. A színpadnyílást vasfüggöny zárja le, az előszínpadon egy dézsában két kisfiú lubickol. A kisfiúk eltűnnek, a vasfüggönyön magasan fent kinyílik egy kis

Lesley Leslie-Spinks felvétele

Tillbert Strahl-Schaefer, Sonja Grüntzig és Stefan Kurt a Bob Wilson rendezte Téli regében (Berliner Ensemble)

ablak. Egy óriási, piros szemű, fehér nyúl dugja ki rajta a fejét, és elmondja a prológust a két király, Leontes és Polixenes barátságáról. A nyúlmaszk szája szinkronban mozog az elhangzó szöveggel, a maszk alatt emberi mellkas, előtte két kéz gesztikulál hevesen és fontoskodón. Ő az Idő. Felmegy a vasfüggöny.

A színpad közepén fehér alapszőnyeg, amelynek sarkainál egy-egy oszlopot ábrázoló fehér lap tartja a láthatatlan mennyezetet, hátul operafólia. A színészek reneszánsz jellegű és egyúttal horrorisztikus, élénk színű jelmezeikben egyetlen felesleges mozdulatot sem tesznek. A zenekari árokban a hat zenész együtt játszik velük, különös – sokszor humorosan ható – hangokkal erősítenek fel egy-egy gesztust, az arc egy-egy rezdülését. A szereplők hangját mikroport erősíti ki, így mindent egyforma távolinak érzékelek, függetlenül attól, hogy ki áll előrébb vagy hátrébb a színpadon szoborrá merevedve. A kihangosítástól is, de a szövegmondás stílusától is úgy érzem, mintha meselemezt hallgatnék. A színészek lassan, énekelve, szinte szájbarágósan mondják szövegeiket. A mesélés magával ragad, elborzadva nézem Leontest, ahogy vörös ruhájában a féltékenységtől vonaglik a padlón, majd ahogy háromméteres uszályú, fehér hálóingében magányosan fekszik a hideg palotában. A mese valódi horrorrá válik. Végül az utolsó jelenetben, a hepiend után, az eddig csak fehér, áttetsző díszletelemekkel, sziluettekkel jelölt palota mögött festett hátteret engednek le, rajta a perspektivikusan megfestett, színes palota. A szereplők megállnak a nézőtérrel szemben, kezükben téglalap alakúra összehajtogatott, fehér kendő. Egyetlen mozdulattal kirántanak belőle egy-egy hatalmas böllérkést, torkukhoz illesztik, arcukon torz mosoly. Sötét.

Robert Wilson előadásában minden perfekt. Biztos kézzel operál a balett, a távolkeleti színház, a melodráma, a késő reneszánsz pásztorjáték elemeivel, és pontosan akkor alkalmazza őket, amikor szükség van rájuk. Az előadás szövete nem feslik fel sehol, nincsen benne egyetlen hiba vagy oda nem illő dolog sem: amit látok, csalhatatlan ízlésről és kiváló arányérzékről tanúskodik. Wilson nem kockáztat. És nem kísérletezik.

KI A NÁCI?

René Pollesch legújabb szerzői előadása a *Cappuccetto Rosso,* azaz *Piroska* címet viseli. A Kastanienalleén található Prater, Pollesch műhelye, a Volksbühne stúdiószínháza. Pollesch, Frank Castorf tanítványaként, hasonló utakon jár, mint mestere. Díszlettervezője is ugyanaz: Bert Neumann. A barátságos hangulatú Prater előterében rengetegen várakoznak, főleg fiatalok, diákok. A Volksbühne politikai színházi profilja a diákjegyek árán is lemérhető: a berlini kőszínházak közül itt a legolcsóbbak. A nézőtéren a különböző típusú székek hanyagul elszórva, nem szigorúan rendezett sorokban állnak. Szemben földszintes, kertvárosi, amerikai típusú ház, ablakokkal, ajtókkal – akár egy szappanopera forgatásra kész díszlete is lehetne. A nézők között-mögött más házrészek, díszletelemek, amelyeket ezúttal nem használnak. A tér szinte ugyanaz, mint egy másik Pollesch-előadás, *A kétségbeesés mágiájá*nak díszlete. Pollesch szeret mindig ugyanazzal a néhány színésszel dolgozni, akik természetesen kiválóan beszélik azt a nyelvet, amelyen szövegei meg tudnak szólalni. Mintha önmagukat játszanák, egyszerre fiktív karakterek és a gondolataikba, életükbe látszólag bepillantást engedő volks-

bühnés színészek. A szövegekből nem alakul ki a szó hagyományos értelmében vett dráma. Az előadás éppoly váratlanul kezdődik el, mint ahogyan vége szakad. Pollesch megpróbálja azt az érzetet kelteni, mintha a szappanoperákhoz – és persze az élethez – hasonlóan a most látható előadás csak egy kis szelete volna az egészében megismerhetetlen monumentális egésznek. Csak néhány kiragadott pillanat, nyílt beszélgetés, eszmecsere.

A *Cappuccetto* a németek – és főként a mai harmincasok – kapcsolatát boncolgatja az ország náci múltjával, a felejtéssel, a mindennapi nácizmussal. Az apropót *A bukás* című, Hitler utolsó napjairól szóló film adja. A főszereplő, a társaival együtt épp egy nácikról szóló filmet forgató színésznő (Christine Gross) alapproblémája az, hogy úgy érzi, „elvesztette a varázsát". A karján horogkeresztes szalagot viselő, karcsú kollegina (Sophie Rois) aggodalmas arccal hallgatja. Az íróasztal mögött ülő, szintén egyenruhás, testes Volker Spengler megfelelő önismerettel rendelkező, nyugodt állampolgár. Nem is veszi túl komolyan Christine baját. A színészeket mindenhová elkíséri egy kiskosztümös operatőr videokamerával és egy másik hölgy hosszú mikrofonnal. A házban eltűnő színészeknek csak a karja, kézfeje látszik ki az ablak nem teljesen leeresztett rolója alatti résen, a vásznon szuperközeliben figyelhetem az arcok minden egyes rezdülését.

Vajon az eljátszott nácizmus nem válik-e igazi nácizmussá, hiszen a hiteles alakításhoz szükséges az azonosulás? Hol a határ fiktív és valódi nácizmus között, és egyáltalán: létezik-e fiktív nácizmus? Ehhez hasonló kérdésekről vitatkoznak – természetesen improvizációnak tűnő megfogalmazásban – a bajba jutott színésznő és kollégái. Többször utalnak „Uli" Matthesra, a Deutsches Theater egyik vezető színészére, aki az említett filmben Goebbelst játssza.

A közvetlen hangvétel és a játékosság felszabadít mindenkit, színészt és nézőt egyaránt. A színésznő váratlanul elhagyja a játékteret, és a világosítópulthoz szalad. A többiek utána. Felkap egy monitort, és a földhöz vágja. Nem történik dráma, a többiek megpróbálják a hisztérikus rohamot kapott nőt lecsillapítani, a műszak mélységes nyugalommal figyel.

A hitvitázó drámákhoz hasonlóan nem „drámai", mélyen intellektuális dialógusokat folytató színészek bravúrosan játszanak. A főszereplő idegállapota végig erős és hiteles, az egzisztenciális válság, bár kimondva banálisnak tűnik, Christine Gross játéka révén mégis súlyos és átélhető. A filozófiai problémákat a színészek a sajátjukként élik meg, az improvizációnak ható szövegmondás is ezt erősíti. És miközben minden „vérkomoly", mindannyiuk tekintetében ott bujkál valami huncutság.

A NEHÉZ SZÍNDARAB

A Deutsches Theaterben fénymásolt szórólapot nyomnak minden néző kezébe. A gót betűs színlap a *Faust* második részének Deutsches Theater-beli bemutatóját hirdeti. A premier időpontja 1912. szeptember 14-e, fél hét. A rendező Max Reinhardt, Faustot Eduard von Winterstein, Mefisztót Paul Wegener, a további több mint százötven szerepet az egész társulat alakítja. Azóta nem játszották a Deutsches Theaterben a tragédia második részét. 2005. október 7-én Michael Thalheimer rendezésében a színház ismét bemutatja. Az udvari tanácsot játszó tizenkét statisztát leszámítva a tizenöt szereplősre húzott darabban tizenegy színész látható. Reinhardt öt és egynegyed órás előadásával szemben Thalheimeré két óra sincs. A 2004-ben bemutatott első részben „elhunytak" új szerepben bukkannak fel: az akkor Valentint (vagyis Bálintot) játszó Henning Vogt most a vak (!) hadvezér és Lynkeus szerepében tűnik fel, Regine Zimmermann pedig, aki akkor Margit volt, most a Gondot alakítja.

A színpadnyílást fekete lap zárja le, amely kilenc egyforma nagyságú négyzetből áll. A kilenc négyzet valójában kilenc kocka. A középsőt csak öt oldalról határolják falak, a nézőtér felől nyitott. Öltönyös férfiak állnak benne. Mint egy liftben, amely a világmindenségben lebeg. Aztán megszólal köztük, szinte láthatatlanul, Mefisztó (Sven Lehmann) és Faust (Ingo Hülsmann). Egyszer csak valaki előretolakodik hátulról, félrelökdösi a többieket. Nagydarab, szemüveges férfi (Horst Lebinsky), ingujjban, a fején aranyszínű pléhkorona. A Császár. Mozdulatai enyhén koreografáltak, játéka vásári, Hanswurstra, Paprikajancsira emlékeztet. Az öltönyös férfiak az udvari tanács tagjai. Az előszínpad jobb oldalán megjelenik egy magas, szőke nő (Nina Hoss). Feje lehajtva, arcát csapzott haja eltakarja. Rövid fekete ruhában, térdén ráncolódó fekete harisnyában, cipő nélkül vánszorog előre, hörögve beszél – mint aki hullarészeg. Heléna.

Thalheimer, amellett hogy mellőzi a konvenciókat, tiszta, költői képekben fogalmaz. A csodálatos szöveget érthetően, de az értelmi hangsúlyok mellett a „zeneieknek" is teret engedve mondják a színészek, néhányan kicsit deklamálva. A rendezői nyelv egyszerűsége, tisztasága révén a *Faust* második része egyáltalán nem tűnik „nehéz" színdarabnak. A gondolatok evidenciaként hatnak.

Iko Freese felvétele

Ingo Hülsmann (Faust) és Sven Lehmann (Mefisztó) a Faust második részében (Deutsches Theater)

Faust és Heléna a lift-kockában állnak, szerelemre ébredtek egymás iránt. Sárga fény önti el a kockát. Lent besétál egy hatvan év körüli férfi, rövid ujjú ingben, rövidnadrágban. „Tréfás gyermekénekemnek / hangja néktek is öröm; / s a szülői szív repeshet, / míg ütemre felszököm"* – mondja. Ő Euphorión, Fausték gyermeke. Faust és Heléna egymás kezét fogva szembefordul a nézőtérrel. „HELÉNA: A szerelem egy nemes párt / földi üdvben egyesít, / ám fölséges égi nektárt / csak hármasban ad nekik. FAUST: Boldog ekképp mind a három, / s bonthatatlan már a frigy: / én a párod, te a párom; / bár maradna min-

dig így!" A gyermekmondóka-egyszerűséggel megírt szöveg híven tükrözi a szerelembe esett Faust boldog együgyűségét. A nézőtér nevet, Faust egy pillanatra feloldódik a hármasságban, megszűnik Faustnak lenni: most gyöngéd férj és féltő apuka. A „gyermek" önállóságra vágyik, röpülni akar, Michael Gerber szájából groteszknek tűnnek a szavak: „Ugrani vágyom, / hadd szökelek fel! / Szertecikázom fönn a szelekkel, / vágyam örökké / fölfele visz." Feje fölött a mozdulatlanul álló, egymás kezét fogó Faust és Heléna képe olyan, mint egy megsárgult fénykép. Lent pedig a már öregember gyermek, ambíciókkal telve, menthetetlenül. Zsigerig ható kép az Időről. Aztán a szöveg szerint túl magasra röpülő fiú a mélybe hull, meghal, Heléna is örökre búcsút vesz Fausttól, és eltűnnek mind a ketten. Az „örök életű" Faust egyedül áll a kockában, és ekkor, a darab közepén történik az első színváltozás. A kilenc részre osztott fekete lap az osztások mentén szétreped, vakítóan fehér fény szüremlik be a repedéseken. A tér szétrobban. Az alsó sor közepén álló kockát kivéve – amelynek tetején Faust áll – a fekete kockák most a színpad két oldalán, illetve a zsinórpadlás felé mozgatva eltűnnek a semmiben. Faust kockája – vele együtt – becsúszik a színpad mélyére. A Deutsches Theater színpada – a legtöbb színházéval ellentétben – kör alakú, a fala fehér. A hatalmas fehér tér közepén, a fekete kockán álló Faust a szöveg szerint egy hegycsúcson áll. (Ez a színváltozás tulajdonképpen a darab szerinti harmadik és negyedik felvonás közötti váltás.)

A már említett Regine Zimmermann a Gond szerepében az előadás vége előtt jelenik meg. Annak, aki látta a *Faust* első részét, mindenképpen Margitot jelenti, bár most ugyanolyan ruhában van, mint Faust – az ő része. Sokáig csak némán áll Faust háta mögött, nagy kék szemei egyszerre tükröznek bánatot és rideg közönyt. „Hatalmamat tapasztalod, / megyek, s megsínyled ajkam átkát! / Az emberek halálukig vakok, / nos, Faustus, végül te se láss hát!" – mondja, felemeli két karját, és Faust háta mögül előrenyújtja. Kezeivel gyöngéden megérinti a nyakát, Faust lehunyja szemét. A Gond Faust szemére fekteti kezét. Még hallhatjuk a tenni vágyó, a nagy eszme rabjává vált főhős szájából az utolsó monológot, a szállóigévé vált szavakat: „Ha láthatnám a síkon át / e nyüzsgést, szabad nép szabad honát, / a pillanathoz esdve szólnék: / Oly szép vagy, ó, ne szállj tovább!" Ingo Hülsmann finom iróniával mondja az idők során közhellyé vált mondatokat – ez is egy megoldás. A nézőtéren halk nevetés morajlik. Majd folytatja: „Nem mossa el megannyi millió év / halandó-életem nyomát. – / E boldogság sejtelme elragad, / s már üdvözít a legszebb pillanat." Mefisztó a férfi mellé lép, Faust az oldalának dől. Rövid csend, sötét.

Már húsz perce el kellett volna indulnunk, de a repülő nem emelkedik fel. Az utasok nyugtalankodnak, a stewardessek arcán egyre kényszeredettebb mosoly. A kapitány németül szólal meg a hangszóróból. Közli, hogy egy csomaggal többet számoltak össze, mint ahányat – legalábbis papír szerint – feladtak a gépre. Ki kell szállnunk. A tömeghisztériát és a pánikot elkerülendő, a stewardessek megszervezik a közönyös vagy aggodalmas arcú utasok kiszállításának menetét. Széksoronként állunk fel, az első ajtón távozunk, lent rámutatunk a csomagunkra, majd a hátsó ajtón visszaszállunk a gépbe. A rituálé eltart egy darabig. Lemegyek a lépcsőn, elhaladok a csomagok előtt, majd a kék overallos, harcsabajszú szállítómunkás figyelő tekintetétől kísérve megállok a csomagom előtt, és határozottan rámutatok. Ő szigorú biccentéssel jelzi, hogy továbbmehetek, én pedig visszaszállok a gépbe, és leülök a helyemre. Lassan mindenki visszatér, néhány perc múlva felemelkedünk, mintha mi sem történt volna. Talán csak elszámolták magukat. (Mindegy. Repülök hazafelé.)

