

2006. JÚNIUS

XXXIX. évfolyam 6. szám

# Színház



WWW.SZINHAZ.NET

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG  
ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

## *Figaro házassága*

*Mozart-maraton, Bartók-előadások  
A szecsuáni jólélek, Haarmann, A bunda  
Faust, Amalfi hercegnő*

*Mikó Csaba: Előjáték (dráma)*

VILÁGSZÍNHÁZ: FLAMANDOK



392 Ft







Tóth László felvétele  
A GÉZAGYEREK – POSZT, PÉCS



Walter Péter felvétele  
BERLIN, GREIFSWALDER STRASSE – KECSKEMÉT



Schiller Kata felvétele  
A BUNDA – NEMZETI SZÍNHÁZ

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS

A szerkesztőség: CSAKI JUDIT ■ CSOMOR MÁRTONNÉ  
(szerkesztőségi titkár) ■ HERNER DÁNIEL (technikai munkatárs)

■ KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő) ■ KÖREN ZSOLT (online szerkesztő;  
szinhaz.net) ■ KUTSZEGI CSABA (tánc) ■ SZÁNTÓ JUDIT  
■ TOMPA ANDREA (Világszínház, OSZMI)

Szerkesztőség: 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.

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

Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS

Terjeszti LAPKER Rt. és alternatív terjesztők.

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág.

Előfizethető a szerkesztőségben, közvetlenül a postai kézbesítőknél,  
az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban  
és a Központi Hírlap Centrumnál

(Bp., VIII., Orczy tér 1. Tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp., 1900).

További információ: 06 80/444-444; hirlapelofizetes@posta.hu

Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102-02102799

Előfizetés egy évre: 3600 Ft – Egy példány ára: 392 Ft

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

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



**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap



Megjelenik havonta  
XXXIX. évfolyam  
HU-ISSN 0039-8136

# Színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG  
ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

www.szinhaz.net

XXXIX. évfolyam 6. szám ■ 2006. június

## IN MEMORIAM

- Seres Szilvia: „KARRIEREM IGAZÁN SOSEM VOLT...” ..... 2  
*Kiadatlan interjú Halász Péterrel*

## TAVASZI FESZTIVÁL

- Péteri Lóránt: EMBERI JÁTSZMÁK ..... 5  
*Mozart: Figaro házassága; Così fan tutte; Don Giovanni*
- Molnár Szabolcs: ELTÁNCOLT ÖRÖKSÉG ..... 10  
*Bartók-triptichon*
- Lőrinc Katalin: KÉRESÉS, VÁGY, BETELJESÜLÉS ..... 13  
*Bartók Béla: A fából faragott királyfi; A csodálatos mandarin*
- Mestyán Ádám: EGY MANDARIN FÉNYEI ..... 15  
*Bartók Béla: A csodálatos mandarin*
- Halász Tamás: TÜKÖR ÉS CSEREPEK ..... 17  
*Batsheva: Love, Deca Dance*

## TÁNC

- Kutszegi Csaba: SOSZTAKOVICS ÉS A TÜKÖRLÉT SKIZOPHÉNIÁJA ..... 19  
*&Echó*

## INTERJÚ

- „AMI NEKEM TETSZIK” ..... 22  
*Beszélgetés Márton Andrásal*

## KRITIKAI TÜKÖR

- Koltai Tamás: MIFÉLE VÁROS EZ?! ..... 25  
*Bertolt Brecht: A szecsuáni jólélek*
- Tarján Tamás: SUHANÁSOK, ZUHANÁSOK ..... 27  
*Harold Pinter – Di Trevis: Az eltűnt idő nyomában;  
Umberto Eco: A rózsza neve*
- Sz. Deme László: GREIFSWALDI MORALITÁS ..... 30  
*Roland Schimmelpfennig: Berlin, Greifswalder Strasse*
- Selmeczi Bea: VÖDRÖKBE ZÁRVA ..... 32  
*Marius von Mayenburg: Haarmann*
- Stuber Andrea: SOK MINDEN PEREG LE ..... 34  
*Johann Wolfgang Goethe: Faust*
- Karuczka Zoltán: AZ ERŐSEBB KUTYA VACSORÁZIK ..... 36  
*Lope de Vega: A kertész kutyája*
- Szántó Judit: EGY TALPRAESETT ESTE ..... 37  
*Gerhart Hauptmann: A bunda*
- Urbán Balázs: ELRETESZELT SORSOK ..... 39  
*Szabó Magda – Bereményi Géza: Az ajtó*
- Karuczka Zoltán: DAFKE HERCEGNŐ ..... 40  
*John Webster: Amalfi hercegnő*

## MŰHELY

- Koltai M. Gábor: A BOMLÁS GEOMETRIÁJA ..... 42  
*Jegyzetek az Amalfi hercegnőhöz*

## VILÁGSZÍNHÁZ FLAMANDOK

- Rudi Laermans: SZÍNHÁZ ÉS RENDSZER ..... 50
- Hans-Thies Lehman: TERRITOIRES ..... 51  
*Jan Fabre színháza*
- Georges Banu – Katia Arfara: TERRA INCOGNITA ..... 54  
*Beszélgetés Jan Fabréval*
- Trifonov Dóra: AKIK MINDIG TOVÁBBMENNEK ..... 57  
*Needcompany: Isabella szobája*
- Rádai Andrea: ÓDA ISABELLÁHOZ ..... 60  
*Beszélgetés Viviane de Muynckal*

## VILÁGSZÍNHÁZ

- A NAGY VÉRFÜRDŐ ..... 61  
*A Stadelmeier-ügy: mit szabad a színikritikának?*

**DRÁMAMELLÉKLET:** Mikó Csaba: *Előjáték*

**A CÍMLAPON:** Geszthy Veronika (Susanna), Kálmán Péter (Gróf) és Simon Krisztina (Cherubino) a *Figaro házasságában*  
*Felvégi Andrea felvétele*

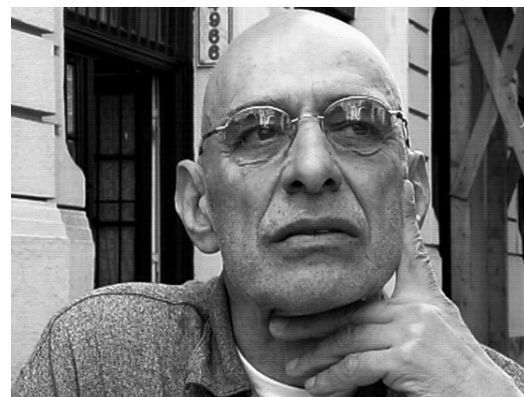
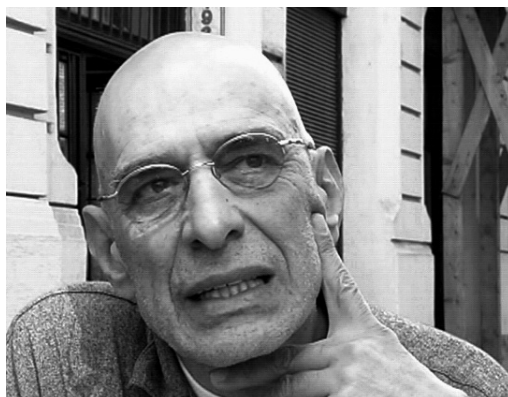
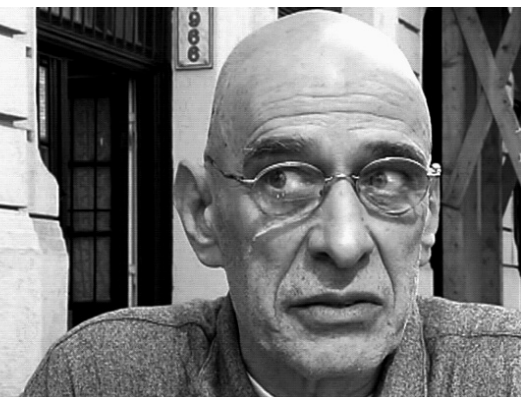
# „Karrierem igazán sosem volt...”

■ KIADATLAN INTERJÚ HALÁSZ PÉTERREL ■

**A** SZÍNHÁZ 1991. október–novemberi dupla száma máig a legteljesebb, forrás értékű dokumentálása Halász Péter rendszerváltás előtti színházi munkásságának. Tíz évvel később, 2001 novemberében – egy Jele Andrással közösen készült beszélgetésben – mondta el a Városi Színház megindításával kapcsolatos várakozásait. Az alábbi, eddig publikálatlan interjúban a rendszerváltás utáni évekről beszél. (A Szerk.)

2001-BEN, AMIKOR HALÁSZ PÉTER A SLICC CÍMŰ DARABJÁT RENDEZTE A VÁROSI SZÍNHÁZBAN, FELKÉRT, HOGY KÉSZÍTEM EL AZ ELŐADÁSHOZ KAPCSOLÓDÓ MOZGÓKÉPEKET. AKKOR ISMERKEDTÜNK MEG. 2004 TAVASZÁN KEZDTEM EL DOLGOZNI KONZERV, AZ UNDERGROUND KULTÚRA METAMORFÓZISA CÍMŰ DOKUMENTUMFILMEMEN, ÉS ENNEK KAPCSÁN KÉSZÍTETTEM INTERJÚT HALÁSZ PÉTERREL IS. ÉLETÉRŐL, A SZÍNHÁZRÓL, VISSZATÉRÉSÉRŐL, A VISZONYOK ALAKULÁSÁRÓL, FŐLEG A MŰLTŐL ÉS A JELENRŐL KÉRDEZTEM.

kálta fel a figyelmemet. A berlini fal ledöntése sokkal inkább érdekelt. Jött egy-két látogató is – ezek mindig elég zavart helyzetek voltak, mert ugyanazt a korábbi aurát hozták magukkal, és olyan részletekkel traktáltuk egymást, amiket egyikünk sem értett. Szakszervezeti választási problémák, ilyesmik, hogy ki kit vált fel és le. Ettől én akkor már nagyon távol voltam. Ilyen értelemben tehát a rendszerváltás nem lelkesített föl, sőt, amikor Európában turnéz-



## {Laza optimizmus}

1976 januárjában hagytam el Magyarországot egy egyirányú útlevelemmel, és '90-ben, a rendszerváltás után jöttem vissza. Tehát van egy korszak, ami kiesett. Valamikor írtam Beke Lászlónak egy levelet, hogy nem az a kunszt, ha az ember elmegy, hanem ha itt marad, és végigcsinálja ezt a dolgot. Ugyanis odakint egyre inkább elterelődött a figyelmünk arról – többdemagammal mentem ki –, hogy itthon mi történik. Ez egzisztenciális kérdés is volt: be kellett illeszkedni abba a világba, és persze amikor kimentünk, nem is remélhettük, hogy a kommunizmus valaha megdőlni fog. Sőt, azt mondogattuk, hogy valószínűleg a kapitalizmus fog megdőlni: nagyon erősen nyomul a szovjetrendszer felénk. Az amerikaiak nevettek rajtunk: ugyan már, csak ki kell várni a végét! Bejött. Mi tehát nem arra rendezkedtünk be, hogy mi történik Magyarországon, nem ahhoz képest alakítottuk az életünket. Egyre kevesebb információ ért el bennünket. Az embernek új ruhát kellett öltetnie, vagyis új kultúrát. Az emigráció nagyon nehéz dolog volt, legalábbis abban az értelemben, hogy ami belégyökeredett az emberbe, amit beléverték, vagy amibe beleszokott, beleélte magát – tehát minden öröme, intimitása és bánata –, mind ehhez a helyhez és ezekhez az emberekhez kötötte. Át kellett állni egy olyan közösségbe, amelynek más a múltja. Csak az általános emberi azonosságok segítettek; de valójában ott is a szokásokon múltak a dolgok, kis dolgokon, utcai járás-kelésen, nem a nagy íveken.

Szóval nem sokat tudtam Magyarországról. Amikor a rendszerváltás megkezdődött, jöttek ugyan a hírek, de akkor már annyira távoli volt nekem mindez, hogy tulajdonképpen nem nagyon pisz-

tunk 1989–90-ben, és a menedzserem – aki segített kijönni Magyarországról, és aki az első szerződéseket is szerezte nekünk – kitalálta, hogy szeretne engem lefotózni magyarországi helyeken, én rákérdeztem, hogy kell-e ez. Nagyon jó buli lesz, mondta. Úgyhogy hallgattam rá. Közben elintéztett egy fellépést is Magyarországon, ami eredetileg korábban lett volna esedékes, de Szabó Gyurival elkerültük egymást New Yorkban. Aztán mégis összejött a dolog a Petőfi Csarnokban. Előtte Ljubljanában voltunk, Zürichben, szóval itt a környéken kóvályogtunk.

És akkor jött a meglepetés. Először is, a határon kedvesek voltak. A határőr is nagyon kedves volt, sőt még panaszkodott is, hogy úgy érzi, ő most már felesleges ember. Ez meglepett, hiszen amikor elhagytam Magyarországot, le kellett adnom az útlevelemet. És akkor a hetedik kerületi kapitányságon egy hivatalnok lehazaárulózott, mire visszaszóltam, hogy ne irigykedjen. És most – egészen mást tapasztaltam. A másik meglepetést az okozta, hogy én azt hittem, minket teljesen elfelejtettek a Squat Színház, a lakásszínház emberei. Aki túl sokáig távol van, azt elfelejtik. És arra is gondoltam, hogy ez ma már nyilván nem is érdekes. De mondták, hogy igenis az, most ez a menő. Nagyon sok ember jött el megnézni az előadást. (Az *Ő, aki valamikor a sisakkészítő gyönyörű felesége volt* című darabról van szó. – A Szerk.) Többen, mint amennyien annak idején a Dohány utcába feljártak hozzánk, és egyszerre többen is ismertek, majd még többen és még többen. Ez is nagy meglepetés volt. Nagyon kedvesek voltak, a közértes néni is nagyon kedves volt, ez volt a legmeglepőbb. Általában nagyon jó légkör volt akkor, azt hiszem, '90-ről beszélünk. Volt valami fellobbottság és egy ilyen majdnem laza optimizmus az emberek

között. Aztán visszatértem egy évvel később, addigra lanyhult a dolog, aztán még egy évvel később még tovább lanyhult, és aztán már a következő évben egy torokharapós szituációban találtam magam.

### {Bizantin dolog}

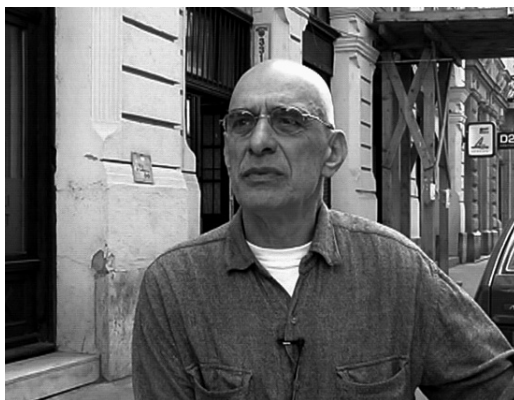
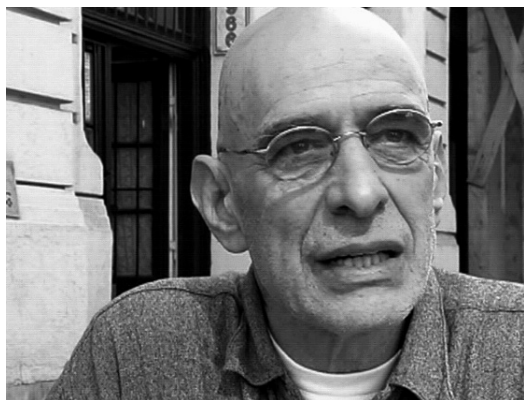
„Ki merne sügni neked arról, hogy mi lett veled, melyik ég rejti helyed.”<sup>1</sup> Nem tudom, rejti a könnyeidet, valami ilyesmi. Weöres Sándor.

Én azt hiszem, hogy két csoportba oszlottak az emberek. Az egyik a vert csapat: a szétdőhányzott, szétívott, szétesett emberek sokasága. Persze mindig mindennek a magva jelen volt akkor is meg most is, tehát ez inkább a bezártságfóbiából és egy személyiségnek a pszichéjéből adódik össze, hogy szétesik-e akármilyen nyomás alatt. Nagyon sokan a politikában találták meg az útjukat, és talán egy kicsit a művészetben is. Főleg a képzőművészek dolga lendült meg egy kicsit. Volt, aki gazdagabb lett, de a zenészek is – például az Új Zenei Stúdió – több respektet kaphattak, és kevesebbet kellett magyarázkodniuk munkájuk során. A művé-

vissza, igen, és akkor most te menj ki, mert most a te ügyedről tárgyalunk”. És így tovább... Minden szinten elindult a kultúrában egy ilyen bizantin dolog.

### {Az új kor}

Volt valami stimulus mindenhol abból a kettős feszültségből a világban, hogy van jó és rossz, van jobb és bal, hogy van Szovjetunió és Amerika, kapitalizmus és szocializmus. Ennek volt egy olyan stimuláló hatása, hogy érdekes volt kommunistának lenni New Yorkban, és érdekes volt a szabad világ hívójének lenni Budapesten. Ez a feszültség megszűnt itt is, ott is, és valahogy egy rettentő nagy átállás történt a művészetben. Azok az értékek, amelyek addig működtek, azok hirtelen megszűntek működni. Pontosan az Internet és a média miatt változott meg a vizuális művészet. A régiek azt mondják, hogy „bezzeg az én időmben”. A nagy változás ott történt, hogy a művészetnek mindig volt egy közösségi jellege, a művészek gettosították magukat: összejártak, és ebből az összejártságból fakadt egy kisugárzás. Az új kor inkább a kezdeti kereszténységgel hasonlítható össze, ahol a kis pap vagy a szerze-



szek számára mindenképpen felszabadultabb környezet volt, és akkor, a rendszerváltás környékén itt még kevesen tudták, hogy a pénzről szól a história. Akkor a művészetéről szólt, mert még nem volt elég pénz. Vagyis volt pénz, mert ha egy várost újjá akarnak építeni, akkor elsőként a kultúrába fektetnek be, mert az kerül a legkevesebbe, az a legolcsóbb dolog. Házakat építeni, meg földalattit, meg villamos vezetéket, szóval belakni egy várost, az drága... New Yorkban is úgy megy, hogy először kiszorítják a gazdagabb részekből a korábban oda betelepült művészeket. Azok aztán találnak maguknak új helyet, ahol élhetnek. Mikor azt is érdekessé teszik, akkor jönnek a telektulajdonosok, és innen is kiszorítják a művészeket. Volt egy ilyen folyamat itt is. Tulajdonképpen pozitív volt az akkori lendület. Aztán ahogy elkezdtek regulálni és támogatni a művészeteket, ugyanolyan vagy hasonló szellemi vagy mentális attitűddel, ahogy azt Kádár idején tették, elkezdődött egy bizánci csata a művészek között. Nyilván számosan nem bíztak eléggé a művészetükben, vagy nem akartak túl sok meglepetést, ezért kuratóriumokba, zsűribe igyekeztek manőverezni magukat, ahol döntéshozó helyzetbe kerülve biztosították a hozzájuk hasonló kolléga szimpatikus döntését. „Na most te menj ki, légy szíves, a te ügyedről tárgyalunk”, „Gyere

tes írja le, mi is történt Jézus Krisztussal. Aztán átküldi valahova a tekerceset egy másik templomba, és akkor ez így körbejár. De mindenképpen egy fény sugar betör az ablakon, és ott magányosan alkot. Tehát megszűnt a művészeknek, a bohémianak a közösségi jellege, az egymással szembeni – hogy mondjam – vagánykodás, a megmutatni egymásnak, mert az a legfontosabb. Ez volt az az elem, amely eléggé szétszórta azokat az embereket, akik még összetartozhattak volna, akik valamilyen módon kommunikáltak a gondolataikat. Az Internet világában háttal ülünk egymásnak.

### {A szakma}

Mindenki számára kiderült – mert ezt a pénz úgy akarta –, hogy ez mindenhol szakma. A pénzzel minden mérhető. Tehát a siker is. Sikert kell produkálni, hogy pénzt produkáljunk, mert a pénz arra is mérőeszköz, hogy hány embert érdekel egy esemény. Így átalakultak a pénz mentén az értékek is. Persze megszűnt az a bohémia is, hogy pénz nélkül lehet élni a városban, merthogy senkinek nincs pénze. Ezzel együtt változott a művészeti szemlélet. Ez személyesen nem nagyon szórakoztat. Én nem tudok ugyanazon szórakozni, mint mindenki más. Egy ideig igen, aztán nem. Másra van az agyam tréningezve. Változatlanul tartom, hogy a kvantitatív megítélés mellé kell a kvalitatív is. Ha nincs szellemi befektetés, ami nehezen használható, vagy ami nem feltétlenül populista vagy populáris, akkor kiürül az éléskamra, mindent felzabálnak a technikusok. Én úgy gondolom, hogy van más mérce is, mint a siker, a tömeg és így tovább. Erre hozhatnék millió példát. Én magamat egyik kategóriába sem sorolom, de hát végül is

<sup>1</sup> Weöres Sándor: Harmadik szimfónia

*Ki merne sügni neked  
arról, hogy mi lett veled?  
melyik ég rejti helyed?  
őrzi-e gyöngyeidet?*

mégiscsak azt kell gondolnom, hogy kudarcról kudarcig, nem pedig sikertől sikerig vezet az út, de ez legalább motiváció.

### {Változások}

Valahogy ideszoktam a munkák miatt. Nagyon kedvesek voltak hozzám az emberek. Volt egy kis kényelmetlenség a dologban, a furcsaságnak kijáró rábámulás. Úgy beszéltek hozzám, mintha egy újságpapír-kivágás lennék. Barátságok születtek fiatalabb emberekkel, a régebbi barátságok közül néhányat sikerült bensőséges kapcsolatként megtartani, de azért az az igazság, hogy végbement valamiféle szétesés azok között az emberek között, akik együtt voltak. Valaki valamit szégyellt, valami gyengeségét, valami sikertelenséget, hogy neki nem megy úgy, ahogy kellene, pedig ő milyen hősies volt stb. Én azt hiszem, hogy az átállás az emberek között rendszerváltástól független. Egyszer csak negyvenöt-ötvenöt-hatvan éves lett a mi korosztályunk, és nagyon nehéz megszokni, hogy sokkal több az adrenalin egy huszonéves emberben, és hogy az adrenalin tartja egyensúlyban azt, ami a másik oldalon tapasztalás meg ismeretek tára. Ez a küzdelem mindig is megvolt itt a generációk között. Ilyen értelemben én szerencsésnek tartom magam, mert egy olyan városból jöttem, ahol a készenlét, a naprakészség létkérdés volt. Ahogy egy pionír, egy első telepes letelepszik, és nincs semmiféle eszköze a túléléshez, úgy kell minden napját megkomponálnia, kitalálnia. Ennek a szelleme valamilyen módon még mindig létezik Amerikában vagy New Yorkban, bár halványul. Bennem megvolt ez a dolog.

### {New York – Budapest}

Kialakult ebből egy kettős élet New Yorkban és Budapesten. Egyikből sem tudtam igazán profitálni abban az értelemben, hogy ami nyelvi és a szokásokban amerikai, az amerikai maradt, és ami magyar, az magyar. Időkiesésekkel dolgozom, van ez és van az, és ami itt van, az mindig egy előző ittléthez kapcsolódik. De nem szorosan. Az elején azért volt ennek egy érezhető *feedbackje*, egy sármja a lendületéből, hogy más a tempó, hogy más a hozzáállás, hogy másképpen csinálja az ember a dolgokat: sokkal inkább akarja, nekifogni, gyorsan, tempósan, nem vacakolni. Így kezdődött, és akkor az egyik dolog a másikat hozta, hívtak ehhez a színházhoz, ahhoz a színházhoz, filmhez, apró-cseprő dolgokhoz. Úgyhogy ilyen kultúrzsoldos-szerepben működtem. Mindenesetre ahogy nem hat a két dolog egymásra, ugyanúgy hat is, és utolért valamennyire ez a bizantin stílus. Nem munka közben, hanem ahogy az ember a viszonyait alakítja. De nem kerestem soha kacskaringós utakat, hogy valamit ügyeskedjem. Ha veszik, veszik, ha nem, nem.

### {Filter}

Karrierem igazán sosem volt, nem is lesz. Akkor is úgy gondoltam, hogy nekem nem kell elérnem semmit. Én halálra tudom rohogni magam otthon a komputerem előtt, ha egy jó mondatot leírok vagy elolvasok. Ez ha hosszú távon nem elégít is ki, de akkor éppen kielégít, és a munkában talán azt az örömet keresem, amelyet abban a pillanatban éreztem. Végül is nincs karrierem, és nem is lesz. Nincs jövőm, de vannak egymást követő dolgaim. A színház, amivel mindig foglalkoztam, nem feltétlenül egy produktumra vonatkozik, hanem egy életvitelre. Tulajdonképpen ez volt az a filter, vagy ez volt az a keret, amelyben az én életem megvalósult. Tehát dramatikusan képzeltem el: nézek a saját életemre, és valamiféle megkomponáltságban élem az életemet. A szamuráj egy órán keresztül nézi magát a tükörben, és aztán útnak indul. Mindenesetre ilyen értelemben az élet és a csinálás egybefonódott.

Mostanra az élet mindenféle módon beleszólt, úgyhogy elég sokat vagyok itt, többet is, mint az Egyesült Államokban. Tulaj-

donképpen ott a színház annyira lehangolt a változás során, hogy nem érezek semmiféle kihívást abban, hogy most én ott egy darabot elkészítsek. Készíthetnék, de nem. Tudom, hogy nem mozdul meg tőle körülötte semmi, még kicsi körben sem. „It’s great! It’s great! It was fantastic! Thank you.” Ami egy nagyon jó dolog. Ezzel szemben nálunk pont az ellenkezője van, tudniillik itt nem fogadják élvezettel a művészeteket. Magyarországon hihetetlen mennyiségű kis kritikus keresi azt a pontot, hogy amennyire csak lehet, örömtelen legyen az, ami történik. Állatira kritizálnak, és ezt hihetetlen szofisztikáltan, egyre kacskaringósabb utakon valósítják meg. Szóval elképesztő. Tulajdonképpen ma, ha itt körülnézek, azt kell mondanom, hogy minden rendben van a hellyel is, meg az emberekkel is, ha elfogadod azt, hogy a fő karaktervonalas a féltékenység és irigység. Van ilyen nép. Van, akinél más. Honoluluban más, a Hawaii-szigeteken más. Itt kifejezetten a féltékenység dominál, különösen a művészek körében. Ha ezt elfogadod, akkor mehet a buli. Ugyanakkor pedig van egy elég kedves, intim közösség is. Néha fantasztikus emberekkel lehet találkozni.

### {6-os villamos}

A régi időkől nekem a 25-ös a villamos, a 47-es és a 67-es, ezeket jártam. Különösen a 25-ös villamos a szívem csücske. A házunk előtt ment el, és száz méterrel a megálló előtt le lehetett ugrani a villamosról, hogy futás közben még ugyanazzal a lendülettel be tudjak vágódni a kapuba. A 6-os villamos elég közömbös volt. Az első jelentős emlékem, ami a 6-os villamoshoz kötött, hogy a Körút bizonyos szakaszán ‘56-ban teljesen szét volt lőve a villamos pályája, és kilógtak a sínek, és akkor sajnáltam a 6-ost, hogy nem jár. Manapság nagy ívben igyekszem elkerülni. Volt egy periódus, amikor nagyon érdekes volt az, hogy a nép minden rétege megjelene a 6-os villamoson. Ma az a véleményem, hogy ha külön-külön ezek az emberek kedvesek, ilyenek vagy olyanok, vagy amolyanok, amikor a 6-osra felszállnak, esszenciális szarral töltődik meg a 6-os villamos. Mindenki a legrosszabb formáját hozza. Hihetetlen vibráló idegesség, ellenségeskedés, köpködés. Szóval elképesztő a suttyóságnak a csimborasszója. Ha meggondoljuk, hogy ez az egész európai történet azzal kezdődött, hogy a görögök a suttyóságból esztétikai szintre emelték az embert, hogy a szépség és az udvariasság és a ritmus és a költészet és a zene..., és akkor végigmegy az ember a 6-oson néhány évvel később az ókori görögök után, és ördögien megváltozik minden. Régen még az épületek érdekelték, ahogy kinéztem, akkor ott volt a New York-palota, ahova jártam. Ugyanezen a vonalon volt a Luxor kávéház régen, ahova annak idején jártam. Ugyanezen a vonalon volt a Vörös Csillag mozi, ami most a Royal Szállónak a kultúrterme, oda is jártam. A Petőfi hidat rettentően utáltam mindig. Maga a 6-os villamos hátborzongató élmény számomra.

A rendszerváltás után nem sokkal történt, hogy a Katona József Színházban csináltam egy sorozatot. Újságcikkeket dramatizáltam esténként. Nappal próbáltam, este előadtuk. Éjszaka megírtuk a darabot, és ebben volt az egyik cikk a 6-os villamos. Miután a Kamra hosszúkás, berendeztük egy hosszú-hosszú villamosnak, ahol jegyellenőrzés és kis megfigyelések és kis történeti visszatekintések voltak. Védőháló nélkül csináltuk ezeket a darabokat, és nagyon gyorsan kellett dolgozni. Jót is akartunk, erőset is, érdekset is. Nem jött össze: a 6-os ott is szar volt. A 6-os az mindenhol szar, az a darab megbukott. A nézők felháborodottan elhagyták a színházat. Ilyen értelemben tökéletesen megvalósult a 6-os villamos. De akkor az egy nagy égés volt. Azzal vigasztaltam magam, hogy harminc darabból öt darab nem megy át, hát az még oké, oké.

2004. 09. 16., *Balettcipő*

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: SERES SZILVIA



PÉTERI LÓRÁNT

# Emberi játszmák

■ MOZART: FIGARO HÁZASSÁGA; COSÌ FAN TUTTE; DON GIOVANNI ■

**K**ezdhetném például azzal is, hogy én még olyan szépet operaszínpadon nem láttam, mint a Cherubino vallomását hallgató Grófné (Fodor Gabriella) tekintetét, s akkor máris ott lehetnék a dolog kellős közepén, ám akárcsak Lord Byron nyomán Bátky Jánosnak, my way is to begin with the beginning, szokásom a kezdetén kezdeni, és ez a történetem végeredményben ott kezdődik, hogy a Millenáris Teátrumban bemutatták W. A. Mozart három, Lorenzo da Ponte szövegkönyvére írt operáját, Kovalik Balázs rendezésében, Oberfrank Péter vezényletével és Benedek Mari jelmezeivel. Egy-egy opera önálló előadására került sor március 19., 20. és 21. estéin, majd március 26-án, egész napos Mozart-maraton gyanánt újból előadták mind a három darabot. Beszámolóm a Figaro házassága március 19-i, a Don Giovanni 21-i és a Così fan tutte 26-i előadása alapján készült.

Nem csupán a szándék, de a megvalósulás is indokoltá teszi, hogy az előadásokat számos szempontból egyazon produkció részeként tárgyaljuk. Kovalik és munkatársai egy lapra tettek fel mindent, s nyertek. Nyereségükből nézőként részesülni kivételes örömet jelentett. A produkció a zenés színházi előadást mint intenzív és közvetlen emberi együttlétet fedezte fel újra. A közönséget is magába fogadó egymásra csodálkozás fókuszában zajló előadások következképpen a művek interszónális viszonyrendszerének lecsupaszított és felfokozott megjelenítésére összpontosítottak. Az érvényességét önmagából merítő színházi aktus mindeközben újra és újra felfedte nézői előtt a Mozart-zene legsajátabb struktúráihoz való visszacsatolásait. Így egyszerre állt helyt önmagáért, és vált sokak számára a három operával való személyes kapcsolatuk meghatározó állomásává. Részint tudatosan, a vázolt színházi alaphelyzet megteremtésének érdekében, részint pedig nyilván gyakorlati adottságokhoz alkalmazkodva a produkció fittyet hányt bizonyos, a (mai) operajátszással kapcsolatos elvárásoknak.

A kortárs élvonalbeli operajátszás sajátos ellentmondása a színpadi-vizuális elemek totálisan szabad rendezői kezelésének és a zenei-akusztikus elemek, úgymond, történeti hitelességű megszólatásának együttlése. Nemcsak az eredeti nyelven való ének-

**Kálmán Péter (Gróf) és Fodor Gabriella (Grófné)**  
a Figaro házasságában



lést, de azt is elvárják, hogy az előadás a műnek valamely jól definiált, lehetőleg „eredeti”, „autentikus” szövegváltozatát rekonstruálja. Ráadásul felmerül még – különösképpen XVII–XVIII. századi művek esetében – a korhű hangzás iránti igény, a historikus hangszerek alkalmazása és/vagy a korabeli előadási gyakorlat felelevenítésének szándéka. Mindezzel szemben a millenárisbeli Mozart-előadások először is magyar nyelven zajlottak; Kovalik nyilatkozatához pedig, miszerint „a már klasszikussá vált fordítások itt-ott felfrissültek”, hozzátehetjük, hogy e felfrissülés itt-ott egyúttal radikális dramaturgiai beavatkozást is jelentett. A produkción „rendes” szimfonikus együttes működött közre, de nemcsak ez utalt arra, hogy az előadás célja nem valamely történeti rekonstrukció, hanem az is, hogy a rendezés néhány ponton látványosan kimerészkedett arra a területre, ahol mások inkább Wolfgang Amadeus döntéseit igyekeznek buzgón végrehajtani: vagyis hogy ki, mikor és mit énekeljen a színpadon. A *Così*-ban, *horribile dictu*, még egy magnetofon is működésbe lépett, amelyről a katonainduló szólt, jelezve, hogy az egész háborús história Don Alfonso kamuflázs-akciója. A *Figaró*-ban a jó Antonio kertész a feszültség tetőfokán a *Don Giovanni* kövendégének túlvilági invokációjával tör rá munkáltatóira, hogy aztán zavartan eloldalogjon. (Jobb bele se gondolni, mit szólna mindehhez egy agilis jogutód. Még szerencse, hogy Mozartnak nincs ilyenje.) A kedves mamlasz kertész (Hábetler András remek típusparódiája) majd újra kopog, a kövendégénél kevésbé metafizikai, de a Grófné és Susanna számára annál kínosabb mondandóval, kezében elborzasztó bűnjelként szorongatva egy törött rózsát. Ellenállhatatlan poén, amely egyúttal éppen a Mozart-maraton egyik célját, a három opera művésziileg kamatoztatható párhuzamosságainak feltárását is parodizálja a *Don Giovanniból* iderángatott idézettel.

Az egyes előadásokat *ad hoc* énekesgárdák szólaltatták meg: közös vonásuk a fiatalság. Túlnyomó többségük 2000 után, egy részük az elmúlt két-három évben kezdte pályafutását. Számosan Kovalik tanítványai voltak a Zeneakadémián, s már más produkciókban is dolgoztak vele. Mindennek előnyeiről az alábbiakban még bőven lesz szó. Az operai konvenció szemszögéből nézve mindazonáltal az is megállapítható, hogy miközben hallottunk szép és kiművelt hangokat a Millenárison, a produkció semmi esetre sem a hangfenoménok kultuszáról avagy kulináris élvezetéről szólt.

Ugyanekkor lemondott mindarról a színpadtechnikai és színpadképi rafinériáról is, amit az operaházak egy-egy rendezésnek általában nyújthatnak. A játéktér viszonylag szűk, csak helyelközzel elkülönített terület a közönség egymással szemben, lépcsőzetes emelvényeken ülő két csoportja között. A zenekar a játéktér egyik végénél, emeletnyi magasságban helyezkedett el; a karmester az énekeseknek háttal vezényelt, mozdulatait kivetítő közvetítette

az utóbbiaknak. Mindhárom előadás összes díszlete egy igen egyszerű ajtó és egy igen egyszerű láda. Utóbbiból olykor kellékek is előkerültek, méghozzá részben ugyanazok – kötél, kard, alma, csoki, szalag, bor – mind a három operában. Néha székek is kerültek a játéktérre, ezzel ki is merítettük a színpad tárgyi valóját.

Az énekesek az előadások elején helyet foglaltak a közönség egymással szembenező első soraiban. Innen követték nyomon – nézőként – az eseményeket, s álltak fel, mikor sorra kerültek, olykor azonban már ülve is „benne voltak” szerepükben. Hamarosan kiderült, hogy voltaképpen az egész színházterem játéktér. Az énekesek olykor csak tekintettel, a számos színpadi „félre”-t egyértelműen a közönség célba vett tagjaihoz intézve ráigították ki a játék terét. *Nota bene*, véletlenül sem gátlásos, tessék-lássék gesztusokat kell elképzelni. Magam a harmadik sorban ülve Marcellina gyarló férfinépet ostromozó *Figaro*-beli áriájának magát egyre inkább elszégyellő címzettjévé váltam. S hogy a dolog drámai felépítménye következetes legyen, a férfitempóhoz alkalmazkodó nők korholásakor a fergetegesen alakító Bucsí Annamária megtalálta a kérlelhetetlen szemkontaktust a mellettem ülővel, akiről helyesen feltételezte, hogy mondandóját hozzá kell intéznie.

Az énekesek azonban máskor fizikai értelemben is birtokba vették a közönség sorait, s egy-egy monológ (ária) érzelmi-érzéki töltését a hallgatóság kiválasztottjaival létrejövő testi kontaktusban sugározták ki. Miközben az énekes-színészek között nagy szenzuális feszültséggel épültek fel a művek, illetve a szerepek által koordinált veszedelmes viszonyok, egy perc se feledkezhetünk meg arról, hogy ők itt és most nekünk, értünk, helyettünk s velünk játszanak. Tekintetünk időről időre óhatatlanul áttévedt a szemközi közönségtől soraira, ahol hozzánk hasonlóan civilek játszották el egy opera-előadás közönségét. Választhatunk magunknak nézőt, akár kisgyereket is – *à la Bergman-Varázsfuvola* –, akinek mimikáján, reakcióin lemérhettük egy-egy jelenet hatását. A *Cosiban* Kovalik meg is komponálja ezt a helyzetet. A második felvonást nyitó recitativóba – a férfi-nő-harc Despina, Fiordiligi és Dorabella által tartott aktuális taktikai megbeszélésébe – a közönség soraiból civilben beszélnek a másik két opera női szereplői. Civilben? De hiszen a párbeszéd rájuk kiosztott sorai nagyon is egybevágóan azzal a habitussal, melyet a párhuzamos mozarti történetekben Grófnéként, Susannaként vagy Zerlinaként, helyesebben szólva: a Grófné, Susanna vagy Zerlina eljátszóiként képviseltek... Az előadás axiómája, egyetlen realitása tehát éppenséggel maga az előadás, a játék ténye volt: színészkedem, tehát vagyok. A Mozart-maraton nyugodtan viselhetne volna a *Mozart da Ponte-operái, ahogy a Millenáris színjátásói előadják Kovalik úr betanításában* címet.