**A darabrészleteket Kálnoky László fordításában közöljük.*

BARBARA VILLIGER HEILIG

A tébolyító élet

■ MARTHALER ZENÉS SZEÁNSZA ■

A Jóistennek vagy az evolúciónak köszönhetően azért van elöl az ember szeme, hogy a jövőt fürkéssze. De hogyan vértezze fel magát a jövővel szemben, ha folyamatosan a maga mögött hagyott múlt szorításában vergődik? Christoph Marthaler a Schutz vor der Zukunft (Védelem a jövőtől) *címet adta legújabb zenés színházi* recherche*-ének, melyet Stefanie Carp dramatuggal és Markus Hinterhäuser zeneszerzővel közösen alkotott. Az ősbemutatóra annak az ünnepségsorozatnak a keretében került sor a Wiener Festwochenen, amelyet a hatvan évvel ezelőtt beköszöntött béke tiszteletére rendeztek Európa-szerte. Az előadás kérlelhetetlen konoksággal, sűrűsödő koncentrációval sikeresen mutatta be, mennyire köszöntött be valóságosan a béke.*

Nem csupán a hűvös május éji levegő vacogtatja az embert ezen a lenyűgöző estén. A helyszín maga építészettörténeti kincs: az Otto Wagner Kórház területén lévő Jugendstiltheater a bécsi Baumgartner Höhén. Ez a pszichiátriai intézet 1907 óta működik, különböző elnevezésekkel. Az Anschluss után Steinhof Pszichiátriai Gondozóintézet néven lett a népirtó nemzetiszocialista „orvostudomány" bécsi központja. Több ezer szellemi és testi fogyatékos és más nem kívánatosnak titulált ember esett itt áldozatul az eutanáziaprogramnak, akik nem feleltek meg az árja felsőbbrendű ember eszményképének. Közöttük rengeteg gyerek a *Spiegelgrund*-részlegen. Azóta – a túlságosan is hosszúra nyúló, megszépítő idő elteltével – komoly szakirodalom íródott erről.

A szokásos marthaleri szeánsz ez alkalommal nem a színpadon zajlik. Mi is résztvevői vagyunk. Duri Bischoff intézeti buli maradványaival díszített fel egy hosszú asztalt. A piszkos kávéscsészék és műanyag termoszok között színes papírkígyók, farsangi álarcok, játék fogsorok, gumiorrok hevernek szanaszét. Az ártatlan protézisek láttán forr torkunkra először a nevetés. A falakon látható üvegekben spirituszban eltett szervpreparátumok – újabb gombóc a torkunkban (Heinrich Gross pszichiáter, bár részt vett a gyerekgyilkosságokban, a háború után továbbra is köztiszteletnek örvendett, egészen a hetvenes évekig folytatta tudományos karrierjét: az eutanáziaprogram áldozatainak agypreparátumát tanulmányozta).

Az összehúzott függöny előtt osztrák színekbe burkolt szónoki emelvény, balra zongora, amelyet bolondok állnak körül. Énekelnek. Néhányan közülük – Jürg Kienberger, rajta két szemüveg, Bettina Stucky, az övé fordítva – velünk foglalkoznak, vagy díszeket ragasztgatnak a falra.

Szónokok lépnek az emelvényre. Szónokolnak mint pártvezetők, píáros újoncok, kívánságkoncert-nagynénik, de csak foszlányokat értünk. Ueli Jäggi a sovány testét körülölelő tubába motyorászik, Jeroen Willems orra hegyével kéziratot lapozgat, Bernhard Landau homlokát pihenteti a szónoki pulton. Mindenki dünnyög, a szavak egymásba folynak: reklámturizmus és adománygyűjtés a cunami áldozatainak; Mauthausent modellező készházak a Baumax-katalógusból; időskondozás és „a szociális szempontból szükséges korai elhalálozás"; az élet értéke, haszna, ellenértéke; a „biotechnikai generáció" és a „ballasztegzisztenciák" „korlátozott hatékonysága"; fajtisztaság és darwinizmus. Akár a liberális piacgazdaság a portékákat, olyan fékevesztetten zúdítja ránk Stefanie

Carp szövegkollázsa is a reklámnyelvet, a nemzetiszocialista szójegyzéket, valamint a géntechnológiai szakzsargont.

Nicolas Rosat morbid kannibálvicceket mond az „európai ember tápértékéről", a mikrofon hátborzongatóan visszhangozza röhögését. Katja Kolm a *Spiegelgrund*-gyerekek gondozójaként köszönti az átnevelendő kiskorúak szüleit. Mielőtt zenei kívánságokat teljesítene, közli, hogy a „hagyományokban bővelkedő" intézet kiruccanást tervez a hartheimi kastélyba. Sokféle hagyomány létezik.

Ezeket a töredékes párbeszédeket szövi át meg át a kívánságkoncert. És ahogy Marthalernél már megszokhattuk, a zene félbeszakad, recsegve, halkan, finoman lehangolódik, mintha végig az éteri tisztaságot kereste volna, a zárt osztály és az embertelen ideológiák szféráit. Rosemary Hardys földöntúli szopránja aranyozza be a többszólamú kar énekét, mely a szívek legmélyére hatol (Schumann/Eichendorf; Webern/George).

Mialatt felolvassák az egyik, Felix nevű meggyilkolt kisfiú rövid életrajzát – a *nomen est omen* itt nem érvényes –, furcsa, zümmögő gyászmenet vonul keresztül a termen, halk, szapora léptekkel. A távolból zene szűrődik be, zongora, cselló, énekszó. Melankolikus rekviem. Mintha lebegne minden.

De aggodalomra semmi ok: giccsnek és frivolitásnak itt nyoma sincs. Jelen és múlt, művészet és valóság keveredik ebben a szó-, zene- és mozgásinstallációban, mely azáltal, hogy kigúnyolja a valóságot, élesen kiemeli azt a mindent túlzajgó hétköznapokból, melynek legsötétebb bugyrai elevenednek meg a színpadi fényben (ez egyébként minket is megvilágít: lehetetlen elbújni). A szünetben sem lehet kiengedni. A folyosókon, a falmélyedésekben és kint, a csillagos ég alatt színészek olvasnak fel a földi pokolról tudósító életrajzi írásokból. De még ebbe a mormolásba is édes hangok vegyülnek.

Ezek után végre sötétbe burkolózhatunk, és leülhetünk a meredek nézőtérré alakított színpadra a piros függöny elé, melyet eddig a másik oldalról néztünk. Ez előtt a háttér előtt jelenik meg a holland Jeroen Willems, aki egy hajmeresztően ragyogó kétszemélyes számot ad elő. Felváltva játszik tettest és áldozatot, nyakát behúzva, megfélemlítve gyerekesen felszegi a fejét, vagy épp lehajtja, blazírtan, enyhén védekezőn. Átalakulása bravúros. Kisfiúként tiltakozik a kínvallatásra emlékeztető bánásmód ellen; kezelőorvosként pedig mindenfaja felelősséget elhárít, rávilágít a „parancs" és az „engedély" közti különbségre, törvénycikkelyeket idéz, és tudományos kutatásaira hivatkozik. Így váltakozik a rejtett megsemmisítő szándék és a puszta halálfélelem, amíg fel nem megy a függöny. A finoman díszített nagyteremben elnémul minden, a pantomim epilógus következik. A maszkos színészek csupán egy totalitárius rendszer madzagon rángatott bábjai: Markus Hinterhäuser a sztálini diktatúrában sínylődő Sosztakovics *Prelúdiumok és fúgák* című művét játssza. Végkicsengésül egy *Gyermek-gyászdal.*

Dorothea Wimmer felvétele

Jelenet Marthaler rendezéséből

Christoph Marthaler sohasem volt és nem is lesz részese a művészi és társadalmi élet tökéletesen olajozott gépezete működtetésének. Mindenfajta életellenes norma iránti ellenszenve politikus darabot eredményezett. De a sehová sem sorolható különöshöz, a figyelemre méltóhoz, a titokzatoshoz, a képtelenhez és a haszontalanhoz való vonzódása lehetővé teszi számára, hogy beskatulyázhatatlan, állandó megújulásra képes színészeivel tovább elmélkedjen arról, mi az, amiért érdemes élni. Ennek az elementáris erőnek köszönhető az új mestermű.

Megjelent: Neue Zürcher Zeitung, 2005. május 11.

FORDÍTOTTA: PERCZEL ENIKŐ ÉS ENYEDI ÉVA

A hely, ahol nem tudjuk, mi fog történni

■ BESZÉLGETÉS ANNA VIEBROCKKAL ■

– Ön Németországból jött, ráadásul Christoph Marthaler és Jossi Wieler svájci rendezőkkel dolgozik különböző országokban, és egyéb országokat is felkeres (részben hogy ihletet merítsen). Így például érdekes, hogy amikor Brnóban a Marthalerrel közösen színre vitt Kátya Kabanovához *végzett kutatásokat (más szóval Janáček Oroszországát kereste a zeneszerző hazájában), talált egy lakótelepi udvart szemetestartályokkal és egy teljesen lerobbant kút csöveivel. Azt jelenti-e ez, hogy az ön számára fontos a haza, az otthon – az a hely, az a nemzet, amelyhez az emberek kötődni szoktak?*

– Nekem magamnak nincs igazi otthonom, mivel a szüleim különböző országokból származnak. (A helyzet tulajdonképpen még bonyolultabb: apám Észak-Németországban született, anyám osztrák–magyar családból származik, én pedig Ausztriában nőttem fel.) Ráadásul az embernek sosem könnyű a hazájáról nyilatkozni, mert nincs hozzá távlata. Én németek közt, a német irodalommal nőttem fel, így ez a nyelv mindig is otthonos lesz számomra. Mondhatni, szinte könnyebbnek érzem, hogy idegen kultúrákat ismerjek meg, amelyekre kívülállóként nézhetek. Legkedvesebb tevékenységem a megfigyelés. Élvezem a beszélő „dolgokat", amelyek történeteket regélnek el, és a történelemről vallanak. Idegenben, az otthonán kívül az ember gyakran és nagyon intenzíven éli ezt meg. Még az is lehet, hogy az otthonunk nem az a hely, ahonnan jövünk, hanem az, ahová eljutunk.

– Az Európai Unió új országokkal bővül. Egyesek aggodalmasan szemlélik ezt a folyamatot (félnek, hogy korlátozza majd a kis államok szabadságát, és elpusztítja a kis kultúrák sajátosságait), mások reménykedve (abban bíznak, hogy éppenséggel kiragadja majd elszigeteltségükből ezeket a kis országokat és kultúrákat). Önnek mi erről a véleménye?

– Európa már több mint kétezer éve létezik, de szüntelen dolgoznunk kell rajta. Sokakhoz hasonlóan én is tartok tőle, hogy túl sok lesz a törvény, amely mindent szabályoz, és gátat szab a sajátosságok érvényesülésének. Ennek ellenére az a véleményem, hogy megtapasztalhatjuk az országok közti együttműködés örömeit is.

– Európa tisztaságra, rendezettségre törekszik – hosszú időn át jellegzetesen németnek (vagy még inkább svájcinak) tartott vonásokra. Ön azonban díszleteihez gyakran választ ezzel épp ellentétes stílust: a csúnyaságot, amely – legalábbis nekünk úgy rémlik – a mi országunkból és a kommunista korszakból ered: rozoga irodai székek, karosszékek és asztalok, felkunkorodó szőnyegek, kopár, rideg falak. Hitelesebbnek, teátrálisabbnak érzi ezt a világot, vagy csupán a kontraszt ígérkezik provokatívnak?

– Ami tereim csúfságát és elnyűttségét illeti, a Kelettel, pontosabban az úgynevezett Kelet-Berlinnel való találkozásom hihetetlenül mély benyomást tett rám. Addig még sosem jártam szocialista országban, és az ottani esztétika merőben új volt számomra. Ugyanakkor pedig ezek a terek egyfajta csendet, mozdulatlanságot is sugároztak, mintha megállt volna az idő. Ilyesmit Nyugaton szinte soha nem tapasztalunk, mert nálunk szakadatlanul változnak, újulnak a dolgok, és az ember úgy érezheti: nem akar emlékezni, és nincs is szüksége rá. Ettől eltekintve igen erősen érzékeltem a Nyugaton mindent elborító reklám hiányát is. Mi több, Kelet-Berlinben és utána a cseh, lengyel és oroszországi vendégjátékokon rengeteg olyan házsort láttam, amely még a szocializmus előtt épült. Berlinben most mindent kitataroztak, az NDK jóformán minden nyomát eltüntették – szerintem ez súlyos tévedés. A berlini falat legalább helyenként meg kellett volna hagyni; ma már senki sem tudja, hol is húzódott. Általában is azt szeretném, ha itt-ott semmit sem renoválnának, hanem beérnék az eredeti állapot megőrzésével.

– Ha rá akarunk mutatni az ön színpadképeinek valamilyen jellegzetes vonására, azt mondhatjuk: kopár közteret ábrázolnak. Lehetne ez a tér tornaterem, kultúrház, kocsma, állomás, kazánház, börtön, egy szálloda előcsarnoka vagy akár egy gyár, egy tanterem, rádiós stúdió, lakótelepi udvar, menhely – és így tovább. Olykor, ablaktalan falaival vagy apró kabinablakaival, hajót is ábrázolhat. Micsoda Titanic! Az ön produkcióit az 1980-as évek óta jellemzik ezek az üres terek, ahol minden intimitás nyilvánosságot kap. Mellesleg ez a csarnokot vagy pusztán egy üres ládát idéző tér azóta divatba jött a díszlettervezésben (sőt a színházon kívül is: még a valóság-show-k konténereiben is visszaköszön). Ennyire lenyűgözi önt ez a térfajta, vagy inkább a vele járó technikai előnyök vonzzák? (Mondjuk, a színészek számára akar üres teret kínálni?)

– Való igaz, hogy díszleteim nyilvános tereket ábrázolnak, melyek az ilyen jellegű helyszínek – egy városhelyiség, egy szállodai előcsarnok, egy templom, egy kocsma, egy laboratórium – elemeiből épülnek fel. A színházban az a csodálatos, hogy az emberek közösségi élményhez jutnak, és úgy gondolom, az ilyen helyszínek hasonló emlékeket és benyomásokat hagynak bennük. Az egész koncepció szorosan kötődik Christoph Marthalerrel való együttműködésemhez; ő a maga előadásaiban mindig valamilyen meghatározott társadalmi csoporttal foglalkozik, amelynek tagjai közös sorsot élnek meg, és a teret, amelyben léteznek, soha nem hagyják el. Ez magyarázza, miért olyan nagyméretűek a tereim. De

A stuttgarti Alcina díszlete (Jossi Wieler és Sergio Morabito rendezése)

ettől függetlenül mindig eljátszom az arányokkal és a méretek viszonylagosságával is. Az ilyen felnagyítás bizonyos hipervalóságot hoz létre, amely szemben áll a naturalizmussal. Ezek a terek a maguk bonyolult struktúrájával és rengeteg konkrét részletükkel többnyire realisták, de közelebbről szemlélve szürrealisták is. Én nem használnám az „üres láda" vagy a „konténer" kifejezést. A legtöbb ilyen tér még csak nem is üres. Elismerem, a bázeli tér, ahol 2000-ben a *XX. századi blues*t játszottuk, üres volt, de a falakon és a padlón kirajzolódtak a korábban ott állt szekrények és tárlók körvonalai. El kell gondolkodnunk azon is, ami éppen nem látható.

– Cseh földön az úgynevezett szocializmusban a színház politikai tribün volt, úgyszólván a szabadság múzeumaként működött. Abnormális, de a színház szempontjából bizonyos értelemben boldog korszak volt ez: a színház magas politikai presztízst élvezett. A mai szabad, normális kontextusban a színház komoly nehézségek közepette keresi a maga jelentőségét és ezzel együtt a közönségét. De ez talán nem csupán „keleti" sajátosság. Nem volt-e boldogabb a „nyugati" színház is az úgynevezett kétpólusú világ abnormális körülményei közt? Más szóval: mit jelent ma a színház? Mi legyen a témája?