Az énekesek testi-érzéki önmegjelenítésének primer valóságát egyfelől és viselkedésük sokszoros szerep- és játszmaszerősége másfelől olyan kettősségnek bizonyult, amely igen szerencsésen cseng össze a szóban forgó Mozart-operákban megjelenő antropológiai paradigmával. Gondoljunk csak a mindhárom darabban fontos, a *Cosiban* kifejezetten alapvető áttöltéses-áruhás cselekményszálakra, melyeket a produkció össze is köt azzal, hogy az áruha viselését mindig rózsaszín napszemüveg jelzi. A test, amelyben az ér-

zéki vágy megszületik, újabb és újabb szerepekbe, egyezményes jelrendszerű játszmákba, maszkos játékokba kergeti a személyiséget, hogy egyesülhessen a mindenkori másikkal, s feloldja önmagába zárt létezését. A régi, nyugtalanító kérdés, melyet legnyomatékosabban a *Cosí* párcserés, társasjátékszerű drámai szerkezete exponál, persze az: megtalálható-e egyáltalán a személyiség tüneménye a szenzuális irányítottág és a társadalmilag kidolgozott szerepek kettős szorításában? Alighanem innen a mély melankólia, mely Kovalik rendezésében Dorabellát és Guglielmót elfogja, amikor megértik, hogy elkerülhetetlenül össze fognak gabalyodni, megcsalva testvért, völegényt, menyasszonyt. Bár Kovalik színpada ezúttal nemcsak a történeti, de a szimbolikus kulisszákat is nélkülözi, mégis elgondolkodtató a két, látszólag csak a minimalizált gyakorlati célokat szolgáló díszletelem jelképi potenciálja. A másik testének ajtaján behatolva sem jutnak el a szereplők „magához” a másikhoz – a személyiség a ládában van elrejtve, melynek tartalma ismeretlen maradhat, riasztóan idegennek bizonyulhat, vagy talán nincs is.

Kovalik színpadán az énekes-színészek magától értetődően nem valamely történeti realizmus, de nem is a lelki folyamatokat testileg megjelenítő pszichológiai realizmus jegyében mozognak. Kovalik emberi játszmákat mutat be, az emberi viselkedés színjátékszerűségét viszi színre, s ebben egészen kivételes, mély és gunyoros valóságismeretről tanúskodik. Nem utolsósorban pedig megvan rá a képessége, hogy ezt játékosai is megossza. Színpadán gazdag, hiteles, élvezetes és nagyon szeretetreméltó kavalkádját kapjuk női hisztinek és férfifejűségnek, csábításnak és csabulásnak, hosszú pillantásoknak és tétova kézmozdulatoknak, szoknyaigazgatásnak és izomfitogtatásnak, zavarba ejtő kérdéseknek és hirtelen elnémulásoknak, öltözködéseknek és vetkőzéseknek. A reális élet játszmaíának színháza a felfokozott karikírozással és a zenei forma kulminációit követve olykor szinte észrevétlenül lendül át formalizáltabb, pantomimszerű mozgásokba. Ilyen például a *Figaro* második felvonásának fináléja, ahol a szereplők két szembekerülő érdekcsoportja lassított felvétellként birkózik-bokszol egymással, vagy a *Don Giovanni* első fináléja, amely a címszereplő és Leporello *chippendale-show*-jában csúcsosodik ki. De előfordult illusztratívitás is: például a Cherubino szétszórt és beteljesületlen vágyait megéneklő *Non so più cosa son...* ária alatt zajló bújócska.

A rendezés másik fontos vonása az, amit – Tallián Tibor *A varázsfuvola*-tanulmánya nyomán – a „totális megfigyelés” állapotaként jellemezhetnénk. A szereplők sosincsnek egyedül, s így sosincsnek kettesben sem, mert tudatukban, emlékezetükben, fé-

Simon Krisztina (Cherubino), Fodor Gabriella, Ocsovay János (Basilio), Kálmán Péter, Asztalos Bence (Bartolo) és Hábetler András (Antonio)





Mester Viktória (Dorabella), Fátrai János (Guglielmo), Wierdl Eszter (Fiordiligi) és Megyesi Zoltán (Ferrando) a *Così fan tutte*ban

lelmeikben és érzékeikben mindig ott ólálkodik a harmadik. Amikor Susanna a *Figaro* első felvonásában megértetni igyekszik kissé lassú felfogású párjával, hogy a Gróf szemet vetett rá, az utóbbi meg is jelenik a nő lábai között. Figaro valóban megtáncoltatja a színpadon Gróf urat. A *Così* kölcsönös hűtlenségi jeleneteinél a megcsaltak néma figyelmé kíséri a hűtleneket. Don Giovanni kalandjait folyamatos jelenlétével követi a megölt Kormányzó, s a végén végül úgy „kopogtat be” Giovannihoz, hogy már bent is van nála. Donna Anna és Zerlina képzeletében akkor is Don Giovanni jelenik meg, amikor látszólag Don Ottaviohoz vagy Masettohoz szólnak.

Kovalik nyilvánvalóan nem saját prekonceptióját „rendezte rá” énekeseire, azok játéka mindig a természetesség erejével hat. Másfelől az is világos – különösképpen egyes énekesek korábbi alakításaira gondolva –, hogy a produkció létrehozásának folyamatában kulcsszerepe volt az énekesek testi-lelki felszabadításának, belső energiáik felszínre hozásának. E ponton el lehetne gondolkodni Kovalik színházi látásmódjának gyökerein, felvetni viszonyát Grotowski „szegény színházához”, de talán helyesebb, ha most már az egyes produkciókra koncentrálnunk.

A *Figaro házassága* általam látott előadásának a zenekari összjátékot, illetve a zenekar és az énekesek közti kontaktus tekinte-

tében voltak nehéz pillanatait; s ez volt az az előadás, melyben a mozarti „szép-ének” leginkább mutatott bizonyos verista-naturalista elhajlást. Ám valamennyi énekes nagyszerű színpadi alakítással örvendeztetett meg.

A Grófné Fodor Gabriella szép, kiművelt hangján, érzékenyen megformált, bensőséges éneklése által szólalt meg. A hang, a fellépés és a mozdulatok harmóniája a Grófné tartásból eredő nemességét tükrözte. Ez a megcsalva és rezignáltan is nőies Grófné megőrzi törekény méltóságát, mert ő – vágyakon túl és játszmákba csak mások által belesodorva – valóban integer személyiség. A Fodor Gabriella által egyetlen gyönyörű ezüsfonálra felfűzött *Dove sono* ária gyors rész előtti szünete az előadásban lélegzetelállító, hosszú, fájdalmas csönddé válik. A levegőben lassan végleg tovatűnik az utolsó, melankolikus, nyitva maradt akkord emléke. Megértjük, mi a tét: e ponton a Grófné egész moralitásra alapozott életelme magába zárt illúzióinak bizonyulhat. Ám végül a virtuozitás eltökélt virtusában reményt lel. Játékosársai – Kovalik rendezésében – tapssal jutalmazták az ária gyors részének megkezdését. Ami éppenséggel azt is kifejezi, hogy számukra a Grófné belső világának beborulási és kiderülési rokonszenves, bár fájón társtalan játszmának, egy jobbára közönség nélkül zajló elit kamaraszínházi előadásnak tűnnek.

Sokoldalú, árnyalt Susannát alakította Geszthy Veronika (2004 szeptemberében, egy Rameau-előadásról írva őt még Szabó Veronikaként méltathattam), nem cserfes nőszemélyt, hanem a női bölcsességét a férfiak iránti kegyes tapintattal adagoló, józan, fűrg gondolkozását és könnyed báját céltudatosan használó, de megértő és szeretetteljes lényt. Indulatok azért vannak benne, s nem rest lemenni tyúkba, amikor a csinibaba Marcellinával perlekednek (duettino a már emlegetett Bucsi Annamáriával). Látszólag könnyen kezeli Cherubino (Simon Krisztina) szertelen udvarlását, de arcvonásai azért nem leplezik féltékenységét, amikor az ifjonc a Grófnéért eped; s nem marad el a részvét sem, amikor a *Non più andrai* alatt a nehézfejű nehézfiúk megrugdossák az apródot. Geszthy Veronika rugalmas, hajlékony, finoman artikulált, de fesztelen éneklése és aprólékosan kidolgozott alakítása az énekes-színészi intuíció és a mesterségbeli tudás ideális arányairól tanúskodik.

A játszmáit túlhajtó s végül mindent elbukó Grófot, aki szangvinizmusát hiába próbálja pókerarccal leplezni, Kálmán Péter sikerrel karakterizálta, s zenei értelemben is méltó partnere volt Grófnéjának és Susannájának. Cseh Antal Figarója kissé lassú észjárású, nagyotmondásra hajlamos, de Susanna keze alatt megszelídülni mindig kész óriás. Volt egy nagyon vicces Basiliónc (Ocsovay Gábor), aki reverendájában öntudatosan követelt figyelmet a nagy erotikus körtáncból kimaradók sajátos létproblémáinak; s egy kedves, kellemes hangú Barbarina (Yang Li) énekelte el a negyedik felvonást indító bájos kis f-moll áriát.





Wierdl Eszter, Mester Viktória, Megyesi Zoltán  
és Fátrai János

tőssége ideálisan érzékelteti a zenében kódolt karakter-duót. Mester Viktória hangja és éneklése gyönyörű, és abszolút fenoméngyánús. Puha, bársonyos, elomló *voce* ez, telve melegséggel, lekerekítő-készséggel, a dinamika egészen finom, lélekrezdülésnyi árnyalataival – az alakításból meglehetősen bódító Dorabella született. Wierdl Eszter a tőle megszokott igényességgel szólaltatta meg Fiordiligit, de úgy tűnt, a híresen szélsőséges mélységek és magasságok között mozgó szólamban hangja nem tudott mindig igazán kinyílni. Több mint ütőképes volt a társasjáték ellenkező nemű csapata is Megyesi Zoltánnal (a gyöngéd Ferrando) és Fátrai Jánossal (a prózai Guglielmo). Megyesi tenorja mindenképpen figyelmet érdemel. Igazi, friss zománcú, megfelelő vivőerejű, egyéni karakterrel bíró lírai hang, stabil magasságokkal; énekléséből szívesen emlékszem vissza gondosan megformált ívekre, finoman megvalósított zenei gesztusokra.

Megbízhatóan hozta Don Alfonsót Bátki Fazekas Zoltán; a megjátszott tikkelési roham az első felvonásbeli kis ária alatt remek ötlet, ezt látván, úgy éreztem, ez a furcsa, zaklatott zenei epizód egyszerűen erről szól. Remek, szuverén karaktert formált Despinából Farkasréti Mária. Higgadt, megbízható irodavezető egy nagyobb intézményből, akire mindig lehet számítani, s aki méltósággal szolgálja a körülötte méltatlanul rohangáló többieket. Jellemrajzának zseniális, apró, de sokatmondó vonása, hogy a második felvonás élén elhangzó áriája végén elsirja magát: oszthatja ő a bölcs tanácsokat, miközben szállnak felette az évek.

A harmadik estén, illetve a Maraton lezárásaként hangzott fel a pirosban játszott *Don Giovanni*. Úgy éreztem, hogy a másik két operával kongeniális színházi alapszituáció a *Don Giovanni* világdramái, metafizikai és apokaliptikus aspektusait szépségszerűen elhomályosította a továbbra is emberi játszmákban gondolkodó

A *Figaro* sárga jelmezei után a *Così fan tutti*t kéken és zöldben játszották: két szín a két párnak – aztán persze lehet cserélni, szint s párt. Az első perctől kezdve érezhettük a vonzások és választások képlékenységét és mulandóságát: a lánytestvérek, Fiordiligi és Dorabella már akkor összekeverik kérőik fényképét, amikor még szó nincs álruháról és keresztbe udvarlásról. Aztán elkezdődik a veszélyes játék a játékban, a fiúk álruhában udvarolnak egymás menyasszonyának, nagy is a zavar, szembesülni kell hát a meztelen valósággal. A fiatalok neki is vetkőznek derekasan, ám ettől a zavar csak tetőfokára hág: a lányok eztán felveszik a fiúk ruháját, s viszont. E ponton azonban a párcsere eldőlt, már mindenki pontosan tudja, mit (helyesebben: kit) akar, még ha nem azonnal vallja is be magának. Dorabella bűnbeeséséről már ejtettem szót; Fiordiligi inkább lekötöz(tet)i magát, de aztán annál hevesebben ugrik fejest a(z új) szerelembe. Don Alfonso menet közben csöndesen fényképez, hisz ő tényleg bizonyítani kívánja, hogy a női hűség olyan, mint a fénix. Végül eljön az igazság és a visszarendeződés órája. Guglielmo észre se veszi, hogy már rég megtelt poharába tölti a bort, a vörös folyadék végigömlik azon az asztalon, ahol az előbb az álházasságokat kötötték. Az újraegyesülő régi párok celluxszal ragasztják össze csuklóikat, s két oldalról almába harapnak, hogy el ne veszítsék egymást többé.

Marionettszínház – szokták mondani a *Così* végletesen formalizált drámai szerkezetére. A lányoknak a Barbie babává válás regressziójától kellene megszabadulniuk a szerelmesek iskolájában. Dorabella a felfokozott szenzualitásban és a Ferrando mellett csak részben felébredt erotikája kiteljesedésében talál kiutat a babaházból. A tételődő Fiordiligi inkább elszámol érzéseivel, s lelkében rátalál az igazi szerelemre, melyet húga álruhás kérője iránt érez. Wierdl Eszter (Fiordiligi) és Mester Viktória (Dorabella) nagyszerű párost alkot: alkatuk, gesztusaik, mimikájuk testvéri ket-

Hajnóczy Júlia (Zerlina) és  
Hámori Szabolcs (Leporello)  
a *Don Giovanni*ban





### Hámori Szabolcs, Érsek Dóra (Donna Elvira) és Bretz Gábor (Don Giovanni)

rendezésben. Másfelől ebben az előadásban valamelyest kevésbé éreztem érvényesülni a rendezői munkának az énekes-színészekre gyakorolt felszabadító erejét.

Az opera introdukciójának színpadi értelmezése látványosan elmentmondott ama vélekedésnek, melyet Fodor Géza így fogalmaz meg: „Donna Annán megtört a Don Juan-i hatalom, s ettől a pillanattól kezdve minden eseménynek más színe van, mint lett volna előbb; minden egy számára [ti. DG számára] idegen és érthetetlen, de léte alapját érintő összefüggéssé rendeződik.” Kovaliknál, épp ellenkezőleg – ez is régi gondolat –, Donna Anna azért üldözi Don Giovannit, mert akarja őt: annak csábító hatalma tehát a legkevésbé sem tört meg. A Kormányzó akkor jelenik meg, amikor Giovanni félreérthetetlenül elhárítja Anna gesztusait. A párbaj szokatlanul zajlik: Don Giovanni a Kormányzó helyett végül a falra vetülő saját árnyékát szúrja szíven, s ebbe kis híján bele is hal – ő maga. Aztán jön Donna Anna és Don Ottavio, akik sírba teszik – a Kormányzót (láda), aki azonban ettől kezdve szinte állandó néma kísérőjévé válik Giovanninak. Kovaliknál, olybá tűnik, egy tökéletesen kiégett, ám még nagyon is hatékony főhőssel találkozunk az opera elején, aki maga hoz döntést a megsemmisüléssel való eljegyzéséről (szíven szúrás). Ebből adódóan a következő két felvonást nem végigküzd – büszkén próbára téve a sorsot, ám kudarcot kudarcra halmozva –, hanem csupán rezignáltan végigsétálja, bevárva a maga által kijelölt véget. A Kormányzó/kövendég ebben az összefüggésben leginkább Giovanni fantazmagóriája, zombi, amibe a lovag a maga kiégettségét projektálta. A második felvonás kövendég-jelenetének nagy párbeszédét Giovanni végigsomolyogja; a démonok karának hatalma kimerül abban, hogy égő gyufákat dobálnak a ládába, melyben Don Giovanni áll – ártani persze nem tudnak neki. Ám végül a kövendég előveszi a párbajtört, s most Giovanni szívéhez irányítva megöli őt – vagyis, gondolhatjuk, Giovanni megöli magát.

Bretz Gábor hitelesen keltette életre e sármos, de már kicsit távoli, fanyar-rezignált, még mindig hódító Don Giovannit; enyélés és melankólia színei keveredtek hangszínében. Fodor Beatrix jelentőségteljes Donna Annája nem tud egészen hülyét csinálni Don Ottavióból: amikor felidézi neki ama szörnyű éjjel eseményeit, felismervén, hogy „támadója” csak Don Giovanni lehetett, Ottavio – az ízléssel éneklő Szappanos Tibor – pofon vágja.

A rendezés radikálisan gonosz és szememben némiképp maniros kis Zerlináját (Hajnóczy Júlia) persze végtelenül idegesíti Masetto (Gábor Géza). Ugyancsak manirosnak éreztem Érsek Dóra Elvira-ábrázolását, amely, úgy vélem, a hangi adottságokat illetően sem volt teljesen alátámasztva. Erőteljes Kormányzót (Pallerdi András) és kiváló Leporellót (Hámori Szabolcs) hallhattunk az előadáson.

Don Giovannit a záró szextett alatt a három nő teszi koporsóba, melyet gondosan le is szögelnek. Az opera záróakkordja után, teljes sötétségben, a ládában fekvő Giovanni elkezd énekelni a *Lá ci darem la manót*, melyhez aztán csatlakoznak a nők. El vannak bűvölve.

Heroikus munkát végzett az előadás karmestere és zenekara: Oberfrank Péter és a MÁV Szimfonikus Zenekar. Oberfrank nem csupán végigvezényelte a 3 + 3 előadást, hanem a csembaló mellett állva-ülve végig is continuózta a recitativókat, félelmetes koncentrációs készségről téve tanúbizonyságot. Mindig világosan körvonalozott drámai-zenei karakterekben gondolkozott, határozott akcentusokkal, éles kontrasztokkal élt. Az általa szuggertalt nagyfokú plaszticitást az általam hallott előadások közül alighanem a Maraton *Cosíján* hozta a legegyszerűbben a zenekar, de játékuk üzembiztonságára – a *Figaro* bizonyos botlásait leszámítva – mindig számítani lehetett.

### MOZART: FIGARO HÁZASSÁGA (Millenáris Teátrum)

**SZEREPLŐK:** Kálmán Péter, Fodor Gabriella, Geszthy Veronika, Cseh Antal, Simon Krisztina, Bucusi Annamária, Asztalos Bence, Ocsovay János, Hábeter András, Yang Li, Drucker Péter.

### COSÌ FAN TUTTE

**SZEREPLŐK:** Wierdl Eszter, Mester Viktória, Farkasréti Mária, Megyesi Zoltán, Fátrai János, Bárti Fazekas Zoltán.

### DON GIOVANNI

**SZEREPLŐK:** Bretz Gábor, Pallerdi András, Fodor Beatrix, Szappanos Tibor, Érsek Dóra, Hámori Szabolcs, Gábor Géza, Hajnóczy Júlia.

**KÖZREMŰKÖDIK:** MÁV Szimfonikus Zenekar.

**JELMEZ:** Benedek Mari. **ZENEI MUNKATÁRS:** Dinnyés Dániel, Morzsa Oszkár. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Vargyas Zsófi. **VEZÉNYEL:** Oberfrank Péter. **RENDEZŐ:** Kovalik Balázs.

MOLNÁR SZABOLCS

# Eltáncolt örökség

■ BARTÓK-TRIPTICHON ■

Szecessziós, gusztusos kis pásztorjátéknak láttatja Román Sándor Bartók Béla A fából faragott királyfi című táncjátékát, melyet a Kékszakállú várának „romjai” közé helyezett. A mitológiai idők után a napi jelenbe lendít át Lócsei Jenő A csodálatos mandarin ürügyén készített koreográfiája, amit sajnós csak az tesz érdekessé, hogy nem tetszett Bartók magyarországi örökösének. Felesleges aggályoskodásával remek hírverést csapott, ami rá is fér Lócsei Jenő munkájára, mert e meglehetősen közepszerű Mandarinak a híre – önértéke miatt – valószínűleg nem terjedne el futótűzként a városban. Az est konklúzióját A kékszakállú herceg várában fogalmazta meg Szinetár Miklós, aki – legálabbis a műsorlap tördeléséből, szerkesztéséből úgy tűnik – mindhárom darabot rendezőként jegyzi. A Bartók-év reprezentatív operaházi eseménye, hogy a zeneszerző három színpadi művét (új rendezésben és új koreográfiákkal) egyetlen estén tekinthetjük meg. Félő, hogy ezenkívül nincs is más indoka a hármas premiernek.

Jelen esetben a kritikának egyetlen kérdésre kell válaszolnia. Vajon e három (vagy egy?) rendezés sikertelensége kizárólag a darabok erőszakolt összekapcsolásából származik-e, vagy az egyes darabok értelmezése önmagában is problematikus, pispiskedés nélkül fogalmazva: ügyetlen? A válasz természetesen is-is, engem azonban jobban zavartak azok az elemek, melyek az összekapcsolás-konceptióból származtak. A művek ilyen direkt összefűlése (nem maga a felvetés, hanem a megvalósítás mikéntje) persze azonnal nyilvánvalóvá tette, hogy az egyes darabok értelmezését – finoman fogalmazva – zavaros gondolatok uralták. A zavarosság pedig – óh, dialektika! – elsősorban abból a hitből fakadt, hogy a dolgok könnyedén elrendezhetők szimmetrikusan. S ha eddig nem tudtuk volna, hogy a szimmetria olykor milyen buta és üresen kongó rendet konstruál, akkor most megtapasztalhattuk. Próbáljuk meg tehát leírni az élményt, abban a lineáris rendben, ahogy április 5-én és 7-én értek.

Szépen ébrednek a Tündér (Végh Krisztina), dekoratív, színes-csillogó ruhája (mindhárom produkció jelmezeit Velich Rita tervezte) könnyednek hat, nem zavarja a táncban. A meglevenedő flórá

táncoló balettkar öltözete egy átlagos musical elvontságát nem haladja meg, külső megjelenésükkel a sellők sem lógnak ki e porcelános, tűzzománcos dekorativitásból. Eldöntetlen, hogy az Apród Puck-e vagy Pumukli, gesztusai alapján udvari bolondnak, ténykedése alapján inkább félkegyelmű Cherubinónak tűnik. Ekkor még nem tudjuk, lesz-e értelme annak, hogy flörtölget vele a Királykisasszony. A Királyfi nem fehér lovon, ám elegáns fehér ruhában érkezik. Már most tudhatjuk, hogy szívét tiszta szándékok hevítik, a játék végén majd a Királykisasszony is jelentőségteljesen megváltik ócska izlésre valló Barbie-ruhájától, hogy tiszta fehérben ölelhessen át az oly sokáig elutasított kérőt, hiszen „A fából faragott királyfi című darab mondanivalója a megtisztulás folyamatáról szól” (Román Sándor). Nos, az elkényeztetett csitrinek ábrázolt Királykisasszony (Pap Adrienn) rosszul dönt, amikor a Fabábot választja, de büntetése pusztán annyi, hogy a tisztaszívű Királyfi a várakoztatás alatt kicsit összelebegedik a Tündérrel – nyilván a szimmetria miatt. Szegény Tündér szomorkodik is egy kicsit, hogy végül boldog véget ér a fiatalok szerelmi évdése. Egy pillanatot sem érezzük a játék tétjét, miért is éreznénk, hiszen súlytalan pásztor-

Bojári Levente (Fabáb) és Oláh Zoltán (Királyfi)







Tsygankova Anna (Lány) és ifj. Nagy Zoltán (Mandarin)

játékot látunk. (Szerintem ne feltételezzük, hogy ezzel a pasztorális hangütéssel az alkotók az opera őstörténetére, a zenés színpad kezdeteire szerettek volna finoman utalni.) A Fabáb (Bajári Levente) egy pillanatra majdnem Gólemmé változik, ám – hogy homlok-ráncoló gondolkodnivaló nélkül ne maradjunk – az Apród később burleszkszerűen átcipeli a színpadon: veszély nem volt, nem is volt mit elhárítani. Az eredeti dramaturgia és vele együtt a zene szimmetriája – „a harmadik rész tulajdonképpen megismétlése az elsőnek, de az első rész tagozódásainak fordított sorrendjével, amit a szöveg természetesen megkövetel” (Bartók Béla) – valahogy elsikkad ebben az előadásban. S ami első nézésre akár tetszhetne is – azok a bizonyos vármokok –, hamarosan kínossá válik: bizony, ez *A dzsungel könyvének* majomtanyája. Itt mindenki úgy táncol, ahogy éppen kedve szottyán (a koreográfusnak). A tánclemek eklektikája (ezúttal az egységes és érvényes táncnyelv teljes hiányára, a koreográfusi invenciótlanság tobzódására utal e nemes kifejezés) beszédes, bár semmiről sem szól. A klasszikus balettelemek üres felsorakoztatása próbatermi hangulatot teremt, melyet nem oldanak fel sem a populáris táncok figurái, sem a táncszínházi gesztikulálás, sem a Királyfi váratlan kanásztánca (vagy legényese, vagy bottánca). Utóbbi a koreográfia mélypontja. Valószínűleg éppen a Királyfinak szánt harmatos mozdulatsorok felelnek azért, hogy megszemélyesítőjét (Oláh Zoltán) súlytalan színpadi jelenségnek éreztem. Amikor a darab végén a Tündér újra elszunnyad, már tudjuk, hogy semmi értelme nem volt az Apród és a Királykisasszony flörtjének.

*A fából faragott királyfi*val szemben behozhatatlan az előnye *A csodálatos mandarinnak*. A Lány szerepében Tsygankova Anna, a Mandarinében ifj. Nagy Zoltán a magamfajta laikus számára örömteli pillanatokat szerzett. „A zene dramaturgiája, hihetetlen tudatossággal és szigorú következetességgel felépített formai és tonális konstrukciója megköveteli a cselekményhez való hűséget. Mindezt szem előtt tartva tulajdonképpen két célom van csupán. Az egyik, hogy a darab karakterét, vázát adó történetet úgy jelenítsem meg, hogy az nyolcvan esztendővel a születése után, a jelenkor valóságában is igaz és hiteles legyen. A másik: a történet felszín alatti, elvontabb és mélyebb tartalmának képi megjelenítése a szereplők megkettőzése, megsokszorozása a scenika számos eszköze által.” (Lőcsei Jenő) Tegyük fel, hogy ez a koncepció nem utólagos magyarázkodás, és nekünk, nézőknek szól, nem pedig az örökösnek. S tegyük fel azt is, hogy ezek a mondatok értelmesek. Ezek után már joggal kereshetjük e koncepció jeleit a produkcióban. A cselekményhez való hűséget – így önmagában – nem kérném számon a rendezéstől, ám ha a zene dramaturgiájára, „hihetetlen tudatossággal és szigorú következetességgel felépített formai és tonális konstrukciójára” terelődik a szó, akkor nem árt tudnunk, hogy Lőcsei Jenő hol követi, hol meg nem követi ezt a zenedramaturgiát. Hogy éppen mikor mit csinál, abban kevés logikát lehet felfedezni. Az még elnézhető, hogy a függöny nem a 6-os számú próbajelnél megy fel (mindkét estén a nagyszerű Kovács János vezényelt, a pulton az Universal partitúrája volt, a továbbiakban erre utalok), mivel a darabot felhúzott függönnyel kezdik. Nehezen tolerálható viszont, hogy a 36-os próbajelnél (Maestoso) nem lép be a Mandarin; ő valahol a színpalán mögött tétlenkedik. Miközben a zeneirodalom egyik legdöbbenetesebb zenei portréját halljuk (aminek alapján egyértelmű képet alkot-

hatnánk a Mandarin emberi formátumáról), a színpadkép olyasmit mesél el, amit eddig is sokszor elmondott már: a történetben sok a strici és sok a kurva. Ezek után ügyesnek kellene tartanom, hogy a 40-es próbajelnél leültetik a Mandarint (*Der Mandarin setzt sich*). Hosszan lehetne még sorolni a partitúrahűség vagy éppen -hűtlenség tüneteit, hogy szembesítsük a koreográfust önként vállalt művészi elveivel – nem teszem, mert a bartóki „forgatókönyvtől” normális körülmények között el is lehetett volna térni. Ehelyett inkább gyorsan legyünk túl a „koncepció” további pontjain. Természetesen butaság azt gondolni, hogy *A csodálatos mandarin* történetvázában van olyan megjelenítésre váró elem, ami az elmúlt nyolcvan évben sokat változott. Lehet, hogy lemaradtam valamiről, de azt hiszem, hogy a nagyvárossal, a prostitúcióval, az erőszakkal és a szexualitással kapcsolatos ideáinkban gyakorlatilag semmi sem változott nyolc évtized alatt. Lőcsei Jenő fentebb idézett gondolatmenetének utolsó mondata pedig azt sugallja, hogy egy történet „mélyebb tartalmának képi megjelenítését” a szereplők megkettőzése, megsokszorozása hatékonyan szolgálja, pedig tudjuk jól, hogy a szereplők számának redukálása is szolgálhatja ugyanezt a célt. És ezzel elérkeztünk a *Mandarin*-előadás leg súlyosabb problémájához. Lőcsei Jenő ugyanis a teljes előadást a koncepció leglabilisabb és – a nyelvi megformálás szintjén is – legzavarosabb elemére építi fel. Máshogy látunk-e egy prostituáltat, ha van még mellette másik hat? Vajon az amszterdami kirakat-szajhákat idéző látvány esszenciálisabb, mint a Lengyel Menyhért-féle megoldás? Három apacsnál több a sok? (Már a kérdés is ab-



Eder Vera felvételei

**Meláth Andrea (Judit) és Rácz István (Kékszakállú)**

szurd.) Most kell megtudnunk, hogy a prostituált is csak árucikk? Ezt vonalkódkokkal és a nyitó jelenettel rágják a szánkba: a Lány egy csomagküldő szolgálat logisztikai központjába egy félig feldolgozott sertés, bőröndök és egyéb tárgyak társaságában, fejfelé lefelé látva, hófehér ruhában érkezik. Csak azért fehér, hogy gondoljunk közben a Királykisasszonyra is, és hogy a stricik vörös ruhába öltöztethessék, azaz: megrontsák. E rendkívül poétikus megoldás után az Öreg gavallér egyszerre két nőre fizet be (sok pénze van), valószínűleg nemcsak mozgássérült, de még perverz is. A kamasz fiú jelenete viszont annak ellenére egész jó, hogy ezt is megkettőzte Lőcsei.

A koreográfus elodázza a Mandarin belépőjét, s amikor végre meglátjuk, csalódnunk kell. Majdnem ugyanolyan, mint a többi férfi. Fekete, elegánsnak mondható öltözetével alig üt el tőlük. Sárga, keleties tetoválásokkal teli testét csak jóval később látjuk. A rendezés legotrombább szimmetriáját a Mandarin felakasztásakor szenvedjük el, miközben a Szent Sebestyénre hajazó testtartás kifejezetten szép. A Mandarin alá belógatják (ismét fejfelé lefelé) a Lány fehér ruhás alteregóját. Ez mit jelent? Semmit. Az pedig egyenesen felháborító, hogy a kettős vonal után (az utolsó ütemre függőnyt kér Bartók, de ez most nem számít) folytatódik az előadás: a Lány döbbenet hátrálva kitámolyog a színpadról. Kínos hollywoodizmus.

A legkorábban komponált *Kékszakállú* zárja az estet, ez „a férfi szerelmi életének harmadik felvonása” (Szinetár Miklós), a „befejezés, az összegzés”. Khell Zsolt impozáns, Maurits Cornelius Escher rajzaira utaló díszlete a harmadik felvonásra teljesedik ki. Ne menjünk el szótlannul e hatásos kép mellett. Escher „lehetetlen épületeket” ábrázoló rajzait – mint amilyen az *Emelkedő és ereszkedő lépcsők*, a *Monello*, a *Perspektíva*, valamint a Khell Zsolt díszletéhez különösen közel álló *Relativitás* – nem lehet következmények nélkül idézni. E képekhez olyan jelzőket kapcsolhatunk, mint *képtelen*, *abszurd*, *rafinált*, *virtuóz*, *illúziókeltő*, *szellemes*, *megettévesztő* és *bonyolult*. Kapcsoljuk e jelzőket a kékszakállú herceg sóhajtozó, könnyező, vérző várához vagy – elfogadva Balázs Béla szimbolizmusát – magához a kékszakállú herceghez, s a felsoroltakból egyetlen jelző, a *bonyolult* tűnik adekvátnak. Ehhez viszont szükségtelen Eschert idézni. Úgy tűnik, hogy a szép látvány önmagáért való, erre utal az is, hogy Szinetár meg sem próbálta a herceg figuráját a megalkotott jelképhez igazítani. A nem létező várban (ha elfogadjuk Eschert, akkor ez a vár fizikai értelemben képtelenség) nagyon is valóságosan nyílnak a modern, távirányítós garázsok. Szinetár tévesen abban bízik, hogy az ajtó abban a pillanatban szimbolikussá válik, mielőtt nem hasonlít egy hétköznapi nyílászáróra, pedig a dolog éppen fordítva áll. Tetszett az ötödik ajtó kinyitása, amikor a vár, végre egy élő organizmushoz hasonlóan, megmozdul, szétnyílik, és feltárulkozik egy újabb vár. Érthető, hogy Judit nem mutat iránta érdeklődést. Nem érthető viszont, hogy Kékszakállú milyen könyvet mutat Juditnak a negyedik ajtó (virágos kert) kinyitása után: talán egy növényhatározót (a herceg amatőr botanikus?) vagy saját verseit? Egyik sem képtelenség, mert a herceg olyan magának való értelmiségi figurának tűnik, aki először a könyvtárszobába vezeti Juditot, szeret elücsörögni könyvektől roskadozó íróasztalánál, és egy kicsit olyan, mint Hannibal Lecter.

Judit az utolsó ajtó kinyitásakor önmagát pillantja meg három beeresztett tükrörben. Torzító tükrök. Hiszen akkor ez az elvarázsolt kastély! De őrizzük meg komolyságunkat, fogadjuk el, hogy egyszerű tükröket látunk, és értsük meg a szimbólumot: „mindig ugyan-

azt a nőt keresi a férfi” (Szinetár Miklós). Ám ekkor Szinetár úgy dönt, hogy van még egy ötlete, és a tükrök mögül máris előlép a Királykisasszony, a Lány és a Tündér. Ők hárman a régi asszonyok, fel is kapnak mindannyian egy-egy (naná, hogy) fehér köntöst, Judit is kap egyet. Hirtelen megvilágosodunk: azért incselkedett a Királyfi a Tündérrel, hogy itt a végén kilegyen a három. Szinetár Miklós szerint ez az ötlet elég ahhoz, hogy a három darab közös problematikájára irányítsa a néző figyelmét, miszerint a „Férfi-Nő kapcsolat megoldhatatlan”.

Április 5-én Rálik Szilviát és Kálmándi Mihályt, 7-én Meláth Andreát és Rácz Istvánt hallottam. Meláth Juditja összetettebb személyiségnek tűnt, szövegmondása (néhány furcsa ritmizálás ellenére) példásan tiszta volt, hangja a mélyebb fekvésben is intakt maradt. Rálik nehezen érthetően énekelt, hisztérikusabb Juditot formált, a szimplább személyiség összhangban állt Rálik árnyalatokban szegényesebb, sipító magas hangokban gazdagabb előadásmódjával. Meláthhoz jobban illeszkedett volna Kálmándi Mihály összetört hercege, így Rácz István karcosabb hangja és karcosabb reakciói kiegyensúlyozhatták volna Rálik Juditjának egyirányú kilengéseit. Kovács János jó szokásához híven magas színvonalon irányította az Operaház zenekarát, mely 5-én a két táncjátékban álmosabban, 7-én viszont megfelelően muzikált.

Összefoglalásként elmondhatjuk, hogy a Magyar Állami Operaház jubileumi Bartók-produkciójában a valóságos és a szellemi örökösök kölcsönösen inspirálták egymást. Bartók zenéje ennél durvább cinrosságot is túlélt már.

## **BARTÓK BÉLA: A FÁBÓL FARAGOTT KIRÁLYFI (Magyar Állami Operaház)**

**KOREOGRÁFUS:** Román Sándor. **DRAMATURG:** Novák Ferenc. **BALETTMESTER:** Rujsz Edit. **SZEREPLŐK:** Oláh Zoltán, Pap Adrienn, Végh Krisztina, Bajári Levente, Kerényi Miklós Dávid. **Sellők:** Bedó Doris, Bacskai Ildikó, Deák Dóra.

## **A CSODÁLATOS MANDARIN**

**KOREOGRÁFUS:** Lőcsei Jenő. **BALETTMESTEREK:** Nagy Zoltán, Venekei Mariann. **SZEREPLŐK:** Tsygankova Anna, ifj. Nagy Zoltán, Solti Csaba, Barát Ákos. **A HÁROM CSAVARGÓ:** Szakács Attila, Csonka Roland, Merlo P. Andrea.

## **A KÉKSZAKÁLLÚ HERCEG VÁRA**

**DÍSZLET:** Khell Zsolt. **JELMEZ:** Velich Rita. **KAR-MESTER:** Kovács János. **RENDEZŐ:** Szinetár Miklós. **SZEREPLŐK:** Kálmándi Mihály/Rácz István, Rálik Szilvia/Meláth Andrea.

LŐRINC KATALIN

# Keresés, vágy, beteljesülés

■ BARTÓK BÉLA: A FÁBÓL FARAGOTT KIRÁLYFI; A CSODÁLATOS MANDARIN ■

**K**ettős gondot vesz a vállára az, aki Bartók színpadi műveire nyúl. Ott van elsőnek a belső készítés kötelezője (mert ott kell lennie, nyilván) a még sosem volt, egyéni ábrázolásra, de ott van mindjárt a másik is: a szerzői instrukciókkal ellátott forgatókönyv, melynek megmásíthatatlansága fölött jogi paragrafusokkal felfegyverzett örökösök állnak szigorú őrt. Évtizedek óta, de legintenzívebben talán az elmúlt hat-nyolc évben birkóznak (meg) magyar alkotók e kettős kihívással.

Bartók Béla születésének százhuszonötödik évfordulóján a Magyar Állami Operaház vezetősége nem elégedett meg azzal, hogy valamelyik elismert, bevált adaptációt újítsa fel az ünnepre. Két olyan alkotót kértek fel a táncjátékok újabb adaptációjára, akik eddig még nem kaptak lehetőséget a királyi ház repertoárján.

Román Sándor a Magyar Táncművészeti Főiskola néptánc tagozatán végzett, majd többéves, honvéd együttesbeli táncos gyakorlat után elindult egyéni, sajátos alkotói útján. Elsősorban a néptánc elemeire épülő, látványos és egyedi show-rendezéseivel tűnt fel a kilencvenes évek végén. Különösen érdekesnek ígérkezett tehát a kérdés: hogyan „veszi” majd a megkötött forgatókönyv képezte akadályt ő, akinek fantáziája eddig szabadon szárnyalhatott, s vajon mit kíván hozzátenni *A fából faragott királyfi* bartókian melankolikus, Oscar Wilde-ot idéző szecessziós történetéhez?

Eddigi munkáit ismerve éppen az lepett meg leginkább, milyen pontosan „hozza” Balázs Béla meséjét (számtalan ponton sokkal konkrétábban, mint akár Harangozó Gyula vagy Seregi László tette), csupán néhány részlet hívja fel a figyelmet a mű olyan vonatkozásaira, melyeket Román másképp hangsúlyoz, s melyekkel saját névjegyét kívánja elhelyezni az előző Bartók-adaptációk mellé. Ilyen például a mű hangsúlyozottabb magyarsága, ilyen az eddigi feldolgozásokhoz képest felszabadultabb jókedv, de ilyen a Tündér erotikus szerepe is.

Vegyük sorra, miként manifesztálódnak Román (s dramaturg segítsége, Novák Ferenc) szándékai a keresés, küzdelem és

beteljesülés meséjében. A vándorbot például (Balázs Bélánál a Királyfi vándorútjának egyik lényeges kelléke) az erdőt megjelenítő tánckar férfi tagjainak kezében megsokszorozódik. A „botolós” és egyéb népi motívumok a zenei gyökereket tekintve nem teljesen indokolatlanul kerülnek akár ide, akár a mesehős Királyfi „lábára”. Az ő dolgát viszont jócskán megnehezíti, mert szólóiban egymást váltják a szintiszta klasszikusbalett-kombinációk, a kortárs technikák más jellegű törzs- és súlyponthasználatot igénylő elemei, valamint a magyaros lépések. Oláh Zoltán belülről fakadó harmóniával képes mindezt „homogenizálni”; Bakó Máté mintha még küzdene e három világ montírozásával.

Román Sándor számára problémát okozhatott, hogy a balett-társulat szólistáit köteles volt balett-technikai bravúrfeladatokkal ellátni, miközben néptáncos mivoltát sem hagyhatta el, s mindeközben mozdulatvilágának jeleznie kellett azt is, hogy 2006-ot írunk. A feladványt nem is sikerült maradéktalanul megoldania. A humort és a fricskát viszont megfelelő pontokon tudta elhelyezni. Az elkényeztetett Királylány kap egy Apródot (ezzel ideig-óráig sikerül a kezdetben semleges lányalakot exponálni), s ez az Apród aztán a maga szeretni való, szolgálatkész bolondozásával több epizódot és viszonyt értelmez. Kerényi Miklós Dávid – Szegő András sérülése miatt mindkét szereposztás előadásán –



Bajári Levente (Fabáb)





Dusa Gábor felvételei

**Merlo P. Andrea (Csavargó), Tsygankova Anna és Szakács Attila (Csavargó) A csodálatos mandarinban**

főszereppé lépteti elő a figurát. A faragott királyfi alakja sokkal inkább valódi marionettfigura, mintsem faragatlan tuskó (Cserta József kemény bábu, Bajári Leventéé már-már szeretni való, bohókás játékszer). Így talán a Királynő baklövése is valamelyest érthetőbb. Ugyanígy emberi, hús-vér alak a Tündér: sokkal inkább nő, mint az eddig ismert feldolgozásokban (Keveházi Krisztináé elbűvölő kígyónő, Végh Krisztináé telivér nagyszony). Erotikus hatalmuk győzelme a királyfin egyértelmű. Sajnálatos, hogy a Királynő karaktere viszont kitalálatlan marad, a figura olyan vérszegény és jellegtelen, hogy a végkifejlet (a Királyfi és a Királynő boldogsága) motiválatlan, kötelességszerű befejezés lesz. Somorjai Enikő és Pap Adrienn alakításaira egyaránt a kedves mosoly a legjellemzőbb, még az egymásra találás pillanatát sem hevíti szenvedély, mozgásanyaguk a balettirodalom naívainak bevált spicclépéseire szorítkozik. Mennyivel erősebb a zárókép: a Tündér finoman frusztrált visszatérése abba a furcsa, időtlen lebegésbe, melyre a darab elején a függöny felment!

Khell Zsolt színpadképe meghatározó tényezője az előadásnak. Az est koncepciója szerint a három Bartók-mű (az est harmadik felvonásában *A kékszakállú herceg vára* látható) egyetlen díszletkonstrukció más és más módon összeállított elemei között játszódik. *A fából faragott királyfi*ban a díszletfalak hangsúlyosabb része a színpad oldalát erősíti. A tér amúgy szabad, a Királynő palotája mindössze egy selymzuhatag hátul, amely – ha kell – egy fuvalattal eltűnik. Ugyanígy illékony a Tündér rezidenciája is. Ezt a mobilitást (melyről leggyakrabban a Tündér alattvalói, a természet lényeit, elemeit megtestesítő táncosok gondoskodnak) ellensúlyozzák a felülről sűrűn, vas-erdőként belógatott ólomnehezékek. Velich Rita fantáziagazdag kelméi és szövénéyei egyenként remekművek, de gyakran alig látszik ki belőlük a táncos. Egyik-másik szereplőn kifejezetten túlsúlyba kerül a jelmeztömeg. A Királyfi hosszú, lebegő köpenye – miközben lépésanyagát sűrű forgás- és ugráskombinációk határozzák meg – gyakran izgalomra ad okot, és sajnálatos, hogy a Tündért alakító táncosnőnek gyakorlatilag csak a karja látszik ki a lenyűgöző kreációból.

Lőcsei Jenőnek, *A csodálatos mandarin* legújabb adaptációjának már sokkal több félnivalója lehetett az eredeti forgatókönyv betűjéhez ragaszkodó jogvédőktől. A téma – a vágy mint az élet, e megfejt-hetetlen rejtély egyik legintenzívebb élménye – mélységesen izgalmas és mindig modern, s bizony a kortárs alkotók nagy része nem a három csavargó apactanyájára képzelettel el a kibontakoztatását.

Lőcsei is aktualizáló szándékkal kezeli a darab közegét (szánt-szándékkal áll itt a téma vagy tartalom helyett a „közeg” szó). Óriási, vetített vonalkódok rohannak Bartók lihegősen zaklatott nyitó periódusaira. „Futószalagon” (dróton lógva) különféle árúk utaznak át a színen, magát a Lányt is dróton rántják be, innen akasztják le azok a vasalt öltönyös maffiózók, akik a koncepcióban a csavargókat helyettesítik. Kemény, kíméletlen az indítás, mint egy német táncszínházi előadásé a nyolcvanas évekből. Az erős felütés azonban fokozatosan csendesedik, s néhány átgondoltan mély megoldást leszámítva a koreográfia egyre erőtlenebb, a bartóki csúcspontokon pedig a zenével szemben szükségképpen alulmarad.

A Gavallér jelenete is érdekes: Lőcseinél nem öreg, hanem tekintélyes, nő üzletember, ügyfél érkezik. Érdekes az is, hogy nem egyetlen lány, rögtön kettő fogadja, s az egyenrangú koreográfiai materiával ábrázolt kettőződés (mely a darab során azután nemcsak ismétlődik, de sokszorozódás által erősödik is) a közös sorson történő osztozást hangsúlyozza. Azt jelzi határozottan, hogy vejük észre: a Lány sorsa nem egyedi, hanem mindennapos. A Diák ezt követő ábrázolásának, kettőjük következetes folytatása a hétköznapi háttér ábrázolásának, kettőjük duettjén (valamint a velük párhuzamosan, a háttérben zajló hasonmás kettősön) nyoma nincs az eredeti elcsábító-beavató manipulációnak, ehelyett a bensőséges, lírai kapcsolat álma, az elérhetetlennek tűnő „normális élet” árnyképe rajzolódik ki az epizódban. A szerepben Krusch Richárd partnerjátéka férfiasabb, Baráth Ákosé sebezhetőbb.

A többi hasonmás lány és az öltönyös férfiak füledten semmit váró közös együttlétébe képileg formálisan (a falak megnyílásával, fényzuhataggal) lép be a Mandarin. Külsőre alig más, mint a többiek, mozgása (akár a nagy elődök koreográfiáiban) minimális. A Lány annak rendje szerint csábtáncába kezd, s ezen a ponton Lőcsei vélhetően lemondott arról, hogy a darabban bármi olyat mondjon el, amit eddig még nem fogalmaztak meg. A csábítási jelenet Harangozó Gyula, Seregi László és Eck Imre mozdulataiból összeállított montáznak tűnik (Radina Dace előadásában inkább csak szép és csiszoltan eltáncolt, Anna Tsygankovának viszont minden porcikája izgalmas, előadásával életet lehel a sablonokba). A Mandarin vágyának hirtelen fellobbanása lehetne a koreográfiai csúcspont, de sajnos nem úgy alakul: a hajsza és a Mandarin megölésének többszöri kísérlete zeneileg pontos, az előadásmódja hiteles, ám fellobbanásnak és koreográfiai csúcspontnak kevés. Sem ifj. Nagy Zoltánnak, sem Bajári Leventének nem sikerül a Mandarin alakjá-

ból többet kihozni, mint ami formailag éppen adott. Sem öltönyösen, feszült állapotban, sem a végkifejletben, meztelenre (tetovált trikóra) vetkőzve.

A beteljesülést szcenikai eszköz jelzi: a falak „meghasadása”, az éles fény drámai becsapódása valóban erős, a darab felütéséhez méltó hatású. Igazán kár, hogy túl harsánynak tetszik, mivel előtte sokáig nem volt látható hasonló erejű effektus. Gyönyörű viszont, ahogyan a Lány a zene elhalásával szinte zárójelben, látványában mégis kellő hangsúllyal kihátrál a falba hasadt résen. A látottak azt valószínűsítik, hogy Lócsei menet közben elfáradt. A darab első felének talán nem is a merészsége, hanem finom és átgondolt megoldásai hiányoztak a későbbiekben.

A *csodálatos mandarin*ban Khell Zsolt sötét, komor építménye teljes szélességben elfoglalja a színpadot. Szögletes nyílásaiból egyenesen a nézőtérre csap ki a fény. A jelmezek tónusát a szürke és a fekete határozza meg, ebbe hasít bele a lányok piros ruhája (a főszereplő még élénkebb, mint a többieké), ebben kellene szikráznia a Mandarin meztelenségének. Velich Ritát a koreográfus nem engedte „el-szállni”, a ruhák rajza visszafogott, már-már klasszikus.

Jól teljesít a társulat, különösen ihletett a „sokszorozott lányok” csapata. Külön ki kell emelni Barna Andrea („a másik” Lány) érett, tiszta előadásmódját. A két este *Mandarin*-mezőnyéből magasan kiemelkedő alakítás Tsygankova Annáé: ő pusztá jelenlété-

vel – akár egy helyben állva is – izgalmassá tudja tenni a játék minden pillanatát.

### A FÁBÓL FARAGOTT KIRÁLYFI (Magyar Állami Operaház)

**ZENE:** Bartók Béla. **SZÖVEGKÖNYV:** Balázs Béla. **DRAMATURG:** Novák Ferenc. **JELMEZ:** Velich Rita. **DÍSZLET:** Khell Zsolt. **KOREOGRÁFIA:** Román Sándor.

**ELŐADJA:** Pap Adrienn/Somorjai Enikő, Bajári Levente/Cserta József, Oláh Zoltán/Bakó Máté, Végh Krisztina/Keveházi Krisztina, Kerényi Miklós Dávid.

**KARMESTER:** Kovács János.

### A CSODÁLATOS MANDARIN

**ZENE:** Bartók Béla. **SZÖVEGKÖNYV:** Lengyel Menyhért. **DRAMATURG:** Novák Ferenc. **JELMEZ:** Velich Rita. **DÍSZLET:** Khell Zsolt. **KOREOGRÁFIA:** Lócsei Jenő.

**ELŐADJA:** Anna Tsygankova/Radina Dace, ifj. Nagy Zoltán/Bajári Levente, Solti Csaba/Kovács Gergely Csanád, Baráth Ákos/Krusch Richárd, Szakács Attila, Csonka Roland, Merlo P. Andrea, Turi Sándor, Lieblich Roland, Kerényi Miklós Dávid.

**KARMESTER:** Kovács János.

MESTYÁN ÁDÁM

# Egy Mandarin fényei

■ BARTÓK BÉLA: A CSODÁLATOS MANDARIN ■

A *csodálatos mandarin* Bartók Béla legaktuálisabb darabja. Nemcsak a zenei zsenialitás, hanem az eredeti történet visszafojtottsága, különös keménysége és a hatalmi játszmák ábrázolásának hihetetlen pontossága miatt. Lengyel Menyhértet, aki a Nyugat 1917-es évfolyamának első számában publikálta a történetet, érdemes tehát újra és újra megemlíteni. Ez az eredetileg a Gyagilev-társulat számára írott szürreális „pantomime grotesque” keltette fel Bartók érdeklődését. Zeneművét a Tanácsköztársaság hónapjaiban fejezte be. Akkor még senki sem sejtette, hogy az alkotás koreográfiái próbakővé válik. Most Kun Attila készítette el saját verzióját. Bozsik Yvette, Juronics Tamás, Horváth Csaba – csak néhányan azok közül, akik az elmúlt években feldolgozták a darabot. De híres-hírhedt koreográfiát készített Ruszt József vagy Harangozó Gyula is. A *csodálatos mandarin*t ugyan csak 1945-ben mutathatták be Magyarországon (akkor is némileg cenzúrázva), ám az ötvenes évek második felétől kezdve a magyar balettrepertoár kitüntetett darabja, mi több, mestermunkának számít. Ezért mindig szimbolikus jelentőségű, ha egy-egy új művész interpretálja. Sajnos, manapság botrányszagú is, mivel a Bartók-örökös állandóan akadályokat gördít az újító alkotók elé. Így lett például Horváth Csaba zseniális interpretációja „néma”, és ezért járt Bozsik is a bíróságra. Kun Attila meglepő módon pusztán annyi nehézséggel szembesült, hogy a hatalomról szóló alkotás bemutatóját a Trafó helyett – ami az örökös szerint „méltatlan” Bartók szelleméhez – a Művészetek Palotájában tartották.

Az már nyilván a fesztiválszervezői kényszerből adódik, hogy az új *Mandarin*-interpretáció Bozsik Yvette régi darabjaival együtt szerepelt. Az *Hommage à Mary Wigman* és az *Honour to Martha* régi, jól bevált és sikeres darabok, melyek két tánc történeti nagy-

asszony előtt tisztelegnek. Elemzésüket már elvégezték mások. Pusztán arra a koncepcióra hívnám fel a figyelmet, mely szerint a Művészetek Palotájának Fesztivál Színházához klasszikus, kimért, illetudó program illik. A Tavasz Fesztivál persze eleve az elitista irányba menetel, de jobbra igényes produkciókat mutat be. A hivatalosságot ezernyi hostesszel képviselő Fesztivál Színházról, amely egyfajta állami népnevelő jelleggel betöltő, dalos revüket lát-szik preferálni, ugyanez nem mondható el.

Még hálásak is lehetünk, hogy a *Két koreográfus – egy este* című programot – melyet a Bartók-örökös vaskalapossága miatt kellett így párosítani – azért szépen és elegánsan úsztuk meg. Egy piciny gikszer kivételével: Kun Attila koreográfiája ugyanis a bemutató időpontjában még nem volt kész. Körülbelül tíz nap múlva, a Trafóban már jobb volt az állapot, ám ekkor meg szerepcserére került sor. Így állt elő az a helyzet, hogy háromszor is láttam a koreográfiát, de mindannyiszor mást. Jelentős különbségekkel. Köztudomású, hogy a tánc illékony művészet, a pillanat elszáll, de a kritikus anyaga mégiscsak egyetlen élmény. Ezúttal egyetlen ötlet három variánsát kellene bemutatni. E változékonyság sajnos azt tanúsítja, hogy túl gyorsan kellett összekapni a dolgokat, túl hamar akarták bemutatni a művet – s ez nem feltétlenül a koreográfus hibája.

Kun Attila darabja ugyan mostoha körülmények között jött létre, mégis egységes a koncepciója. Felfogásában támaszkodott a klasszikus hagyományra. A közismert történet főbb elemeit megtartotta: a három gonosztevő (a szerepcserék miatt Katonka Zoltán, Lieblich Roland és Szirb György/Szabó Csongor) által rabul ejtett Lány (Sahra Maira) először az Öreg gavallért, majd a Fiala diákot „fogadja”. A harmadik vendég, azaz a Mandarin szerepében maga a koreográfus tündököl. Külön kiemelendő, hogy Kun –



## Kun Attila (Mandarin) és Sahra Maira (Lány)

A második sajátosság a kitűnő fénykezelés, Kovács Gerzson Péter munkája. Sajnos ritkán esik szó azokról a technikákról, melyekkel a kortárs táncban a fény-mesterek operálnak, pedig sokszor meghatározó jelentőségűek. Jelen esetben Kovács Gerzson egyenesen metafizikai interpretációba foglalja fényeivel a darabot. Kezdetben a színpad körvonalát futtatja végig egy piros csíkkal – ezt a végén is megismétli. A piros fény még kétszer jelenik meg – először amikor a Mandarin beugrik a színpadra, másodszor pedig akkor, amikor utoljára érinti a Lányt. A fények elhatárolják a színpadi teret a köznapitól. A Mandarin eme előzetes elhatároltságra érzékel. Ahogy lába érinti a talajt, a piros fény felvillanása jelzi, hogy feltépi ezt a valóságot. Utolsó érintésében pedig – elvileg ekkor hal meg – a fény a távozását jelképezi.

A fények érzékeltetik azt is, hogy a történet egy szobában játszódik. A padlón fénykockák derengenek, ezzel pedig nemcsak a szobajelleget, hanem akár a börtön rácsait is felidéznek. A díszlet (Molnár Zsuzsa) ugyan ügyes, ám olykor nehézkes. Három nagy áttört hasábot görgetnek ide-oda, ezek szolgálnak a berendezési tárgyak helyett. Ezeken keresztül lép be az Öreg gavallér és a Fiala diák, és az egyik tetejéről ugrik be a Mandarin. Érdeemes megfigyelni, hogy az utóbbi így nem az utcáról érkezik, hanem voltaképpen felülről ereszkedik alá – ezzel is hangsúlyozva természetfeletti jellegét. A díszletként használt alkalmatlanságok jelenítik meg az ablakokat, sőt a csillárt is, hiszen az eredetiben arra akasztják fel a Mandarint. Itt maguk a „gonosztevők” szolgálnak zsinórként. Egyikük karja tartja Kunt, míg a másik kettő emeli. Többször lezuhan. Előadásonként váltakozott, hogy hétszer vagy csak kétszer akasztják fel.

A koreográfus legnagyobb ötlete az, hogy végül a Mandarin nem hal meg. A végső képből a Lányra fénykocka vetül, és mögötte sötétben dereng a Mandarin alakja. Kun Attila interpretációjában a történet *belül* zajlik. Minden egyes mozzanat a Lány belső vívódását, belső küzdelmeit jelképezi, a három gonosztevő pedig szenvedélyeket és hamis vágyakat – „fétiskutyák” ők, ahogy a művész megfogalmazta. Ebben a benső világban kissé nehéz elhelyezni a Mandarin figuráját. Ő volna a szabadító? Vagy éppenséggel a legfőbb gonosz? Az a tény, hogy nem hal meg – legalábbis nem látjuk, hogy meghalna –, azt jelenti, hogy miután kívülről behatolt a lélekbe, valamiképpen akadálytalanul távozott is – a Mandarin ebben a felfogásban örökkévaló.

Kun Attila tehát érdekes, újszerű koncepcióval állt elő, ám a sietősség miatt nem tudható, mikor lesz végleges szerkezete az

klasszikusbalett-képzettségének megfelelően – csupa kiváló táncost válogatott ki, akik járatosak a konzervatív technikákban. Angelusz Iván kivételével, aki a kortárs tánc apostola volt a nyolcvanas években. De neki most nem a tánctudása volt a legfontosabb, hanem az a fantasztikus színpadi kisugárzása, ami fenomenális Öreg gavallérrá teszi. Iskolájának tagja a Fiala diákot alakító Molnár Csaba, akire a jelmeztervező valami homályos okból kifolyólag Harlekin-kosztümöt adott.

Két jelentős sajátosságot lehet kiemelni a már unalomig ismert szüzsé interpretációjából. Az első a sajátos mozgásanyag. Kun ugyanis nem modern balettes paneleket használ, hanem minden figurának egyénített mozdulatnyelvet kreált. A gonosztevő „apacsok” állathoz hasonlítanak, mozdulataik spektrumát a kigyó és a kutya jellegzetes tartásai között határozhatjuk meg. A Mandarin megjelenésétől kezdve kitüntetetten használja a kezét. Általában földközeli pózban helyezkedik el, nem ritkán le is ül. A Lány (a Lengyel Menyhért-féle eredetiben: Mimi) mozdulatkollekciója a leghagyományosabb, klasszikus balettes szövedék. Mégis, neki is van csak rá jellemző attribútuma: a Mandarin megérkezéskor sokszor a semmibe tárog, egy-egy csók után némán megmerevedik.

### Sahra Maira és Kun Attila

Koncz Zsuzsa felvételei





alkotásnak. A Nemzeti Balettből kölcsönzött főszereplő, Sahra Maira a legprofibb szereplő. Ha igaz, hogy *A csodálatos mandarin* mérföldkő egy koreográfus pályáján, azt kell mondanom, Kun Attila műve nem hozott áttörést. Határozottan az az érzésem, hogy túlvállalta magát, hiszen saját társulatának és a Győri Balettnek is készített mostanában koreográfiát. *Mandarinja* jókor jött, de nincs kellően átgondolva. Több türelmet kívánok a művészeknek.

## BARTÓK BÉLA: A CSODÁLATOS MANDARIN (Művészetek Palotája)

**DISZLET ÉS JELMEZ:** Molnár Zsuzsa. **FÉNY ÉS SZÍNPAD:** Kovács Gerzson Péter. **KAMERA ÉS VÁGÁSTECHNIKA:** Ernst Süss. **KOREOGRÁFIA:** Kun Attila. A zenei felvétel a Pannon Filharmonikusok előadása. **SZEREPLŐK:** Sahra Maira, Kun Attila, Liebich Roland, Szabó Csongor/Szibr György, Molnár Csaba, Angelusz Iván.

HALÁSZ TAMÁS

# Tükör és cserepek

■ BATSHEVA: LOVE, DECA DANCE ■

**A** Budapestre visszajáró táncművészeti nagyságok imponáló sorában tarthatjuk immár számon a negyvenkét esztendeje alapított Batsheva Együttest, ezt a hosszú története során töretlenül a művészeti ág nemzetközi élvonalában tanyázó, hagyományait produkciói minőségében, műsorpolitikája haladó voltában őrző társulatot.

A Budapesti Tavasz Fesztivál programjában szereplő estjük jellegével inkább a Budapesti Őszi Fesztivál világát idézte – melynek keretében legutóbb a társulat arcukat messzemenően és huzamos ideje meghatározó, világszerte elismert Ohad Naharin *Mamootot* című koreográfiáját láthatta Budapest közönsége. Hogy a nagy tavaszi fesztivál-testvér egy ilyen progresszív szellemű produkciót programjába illesztett, feltétlen örömmel üdvözlendő.

A Művészetek Palotája Fesztivál Színházában ezúttal a társulat fiatal táncosának-koreográfusának s egyik vezető művészszemélyiségének, (a *Mamootot* megalkotásában is közreműködő) Sharon Eyalnak *Szerelem* című munkája nyitotta a kétrészes estet. Ez a bonyolult felépítésű, ágbogas, absztrakt munka bővelkedett izgalmakban, ám szárazsága, szövevényessége folytán olykor már átlépte az elviselhetőség határát. Érzékelhető volt: tudatosan.

A felénk leggyakrabban aluljárókban látható, domború kör mintás, ám a megszokott fekete helyett itt égővörös gumi-szőnyegre komponált koreográfia mindennapi életünk falanszterhelyzeteit látattja – bennem legalábbis egy táncban megfogalmazott nagyvárosi humánológiai kaland érzetét keltette. Fanyar játék ez a címáddal: Eyal alkotásában a gyengéd érzelmek igen csak kevés teret kaptak. Alkotása a szerelem lehetséges megjelenési helyzeteit s a ziccer elenyészését ábrázolta. A hatalmas gépezetként zakatoló tánckar nagyzenekari összhangzata, a mozdulatlan játékosok körülállta szólók létrehozta, izgalmasan nyomasztó atmoszféra a szerelem megannyi lehetséges helyét, felbukkanási közegét rajzolta körbe, határolta be. A koreográfia érzelmességére, szikár szerkezete s címe jelentős kontrasztban áll egymással – s e kontraszt maga a jelentés.

Eyal nagy tehetséggel kombinál, szerkeszt párhuzamos helyzeteket, pompás kánont: elárasztja mozdulatokkal, testekkel hatalmas színpadát, hogy aztán időről időre a magány apályát hozza létre ott. Küzdelem, rivalizálás, szolidaritás, összetartás változatos képeit láthattuk absztrakt alkotásában, táncosaival fantáziadús kísérletezőként rajzolta a térbe szokatlan vagy máshonnan már ismerősnek tűnő mozdulatépítményeit. Fekete egyendresszes játékosainak felkészültsége, fegyelme, egyénisége, tudásuk sokféle íze, zamata tette igazán izgalmassá ezt a nehéz, egyes pillanataiban

ban már-már közönségpróbáló munkát. Eyal világa nem különösebben egyedi: intenzív atmoszférát teremtő, korézetet színpadra idéző, tükröt tartó falanszter-koreográfiákkal gyakorta találkozunk. A *Szerelem* igazi erejét a kontrasztok adják. A végtelenül intim, megrendítő szólók, melyeket táncosai egymás után mutatnak be – össztáncjelenetekbe ágyazottan –, izgalmasan ellenpontoszák a tömegben létezés, tömegben élés, a falkaszellem jegyében élt élet koreografikus pillanatképeit. A kiadott színlap sajnos szinte egyetlen szót sem árult el az előadásról, keletkezéséről, az alkotó személyéről – az est fellépőinek névsorában azonban találkozhatunk a szerző (a Batsheva újdonsült táncművészeti vezetője) nevével. Tanulságos, tiszteletre méltó a gesztus, hogy e világhírű együttes alkotókedvű, tehetséges előadóművészeinek nem csupán szűk műhelyközegben, de külhoni fellépés alkalmával is módot ad a megmérettetésre – egyazon esten a világhírű Ohad Naharin „best of” válogatásával.

A kortárs táncban meglehetősen ritkán találkozhatunk koreográfiai válogatásokkal, hiszen a klasszikustól erősen eltérő szerkezetű alkotásokban nehéz behatárolni pontosan egy-egy „highlight”-ot. Mikor megtudtam, hogy a Batsheva estjének második felében egy Naharin-egyveleget láthatunk, erősen úrrá lett rajtam a szépségszisz. A koreográfus néhány alkotásának ismeretében igen nehezen tudtam elképzelni, mit is takarhat ez a turné-hakni ízű megfogalmazás. Belegondoltam, miféle hentesmunka lenne például a legutóbb a Batsheva előadásában Budapesten látott, nagyszerű *Mamootot* egy izgalmasabb jelenetét megfogni és beemelni egy efféle esztrádba. Aztán eszembe jutott, hogy a nem sokkal korábban a Budapesti Tavasz Fesztiválon nálunk járt NDT2, a világhírű holland társulat ifigárdája ugyancsak egy – hivatalosan nem deklarált – Naharin-kompilációval, a *Mínusz 16*-tal kápráztatta el közönségét. A kifejezetten a fiatal társulatra alkotott produkció hivatalosan viszont nem viselte a *válogatás* megjelölést: arra, hogy több munkából jött létre, elsősorban szerkezete utalt. Annak a produkciónak és a Batsheva-esten játszott koreográfiai kevercsnek, mely a (kicsit már lehasznált) *Deca Dance* címet viselte, például szinte hajszálpontosan azonos volt egy-egy markáns, közönségbevonós, vagyis igazán népszerű része, mely a holland esten a finálé, utóbb pedig az előfinálé szerepét töltötte be.

A Naharin-válogatás nagyszerű előadások nagyszerű részleteivel örvendeztette meg a mester alkotásainak döntő többségét nem ismerő magyar közönséget. E *patchwork* jellegű, lendületesre szerkesztett anyagot szilánkjaiiban felesleges és értelmetlen elemezni. A Batsheva produkciója azonban plasztikusan látatta egy nagy,



Koncz Zsuzsa felvétele

**Jelenet a Love-ból**

modern, bámulatosan sokféle koreográfiai dialektust beszélő alkotó impozáns világát. Naharin csipkefinomságú vagy érdes, rusztikus kompozíciói, egyaránt markánsan megjelenített humora és lírája e jól választott, jól illesztett töredékek remek kollázsában mélyen megérintette a nézőt. A megidézett munkák eredetisége, egymáshoz képest eltérő világa, sokfélesége felemelő élményt

nyújtott, s csaknem maradéktalan cáfolatát annak, hogy kortárs munkákból ne lehetne válogatást szerkeszteni. A *Deca Dance* mindazonáltal leginkább egy étlapra vagy inkább termékmintakollekcióra hasonlított. Az ember szinte megkívánta a felsorolásszerű, töredékekben megjelenített tartalmat, hogy egyenként, teljes hosszban, vágatlanul élvezhesse az eredeti darabokat.

# dance auditions

• AT IMPULSTANZ (VIENNA) – AUGUST 5 & 6, 2006

*Cirque du Soleil™* is seeking **PROFESSIONAL DANCERS** with strong technique, stage experience, improvisational skills and versatility.

• Modern • Contemporary • Jazz • Classical • World and ethnic • Unique and diverse styles

# táncmeghallgatások

• AT IMPULSTANZ (BÉCS) – 2006. AUGUSZTUS 5–6.

A *Cirque du Soleil* hajlékony, sokoldalú, HIVATÁSOS TÁNCOSOKAT keres kialakult technikával, színpadi tapasztalattal és improvizációs képességekkel.

• Modern • Kortárs • Jazz • Klasszikus • Világzene és népzene • Egyedülálló és különböző stílusokban

CIRQUE DU SOLEIL.



**Auditions are based on video demo submission (starting immediately).**

A meghallgatásokra kizárólag – video-demo benyújtásán alapuló – meghívással kerül sor (amely rövidesen kezdődik).

[www.casting.cirquedusoleil.com/szinhaz](http://www.casting.cirquedusoleil.com/szinhaz)

KUTSZEGI CSABA

# Sosztakovics és a tükörlét skizofréniája

■ &amp; ECHÓ ■

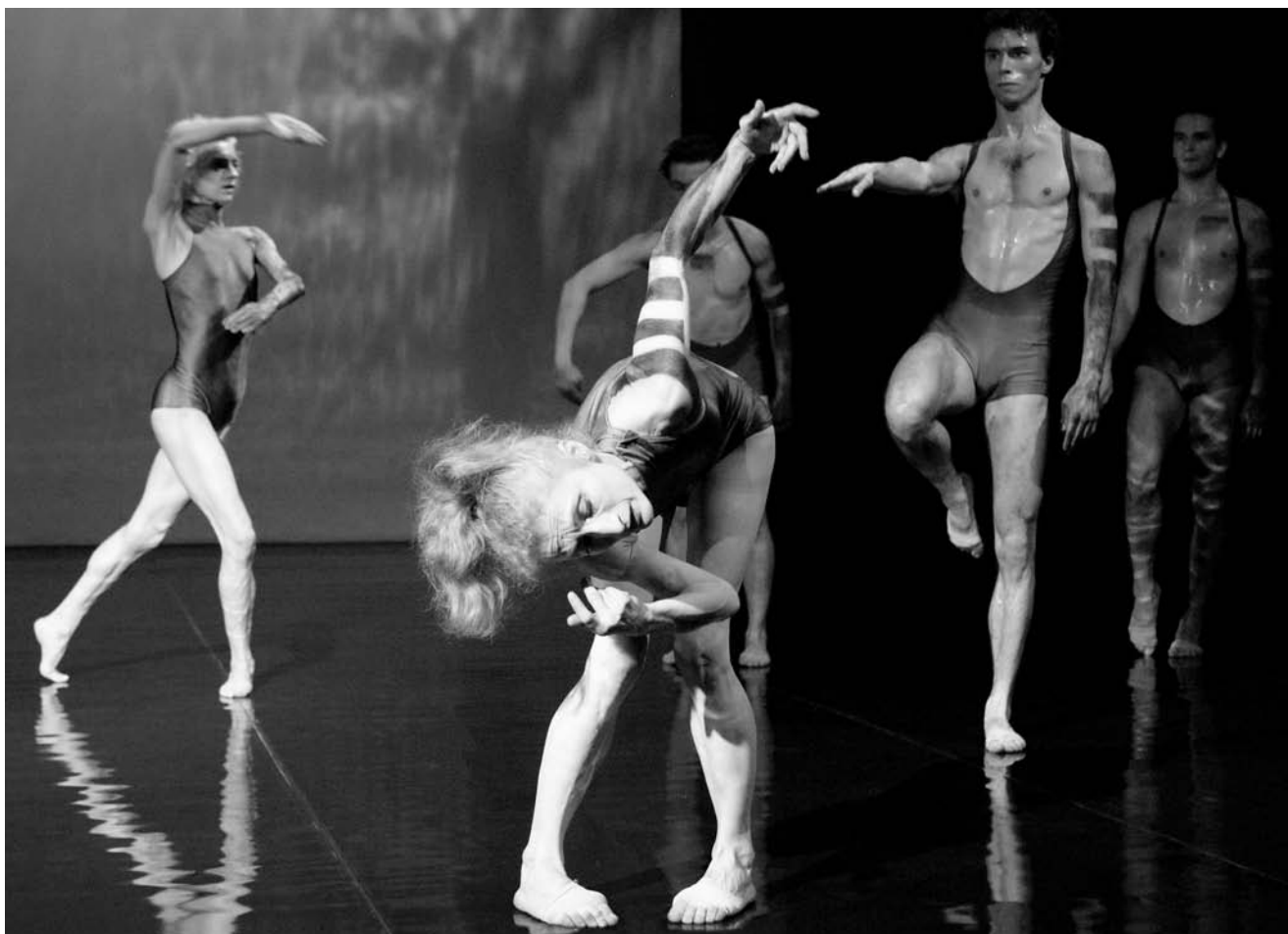
**H**a bulvárlapba írnám a dolgozatomat, azzal kezdeném, hogy Horváth Csaba megunta a bibelődést a Bartók-örökössele, és inkább Sosztakovicshoz nyúlt. Úgy hírlík ugyanis, hogy a *Forte* (*Hymn*) alapötlete Bartók-műre fogant, de a zeneesztéta rendőr félreértelmezett szerepét önmagára osztó jogutód csírájában megfojtotta a gondolatot. Ezért lett aztán Sosztakovics-muzsika a *Forte* ihletője, és az meg minden bizonytal egyenes következmény, hogy a koreográfus néhány hónappal későbbi újabb bemutatója szintén az orosz komponista zenéjére készült. Az örökösnek még kilenc éve van arra, hogy kitartó szorgalommal megtisztítsa a magyar táncszínházat Bartók zenéjétől.

Nehéz a Bartók-zene rovására kimondani, hogy a koreográfus Sosztakovicsal egyáltalán nem járt rosszul. Az idézetekkel tűzdelt, hatásos, sodró muzsika táncszínházi előadásoknak kitűnő zenei alapja, a már a *Fortéban* megjelent és az új darabban, az *&Echó*ban főszerephez jutott *15. szimfónia* is különleges hangulatot teremt, és – táncos szlengben mondva – jól táncolható. A zene mindkét koreográfiában az általában megszokottnál fontosabb szerepet játszik. Nem túlzás azt állítani, hogy e két munkájával

Horváth – ha nem is tudatosan – George Balanchine nyomdokai-ba próbál lépni. A grúz származású amerikai koreográfus (akinek karrierje a Gyagilev-ballettban indult, és a New York City Ballet élén fejeződött be) a XX. századi táncművészet kiemelkedő jelentőségű stílusalkotója egyénisége volt, ő koreografált először cselekmény nélküli, szimfonikus baletteket. Műveiben arra törekedett, hogy a zenét színpadi mozgással láthatóvá tegye.