– Értem a kérdést, de magam nem vélekedem így. Engem ez idő szerint lenyűgöz, hogy a színházi formákon kívül maradva tapogatózzam a dráma, a zenés színház, a szöveg, a színjátszás/nemszínjátszás határai felé. Nagyon sokáig foglalkoztam drámával, zenés színházzal, független projektekkel, így jutottam el mostani álláspontomig, és boldog vagyok, ha mindezen kategóriákon túl gondolkodhatom, és kipróbálhatom a műfajok határait. Természetesen szomorú fejlemény, hogy a mai világban a színház kevesebb közösségi reakciót vált ki, és nézőtábora megfogyatkozott. Összefügg ez a megváltozott politikai helyzettel, Németországon belül pedig azzal is, hogy az embereknek kevesebb a pénzük, és azt nem a színházra akarják költeni.

– A modern művészet általában elválaszthatatlan a társadalmi vagy politikai elköteleződéstől. Éveken át kínált alternatívát a társadalmi és művészi konvenciókkal szemben. Egyáltalán, lehet-e ma az ember elköteleztett és alternatív? Nem akkor elégedettek-e igazán a nézők, ha pusztán csak szórakoztató, üzleties produkciókat kapnak, amelyek nem untatják őket (mint a moralitások), és nem rémítik meg (mint a tragédia), hanem elhitetik velük, hogy szerves részei egy gazdag, csillogó, exkluzív és minden ízében csodálatos világnak – hogy úgyszólván egytől egyig „VIP-pozitívak"?

– A közönséget könnyű lebecsülni. Az üzleties szellem mindenütt jelen van, a színház azonban legyen olyan hely, ahol nem tudjuk, mi fog történni, ahol különös, titokzatos dolgok mennek végbe, és ahol az üzleties média kínálatától merőben eltérő szövegekkel és témákkal szembesülünk. Lehet, hogy el kell fogadnunk: napjaink elsöprő szórakoztatási kínálatának körülményei között színházba csak egy csekély kisebbség jár; mint ahogy az is lehet, hogy valamikor később ismét többen lesznek, tehát a színházakat nem kell bezárni. Egyesek szemében a színház talán fényűzésnek minősül, de a társadalom nem mondhat le róla. (Amellett sokan szeretnének színházzal foglalkozni – annyiféle gyönyörű foglalkozást egyesít magában!)

– Néhány éve ön mint a Marthaler-csapat tagja Svájcban, pontosabban Zürichben kötött ki; talán mindketten azt várták, hogy ott majd békésebb viszonyok közt dolgozhatnak. Hamarosan azonban nyílt konfliktusba kerültek a konzervatív várossal, ami az egész német nyelvterületen nagy visszhangot keltett. Támadták önöket, amiért rosszul gazdálkodnak, szakadást idéznek elő a társulatban; ugyanakkor támogatókampány is zajlott az önök érdekében. Végül elhagyták Zürichet. Nem mondhatni, hogy békére leltek volna.

– A felelős zürichi hivatalnokoknak fogalmuk sem volt, kicsoda Christoph Marthaler. Mi – fogalmazzunk így – művészszínházat csináltunk, és ez nyilvánvalóan nem kellett nekik. Marthalertől azt várták, hogy menedzser-igazgató legyen. Eleinte rettentő lelkesek voltunk, de a méltatlan eljárás, hogy két év után – minden előzetes figyelmeztetés nélkül – felbontották a szerződést, mély nyomot hagyott bennünk. Úgy éreztük, a hivatalnokok pusztán az üzleti siker mércéjével mérnek bennünket, holott tudhatták volna, hogy az építkezéshez mind a színháznak, mind a közönségnek időre és

A XX. századi blues című előadás színpadképe (rendező: Christoph Marthaler)

nyugalomra van szüksége. Mivel ők ezt nem akarták megadni, egyre világosabban éreztük, hogy meg akarnak szabadulni tőlünk.

– A színház az 1960-as évek óta küszködik a problémával: hogyan lépjen túl a fikció fogalmán, hogyan bontsa le az úgynevezett negyedik falat. Egyes kísérletek arra irányulnak, hogy a színház ne csupán szóljon az életről, de legyen maga az eleven, veszedelmes élet – még a színészek akciói is veszélyesek lehetnek. Ilyen törekvésekre ismerhet a néző például a Volksbühne előadásaiban – nem Marthaler, inkább Castorf vagy Kresnik rendezéseiben. Hogyan vélekedik ön „a negyedik fal" ilyetén „áttöréséről"?

– Emlékszem még a hatvanas–hetvenes évek szélsőséges színházi kísérleteire, melyek minden lehetséges eszközzel a közönség becsábítására törekedtek; volt, hogy szidalmazták a nézőket, máskor bevonták őket a színpadi cselekménybe. A negyedik falat sokféleképpen törhetjük át. Én például azzal próbálkozom, hogy a színpadot az egész nézőtérre kiterjesszem, hogy a nézőtér ne kezdődjön már a portálnál, és így a közönség belesodródjék a produkció terébe. Ez inkább hangulati kísérlet a negyedik fal lebontására. Castorf „nyers" stílusát ismerem a Volksbühnéből, csakhogy az ottani közönség éppen e stílus kedvéért jár el a színházba.

– Az egyes országok színházai – talán a sok vendégjáték miatt – egyre hasonlóbbá válnak. Nem fejlődhet ki ebből egy új gyarmati koncepció, amely csupán egyfajta kép jogosultságát ismeri el?

– Ebben a globális színházi cserekereskedelemben az a bosszantó, hogy egyre több művészt skatulyáz be; márkanévvel látja el őket, és levakarhatatlan címkéket ragaszt rájuk.

– Ön éveken át tervezőként szolgálta a rendezőket, de újabban a rendező szerepét is fel-felölti, mégpedig a kritikusok határozott elismerésétől kísérve. Megfelel ez így önnek? Soha nem vágyik teljes művészi szabadságra? Nem akar függetlenedni a színház kollektív gépezetétől, hogy csak a maga kedvére festegessen?

– Ha rendezek, arra törekszem, hogy fantáziám segítségével a produkciót zenei alapra építsem – egy olyan szövegre, amelyért szívből tudok lelkesedni. Ha az ember rendez, és ugyanakkor a díszletet meg a jelmezeket is ő tervezi, jóformán a festőművész helyzetébe kerül, hiszen úgy látszik: mindent maga alkot. De őszintén élvezem a csapatmunkát is: a zenészek, a dramaturgok, a színészek társaságát. A magányos munka fázisa után őszinte örömömet lelem a próbafázisban, a csoportos megbeszélésekben, fantáziálásban, felfedezésekben. Nagyon unalmas, ha az ember mindent előre tud. A lényeg a folyamat – amelyről még nem tudni pontosan, hová vezet.

– A színház természetét a rítushoz szokták hasonlítani. Egyfelől úgy tűnik, a rítus napjainkban csak puszta szó: így próbáljuk a fagyos jelent azokhoz az időkhöz közelíteni, amikor a szertartás, a vallás, a rítus, a mítosz része volt az életnek, nemcsak tudományos, de szerves értelemben is. Másfelől az emberek határozottan vágyódnak is a mítoszokra (ezt tükrözik az irodalmi bestsellerek vagy az olyan filmek, mint A Gyűrűk Ura. *Önnek mi a véleménye a rítusokról és a mítoszokról, különösen pedig a színház rituális jellegéről?*

– Magam például katolikus rítusok közt nevelkedtem, és ezt a hatást bizonyos értelemben a vérünkben őrizzük. És voltak nagy hatású, csodálatos színházi élményeim. Azt hiszem, sokan éreznek így – egyes színházi pillanatok tartós benyomást keltenek bennük, mintha valamilyen beavató rítusnak lettek volna részesei; ezt a hatást bízvást nevezhetjük rituálisnak. Idesorolható a zene is, amelynek hatását egyszerűen nem lehet leírni; tagadhatatlan viszont, hogy erős érzelmeket és lelkiállapotokat gerjeszt. Ezt várom el a színháztól is: erős benyomásokat és érzéseket, intenzív felismeréseket. Az ilyen mozzanatokból nem szűrhetünk le kész, hazavihető válaszokat, de hosszan el kell gondolkodnunk rajtuk, és emlékük hosszú időn át rezeg tovább bennünk.

Megjelent: World / Visegrad & Theatre 2005.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE KAREL KRÁL,
ANGOLRA CLARE WALLACE,
MAGYARRA SZÁNTÓ JUDIT FORDÍTOTTA

SIPOS GYULA

Lavinia élni akar

■ BOTHO STRAUSS SHAKESPEARE-ÁTIRATA PÁRIZSBAN ■

Időszakos hangár-színházban vagyunk, a fölújítás alatt lévő Théâtre de l'Odéon világ-ősbemutatóján, ahol az ácsolt emelvényen ülő nézőket és az enyhén emelt játékszínt csak egy betonjárda választja el: fenn, a tornatermi esztrádon egy Tatlin-konstrukcióra is húzó vörhenyes-barna „római" „Colosseum", netán jelképesíteni is, ha majd körkörösen el-elfordul, hogy Glóbusz is (úgy is mint Globe Színház), az olasz képzőművész, Lucio Fanti javaslata várakozik. S egyszerre hátul, a kongó mélyben fotósok („paparazzók"?) vakuvillogtatására dörgőn fölcsattan a hatalmas fémajtó, s az utcáról (udvarról) elegánsan kiöltözött, jócskán kapatos hajnali mondén társaság tódul be, mintha csak egy perpetuált *dolce vitá*ra; kutató szem láthatja, hogy az idomokat kiemelő ezüst-kisestélyis rátarti szépasszonynak keze hátrakötve, s a mellette lévő két ifjút is durván, fogolyként lökdösik a többiek. S egy pillanat alatt megbolydul az egész szín: biztonsági őrök ügyködnek izgatottan, szaladgáló reklámügynökök, prospektusokat szórva, hangosbeszélőn rikoltozzák: luxuslakások vásárolhatók a Terra Securán, a Békés Város, a jólét, a közbiztonság, a százszázalékos védettség szigetén, hol nincs erőszak, lopás, rablás, túszszedés, nincs koldus, nyomorék, fertőző beteg, marginális vagy torz elem, sem kívülről fenyegető, sem benső *barbárság;* majd őket is túlharsogva egy lepedős-tógás, idegesen hebegő, rossz arcú férfiú, afféle latin Arturo Ui harsogva frecsegi az álló mikrofonba az új császári címre pályázó kortesbeszédét.

Az ókori Rómában vagyunk, a hanyatló, barbároktól fenyegetett IV–V. század fordulóján, ha „császár" és „Colosseum"; a maiban is, ha a viseletek alapja inkább jelenkori, s oldalt, a fal mentén, asztalokon, öltözői ruhaakasztók alatt a mi hétköznapi tárgyaink, szemetünk és „civilizációs" emblémáink: televíziós készülék, jégszekrény, sörösdózni, kólásüveg; míg az emelt tér sarkában egy mai riadt kisfiú, mint a Hitchcock-filmek koraérett, szemüveges kis tanúi, akárha képernyőn igézetten és rémülten kukkolná a világ romlottságát.

Címlapnak is biztosabb tájékoztatásával s legfőbb referenciaként az alapmű, a „nyersanyag" Shakespeare műve, a *Titus Andronicus,* az a fiktív római közegbe helyezett vérgőzös bosszúdráma, az írónak olykor még a szerzőségét illetően is vitatott korai, netán első munkája, kísérlete, tanonc-elszámolása, talán még csak átirat, társszerzős bedolgozás, melynek dátumát (1589? 1591? 1594?) is szívesen vitatja a filológia.

Úgy tartják, kezdő írta, tanulékony, ki egy hamar romló divatot kapott el, a Kyd-féle *Spanyol tragédiá*ét, igyekezve maximálisan teljesíteni, szinte *ad absurdum* hajtva az ő húsdaráló és vértől csepegő *grand guignol*ját, három tucat erőszakos halállal (melynek harmada elvileg nyílt színi); s van is benne minden, mi csak jó a kihívó és törlesztő bosszúszomjnak, érvelt és teljességgel öncélú elvetemült gonoszságnak, árulásnak, démoni rászedésnek: csonkítás, nyelvkivágás, megbecstelenítés, elevenen földbe ásás, terített asztalhoz kannibalizmus. S mondják, kezdőre vallana az olvasmányélmények fitogtatása: mi vétetik át a senecai tragédiából (a *Thyestes*ből főként), mi jön az ovidiusi *Metamorphoses*ból, a Philomela-regéből? – noha a pragmatikus shakespeare-i műveltségigény talán nem is oly lebecsülendő; a „könyvtárnak", az „írásnak", az „olvasásnak" itt generáló témáját holmi intertextuális okoskodással és borgesi spekulációval érdemében növelné némely modernista társítás és kifuttatás; mások meg egyszerűbben méltányolhatnák a szerzőben a költőt (ki mellesleg a rokon érzületű *Rape of Lucretiá*nak formálisan is poétája), elcsodálkozva, hogyan száll föl a brutalitásból némely tiráda lírai ereje. S a *Titus Andronicus* már csak azért sem talmi fércmű, mert szálai rendre máshová is vezetnek, foltjai utóbb új és nemesebb konfigurációkba illeszkednek. Így előremutató „áttűnés", megfelelés, visszatérve: Lear családi indulatossága, önfejűsége és őrült bolyongása; a szintén „bosszúdráma" *Hamlet* hősének színlelt „bolondériája", példabeszédes szeszélye, talányos okoskodása; Hekaté-aurával Tamora,

Dörte Lyssewski (Lavinia) és Gérard Desarthe (Titus)

Marina Fois (Monica), Gérard Desarthe és Christine Boisson (Tamora) Ruth Walz felvételei

gót királynő vérgőzös nőstényvággyal Lady Macbeth; Lavinia Cordelia és Ophelia áldozatiságával; Aaron, a mór (a néger) gaz, a Saturnus jegyében születettek setét melankóliájával, a „humorális" allegóriák első megtestesítőjeként, cinikus elő-Jago, de kiszolgáltatott lázongásában, amúgy Szabó Lőrinc-esen, elő-Caliban, máig szociális és antropológiai elő-riadalom; s elvégre a híresebb, fontosabb „római darabok" nyitánya is a *Titus Andronicus;* fordul Fortuna kereke, öröklési belviszály, coriolanusi sértett kivonulás, ennen pátria ellen forduló indulat; s ráadásul, nehéz a verbális áthallástól szabadulni, a furán oly eltérő kontextusban nem szinte szó szerint úgy hallani a város körüli erdőben a párosító elzuhanásból ébresztő „csaholást és kürtszót", mint, meglepetésre, a *Szentiványéji álom*ban...

Nos, a *Titus Andronicus,* ez az állítólagos „fércmű" ezért késztet évtizedekként egyszer, hol itt, hol ott, némi revideálásra, *revival*ra, a mi életünkben először, felül azóta sem múlva, Peter Brook 1956–57-es, némileg artaud-i újraolvasatában, igaz, ajándékként, Laurence Olivier és Vivien Leigh közreműködésével. Ilyesféle szándék is vezethette a megőrzéssel és a (jelenre is) érvényesítéssel a napjainkban a határokon túl is alighanem legismertebb német drámaírót, a fiatalos jelleggel is immár hatvanas éveit taposó Botho Strausst, a berlini Schaubühne dramaturgját, majd háziszerzőjét, kit honában a sajtó, akkor még a politikai „korrektség" kitüntetésével, szívesen játszott ki az osztrák pályatárssal, Peter Handkéval szemben, hogy ő, B. S. tizenhét képbe összerántva az öt felvonást, adaptálja, át- és újraírja németül *Schändung* („megbecstelenítés", „károsítás" stb.), francia ősbemutatós változatban *Viol* („erőszaktétel") címen a shakespeare-i drámát. Az eredmény nem egyszerű dramaturgiai beavatkozás, „kiigazítás" (cselekmény tömörítése, némely mozzanat, például T. A. öncsonkításának elhagyása), nyelvi egyszerűsítés, akasztófahumor, ellenpontok átrendezése, de bizonyos történelmi rétegezés figyelembevételével erősen modernizáló közelítés is a mi jelenkorunkhoz. Ezért vezet be például egy mai szereplőt, Monicát, a színre delegált rendezőnőt, aki a kitépett nyelvű Laviniának árnya, kísérője, szóval is „tolmácsa", maradék testi (lelki?) vágyainak serkentője-dublőze. Van azután, Monica révén is, színház a színházban, jelenben kettőző-kommentáló betét, ahogy itt mondják (de talán már újmagyarul is), *making of:* színészek beszélgetése (próba közben, tévés kerekasztal-műsorban, a bemutató „előtt" vagy „után"), ahol mindegyikük mondhatja, milyennek látja szerepét, a figurát, legérdekesebben Aaron, a „mór", ha lázongó szabadgondolkodóként, „cinikus" (s emígy lényegre tapintó) „filozófusként". S ez a „metanyelvezet" is sulykolja a mára érvényesíthető politikait és szociológiait, a „kritikát", hogy a benső „barbárság" semmivel nem vonzóbb a kívülről fenyegetőnél; mintha újságban olvasnánk, hogy a mi, úgynevezett „hétköznapi barbárságunkban" is nő a világ-káosz, járványként terjed a kór; szinte közhelyesen, ha csepült hordozója a tévésített fiktív trivialitás, „*reality show*"-ba csomagolt hazugság; T. A. erősebben, jobban: „szükség nélkül cselekszünk, s váratlanul így sompolyog be minden rosszból a legádázabb".

Egy másik módosítás azután elevenebbe vágó. Botho Straussnál ugyanis nem csupán a címben nem főhős Titus Andronicus, a sértett, idejéből kivénhedt hadfi-kövület; az ő története mindvégig a megbecstelenített, csonkított Laviniáé. Chiront, az egyik gaztevőt miatta gyötri a bűntudat; s az ő fordulata, makacskodása a mai közönséget is horzsoló skandalum: a nyomorúságos lányt „gyötri a vágy", „élni akar", „kínját csak az élvezet, a mégis megismert gyönyör törli el"; boldogsága, irgalma és bosszúja, ha groteszk, gyilkos nászban merénylőjével hálhatja el.

Rothadó császárság a szemétdombon? – lehetne a persze jóval otrombább Dürrenmatté is. Az állítólagos civilizációt leleplező elszabadult barbárság, egyetemes háborús állapot és mészárlás? – ez viszont a kopogósan politizáló és kissé fafejű Edward Bondé, ilyen-amolyan *Amerikai psychóé*. Lavinia históriája s egy azt kettőző jelenet (egy *mai* nőt, a „megfigyeltet", talán éppen „Monicát", mert ezt is ő adja, hogyan vallat egy „nyomozó" kompromittáló fotóival, melyek az ő „elrablását", megerőszakolását mutatják egy bevásárlóközpont utcájáról) leginkább Harold Pinter (avagy távolról Kleist) döbbenetét idézi: szüzeink, asszonyaink a fronton, a civilizált *Urbs*ban, a mi metropolisainkban, este avagy fényes nappal...

Botho Strausshoz indulása óta nagyon kegyes volt a sors: az utolsó fél évszázad nyugatnémet színházának nemzetközi rangra került évtizede, három *lustrum*a egybeesett az ő fölfutásával; Peter Stein rendezte a berlini Schaubühnében, nékünk „szentünk", Patrice Chéreau Párizsban, Luc Bondy ott is, most itt, a Théâtre de l'Odéon átmeneti hangárjában. Ő, Bondy, a svájci születésű, kettős, német–francia nyelvű nyájas és játékos kedélyű örökifjú hatvanas, ki minden alkalommal szívesen hivatkozik a Monarchiából elszármazott őseire, a közép-európai kulturális hagyományra. A magyar közönség, még 1994-ből, egy francia nyelvű Ibsen-előadására, a *John Gabriel Borkman*ra emlékezhet, remélhetőleg nem csupán a jeles filmszínész, Michel Piccoli kissé gátlástalan túltengése és öncélú virtuózkodása okán. De Bondy munkája akkor is derekas volt, vajszíve engedett a „luxushakni" sztárjának, mert különben ő Ibsennel, Schnitzlerrel, Handkéval, az „elegáns" Bothóval mindig elemében van. Ha nem volnának az igen meggyőző operai kitérői (régebben egy *Poppea megkoronázása,* a minap, lenyűgözően, a britteni *A csavar fordul egyet*), már-már mondanók, ez a köztes, mérsékelt műnem az ő területe; nem hinnők, hogy Aiszkhülosz, Calderón vagy Claudel után ácsingózna, hajlamos inkább a középszert, a félbulvárt (Sacha Guitry, Yasmina Reza) „megemelni". Ismérve s ezzel érdeme: szerelmetes eklektikája, tapintata, figyelme. Semmi teóriaigazolás, skatulyázás, politikai erőszakoskodás, kizárólagos márka és védjegy (ezért tudja nagyon szidni berlini pályatársát, a nálunk is elhíresült Frank Castorfot), a napjainkban terjengő *trash*-divatból is inkább kevesebb, mint több. Inkább visszafogni, mint lapáttal rátenni, vérből és durvaságból is valamivel kevesebbet fröccsenteni, teregetni, jó análisan odakenni, mint akár amennyit a szerzői utasítás, didaszkália előír. Természetes velejárója, előzménye és következménye, hogy Luc Bondy nagy színészbarát és -vezető, figyelő, tanulékony, alig észlelhetően bábáskodó rendező. Aligha távoli igény, csak illem és helyi hála ezért legalább néhány színészét most megemlíteni. A franciák közt ritka férfias jelenséget, Gérard Desarthe-ot, ki Strehlernél, Chéreau-nál, Planchonnál már volt Matamore, Hamlet, Homburg hercege, Don Juan és Peer Gynt, s ki most egyszerre elvakult hadfi, rideg patrióta, kényszerképzetes rendcsináló, köténye tányérmosogató, okulárés pedagógus: fölváltva, egyszerre mind, közös nevezőre csak a talányos és kikezdhetetlen jelenlétben hozhatón. Christine Boissont (hajdan Jancsó *Hajnal*ában játszott, meg Antonioni filmjében), ki dögös megbántottság, tigris-anya, kihívó bujaság: királynő, Tamora, a gót; s legalább még a hibátlan franciaságú német vendégszínésznőt, Dörte Lyssewskit, mert az ő szigorúbb iskolából hozott fegyelme és enyhe fizikai „idegensége" emeli jellé is az alakváltozások Laviniáját: előítéletes úrilányból lesz csimpaszkodó ara, vérhabos mártírból kispolgári háziasszony, ki ezüst protézises kézzel szorgoskodik, terít asztalt, öntöz cserepes virágot, legyen végül feminista „domina", fekete halálangyal.

Kóda? Nincs. Vagy csak egy mondatnyi, nem tudjuk megállni, mert közben Párizsban az mocorgott bennünk, mintha már látnánk Pesten a Katonában a *Schändung/Viol* magyar bemutatóját: Lukáts, Máté, Fekete, Fullajtár, Ónodi, Bodnár, csak egy m. v. Aaron kéne; Aschernak és Bondynak elvégre, nékünk, szerintünk, számos a közös adottsága.

TOMPA ANDREA

A periféria dicsérete

■ BUKARESTI NEMZETI FESZTIVÁL ■

Megérkezem a fővárosba. Három éve jártam itt utoljára, ugyanezen a fesztiválon. Első utam a Bulandra Színházba vezet: Liviu Ciulei Hat szereplő szerzőt keres *című előadása megy. A színpadon a román színház három jelentős alakja: Maia Morgenstern, Victor Rebengiuc és Ion Caramitru. A fesztivál különösebb ceremóniák nélkül, szolidan kezdődik, az igazgató üdvözli Băsescu elnököt, a kultuszminisztert és a főpolgármestert, majd bejelenti: az idei Nemzeti Fesztivált „A Rendezőnek" szentelik, és felolvas egy tekintélyes névsort. Aztán hozzáteszi: a fesztivál az idén utoljára nemzeti, a jövő évtől nemzetközi lesz. A kultuszminiszter megerősíti ezt. Mindenesetre nagy események vannak készülőben.*

Hogy egy hét tizenöt előadása után kiderüljön: esemény itt, a fővárosban, a fősodornak tartott nagyszínházakban nincs. Egyáltalán: ma a válságba jutott román színházban rendkívül nehéz bármilyen eseményt találni. Valójában felfoghatatlan, hogyan lehetséges, hogy egy olyan világban, amelyben a valóság tele van impulzusokkal és alkotó energiákkal, optimista és naiv várokozással – egyszóval: élettel –, mégis halott a színház, kiüresedtek a színházi formák, valóságidegen tartalmak uralják a színpadok nagy részét. A helyzet nem a nagy történelmi fordulatok idejét idézi, amikor az utca vagy a város veszi át a színház szerepét, és az odakint folyó forradalommal a teátrum természetesen nem képes felvenni a versenyt, ezért érdektelenné válik és kiürül. Nem tudni, mi folyik most, talán a demokrácia című előadás főpróbája. A kívülálló számára felgöngyölíthetetlen maga a színházi folyamat, csak a végeredmény egyértelmű: létezik egy színházi oligarchia, egy működő intézményrendszer, amelynek semmilyen elképzelése sincs a színház és a saját jövőjéről, legfeljebb annyi, hogy fenntartsa, ami van, és megéljen a múlt ismételgetéséből. „A kritikusok a hibásak mindenért" – állítja Victor Ioan Frunză rendező egy (budapesti) beszélgetésben –, az a kritika, amely az alkotókat nem képes szembesíteni önmagukkal, hanem bálványokat gyárt, és aztán leborul előttük. És tényleg, nézek körül, számos még középkorú rendezőről könyv született már, amely szentté és érinthetetlenné avatja őket, munkájukat pedig kanonizálja. Nyilván nem a nyolcvanadik évét meghaladó Liviu Ciulei konzervatív, avítt, problémamentes előadásaitól várható a szellemi ébresztés, a kortárs világgal való párbeszéd. A román színházat meghódító, valaha valóban fényes színházi kultúrát teremtő teatralitás (amely éppen a Liviu Ciuleitől induló reteatralizáló mozgalom eredménye) ma kiürült, legfeljebb magán a színházon gondolkodó, de a valósággal szemben teljesen közönyös és azt meg is vető színházkultúrává szűkült. A rendkívül teátrális, csupán saját kódjai közt, saját színpadi teremtett világába menekülő előadások hosszú sorát nézve elkezdem becsülni az (errefelé is) megvetett színpadi realizmust – szembeállításuk a román és a magyar színház különbségeinek mitizált, mára teljesen érvényét és jelentését vesztett sablonja –, amelynek ebben a pillanatban mégiscsak több esélye van arra, hogy párbeszédbe lépjen saját kontextusával. A román színház ma leginkább saját múltjának foglya és rabszolgája, ezért sem a kortárs jelen világhoz, sem egy kortárs színházi nyelvhez nem tud kapcsolódni.

Ciulei egyébként két Pirandellót mutat be a fesztiválon, a *Hat szereplő* mellett a *IV. Henrik*et (egy másik sztárszínésszel, Marcel Iureşsel); mindkettőt a Bulandrában (az ottani Katonában), elvileg tehát még akár magasan is lenne a léc, de ez most egy rossz állapotban lévő, koncepciótlan művészi vezetés alatt működő, megújulni nem tudó színház. És miért az amúgy túlreprezentált Pirandello (egy harmadikat, a *Nem tudni hogyan*-t a bulvárszínházi státusból most felkapaszkodó Nottarában látok, Bocsárdi László rendezésében), ez a valóság–látszat, *reality–fiction* szembesítésén gondolkodó drámaíró érvényes ma, itt és most Bukarestben? Van azonban egy olyan pillanat ezen a fesztiválon, amikor a pirandellói dilemmát érvényesen, kortárs színházi nyelven és módon kínálják. A *8nyolc 9kilenc 89* című előadás – mint a román forradalomra utaló címe is mutatja – kortárs szöveg, öt román író műveiből kialakított, meglehetősen széthulló, dramaturgi-

A Székek a temesvári német színház előadásában

ailag formátlan kollázs, zavaros történettel és metaforákkal, melyet egy fiatal, amúgy tehetséges (és tehetségét ebben az előadásban is megmutató) rendezőnő, Ana Mărgineanu vitt színpadra. Van egy nagy pillanata ennek az estének: Coca Bloss, egy Pina Bausch-alkatú, sugárzó személyiségű és tehetségű, idősebb színésznő feljön a színpadra, és bemutatkozik saját nevén, majd néhány nézőtől is megkérdezi, hogy hívják. Mellesleg az egyik néző éppen Bogdán Zsolt – Coca Bloss a félhomályban nem ismeri fel őt, de neve hallatán elismerően bólint. Bloss mesél az életéről, szerepeiről, előhúz egy papírt, amin a látszólag improvizált szöveget szóról szóra rögzítették, s az élőszó és a leírt szöveg között szabadon mozogva lassan végképp megszünteti az improvizáció látszatát is. Arra a kérdésre, hogy „ki vagyok én?, ki az a Coca Bloss?", nem a színész válaszol, hanem a papír. A jelenet azt a benyomást kelti, mintha minden – a színész személyes léte, élettörténete – fikcióvá válna, virtualizálódna, Bogdán Zsolttal a nézőtéren – akivel Bloss élő, dinamikus, néma párbeszédet folytat – pedig egy végképp nem valóságos térbe kerültünk volna.

Egyébként nézem a Ion Caramitru által frissen átvett Nemzeti előadását, a Leonyid Andrejev *A gondolat* című drámájából készült üres, gondolattalan teátrális szépelgést, amelyben minden színészi hangsúly és gesztus hamis, tanult és klisészerű. Nézem Tompa Gábornak a szebeni román társulattal bemutatott, *Ház a határon* című Mrożek-darabból készült előadását, a tökéletesre csiszolt, koreografált bábszínházi típusú színjátszást, és nem tudok szabadulni a gondolattól, hogy hiszen ugyanezt láttam tőle tizenöt évvel ezelőtt, Ionesco *A kopasz énekesnő*jében, és azóta számtalanszor. A *Székek* Victor Ioan Frunză rendezésében (a temesvári német színházban) viszont különös látványvilágú előadás. Bár a rendezői szándék apokaliptikus víziója mint vég-„termék" sem színészileg, sem egy koherens értelmezés eredményeként nem jön létre, ahogy azok a bizonyos székek ellepik a színpadot, egyre fojtogatóbb, szürreális, önmagába záruló világ tárul fel. Adriana Grand díszlete ezúttal is csupa ragyogó kiszámíthatatlanság: mint valamennyi általam látott munkájában, itt is a tárgyak – pontosabban egy bizonyos tárgy – beteges metasztázisa terjed lassan szét, és bomlasztja a színt. És nézem a fiatal Radu Afrim előadását a Nottarában, a *Cheek to cheek* című vékonyka angol darabot, és azon bosszankodom, hogy ezt a fiatal, tehetséges rendezőt is elsodorni látszik az üresség teatralizálása, az emberi minőségekről való lemondás. Egy helyben állunk, a múltban.