Horváth említett műveiben nem ennyire egyértelmű a képlet, de szembevetendő: a *Forte* és az *&Echó* a szimfonikus balettek jellemzőit mutatja. Nincs bennük cselekmény, látványképükben, jelmezeikben, eszközhasználatukban kevés a konkrétum, a színpadi történések szorosan követik a zene hangulatát, és a szereplők által megrajzolt térformák kialakulásai, valamint a táncosok mozdulatsorozatainak időrendi kapcsolódásai a zenei szerkesztés módszertanára emlékeztetnek. Mindkét koreográfiában látható mozgástéma és mozgásvariáció kompozíciója, mozdulatok harmonikus és diszharmonikus összehangzása, megfigyelhetők szimultán folyamatok, kánonok és egyéb zenei fogalmak vizuális absztrakciói. Horváth alkalmazott mozgásnyelv is közel

Ladányi Andrea, Lőrinc Katalin, Bajári Levente, Kerényi Miklós Dávid és Koháry István







Koncz Zsuzsa felvételei

#### Koháry István, Bajári Levente és Ladányi Andrea

áll a modern balettéhez, a *Fortéban* spicc-cipőre állítja néhány táncosnőjét, az *Echóban* pedig klasszikusan képzett balett-táncosokkal dolgozott.

Horváth Csaba persze nem George Balanchine, és nem csak azért nem az, mert a grúz-amerikai alkotói nagysága megközelíthetetlennek és felülmúlhatatlannak tetszik. Horváth művészete a XX. század végének kortárs magyar táncművészetében született és fejlődött; a korra és a közegre nem az elegáns zenei reflektálás, hanem a valóságos folyamatokban vergődő személyiségre való utalás a jellemző. A balanchine-i módszerekkel folytatott alkotás a koreográfusképz(őd)és kihagyhatatlan állomása kellene hogy legyen, erre néhányan olykor rá is jönnek, de Horváth esetében nem újabb stúdiumról, hanem izgalmas útkeresésről van szó.

„Életemben egy boldog pillanatom nem volt” – Sosztakovics vallja ezt a *Testamentumában* (*Testamentum. Dmitrij Sosztakovics emlékei Szolomon Volkov szerkesztésében*. Európa, 1997). Azért nem lehetett egyetlen boldog pillanata sem, mert állandó félelemben élt, és ebből táplálkozó megfeleléskényszer hajtotta. Egyszerre volt avantgárd újító és a sztálini rendszer kegyeltje. Az idézett könyv megjelenésekor Bán Zoltán András egy rádióbeszélgetésben röviden összefoglalta az okokat és következményeket: „Nézzük a pályáját. Elindult félig-meddig avantgárd zeneszerzőként rendkívül fiatalon, hiszen tizennyolc éves korában mutatták be az első szimfóniáját. Utána megírta *Az orr* című, állítom, hogy abszolút zseniális operáját Gogol novellájából, és aztán a *Kisvárosi Lady Macbeth*

című operát, ami szintén fantasztikus. Mindkét darab a század legfontosabb operái közé tartozik. Ekkor még nem volt harmincéves. Tehát elkezdte építeni a maga abszolút zseniális pályáját, és akkor 1937-ben megjelent a *Pravdában* egy névtelen cikk, amiről Sosztakovics azt állítja, hogy megváltoztatta az életét. Igaza volt. *Zene helyett káosz*, így szólt a cikk címe, és a *Kisvárosi Lady Macbethet* tiporta a sárba. És tíz nap múlva megjelent még egy írás, amelyben azt mondták, hogy amit Sosztakovics csinál, az veszélyes játék, amelynek rossz vége lehet. Tudjuk, hogy mit jelentett a harmincas években az ilyen figyelmeztetés. Ettől kezdve Sosztakovics zeneszerzői pályája megtört, és ahelyett hogy a század legnagyobb zeneszerzői közé került volna, mint ahogy erre igen komoly esélye volt, mostantól valamiféle kettősség jellemzi a műveit. És valami görcsös igyekezet a megfelelésre. Konkrétabban szólva: a *15. szimfónia* utolsó tételén belül megtalálhatók a fiatalkori korszakára emlékeztető nagyszerű avantgárd ötletek, ütőhangszeres színek, szenvedélyes expresszív kitörések és két ütemmel később a lehető leglaposabb posztromantikus, szovjetmód forradalmi-romantikus, nyúlósan poszt-brahmsi, poszt-mahleri megoldások. Tehát egy tételén belül is észlelhető az iszonyatos tépettség. [...] Ez skizofrénia. Egyrészt nem is tudom, hány Sztálin-díjat kapott, másrészt voltaképpen eltiport avantgardista volt egész életében.”

Bulvárlapban ezek után azt kellene írnom, hogy Sosztakovics *15. szimfóniáját* az isten is kortárs magyar táncszínházi zenének szánta. Bán Zoltán Andrásnak minden bizonnyal igaza van abban,

hogy ez az iszonyatos tépetség már skizofrénia, de a kevésbé vajt-fülű hallgató leginkább a hangokból áradó torokszorító félelmet érzi át, és azt gondolja, hogy a zenei utalásokból is fakadó különös hullámzás tudatos alkotói fogás, és adekvát az alaphangulattal. Kellhet-e jobb zenei háttér azoknak a kortárs koreográfiáknak, amelyek – ellentétben a vegyítettán artisztikus Balanchine-művekkel – társadalmi valóságban vergődő hétköznapi hősök lelki folyamataira akarnak közvetetten rámutatni? Horváth Csabának ugyanis ez utóbbi láthatóan szándékában áll, művészetfelfogása e tekintetben élesen különbözik Balanchine-étől.

A 15. szimfónia szakemberek általi megítélése is eltérő. Kovács Sándor két éve a Zeneakadémián hallotta a művet, kritikája az *Új Zenei Újság* 2004. március 27-i adásában hangzott el: „Döbbenetes és titokzatos mű ez az 1971-ben, nagybetegen papírra vetett utolsó szimfónia. Csupa frivol, szarkasztikus vicc és csupa mélyes szomorúság. Talán azoknak is igazuk van, akik egyfajta zenében elmondott önéletrajznak értelmezik. Az első tétel volna az ifjúság zenéje. A tragikus hangulatú második a sztálinizmus éveie. A harmadik, a *Scherzo* nevetné ki a hrucsovi–brezsnyevi időket. És a negyedik volna a búcsú. Brünnhilde jelenik meg Siegmundnak: mint a halál hírnöke. S a *Trisztán* motívuma tűnik fel *A walkür*-idézett után, hogy a harmadik hang után furcsán-lemondóan kifacsarodjék. Nincs több szerelem, nincs több vágy. Távolról visszhangzanak még az ifjúság dallamai, de a mű vége monoton ütőszakatolás. Feloldódás a csendes-egyenletes, könyörtelen ritmusban. Nem sokszor hallotta a budapesti közönség ezt a fantasztikus kompozíciót. [...] Nem sikerdarab. Befejezése nem készlet tomboló lelkesedésre, vivátokra, ütemes tapsra. Inkább megdöbbenést vált ki.”

Horváth Csaba az *&Echó*-ban a táncban és a színpadi látványban visszaadja a zene frivolitását, szarkazmusát és mélyes szomorúságát, valamint a furcsa, lemondó kifacsarodottság és a szerelem nélküli vágytalanság érzését. De nem elégszik meg a hallható műélmény „egyszerű” vizualitásba transzponálásával, hanem ráhúzza a darabra egy – Narkisszoszra és Ékhóra vonatkozó – újabb utalásrendszer. És nem biztos, hogy ez az előadás javára válik. A szépséges görög ifjú és a belé szerelmes, visszhangozva végszavazó nimfa latin írásmódja sem szerencsés: Narcissusról Claudius császár híres rabszolgája jut az ember eszébe, Echo – kisbetűvel – meg elsősorban egyszerűen visszhangot jelent. A szerző a bemutató kíséző anyagában igyekszik a befogadóknak támpontokat adni. „Narcissus” nála nem az önimádatot, hanem a tükörlétet jelképezi. Képhiszosz folyamisten és Leiporé nimfa fia Horváth felfogásában „saját tükörcsképek idegenje: olyan költő, aki képtelen különbséget tenni az »égre kelt« s »az éji folyó csillagai« között”. Ha nem jutnánk el egy mondatban a görög mitológiától József Attiláig, akkor is nyilvánvaló lenne, hogy Narkisszosz tükörléte – vagy a tükörlét általában – korunk emberének meghasonlottságára (ha úgy tetszik, skizofréniájára) utal. Világosan megfogalmazom: szerintem teljesen felesleges volt a koreográfiába belekeverni a Narkisszosz- és Ékhó-szimbolikát. Egy információt nem közlő (például *Opus X*) vagy történetesen a *Tükörlét* címmel is kerek, tartalmas lenne a darab. Az *&Echó* cím feleslegesen elkalandoztatja a néző figyelmét, és verbális indoklásra készíti a szerzőt. Mintha a kortárs koreográfusokat Sosztakovicséhoz hasonló megfelelőképpen néznie az izgalmasnak tetsző, kimódolt címadás felé. Pedig Sosztakovics – enyhén szólva – nehezebb helyzetben volt: a sztálinisták bíralták formalizmusát, ezért kénytelen volt „elismerni” a kurzus meghatározó esztétikai zagyaságát, hogy tudniillik a társadalmi programok lefordíthatók a zene nyelvére. Sosztakovics korában valóság és tükörcsképe egyre távolabb került egymástól, a tükörlét skizofréniásintje egyre növekedett: például a *Leningrádi szimfónia* – sokak szerint – a közhiedelemmel ellentétben nem Leningrád németek általi elpusztításáról, hanem a sztálinizmus rombolásáról szól, a 13. szimfónia forradalmiságát pedig – állítólag – a magyar '56 ihlette. Az elvárásnak

viszont mindkettő megfelelt: „haladó” társadalmi eseményekről írt programzeneként voltak értelmezhetőek.

Ma senkit nem kényszerítenek programművek írására, és a koreográfiák címeinek sem kell kötelezően konkrétumra utalniuk. Horváth Csaba színpadán Ékhó és Narkisszosz emlegetése nélkül is kifejező, hogy a jobb oldalon álló tükörfalban a valóság különös vetülete látszódik, amellyel – s benne önmagukkal – a darab végén szembesülnek a szereplők. A táncosok sorba állítása és Sosztakovics zenéje már a *Fortéban* is erőteljes, közös szimbólummá érett: az ember a sor előtt vagy mögött kivégzőosztag közelségét érzi. A *Fortéban* halálos áldozat is szerepel, az *&Echó*-ban az egyén kényszerű rendszerbe illeszkedésének belül megélt drámai folyamata figyelhető meg. A Lőrinc Katalin megformálta alaknak központi szerepe van: ő az, aki a rendszeridegen lét vállalása és a beilleszkedés kényszere között őrlődik. A többiek a zenemű szerkezetéhez hasonló közeggé szerveződnek, amely az individuumot néha befogadja, olykor eltaszítja. A koreográfiában is szerepelnek motivikus utalások: Horváth vissza-visszatérően alkalmazza a régebbi darabjaiban is használt rituális fejberúgás-motívumot, amely az *&Echó*-ban – hatását nem veszítve – balettossá szofisztikálódik. Kegyetlenül erős az ütős tételre hátul, egy sorba rendeződve bemutatott rángatózós és földre zuhanós mozgólatsorozat. A triók és kettősök szerepcseréiben finom, érzékeny megoldások is láthatók. A koreográfia (együtt a zenével) végig él, lüktet, az előadás már az elején megéri, és folyamatosan fogva tartja a nézőt.

Ebben nem kis szerepük van az előadóknak. A puritán dresszbe és diszkrét testfestésbe „öltöztetett” táncosok az *&Echó*-ban kortárs esten szokatlanul magas színvonalon „szólalnak meg”. Bár Lőrinc teste és mozgulatai is kitűnő kondícióról árulkodnak, társai többet mozognak. Az Operaházban leginkább „táncos-komikus” szerepkörben remeklő, bravúros technikájú Kerényi Miklós Dávid komoly férfiként, átszellemülten és plasztikusan rajzolja meg mozgulatait, a még kevésbé ismert Koháry István Kerényi egyenrangú szereplőtársa. Ladányi Andrea néhány „nagyjelenetben” uralja a színpadot; amikor nem róla szól a darab, bemutatja, hogy csapatjátékosnak is kitűnő. A végére hagyom Bajári Leventét, aki még ez illusztris társaságból is kiemelkedik. Alighanem – operai tagsága ellenére – jelenleg ő az ország legsokoldalúbb kortárs táncosa.

Horváth Csaba jófelé keresgéli az új utat. Bár eddig is mozgáscentrikus táncszínházban gondolkodott, a *Fortéval* és az *&Echóval* a technikai megújulás útjára lépett. Új formációja, a Fortedanse csoport működtetése remélhetőleg lehetőséget fog nyújtani neki arra, hogy klasszikusan képzett táncosoktól is rendszeresen inspirációt kapjon. Ha a cizellált balettelemek alkalmazása nem csorbitja mozgulatainak dinamikáját, őszerejét, és következetes, lényegre törő marad a témaválasztásban és -kidolgozásban, minden esélye megvan rá, hogy saját, megújult nyelven kiemelkedő alkotások sorozatát hozza létre.

Sosztakovics a 15. szimfónia elején dodekafon skálát is alkalmaz. „Feltűnik egy tisztán tizenkéthangú téma, rögtön tükörfordításban is, à la bécsi iskola” (Kovács Sándor).

Bár kevesen ismerik fel (sajnos én sem), a hozzáértők állítják: a zenében a rendszerfelbontó újítás nagyszerűen működik klasszikus közegben. Állítom: a táncban is.

---

## &ECHÓ (Fortedanse – Horváth Csaba – KET, MU Színház)

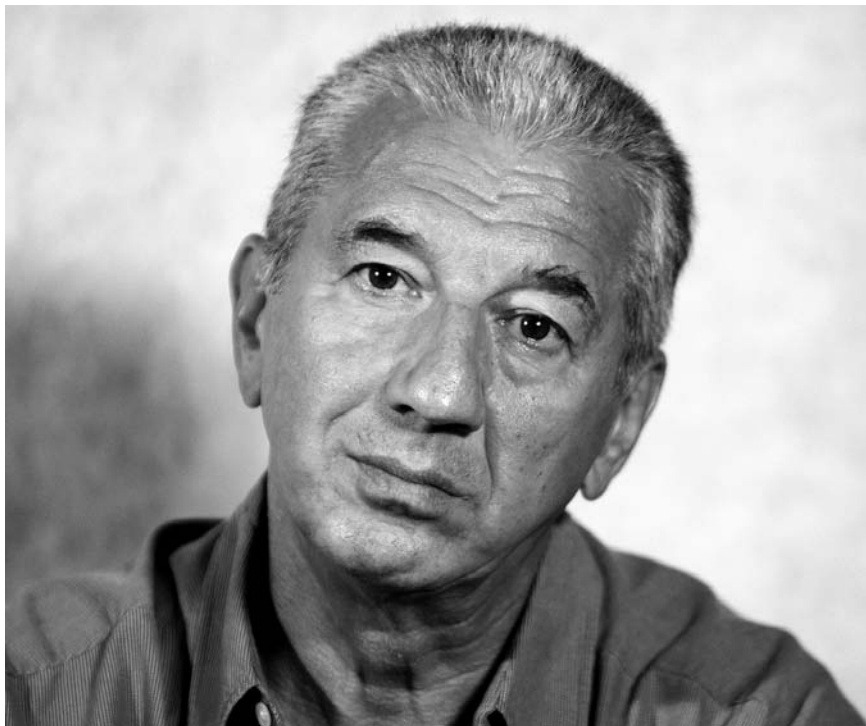
---

JELMEZ: Benedek Mari. ZENE: Dmitrij Sosztakovics. KOREOGRÁFIA: Horváth Csaba.

SZEREPLŐK: Ladányi Andrea, Lőrinc Katalin, Bajári Levente, Koháry István, Kerényi Miklós Dávid.

# „Ami nekem tetszik”

■ BESZÉLGETÉS MÁRTON ANDRÁSSAL ■



A portrét Koncz Zsuzsa készítette

– Van-e olyan előadás, amely hiányzik a végső listájából, amelyet valamilyen okból – egyeztetési, elhelyezési, bármilyen nehézségek miatt – nem sikerült meghívnia?

– Nincs. Amit kiválasztottam, mind itt van.

– Volt-e előzetes koncepciója?

– Nem volt ilyen. Csupán az volt a dilemmám, mint valószínűleg minden egy személyes válogatónak, hogy miről szóljon a pécsi fesztivál: a mai magyar színházi élet keresztmetszete legyen-e, vagy egy személyes értékrend bemutatása...

– ...Vagy a pécsi közönségnek szóló rendezvény...

– Igen. Ezer szempont lehet, mindnek van valamilyen létjogosultsága. Csengery Adrienn például a saját válogatását keresztmetszetnek szánta. Én ezt tiszteletben tartom. De sokszor hallottam azt is, hogy a közönség, akár a pécsi közönség szempontjait is érvényesíteni kell a válogatásban. Én tudtam, hogy sem ezt, sem azt nem fogom tudni teljesíteni; csak magamat reprezentálhatom. Bármennyit jártam színházba, rá kellett jönnöm, hogy csak azal foglalkozhatom, ami nekem, Márton Andrásnak tetszik. Engem a művészszínház érdekel, sem a kabarében, sem a zenés

Az interjúalany a Pécsi Országos Színházi Találkozó előadásainak idei válogatója.

műfajban nem vagyok otthon. Ha például úgy döntöttem volna, hogy az operettszínházi Doktor Böregért beválasztom, mivel versenyezhetett volna? Ez esetben kellett volna még vinnem mellé egy másik musicalt a Madáchból vagy Kecskemétről.

– Azt mondja tehát, hogy a végső eredmény csak az egyéni ízlését tükrözi, nem ez a magyar színház tizennégy legjobb előadása ebben a szezonban.

– Igen, ez az én ízlésem, bár a lista tanúskodik a magyar színház állapotáról. De ez a jéghegy csúcса. Mindez azonban jelez egy értékrendet. Az lehetne a válogatás mottója, hogy ezek társulati előadások. Merthogy jómagam is mindig ezután sóvárogtam – mint színész, rendező, néző egyaránt.

– A társulatok kérdésére még mindenképpen visszatérnék. Ha válogatása az egyéni ízlését tükrözi, akkor bizonyára koherensnek, esztétikai szempontból egyneműnek és összefüggőnek véli. Én viszont ebben a listában inkább szétartást látok. Van benne rendezői színház – Peer Gynt, Troilus és Cressida, Woyzeck –, ezek kiemelten értékes előadások, és vannak olyanok, amelyeket a rendezői önkény jellemez, mint a Csongor és Tünde, az Agyó, Európa, az Empedoklész, ahol önkényes műértelmezéseket és gyenge végterméket kapunk.

– Ezek megítélésében nem egyezik a véleményünk. A Csongor és Tündét erős rendezői víziónak tartom – a szláv vendégrendező így látja ezt a magyar mesét. Másrészt pedig ugyanez az előadás felháborít: hol van a dikció, hol a vers, hol a szerelmeselek tekintete?

– Ezzel együtt bevalógatta...

– Igen. Mindössze négy olyan előadás volt, ahol semmifajta kompromisszumra nem volt szükség. A Csongorban meg kellett bocsátanom azt, amivel adós maradt, viszont amit kaptam, lényegesen több volt annál – zenében, képben, hangulatban, néma jelenletben –, mint amit hiányoltam. Nem volt megbocsátanivalóm Szép Ernő Tűzoltó című darabjában Kaposvárról, amelyben az ejtett meg, hogy még létezik tiszta, szép színészet, stílusérzék. Az Esztrád-sokkban, Bodó Viktor nyiregyházi előadásában minden éppen úgy jó, ahogy van: kellemes, pimasz, könnyű, mégis megrázó. A kolozsvári Woyzeck az első pillanattól az utolsóig koherens. Végül pedig az Empedoklést, amelyet Balázs Zoltán rendezett, úgy lehet szeretni vagy elutasítani, ahogy van. Szerintem ez fontos, érdekes, koherens produkció.

– Az Empedoklész olyan színház, amelyben egy rendező nyilatkozik meg, szerintem önkényesen – hiszen mindegy, hogy milyen drámai anyagok dolgozik. A Csongorban viszont súlyos színészszevetési problémákat látok.

– A színház önkényes műfaj, nem? Ha egy rendező maga mellé hív egy társulatot, és együtt hitelesíteni tudnak egy gondolatot – számomra mindkét esetben ez történt –, akkor minden rendben van.

– Vannak a válogatásában szabálytalan, „furcsa” előadások: például az Agyó, Európa – abban a tekintetben, hogy hogyan jött létre, milyen drámai anyagból építkezik, milyen módszerrel készült. De vajon ez a szabálytalanság egyúttal érték is?

– Nem tekintem szabálytalanoknak, mert így jött létre Bodó Viktor vagy Mohácsi János előadása is. Inkább abban szabálytalan az Agyó, Európa, hogy két műfajt, a verbálisat és a mozgásszínházit ötvözi, ráadásul még Balanescu zenéjét is beleszövi. Ebből olyan elegyet hoz létre, amely pontos, éles impressziót ad '56-ról. Ez a világ számomra nagyon ismerős, ugyanezeket a történeteket mondtuk mi is, ezekben élünk. Ebben az előadásban az a megbocsátanivaló, hogy hiányzik belőle négy-öt óriási színész. A Woyzeck színészilag azért tökéletes, mert mögötte egy évtizedek óta együtt dolgozó társulat van. Az Agyó egy vidéki magyar társulat heroikus küzdelmével összehozott eredmény, amely rám hatott.

– Ezen szívesen vitatkozom, mert nem tudom, milyen regisztereket fedezett fel benne. Nagyon izgalmas lenne, ha egy külföldi nyúlna egy '56-os témához. De vajon a jelen rendezés

mélyebbre tudott-e hatolni, vagy csak közhe-lyek és evidenciák felületén mozog? Abban egyet-értünk, hogy Balanescu zenéje világlklasszis.

– Nekem ez az előadás fontos, hiszen mindez az én korosztályom szájából hang-zik el. Másrészt: hány '56-os darabot lá-tott? A nagy '56-os dráma nem született még meg. Én magam is játszom két '56-os darabban, egyiket sem válogathattam be, részint azért, mert játszom bennük. Személy-es érintettségem miatt is fontos volt szá-momra ez a történet. Hozzáteszem: sok megbocsátanivaló van benne. Maga azt mondja, hogy az utolsó húsz percért bo-csátja meg...

– Nem, azzal együtt sem... Egyébként az előadás módszerét, felépítését tekintve a Kréta-kör egy korábbi produkciójával, a Feketeor-szággal rokon. Ott azonban a valóság olyan mély, pontos és ellentmondásos reflektálása zajlik, amelyet a miskolci előadásban nem tud-tam felfedezni.

– A Krétakörben komoly, nagy színé-szek teszik rá az életüket arra, amire Schil-ling őket elhívta. Miskolcon ilyen lehető-ség nincs. Én ezt megbocsátom.

– Válogatásának alap gondolata a társula-tiság. Ha végignézem a listát, akkor valóban látok társulatokat: a Katonát, a Krétakört, Kaposvárt, Kolozsvárt vagy éppen Pintér Béla Társulatát – ez utóbbi egyetlen koherens eszté-tikán belül létezik. De Miskolc, Székesfehérvár és főleg a Budapesti Kamara? Ez utóbbi Mé-deiája egyébként nem is ensemble-előadás olyan értelemben, ahogyan a többi az. És szá-momra igencsak megkérdőjelezhető az új szín-házi Közeleg az idő társulatisága is.

– A társulatiság kívánatos cél lehet egy ambiciózus színházban. De azért a magyar választék elég szűk, és a listát egyetlen sze-



Gulyás Buda felvétele

### Csongor és Tünde (székesfehérvári Vörösmarty Színház)

zomból kellett összeállítani. A társulatiság lehet csíra, megvalósulás, beteljesülés. Ebben a szezonban ennyi volt. Fehérváron méltányoltam, hogy valaki vette magának a bátorságot, és egy külföldi rendezőnek, Vladimir Troitskynak felajánlotta ezt a da-rabot. Ha minden évben lenne egy ilyen, előbb-utóbb itt felépülne egy társulat. Amint megjelenik egy jelentős személyiség, valami megmozdul.

– Nem érzi-e úgy, hogy az előadás meghívá-sával gesztust gyakorol? Mintegy azt üzeni, hogy ez a szándék majd beérik.

– Egész életünkben gesztusokat gyakor-lunk embertársaink felé. A Csongor merész, vitára ingerlő, pimasz előadás. Kétszer néztem meg. Igen, ez egy gesztus. Egy vágy kifejezése. Ami Nyíregyházát illeti: én nem

ismerem ezt a színházat (több évig külföl-dön dolgoztam), annyit tudok, hogy e szín-háznak volt nagy és gyengébb korszaka. Igényes előadásokat láttam, létrehozóik közül azonban csak Bodó Viktor volt kariz-matikus személyiség. De nyilván azért, hogy beválogatok egy előadást, jelzést kül-dök a színháznak. Valóban, bizonyos szín-házakban csak csírákat látok.

– Miért válogatta be a Budapesti Kamara Médeiáját?

– Bevallom, én ezt a színházat nem értem. Nem értem a művészi missziót. Semmifajta koherenciát nem tudtam felfe-dezni, pedig több előadást láttam. Meg-néztem a Hamletet, az Eriket, sok min-dent... Egyik középszerűbb volt, mint a másik, némelyik bántóan rossz. És egyszer csak itt volt a Médea: jött egy rendező, aki világot tud teremteni, hiteles és igaz vilá-got – mellest én kitelepített voltam, tu-dom, mit jelent kofferban élni. Itt a sze-münk láttára megy végbe a dráma, nincs eleve elrendelés, itt még jóra fordulhatott volna a tragédia. De hadd tegyek egy kite-rőt. Az én doktori disszertációm azt a cí-met viselte, hogy „Igazán vagy igazul?”. A kérdés arra vonatkozik, hogyan kell ját-szani a színpadon. Én az „igazul” játszás híve vagyok, és nem szeretem az „igazán” játszást, ahol vérrel-verejtékkel dolgozik a színész. Ebben az előadásban például a fe-kete mágia „igazul” történik meg, másként nem is lehetne. Szakács Eszter, Tőreký Zsuzsa abszolút igazul van jelen.

– És ott van Horányi László, aki viszont iga-zán nincs jelen.

– Én ezt nem mondanám. Amikor egy-más mellett ülnek a lánán – számomra igaz jelenet.

– És mit gondol a Budapesti Kamara társu-latáról?

### Empedoklész (Bárka Színház)







Schiller Kata felvételei

### Médeia (Budapesti Kamaraszínház)

– Hangsúlyozom: amint megjelenik egy rendező, és magával tud sodorni két-három színészt, abban a pillanatban létrejöhethet a társulatiság egy csírája. Ettől a társulattól többet nem lehet most elvárni, elég megnézni hozzá a repertoárt.

– Milyen üzenetet fogalmaz meg ennek az előadásnak a meghívásával?

– Azt, hogy ennek van értelme: rendezőket hívni. A színészek csak így tehetők erkölcsileg érdekeltté egy produkcióban. Társulati szempontból semmi sem tart örökké. Kaposvár az egyedüli kivétel. Én a Médeiat fontos jelnek érzem ebben a hakis, olcsó világban.

– A Közéleg az idő az Új Színházból miért került be?

– Ennek az előadásnak valamivel több mint a felét kell megbocsátani. Az első részt egyáltalán nem szeretem, a második rész azonban különlegesen megindító. De mindkettőben látszik Vidnyánszky Attila istenadta tehetsége és társulatépítő ereje. Vidnyánszkytól több mint láttam, a gyulai Shakespeare-koszorút, ami túl nagy volt és szabadtéri, de nem tudtam beválogatni a Három nővérét sem.

– Nekem mindkét másik Vidnyánszky-előadás sokkal izgalmasabbnak tűnt...

– A Shakespeare-koszorúra nem lehetett volna Pécsset megfelelő helyszínt találni, mivel a várban bent is meg azzal párhuzamosan kívül is játszódik. Ez volt az egyetlen produkció, amin valóban gondolkodtam.

– Ha már társulatokról beszélünk, van egy fontos csapat, amely nem került szóba, és meghívást sem kapott: a sepsiszentgyörgyi. Az elmúlt három POSZT-on jelen voltak.

– Nem láttam előadást Szentgyörgyön. Ez, sajnos, kimaradt.

– A Godot-t sem?

– Nem.

– A Godot-t a román évad legjobb három előadása közé jelölték, egyébként Pálffy Tibor és Váta Loránd játssza a főszerepeket, Péter Hilda pedig a legjobb mellékszereplő díját kapta. És Újvidék? Ott is erős társulatok vannak...

– Újvidéken összesen négy előadást láttam, de nem találtam megfelelőt a POSZT-ra.

– Listájában feltűnően sok a külföldi rendező. Purcărete, Mănuțiu, Frunză – hogy csak a románokat említem, de ott van Magelli is. De ha már a külföldieként tartunk, a Bárka Színház Hamletje, amelyet szintén külföldi, az angol Tim Carroll rendezett, nem merült föl?

– Nem. Nem értem a kísérlet lényegét.

– Nyilván üzenetértéke van annak is, hogy ennyi külföldi rendező előadását válogatta be.

– Emlékszem még arra a korszakra, amikor külföldi rendező csak megbukni járt Magyarországra. Szerencsére ez elmúlt. De valóban, ez is üzenet: Magyarországon kóros rendezőhiány van, nincs elég átütő erejű fiatal vagy középkorú alkotó. Ezek viszont remek rendezők.

– Szeretnék néhány előadásra konkrétan is rákérdezni: látta-e Kovalik Balázs Mozart-rendezéseit?

– Nem, nincs velem dolgom. Nem szabad operát beválogatni.

– Az első POSZT-ra Forgách András beválogatta a Zsótér rendezte Szentivánéji álom című Britten-operát, s ez utólag fontos eseménynek bizonyult.

– Ezen túl vagyunk már. Született egy határozat, hogy operát nem lehet meghívni. A megbízásom nem erre szólt.

– És nem is szeretett volna vitakozni ezzel a döntéssel? Hiszen Kovalik Balázs prózai színházi rendező is, Mozart-maratonja pedig igazi színházi esemény.

– Nem vitakoztam, mert innentől kezdve parttalaná válhatott volna a változás: a bábszínház, a gyerekszínház, a mozgásszínház és az opera ki van zárva.

– A Nemzeti Oidipusza nem merült fel?

– Nem. Kifejezetten nem szerettem azt az előadást.

– Ebben az évadban a Katona József pályázatnak köszönhetően számos kortárs magyar ősbemutató volt. A Gézagyereken kívül más kortárs magyar darabot nem találok a listáján, ez is repríz egyébként. Nem tartotta fontosnak, hogy egy ilyen szempontot is érvényesítsen?

– Hazudnék, ha azt mondanám, hogy nem fordult meg a fejemben. De itt sem találtam jó darabot jól előadva. Olyan üzenetet, hogy „lám, milyen jó, hogy drámákat írnak ma magyarul”, nem akartam megfogalmazni. De ha valaki azt mondja nekem, hogy az évad nagy előadása nincs itt...

– ...az én hiányzóim: a Hamlet, az Oidipusz, a Mozartok, a tatabányai Szecsuan...

– Szerintem az évad legjobbjai itt vannak a listámon.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: TOMPA ANDREA

KOLTAI TAMÁS

# Miféle város ez?!

■ BERTOLT BRECHT: A SZECSUÁNI JÓLÉLEK ■

Nem Szecsuan, az biztos. Nincs benne sok kínai karakter, épp csak annyi, amennyit a szerző jelzésnek szánt, más szóval elidegenítésnek, hogy a távolságtartással közel hozza. Ha jobban tesszik: gondolkodással közelítse meg. (Aki ezt nem érti, annak reménytelen Brechtet olvasnia vagy néznie.) Amikor a Sen Tét játszó Tóth Ildikó fölteszi a kérdést, nem földrajzilag kíváncsiskodik, hanem erkölcsi ítéletet mond az önző, közömbös, lélektelen, töppedt és rosszindulatú városlakók fölött. Az ítélet nekünk is szól, a színész nő időnként a rivaldáig szalad, és a szerző szócsöveként a képünkbe vágja, milyenek vagyunk. Nem dogmatikus szócső, hanem indulatos és érzelemittas. Föltekint az égre, és kifakad. Méltatlankodik, nem érti, miért nem háborúzzák le az istenek a gonoszakat. Ez az erkölcsi ítékezés ritka a mai magyar színházban. Nem divat. Aki a mai magyar színházból akarja megtudni, hol élünk, milyen erkölcsi normákat követünk vagy hágnak át, a szolidaritás mely fokán állunk, hogyan rendeztük be a vilá-

gunkat, az többnyire hiábavaló feladatra vállalkozik. Ha állásfoglalásra is számít, lejárhatja a lábát. *A szecsuaní jólélek* Novák Eszter tatabányai rendezésében a kevés kivétel egyike. Nemcsak emiatt, hanem minőségénél fogva is az évad kimagasló előadása.

Valcz Gábor jelzésekre korlátozza a díszletet. Hullámlemezből, vasból és fából – a külvárosok „építőanyagából” – szellősen konstruált tér, közepén mélyített gödörrel (hulladék, főleg műanyag flakonok töltik meg), amelyre a tervező rugókon álló, ezáltal kissé billegő faplatot és a rivaldáig nyúló pallót állított. Semleges, mértani konstrukció, amelyben megképződnek – képzeletünk által – a reális helyszínek, például a platóra zsúfolódott emberekkel Sen Te lakhelye vagy egy takarásból kinyúló keskeny, vízszintes deszkasíkkal a dohánybolt pultja. Egy másik, alacsonyabb deszkasík átellenben, a színpad elején betölti a pad szerepét. Egy hosszabb, hídszerű palló levezet a színpadról a nézőtér bal oldalára, ezen érkezik a szereplők egy része, köztük az istenek.

Az istenek Novák Eszter fölfogásának radikálisan újraértelmezett vonalát képviselik. Heten vannak – alakítók más szerepeket is játszanak –, és az elején jókedvű, laza társaságként, összeszokott baráti kompániaként érkeznek jólélekkereső feladatukat elvégezni. Vidáman heteynek, leheveredve dalocskát énekelnek, alkalmi hangszereken kísérik magukat. Margitai Ági, Takács Kati, M. Simon Andrea, Egyed Attila, Honti György, Chován Gábor és Káttai István kirándulásnak tekintik a hivatalos „kiszállást”. A jelmeztervező Öry Kati egységesen bő, fekete köpenyt adott rájuk (praktikus, mert rávehetik többi „szerepükre”), amely úti köpeny, de némi találékonysággal papi reverenda és bírói talár is lehet – inkognitó és „munkaruha” egyszerre. Kedélyességüket némi fölény táplálja küldetésük magától értetődő könnyű sikerének tudatában. Ám lassanként, ahogy szembenéznek a valósággal, megváltoznak. Először nem értik, miért olyan nehéz teljesíteni az elvont erkölcsi parancsokat, majd látva az ijesztő tényeket, elbizonytalanodnak. Fokozatosan elhagyják kis tréfáikat, verbális vicceiket – a dramaturg Kárpáti Péter apró aktualitásokkal, közmondásgyűjteménnyel vagy a számlaképesség körülírásával egészítette ki az eredetit –, dohogni kezdenek, morcosak, morgorvák lesznek, és elmegy az életkedvük. Kudaruk miatt egyre nyűgösebbé, ingerlékenyebbé válnak, piszkálni, sőt gyűlölni kezdik egymást, földadják a közös küldetést, létszámuk megfogyatkozik. Fizikailag is leromlanak, egyikük felkötött karral mene-

Tóth Ildikó (Sen Te) és Horváth Virgil (Jang Szun)





Schiller, Kata felvétel

### Chován Gábor, Margitai Ági, Honti György és M. Simon Andrea az istenek szerepében

tel, a másíknak leválik a cipőtalpa, valamelyikük miatt balhézik, hogy a társa rálépett a lábára, s hogy valóban rálépett-e vagy sem, egyre megy – a küldetés szétzúllását jelzi. A legvégén egy szem isten marad mint bíró: elanyátlanodott, elgyávult, ítéletet hozni képtelen mamlasz. Voltaképpen azzal, hogy a „perben” nem tud dönteni, a „felülről” fölállított erkölcsi maximák teljesíthetlenségét ismeri el.

Az istenek átalakulásával párhuzamosan Sen Te is megváltozik. Tóth Ildikó az elején természetes kedélyű, játékos, kissé infantilis lányt játszik, aki önfeledten viháncol és „ugróiskolázik”. Sui Táva válását is „alakításnak” fogja föl, nem választja le önmagáról, sőt fölcattan, keserűen fölkiált, ironizál a „szerepben” – reflektál saját maga másik énjére, láthatatlanul dolgozik benne a tisztán látó, fanyar, elmés „szerző”. Miközben lépésről lépésre fölépíti a játékát, megőríz benne – mint máskor is – valami ártatlan, mesterkéletlen „civil” egyszerűséget; Tóth Ildikó színészetének szinte mindig ez a paradoxona. („Jelmeze” is a legegyszerűbb: pantalló, „kínai” selyemkabátka és homlokot-fület takaró szögletes sapka, amely elfödi az arc jelentős részét.) Sen Teként aztán egyre inkább „elveszti a fonalat”, egyre kétségbeesettebben ismeri föl, hogy belegabalyodott a szerepjátszásba: azaz, hogy magán akart segíteni, másoknak ártott, és megfordítva, mert a világ így van berendezve, szolidaritásból nem, csak kizsákmányolásból lehet megélni. Lefoszlik róla a játékoság és az önfeledtség, s a legvégén védtelenül, kifosztottan, szerencsétlenül, összeroskadva áll. Csak a „segítség” szót tudja kinyögni háromszor, ezzel – a brechti biztatást elhagyva – fejeződik be az előadás.