Aztán egyszer csak elkezdek utazni, és felfedezem a perifériát.

Felülök életem első bukaresti villamosára, és kilépek a valóságba. Nem túl vonzó jármű, ijesztő külvárosokon halad át, szociotripnek érdekes, bár nem veszélytelen. Vasárnap délután az úgynevezett 0 kilométernél egy festett villamos vár. Alig harminc ember kaphat rajta helyet: ennyien tudnak leülni. Az előadás címe: *A streetcar named Popescu,* azaz *A vágy Popescuja*. A rendhagyó produkció Cristian Popescu, a fiatalon elhunyt, tragikus sorsú, kiváló költő előtt tiszteleg, Gavriil Pinte rendezésében. A mű Popescu verseiből összeállított szövegkollázs. A másfél órás villamosozás Bukarest belvárosából indul, és oda is ér vissza, bejárja a perifériát, a lepattant külvárosokat, a *mahalá*t, amelyet Caragiale keltett életre drámáiban. Ez a villamos nemcsak térben utazik, de időben is. Odakint a bizarr balkáni, már-már ázsiai valóság, elhaladunk az Obor piac és szörnyű lakótelepek mellett, idebent a villamosban pedig egy virtuális utazás kezdődik, amely a két háború közötti főváros külvárosába vezet. A románok ma – tűnődöm, amint a gazdag kínálatú könyvesboltokban járok, és albumokat lapozgatok – identitásuk újrafogalmazása céljából mintha olyan korszakokat keresnének a múltjukban, amelyek nem a román hősi történelmi múlt jegyében fogantak (mint a diktatúrák idején), hanem valami békés, élhető és ideológiamentes világot tükröznek. A normalitás iránti vágy ez. Amin pedig ülünk, a normalitás iránti vágy villamosa. A szerény, sőt koldusszegény, de vidám külvárosi lét, a sokféle kultúrájú bukaresti periféria az a hely és idő, amellyel ma a főváros leginkább tud azonosulni. (NB. Maga az épített város még nem. A Lipscani, a szimbolikus *mahala*-kereskedőutca oly ijesztően lepusztult, mint soha korábban.) Popescu villamosa ebbe a tér-időbe vezet. Az előadás hőse a költő, aki szerelmét keresi, és meg is találja: Arta Popescu lesz az. Neve már önmagában is műalkotás: egyszerre nő is, művészet is, Popescu is. Arta Popescu megtalálása az úti cél, a főhősé is, a nézőé is, a költővel való menyegző pedig az előadás dramaturgiai kulcspillanata. Mégsem nosztalgikus, múltba fagyott utazás ez, hanem kortárs színház. Azonosulási pontokat keres saját kulturális múltjával. Költészete a Popescu család kalandjait, drámáit fogalmazza meg a hetvenes évektől kezdve. Színházi nyelve – a tér/idő ellentmondások egymásra vetítése, a nézői asszociációk kitágítása, a „saját előadás" megalkotásának felkínálása – igazi, mai, élő.

Mert ha van is törekvés arra, hogy a színház szembenézzen a múlttal, alkalmasint mégiscsak megreked a múlt szemlélésénél. Az *Egy nap Nicolae Ceauşescu életéből* című dráma – egy számomra ismeretlen író, Th. Denis Dinulescu műve – az első próbálkozás a diktátor színpadra vitelével. Másfél évtized kellett hozzá. A darab a híres tévésztár, valaha remek színész Florin Călinescu vezette Teatrul Micben látható, a direktor címszereplésével. Zavarba ejtő produkció. Bár a nevetéskultúra, a múlt nevetés általi megsemmisítése és meghaladása rokonszenves attitűd számomra, ez a táncdalfesztivállá változott diktatúra mégis riasztó. Az időbeli távlat persze hiányzik a reflexióhoz, nem is várható, hogy egyhamar megtörténik, a felszínes, felületes, cirkusszá vagy inkább „Megéneklünk, Románia" műsorrá változtatott kabaréest azonban megrendítő azoknak, akik eleven emlékeket őriznek (és hát őrzünk) a közelmúltról. A direktor jól adja Ceauşescut (mellesleg őt, mint minden diktátort, sokan tudták remekül utánozni), Coca Bloss még annál is jobban a madámot, az előadás azonban pusztán két dolgot nem kínál fel: a jelenbeli perspektívát (a mába érkezést) és a megrendülés vagy felismerés legparányibb momentumát. Minden mintegy a súytalanság állapotában lebeg. A történetben persze sok a humor, például ahogy a két leendő diktátor, a cipész és neje egyetlen nap alatt, mintegy a jövőbe nézve megalkotják majdani önmagukat, megírják a román történelem leggyászosabb fejezetét. Furcsa felismerés azonban, hogy a Ceauşescu-diktatúra eszköztárát és világát valójában egyáltalán nem is kell parodizálni, mindössze úgy, ahogy volt, színpadra lehet tenni, hiszen annyira teátrális, ikonográfiája annyira rögzített. Mert a diktatúra egy végtelen posztmodern önismétlés. Ahogy nézem ezt a hosszúra nyúlt előadást és a Ceauşescu páros karrierjének kiteljesedését, nemcsak azért fog el az unalom, mert ismerem a történet végét, hanem mert csak önismétlésre képes. Nem a diktatúra külsőségeinek ábrázolása,

A vágy Popescuja

Egy nap Nicolae Ceaușescu életéből (Teatrul Mic)

hanem tudatának megértése vezethet majd egyszer, egy távoli színházi jövőben igazi reflexióhoz.

Aztán pedig Szebenbe, majd Írországba tartok.

Szeben ma a legfontosabb vidéki színházi központ: nemzetközi fesztiválja van, progresszív színháza, lendületes vezetése. A Nemzeti Fesztiválon bemutatott előadásai közül a *Nóra* hívja fel magára a figyelmet. Rendezője, Radu-Alexandru Nica, a legfiatalabb nemzedék tagja. *Nórá*ja nagyon mai, nagyon itt és most érvényes olvasatot kínál, üde és új szellemiségű. Az előadás különösképpen találkozik a valósággal: éppen a fesztivál ideje alatt folyik meglehetősen agresszív hangvételű cikkezés egy kriptofasiszta-hímsovén-bigott ortodox szemléletű írás körül, amely azonosítja a feminizmust az ateizmussal, és mindennek valami szexuális vetületét is adja, nagyjából Otto Weininger szellemében és érvrendszerével. A szebeni Nóra ennek a mai román macsó társadalomnak eszmélő, nem túl optimista, de nem is egészen kilátástalan sorsú hőse. Az erősen koreografált produkció tragikus áldozata nem a végül saját akaratát mindennek ellenére érvényesíteni tudó Nóra, hanem az általa sorsára hagyott gyermek, aki szintén magára hagyja gyerekjátékait.

A fesztivál legjobb produkciója a *mady-baby.edu* című kortárs darab, Geanina Cărbunariu írása és rendezése. A háromszereplős drámában egy fiatal, már nem kiskorú lány elindul Írországba, a jobb jövő reményében. (Tudjuk: ma Románia felnőtt, munkaképes lakosságának megdöbbentően nagy százaléka dolgozik külföldön. A fiatalok közül kevesen térnek haza.) Három román találkozik az újvilágban: egyikük egy videoművész, ösztöndíjas egyetemista; a másik egy strici, aki a lányt kicsábítja külföldre, a harmadik pedig az áldozat. A lineáris dramaturgiájú, jól felépített, fordulatos darabot, amely nem költészetével, de jól kidolgozott karaktereivel, valóságismeretével, a románságról alkotott kritikájával hívja fel magára a figyelmet, három igazán remek színész adja elő, akinek játéka igencsak eltér a hagyományos román színjátszástól. Kiváló ritmusú, pergő, olykor szándékosan meg-megállított előadás jön létre, amelyben rengeteg humor, színészi tudás és néhány rendezői *trouvaille* is van. Mady-baby, azaz a prostituáltpályára kényszerített naiv lányka terhessége okán válik a két, saját pályáját és önérvényesítését mindennél fontosabbnak tartó férfi áldozatává. Ez a gyermek sem kell senkinek – akárcsak a Nóraé. Az előadás záróképében egy román–ír meccs hazafias szurkolói üvöltenek torkuk szakadtából: két román fiú, akik egyrészt mélységesen megvetik hazájukat, másrészt érzelmeiket, gyomrukat tekintve nagyrománok lesznek, és maradnak külföldön. Ők a hamis tudat iskolapéldái.

De sebaj. *They are coming.* Jönnek a fiatal nők: Ana Mărgineanu, Geanina Cărbunariu, Nona Ciobanu, Theodora Herghelegiu rendezők (ez utóbbi kettő előadásait a fesztiválon kívül látom); ők, akik bizonyos értelemben szintén a színházi perifériához tartoznak, a harminc alatti, a rendszerváltás körül kamaszkorú nők ma a legizgalmasabbak. A „nagy", klasszikus román színházban a női rendezők meglehetősen atipikus jelenségek voltak – az egyetlen, a rendszer által is támogatott, mintegy „a nőként" reklámozott rendező Cătălina Buzoianu volt. Ezek a fiatal, „oldalról" érkező nők bizonyos értelemben centripetális erőkként kisebb színházi tereket gründoltak (a bukaresti Toaca, Arca fűződnek nevükhöz), csapatot gyűjtenek maguk köré, új, eredeti vagy fordított, esetleg saját maguk alkotta szövegekkel dolgoznak, bebetörnek az intézményes színházi rendszerbe, de rajta kívül is dolgoznak (ott persze szívesebben és szabadabban), és abban hasonlítanak, hogy nagyon különböznek egymástól, és nem alkotnak mozgalmat. És hogy tiszta lappal indulnak.

JEKATYERINA BIRJUKOVA

Az opera új identitása

A Bolsoj (a Moszkvai Nagy Színház) a közelmúltig aligha érdekelte a szélesebb közönséget: az évtizedek során mit sem változó opera- és balettművészet unalmas rezervátumának tartották, amelyet azonban az ország mégsem nélkülözhet. Valójában ez egy nagybeteg, elhasználódott és nagyon ellustult szervezet volt. Az utóbbi néhány év alatt azonban a helyzet gyökeresen megváltozott: a Bolsoj a mai orosz kulturális élet egyik legfőbb hírforrásává vált, ahová az opera és a balett új közönsége számára egyre inkább divat lesz járni. Ez az új főigazgató, Anatolij Ikszanov ötéves működésének meglehetősen feltűnő eredménye.

Egyébiránt a Bolsoj közismertsége első ránézésre botrányainak köszönhető, s ugyancsak különbözik attól a démoni hírnévtől, mely a kilencvenes években Valerij Gergijev pétervári Mariinszkij Színházát övezte. A Nagy Színház hírhedtségét a köztudat legkevesebb három harsány üggyel kapcsolja össze. Az első a végenincs bírósági pereskedés Anasztaszija Volocskova pop-balerinával, aki nem volt hajlandó önként lemondani állandó színházi tagságáról. A második az a hihetetlen, a világ operaházainak történetében is páratlan – egymilliárd dolláros – összeg, melyet a most bezárt főépület rekonstrukciójára igényeltek az államtól. (Egyelőre megegyeztek hétszázezerben.) Az újjáépítést követően előreláthatólag 2008 márciusában nyitja meg kapuit a Bolsoj, addig a nemrég épült Új Színpadon játszanak. A határidőre a külsejében alig változó épületnek szupermodern, a lehető legkorszerűbben felszerelt, hatalmas föld alatti terekkel bővített színházzá kellene válnia.

A harmadik „nagy ügy" a Bolsoj által először harminc éve megrendelt új opera ősbemutatóját kísérő hihetetlen össznépi izgalom. Ami a sors hányattatásait illeti, az orosz történelemben eddig csak egyetlen opera, a legendássá vált, egy 1936-os újságcikk következtében betiltott Sosztakovics-mű, a *Kisvárosi Lady Macbeth* versenyezhet ezzel a mostanival. Ám a viszontagságok ebben az esetben az új alkotás átütő sikerére vezettek: az első évad előadásaira lehetetlen volt jegyet kapni, a másodikban pedig már a Mariinszkij Színház vendégelőadásán fognak kérkedni az operával. S hála az Együtt Menetelők elnevezésű ifjúsági párt negatív kampányának, valamint az Állami Duma a nézői erkölcsök felett éberen őrködő képviselőinek, ennek az operának a címét – *Rosenthal gyermekei* – már azok is ismerik, akik még sosem jártak dalszínházban.

Megtanulták továbbá a legfőbb rendbontó, Vlagyimir Szorokin író nevét, aki most először írt operalibrettót, s hiába költött olyan ártatlan mesét a Bolsoj számára, melyben a legilletlenebb kifejezés a „prostituált", a *Rosenthal gyermekei*nek ellenségei mégis „pornográfnak" és „szarevőnek" titulálták. Egy füst alatt megjegyezhették Leonyid Gyeszjatnyikov zeneszerző nevét is, aki jól értelmezhető, érzelmes muzsikát komponált (mellyel sikeresen elboldogult Alekszandr Vegyornyikov, a színház vezető karmestere). Mind a zene, mind a librettó ravasz stilizációk szövete, aminek a mű mindkét alkotója mestere. Az operában öt klasszikus zeneszerző – Wagner, Csajkovszkij, Muszorgszkij, Verdi és Mozart – klónjai élnek és (a végére szinte egytől egyig) halnak, akiket Alex Rosenthal szovjet tudós nevelt ki a sztálini idők laboratóriumaiban. A klasszikusok megérik a jelcini kilencvenes évek összeomlását, s ekkor állami életjáradékukat elveszítve a Moszkvai pályaudvar előtti téren kényszerülnek zenélni. Ott aztán a legfiatalabb „tesó", Mozart és a pályaudvar örömlánya, Tánya lángra lobbannak egymás iránt; ezt követik a boldog jövendőről szőtt álmok az *Aida* szellemében és az összetűzés a Kela nevű stricivel à la Tarantino, majd az esküvő, ahol mindenki iszik a Kela által megmérgezett vodkából. A merényletet egyedül a mérgekre immár immúnis Mozart éli túl. A posztmodern történet, melyben az operai hagyományokkal folytatott dialógus legtöbbször sokkal jelentősebb, mint a lírai cselekmény, öt, stílusában élesen elváló síkra osztható, melyek mindegyikét valamelyik klónozott zeneszerző uralja több-kevesebb sikerrel.

Így aztán a zenei nyelv demokratizmusa ellenére a történet mégis meglehetősen bonyolultra sikeredett. Végképp kibogozhatatlanná pedig a rendező, Eimuntas Nekrošius tette, akit a premier zsivajában nem emlegettek valami sűrűn, pedig családjának az előadás lét-

Rosenthal gyermekei

rehozásában vállalt szerepe (a díszletet fia, Marius Nekrošius, a jelmezeket felesége, Nagyezsda Gultyajeva tervezte) több mint szembeötlő.

Mindamellett a hírneves litván immár második operarendezése egyáltalán nem a botrányok keltette várakozást igazolta vissza, sokkal inkább azt a komolyan vett, gyötrelmes identitáskeresést, melyet a Bolsoj mostanában olyan elszántan folytat – egyelőre, úgy tűnik, a rendezés terén, mégpedig változó sikerrel. (Rövid idő alatt az operarendezéssel több hazai klasszikus is megpróbálkozott: Robert Szturua és Temur Csheidze, a fiatal sztár, Dmitrij Csernyakov, a német opera botrányhőse: Peter Konwitschny, míg a balettban Declan Donnellan debütált.) Nekrošius az egyik legfontosabb játékos ebben a mezőnyben, bár meg kell hagyni, a Bolsoj általa sem ért még el jelentős eredményt.

Első operarendezése, Verdi *Macbeth*je nem hozta meg számára a nemzeti színházi kitüntetést, az Arany Maszk-díjat. Nem is érdemelte meg. Bár úgy tűnt, a *Macbeth* Nekrošiusnak való téma, rendezői koncepciója szegényes, mondhatjuk, bátortalan volt. Egyedül a kórussal, még inkább a pár hosszú hajú kis boszorkából álló statisztériával foglalkozott, és hagyta, hogy a véres história két cinig) kijelentéseit is, a színpadon nem találni sem vörös lobogót, sem úttörőnyakkendőt. Ehelyett idegen fantazmagóriavilágot látunk, háromkezű torzszülöttek futkároznak, összelapított törpék gubbasztanak a súgólyukakban, s számos kicsi parókás Mozartot és felnőtt, de igen infantilis zeneszerzőt láthatunk szélfútta hajkoronával és labilis idegekkel. Végül is a darab hősei, már a mennybe jutva, váratlanul kivívják őszinte együttérzésünket. Nekrošius, magának kaparva ki a gesztenyét, könnyednek látszó, szinte gyerekelőadást rendezett, mely nem egy konkrét történelmi időszakról, hanem valami sokkal általánosabbról és fontosabbról szól: a színházról és az életről – amit néha nehéz megkülönböztetni; az életről és a halálról – az opera hőseinek esetében egyik sem egyértelmű dolog. Mindezek ellenére persze még reménykedhetünk, hogy egyszer valamikor valaki megrendezi ezt az operát úgy, hogy arról szóljon, amiről a szerzők szólni akartak.

Nekrošius megjelenését az opera világában a Bolsoj nagy attrakciójának tekinthetjük. (Az igazság kedvéért meg kell említenünk, hogy Verdi *Macbeth*jét a rendező először Firenzében állította színpadra.) S ha Nekrošius megjelenését nehezen nevezhetjük is sikernek, az elmúlt évad másik színházi híressége, Robert Wilson,

Nekrošius Macbeth-rendezése

főszereplője, a Macbeth házaspár az opera mozdulatlan oszlopaiként csak a magas hangok tiszta kiéneklésével törődjön.

Második munkája, a *Rosenthal gyermekei* már egészen más képet mutat. Talán az időközben megszerzett operai tapasztalat kamatozott, az is lehet, hogy ez esetben nem bénította a klasszikus mű iránti tisztelet, de Gyeszjatnyikov és Szorokin művével Nekrošius derekasan elbánt. Szó szerint telezsúfolta az előadást, akár még olyasmivel is, ami szöges ellentétben állt a szerzők elgondolásaival. A plakátszerű szoc-art s a közeli szovjet múltra való reflektálás (amikor is a klasszikus zeneszerzőket övező dicsfény kényelmesen illeszkedett az általános ideológiába) idegen Nekrošiustól, őt ez nem érdekelte. Bár a partitúra stilizálva felidézi szovjet zeneszerzők közismert dalait, párt- és állami vezetők (Sztálintól Jelúgy tűnik, vitathatatlan adu ász. Puccini *Pillangókisasszony*a az ő rendezésében most a Bolsoj repertoárjának dísze, vitathatatlan büszkesége.

Ezt az amerikai kultusz-reformert eddig egyetlen oroszországi színháznak sem sikerült megkaparintania. Bár ha jobban meggondoljuk, ez igazából a Bolsojnak sem sikerült. A *Pillangókisasszony* nem új produkció, 1993-as párizsi bemutatója óta már bejárta a világot. Ez a körülmény az esemény jelentőségének csökkentésén kívül más hátrányokkal is jár. Először is, Puccini könnyes érzelmességének és Wilson hűvös megfontoltságának éles-kontrasztos összekapcsolása már nem okoz semmilyen esztétikai sokkot. A rendezés e jellegzetessége, akárcsak a japán *design*, már régen klasszikussá, követendő – s követett! – modellé vált. Az éber

Mariinszkij Színház gondoskodott arról, hogy Wilson előadása csak saját termékei után jusson el Oroszországba: a moszkvai premier előtt nem sokkal Pétervárott már bemutatták a *Pillangókisasszony*t a lengyel Mariusz Trelinski Wilson előtt tisztelgő esztétarendezésében. De Moszkvában, a Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko nevét viselő zenés színháznak is van egy édeskés, de a minimalista elveket szintén nem nélkülöző *Pillangókisasszony*-változata, a – mellesleg Arany Maszkkal kitüntetett – Ljudmila Naljotova rendezésében.

Újabb hátrány: a régen készült előadás adaptálásában a rendező csak minimális szerepet vállalt. Ezzel az asszisztensek foglalkoztak, Wilson pedig, aki, mint mindig, a rendezésért, a színpadképért és a világításért felelt, egy héttel a premier előtt érkezett Moszkvába. A Bolsoj nem takarékoskodott az új, egyszerűnek csak látszó díszleteken (speciálisan erre a célra gyártott kaméleon-háttér, különleges kavics a padlóra, formatervezett tárgyak: szék, kard, harangjáték), sem állandó munkatársa, Frida Parmedzsani nyakatekert jelmezein. (Csak különleges külföldi műhelyekben tudták megvarratni őket.) De a rendezőnek a társulattal töltött idejét mindez nem növelte meg.

magát. Így aztán az egész sajtó a színpadkép pontatlan megvalósításáért marasztalta el a művészeket. (Hasonló helyzet állt elő, mint amikor a mi balettosaink, akik a Jurij Grigorovics-féle karhajlításokhoz szoktak, Balanchine szikár stílusát próbálták elsajátítani.)

Mindazonáltal Wilson az Wilson, és még oroszosított változata sem nélkülözte azt a híres elvont szépséget, amely, a rendező elgondolása szerint, váratlan üzeneteket és elemi energiát rejt. Előadásának kulminációs pontjává Wilson a második felvonás hosszú interlúdiumát tette, melyben – jellemzően – senki sem énekel; Cso-cso-szán belefásul a Pinkerton utáni várakozásba, félmeztelen fia pedig, hol mint egy állatkölyök, hol mint egy holdkóros, különös utazásra indul, ahonnan valamiféle elvont ajándékkal – a padlót borító kavics néhány darabjával – tér vissza anyjához. Anyja búcsúját neki háttal állva hallgatja végig, öngyilkossága alatt pedig – Cso-cso-szán puszta kezének élét húzza végig a torkán – végig apja szemébe néz.

Wilson tulajdonképpen ezt az esetlen fiúcskát tette meg rendezésének főhősévé, habár a Bolsoj előadásában alakja meglehetősen sematikusnak tetszik. Cso-cso-szán fia, aki általában ellenáll-

A Bob Wilson rendezte Pillangókisasszony

Damir Juszupov felvételei

Mondani sem kell, milyen nehezen megvalósíthatónak bizonyult a keleti elemekkel, a hagyományos japán nóval vegyített wilsoni avantgárd statikusság a Sztanyiszlavszkij felhígított módszerén nevelkedett orosz társulat számára. S csak kevéssel volt könnyebb a dolga az egyenesen a premier-előadásokra idehívott lelkiismeretes román szopránnak, Adina Nitescunak is. (A vendégkarmester: az olasz Roberto Rizzi Brignoli hasonlóképpen lelkiismeretes volt.) Hiába – világosan megmutatkozott, hogy az amerikai zseni színházi mitológiájába nem könnyű egy csapásra otthonosan beilleszkedni, mint ahogy transzba esni vagy vallást változtatni sem lehet pusztán gyakorlati szükségszerűségből. Míg a művészek a forma követésével vannak elfoglalva, megfeledkeznek arról, hogy az tartalmat fejez ki. Hol túl sok az eredetieskedés, hol az arc tükröz felesleges szenvedélyt, hol a test makacsolja meg

hatatlanul könnyet fakaszt a nézőkből, itt nem hároméves apróság, hanem csaknem kamasz, aki legalábbis összetett érzéseket hív elő. A rendezőt, aki gyermekkorában beszédzavarral küszködött, és sokat dolgozott süketnéma és autista gyerekekkel, ez a fiú sokkal érdekesebb és izgatóbb megfigyelésekre ösztönzi, mint az anyja, akivel kapcsolatban már a legelején minden világos. Az opera fő melodramatikus szálát, mely az igazságtalan női sorsról szólna, Wilsonnak sikerült a felnőtté válásról és az iniciációról szóló epikus *sagá*vá változtatnia, melyet a nézők a lehető legkevesebb könnyhullatással hivatottak végigélni. Ha a Bolsoj nézőterén egyszer mégis (könny)források buggyannak fel, ennek az előadásnak befellegzett.

FORDÍTOTTA: IVÁN ILDIKÓ

KÉRI JÓZSEF

Ratmanszkij, a „dán királyfi”

■ A BALETT LÉPÉSVÁLTÁSA ■

Moszkva 230. évadját taposó opera- és balettszínháza, a fogalommá vált Bolsoj, a Nagy Színház a közelmúltig a klasszikus balett, a táncakadémizmus bevehetetlen fellegvára, egyszersmind mércéje is volt. Mára a változás szele nemcsak a színház karakterisztikus épületét érintette meg (rekonstrukciója alatt a felépített Új Színpadon és a Kreml Palotában tartják az előadásokat), a 2000-ben kinevezett vezetőség a művészeti téma- és stílusváltást, valamint új gazdasági és irányítási elvek bevezetését is szorgalmazza. (A korábbi vezetőségre nem elhanyagolható nyomás nehezedett a táncszakma és a közönség részéről a Bolsoj Balett megújulása érdekében.)

Vagyim Gajevszkij, a tekintélyes tánctörténész 2001-ben a következő kérdéseket fogalmazta meg: „Hogyan lehetséges, hogy a Nagy Színház kapui olyan hosszú ideig és annyira szorosan bezárultak minden előtt, ami távol és közel történik? Meddig tartható fenn tekintélyünk a *Don Quijotéval* és a *Giselle*-lel? Hol vannak a hazai koreográfusok remekművei?” Emellett felhívta a figyelmet Dmitrij Sosztakovicsra és Fjodor Lopuhov koreográfusra (akiknek *Napfényes patak* című balettjét a sztálini kultúrpolitika 1935-ben leparancsolta a színpadról), de rámutatott arra is, hogy a Bolsojnak más lehetőségei is vannak – ezzel Alekszej Ratmanszkijra és „igen tehetséges koreográfiáira” utalt.

Rómeó és Júlia (rendező: Declan Donnellan)

Ratmanszkij a Moszkvai Balettiskola elvégzése után jobbára külföldön működött, munkássága a Dán Királyi Balett tagjaként teljesedett ki; az orosz szakma és közönség a szentpétervári és moszkvai színházakban bemutatott balettjei és a dán együttes vendégszereplései révén ismerte meg. Elismerését fokozta a *Napfényes patak* 2003-as nagy színházi felújítása. A közönség szeretettel fogadta a régi-új orosz örökség feléleszt-ését, és a darab a külföldi vendégszereplése-ken is sikert aratott. A koreográfus a legfontosabbnak Sosztakovics balettszínpadi rehabilitálását tartotta (a *Napfényes patak* nevű kolhozban játszódó Lopuhov-balettet ugyanis annak idején – akárcsak a zeneszerző *Kisvárosi Lady Macbeth* című operáját – elsősorban a zenéje miatt tiltották be). Az előadás mai változata is kitűnő táncos-színészi alakítások lehetőségét nyújtja. A díszlettervező Borisz Messzerer egyfajta „ironikus szocialista realizmus” jegyében felvonultatja a „népgazdaság eredményeit”: a színpadon „szállnak a repülőgépek, száguldanak a vonatok, szántanak a traktorok”. A koreográfia megkapta az Orosz Színházi Szövetségtől az évad legjobb előadása díját.

Nem vívott ki viszont egyértelmű elismerést a 2003-ban az Új Színpadon bemutatott, Szergej Prokofjev zenéjére készült *Rómeó és Júlia* Radu Poklitaru koreográfiájában. Az előadás koncepcióját hárman dolgozták ki: a koreográfus, a rendező Declan Donnellan és a díszlettervező Nicholas Ormerod. Moszkvában mindenkiben élénken él a Lavrovszkij-féle *Rómeó* emléke, Jurij Grigorovics is elkészítette a saját hagyományőrző koreográfiáját. Poklitaru változatában számos, sokak számára meghökkentő dolog van. A cselekmény mai kosztümökben játszódik, nincs történelmi korra utaló díszlet, és a balerinák nem spicc-cipőben táncolnak – ilyen korábban elképzelhetetlen volt a Nagy Színházban. A lépéseket sem lehet a megszokott francia terminológiával megnevezni. Több kritikus megállapította, hogy az előadásról lehetetlen úgy írni, mint egy balettről. Az elismerő vélemények azt hangoztatták, hogy a tánc feloldódott a cselekmény végtelen és gazdag folyamában, és a mozgásokban metaforák születtek. De a konzervatív balettközönség elutasította az előadást.

Ratmanszkijt 2004 januárjában (balettje párizsi sikerének napjaiban) nevezték ki a Bolsoj Balett művészeti vezetőjének. A Moszkvában csak „dán királyfinak” becézett új vezető fontos feladatának tartja a szovjet időkben színpadról leparancsolt orosz zeneszerzők és koreográfusok alkotásainak felújítását. Így került 2005 februárjában az Új Színpadra a szintén Sosztakovics zenéjére készült *Csavar* is – ugyancsak Ratmanszkij koreográfiájával. Az első és egyetlen „termelési” balett (Lopuhov koreografálta) 1931-ben Leningrádban a főpróbáig jutott el. Most elsősorban a New Yorkban élő Szemjon Pasztuh konstruktivista díszletei (hatalmas üzemcsarnok gépekkel és hatméteres robotokkal) idézik a proletkultot, no meg a test-

edzés és a nagy felvonulások ihlette táncnyelv. A vegyes fogadtatás ellenére mind a szakma, mind közönség elismeri a koreográfus muzikalitását, stilizációs képességét, valamint szellemes és friss tömegmozgatását.

Léonide Massine (Mjaszin) koreográfus tizenkilenc éves korában, 1914-ben elhagyta a Nagy Színházat, és a Gyagilev Baletthez szerződött. Mivel külföldön élt, műveit nem mutatták be Oroszországban. 2005 áprilisában viszont felújították három egyfelvonásosát: *A háromszögletű kalap*ot (de Falla zenéjére, Picasso díszleteivel), a *Jóslat*ot (Csajkovszkij *5. szimfóniá*jára) és a *Párizsi vigadalom* címűt, Offenbach zenéjével.

A Bolsoj Balett Nyugat felé is nyit – ezen a téren még nagyobb elmaradást kell bepótolnia. 2004 márciusában, a koreográfus századik születésnapja alkalmából háromrészes Balanchine-balettestet mutattak be, műsorán Moszkvában ritkán vagy sohasem látott egyfelvonásos koreográfiákkal és balettrészletekkel: a *Concerto baroccó*t (J. S. Bach zenéjére), az *Agon*t (Sztravinszkij), a *C-dúr szimfóniá*t (Bizet), a híres Csajkovszkij-*pas de deux*-t, a *Tarantellá*t (Gottschalk) és egy kettőst a *Sylviá*ból (Delibes). Sokan aggódtak, hogy a Nagy Színház táncosai hogyan birkóznak meg a számukra szokatlan táncnyelvvel és stílussal, ezért olyan balettmestereket hívtak meg a betanításukra, akik hajdan Balanchine együttesében táncoltak.

John Neumeier *Szentivánéji álom*ját 2004 decemberében mutatták be az Új Színpadon. Már a szovjet időkben tervezgették, hogy műsorra tűzik a Hamburgban élő világhírű amerikai koreográfus egyik művét; ő végül – hosszas egyeztetések után – a *Szentivánéji* mellett döntött, mivel ez felel meg leginkább a Bolsoj hagyományainak: ugyanis librettóval rendelkező, cselekményes balett, dramaturgiai megoldásai azonban szakítanak a XIX. századi baletthagyományokkal.