Ezt a tiszta, párhuzamos vonalvezetést minden oldalról alátámasztja a többi szereplő játéka. A rendező az alaptulajdonságok számonkérésén túl nem ragaszkodik az általában félreértett – száraz didaxisként értelmezett – brechti modellszerűséghez, hanem körüljárható, teljes karakterekre számít. A vízárus Vang Derzsi János alakításában érzékeny, sérülékeny, de ezeket a „hibáit” titkoló, amolyan áldott jó ember, aki megszépített realitást lát maga körül a valóság helyett. Naiv hittel nézi a világot, megszokta, hogy a megélhetésért kiegyezzen a legrosszabbal. Ahogy a bot két végére erősített műanyag flakonokkal vagy a megszerkesztett vizeslajttal félenken, puhán, szinte észrevétlenül jelenik meg vagy tűnik el, abba Derzsi egy egész életstratégiát sűrít. Teljesen újszerű – karakterológiaiilag és játéktechnikailag is – Horváth Virgil Jang Szun pilótája. Általában született sviháknak és jellemtelennek szokták játszani, most viszont egy alapvetően jóra való, bár kétségkívül svungos, találékony és talpraesett fickót látunk, aki nem tesz mást, mint „kihasználja a lehetőséget”. Nem zsigerből negatív, csak önző és gyöngé – de legfőképpen munkanélküli. Kétségtelen, hogy időnként áthágja a tisztesség határait, mert – brechti értelemben – erre sarkallják a „megélhetési viszonyok”. Horváth Virgil ezenfelül gazdag színészi eszköztá-

rat vesz igénybe, attól kezdve, hogy nejlonzcskóval és szigetelőszalaggal kísérel meg öngyilkosságot, addig, hogy hajcsárként, a hetedik elefántról szóló dalban (és máskor is) fizikai mutatóanyagokat hajt végre, lendül, ugrik, és örjögétségig viszi a táncot. Mindez sem itt, sem máshol nem megy a zenei pontosság, a szerző által megkívánt songdramaturgia érvényesülésének rovására, ami a Lázár Zsigmond vezette zenészek akkurátusságának köszönhető.

A további szereplők mindegyike – az iszt szerepből kilépve is – hasonlóan magas színvonalon teljesít. Margitai Ági a fiús mamák elfogult szeretetével és abban a szemellenzős meggyőződésben fogja Szun pilóta pártját, sőt protezsálja előrehaladását, hogy egy repülőnek jár a repülés vagy legalább a kivételezés, bárkit tesz is tönkre a szent cél érdekében; e magatartás poláris ellentéte a szegény kereskedőasszony garanciák nélküli önzetlensége. Takács Katinak megvan a képessége, hogy egységbe hozza az életszerűséget és a demonstrációt; cekkerét és kisszékét magával cipelő Sin asszonyként ambivalens figura, stilizált satrafa és jóindulatú házmestertípus-barátné. Honti György klasszikus rejtett poénonkkal és klasszikus Brecht-gesztikával könnyedén táncol át egyik szerepből a másikba, szociológiai látéletről osztályának és nemének jegyeit magán viselő háztulajdonosnőbe. Egyed Attila megkenhető rendőr és kenetteljes borbély – mindkét szerepben jelzi a figura színét és fonákját. Chován Gáborból az asztalosöntudat bátrát csinál, maradék istenként pedig ő az, aki úzóttan és magára hagyottan végig kitar a csődben. Gecse Noémi, M. Simon Andrea, Szabó Zola és Kátai István minden szerephatáron az egzakt elemzés és az öntevékeny megjelenítés útlevelével közlekedik.

A címben kérdezt város – nem is mint város, hanem mint tágabb régió – megnevezhető; a színház azonban, amely a kérdést fölteszi, mintha nem a mi (színházi) világunkban volna.

### BERTOLT BRECHT: A SZECSUÁNI JÓLÉLEK (Jászai Mari Színház, Tatabánya)

DRAMATURG: Kárpáti Péter. DÍSZLET: Valcz Gábor. JELMEZ: Óry Kati. ZENESZERZŐ: Paul Dessau. ZENEI VEZETŐ: Lázár Zsigmond. RENDEZŐ: Novák Eszter.

SZEREPLŐK: Tóth Ildikó, Margitai Ági, Takács Kati, Gecse Noémi, M. Simon Andrea, Derzsi János, Horváth Virgil, Egyed Attila, Honti György, Chován Gábor, Szabó Zola, Kátai István.

ZENÉSZEK: Farkas Rózsa, Nehre Daniela, Rucsek Réka, Varga Borbála.

TARJÁN TAMÁS

# Suhanások, zuhanások

■ HAROLD PINTER – DI TREVIS: AZ ELTŰNT IDŐ NYOMÁBAN;

UMBERTO ECO: A RÓZSA NEVE ■

Gyors egymásutánban két nagyszabású regény dramatizált változatát vitte színre a szolnoki Szigligeti Színház igazgatója. A XX. század első felének, sőt az egész századnak emblematikus műve az egyik, monumentális epikai alkotás: *Az eltűnt idő nyomában*; a letűnő második évezred végének, a posztmodernitásnak kultikus regénye a másik: *A rózsza neve*. Tisztán a színpadi megvalósítás felől nézve a romlkony test érzéki misztifikációja az előbbi, a kikezdheterlen szellem transzcendentáló miszticizálása az utóbbi. Nem mindenesetül humortalan írásművek – az esendőség és a mulandóság iróniájának köszönhetően –, de mindkettő legfeljebb a szagotott, szívütem-kihagyású nevetést enged meg. Sajtóhírek, találgatások segítségével kutathatnánk, egyiknek és másiknak a bemutatására miért épp mostanában került sor, melyiket mennyi várakozás, készülődés, megfontolás és véletlen összetevő előzte meg. Ha egyszer megíródik Szikora János rendezői pályaképe, e két előadás a tárgyalásban ugyanúgy egymás mellé sorolódik, ahogy szomszédos a műsorrendben is.

*Az eltűnt idő nyomában* scenikai kelyhe a Szikora tervezte díszlet. Nem virágfej, ám Zoób Kati jelmezei virágszirmokként bontják ki a szereplőket. Nem kis medence, ám mégis befogadó, elnyelő, áttűnő jellegű. Finoman formált bútorai – heverő, székek, asztalkák – az üvegtestű műanyag légiességével szolgálják az öltözékeiktől (néha a meztelenségüktől, félmeztelenségüktől) telt figurákat. A forgóra szerelt-rakott kellekek körkörösén úsznak, megállnak, és megint elindulnak. A horizontális időmalom elmozdított centrumában a kottájának (a sejtelmes Vinteuil-szonátának) is engedelmeskedő fekete zongora fényeskedik. Lassú körtánc zeneivé bűvöli az interpretációt, rámutat arra, hogy az idő sötét pillangója a muzsika lepkehálójával sem fogható el. Az első perctől kezdve a színpalakon kívülről csengő, kattogó hangeffek-

**Az eltűnt idő nyomában:**  
Danis Lídia (Albertine) és  
Alföldi Róbert (Marcel)





tusok, az alkalmanként technikai közvetítéssel érkező, „áttávolított” beszéd a *perdu* (és *perdita*), hol kis-, hol nagybetűs időről/Időről lehel és sajtol egyértelműen színházi benyomásokat. A teatralizáltság hatásmechanizmusával Szikora nem marad adós.

A produkció suhanó, nyersebb részeiben is fuvallatos lebonyolításához olyan kiváló színészre van szükség, mint az emlékező, látomásoktól látogatott Marcel szerepében Alföldi Róbert. Rebbenő és túlérzékeny, mint maga Marcel Proust, az író. Lényében puha, de színpadi létezésében egy pillanatra sem puhány. Az emberlét árvaságának, a kéjességig fájdalmas emlékező reménytelenségnek, ennek az artistikus, esztétikai, bölcséleti olvadákonyságnak nincs üresjárata Alföldi sokszor pedig csak szemlélődésre kárhozott alakításában. Gyöngéden kemény önmaga iránt, álmélkodásai, rácsodálkozásai oly igazak és aktívak, hogy valóban felébresztik azt a múltat, amely rég nem saját egykori jelene. Ez a nyakig gomboltan bársonyos szerepjátszás (nem a jelmeze ilyen: a színész ilyen), ez a kíméletlen életreitélttség jó társat kap Seress Zoltán a Marcel-sorsot megalázóbban, kevésbé átszellemülten, lapidárisabban lefuttató Swannjának szürkébb és tényleg begombolkozott személyiségében. Mindkét figuraformálás már-már nesztelen, ám markáns – és, jelképesen szólva, hangjegyekbe róható, miként Szikora egész rendezése.

Úgy vélem, a valaha írt legjobb, legszínpadyszerűbb regényadaptációk egyike az, amelyet Harold Pinter és Di Trevis készített, előzményül tudva a filmként meg nem valósult *The Proust Screenplay* című forgatókönyvet (nem kétséges, még a mondatok lejtéséből is érződik, hogy a fordító Morcsányi Géza, valamint a rendező és a társulat éppen eleget hajlított, magyarított az eredetin). Pinter csupán azért is megérdemelte volna az irodalmi Nobel-díjat, amit ezen adaptáció kapcsán a színész-rendező társszerző Diane Trevis szavai szerint kikötött: „Három alapvető javaslata volt: ne legyen narráció, húzzuk ki a madelaine-jelenetet, és Marcel egészen a darab legvégéig ne beszéljen a közönséghez. [...] Először benne volt [a múlt izeit előcsalógató sütemény, a madelaine eszegetésének jelenete – T. T.], de Harold ragaszkozott hozzá, hogy kihúzzuk. Azt mondta, a legtöbben csak ezt ismerik, és várják is. Ő pedig nem akart megfelelni az elvárásoknak.” Szikoránál tányérvákon, s mint ostya, az öreg inyeken, ajkakon ott a madelaine (bizonyára az), de verbális azonosítása nem történik meg: a poétikus informálás nem dönti romba a hol fekete, hol aranyszínre világított körfüggöny (és egy fekete, il-

letve arany lepel) porondjának koncepciózus stílárís költészetét.

A sokszereplős történet lineáris érthetősége érdekelte a legkevésbé Pintert. Mint ócska dobozból az összekeveredett régi fényképek, úgy buknak elő a jelenetek, amelyekben most a nemi identitás, a szerelmi vonzódás, az érzéki beteljesülés kérdései dominálnak. E férfi–nő, nő–nő, férfi–férfi viszonylatoknak az átéléséhez nem a cselekményen, hanem az alkaton és a libidón át vezet az út. Szikora rendezői beszédmódja kendőzetlen, ugyanakkor fátyolos. A nem szokványos alkotóelemeket is magába forrasztó teatrális szépség kezdetétől ismertetőjegye a legtöbb Szikora-prezentációnak. Ennek is. Nagy kérdés, hogy az eltűnt idő mindenképp az általános szépségben tárja-e fel magát. Zoób Kati divatbemutatót felülmúló, habos, anyagdús, extravagáns, félálomian színes ruháiban az öregek is szépek: szép öregek. A hajdani gyermek Marcel látta, jobbára fiatal embereket s az emlékei áradása ellen védekezni képtelen középkorú mai férfi előtt feltűnedező, évtizedeket idősödött figurákat, elég jól követhető kettős kép szerint, általában két-két színész formálja meg. A fiatalabb legyező takarta arccal áll az ülő agg mögött. Gesztusokkal, egymásba toluló szavakkal azonosíthatják kettejük egy-ségét. Szikora az öregek szerepére a (főleg vidéki) magyar színjátszás olyan személyiségeit hívta meg – Felkai Esztert, Szentirmai Évát, Hőgye Zsuzsannát, Valkay Pált, Köves Ernőt, a szolnoki legenda Sebestyén Évát –, akik a tapasztalt színházba járók vagy a színháztörténetünkben otthonosak számára néhány fiatalkori sikerüket idézik fel, azaz közvetve fiatal énjükkel, múltjukkal, óhatatlanul eltűnt fénykoridejükkel is jelen vannak. A hatalmas szereplőgárdában, melyben mindenki epizodistaként főszereplő, egyetlen színész sem fog falsot, beleforr a karba. Az előadást mozdulatok nélkül is vezénylő Alföldin s az ő tökéletes árnyékaként működő Seressen kívül a nőalakok egyként erotizált sokaságából Császár Gyöngyi mélytengeri bujaságot is hullámzó Françoise-a, Egri Márta (de Guermantes hercegnő I.) decens magabiztossága, Kéri Kitty (Rachel I.) kétlaki nemi türelme, Danis Lidia (Albertine) az erkölcs, a humánus ellenében is elfogadott, lehengerlő és tragikus romlottsága emlékezetes, s Gubik Ágnes testesíti meg úgy az anyát, hogy az inkább festmény legyen. Safranek Károly (Charlus I.) talán kész lenne áttörni azt a tartózkodóbb, két-három mondatokba komprimált játékmódot, amelyet társai elsőrangú stílusérzékkel követnek; ettől a figura homoszexualitása, kéjencsége kissé fontosabbá válik, mint a Pinter – és Szikora – által valószínűleg egyenrangúan fontosnak elgondolt

Botka Valéria (Verdurinné II.), Bachmann Márta (Odette II.), Sztárek Andrea (Verdurinné I.), Kerekes Vica (Odette I.), Hőgye Zsuzsa (Rachel II.), Kéri Kitty (Rachel I.), Alföldi Róbert, Huszárik Kata (Gilberte I.) és Józsa Annamária (Gilbert II.)





Kaszás Mihály (Aymarus), Czapkó Antal (Burgosi Jorge), Karczag Ferenc (Baskerville-i Vilmos), Szabó Máté (Adso) és Turi Gábor (Venantius) A rózsza nevében

egyéb homoerotizáltságok, lesbikusságok, „szabályszerű” testi-lelki viszonylatok. Mások mellett Quintus Konrád (Dr. Cottard) ad példát abból az önmérsékletből, mely az összmunkában a személyesebb sikert ezúttal elhárítja. Czapkó Antal Menedzserének enyhe külsősége nem bántó, csak jelzi, hogy Szikorának még mindig lenne mit „levennie” a játékról. A Guillaume Milhac koreográfijára a levegőt felforrósító „Hercegek, bárók, fiúk a bordélyban” s a még izzítóbb „Bimbózó lányok” képviselte mozgásszínházi elemeknél a forgószínpad forgása-megállása táncosabbnak érződik. Mondhatni, a közlendőiket néha a színpalán kívül kezdő (szerepükben ezért enyhén irreálisztikus) közreműködők mindegyike (s a Morelt adó Szabó Máté, az Andrée I. Melkvi Bea különösen) otthonos, akár szögletes mozgással is, a szolnoki előadás balettjében. A gyakorta technikai közvetítéssel érkező színpadi hang, a mindig jó helyre bevágott zene is hozzájárul ahhoz, hogy a műcímbe is ott lebegő megfoghatatlanság, a maga létező nemlétében, színpadi valósággá legyen. (A komponista nevét nem lelem a végeérhetetlen színlapon. A műsorfüzetből az fürkészhető ki, hogy a Vinteuil-sonátát Di Trevis férje, Dominic alkotta.)

Jelentős élményt nyújtó rendezés *Az eltűnt idő nyomában*, de számomra mégsem emelkedik Szikora olyan teljesítményeinek magasába, mint egykoron a győri Nadas Péter-darab, a *Takarítás* vagy az egi *Csongor és Tünde*-értelmezés. A pompa és az artisztikum oldaláról időnként kikezdehető a munka. Ismétléseinek szerkezete tétova, hangváltásai előkészítetlenek (ahogy Seress Swannja előbújik „szerelme” lábaközéből, és lelibázza a nőt, az nincs benne az addig inkább Krafft-Ebing *Psychopathia sexualis*ába kívánczó férfi énjében). Viszont külön elemzést érdemelne, miért nem a Peter Shaffer-féle *Amadeus* felől közelíthető meg a Proust-fantázia, noha az operaiság itt is komoly hatóerő.

Szerényebb eredményeket gyümölcsözött az Umberto Eco neve alatt forgalmazott *A rózsza neve*. Otrombaság arra hivatkozni, hogy a Szikora János és Matuz János alkotta adaptáló páros nem jutott olyan fokra, mint Pinter és Trevis. *Történelmi krimi* műfajozású darabjuknak az izgalomkeltésen kívül nincs távlata, az általánosan gyenge színészi játék közepette a minimális kultúrhistóriai, filozó-

fiai töltet is elenyészik. A színpadra az egyetlen női szereplő, Kerek Vica lop elevenséget – azzal, hogy nő, s hogy nem kilétének álcázásával van elfoglalva. Szikora – és a jelmeztervező Kovács Yvette Alida – jól fundálta ki, hogy a kolostor szerzeteseinek arcát el kell felejtenünk, az egyre sokasodó áldozatoknak nem lehet orcájuk, de a nagy, általános elrejtés, eltakarás közepette mintha a semmibe szívárgott volna az, amit az előadás fel akart mutatni. A sorszuhanásoknak csekély a visszhangjuk.

Horesnyi Balázs díszlete első látásra megfelelő, csak a második szemrevételezéskor kezd zavarni mesejátéki közege, s az, hogy a tükrös technika, a gépezet ellenére a könyvtárat, mindennek centrumát és kútfejét, nem tudja megérzékíteni. Ha már regényből dráma lett, ez a világirodalom legigazibb könyvdrámája, hiszen Eco a könyv (egy könyv?) drámáját írta meg. Az egy szinttel lejjebb hozott, gurigatott könyvtárpótlékokkal nem könnyű megbékülni, a másolók írópultjai gyermekdeden hatnak.

Félelem és rettegés kierkegaard-i (vagy más) hangfekvésben is betéríthetné a színpadot, hogy „a csuklyás alakok súlyos árnya” valamit ténylegesen is jelentsen. Ehhez azonban az elaprózott, darabos előadásban legalább a színészi produktnak magasabb platókra kellene lépnie. Mikó István reményeket keltően indítja el a bátorság és az óvatosság kettős játékát úzó Abbo apát alaktanát, később azonban belevész abba a sertepertelésbe, amely színjátszásának máig a legnagyobb teherterele. Karczag Ferenc sokszor igen jó, amikor néma, ám artikulációjának, hanghordozásának iskolázatlansága miszlikbe aprítja Baskerville-i Vilmos, a ferences személységét, a morális hierarchia csúcsán morális vétkektől terhelten elhelyezkedő főhóst. Szabó Máté úgy elbújik Adso bencés novíciusban, hogy az este végére sem hisszük őt főszereplőnek – holott még Vilmosnál is inkább az (lenne).

A tárgyalási jelenetben a majdnem fél évszázaddal ezelőtti, nem élvonalbeli magyar színjátszás sutaságai, korszerűtlenségei kísértenek, a titokfejtés, a falnyílás úgy megy, mint egy közepes rajzfilmben. A színpadi átlényegülés hiányzik, a rendezői, színészi nyelv, melynek híján lomha epikaként kúszik egyik epizódról a másikra Umberto Eco ma már nem is olyan nagyra tartott regénye,

annyi élvezettel, hogy jelenetről jelenetre hagy egy hullát maga után. Az arctalanság (a talány: ki halt meg?) erőltetése megfoszt a minimális karaktervonásoktól is. Nem mezőny: zöm a kolostor populációja. Míg *Az eltűnt idő nyomában* azzal jeleskedik, hogy nem tola kodoán sok aforisztikus mondatnak, lehetséges vezérlő életelvnek nyomatékot ad, *A rózsza neve* akaratlanul is elsikkasztja a summákat. *Az eltűnt idő nyomában* az eltűnt idő nyomában jár, az el-, az utolérhetetlenség traumáját komplex színházi nyelven ábrázolja. *A rózsza neve* zavarban hagy: a rózsának rózsza a neve? Egyáltalán: van neve?

**HAROLD PINTER – DI TREVIS:  
AZ ELTŰNT IDŐ NYOMÁBAN  
(Szigligeti Színház, Szolnok)**



Marcel Proust *À la recherche du temps perdu* című regényéből, a szerzők *The Proust Screenplay* című forgatókönyve alapján.

**FORDÍTÓTTA-DRAMATURG:** Morcsányi Géza. **JELMEZ:** Zoób Kati m. v. **ZENEI MUNKATÁRS:** Rác Márton. **KOREOGRÁFUS:** Guillaume Milliac m. v. **KOREOGRÁFUSASSZISZTENS:** Isabelle Lé m. v. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Kádár Krisztina. **DÍSZLET-RENDEZŐ:** Szikora János.

**SZEREPLŐK:** Kiss Norbert/Kiss Martin, Császár Gyöngyi, Alföldi Róbert m. v., Gubik Ágnes, Petridisz Hrisztosz, Felkai Eszter m. v., Seress Zoltán m. v., Kaszás Mihály, Köves Ernő m. v., Egri Márta, Szentirmai

Éva m. v., Mészáros István, Illés József m. v., Nádas Veronika, Sebestyén Éva, Kéri Kitty m. v., Hőgye Zsuzsanna, Huszárik Kata, Józsa Annamária m. v., Safranek Károly m. v., Valkay Pál m. v., Kerekes Vica, Bachmann Márta, Botka Valéria m. v., Sztárek Andrea, Barabás Botond, Quintus Konrád, Sárvári Diána, Schramek Andrea, Danis Lídia m. v., Melkvi Bea, Hatvani Margit, Gombos Judit, Harsányi Attila, Dévai Balázs, Jancsó Péter m. v., Molnár László, Czapkó Antal, Zelei Gábor, Horváth Gábor, Csányi Erika, Szabó Máté, Peller Anna, Tárnai Attila m. v., Ganna/Jóna Anita; Eller Gusztáv, Kárpát Attila, Kása Kelemen, Széchenyi Krisztián, Csontos Marika, Nagy Emese, Nagy Lívია, Palcsó Nóra, Siklós Edina.

**UMBERTO ECO: A RÓZSA NEVE  
(Szigligeti Színház, Szolnok)**



**SZÍNPADRA ALKALMAZTA:** Szikora János és Matuz János. **DÍSZLET:** Horváth Balázs m. v. **JELMEZ:** Kovács Yvette Alida. **DRAMATURG:** Matuz János. **A RENDEZŐ MUNKATÁRS:** Ignácz Éva. **RENDEZŐ:** Szikora János. **SZEREPLŐK:** Karczag Ferenc, Szabó Máté, Mikó István, Czapkó Antal, Barabás Botond, Zelei Gábor, Mészáros István, Quintus Konrád, Kaszás Mihály, Petridisz Hrisztosz, Tárnai Attila m. v., Horváth Gábor, Harsányi Attila, Molnár László, Kerekes Vica, Turi Gábor.

*A bíráló az előadásokat a Thália Színházban látta, április 6-án és 29-én.*

SZ. DEME LÁSZLÓ

# Greifswaldi moralitás

■ ROLAND SCHIMMELPFENNIG: BERLIN, GREIFSWALDER STRASSE ■

*A férfi kutya nélkül (Csizmadia László) ereje teljében lévő nyugdíjas. Fürdőköpenyben kószál éjjel az utcán. Öblös hangok törnek fel a torokból, és eltorzult arccal hívja a kutyáját. – Munci! Munci! – ordít a férfi kutya nélkül, egyenesen a nézők szemébe, s a kezében lévő pórázal többször végigvág a díszlet dobogóján. Grotteszk látvány, nevetésre ingerelne a brutális öregúr, de a póráz láncá keményen csattan a deszkán, s a rikoltás olyan közel harsan fel, hogy még a belső mosoly is elhalványul. A kecskeméti Katona József Színház előadásának nyitánya grotteszkül kifordult, erőszakos világot tár fel a színpadon.*

Roland Schimmelpfennig *Berlin, Greifswalder Strasse* című darabja a megjelölt helyszínen játszódik, ennek nyomasztó, de telibe talált hangulatai bomlanak ki a színpadon. A kopár érzéseknek ez az utcája „valóban létezik – Berlin keleti részéből vezet kifelé, a központtól a Weissensee-ig. A Városnak ez a része nem divatos, hangos, ronda” – írja a műsorfüzet. Bodolay Géza rendezése teljes valójában meg is mutatja. A hátsó fal vásznán videobejátszás teszi láthatóvá az igazi Greifswalder Strassét, üttestén igazi tömeg halad valahová transzparenszekkel és lufikkal, máskor óriásplakátok és cégfeliratok tűnnek fel, kutyák, s néha fel-felvillan Kecskemét vagy bármelyik magyar város jellegzetes, lerobbant részlete. A mozi olykor konkrét háttérül is szolgál némely jelenethez. A munkába tartó lányok mögött a Greifswalder Strasséba tartó helyi vonatból látható utcakép suhan el, az építőmunkások mögött felállványozott Greifswalder Strasse-i ház áll, a rózsaszín ruhás pénztárolányok előtt valódi német szupermarketben torlóda vásárlók. A kézikamera képei remegnek, nyugtalanul ide-oda zoo-

molnak, s végeredményben illenek a tekergő drámaszerkezet és a változékony színpadkép hangulatához.

A „történet” lazán felfűzött képek sora. A díszlet (Mira János) neutrális, mintha a középkori vallásos színjáték színpadára utalna: három dobogó keresztezi, és fut mindkét oldalon a kulisszanyíláson túlra. Mindhárom lépcsőzetesen emelkedik a közönség felé, a köztük maradó résben járni lehet, vagy át kell lépni, ha valaki egyik dobogóról a másikra akar jutni. Minden jelenet a lényegében üres deszkákon játszódik, s akár a moralitásban hajdan a kiáltó, egy konferansziének öltöztetett narrátor (Báhnér Péter) ecseteli a néhány kelléssel jelzett helyszíneket vagy a fellépő figurák körülményeit. Útépítő munkások szikráztatják flexszel a csákány vasát, helyezik el a narancssárgán villogó terelőlámpákat, és bömbölnek versenyt a magnóval; Babsi (Kertész Kata) próbálgatja kameráit fotóüzletében; román vendégmunkások taglalják a naplementét; Hans (Hegedűs Zoltán) mutatja, mi hol van a boltjában; a dobogó estére kocsmapult lesz; Fritz (Fazakas Géza) és Kátya

(Jarábik Klára) közt románc szövődik. A szereplők az utca lakosai. Foszlányokat, morzsákat csipegethetünk fel a Greifswalder Strasse mentén elhull(at)ott mindennapi életekből.

A színészi játék nem sokat ad hozzá a pergő képekben csapongó történethez, inkább illusztratív jellegű. Schimmelpfennig nem a csiókra, hanem a szituációkról és a belső történésekről szóló tudósításra koncentrált. A szövegcentrikus színház elemelt és közvetlen játékmódot kívánna, de a kecskeméti előadásban a játék olykor a civil jelenlétig süllyed, sokszor a nézőhöz való kifordulásokban, kimerevített nézésekből és erőltetett hangoskodásban merül ki.

helyett Clara érkezik dolgozni. Rudolf beleszeret a zsiráfszerű lányba (akit ketten, Pitz Melinda és Erdélyi Andrea játszanak), miközben felvonulnak a modern élet szimbólumai, allegóriái. Rudolf záraskor szerelmet vall Clarának, de az felszáll a villamosra. A férfi hazamegy, barátnöje, Kiki (Kéner Gabriella) kérdőre vonja, erre Rudolf inkább visszamegy éjszakázni a boltba. A leszbikusok újra megjelennek álmában, és kikacagják. A férfi felriad, belép Clara, és lelövi.

Nézegetem a műsorfüzetben az író rokonszenves fotóit. Hun-cut, de átható pillantása van. Nem romantikus alkat, egyszerűen



Jarábik Klára (Kátya), Magyar Éva (Simona), Horváth Erika (Bille), Pitz Melinda (Clara 1) és Erdélyi Andrea (Clara 2)

Walter Péter felvétele

A színészi játékból hiányzik a szöveg ökonomikus építkezése, a figurák belső életének stilizált ábrázolása, helyenként elsikkad a történet naturálisan átáramló szürrealitása.

Pedig ebben a világban éppen az aznapi mindennapi élet válik különössé. A kutya eltűnik; Babsi kamerája különös foltot észlel éjszaka; a nap nem akar lenyugodni, ezért a román vendégmunkás lelövi; előkerül egy ezüstkanál, nagyon precíz műszereket zavar össze, többek közt Kátya és Fritz érzelmeit; Hanson eluralkodik az emberi lélekben szunnyadó fasizmus; Simonát (Magyar Éva) farkaskutya harapja meg, s a lány este farkassá válik a Katsy kocsmában, míg napközben Clara megy helyette dolgozni Rudolffhoz. A darab egyfajta modern moralitáshoz közelít, és az előadás kortárs haláltánc. Rudolf (Ádám Tamás) egy Akárki. Álmában zöld szemű leszbikusok kérdeik, mit tenne, ha huszonnégy órája maradna az életéből, valamint óva intik a zsiráftól. Az álomjelenségek szürrealitását fokozza néhány központi helyen felgyulladásos színes neon. Rudolf nyugtalanul nyitja ki zöldségesboltját. Simona

csak lelövet valakit. De miért? Próbálok találgatni az okokat (célokat), de nem tudom a választ, holott érzem, hogy mindennek így kellett történnie, a lánynak le kellett lőnie a férfit. Moralitás? Lehet. Rudolf ideje betelt, s a lány egyszerűen elvégezte, ami rá bízott.

---

**ROLAND SCHIMMELPFENNIG:  
BERLIN, GREIFSWALDER STRASSE  
(Katona József Színház, Kecskemét)**

---

**DRAMATURG:** Márton Andrea. **DÍSZLET:** Mira János. **JELMEZ:** Földi Andrea. **VIDEOTECHNIKA:** Bori Tamás. **FORDÍTOTTA ÉS RENDEZTE:** Bodolay Géza. **SZEREPLŐK:** Csizmadia László, Danyi Judit, Ádám Tamás, Mira János, Kéner Gabriella, Báhner és bandája, Széplaky Petra, Jarábik Klára, Magyar Éva, Pitz Melinda, Erdélyi Andrea, Horváth Erika és még sokan mások.



SELMECZI BEA

# Vödörökbe zárva

■ MARIUS VON MAYENBURG: HAARMANN ■

A háború utáni kiábrándultságot és a kispolgárság önámítását állítja elének Mayenburg a *Haarmann* című darabban. A felvillanó emlékképek *flashbacks* szerűen ékelődnek bele a tárgyalás menetébe, mintha a sorozatgyilkos gondolatai és vallomása közti űrt töltenék be.

Haarmann igazi kispolgár – nem bír vért látni –, saját puritán erkölceinek a rabja. Egyedül a szexuális aktus hevében képes megszabadulni filiszterségétől, ilyenkor megálíthatatlan erővel tör ki belőle az elfojtott agresszió és perverzió. Haarmann azért ragaszkodik a különleges halálnemhez is, hogy híres legyen, és kikerüljön addigi létformájából.

el, hogy a két világháború között az emberélet egy garast sem ért, és gyakran gyilkoltak kenyérért, húsert, egy-egy jobb ruhadarabról már nem is szólva.

Haarmann meg is fogalmazza az élet értéktelenségét: „az ember néhány teli vödör”. Mint ahogy azt is kérdezhetnénk, hány szappan készíthető egy emberből,



Csőre Gábor (Fiú), Kútvolgyi Erzébet (Doktor) és Kern András (Haarmann)

Áldozatait nem előre megfontoltan gyilkolja meg, pusztán védekezésből harapja át a torkukat. Tisztában van azzal, hogy a fiatal fiúk nem szerelmet, csak oltalmat és élelmet keresnek nála, és az első adandó alkalommal továbbállnának. Kizárólag élettelen testként láncolhatja magához őket.

A birtoklási vágy félelmet és bizonytalanságot szül, és feltartóztathatatlan lavinát indít el. Már az sem biztos, ami sziklaszilárd, már az sem igaz, ami őszinte.

A holttestek feldarabolása és marhahúsként való eladása azonban nem az eksztázis pillanatnyi elragadtatása, hanem hidegvérű romeltakarítás. A delírium elmúlt, Haarmann visszavedlik kispolgárrá, és az erőszakos tett legalizálásaként a testet állati húsként kezeli. Ez nem kannibalizmus (soha nem esik arról szó, hogy enne a fiúk húsából), csak merkantilizmus, bár ez talán egy fokkal rosszabb.

Mai szemmel nézve még inkább elborzadunk Haarmann tettétől, de nem felejthetjük

vagy hogy mennyiben különbözik az ember attól az állattól, amelynek a húsát a világ legtermészetesebb módján megeszszük. A kiszolgáltatottság ugyanolyan mértékű, az állatvilágban is sokszor megeszi az állat a fajtársát – ráadásul néha hatalomvágyból, nem az éhség miatt.

Az áldozatok sem csak a magány és az éhség elől menekülnek Haarmannhoz, vágnak a kiszolgáltatottság perverz kéjére, és farkasszemet akarnak nézni a halállal. Nem kisfiúk, ahogy Forgács Péter ábrázolja

őket vígszínházi rendezésében, akik naivan és optimistán tekintenek a jövőbe, hanem a *Németország, nulla év* kiégett kényszerfelöltői, akik tudatosan bocsátják testüket áruba, és vigyorognak a semmi arcába.

Éppen ezért Csöre Gábor pelenkára emlékeztető alsóruhája és az előadás folyamán a kezében szorongatott pettyes labda hátborzongatóan didaktikus – miért kell ennyire szájba rágni a pedofiliát? Csöre Gábor tökéletesen alakítja a pubertáskorú fiú típusát direkt jelmeze nélkül is.

Az expresszionista formavilág, amely a díszletben, jelmezben és mozgásban egyaránt megnyilvánul, jól idézi a korabeli német művészeti stílust. Füzér Anni piros Bauhaus-épülete összeköti egymással Haarmann emlékképeit, gondolatait és jelenét, hiszen egyszerre jelzi a kispolgári bérház lakásait, a vonatblakokat és a börtöncellát is. A sarokban álló fekete mosdó ugyan a tárgyalás során csak egyszer játszik szerepet, de a piros-fekete színvilágot erősíti.

A túlságos stilizálás azonban elveszi a darab élet, az olvasva mérhetetlenül naturalis és megrázó szöveg az előadásban pusztá ornamentikává silányul.

Mayenburger nem ír utasításokat, de egyértelmű, hogy letisztult szövege nem enged sok mozgást. Haarmann összesen kétszer tűnik fel a darabban, amint vödörket cipel, ám Forgács Péter úgy döntött, hogy a két vödört (ráadásul pirosak, mintha véresek volnának) Haarmann-nak az előadás egész időtartama alatt hurcolásznia kell. Ez a mozgássor teljesen elvonja a figyelmet a szövegről. Haarmann az állandó vödörhordás következtében egészen más személyiséget kap, lelkiismeret nélküli gyilkosból önmarcangoló Ágnes asszonnyá változik.

A számtalan vödör egyedül a tárgyalás végén nyer (na, nem sok) értelmet, amikor mintegy bizonyítékként – jelképezve az összes feldarabolt fiút – szembesítik velük a sorozatgyilkost.

A szomszéd Lindnerné Forgácsnál azért nem jelenti fel Haarmann, mert az megfenygeti, azaz belenyomja tenyerébe égő szivarját. Az eredeti darab árnyaltabb: a szomszédok azért hunynak szemet a meleg ócskás törvénybe és emberi jóérzésbe ütőköz cselekedetei felett, mert húst kapnak az ínséges időkben. Nem is akármilyet.

Hasonló a helyzet Grans egyik jelenetével is. A szépfiú Haarmann teljesen a marékban tartja, nem kérhet olyat, amit az ne teljesítené, itt azonban „atyai jó barátja” kíméletlenül elnászpángolja. Forgács ezzel jól érzékelteti Haarmann hatalmát és fölényét, csak az a baj, hogy éppen Grans felett nincs hatalma.

Varju Kálmán Gransa amúgy sem áll a helyzet magaslatán, nem nyereszkedő karrierista, hanem a háttérben meghúzódó mellékszereplő, aki csak külső megjelenésében igazodik a szerephez (nadrágba be-

tűrt bő ing, leeresztett nadrágtartó). A felületes selyemfiú sátáni figura, akinek cinizmusa nihilizmussal párosul, és kisugárzása hihetetlen hatással van a nőkre és a férfiakra egyaránt; ha csak a sarokban hallgat, akkor is érezzük a súlyát. Varju Kálmánét akkor se, ha beszél.

Igaz, Kern András sem kifejezetten Haarmann-alkat, a gyilkos kispolgári oldalát kitűnően hozza, de erőszakos, perverz árnyoldalából kevesebbet mutat, így elmarad a konfliktus a két ellentétes én között. Amikor a feldarabolásokról számol be, eltartja magától a szerepet, de nem úgy, ahogy a kispolgár Haarmann tenné – önáltatásból –, hanem mint aki valójában el se követte ezeket a bűnöket.

Az atlétatrifkós Wittkowski (Juhász István) leginkább szállítómunkás benyomását kelti, kis üzletekkel, kis simlikkel. Erős színpadi jelenléte miatt úgy érezzük, nem Grans cinkosát, sokkal inkább felbujtóját tisztelhetjük benne.



Pápai Erika (Felügyelő), Kútvolgyi Erzsébet és Csöre Gábor

A fehér svájcisapkás, csipkekedős Dörchen (Zeck Julianna) úgynevezett tisztességes polgárlány, tipikus kispolgári szemlélettel megáldva: amiről nem tudok, az nincs is. Bár sok mindent sejt, semmit nem tud, hiszen neveltetése nem engedi, hogy egyáltalán rosszra gondoljon. Zeck Julianna üde színfoltja az előadásnak, naiv optimizmusa ellenpontozza a dezilluzionált, kegyetlen valóságot.

A rendező sok apró változtatást hajtott végre a darab koncepcióján, de ebből kevés vált az előadás javára. Érdekes ötlet, hogy az orvost és a bírót is nők játsszák. Kútvolgyi Erzsébet, Pápai Erika és Venczel Vera úgy ül a díszletben, mintha a vádlottat őrizné, és Haarmann-nak az Anyák előtt kéne felelnie tetteiért. Nem abban az értelemben anyák, ahogy a bricsesz nadrágos áldozat édesanyja, ők az élet és halál titkainak tudói, senki iránt nincs bennük irgalom. Túl vannak az érzelmeken, ahogy Goethe *Faustjában* az Anyák: „nagy istennők trónolnak végtelen magányosságban, túl időn s teren”.

Lesimított kontyuk, testhez simuló fekete ruhájuk, fehér ingkézézős kesztyűjük és a ruhájukra gallérléteként rádobott fehér ingmell az expresszionista varieték kosztümjeit idézi. A jelmezükben megjelenő férfiilem a maskulin jelleget erősíti, és androgünné emeli őket. Kispolgári arkangyalok, akikhez az emberi gyarlóság nem ér fel, könnyörtelenül csapnak le az ítélet-végrehajtás pallosával.

#### MARIUS VON MAYENBURG: HAARMANN (Vígszínház, Házi Színpad)

FORDÍTOTTA: Rác Erzsébet. DÍSZLET-JELMEZ: Füzér Anni. RENDEZTE: Forgács Péter.