Ratmanszkij szerint a világon csökkenőben van a szüzsé nélküli balettek iránti vonzalom. Meggyőződése, hogy a Nagy Színházban a cselekményes táncelőadások köré kell felépíteni a jövő repertoárját. Ugyanakkor óv az elzárkózástól, és attól, hogy azt higgyék, náluk nincs jobb a világon. A közönséget premierek előtti beavató színházi programokkal igyekszik megnyerni. Ezeken az „előbemutatókon" az előadásról beszélgetnek, és a színpadon részleteket mutatnak be a koreográfiából.

Ratmanszkij felkarolja a fiatal orosz koreográfusokat. 2004 májusában három kortárs szerző három egyfelvonásosát mutatták be. A *6-os számú kórterem* Csehov elbeszélése alapján, Arvo Pärt észt zeneszerző zenéjére készült. Radu Poklitaru, a koreográfus modern táncnyelven fogalmazva jeleníti meg benne a csehovi figurák érzéseit. A *Magrittomániá*t Jurij Poszohov, a San Franciscóban élő táncos-koreográfus készítette Jurij Kraszavin zenéjére. A René Magritte belga szürrealista festő ihlette alkotás a neoklasszikus balett hagyományaira épül. *Leah* címmel pedig maga Ratmanszkij tervezett koreográfiát Leonard Bernstein *Dybbuk*jára. A kortárs szerzők estjének legjelentősebb eredménye, hogy úgy szolgál mércéül az elkövetkezendő előadások számára, hogy közben nem rombolja le a Bolsoj „szent" hagyományait.

Magrittománia

E. Fetyiszova felvételei

Ratmanszkij az Új Koreográfiai Műhely létrehozásával intézményes lehetőséget is teremtett a fiatal orosz koreográfusok számára. A Műhely kísérleti „előadásait" jelenleg a balett-teremben, százötven meghívott néző előtt tartja, a Nagy Színház felújítása után pedig az Új Színpadon folytatja munkáját.

Addig viszont nagybalettek láthatók az Új Színpadon; 2006 februárjától például a *Hamupipőke.* Jurij Poszohov Prokofjev zenéjére készült koreográfiája nem ígérkezik szokványosnak. A darab főhőse a zeneszerző Prokofjev, és a színpadon „megjelenik" Maria Callas és Marlene Dietrich is.

A módszer neve: Ladányi

■ BESZÉLGETÉS LADÁNYI ANDREÁVAL ■

– Még a múlt században, '99 nyarán interjút adtál a lapunknak (Lőrinc Katalin: Maratoni futó, SZÍNHÁZ, 1999/8.). Felidézem az akkori beszélgetésből az egyik mondatodat: „Nálunk hiányzik az átjárás a különböző csoportok, szólisták között, minden szakmai egymásra találást megöl a rivalizálás." Változott azóta a helyzet?

– Szerintem egy kicsit változott. A fiatalok járnak egymáshoz dolgozni, csak az erősebbek, a nagyobb egyéniségek alakítanak ki maguk körül olyan saját csapatot, amellyel magasabb színvonalat próbálnak meg elérni – de ez érthető. Az operaházi balettművészet és valamennyire a néptánc is elkülönül ugyan, de azt gondolom, az a néptáncosok dolga, hogy megtartsák azt, amijük van, illetve ahhoz, hogy ezt hogyan lehet megújítani, ők értenek a legjobban. Azzal viszont maximálisan nem értek egyet, hogy a Balettintézet, vagyis a Magyar Táncművészeti Főiskola tananyagában nincs jelen a kortárs tánc minőségi, színvonalas oktatása, ami pedig az operaházi modern repertoár kialakulását is lehetővé tenné.

– Lehet segíteni a képzési rendszer megváltoztatásával a különböző stílusok közeledését?

– Arra nagy szükség lenne, hogy a Balettintézetben a kortárs tánc beépüljön az oktatásba. A gazdag, sokrétű anyag elsajátítása méltó feladatnak bizonyulna a növendékek számára. Amit én csinálok a Színművészetin, az jó, hogy van, de sajnos nincs olyan értéke, mintha a Balettintézetben csinálnák.

– Miért nincs?

– Mert akiket én tanítok, színésznek készülnek, nem táncosnak.

– 2002-ben lettél a Színművészeti Egyetem mozgás tanszékének vezetője. Ki hívott oda, és miért?

– Székely Gábor egyszer csak hívatott, és azt mondta, szeretné, ha a tanszéket én vezetném. Erre pajkosan nevetgélni kezdtem – na ne, mondtam... Néhány évvel korábban már tartottam a Színművészetin kurzust, de a dolog nem keltette fel az érdeklődésemet. Nem hiszem, hogy elvállalom, mondtam, de ő kérte, hogy gondolkozzam rajta. Hazamentem, és persze rögtön elkezdtem gondolkodni, és nagyon hamar, egy délután összeállt a fejemben a metodika... És persze elkezdett izgatni a feladat. Visszamentem a rektor úrhoz, és azt mondtam: jó, ezt én kipróbálnám. Kizárólag miatta vállaltam el, annyira meggyőző volt a személyisége. El tudta hitetni velem, hogy majd normális, optimális körülmények között dolgozhatok, és megkísérelhetem megvalósítani az elképzeléseimet. És így is történt.

– Kik részesülnek az egyetemen mozgásoktatásban?

– Minden évfolyamnak van mozgásórája. Járnak a bábosok, az operettesek, a prózai osztályok, sőt az utóbbi időben egyre több dramaturg és néha egy-egy rendező is megfordul az órákon. Negyvenöt perces bemelegítéssel kezdődik minden foglalkozás, utána következnek a stílusórák. Háromhetente váltakozó kurzusrendszerben oktatnak a tanárok tajcsit, akrobatikát, zsonglőrködést, ritmikus lábmozgást, kendót meg persze különféle táncokat. A kurzusok aszerint váltják egymást, hogy melyik milyen testrésszel foglalkozik. A három hét alatt egy napot sem lehet hiányozni, tehát a teljes kurzust végig kell csinálni. A tanároktól azt kértem, hogy az „egy mutatás – egy tudás" elv alapján, gyorsan tanítsanak, de pozitívan. Ennek rendkívüli hatását Amerikában megtapasztaltam. Ott minden mondat azzal kezdődik, hogy „ez nagyszerű, csak...", aztán következik, hogy egy kicsit húzd le, vagy nyomd ki, vagy egyéb hasonlók. Ezzel őrületes eredményeket lehet elérni. Tulajdonképpen ez a metodikánk egyik titka.

– Biztosan vannak más „titkok" is...

– Persze! Például a munkatársak. Nem az az igazi kihívás ugyanis, hogy egy osztály világszínvonalú produkciót mutasson be, hanem hogy a napi munka folytatható legyen. Ehhez fantasztikus mozgástanárokra van szükség, és nagyon fontos az is, hogy Székely Gábor hagy engem dolgozni. Nem kell konfliktusba kerülnöm más tárgyakat oktató tanárokkal, csak a saját dolgunkkal kell törődnünk. A végzős színészosztálynak, amelyik olyan elementáris eredményt ért el a *44 Feet* és a *Tuttugu og tvier* előadásával, Lukáts Andor az osztályfőnöke. *(Lásd kritikánkat a 2005. novemberi számban – A Szerk.)* Tőle a hallgatók olyan gondolkodásmódot, létezéstudatot, szellemiséget kaptak, amely fantasztikusan segítette a munkámat. A mozgásórákon ugyanis nemcsak a mozdulatok elsajátítása a cél, hanem meg kell ismerni azt is, hogy mi mire való. Például: hogyan lehet lábdobogással veszekedést vagy tajcsimozgással szeretkezést megjeleníteni. Tehát azt is meg kell tanulni, hogy mivé lehet „elfordítani" a különböző mozgásstílusok autentikus szakmai alapformáit. Mindennek, annak is, amit Andortól tanultak, be kell épülnie – mentálisan és fizikálisan – a hallgatók tudatába és testébe.

– Milyen sors vár az idén végző osztály tagjaira az iskola befejezése után? Amikor az

A portrét Koncz Zsuzsa készítette

KOLTAI TAMÁS

Látlelet

■ NÁNAY ISTVÁN:

TANODÁTÓL – EGYETEMIG ■

„Főiskola-könyv" – aki kézbe veszi, így nevezi a fenti címmel, „Az intézményes magyar színház- és filmművészképzés száznegyven éve" alcímmel megjelent kötetet, noha a „főiskolát" egy ideje már Színház- és Filmművészeti Egyetemnek hívják – az én nemzedékem számára megmarad Főiskolának –, s nemcsak a jelzett intézményről szól, hanem szakmai és jogelődjeiről is; pontosan arról, amit az alcíme fed. Alapos munka. Szerzője kívülről-belülről kiváló ismerője a jelzett intézménynek, a magyar színháztörténetnek és legalább negyven éve a színházi élet mindennapjainak. A földolgozott anyag sokrétű, a források a lehető legjobbak, számos dokumentum először jelenik meg a szélesebb nyilvánosság előtt, már amennyire a példányszám és a szakmai érdeklődők által behatárolható olvasók köre szélesebb nyilvánosságnak tekinthető. A földolgozás precíz, a könyv szerkezete világos, az adatok – ez ritkaság a mai könyvészetben – helyesek, nem találtam téves dátumot vagy hibásan írt nevet; ha vannak is (szakértők azt mondják, olyan nincs, hogy ne legyenek), elenyészőek.

Nánay István tárgyszerű és tárgyilagos áttekintést írt – erre kapott megbízást, és erre hatalmazza föl szakmai alkata. Az egymást követő jogfolytonos intézmények átalakulásai és az átalakuláshoz kapcsolódó személyek korszakolják a folyamatot. A tényleírást dokumentumok és visszaemlékezések kísérik – a legérdekesebbek a tananyagra és a tanmenetre vonatkozó tervezetek, szabályrendszerek, illetve néhány tanár szubjektív pedagógiájának kolportálása –, bő utalással a kor társadalmának nemcsak színházi, hanem gazdasági, politikai és egyéb adottságaira, illetve elvárásaira. A szerző a tényeket legföljebb kiegészíti, és visszafogottan kommentálja – ő maga a háttérben marad. Azt értékeli, amit a színháztörténet már hitelesített. Ebből a semleges történetírói, közvetítői pozícióból is kiviláglik, kik voltak a legjelentősebb színházpedagógiai személyiségek, függetlenül attól, hogy elképzeléseiket mennyire tudták (vagy a kor, a bürokrácia, a politika, az irigység és a tehetségtelenség ellenében nem tudták) megvalósítani. Paulay Ede, Hevesi Sándor, Németh Antal, Nádasdy Kálmán és Major Tamás. (A lapprofil kedvéért a színházművészetre koncentrálok; a könyv természetesen a filmművészeti oktatást is tárgyalja.)

Nemcsak az érdekes, ami benne van ebben a kötetben; az is, ami nincs benne. Ezzel a paradox megjegyzéssel nem Nánayt akarom minősíteni, vagy ha igen, akkor pozitív értelemben. Még egyszer hangsúlyozom, hogy azt teljesítette, amire megbízást kapott – s még egy kicsivel többet. Mert még ebből a tárgyilagos, „pozitivista" történetírásból is kiviláglik, hogy „az intézményes magyar színházművészképzés" mennyire nincs rendben. Hogy – most szándékosan vulgarizálok – mennyivel fontosabb volt mindenkor a menza, mint a szakma. Az étkeztetés, mint a szellemi táplálék. Nem azt hiányolom, hogy (gyakorlatilag) egyetlen és kiváltságos színházművészeti képezdénk nem találta meg az üdvözítő oktató módszert – ilyen nincs is –, hanem azt, hogy beszűkülten, alacsony szellemi-szakmai horizont alatt tevékenykedett. A könyv vissza-visszatérően idézi a „Főiskola" legutóbbi évtizedeinek áldilemmáit. Például hogy művészetet kell-e oktatni vagy szakmát. Rendezőknek kell-e tanítaniuk, vagy színészeknek. Az olyan sületlenségek, hogy „nem az a feladat, hogy a legfrissebb avantgárd színházi formákat sajátíttassuk el a hallgatókkal, hanem az, hogy kialakítsuk bennük a legkülönfélébb színházi irányzatokhoz való alkalmazkodás képességét" (ezt a közelmúlt egyik rektora mondta!), az említett áldilemmákkal együtt fölveti a kérdést, mégpedig nem tíz, hanem száztíz évre visszamenőleg, hogy vajon megvolt-e az oktatói-nevelői, pedagógiai alapja annak, hogy Magyarországon jelentős színházművészet szülessen. A válasz e könyv alapján: nem. Nem volt meg. Ha végignézzük, ki mindenki tanított, taníthatott a képezdében vezető pozícióban ez alatt a száznegyven év alatt – és taníthat jelenleg is! –, akkor persze nincs sok csodálkoznivalónk. És a kérdést megfordíthatjuk: ki mindenki nem tanított, akár csak a hazai szakemberek közül?! (A külföldiekről, akiket nem hívtak meg, jobb, ha nem beszélek.) Ha nem tudnánk – nem látnánk –, hogy a magyar színház mennyire provinciális a legtöbb európai színházkultúrához képest, ebből a könyvből rá kellene döbbennünk. (Ami csak azok számára nem evidencia, akik nem gondolták végig, hogy minden az oktatással kezdődik.) A legfájdalmasabb, hogy bár időnként voltak – a „Főiskolán" is –, akik ezt átlátták, nem tudtak változtatni rajta. Nem volt idejük, erejük, fáradtak voltak – vagy rájöttek, hogy az oktatás is csak a struktúra része, s a gyakorlati lépésekhez előbb az egészet kell végiggondolni, az általános szemléleten kell változtatni. Azt pedig senki, aki benne van, nem akarja.

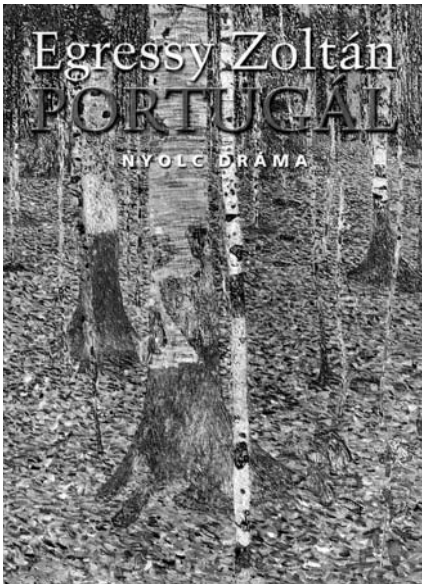
Nem találtam a könyvben egyetlen utalást sem arra – s ez nem Nánay István hibája –, hogy az utóbbi évtizedekben fölismerték, vagy ha fölismerték, deklarálták volna a lélektani realizmus mint egyetlen lehetséges „stílusirányzat" vagy „alkotói módszer" kizárólagos pozíciójának megrendülését. (Az utóbbi időben „stikában" azért meghívtak egy-egy tanárt, aki más módszer szerint dolgozott.) Az arisztokratikus elzárkózás, a kirekesztő szemlélet, a magánízlés kötelező érvényre emelése nagyon sok kárt tett a Vas utcai intézménynek és a magyar színháznak. Ádám Ottóról szóló írásában tanítványa, Fenyő Ervin a SZÍNHÁZ idei januári számában leírja azt az esetet, amikor a főigazgató-helyettes és főtanszakvezető Peter Handke *Közönséggyalázás* című darabjának vizsgaelőadása közben tiltakozásképpen fölállt, és elhagyta a nézőteret. A vizsgát félbeszakították. Akkoriban hallottam az esetről, és ugyanazt gondoltam róla, mint most. Egy színházművészeti oktatóintézmény vezetője ilyet akkor sem tehet, ha történetesen nem tetszik neki, amit lát. Egyébként épp az lett volna a dolga, hogy a kifogásolt előadáshoz hasonlók létrejöttét elősegítse, ezek jeles hazai és külföldi képviselőinek meghívását, a növendékekkel való közös munkáját kezdeményezze és támogassa – annál inkább, minél távolabb állnak az ízlésétől. Ennek a szerencsétlen epizódnak – amely természetesen nem szerepel a könyvben – az árnyéka nemcsak a korabeli „Főiskolára", hanem színházi múltunk egészére rávetül. Nem kell csodálkoznunk azon, hogy a jelenünk is olyan, amilyen.

Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2005

SZÁNTÓ JUDIT

Bittner Rt. Hungary

■ EGRESSY ZOLTÁN: NYOLC DRÁMA ■



Érdekes és tanulságos élmény Egressy Zoltán nyolc felnőtteknek szóló színdarabját egy kötetben olvashatni. Született drámaíróval van dolgunk, aki azonban mindmáig nem tudta meghaladni vagy akár csak utolérni első bemutatott darabjának, az immár majd évtizedes (1997-ben keletkezett) *Portugál*nak a színvonalát és úgyszólván hézagtalan meggyőzőerejét. Ezt a művet, melyet a Katona József Színház 1998 óta mindmáig műsorán tart, sőt a Kamrából még a nagyszínpadra is átköltöztette, annak idején rögtön fogalommá avatta a szakmai folklór, a kritika a legnagyobb elismeréssel fogadta, a külföld pedig – a kötet nyomdába adásáig – tíz bemutatóval honorálta.

Joggal. Kritikai életünk, amely a szórakoztató lektűrdrámákat, a színházak mindennapi táplálékát jelentő *Gebrauchsdramatik*ot a megérdemeltnél jóval kevesebbre becsüli, s a magyar szerzőktől kiváltképp világ- vagy legalábbis nemzetdrámákat vár el, elégedett lehetett. A nagyrészt a képzelt Irgács falu kocsmájában játszódó életképsorozat jellegzetes mikrokozmikus sűrítésben nyújtja egy elhagyott, magára hagyatott, artikulálatlanul rúgkapáló közösség (ország?) metszetét, s ábrázol változatos fénytörésekben egy olyan tudatállapotot, melyet az egyik főszereplőnek mondható Masni, mikor az életéről faggatják, így fejez ki: „Hogyhogy jó? Ez van." Portugália, az utópia álomföldje, még azt az egyetlen hívét sem képes tartósan magához vonzani, akinek elegendő anyagi és szellemi kapacitása van a vele való foglalkozásra: Bece, aki Portugáliát Irgácson át akarta megközelíteni, visszaslattyog a jól kibélelt pesti gondtalanságba, ahol azonban ő sem lesz boldog, hiszen saját mérlegén találtatott könnyűnek.

És ezt a világdráma-szerűséget Egressy ráadásul a vérbeli drámaíró látásmódjával és eszközeivel komponálta meg. A tragikomédia mozzanatai egyszerre hitelesen mikrorealisták és elemeltek, zamatosak és stilizáltak, merőben egyéni módon hatják át mind a szituációkat, mind a dialógust a groteszk – e hangütésben még a fátyolos líráig is elmerészkedő – elemei és az abszurd mozzanatok (frenetikus betét például az a balett, melyet a szereplők az Asszonynak hozott titokzatos vásárfiát rejtő, mozgónak tételezett zsák körül lejtenek). És világképszerű nihilt lehel a zárókép, amikor a lezajlott borzalmaktól érintetlenek látványosságot nézni kicsődülnek az utcára, és magára marad a két végképp kisemmizett: a Godot-ját vesztett Masni és az egyetlen birtokát – az ellenségképét – vesztett, kataton Sátán.

Talán nem is oly mellesleg: már ebben a darabban megjelenik Egressynek öt további műben is visszatérő emblematikus figurája, a világot machináló, sátáni vonásokkal is felruházott Bittner; itt egyelőre még véletlen, ám nem vétlen áldozatként, aki verte (vagy sem) a szerencsétlen Sátán hozzá vetődött gyermekét. A *Kék, kék, kék*ben személyesen is megjelenik: ő a Világcirkusz vezetőségének magyar tagja, aki számlamanipulációkkal elérendő busás haszon fejében protekciót és európai csatlakozást ígér boldogtalan kis magyar Filadelfia-cirkuszunknak, majd végül ocsmányul cserbenhagyja őket. A *4 x 100*-ban a meg nem jelenő Bittner, a mindenható zsűrielnök jelentősége honi értelemben kozmikussá tágul: a „Bittner Rt. Hungary" felirat jelenik meg a négy futónő „szponzorsapkáin". Nem kisebb a hatalma a másik sportjátékban, a *Sóska, sültkrumpli*ban sem: itt ő a focimeccs nagy hatalmú, manipulatív – itt is láthatatlan – ellenőre, aki tetejébe lecsapja a három szereplő – kiéhezett, magányos férfiak – kezéről mindhármuk szexszimbólumát, vágyaik mitikus tárgyát, a sóskaspecialista Mariannt. A *Reviczky*ben Bittner, miközben báróvá lép elő, némileg mégis lefokozódik: a pesti mondén társaság (ezúttal is láthatatlan) szimbolikus aurájú, peches, széltoló gavallérjaként lebeg a margón – kárpótolja azonban a *Három koporsó,* ahol viszont főszereplővé, sőt magává az ördöggé avanzsál: Bittner, keresztnevére nézve Viktor az ördögként bemutatkozó intrikus, aki három, hozzá képest ártatlan szereplőt ránt magával a sírba. Akár tanulmányt is lehetne írni Bittner szerepéről Egressy dramaturgiájában; annyi bizonyos, hogy a szerző kisvilág-képében meghatározó szerepet tölt be.

A *Portugál* után következőkben nem hat szerep keres egy szerzőt, hanem egy szerző keresi azokat a témákat, amelyekben sajátos tehetsége otthonosan berendezkedhet. Az eredmény vegyes. A nagyigényű (és erősen túlírt) *Kék, kék, kék*ben (2000) egymás sarkára (fókuszára) hág a művészdráma, a világot cirkuszként láttatni akaró metafora, a magyar aktuálpolitikai vonatkozás (csatlakozni a világcirkuszhoz, azaz Európához) és az egyéni sorsocskákkal való kisrealista bíbelődés. Ezután következik – mármint a kötetben, nem a valós datálás szerint – a két népszerű és hibátlanul megszerkesztett sportdarab, a *4 x 100* (2003) és a *Sóska, sültkrumpli* (1998): az angolszász drámaírásban már *A konyha* óta oly népszerű csoport- vagy munkahelydráma (*Az öltözőt*ől az *Acélmagnóliák*on át a *Gőzben*-ig) perfekt honi változata, amely az élettelin megformált szereplők magándrámáit sikeresen s a szerzőre oly jellemzően tágítja általánosabb érvényűvé, miközben – igen ügyes egyensúlyozással – a szórakoztató valőr marad előtérben; míg a *Kék, kék, kék* bárkabeli előadása feledhető volt, e két utóbbit fölötte kellemes, színészileg is tetszetős előadásban hozta a Merlin, illetve a Budapesti Kamaraszínház. (Persze a Katonának ez a műfaj már nem smakkolt.)

Ezután szerepelteti a kötet Egressynek a XIX. századba kiruccanó trilógiáját: a *Vesztett éden*t (2002), a *Reviczky*t (1995) és a *Három koporsó*t (2000). A tulajdonképpen első darab *Reviczky*t méltányos, hogy mint ilyet ítéljük meg; amúgy laza, széteső képsor, amelyet meghatároz címszereplőjének bizonytalan profilja, fókusztalan vergődése a reménytelen szerelmek, a halálos betegség és a kor zavaros, kisszerű életviszonyai között. (Ezeket jellemzi a hős az alábbi keserű, máig visszhangzó szavakkal: „A géniusz, ha kis nép szüli, kalitkába zárt sas. Ezért nálunk csak a középszerűség uralkodhat.") A haldoklónak az elérhetetlen „zöld papagáj" utáni sóvárgása (miként a *Kísértetek* Osvaldja kapkod a nap után) viszont már súrolja azt a melodrámát, amely a *Három koporsó* című, jellegében is XIX. századi társalgási thril-

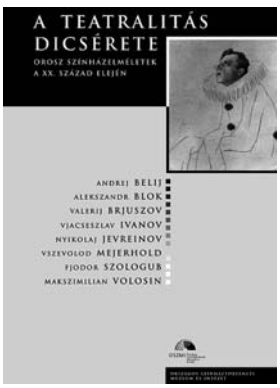
lerjében teljesedik ki – a bosszúdráma intrikája hosszabb távon csak stílusgyakorlat lehet Egressy pályáján, bár itt is felsejlik egy izgalmasabb motívum: az a teljes elidegenedettség, ahogyan a szereplők a körülöttük tomboló háborúhoz (valószínűleg a szabadságharchoz) viszonyulnak. A Madách Imre–Majthényi Anna–Fráter Erzsébet-háromszög tragédiáját feldolgozó *Vesztett éden* e trilógia legkerekebb, legharmonikusabb – bár egyben legkonzervatívabb – darabja, még ha nem tesz is hozzá semmi lényegesen újat irodalomtörténeti ismereteinkhez (kérdés persze, hogy ilyen ismeretek híján felkeltheti-e a külföld érdeklődését): az egyetlen lényegi új elem a *Tragédia* bizonyos részleteinek konkrét megfeleltetése a boldogtalan pár kálváriájának egyes stációival; egyéb vélemények jogosultságát elismerve magam direktségében erőltetettnek, sőt művészietlennek tartom, mint ahogy a mindenkori rendezők helyében lemondanék a darabnyitó s a cselekményt mintegy – az egérfogó-jelenet bevezető pantomimjára emlékeztetve – megelőlegező mozgásszínházi némajátékról is. (Azt pedig, így zárójelben, igazán fájlalom, hogy a darabban éppen Madách használja tévesen a csalafinta „idejekorán" szót.)

A kötetzáró s keletkezési idejét (2004) tekintve valóban utolsó *Baleset,* a gyűjtemény leggyengébb darabja, *par excellence* kísérleti hang- és stíluspróbálgatás: Egressy a misztikum, a látomásos dramaturgia lehetőségeit ízlelgeti egy fiatal nő egzaltált egzisztenciális kalandján át. Eszter, a hősnő egy motoros balesetben elveszti imádott vőlegényét, s a fiatalember haldoklásához félőrülten asszisztálva képzik meg benne az a szenvedéstörténet, amely a magány, az egyedül maradás ellen vívandó meddő harcában rá vár. Az álomképsorozatban, amelyben a halott Laci is misztikusan fel-felvillan egy pap, majd egy pizzafutár alakjában, egy idegenbe szakadt honfiakból álló groteszk-kísérteties társaság fonja körül, nyálazza be, majd riogatja halálos fenyegetéssel a hősnőt, de a nem csekély fantáziával felvázolt képeknek, szándékolt áttételességük ellenére, nemigen van önmagukon túlmutató jelentőségük.

Mindamellett ezekből a félig sikerült művekből is előszikrázik a jelentékeny drámairói tehetség: gyönyörű drámai mondatok (Madách: „Visszajöhetnél. Csak virág légy nálunk."), nagyszerűen felépített jelenetek (például a *Három koporsó*ban Viktor látogatása a Feleségnél vagy a *Vesztett éden*ben anyós és meny mesteri összecsapásai) mutatnak tovább, a pálya esetleges újabb magaslatai felé. Egressy ez idő szerint a legnehezebbel küszködik: mai világunk áttekinthetetlen kuszaságából a drámává többé-kevésbé lekerekíthető mozzanatokat kiragadni csak nagyon nehezen, úgyszólván esetenként megújítandó dramaturgiával sikerülhet.

Egressy Zoltán: Nyolc dráma. Ant-Ko Kkt., Budapest, 2005.

A SZÍNHÁZI INTÉZET ÚJ KIADVÁNYA



A Színháztudományi Szemle újabb kötete az orosz színház fénykorából, a XX. század első évtizedéből nyújt reprezentatív válogatást: Mejerhold, Jevreinov, Belij, Blok, Volosin, Szologub, Brjuszov, Vjacseszlav Ivanov színházelméleti tanulmányai ebben a kötetben olvashatók először magyarul.

Summary

The present issue opens with the critics' column. Tamás Tarján, Zoltán András Bán, Andrea Stuber, Balázs Urbán, László Zappe, Ágnes Lőnhárd, Szabolcs Szekeres, Dezső Kovács, and György Karsai share with the reader their impressions on Maurice Maeterlinck's *The Blue Bird* (Comedy Theatre), Roland Schimmelpfennig's *Before and After* (Katona József Theatre), *Electra,* a compilation of Greek classics (Örkény Theatre), *Variety Shock* by Viktor Bodó and his team (Nyíregyháza), Shakespeare's *King Lear* (Győr and Debrecen), Ervin Lázár's *Poor Johnny and Arnika* (Puppet Theatre), *The Town of Mute Revolvers* and *Mr. Vanek in Africa*, two adaptations of the works of Jenő Rejtő who chose for himself the pen-name P. Howard (Hungarian Theatre and József Attila Theatre), Ernő Szép's *Violet Acacias* (Pest Theatre), Jean Anouilh's *Medeia* (Budapest Chamber Theatre).

This is followed by a conversation Ildikó Lőkös had with Rumanian set and costume designer Adriana Grand, the permanent collaborator of director V. J. Frunză.

Recently three *Hamlet*s opened in Budapest. The productions of the Ark Theatre, the Budapest Chamber Theatre and the Madách Theatre are reviewed by Zoltán Karuczka, Judit Csáki and Andrea Tompa.

Our dance critics, Virág Vida, Dóra Trifonov and Krisztián Faluhelyi saw for us *Cain and Abel,* a new choreography of Csaba Horváth, *Hungarian Electra* and *The Hammer of the Community,* revivals of two legendary productions of the Honvéd Dance Theatre's master choreographer, Ferenc Novák as well as *Magnetic Fields,* a work of Andrea Nagy.

In our January issue we published Ervin Fenyő's essay on his master, director Ottó Ádám; movie and theatre director András Jeles now challenges one of Fenyő's assertions.

Our column on contemporary world theatre opens with András Forgách's account of *Yotsuya Ghost Story*, a kabuki play by Tsuruya Nanboku seen in Germany. Ildikó Gáspár describes some productions seen by her in Halle, Magdeburg and Berlin, Barbara Villiger Heilig evokes a new work by director Christoph Marthaler seen at the Wiener Festwochen. We also publish Karel Král's interview with Marthaler's designer Anna Viebrock, Gyula Sipos's account of Botho Strauss's version of Shakespeare's *Titus Andronicus,* performed in Paris and Andrea Tompa's view of the plays she saw at Bucharest's National Festival. The column closes with Yekaterina Biryoukova's article on opera in Moscow and József Kéri's survey of the new tendencies at Moscow's Bolshoi Theatre.

Summarized as contributions to theatre education, we publish Csaba Kutszegi's conversation with dancer-choreographer Andrea Ladányi as well as Tamás Koltai's review of István Nánay's new book on the history of Budapest's Academy (presently University) of Theatre Arts.

A review on a new book follows: Judit Szántó introduces the collected plays of author Zoltán Egressy.

Playtext of the month is Elfriede Jelinek's *Raststätte oder Sie machen alles*, in a translation of Zoltán Halasi.