SZEREPLŐK: Kern András, Venczel Vera, Kútvolgyi Erzsébet, Pápai Erika, Varju Kálmán, Csöre Gábor, Telekes Péter, Zeck Julianna, Juhász István.

STUBER ANDREA

# Sok minden pereg le

■ JOHANN WOLFGANG GOETHE: FAUST ■

A világirodalom számos jelentős alkotójáról és művéről írtak össze könyvtárnyi tanulmányt. Ha ezeket a képzeletbeli könyvtárakat nagyság szerint sorba állítanánk, könnyen lehet, hogy Goethe és az ő *Faustja* kerülne fiktív tornasorunk elejére. Mármost ha a *Faust* színházi bemutatójáról kell beszámolnia az erre szakosodott egyénnek, akkor heroikusan ráveti magát a sok bölcs gondolatra, amelyet e mű kapcsán az elmúlt évszázadokban papírra vettek. Mindezeket áttekinteni, összefoglalni, visszaadni igen nehéz. Hozzátenni bármi újat meg szinte lehetetlen.

Ilyen körülmények között célszerűnek látszik választani magunknak valami megnyugtató hatású idézetet. Legyen ez néhány sor Goethétől, titkárának, Johann Peter Eckermann-nak címezve. „Jönnek hozzám és kérdezik: miféle eszmét igyekeztem megtestesíteni *Faustomban*? Mint hogyha magam tudnám és kifejezhetném! A mennyországból a földi világon át a pokolba – ez úgy-ahogy megjárná, de ez sem eszme, hanem tartalom és cselekmény.”

A következő lépés az lehetne, hogy találjuk meg a dráma sok ezer sorából azt a részletet, amely mottójául szolgálhatna az egri *Faust*-bemutatónak. Szerencsénk van. A Csizmadia Tibor rendezte előadásnak mindjárt az előjátékában feltűnik Csendes László, s színigazgatóként nemcsak a weimari színház egykori intendánsa, Johann Wolfgang Goethe álláspontját látszik képviselni, hanem Csizmadia Tibor egri színigazgatóét is:

*De főleg, történjék is valami!  
Hisz nézni is kell, nemcsak hallani!  
Ha a szem előtt sok minden pereg le,  
S a tömeg bámul és föl sem neszel,  
Akkor az ügyed máris meg van nyerve.*

Ugyanebben a prologusban saját magát jelentheti a Komédiás szerepében Vajda Milán, amint a közönségre cinkosan kinézve, szemmel baráttan cimborálva Mephistophelest játszani készülődik, egyelőre az öltözői sárga frottirköpenyét viselve. A harmadik színre lépő a kapucnis Nagy András, aki hóna alatt szövegplédányt szorongató szerzőként bármikor képes beleesni a színpadi díszlet lyukba.

De térjünk vissza Csizmadiához, aki egy távoli, hatalmas, hosszú, széles és mély művet – amelynek már a címét is önkéntelen áhitattal ejtjük ki – megpróbál közelebb hozni hozzánk. A többé-kevésbé lendületes, látványos egri előadás minden rokonszenves igyekezete ellenére sem perdöntő bizonyíték amellett, hogy a *Faust* színpadra való. (A Gárdonyi Géza Színházban a drámai költemény első része látható, amelyet évtizedekig cizellált a szerző, anélkül hogy színházi bemutatóra gondolt volna. Ezt jelzi az is, hogy felvonásokra is csak a jóval későbbi második részt osztotta.)

Csizmadia rendezése igen keveset képes megérezkíteni a *Faust* bonyolult és nehézkes filozófiai tartalmaiból (vagy annak arányos részéből), viszont a cselekményt úgy játszatja el, mintha az ma is bárkivel megeshetnék. Ilyenformán az egri *Faust*-premier egyfelől szerény, másfelől így is méretes vállalkozás. A legjobb esetben az lehet az eredménye, hogy megsejtet, ízelítőt ad, kedvet csinál. Elképzeltünk fogékonyabb nézőket, akik az előadás után kézbe veszik a Goethe-kötetet, hogy megmártózzanak a szövegben. Ez a tiszta haszon. De lehet, hogy nagyobb rendezői bátorság esetén ennél többre – vagyis primerebb élményhez – is juthattunk volna. Abból gondolhatni ezt, hogy az egri bemutatónak talán a legerősebb jelenete, amikor a Walpurgis-éj után kamera követi a veszekedő Faustot és Mephistophelest, s mi a függönyön filmként látjuk, amint a főszereplők a színház előterében, folyosóin, a kulisszák mögött kiabálva futkosnak. Ez merész, váratlan és hatásos rendezői megoldás. Csizmadia egyébként is változatos eszközöket használ. Azt például szintén filmről látjuk, nagyban kivetítve, ahogy a mackómintás hálóruhát viselő Margaréta (Mészáros Sára) megtalálja ágya mellett az ékszeresládikát. Hangulatos pillanatok ezek, amikor így beleshetünk a lányszoba titkaiba. Alkalmaz a rendező árnyjátékot (a fekete uszkar a vetítővászon mögött árnyként nő meg, és válik Mephistophelesszé), sci-fi elemeket (Kaszás Gergő *Faustja* a saját, elmaszkírozott, eltorzított, megöregített arcát látja a vásznon, amikor a Szellem beszél hozzá), képzőművészeti szemelvényeket (gyönyörű a Margarétára vetített magzat képe) és revüsitett tömegjeleneteket. Az Auer-

Vajda Milán (Mephistopheles) és Kaszás Gergő (Faust)





Kaszás Gergő és Mészáros Sára (Margaréta)

Gál Gábor felvételei

bach-pincében ezúttal mintha motoros találkozó résztvevői gyűltek volna össze – csupa fekete bőr ruhás fickó üli körül tompán az asztalt. A vásári forgatagban egy egészen friss, mai leánykanemzedék bukkan fel az iskolából jövet, színes miniszoknyában és plüssállat hátzissákkal. A boszorkánykonyha valami eldugott szépségszalonná lehet, esetleg plasztikai zugbeszét, ahol számlát biztosan nem szívesen adnak szolgáltatásaikról. Kert, erdő, barlang kevéssé plasztikus Csanádi Judit praktikus, árkádos díszletében – urbánus kaland ez, amelyet megél a laptopos Faust Henrik magiszter. (A doktori címnél alacsonyabb tudományos fokozat volt ez.) A köteles tiszteletre való tekintettel nem Goethe-nek, hanem Csizmadia Tibor igyekszik nem túlságosan misztifikálni a mesét. Erre következtethetünk abból, hogy Mephistopheles közördögöt a kicsit sem sátáni, sőt nagyon is e világi, napsugaras, tenyeres-talpas Vajda Milán játssza. A fiatal színész inkább tűnik Balga jellegű kísérőnek Kaszás Gergő Faustja mellett, mint a Pokol megbízásos üzletkötőjének. (Nem egészen véletlenül hoztuk szóba Vörösmarty Csongor és Tündéjét. A két mű kezdete hasonló: út végi pillanatfelvétel a főhősről. Csongor is, Faust is kiábrándult ember, aki épp leszámol eddigi kutatómunkájával. Kaszás Faustja történetesen halálos belövésre készül.) Vajda Milán Mephistophelese nemigen felel meg annak a képnek, amelyet Margaréta fest róla a darabban Faust számára. De hát végül is Mészáros Sára tapasztalatlan, naiv bakfisa láttán nyugodtan megkérdőjelezhetjük a lány ítélőképességét.

Csizmadia Tibor igyekszik nem túlságosan misztifikálni a mesét. Erre következtethetünk abból, hogy Mephistopheles közördögöt a kicsit sem sátáni, sőt nagyon is e világi, napsugaras, tenyeres-talpas Vajda Milán játssza. A fiatal színész inkább tűnik Balga jellegű kísérőnek Kaszás Gergő Faustja mellett, mint a Pokol megbízásos üzletkötőjének. (Nem egészen véletlenül hoztuk szóba Vörösmarty Csongor és Tündéjét. A két mű kezdete hasonló: út végi pillanatfelvétel a főhősről. Csongor is, Faust is kiábrándult ember, aki épp leszámol eddigi kutatómunkájával. Kaszás Faustja történetesen halálos belövésre készül.) Vajda Milán Mephistophelese nemigen felel meg annak a képnek, amelyet Margaréta fest róla a darabban Faust számára. De hát végül is Mészáros Sára tapasztalatlan, naiv bakfisa láttán nyugodtan megkérdőjelezhetjük a lány ítélőképességét.

Vajda Milán Mephistójánál több ördögi vonást tudnánk felfedezni Kaszás Gergő Faustjában, akit szplines, megcsömörlött, szellemileg kielégületlen intellektusnak nézünk. (Erős felütés, ahogy Kaszás Faustja egy padon gubbaszt, háttal nekünk, s maga elé – illetve alighanem mikroportba – mormogja el az indító nagymonológot.) Kaszás játékában olykor modorosságba fordul Faust rosszkedvének ábrázolása – az a sok, homlokhoz nyúló mozdulat! –, viszont színesedik a kép, amikor a későbbiekben a címszereplő beleveti magát a Mephistopheles felkínálta életbe. (Nagy Fruzsina jelmeztervező már-már stricisen öltözteti Faustunkat, amikor az Margarétának kíván tetszeni.)

Márton László színházbarát *Faust*-fordításának interpretálása jelentős létszámú színészcsapatot követel úgy is, hogy a címszereplőn kívül mindenki több kis szerepet formál meg. A figurafelhozatalból elsősorban Bozó Andrea Mártája emelhető ki. A színész nő nagy rutinnal, edzetten állítja elének az életrevaló szomszédasszonyt, aki minden helyzet-

ben felismeri a maga jól felfogott érdekeit. Emlékezetesnek mondható az is, ahogy Fekete Györgyi pink parókában, alighanem takarítónővé átképzett kurtizánként áll, és figyel a eseményeket az Auerbach-pincében. Ez volt egyébként az a jelenet, amelynek során az előadás végképp magáévá tette Goethe *Faust*-ját. Mephistopheles csodatenni készült; tetszőleges bort varázsolni a poharakba, a társaság kívánsága szerint. Zöldbeka (Blaskó Balázs) rendelése így szólt:

*Legyen bikavér, ha már lehet akármí.  
A legjobbat mindig a hazai termi.*

Amely mondás Egerben igazán kifogástalannak tekinthető.

---

**JOHANN WOLFGANG GOETHE:  
FAUST  
(Gárdonyi Géza Színház, Eger)**

---

**FORDÍTÁS:** Márton László. **DÍSZLET:** Csanádi Judit. **JELMEZ:** Nagy Fruzsina. **ZENE:** Melis László. **DRAMATURG:** Jónás Péter. **RENDEZŐ:** Csizmadia Tibor.

**SZEREPLŐK:** Kaszás Gergő, Vajda Milán, Mészáros Sára, Bozó Andrea, Csendes László, Nagy András, Blaskó Balázs, Várhelyi Dénes, Horváth Ferenc, Fekete Györgyi, Ivády Erika, Lisztóczi Péter, Tóth Levente.

KARUCZKA ZOLTÁN

# Az erősebb kutya vacsorázik

■ LOPE DE VEGA: A KERTÉSZ KUTYÁJA ■

Négy száz évvel ezelőtt sem volt másképpen, mint mostanság: fájdalmasan időszerű történet *A kertész kutya*ja – Térey János modern, a mát leképező, szellemes fordításában – arról, hogyan szerezzen egy szépasszony férjet férfiúnságos időben, férjhez menni ugyanis mégiscsak kell.

A Vígszínház előadásában Diana grófnő nem a már majdnem reményvesztett, szomorú vénlány, akinek adatik egy utolsó lehetőség, hogy mégse egyedül öregedjen meg, hanem jó karban, ereje teljében lévő szingli, méghozzá az igazi, a nem kényszerű szingli, aki egyedülállását akkor sem adja majd fel, ha talál valakit a nem túl nagy felhozatalból. Teodoro, a titkára nem a mindent elsöprő, nagy szerelem, hanem a mégiscsak sürgető idő kényszere és a körülmények szülte megoldás: a grófnő bevállal egy mezialianszt, leginkább azért, hogy a titkár ne a „másik kutya” – társalkodónője, Marcela – „vacsorája” legyen. Diana a kertész kutya: igazából nem kell neki a koc, de nem tűri, hogy más kapja meg.

A történet ma is érvényes voltát jelzi a díszlet és a jelmez. Az előbbi Menciaz Róbert munkája, kortalan, egyébként határozottan *low-budget*, vagy legalábbis annak látszik. A feltehetően nem vagyontalan grófnő – van miből titkárt, intézőt, háznagyot, három társalkodónőt tartania – összes luxusa egy árva csillár meg egy medence, amelyről sajnos ordít a kék műanyag; ennek ellenére a hölgy igen elegánsan fürdik benne, és jó szolgálatot tesz akkor is, amikor szócsatája Teodoróval vizes birkózásként itt ér véget. Gyarmathy Ágnes ugyancsak nem „kosztümös” ruhái viszont nagyon szépek; bizonyára nem véletlen, hogy a grófnő ruhatára kiemelkedik: úgy tűnik, Dianának nemcsak pénze, hanem ízlése is van, ellentétben az őt szolgáló hölgyekkel.

A Teodoro által említett példázat kutya hőse kocot és méltó ellenfelet feltételez: íztelen falatra nemigen érdemes erőt pazarolni, elmarni meg csak olyan másikat kell, aki maga is keményen próbálkozik.

Szócs Artur (Teodoro) és Eszenyi Enikő (Diana)



Schlier Kata felvétele

Ács János rendezésében a „vacsora” egészen finomnak tűnik, az erre ácsingózók azonban nem tartoznak egy súlycsoportba. Szócs Artur Teodorója elegáns figura; ha Diana a szingli, ő már-már metroszexuális. Ezért nem véletlen, hogy úgy ugrál, ahogy Diana füttyöl, lelkiismeret-furdalás nélkül dobja el Marcelát a jobb parti kedvéért. Szócs alakítása visszafogottan természetes, erőlködéstől mentes, tisztességes színészi munka. Ezzel szemben Tornyai Ildikó erőtlen Marcelaként egy pillanatra sem teszi kétesélyessé a vetélkedést.

A mérkőzés „statisztái” közül egyedül Epres Attila játéka emelkedik ki; ő Tristan, Teodoro inasa – hogy a küllemében a díszlettel rokon, egyébként informatív műsorfüzet miatt nevezi lakájnak, nem tudni –, ez a szerep szerencsére összetettebb jelenlétet biztosít (merthogy félvezetéssel bizonyítandó, hogy Teodoro és Diana frigyének társadalmi akadálya nincs, egyszer álrühát ölt). Ennek Epres olyannyira megfelelő, hogy álrühában alig ismertem meg.

A történet végén ott a minden jó, ha jó a vége: Diana Teodoróé lesz – pontosabban Teodoro Dianáé –; a labdába nem rúgó kérők, Federico gróf (Hajdu István) és Ricardo márki (Földi László) meg hoppon maradnak, hiába próbálták eltetetni láb alól vetélytársukat; Tristan elveheti Dorotheát, a kettes számú társalkodónőt (Cseh Judit) – nem mintha korábban bármi köztük lett volna egymáshoz; Marcelának be kell érnie Diana háznagyával, Fabióval (Pindroch Csaba) – ezen a lány nem nagyon bánkódik, pedig szerintem valami kis viszolygást azért mutathatna. A hármas számú szolgálónak, Anardának (Szamosi Zsófia) senki sem jut, sir is nagyon, de ezt a színpadon senki, de senki nem veszi észre.

Hogy az előadás mégsem felejthető, az a főszerepet játszó Eszenyi Enikőnek köszönhető, az ő fényét csillogják vissza a többiek valamennyien. A honi színházi világ – szerintem – egyik legtehetségesebb szereplője lévén, amihez köze van, az jobbára eseményé válik. Ahogy most a Vígszínházban is: a művész nő nemcsak a medencében, hanem a szerepben is fürdik, felvonultatva szakmai tudása megannyi apró részletét, úgy, hogy egyetlen mesterkéltnak ható mozdulata sincs.



Számomra katartikus volt elkapni átlé-nyegülését: a második felvonás elején a süllyesztőből érkezik, egy fotelben áll rezenéstelen vigyázzban, aztán leül – ekkor még csak Eszenyi, de mire a színpadon a félhomályból világos lesz, már a szerep szerint őszintén valódi és hamis, esendő és számító, kedves és gonosz, együttérzést keltő és hahotára fakasztó, komoly és ön-maga paródiája – én úgy vélem, ez utób-

biban a legjobb –, mindent és mindenkit elhomályosítva, ugyanakkor beragyogva maga körül.

Megnézhető előadás a vígszínházi. Hogy igazán kit kell figyelni, nem kérdéses.

#### LOPE DE VEGA: A KERTÉSZ KUTYÁJA (Vígszínház)

FORDÍTOTTA: Térey János. DRAMATURG: Deres Péter. DÍSZLET: Menczel Róbert. JELMEZ: Gyarmathy Ágnes. ZENE: Lukács Péter. ASSZISZTENS: Várnai Ildikó. RENDEZŐ: Ács János.

SZEREPLŐK: Eszenyi Enikő, Szócs Artur, Epres Attila, Mécs Károly, Pindroch Csaba, Hajdu István, Tahi Tóth László, Földi László, Tornyai Ildikó, Cseh Judit, Szamosi Zsófia.

SZÁNTÓ JUDIT

# Egy talpraesett este

■ GERHART HAUPTMANN: A BUNDA ■

N agyon kíváncsi volnék, mire mennek a mai német rendezők (köztük a nemzetközi elit jó néhány tagja) Gerhart Hauptmann-nal. Azt hazai példákából is tudjuk, hogy a romantika – elsősorban Schiller – készségesen kitarulkozik a merész rendezői vízióknak, Büchner, Kleist és a *Sturm und Drang* szerzői sem tanúsítanak ellenállást, Ibsen pedig éppenséggel eszményi nyersanyagnak bizonyul a kísérletezéshez; Hauptmann nevét azonban nemigen hallani. Lehet, hogy a színpadi natu-

ralizmus még szűzföld? Vagy az egykori, köztudottan a hitleráj által is respektált írófejedelem ez idő szerint utókorának egy hálátlan szakaszát éli, és életművére globálisan a mellőzés árnyéka vetül? Ez esetben Nemzeti Színházunk és a vendégrendező Verebes István az újrafelfedezés munkájára vállalkozott, amiért mindenképpen kijár az elismerés. És elvégre dicséretes az ettől merőben különböző másik szempont is, amely a dramaturgiát ebbe az irányba vonzhatta, hogy tudniillik Töröcsik Marinak kerestek annyi kitűnő epizódalakítás után végre abszolút főszerepet – jogosan s méltánylandón.

Az 1893-ban keletkezett *A bunda* persze a hauptmanni *oeuvre* viszonylag problémátlanabb darabja; olyannyira emlékezett *Az eltört korsóra* (egy ugyancsak nem igazán jellemző Kleist-műre), és annyi felhanggal és mélyebb asszociációval tör utat a *Kurácsi mamának*, hogy különösebb kezelési problémát nem okoz (ami nem jelenti azt, hogy mai színpadon ne lehetne akár fenekestől felforgatni). Tulajdonképpen törőlmetszett realista színműnek is elmenne, ha nem hiányozna belőle oly feltűnően, mondhatni, tüntetően az írói álláspont. Hauptmann életszeletet tálal fel – az objektivitást szemernyi líraiság sem festi alá.

A logika azt kívánja, hogy itt jegyezzem meg: Verebes a rendezői színház gesztusával akarja kiküszöbölni ezt az orvoslandónak vélt sajátosságot. Amikor az előadás felütéseként a Leontinét játszó Nemes Vanda fehér balerinaruhában az előszínpadon, a színpad szintje alatt kecsesen, spiccben piruettezik, bevallom, megborzongtam: a rendező exhibicionista névjegyleadását éreztem ki a kis játékból, és rettegtem, mi jöhet még ezután. Nos, félelmem nagyrészt alaptalan volt: két idézőjel között, egy közbeeső harmadikkal megspékelve, tisztességes, sőt talpraesett realista színjátszás következik, különösebb hozzáát nélkül. Kivéve – a felütés mellett – a két felvonásvéget. Az elsőben a sokat tudó színpad egyik eleme felemelkedik, és von Wehrhahn, az előjáró (beszélő név, *védkakast* jelent) piederasztalt kap maga alá, jelezve, hogy közvetlenül Vilmos császárnak a magasban látható portréja alatt ő áll a drámai hierarchia csúcsán. Ez a tabló minősülhet még szájbarágásnak is, annál önállóbb leleményű a befejezés, amikor a sugárzóan elégedett Wolffné von Wehrhahn szintjére emelkedik, s egy üdvözült kézfogás pecsételi meg a nagy gazemberek és a kis családok rendszerfenntartó szövetségét. Ez persze túlmegy Hauptmann szándékán, de némi agytornával azért – no nem, nem kiolvasható a szövegből, inkább beleolvasható, és újabb agyketyegtetéssel akár a máig is meghosszabbítható.

Megjegyzendő, hogy az előadás egészéből viszont hiányzik ez a stilizációs szándék, ami kifogásolható, bár alapvetően nem zavaró; az egészből jóízű, kellemes színházi este, pontos és csiszolt vígjátéki előadás kerekedik ki, köszönhetően mindenekelett két nagy színésznek: a Wolffnéra teremt Töröcsik Marina és Bodrogi Gyula nem kevésbé telitalálat Krügerjének.

Pontosabb lenne, ha a Töröcsik Marira teremt Wolffnéról beszélénk, hiszen nagy művésznőnk nem az alakváltók, hanem a mindent magukhoz hajlító mesterek kategóriá-

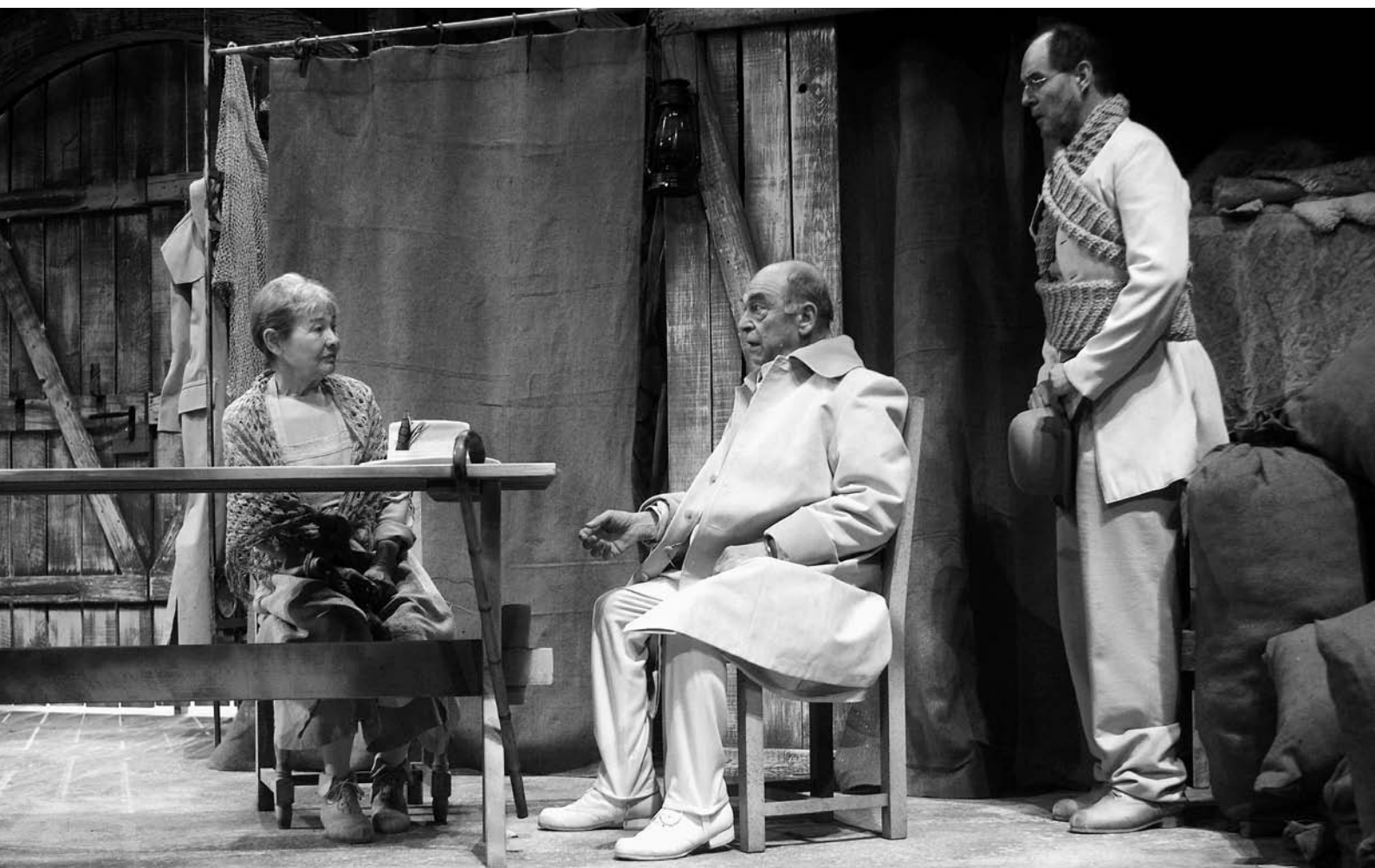
Ladomerszky Margit, Bánki Zsuzsa és Ilosvay Katalin  
a Nemzeti Színház Kamaraszínházának 1946-os előadásában



jába tartozik. Felvethető, hogy a legföljebb negyvenes (két tizenéves leánnyal bíró) Wolffné nem az ő szerepe, de eltekintve attól, hogy a szupersztárok – egy Sarah Bernhardt, egy Jászai, egy Bajor – világában az életkor viszonylagossá válik, Töröcsik, aki már fiatalabb korában is vállalt idősebb szerepeket, időskorára – vékonyka természetével, rugalmas fürgeségével, bámulatosan mozgékony arcával, fantasztikus reakcióképességével – kortalan lett. Alakítása meglepetést nem szerez, de élvezetesen tölti be a várakozásokat – ha másért nem, miatta tényleg érdemes volt elővenni *A bundát*.

Méltó partnere a tékozlón elvesztegetett évek után új virágkorát élő Bodrogi, aki – akár tetszik neki, akár nem – fényesen igazolja mindazokat, akik nosztalgikusan emlegették tüneményes pályakezdését, Leprás Mátyástól II. Richárdon át Marcus Antonius (Marlon Brando) hangjáig. A hepciáskodó, szangvinikus, de velejéig tisztességes és

rendjén lévő, bézs, drapp, barna, szürke és fekete árnyalatokban tartott díszlete (ezek a színek térnek vissza Tordai Hajnal jelmezeiben is) szerintem a darab ellen játszik a hatalmas és óhatatlanul Wolffné házához kapcsolt farakással, hiszen az ellopott két öl jó fának fontos dramaturgiai szerepe van. A másik: szerényen jegyzem meg, hogy a németben a szóvégi w-t (Wulkow – s nem Wulkov, mint a színlapon –, Trep-tow) nem ejtik.



Töröcsik Mari (Wolffné), Bodrogi Gyula (Krüger) és Mertz Tibor (Fleischer) a Nemzeti Színház előadásában

Schiller Kata felvétele

gyermekien naiv kis öregember, akit nagyvonalúan, mégis a legapróbb részletig pontosan színpadra varázsol, típusteremtő alakítás; a „Bodrogi Krügere” még fogalom lehet.

E duó mellett kiemelném még Papp Zoltánt (Julius Wolff), bár alakításának fő aduja inkább a frappáns maszk, a sok szőr, a pocak, amelyhez aztán megbízhatóan idomul a beszéd és a játék.

A többiek inkább csak helytállnak, ami különösen Benedek Miklós (von Wehrhahn) esetében veszteség: a maszk, a jelmez nála is találó, de a játék kissé szürke, híján annak a relatív groteskségnek, melyet a figura megkívánna. Verebes kevés feltűnő hibája közül a legkirívóbb dr. Fleischer, az életidegen baloldali szobatudós szerepének bohózatívá maszatolása; Mertz Tibor ezt engedelmesen megvalósítja, de éppen ezáltal kilóg az előadásból. Fájdalmas a két Wolff lány (Nemes Vanda, Nagy Cili) jelentéktelensége; az ismert fotó, amely Ladomerszky Margit (Wolffné) mellett a lányok szerepében Ilosvay Katalint és Bánki Zsuzsát mutatja, ma is sokkal többet árul el ezekről a koraéretten romlott kis teremtésekről, mint amennyi ezen az estén életre kel belőlük.

Két – elismerem, nem egyenlő fajsúlyú – megjegyzés még: Kiss-Kovács Gergely amúgy

#### GERHART HAUPTMANN: A BUNDA (Nemzeti Színház)

Sebők Zsigmond fordításának felhasználásával. **DÍSZLETTERVEZŐ:** Kiss-Kovács Gergely. **JELMEZTERVEZŐ:** Tordai Hajnal. **DRAMATURG:** Faragó Zsuzsa. **ZENE:** Selmecei György. **A RENDEZŐ MUNKATÁRSA:** Herpai Rita. **RENDEZŐ:** Verebes István.

**SZEREPLŐK:** Töröcsik Mari, Papp Zoltán, Benedek Miklós, Bodrogi Gyula, Mertz Tibor, Újvári Zoltán, Varga Mária, Nemes Vanda e. h., Nagy Cili e. h., Hollósi Frigyes, Ujlaky László, Vida Péter.

URBÁN BALÁZS

# Elrekeszelt sorsok

■ SZABÓ MAGDA – BEREMÉNYI GÉZA: AZ AJTÓ ■

Kicsit mindig furcsa, elgondolkodtató az, amikor egy drámaíróként is jegyzett szerző valamely epikai alkotását egy kollégája színpadra adaptálja. Hiszen aligha véletlen, hogy maga az alkotó nem látott drámai anyagot a feldolgozandó témában. Szabó Magda – noha életművének vitathatatlanul az epika a leghangsúlyosabb része – nem jelentéktelen színpadi író. Ráadásul volt olyan fontos regénye, melyet maga formált drámává. *Az ajtó* azonban nagyon erősen epikus anyag. Két főszereplőjének szembesülése legfeljebb hétköznapi értelemben mondható drámainak; a mű mitikus rétegei pedig éppúgy nehezen vagy egyáltalán nem emelhetők át a színpadra, mint az elsősorban a mellékszálakból kibontakozó, lenyűgözően pontos, magával ragadó korrajz. S ami legfőképpen kiszorul a drámából, az a mindent átható személyes, szinte vallomások hang, amely a mű központi morális kérdését a nem is burkoltan önéletrajzi ihletésű íróhoz rendel.

Van egy olyan gyanúm, hogy Bereményi Géza inkább színházvezetői, mint írói ambíciók vezették a mű megalkotásakor. Mert ha izzó dráma nem is, de érzelmes és elgondolkodtató történet megalkotható a regényből, amiből azután elkészíthető egy „békebeli”, színesi egyéniségekre építő, emocionálisan és intellektuálisan is hatni képes előadás. (A mű ősbemutatóját az évad elején, Zalaegerszegen tartották, Bereményi rendezésében, lásd kritikánkat 2006. februári számunkban. – A Szerk.) Erről tulajdonképpen a Magyar Színház Pinczés István rendezte, amúgy meglehetősen egyenletlen színvonalú bemutatója is meggyőző.

Kovács Yvett díszlete némiképp zavarba ejt a *kint* és *bent* viszonyait illetően. Az, hogy az író lakását belülről látjuk, míg Emerencét csak kívülről (s a legkülső ajtó is csak Molnár Anna számára nyílik meg), következetes szövegértelmezésre vall. Am a két meghatározó térelem mögötti forgószínpad időnként mozgásba lendül, s ilyenkor vagy hátsó térrészeket nyit meg, vagy egyenesen új helyszíneket (például kórházat) hoz elénk. Ezzel a meglehetősen pragmatikus megoldással viszont feloldja a „kint” és „bent” szimbolikus jelentőségét. Mindez jellemző Pinczés rendezésére is.



Székárosy Zsuzsa felvétele

## Csernus Mariann (Emerenc) és Moór Marianna (Molnár Anna)

Eljátsszik kicsit a szöveg mélyebb, szimbolikusabb értelmezésének lehetőségével, de alapvetően mégis a történet primer, érzelmileg megfogható rétegének kiépítésére törekszik. Nem mondom, hogy ezt hibátlanul teszi (a második felvonásban a műhő kissé kínos, főként amikor söprögetni kezdik, ám meg sem moccan; figyelmesebb nézőnek nyilván szemet szúr a kórházi személyzet kirívóan utcai lábbelije is, s az sem lenne nagy baj, ha a vihar nem pontosan a szövegbéli reflexiókor kezdődne), de többnyire precízen kiépíti a situációkat, valamelyest ritmust ad a helyenként túl lassan csordogáló cselekménynek, s igyekszik valamit hozni a színészeket. Kirívóan fantáziátlannak és ritmustalannak csupán az ebben a színpadi változatban amúgy sem helyén lévő, ám Emerenc teteteinek megértéséhez, átéléséhez kulcsfontosságú vízió megjelenítése érződik.

Az előadás hatása elsődlegesen a színészi alakítások minőségén múlik. A színpadi változatnak Emerenc az abszolút középpontja, s a magyar színházi előadást is Csernus Mariann alakítása határozza meg. A színésznő kevésbé törekszik árnyalatokra, nem játszik széles érzelmi skálán, hangja többnyire egyazon regiszterben szól. Színpadi erejének, szuggesztivitásának köszönhetően így is meggyőző erővel rajzolja meg a méltóságát szenvedési árán is őrző, érzelmeit nehezen kimutató, mind a valós, mind a szimbolikus ajtókat bereteszelő asszony alakját. Partnerei jóval halványabb teljesítményt nyújtanak. Moór Marianna nincs könnyű helyzetben, hiszen az író színpadi alakja egyértelműen szimplább, érdektelenebb a regénybelinél. Am így is megrajzolható lenne a környezetére kíváncsi, a másik asszony iránt mind megfoghatóbb érzelmekkel bíró nő portréja – a színésznő viszont inkább csak az arisztokratikus kívülállás és a kötelességekért értelmezett empátia pózait érzékelteti. Így nem viszonyítható férje magatartása sem: a Professzort alakító Szélyes Imre leginkább az intelligens és elegáns kívülálló alakját hozza színre.

A környezetükben őket alakítók többsége korrekten, fals hangok nélkül, de meglehetősen szürkén, pasztellesen formálja szerepét: Fülöp Zsigmond a nagy befolyással bíró, mindenkit ismerő rendőrtiszt, Avar István a túlságosan racionális gondolkodású főorvos, Izsóf Vilmos az ingyenélő, teteszoza unokaöcsöt, Tóth Éva az öngyilkosságba menekülő szomszédasszonyt, Huszár László a ravaszkodó, Emerenc helyét elfoglaló Brodaricsot. Nem állítom, hogy ezek hálás szerepek, ám jelentékenyebb színészi erő önmagukon túlmutató sorsokat, de legalább pillanatokra felvillanó emberi drámákat formálhatnak

belőlük – így talán arra is lenne esély, hogy a regény pompás korrajza valamelyest a színpadon is kibontakozhasson. Mutathatna ebből valamit az író kitérítése körüli felhajtás megjelenítése, de e jeleneteket Pinczés elrajzoltabbá, karikatúrisztikusabbá alakítja. (Vas György elvtársat pedig – ha már elsöre így emlegetik – igazán nem kellene néhány mondattal később „leacélozni”; ennyit talán rá lehetne bízni a nézők asszociatív képességeire.)

Bizonyos értelemben „békebeli” előadás az, melyet Pinczés István a Magyar Színházban létrehozott. Klasszikus szöveg- és színészközpontú színház, mely teljesíti a szakmai alapkövetelményeket, s az adaptált mű történetmesélő erejének és Csernus Mariann színészi tudásának köszönhetően nem marad teljesen hatástalan. De ahhoz, hogy valóban megrázzon, katartikusá váljon, hiányzik egy drámai csomópontokat létrehozni képes adaptáció, némi rendezői fantázia, s legfőképp az a színészi erő, mely a kisebb sorstörődékekből emlékezetes drámákat lenne képes felépíteni.

KARUCZKA ZOLTÁN

# Dafke hercegnő

■ JOHN WEBSTER: AMALFI HERCEGNŐ ■

A színpad előterében álló egyszerű alumínium keret mögött, egyébként sem túl cifra díszletben (az egyik oldalon emelkedő falon két állat fogó, gondolkodó alak, meg egy harmadik, amelyik a kalapjába időnként vizet köp) játsszák az *Amalfi hercegnőt* a nyíregyházi Mórész Zsigmond Színházban. Néha-néha nekidől valaki a hideg középkori porolónak, hogy így mondjon valami okosat, az előadás egy pontján a tövébe kerül a korábban – ha a színpadon volt – mindig mögötte elhelyezett kisasztal a rajta lévő, koponyára applikált gyümölcsöstállal: hogy mindez jelent-e valamit, esetleg valami különösét, vagy csak az a célja, hogy hűvösen övezze John Webster borzongatónak tartott rémdrámáját, nem derül ki.

Gerle Andrea (Cariola), Portik Györfy András (Antonio), Fazekas István (Bosola), Balogh Gábor (Szolga), Széles Zita (Hercegnő) és Rajkó Balázs (Szolga)

**SZABÓ MAGDA – BEREMÉNYI GÉZA: AZ AJTÓ (Emberek és árnyak) (Magyar Színház)**

**DÍSZLET:** Kovács Yvett. **JELMEZ:** Tordai Hajnal. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Trimmel Ákos, Lévay Ágnes. **A RENDEZŐ MUNKATÁRSA:** Vizi Éva. **RENDEZŐ:** Pinczés István.

**SZEREPLŐK:** Csernus Mariann, Moór Marianna, Szélyes Imre, Fülöp Zsigmond, Avar István, Tóth Éva, Izsóf Vilmos, Bokor Ildikó, Huszár László, Botár Endre, Huzella Júlia a. n. és a Pesti Magyar Színiakadémia növendékei.

Nagyjából-egészében nem derül ki semmi. Ha ezt hibának nevezzük, nem kifejezetten Koltai M. Gábor rendezése mulasztott: a nem könnyű nyelvezetű drámát olvasva is igen talányos, miért kell pusztulnia a címszereplő hercegnőnek férjestül, gyerekestül, szobalányostul; ugyanakkor jó lenne, ha látnánk erről valami elképzelést a színpadon.

A hercegnőt, aki özvegy volt, és titokban újra férjhez ment az intézőjéhez, családjával együtt testvérei, az egzaltált, utóbb teljesen esztét veszített herceg és a kemény, számító bíboros irtatják ki. Egyik vélemény szerint azért, hogy a nemesi rangon egyharmada ne vesszen el holmi rangon aluli házasság folytán, mások szerint a gyilkosság mozgatója a féltékeny és csalódott herceg, Ferdinánd saját húga iránt érzett szerelme, az is lehet, hogy a bíborosnak jön



Béregvári János felvétele

rosszul testvére szégyellendő lépése; avagy leginkább mindezek együtt vezetnek a borzalmas végkifejlethez. Legyen bárhogy, Nyíregyházán nemigen kapunk választ a kérdésre. Ami bizonyos: a hercegnő férjhez megy, mert ezt mások nagyon ellenzik. Mutatna legalább igazi szerelmet Antonio iránt (ugyanúgy nem mutat, ahogyan Ferdinánd sem iránta), érteném, hogy ezért akár meghalni is érdemes, de még ez sem látható. Számomra felismerhetetlen a koncepció: a játék elmeséli ugyan, micsoda gonoszok is ezek a testvérek, a reneszánsz horror azonban külsín marad, a belbecs kevés.

Tanácsstalanságomat a fentiekén kívül megannyi mozzanat fokozza.

Az előadás elején nagyobb szerepet kap az említett ráma, néhány jelenetben állóképekből – akárha festményből – lépnek ki a megszólalók (megjegyzem, van úgy, hogy nem csak a legelső mondatukkal); előfordul, hogy a fiútestvérek által felbérelt gyilkos, Bosola csettintésére mozdulnak meg az addig merev alakok (ő valóban egyfajta rezonőr, és részben irányítja is az eseményeket), aztán ez a megoldás valahogyan elfelejtődik. Nagyon nem is kár érte, hiszen végig nem mondana sokat. Valami hasonló történik az utolsó két színben, ellenkező előjellel: a szereplők egymástól távol, széken ülve játszóak el, hogyan öli meg Bosola – először a bíboros helyett véletlenül – Antoniót, aztán a bíborost, végül Ferdinándot, és hogyan kap ő maga is halálos sebet a Ferdinánddal való „dulakodás” közben (miközben Ferdinánd a bíborost is megsebzí): így merevednek bele mindannyian az örökkévalóságba; értem én, hogy a helyzet már-már abszurd, de ennyire? A hercegnő titokban megy férjhez; azt, hogy ezután gyermeket vár, a szöveg szerint megfelelő ruhával próbálja palástolni, ami ehhez képest szemtelenül szűk, az áldott állapotot csak az nem ismeri fel, aki vak, a hercegnőt megfigyelő bérgyilkos azonban csak gyanakszik. A házasságra a hercegnő által kiszemelt, erőtlén, az eseményekkel sodródó Antonio az első (a szöveg szerinti harmadik) felvonásban a hitvesi ágyon, lepedő alá bújva hallgatja végig, hogyan kéri számon Ferdinánd a hűgán a viselkedését. Aztán a herceg – anélkül, hogy tudná, ki bújjik meg a lepel alatt – tört szorít a gaz csábító nyakához: megölhetné a gyűlölt férjét, de nem teszi; ez persze nyilván nem az ő dolga, hisz a kezét ilyen tettel nem mocskolja be, ez így azonban teljesen indokolatlan. A testvérénél sokkal realisabban gondolkodó, velejéig romlott bíboros, aki egyébként már-már szadista módon ad-vesz kielégülést szeretőjénél, a nőt mérgezett imakönyvvel küldi a másvilágra, aztán mielőtt őt magát leszúrnák, ezt az imakönyvet lapozgatja, majd ujjait szinte kéje-



Széles Zita és Fazekas István

sen nyalja végig: meghalna tehát mindenképpen, hiszen végül is öngyilkos lesz. Miért is? Nemigen hihető, hogy megbánta volna tetteit. Az pedig legfeljebb jópofa, hogy Antonio írógéppel kezdene neki a munkának, mikor a hercegnő diktál, vagy hogy a bíboros katonai ruhába való beöltöztetése során (merthogy a császár megbízásából harcolni megy) egy koldusnak tűnő zarándok fényképezőgéppel örökíti meg az eseményeket, meg az is, hogy Ferdinánd a második felvonásban ugyanolyan, csak három számmal nagyobb ruhában jelenik meg, jelző, hogy belefogyott az örületbe. Jut eszembe: az előadásban a bíborost – hiába mondják – nem katonának öltöztetik fel, hanem annak, ami, vagyis bíborosnak; kap azért egy trendi napszemüveget, ami bizonyára jó szolgálatot tesz majd a harcmezőn. A kétségtelenül elhibázott öltöztetés során jelen van a hercegnő is, hogy a bíboros bocsánatát kérje, a fejére borított világoskék kendő egyértelműen Szűz Máriaára utal; hogy a rendezői elképzelés szerint nemcsak a gyermekei, hanem az ő fogantatása sem volt szeplőtelen, kiderül: a másik zarándok, nem a fényképezőgépes, megfosztja kendőjétől, jóllehet inkább olyan „ez még jó lesz valamire” arckifejezéssel.

Hogy az, aki a drámát nem olvasta, mindezekből mire következtethet, nem kérdéses: az első felvonást követő szünet végén kedves hölgy kéredezkedik mellém a foghíjas nézőtérén, szeretném jobban látni a díszletet, mert az tetszik, mondja, hogy miről van szó, nem nagyon értem, legalább ne hadonásznának ennyire. Valóban: a dikció sok esetben bizony csapnivaló, különösen a herceg és a hercegnő kénytelenek folyton gesztikulálni, kapkodnak jobbra-balra. Ha kimerülnek, a vízköpő kalapjából hűsítik magukat. Az Avass Attila játszotta, kezdettől fogva rendkívül izgága herceg történetének – talán éppen ezért – nincs íve, kevésbé vehető észre, hogy állapotában valami változás állna be. Hanghordozása, folyamatosan felfokozott jelenléte folytán Avass az előadásban kívülállóvá válik. Hercegnőként Széles Zita is hasonló sorsra kárhozottatott, lázadásra csakazértis-magatartás, ilyenként azonban nem rossz. Antal Olga Júliájának (ő a bíboros szeretője) van lehetősége leginkább arra, hogy őszinte érzelmeket közvetítsen, Gerle Andrea szobalánya a hercegnő árnyékában kénytelen végig azt játszani, kicsit túlzóan, hogy ő érti, miről is van szó. Horváth László Attila bíborosa, Fazekas István Bosolája és Portik Györfy András tehetetlen Antoniója meggyőző, ők hárman azonban kevesek ahhoz, hogy a borzongató hangulat létrejöjjön.

Az utolsó jelenetben a herceg, a hercegnő és a hercegnői férj kezüket tarkójukon összefonva, székükön hátradőlve, döglegyek zümmögése közepette adják át magukat az enyészetnek; ők nagyon elégedettek, a falon gondolkodó alakok, ha jól vettem észre, nem annyira.

#### JOHN WEBSTER: AMALFI HERCEGNŐ (Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza)

**DRAMATURG:** Sediánszky Nóra. **LÁTVÁNYTERVEZŐ:** Vereczkei Rita. **SÚGÓ:** Kovács Katalin. **ÜGYELŐ:** Kovács István. **ASSZISZTENS:** Rajkó Balázs. **RENDEZŐ:** Koltai M. Gábor. **SZEREPLŐK:** Avass Attila, Horváth László Attila, Széles Zita, Fazekas István, Portik Györfy András, Gerle Andrea, Botos Bálint, Antal Olga, Balogh Gábor, Rajkó Balázs, Lahlouh Dániel, Vámosi Máté.



KOLTAI M. GÁBOR

# A bomlás geometriája

■ JEGYZETEK AZ AMALFI HERCEGNŐHÖZ ■

Webster horrortörténetében két testvér, egy herceg és egy bíboros elfogatja, és válogatott rémségek közepette családostul kiirtja hűgát, mert akaratuk ellenére újra férjhez ment. Indokaikról sok szó esik, de kevés vehető biztosra. A gyilkosság után megtudjuk, hogy a három testvérből ketten ikrek voltak.

Vajon azonos töről fakad a fivérek tébolya? A hercegnő és a férj meggyilkolása közös tervük, magánakcióik pedig (egyikük viaszhullákkal és levágott kezekkel riogat, a másik mérgezett Bibliával öl) hasonlóknak tűnnek. Ferdinánd izgága nyugtalan-sága talán rokon a Bíboros lekötetlen energiáival: az előbbi csatára vágó hadvezér harctér nélkül, az utóbbi csupa sértettség a kudarcba fulladt pápai tervek után.

A patriarchális logika szerint a téboly nem övék, hanem hűguké: származás, rang, hatalom szokott rendjét felborító deviancia, veszedelmes örület, a két testvér törekvése pedig racionális kísérlet a világrend helyreállítására. Bizonyos értelemben ezzel indul a darab: Antonio fölvezolja, hová vezethet, ha az udvarban megbomlik a szokott rend. S mikor először hangzik el a „téboly” szó, Cariola nem a két elmebeteg testvérré gondol, hanem a hercegnőt félti („Sejtek valami félelmes tébolyt – ó, hogy szánom őt”). Webster irodalmi előzményei a bujaság és a bűnös függetlenség jogos büntetéseként ábrázolták a hercegnő halálát.

Mégis, amikor Ferdinánd rangról és becületről szónokol, illetve egy alkalommal (talán a jagói „indokkeresés” mintájára) azzal magyarázza hűga megöletését, hogy „halálával nagy vagyonhoz jut”, nem egyszerűen hazudik, de leginkább önmaga előtt titkolja az igazságot. Kérdés, hogyan fogható meg a különbség: a Bíboros hideg, céltalan gonoszsága, mintegy számítógépgyágya, egyszerre racionális és eszelős találmányai Ferdinánd „indokolt” (mert szeretetvágyból, szerelemből fakadó) tébolyához képest – ami viszont elkínzott örület, szinte fokozott fizikai igénybevétel, mint ha állandóan hideg verítékben úszna. Egyikük agresszív és gyermeki, a másik hideg és precíz. Ferdinánd világát a rémület uralja, maga sincs tisztában magával, miközben a vélt igazság nevében jár el. „A nők kedvence az angolnyszerű testrészt, melyben nincs csont” – képzeletből hiányzik



Elisabeth Bergner a New York-i Ethel Barrimore Theatre 1946-os előadásában

annak lehetősége, hogy férfi és nő kapcsolata szép és örömteli is lehet. Gyűlölete, amellyel a nemisége minden megnyilvánulására tekint, visszaidézi Bosola bizalmatlanságát: sokáig eszébe sem jut egyetlen férjre gyanakodni, ehelyett a hercegnő váltott partnereiről fantáziál (s hogy ezek kifélék, az további komplexusokról árulkodik). Bosola kerítőt sejt Antonióban. De a két zavar másfajta természetű: a szexualitás és szenvedély örvénye, amely Ferdinándot mintha folyton agyonnyomná, Bosolát hidegen hagyja.

Ferdinándot eszelős ragaszkodás fűzi a hűgához. Hogy ikrek, annak szinte misztikus jelentőséget tulajdonít. Mint nőre és mint anyára egyaránt féltékeny rá, az önmaga előtt is titkolt szenvedély fokról fokra pusztítja személyiségét. Vajon hogy bírhatta elviselni a hercegnő előző házasságát? Apai döntés lévén, talán nem kellett elszámolnia azzal, hogy hűga önálló törekvéseket és vágyakat ápol – másrészt hűvös, szenvedélymentes kapcsolatról lehetett szó. Így viszont Ferdinánd sem jöhetett tisztába magával; a pusztító felismerés várat magára addig, amíg a titkos második házasság és születés híre napvilágra kerül. „Kíastam egy mandragórát az éjjel, az örjített meg” – a hírt követő pokoli éjszaka Ferdinánd magára ébredésének katalizmája. Hogy a második és harmadik felvonás közt minimum kilenc hónap telik el – pedig Ferdinánd olyan örvengő dühvel esküdött bosszút, hogy még a Bíboros is undorodott tőle –, az visszafojtott tébolyról, beteges várakozásról árulkodik („nyugodt, mintha a vihart átaludná”, mondja Antonio); még az is lehet, hogy Ferdinánd szándékosan épp kilenc hónapot vár, míg újból olázkodni kezd a hercegnő kastélyában, hogy aztán váratlanul betörjön a hálószobájába, apjuk törét kínálva, amiben nem nehéz felismerni a fallikus jelképet.

Örületének utolsó fázisa, a *lycanthropia* (a tébolynek az a formája, amelyben az ember farkasnak hiszi magát) összetett jel. Alapja persze a lelkiismeret-furdalás: a tény, hogy először azonosítja magát azzal, ami valójában („Tanulni fogom a módját, hogy látszódom annak, ami nem vagyok”, ígérte korábban a Bíborosnak). Ez alatt egy mélyebb felis-

merés húzódik meg, az ember állati természetével való szembesülés: örökre elveszett a képzet, hogy Isten képmásai volnánk. A lycanthropiához ugyanakkor számos középkori és reneszánsz elképzelés tapad: a korabeli orvosi elemzések szerint gyakori betetőzése ez a betegesen féltékeny szerelemnek. Az egészséges nedveket túlhevíti és elemésztí a természetellenes szenvedély, távoztukkal pedig nem marad más, mint az epe fekete nedve. A túlfűtött vágy tünete a gyulladt szem („kegyetlenül fáj a szemem”, mondja orvosának, a hercegnő lakosztályában sötétségre vágynak – persze erre a levágott karral való játék miatt is szüksége van). Ferdinánd „a pokolban égve hideget izzad” – iszonyú idegi és fizikai megterhelésről van szó. Sokan hitték, hogy aki nem szabadul meg magjától természetes úton (szeretkezés vagy onánia által), azt belül fertőzi tovább, azok a férfiak továbbá, akiknek szervezete túl sok spermiumot termel, az átlagosnál szőrösebbek („a farkas kívül hordja szőrét, ő meg bőrén belül”). Webster nyilván számolt azzal, hogy e hiedelmek tovább erősítik a lycanthropia jelentéstartományát. Figyelemre méltó színházi elmére vall ugyanakkor, hogy a darab egyetlen bohóctréfája épp ez a jelenet: a hercegnő halálát megelőző haláltánc után szükség van az oldásra, a lycanthropiát kezelő Orvos szerepe pedig ziccer a társulat bohócának. És persze nem csak a tréfa kedvéért: Ferdinánd (négyfelvonásnyi egzaltáció után először) higgadtra, csöndesre van írva, a harsány és idétlen Orvos viszont épp úgy viselkedik, ahogy egy kifordult világban az örültnék szokás. (Háromszáz ével később Freud egyik álomfejtésében a farkas szintén az elfojtott szexualitás jelképe.)

Ferdinánd elkínzotta ragaszkodásával szemben nem valószínű, hogy a Bíboros egy percgig is szeretne volna a hercegnőt (vagy bárki mást). Neki valóban nincs inyére, egy a vagon egyharmada kikerüljön a családból, és nyilván nem örül a kispolgári vérnek sem. Ő kezdeményezi a hercegnő szemmel tartását, az ő döntése az is, hogy a kém Bosola legyen. Ferdinánd eredetileg Antoniót szeretné a feladatára, de a Bíboros figyelmezteti, hogy ő túlságosan tisztességes az ilyesmihez. A színlelt vallási zarándoklat (ami nyilván hidegen hagy egy olyan papot, aki szeretőkkel az oldalán készül a pápai trónra, és mérgezett Bibliával öl) pompás ürügy a hercegnő bebörtönzésére, Ferdinánd pedig pompás eszköz: saját kezét nem szennyezheti vér, Ferdinándról viszont könnyű lesz bizonyítani, hogy beszámíthatatlan – már most is az. A Bíboros manipulációja tūpontos és észrevétlen. Ferdinánd maga sem ismeri rajongásának valódi természetét, bátyja viszont réges-rég tisztában van vele, és használja. Amikor megkapják a második házasság híret, a Bíboros undorral és eltartással (bár nem minden kíváncsiság híján) szemléli a herceg rohamát – miközben finom, észrevétlen célzásokkal modulálja is. A herceg kamaszos szenvedély ihlette túlzásai (viaszshullák, levágott kezek, börtönbe vezényelt örültnék) bizonyára taszítják: a kínzások nem abból az esztétikai-művészi igényéből fakadnak, ami Júliával való viszonyát jellemzi, beleértve a légyottokat vagy az előzményét és kivitelezését tekintve egyaránt találekony ölést. A Bíboros jéghideg szadizmusából még az élvetetség is hiányzik. Szexuális élete csupa unott keresgélés, Júlia módszeres, lusta kínzása. Mindez azonban már kevés tompuló érzékeinek kielégítéséhez; végül egy szexuális segédeszközként kezelt Bibliával végez vele, nem bosszúból, hiszen senki sem kényszerítette, hogy fölfedje a titkot, amiért elhallgattatja – ellenkezőleg, mintha már hosszú ideje az ürügyre várt volna, amely az ölést valódi szexuális rituálé varázsolja. (Rajtuk kívül még Delio nemi életébe pillantunk bele: Webster Horatiója sima modorú káder, jókora szexuális frusztrációval. Izzadt görccsel próbálja lefektetni a Bíboros szeretőjét, mert mást nem kaphat meg, a szajháról viszont azt hiszi, mindenkié.)

Webster elhallgatja, mi vezetett idáig, mi történt a családban a cselekmény előtt. Nem tudjuk, mit gondolt az „igazi” hercegnő, a Bandello-novella alapjául szolgáló Giovanna d'Aragona múltjáról: hasonló előéletet képzelt el, netán hidegen hagyták az adatok. Giovanna apját a lány születése után megmérgezték – a mintaként szolgáló férfi hiánya mindhárom testvéren meglátszik. De Ferdinánd deformitása a Bíboros lényéből ered: személyiségét, mondhatni, csirájában fojtotta el és nyomorította meg. Ki másban lett volna menedéket, mint a szeretetre egyedülként képes hercegnőben? Közöttük a beteg szenvedély ellenére is tapintható a szeretet és az összetartozás, még a börtönlátogatások során is. Talán a hercegnő neuraszténias dacának origója is a Bíboros: ő ebben a családban a köztét, sűrű mag, amely mozdulatlan és mozdíthatatlan – de belőle, az ő következményeként gyűrűzik elő, koncentrikus hullámokban, a pusztító betegség. Gonoszságának nincs oka vagy története. Semmi sem taszítja jobban, állapítja meg az őrvjngő Ferdinánd láttán, mint az érzelmek rabjává váló, kontrollálatlan elme. „A földbe tegyetek és soha többé ne gondoljatok rám”, ez utolsó mondata. Nem beszél égről vagy Istenről. Halálához éppúgy nincs viszonya, ahogy életéhez sem volt.

A valódi hercegnő első gyermekét halva szülte, s mire a második megszületett, férje, Amalfi hercege is meghalt. Webster, shakespeare-i következetlenséggel, egyszer valóban említést tesz egy gyerekről, aki a hercegnő első házasságából született: jól hangzik, amikor az őrvjngő Ferdinánd azzal fenyegetőzik, hogy mindenről beszámol majd neki. De gyanús, hogy több szó nem esik róla, Delio az életben maradt másodszülött fiút, Antonio

gyerekét mondja örökösnek, a hercegnő végrendelkezésénél pedig (bár ez nem több egy Antonio számára rendezett színjátéknál) el sem hangzik, hogy potenciális örökösként már volna egy gyerek.

■

A hercegnő sajátos menekülési útvonalat választ e szörnű családból: ráparancsol a titkárra, hogy vegye feleségül.

Antonio tipikusan sodródó személyiség: egy törekvő hivatalnok, aki válsághelyzetben megjósolhatóan képtelen a cselekvésre. Az egész darab során egyetlen önálló ötlete van (addigra a hercegnő már halott): ha belopózik a Bíboros szobájába, s ott „szeretetet és tisztetletet tanúsít”, talán bocsánatot nyer. Fölmerül a kérdés, ha már ennyire sietős a hercegnőnek, miért nem olyat szemelt ki, aki nagyobb eséllyel védelmezi meg a két testvér haragjától. Talán a folyton tisztességesnek mondott Antonio személyében nyugodt, kiszámítható háttérre vágynak? Különös óhajlás a hercegnő ismeretében, illetve annak tudatában, hogy az esküvő pillanatától vadászni fognak rájuk.

Antonio nemcsak a polgári tisztesség mintaképe („együgyen tisztességes”, mondja Bosola), de kezdetben mintha valami nyársat nyelt, titkáros merevség is volna benne („puritán alak”, „precíz hülye”, „nőre nem nézett soha”). A Webster előtti változatokhoz képest persze maga az eszményi reneszánsz férfi: már nyitó szövegből kiderül, hogy szakértő az udvari kérdésekben, nagyra értékeli a politikai stabilitást, sőt, a lovaspólóban is jeleskedik (hogy a játék során lándzsával fogja el a hercegnő gyűrűjét, az egymáshoz rendelt-ségüket erősíti, továbbá egyértelmű szexuális jelkép, akárcsak az, ahogyan a hercegnő később ráhúzza az ujjára). De Bosola nyilvánvaló célzásai Antonio vérszegény, fantáziátlan voltára nem pusztá irigységéből fakadnak.

A házasság egyik oka biztosan az, hogy ebből az eszelős családból menekülni kell. Ha egyedül marad benne, elpusztul. Csak-hogy a jelenet végén döbbenet álló Cariolának igaza van. E sietős házasság igenis hirtelen feltámadó, irracionális téboly, olyan, mint Júlia Bosola iránti fellángolása: váratlan, indokolatlan és előzmény nélkül való. Ha nem jelenik meg közvetlenül előtte a két testvér, ha nem fenyegetik börtönnel a hercegnőt, talán sor sem kerül rá. Akkor nincs dachból rögzőzött esküvő tíz perc múlva – még ha tudjuk is, a fivereknek tett eskü pillanatában már elküldett Antoniódért. Cariola ijedtsége jogos – akár pillanatnyi düh, akár megfontolt döntés a hercegnő választása, a felkínálkozás módja: a csupa trükk, csupa szenvedély



Max Adrian (Bíboros), Eric Porter (Ferdinánd) és Peggy Ashcroft (Hercegnő) a londoni Aldwych Theatre előadásában (1960)

ámokfutás, a birtokba vehető, kiszolgáltatott nőt és az ellentmondást nem tűrve parancsoló hercegasszonyt közös foglalatban felmutató ostrom csakugyan valami „félelmes tébolyra” utal. Alapvető ellentmondás feszül a hercegnő természetében: autonómia, méltóság és szuverenitás keveredik kapkodó, egzaltált, szinte gyerek végletességgel. Egy született arisztokrata, aki családjában ijesztő és beteg dolgokon edződött. Szüksége volt rá, hogy a Bíboros és Ferdinánd mellett férfi legyen. Hiába a sokszor ismételt hercegnői tartás és tekintély, csupa labilitás és lappangó hisztéria. Közben pedig erőszakosabb és parancsolóbb, mint a körülötte lévő férfiak bármelyike. A maga módján éppolyan deviáns, mint két bátyja.

„Ha egész pereputtyom feküdné keresztbe élem, az is csak lépcső volna, mely nászom felé visz – most igazán, e gyűlöletben is.” A gyors esküvőben ott a dac, a fivérekkal szembeni ellenkezés. A hercegnő lelkének egyik része pontosan azt áhítja, ami jön: a veszélyt, az örült testvérekkel való harcot. A halál kihívását. És amikor elhatározza, hogy férjre van szüksége, nem olyan kell, mint a két bátyja, hanem irányítható és alárendelt – szexuálisan és rangban egyaránt. A rangkülönbségtől befagyott, a hercegnő határozottságtól és erejétől bénult, veszélyben impotens Antonio.

A hercegnő tehát erőnek erejével beleszeret Antoniába, gyorsan és önmagát is meggyőzve. Amikor magához hivatja, férfiszerepet játszik (ahogy később, a házasságban is) – ő udvarol, persze női eszközöket vonultatva föl: saját testét nagy kincsű bányának festi, melynek fölfedezésére biztatja Antoniót. Felajzottságát kielégíthetlensége is fokozza. Antoniónak nincs választása: gyakorlatilag lerohanták, de azért sincs, mert a dilemma – a nő félelmetes és lenyűgöző, testvérei közismert gyilkosok, viszont nagy vagyonhoz és tisztességhez juthat – tíz perc alatt nem oldható fel, márpedig tíz perccel azután, hogy Antonio belép a szobába, már házasok. Az egyik pillanatban Antonio zavartan hehegve arról tréfálgat, mire jó apának lenni, hacsak nem az örökösen locsogó kölyköket hallgatni. A hercegnő nem válaszol. Nyilván nem ez az, amit hallani szeretne, de nincs idő. Már veszi is elő a gyűrűt. Jogi formulá-

kat citál a bénult férjnek s a tanúként állított komornának. Fölösleges ostobaságnak bélyegzi az egyházi áldást a darab két, konvenciókhoz leginkább ragaszkodó szereplője előtt. Ez Antonio és a hercegnő négy zárt jelenetéből az első. A többi három úgy dokumentálja kapcsolatuk fejlődését, hogy egy pillanatot sem enged látni a hétköznapiakból. Csupa rajtakapás és menekülés – hogyan viselkednek a szerelmesek válsághelyzetben?

(Webster, aki nem kevés szöveget emelt át kortársaitól, még hozzá változtatás nélkül, egyetlen dologban konzekvens volt: a hercegnő vendégszövegeit eredetileg férfiak mondták. Antonio méltatása viszont a harmadik felvonásban már csak azért is ironikus Bosola szájából, mert eredeti helyén – Sir Philip Sidney *Arcadia* című munkájában – az ideális feleség leírásaként szerepelt. Talán a szerepazonosságuk közti szakadékat jelzi az is, hogy a hercegnőnek nincs neve. Férje hozzá képest „csak” Antonio, ahogy Ferdinánd sem „Herceg” a Bíboros mellett.)

A születést megelőző kavargásban a hercegnő kiszámíthatatlan és hisztérikus, a bénult Antonio pedig tehetetlenül kapkodja a fejét. Cselekvés helyett arról panaszkodik Deliónak, azt sem tudja, mit gondoljon. Kezébe nyomnak egy babát. Nem mer a hercegnő szobájában mutatkozni. A folyosón lopakodva, „hideg verítékben úszva” siet horoszkópot készíteni. Aztán eltelik minimum még egyszer kilenc hónap, már ikrek is születtek. Az ezt követő hálósobai jelenet csupa játékosság, felszabadult hancúrozás – s ugyanannyi fojtott hisztéria, rossz előérzet. A jókedv s a harmónia oldott, valódi együttlétre utal. A hercegnő azonban érzi a veszét. Ferdinánd most érkezett a palotába, Malateste grófról szóló házassági ajánlata félelmetes teszt („veszélyes, mintha a vihart átaludná”), s mielőtt törrel a kezében belépne a hálószobába, a hercegnő, nyugtalanul és felkavarodva, az öregségről s a közeledő halálról beszél. Árulkodó jel Antonio megjegyzése („Csak éjszaka parancsolok”) – minél felnőttebb partnerré válik a hercegnő oldalán, annál abszurdabb az örökös rejtőzködés. Első terhessége végén, a barackkínálás jelenetében a hercegnő kényszeresen Antoniával, az apával foglalkozott, nem törődve a lelepleződés veszélyével. Az újabb fenyegetés, Ferdinánd látogatása most Antonióban indítja be a fojtott dühöt: a kis titkárból a hercegnő férje lett, háromgyermekes családapa, joggal lázad tehát, ha nem engedik be saját hálószobájába.

Kérdés, egy másfajta világban eljutna-e addig ez a kapcsolat, hogy szerelemmé váljon. Igaz, egy másfajta világban meg sem születik. A hercegnő személyisége bonyolult lehetőségeket mozgatott meg Antonióban, de ezek kiteljesedésére nincs idő. A száműzetés országúti jelenetében megmérgezi búcsújukat, hogy a feszültség pillanataiban képtelenek egymásnak vigaszt nyújtani. Az utolsó kettős, a visszhang-jelenet sok tekintetben az esküvőt idézi; többek közt abban is, hogy a hercegnő kezdeményez, jóllehet már halott. A kísértet eszközei azonban a férfi mondatainak ismétlésére korlátozódnak, s Antonio még mindig ott tart, hogy felnőttebben ugyan, de saját „becstelen tétozásán” szeretne úrrá lenni. Ennek katasztrófális eredménye lesz az, hogy a Bíboros szobájába lopakodik bocsánatot kérni, ahol is Bosola tévedésből hátba szúrja. A haldokló Antonio rezignált megállapítása szerint halála pontosan olyan, ahogyan élt, s utolsó mondatában azt is leszögezi, hogy nem akarja meg tudni halála történetét.

E röpke másfél-két év alatt viszont a hercegnő személyisége mélyebb és végérvényesebb változást idéz elő egy másik férfiban: a spicliben, aki a megfigyelésére szegődött.



A darab alapjául szolgáló novellában Daniele de Bozolo kapitány egyetlen alkalommal jelent meg. Egyike volt a testvérek számos bérgyilkosának. Webster összevonta e sok mellékszerepet, s az első kiadásban a szereplőlista élére helyezte az új alakot, akit Bosola névre keresztelt. A név a *bossola* szóra utal: ez egyszerre je-

lenti a dobozt, amelyben a tengerészek irányítúikat tartják, s magát az irányítút. Sokak szerint összecseng azzal, hogy Bosola segédkezik a hercegő bebörtönzésében (a *bossolare* jelentése: „dobozba tesz”). Mások azt mondják, Webster az eredeti bérgyilkos-kapitányból tengerészt csinált, aki egy gályáról érkezik, s utolsó szava a színpadon: „utazás”. Az irányítú mindenesetre figyelemre méltó áthallás egy olyan figura nevében, aki minden pillanatban meghazudtolja, merre tart.

Antonio jellemzésében Bosola „az udvari fekély”, aki „ha gúnyol, nem jobbitani akar, csak azt gúnyolja, amit irigyel”. Kritikái ennek ellenére jogosak; éles elmét, pontos megfigyeléseket tükröznek. „Kár, hogy semmibe veszik, mert nagyon bátor”, „rothadt melabúja” pedig „megmérgez benne mindent, ami jó”, mondja a titkár, rámutatva a problémák gyökerére is: „tetthiányból tenyészik a sötét izgágaság.” Bosola belépője csakugyan mintha esszenciája volna a Malcontent, az Elégedetlen reneszánsz típusfigurájának. Ám ez rendkívül széles skálát takar, a jagói irigységtől és fojtott dühtől az értelmiségi tehetetlenségig, a jogtalanul gályarabságra küldött katoná bosszúvágyától a sehová sem tartozás kínjáig. Antonio leírásán is érződik az *érték*: hogy ez a cinikus gazember valaha morális lény volt (akárcsak Jago; kérdés, van-e Bosola olyan tehetséges, mint Jago, innen erednek-e tehát az önértékelési zavarok). Antonio nagyon pontosan írja le azt az állapotot, amikor a tétlenség magát a személyiséget kezdi ki. Ilyenkor az ember, mintegy kontúrjait veszítve, hajlamos szélsőséges – nagyon morális vagy nagyon immorális – helyzetekbe bocsátkozni, hátha ezek mentén újból kikristályosodik személyisége. Bosolának nyilvánvalóan problémája van önmagával is, a világgal is, ugyanakkor – két

Ian McKellen mint Bosola (Nemzeti Színház, London, 1985)



szabályos elmebeteg bérenceként – tökéletesen racionálisan létezik, elemzi önmagát. Hamletes szövegeket mond, hamleti jelzőket társítanak hozzá (melabús, melankolikus), csakhogy az ő esetében nehezen meghatározható, mi gátolja a cselekvés, a választás lehetőségét: ti. hogy miért nem áll szinte legelső pillanatban a hercegő oldalára.

A hús bomlásával, az enyészettel, a nők állhatatlanságával traktálja az udvart. Intrikus léteire sodródik, töprengő, hamleti személyiség léteire feladatot hajt végre. Ferdinánd szerint „van valami ferdeség az arcában”, ami gyanakvásra készíti az embert.

Delio némileg rosszindulatú jellemzése Bosolát szőrszálhasonogató páduai tudóspalántának láttatja, aki „kocsonyásra tanulta a szemét”, hogy „bölcsekedő férfiú hírébe jusson”. Többek közt „Caesar orrának pontos méretét akarta kiszámolni egy cipőkanállal”. De az egyetemi évek talán mégsem pusztán karrierista molyolással teltek. Vannak emberek, akiket egyik tudományból vagy filozófiából a másikba hajt a megérteni vágyás szenvedélye, s akik (a Deliók szemszögéből) idéltlen vagy lényegtelen részletekben elmerülve vélnék fölfedezni valamiféle választ, hogy aztán továbbhajtja őket a csalódás.

Bosola szerepének legnagyobb problémája, hogy egyenes logikával nézve szinte az első pillanattól az utolsóig ellentmond önmagának. Perzselő öngyűlölettel mondja el, hogy a besugás a legaljasabb gazemberség, azután igent mond rá, méghozzá valami mosakodásnak tűnő, morális siránkozás kíséretében. Olyan emberek szolgálatába szegődik, akik egyszer már becsapták – valahogy nehezen hihető, hogy pusztán a pénz miatt. Amikor információi nyomán arra utasítják, hogy tartóztassa le a hercegőt, visszaadhatná a megbízást, de nem teszi; talán többé már nem akar a biztosan vesztes oldalhoz tartozni? Története ettől kezdve még nehezebben követhető. Először is saját képében kézbesíti a testvérek fenyegető hangú levelét és Antoniót gyalázza, majd álarcosan letartóztatja a hercegőt, s újból Antoniót szidja előtte. Ha álarca azt a célt szolgálná, hogy továbbra is a hercegő bizalmasa maradhasson, úgy a leveleket is abban kellett volna átadnia, így viszont álarcban vagy anélkül, de ugyanazt képviseli. Könnyekig meghatva beszél Ferdinándnak a hercegő szépségéről és fogságban viselt méltóságáról, majd asszisztál a viasz hullák horror-színházjához, és rémülten figyeli a hercegő összeomlását. Arra kéri Ferdinándot, legközelebb áruhában és vigasztalni küldje a hercegőhöz – majd álszakállt öltve megjelenik a börtönben, koporsókészítőnek és harangozóembernek adja ki magát, féreglárvákkal teli szelencének mondja a hercegőt, és a halálról énekel neki. Végül megfojtja.

Aztán az egész élet megbánja, és úgy dönt, hogy megjavul.

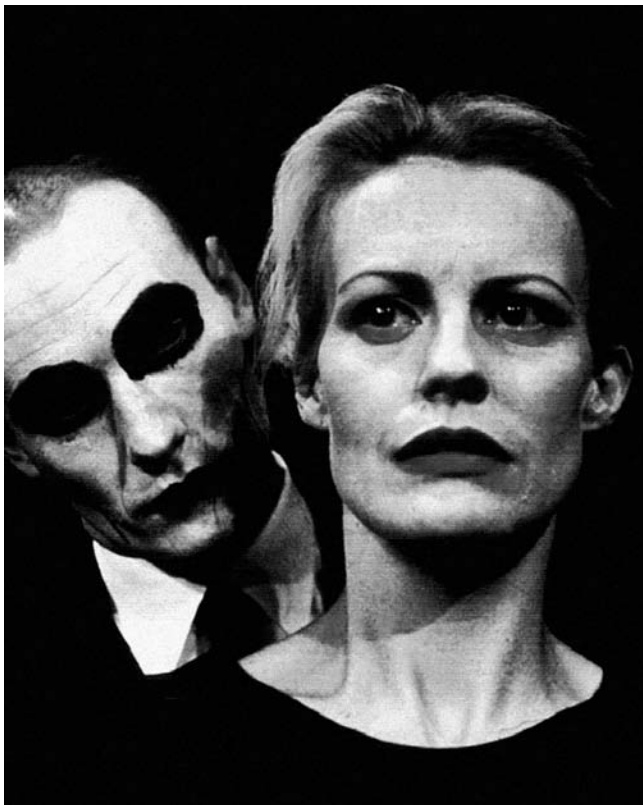
Miért az újabb (s érezhetően legnagyobb) hasadás? A hercegő és az ártatlan gyerekek holtteste láttán? Mert Ferdinánd rá hártja a felelősséget? Mert most sem fizetik ki? Siránkozni kezd: „Miért nem adatott meg jót tenni, mikor ahhoz volna kedvünk?” De hiszen ő a darab nagy kívülállója: bármikor bármit megtehet. Mégis az ellenkezője történt: mintha dacosan, erőszakosan játszott volna az ellen, amit helyesnek vél; saját, jobbik énje ellen. A bérét követeli, amikor megérti, hogy végérvényesen gazember lett. Azt akarja, hogy legalább az arca elvesztését fizessék meg neki.

Egy zavarba ejtő, vízióyszerű pillanat, melyben a megfojtott hercegő magához tér, hogy utána újból meghaljon (az ötletet Webster még kortársai szerint is az *Othellóból* merítette), alkalmat ad Bosolának arra, hogy pápai bocsánatot hazudjon Antoniónak, s hogy arról fantáziáljon, a hercegő tekintete majd „kegyelemben emeli”, azaz megváltja őt.

Első lépésként úgy dönt, hogy megmenti Antoniót – ehelyett véletlenül megöli. Pálfordulása már az első pillanatban áldozatot követelt: mihelyt úgy határozott, hogy megjavul, megölik a nőt, akit a Bíboros után küld kémkedni (ha nem találkozik Júliával, a Bíboros nem végez vele). Ezt követően így dönt: „Nem utánzok többé dicső, sem aljas dolgokat, magam példája leszek.” De mit

jelent ez pontosan? Hogy Antonio megmentése egy *dicső tett utánzása* lett volna (ahogy a gyilkosságok aljas tetteké)? Minden jó s rossz döntése nem volt egyéb pusztán utánzásnál – ellentétben, mondjuk, a hercegnővel, aki öntörvényű személyiségként olyan „vadonba indult, hol nincs ösvény”?

Bosola az önmagát kereső ember végsőig sarkítása. Pszichológiailag megokolt, mégis szinte stilizált figura. Minden pillanatban változik a viszonya ahhoz, amit tesz. Ember-kaleidoszkóp, aki folyton önmagát elemzi. Egy olyan Hamlet, aki nem a különálláson keresztül határozza meg magát (hisz pontosan úgy cselekszik, amilyenek a világot látja, és amit a világ vár tőle), mégis a legrejtélyesebb kívülálló. Még el sem kezdődött a cselekmény, már rossz oldalon állt: a Bíboros megbízta őt egy gyilkossággal, aztán feladta őt a törvénynek. A gályáról visszatérve ugyanannak a testvérpárnak a szolgálatába áll. Mielőtt eljuttatná nekik a férj nevét, így védekezik egy monológban: „A dicsőretet az a festő kapja, ki vásznán a silányt silánynak mutatja” (szó szerint: élethűen festi meg a gyomot). Önbeteljesítő jóslatként igazolja a világot, amiben él. Mintha szerepeket próbálgatna, olyan emberként, aki rég elve-



George Anton (Bosola) és Anastasia Hille (Hercegnő) a *Cheek by Jowl* Declan Donnellan rendezte előadásában (1995)

szította önmagát. Amikor megkérdi Ferdinándot, mi lesz a feladata, a válasz az, legyen önmaga. Az arc nélküli Bosola mintegy az egész darab prizmája: magában hordja mindazt a személyiség-hasadást, keresést és szerepzavart, ami a többi szereplő sajátja. Egy személyben testesíti meg a darab alapkérdését, egy ijesztő és értelmetlen világban hogyan maradhat az ember önmaga. Az *Amalfi hercegnő* világképe pontosan olyan, mintha Bosola szemével látnánk: nem egyszerűen egy korrupciós és beteg emberek benépesített világ, de egy bomló, szétesett univerzum.

Bosola kívül van a darabon, mint a reneszánsz festmények előterében álló figura, a néző és a kép cselekménye közti kapocs. Ferdinánd azzal a színésszel azonosítja, aki hiába jó, a nézők elátkozzák, mert gazembert játszik. Bosola is színészként utal magára, amikor azzal vádolja a Bíborost, „a nagy áruházasok szerzőit

utánozza, kik a színész háta mögé bújnak”. Amikor pedig úgy dönt, „nem utánoz többé dicső, sem aljas dolgokat”, színész és szerep reneszánsz konvenciójával is eljátszik, hiszen a színész az, aki ezt teszi: aljas és dicső dolgokat utánoz. Antonio halála után megállapítja, hogy színpadon szokott ilyen tévedéseket látni. A Bosola köré szerveződő színházi hasonlatok egyrészt a rezonőrjellegét erősítik (közvetlenebb módon osztja meg gondolatait a nézőkkel, mint a többiek), másfelől azt az érzetet keltik, mintha Bosola még abból a közmegegyezéses konvencióból is kilógna, amely színpad és nézőtér szabályait rögzíti. Némelyek szerint még utolsó megszólalásában is a nézőteret említi: a *dark pit*, hol a rémült emberiség a haláltól retteg (ellentétben a színpaddal, ahol a halottak fölkelnek és meghajolnak).

Bosola szerepe többé-kevésbé értelmezhető azon az íven keresztül, hogy egy önmagát szélsőséges szerepekben kipróbáló férfi, teli világ- és öngyűlölettel, egyszer csak megpróbál fordítani az életén, de addigra már késő. A negyedik felvonás azonban még ezen belül is sajátos zárvány. Bosola segít a viaszbábuk színjátékában, elhitheti a hercegnővel, hogy halott férjét és gyermekeit látja, aztán följánlja neki, hogy megmenti, mert szánja – a hercegnő összeomlása valószínűleg minden eddiginél jobban megzavarta. Arra kéri Ferdinándot, legközelebb vigasztalni küldje őt, méghozzá „másik alakban, ezt fölemésztette a besűgás”. Bosola ezután az Idő konvencionális öregember-maszkját viselve érkezik, először koporsókészítőnek, majd lélekharangozó mesternek mondván magát. Megjelenését az örültek haláltánc-parafrazisa előzi meg. Szövegei szintén a halált készítik elő: bomlásról szóló monológja a *Jób könyvének* képeit, kuvik-dalocskája a haláltáncok groteszk versikeit idézi. A jelenetsor előtt, alatt és után jelen van Bosola valódi személyisége is, hiszen Ferdinánd utasításait hajtja végre, s amit lát (a hercegnő viselkedése), mély hatással van rá. Amúgy sem áll távol lényétől, hogy a világot groteszk, üres haláltáncként lássa. Félig ceremóniamesterként, félig provokátorként föllépve mintha annak nyomára próbálna bukkanni, tetten érhető-e a lélek a halál előtti pillanatokban. S mintha nemcsak kifürkészni próbálná a hercegnő (egyre inkább rajongva-gyűlöl) lényét, de valamiképpen megtörni, elpusztítani is – akkor ugyanis könnyebb lesz megölnie. Párbajuk (s benne az enyészettel szembeszegezett személyiség emblemikus mondata: „Én még Amalfi hercegnő vagyok”) a darab középpontja.

Bosola folytonos önkritikái nem moralizálásból fakadnak. Silány ember besűgójaként működik egy silány udvarban, feladata egy másik silány ember megfigyelése. Rang és elismerés utáni éhségéről szóló szövegei nem hasadt fájdalomat rejtenek, inkább hidegjelős, agyas önriróliát. Minden egyes akciója után elmondja, hogy amit tett, nem ő tette. Meg sincs téve. Mások tették az ő kezével. A világ. Betegsége nem pszichológiai, hanem mentális gyökerű. Azért nem tartozik senkihez és nem hisz semmiben, mert hosszú távú ideológiákra alkalmatlan ember. Ahhoz túl érzéketlen vagy túl okos. Érdeklődése a darab közepéig (míg nem kezd rá hatni a hercegnő lényére) arra irányul, a sok üres tükör közül melyikben pillantja meg Bosolát. Ugyanazt a keresést folytatja, amit Delio végignézett a páduai egyetemen, csak most nem a fakultásokat próbálja sorra. Egy üres edény, amit szeretne megtölteni Bosolával.

A hercegnővel való viszonya küzdelmes ívet ír le: ő mozdítja ki az elmúlt évek állóvizéből, és sodorja az önmagával való elszámolásig. Amikor megtudja, hogy a férj Antonio, majdnem összeomlik. Ha a hercegnő nem szajhamódra él, hanem öntörvényűen dönt, ráadásul az elvárások ellenében, akkor nem a világ silány, hanem ő, Bosola. Hogy a hercegnő rangján alul választott, az megrendíti. Hogy kit, az sérti a hiúságát. De tudja: mostantól kezdve védhetetlen, hogy elárulja őket. A szokott rutinból való kibillenés jele, amikor álarcot húz, hogy elfogja a hercegnőt. Az imént még saját arcával mutatkozott, tehát nem arról van szó, hogy másnak adná ki magát. Mindössze attól fél, túlságosan nagy hatással volt rá a világgal igenis szembemenő, önmagát a silányság közepette is



érvényesíteni képes hercegnő. Attól fél, hogy a parancs végrehajtása nehezebb lesz, mint gondolta, és ez látszódní fog. Első ízben pillantaná meg arcát a tükörben. Tehát álarcot húz rá.

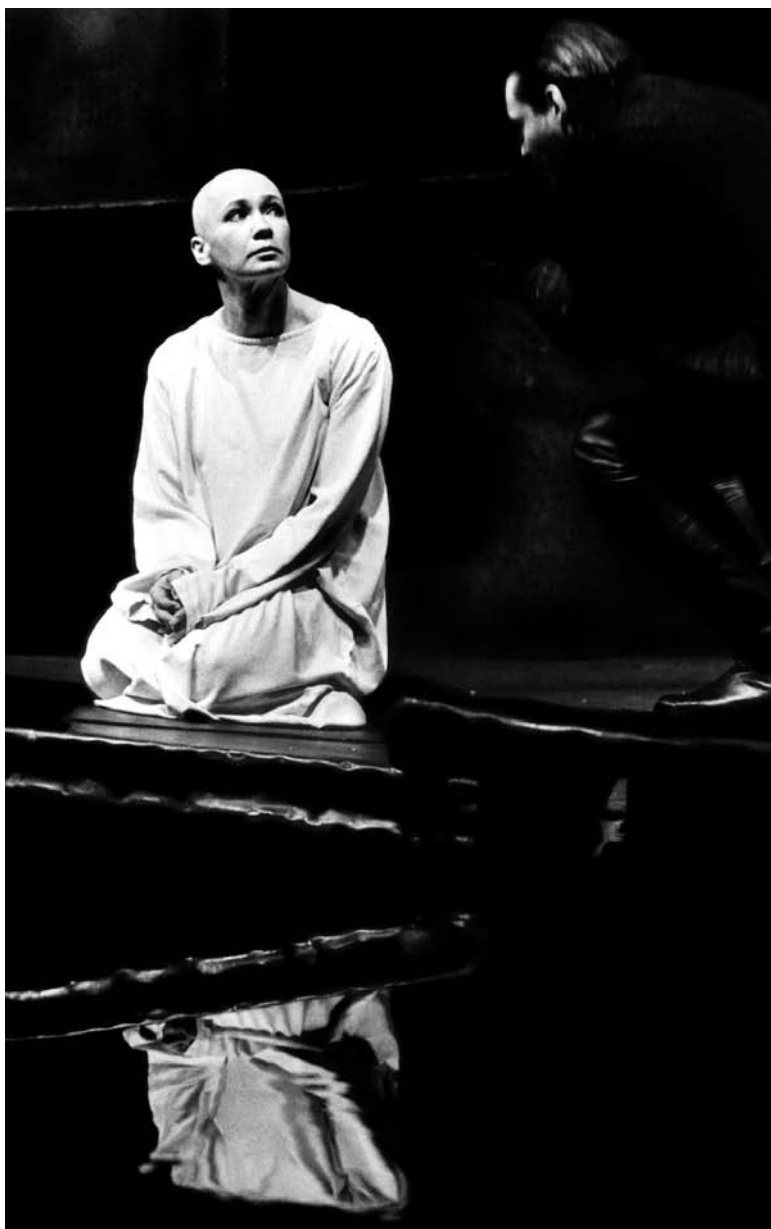
■

A szerkezet szokatlan – az első felvonás után minimum kilenc hónap telik el, a harmadik előtt még egyszer ennyi, utána (elé rendszertelenül) hónapok vagy hetek. A címszereplő egy teljes felvonással a befejezés előtt meghal (igaz, utána kísérteként még megjelenik). A szerző gyakran azért hoz be egy-egy alakot, hogy a háttérbe állítva másokat beszéltesen róluk: előfordul, hogy mellékszereplők szájából halljuk, mi zajlik a tablószerűen mozdulatlan figurák közt, ahelyett hogy magát az akciót látnánk. Egyetlen párbeszédben belül háromféle versformát használ. Úgy hozza-viszi a szereplőket, mintha csak a fényt húzná föl-le róluk. Félig stilizált figurákkal él – nemcsak a Halál maszkját viselő Bosolával, de a szülés jelenetét keretbe foglaló Öregasszonnyal, aki ürügyet szolgáltat az embert sétáló hullaként aposztrofáló monológ elhangzásához, vagy a templomi órafiguraként körbejáró szolgálával, aki a hercegnő egyetlen mondata kedvéért jelenik meg a börtönben. Mindez mintha valami különös, oratorikus térben zajlana, ahol a szereplők hol látják egymást, hol egymás mellett mondanak párhuzamos monológokat.

Websterre erősen hatottak a kor tudományos eredményei és a késő reneszánsz manierista stílusjegyei: a szöveg hemzseg az építészeti, festészeti, csillagászati, matematikai utalásoktól. A kortársak szerint az „optikai szerkezetek és készülékek, árnyékok, tükrök és mindennemű tükör-játékok” megszállottja volt, másfelől híresen sokáig dolgozott egy-egy drámán. A teljes darab vagy az egyes jelenetek mintegy geometrikus megszerkesztettsége hosszas tervezés eredménye lehet. A képek és szövegek feltételezik, kommentálják egymást, mint a reneszánsz albumok illusztrációi, amelyek az aláírással együtt adják ki az allegóriát. Festői látvány, akció és szöveg fonódik össze az első felvonástól kezdve (ahol Antonio és Delio bőséges jellemzésétől kísérve látjuk a szereplők tablóját, majd a megelevenedő tabló rácafol az elhangzottakra) a kiemelkedő fordulatokon át (ahol egyszer használatos mellékszereplőké a szöveg, miközben stilizált-néma formában látjuk a főszeplőket) egészen a befejezésig, ahol gyilkosok és áldozatok reflexiói lényegesebbé válnak a konkrét akcióknál. Az egymásra utaló, visszatérő képekben betegség, rothadás, pusztulás víziói váltakoznak matematikai vagy geometriai metaforákkal, fény és sötétség ellentéte a csillagok ismétlődő képével. Festői toposzok (egymást elérni próbáló, a másik embert fölemelő, a testtől elválasztott kezek) és reneszánsz festményekről ismert szintek vonulnak fel (az előtérben álló figura, amilyen Bosola is, a több síkon zajló cselekmény, a mindezt tovább értelmező háttér). A bevezetés háttéréül szolgáló tabló és a szövegezés („nem láhattál még három, ennyire másfajta érmet egy idomba öntve”) a gazdag családok triptichonjait idézi (Tiziano, Van Dyck), amelyek nem pusztán portrék, de egyúttal allegorikus ábrázolatok is voltak. A monológokkal, visszatérő szereplőkkel keretbe ágyazott jelenetek más pillanatokkal tükröződnek a darab „túloldalán”.

Jellemzően megkomponált jelenet a zarándoklaté és száműzetésé: az eredeti novellában egyetlen sor, amelyből Webster összetett némajátékot csinált a darab és a cselekmény középpontjában, dalbetéttel és allegorikus átöltözéssel. Az öt etapból álló jelenetsor kétszeresen keretes szerkezetű, két dialógus foglal keretbe három néma jelenetet. Az elején és a végén a zarándokok beszélgetése, eggyel beljebb két összerímelő szertartás (a Bíboros vallási jelképeit katonaira cseréli; a hercegnőt megfosztják hercegi jelképeitől és száműzik), a közepén pedig egyetlen pillanat, a hercegnő és gyermekei imádkozása. A beállítás a reneszánsz festmények szerkezetét alkalmazza: előtérben a két zarándok „kapocs a nézővel”, a centrumban a cselekmény (átöltözés és száműzetés), a háttérben

álló oltár (a loretoi Megtestesülés templomának oltára a Fekete Madonnával) elmélyíti az analógiát. Az istentelen darab középpontjában egy istentagadó hercegnő vallási rítusával, amelynek színlelt volta bosszúra készíti a Bíborost – a hercegnőt és Antoniót ugyanakkor egy pillanatra a Szűzanyával és a Szent Családdal azonosítja. A jelenet ráadásul még egy vizuális jelentést hordoz: a katonáktól és egyházi személyektől kísért Bíboros kontrasztját a kicsiny, sebezhető családi csoporttal szemben, azt az érzetet keltve, mintha a Bíboros a hercegnő ellen viselne hadat.



Udvaros Dorottya (Hercegnő) és Kaszás Gergő (Bosola) a Bárka Színház 2000-es előadásában

Antonio és a hercegnő esküvői jelenete a halál előérzetével terhes: a gordiuszi csomót nem oldozták ki, ahogy a hercegnő képzelettel, hanem karddal vágják ketté, a *quietus est* fogadalma és a sír-emléken térdelő alabástromszobor képe egyaránt a halált idézi. A hercegnő halálát viszont számos esküvői képzet tarkítja, kezdve az udvari lakodalmak táncait parodizáló táncbetétől Bosola líderces dalának befejezéséig („púderrel hajad behintsed, végy lábfürdőt, tiszta inget”), amely a menyasszony esküvő előtti szertartásait idézi. Ez talán nem is annyira fenyegetés, mint inkább ironia; akár a tánc szerepeltetése, ami a reneszánsz színpadon (vö. a

Shakespeare-vígjátékok befejezésével) az egyesülés, a harmónia jelképe. A hercegnőt végül térdelő helyzetben fojtják meg, ami egyértelműen esküvői póz, de a felkínálkozás korábbi pillanatára is utal: „Hús és vér vagyok, nem a férjem síremlékén térdelő alabástromasszony” – ami viszont a halált előlegezte meg.

Hasonló példa az Antoniót magához emelő, illetve síron túlról elérni próbáló hercegno egymásra rimelő képe vagy a szülés jeletsora, amit Bosola monológjai ágyszaknak keretbe, a test pusztulásának képeivel és a visszatérő Öregasszony kísérteties alakjával.

Csupa hideg pompa – fagyos, pontos, éjsötét; tühegyes, fekete barokk. Az egész átlátható, megszerkesztett és kristálytisza, mint egy főteret ábrázoló reneszánsz festmény. S e geometria közben csupa élet és burjánzás: minden teóriát meghazudtoló, mágikus rétegzettség és variabilitás.

■

Amikor Bosola elhatározza, hogy megmenti Antoniót, de egy fatális tévedés folytán őt szúrja le a Bíboros helyett, kifakad: „A csillagok teniszlabdái vagyunk csak, s arra szállunk, amerre ők ütöttek.” A döntés lehetősége értelmetlen, ha következményei kiszámíthatatlanok. De ha nincs döntés, hol húzódik akkor a személyiség határa? És mi a halál jelentése egy cél nélküli világban?

Nem először esik szó az égboltról. Amikor a hercegno elátkozza a csillagokat, s dermedt télbe, a rendezettség előtti őskáoszba kívánja vissza a világot, elemi dühe a mindennél közönyösebb ég felé irányul. Bosolának figyelmeztetnie kell: „Nézd csak – még ragyognak a csillagok.” Válasza aligha az örök reményre utal. A „csillagok teniszlabdái” mint képzet még annál is kevesebbet jelent, mint örült istenek játékszerének lenni. Az emberek feje fölött egy mértani ábra ragyog hidegen és sötéten, amelynek szabályaihoz többé semmi közük.

Kopernikusz után fél évszázaddal kézzelfoghatóvá vált a lehetőség, hogy a világot nem Isten, hanem a vakszerencse vezérli. Rendezőelv helyett kiszámíthatatlanság. Katolikusok és protestánsok egyaránt tiltakoztak. Senkinek sem tetszett az alternatíva, hogy a világegyetemnek esetleg egyáltalán nincs célja. Antonio darabnyitó monológja nemcsak arról szól, mivel jár a fejedelmi körök korrupciója az országra nézve, de a rend és rendezetlenség, a matematikai szervezettség és a kaosz ellentétére is utal. Az *Amalfi hercegnő*ben a vallás két szereplőn keresztül jelenik meg: a bigottan gyáva Cariolában és a Bíborosban, aki Bibliával öl. A hercegno többször is szembeszáll az egyházzal, s nem a mennybe készül, hanem arra kéri hóhérait, ők húzzák le rá az eget. Ég és föld nem ad támpontot, az *Amalfi hercegnő* univerzumát Bosola szemével látjuk, az ő beteg képzeletét visszhangozza: erjed és pusztul, éppoly összerakhatatlan, mint a kaleidoszkóp képei. A szilánkosra tört személyiség kísérleteket tesz az önazonosságra. „Ki vagyok?” – kérdezi a hercegno. „Féreglárvákkal teli szelence”, válaszol Bosola: pusztuló test, bomló hús. „Látszólag élsz”, mondja később a visszhang. Az ember hasztalan próbálja elcsipni azt, ami ő maga: árnyékra ugrik, mint Ferdinánd. Vagy a rettegés közepette is képes érvényesíteni, hogy „én – én vagyok”: mint a hercegno.

Bosola emelt, szinte biblikus féreg-monológjára a hercegno rémült, tört prózával válaszol; ez visszájára fordul, amikor Bosola prózai élcélődésére a hercegno vált át jambusokba. A kettő további váltakozása több pusztá zeneiségnél: azt az érzetet kelti, mintha a maszkija révén túlvilági figuraként is szereplő Bosola nem ereszené a kibújni akaró hercegnőt. (A harmadik felvonásban Webster már élt hasonló eszközzel: ott Bosola úgy borítja fel fokozatosan az ötödfeles jambust, mintha nem bírná magát korlátok közé szorítani Antonio dicséretében.) Mindez Cariola megfojtásakor miniatűr haláltánc-paródiában ismétlődik meg: Cariola, mint a moralitások Akárkije, soronként új kifogással próbál egérutat nyerni hóhérai elől, Bosola pedig, a középkori Halál parafrázisaként, vasos, durva tréfákkal válaszol.

A bolondokházából kivezényelt örültek megjelenése nem pusztán a hercegno rafinált kínzását jelenti egy olyan darabban, amely többek közt a határhelyzetbe sodródott személyiségről szól. A világ örült volta (és következménye, hogy az örültek látják helyesen a világot) kedvelt reneszánsz toposz. Ferdinánd azt mondja, a hercegnőt „meg kell őrjíteni” (meg kell törni önazonosságát, mely lehetővé teszi, hogy tőle, Ferdinándtól független személyiségként létezzék), ráküldi tehát a bolondokháza betegeit. De ő maga lesz az, aki megőrül, a hercegno egyre tisztábban lát: „Csak láрма, bolondság őrzi meg ép elmémet: a józan ész s a csönd megőrjíti egészen”, tudniillik akkor gondolkodnia kéne, fölfogni az iszonyatot, ami körülötte zajlik. A képzetek fölcserélődtek, az örült Ferdinánd úgy beszél orvosáról, mintha az volna örült („Én elbújok: az orvosok, akárcsak a királyok, nem bírnak ellentmondást elviselni”), az állapotába sztoikusán beletörődő hercegno pedig teljes környezetét érti, mikor azt mondja, „nincs a közelben más, csak örült”. A jelenet ugyanakkor (a szertartásosan bejelentett típusszemélyiségek felvonulása és az ezt követő tánc révén) leginkább egy haláltánc érzetét kelti. S mintha panoptikumszerűen, folyton más és más szemszögéből fürkészniük ugyanazt, következik Bosola féregmonológja, lidérces dalocskája a hercegno szemfedőjéről, a párbaj enyészet és személyiség között.

Kopernikusz mellett még egy nagyszabású fordulat zajlott le ugyanennek a (Websterét megelőző) nemzedéknek az életében: a katolikus szertartásrend betiltásával megváltozott az ember halálhoz való viszonya. Mindenki emlékezett még a gyertyákra, a harangzúgásra; a misére, ami megkönnyíti a purgatóriumba vezető utat, és lerövidíti a szenvedést; a kísértettörténetekre, amiket az egyház a tisztító tűzben égő lelkek esdeklésekként interpretált. Most mindezt egyetlen nemzedék alatt fől számolták. Az út a föld alá tétellel véget ér, a holtak a földiek számára többé nem elérhetők. Marad a kérdés, amit a hercegno is föltesz szintelt végrendelkezése előtt: „mi vár ránk amott” – de az ideológiai háborúban álló egyháznak, miközben a titkosrendőrséggel karöltve kutat rejtett katolikusok után, jobb dolga is akad, mint ilyesmire válaszolni. Az új világban nincs hely purgatóriumnak és mennyországnak. Az ember ismerkedik a gondolattal, hogy nem a tisztító tűzben bűnhődik majd, hanem férgek zabálják föl, lelken pedig nem segít az ima – élt, ahogyan élt. Bosola féreg-monológját egy másik előzi meg, ami nem a halál, hanem a szülés pillanatát fogja keretbe a hercegno vajúdasakor. E korábbi szöveg talán szándékosan rimel Hamlet „Mily remekmű az ember” kezdetű monológjára. Hasonló indítástól hangzik el, az áthallást tovább erősíti, hogy az arcukat festő asszonyok kárhovatatásával indul, de nem remekműként, hanem idomtalan, sétáló holttestként látja az embert.

T. S. Eliot szerint Webster a halál megszállottja volt. Az *Amalfi hercegnő* metaforáiban nyüzsögnek a férgek, apró haláltáncai a moralitásokat idézik, szereplői pontos kompozíció szerint távoznak: három emblematikus női halál (a hercegno kicsikart méltósággal, Cariola a félelemtől szűkülve, Júlia sodródva és öntudatlanul), amelyre a finálé egymást követő gyilkosságai következnek; itt az akciók egyre rövidebbek és abszurdabbak, mintegy csak ürügyet szolgáltatva a mindinkább reflexív monológokhoz. Az utolsó mondatok mintha egy szörnyű gyűjtemény tételei volnának: „Én megyek, csak nem tudom, hová”, „Nem kérdezem halálom történetét”, „A hihetetlen felé ugrom”, „A földbe tegetek és soha többé ne gondoljakot rám”. Az akciók operai monológok váltják föl, melyek a távozás módját s a túlvilág lehetőségét firtatják. A hercegno és Bosola halála előtt visszatérő képként az üres és fekete égbolt jelenik meg, a részvétlen közönnyel szemlélődő csillagok.

A csillagok folytonos emlegetése még többet jelent egy olyan darabban, amely szinte teljes egészében éjszaka játszódik, vagy zárt szobák és tömlöcök mélyén. Ferdinánd egy ízben arra panaszkodik, hogy gyulladt a szeme, nővérével csak teljes sötétségben mer találkozni, a gyilkosság után pedig letakartatja a holttes-

tet, mert káprázik tőle a szeme. Kirohanása szerint a hercegnő „túlságosan is nagy fényben élt”, s bukását az egész világot homályba burkoló „teljes napfogyatkozás” fogja kísélni. A reneszánsz színpad már ismer egy herceget, aki (legalábbis látszólag) beleőrül egy hozzá közel álló személy második házasságába (vö. „Nagyon is bánt a nap, uram”). Webster ugyanannak a Burbage-nek írta a szerepet, aki korábban Hamletet játszotta Shakespeare-nél. Különös, hogy a darabban két Hamlet-figura is van, hiszen Bosola sokat emlegetett melankóliája vagy jó néhány monológia éppilyen szándékos idézet.

A darab viszonyrendszerét tekintve Bosola a középpont: mind széthullott, forgácsos személyisége, mind a szemüveg, amelyen keresztül a bomlást és a kiürülést látja minden mögött, prizma, amin át az egész mű szemlélhető. A másik prizma a hercegnő, aki mindennek lenyűgöző és gazdag cáfolata. Kettősük pontos lenyomata egy érzékeny korban élő érzékeny szerzőnek. Egy kornak, amelynek fogalma sem volt, hogyan reagáljon a körülötte zajló változásokra, s ahol a színházcsinálók egyik legfőbb gondja az volt, hogy ha a pestis áldozatainak száma eléri a törvényben előírt heti harmincat, akkor bezár a színház.

## SZÍNHÁZ.NET – EZ MÉG CSAK A KEZDET

A SZÍNHÁZI VILÁGNAPRA TELJESEN MEGÚJULT LAPUNK INTERNETES OLDALA – AZ ELSŐ TAPASZTALATOKAT ÉS EREDMÉNYEKET ALÁBBSZTJUK MEG AZ ÚJSÁGOLVASÓKKAL ÉS A WWW.SZINHÁZ.NET PORTÁL LÁTOGATÓIVAL.

A március 27-i kiállítás óta többszörösére nőtt a SZÍNHÁZ című folyóirat honlapjának látogatottsága – a korábbi website megújításával, portállá bővítésével már az első napokban sikerült lényegesen több információval és szolgáltatással ellátni lapunk olvasótáborát. A lap teljes tartalma változatlanul a következő szám megjelenésekor kerül föl a portálra, ahol az első tapasztalatok szerint még több százan elolvassák minden cikket. A műfajok szerint legkedveltebbek az **interjúk** és a **kritikák**, valamint a **nekrológok**: a portálon létrehozott **virtuális panteonba** különösen sokan látogatnak el, ezért itt máris újításokat tervezünk. Máris visszaigazolt, hogy a lap digitális **archívumát** mindenképpen érdemes egy minden igényt kielégítő, több – összesen nyolc – szempont szerint beállítható keresőfelülettel kiegészíteni: itt a darabok címe, szerzője, a cikk szerzője, az előadás helyszíne, rendezője, a fellépő társulat, a cikk megjelenésének ideje, időszaka alapján, valamint ezek tetszőleges számú kombinációjának beállításával vagy bármely szabadon választott kulcsszó beütésével lehet visszakeresni cikkeinket egyelőre 2000 januárjáig. A lap születésének negyvenedik évfordulójára reményeink szerint megvalósulhat a teljes archívum felépítése, a folyóirat 1968-as indulásáig visszamenően.

A legnagyobb visszhangot és egyben látogatottságot az az öt rovatunk váltotta ki, amelyekben a színházba járó nézők véleményét kérjük ki a színháziakat újonnan vagy éppen régóta foglalkoztató kérdésekről. Egyik **szavazásunk** pusztán ténye olyannyira felborzolta a kedélyeket, hogy az eset véleményezése egyenesen a tettlegességig fajult, ugyanakkor ez a szavazásra föltett kérdés vonzotta a legtöbb érdeklődőt, tisztességes és tisztességtelen szavazót is – több ezer szavazatot kellett érvény-

teleníteni, mert kettőnél alig több (három) számítógépről érkeztek, néhány óra alatt. Ígérjük, hogy a jövőben is számos olyan kérdésben kérjük ki a közönség véleményét, melyek a színházi dolgozókat és gondolkodókat foglalkoztatják. A tisztesség és a demokrácia kedvéért ebben a kérdésben természetesen közönségnek nevezük az alamizsnáért éjszakánként az internet-kávézókat járó középiskolás szavazókat is. A POSZT végéig szerepel a portálon az a négy kérdés, mely Márton András válogatásáról szól, a rektor megválasztásáig szavazhatnak abban a kérdésben is, hogy kit tartanának a Színház- és Filmművészeti Egyetem legalkalmasabb első emberének, a többi rovatban pedig a legjobb színházi büfét, a legigényesebb színházi kiadványokat választhatják meg az olvasók. A friss bemutatók pontozása folyamatosan bővülő lista, a szereposztó díványon a *Hamlet* után a *Három nővére* kerül sor – itt az olvasók egy számukra ideális és minden bizonnyal soha nem megvalósuló szereposztást állíthatnak össze. Mindez ugyanis „csak” játék.

Népszerű rovatunk a **virtuális fotó- és plakátgaléria**, a nemzetközi társulatokat és fesztiválokat felvonultató linkajánló, valamint a sajtószemle, mely a napi újságok színházi témájú cikkeit böngészi. Az elmaradó előadásokat külön felületen tüntetjük fel. Sokan töltik le a lapban megjelent drámamellékleteinket is, és úgy tűnik, bevált, hogy a SZÍNHÁZ legutóbbi írásait 16 tematikus csatornában osztjuk szét.

Nagyobb lelkesedésre számítottunk a **Fórumban**, annál is inkább, mert minden egyes cikkünkben lehetőség van az adott íráshoz kötődő önálló vita létrehozására. Ezt azoknak fejlesztettük ki, akik olykor bosszankodva csukják össze a lapot; most egyetlen gombnyomással hangot adhatnak ellenvéleményüknek, kiegészítésüknek.

**Klikkeljenek és kritizáljanak – bennünket is!**

**Koren Zsolt**  
felelős szerkesztő



**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

# Színház és rendszer

## I.

A mai flamand színház- és táncművészet meglehetősen figyelemre méltó egyedi szociológiai jelenségként is értelmezhető az európai színházi palettán. Flandriában vannak sok és kevés pénzzel gazdálkodó intézmények, nagy és kis színházak, kanonizált társulatok és szimbolikus könnyűsúlyúak. Mindebben semmi szokatlan nincs, és mint minden társadalomban, a mennyiségi és minőségi különbségek irigységet és féltékenységet, súrlódást és összeütközéseket szülnek, nem is beszélve a lobbizás nyílt vagy rejtett formáiról. A szokatlan viszont az, hogy mindennek ellenére Flandriában az intézményesült és a pályakezdő művészek, illetve a centrum és a periféria között nincs éles határvonal. A nagyok, mint a Koninklijke Vlaamse Schouwburg (Flamand Királyi Színház, Brüsszel) vagy a Het Toneelhuis (Antwerpen, ez Luk Perceval színháza), mohón szívják magukba a fiatal tehetségeket. A Rosas a fiatal koreográfusokat támogatja a nonprofit Werkhuisproducties útján. Victoria és a Beursschouwburg folyamatosan keresi az új irányokat. A frissen végzettek a Stuk (Leuven) vagy a Vooruit (Gent) ajtaján kopogtatnak, akár kaptak projekt támogatást, akár nem. Alain Platel koreográfusoknak ad lehetőséget a Les Ballets C de la B társulatnál, és folytathatnák a sort. Az előadó-művészet itt nem a trónkövetelők és a hatalom birtoklói közötti ádáz harc terepe.

Az 1980-as évek „flamand új hullámának” úttörői a hivatalos centrumhoz tartoztak. Részben az 1993-as előadó-művészeti törvényrendeletnek köszönhetően ma is ott vannak. De többségük nem úgy viselkedik, mint holmi saját udvartartással rendelkező egyeduralkodó, aki hevesen védelmezi birodalmát a lehetséges betolakodókkal szemben. A flamand színház- és táncművészetet éppen az teszi élővé – és számomra ez a *par excellence* fémjele –, hogy tudatában van az elintézményesedés és a rutin kettős veszélyének, s egyrészt benyolult, másrészt viszont rendkívül hathatós módon igyekszik elkerülni azt.

Ennek egyik megjelenési formája a rangos társulatok és az induló művészek, továbbá a művészek, kritikusok és a közönség közötti szoros érintkezés. A társulatok többségénél a munkakapcsolatok együttműködésen és demokratizmuson alapulnak. A rendező vagy a koreográfus nem mindentudó mester, hanem inkább olyan vezető, aki vállalja a végső művészi felelősséget.

A párbeszéd nyitottságának és a kölcsönös kritikának azonban megvannak a határai, egyszerűen azért, mert az együttműködés olyan jelen idejű, de a jövőt is meghatározó szoros kapcsolat, amely olykor a kritikai távolságtartás hiányával is együtt jár. Az erőkülönbségek természetesen itt is megmutatkoznak, bár valamivel nehezebben körülírható formában, mint a kulturális élet olyan területein, ahol határozottabban elkülönül az önmagát védő intézmény és az őt támadó periféria. Flandriában a fiatal nemzedék azért is nehezen találja meg a helyét, mert hiányzik az az erős és szimbolikus szülőkép, amely tudatosan elnyomná művészi potenciáljukat. Inkább agyondédelgetik őket: az intézmények, a napisajtó, a szakmai bizottságok és a kultuszminisztérium egyaránt szemmel láthatóan törik magukat, hogy megkönnyítsék számukra a pályakezdést és a promóciót. Az elgondolások, a tanácskozások és a döntéshozatal célja az, hogy a flamand színház- és táncművészet egyszerre legyen rugalmas és fenntartható – ez utóbbi persze

nem a nemzetközi exportképességet vagy a biztonságos befektetést jelenti. Ebben fontos tényező a kulturális költségvetés több mint egy évtizede tartó folyamatos növekedése.

Mindezek eredményeként Flandriában nincs éles művészi polarizálódás a nyolcvanas évek generációja és az utódok között. Még ha attitűdjük hasonlít is, azt másképp értelmezik – és különösebb konfliktus nélkül legitimálódnak. A különbségek elsősorban az eltérő művészi gyakorlatból, a konkrét megfogalmazásból fakadnak. Az általános posztmodern fordulat a fiatalokat nem hagyta érintetlenül – a nagybetűs Művészet néhai modernista értelmezéséről gyakran váltanak posztmodernistára. Mivel azonban az ilyen általános elméletek Flandriában nem vernek mély gyökeret, rögvést zárójelbe is tenném őket, és ehelyett néhány különbséget mutatnék fel a nyolcvanas, illetve a kilencvenes évek nemzedéke között. (Az előbbi számomra olyan művészeket jelent, mint Anne Teresa De Keersmaeker [Rosas], Jan Lauwers [Needcompany], Lucas Vanderlost [De Tijd], valamint Luk Perceval [Toneelhuis]; az utóbbi reprezentánsai pedig nekem elsősorban az Olympique Dramatique, az Haute Coiffure, továbbá Benjamin Verdonck, De Zweep, De Queeste, Heine Avdal, Amgod, Charlotte Vanden Eynde, Kris Verdonck és Cic Buelens Paulina. Rajtuk kívül természetesen számos átmenetet képviselő művész és társulat létezik, mint például Meg Stuart [Damaged Goods], Dito Dito és persze Tg. Stan.)

## II.

Művészi szempontból szembetűnő a nyolcvanas évek generációjának „intézményesülésselensége”. Ők újították meg a színházi- és táncnyelvet, és mélyítették el mesterségbeli tudásukat. Ez a folyamat általában fokozatosan megy végbe, de természetesen előfordulnak robbanásszerű áttörések is, amikor egy-egy előadásban varázslatos módon fogalmazódik meg valami új. Mivel nem kockázatkerülő művészekről van szó, időnként persze létrehozhatnak középserű vagy kifejezetten rossz produkciókat, de ezek tematikája és stílusa is magán viseli alkotójuk névjegyét. És ez a lényeg: e nemzedék tagjai tudatosan hoznak létre egy műalkotást. Nem akarnak a már meghódított rabjává válni, ezért folyton új utakat keresnek. De minden alkotásuk újra és újra tanúskodik művészi elhivatottságukról, egyfajta romantikus felhanggal. Mondanivalójuk és személyes víziójuk van (ettől alkotók), és mindig a megfelelő formai eszközöket keresik ahhoz, hogy ezt meg is jelelnék. (Így jön létre a műalkotás.)

Tartalom és forma erős drámai vagy koreografikus egységben, egyéni kézjegy lenyomatával – ez ennek a generációnak az ars poetica. Gyakorlatilag minden produkciójuk arról árulkodik, hogy a színházat, a táncot vagy éppen az operát – az előadó-művészetet – speciális médiumnak tekintik. Feszgetik a műfajok határait, mindenekelőtt a vizualitás felé. Igyekeznek a legerősebb kifejezőeszközöket megtalálni, persze az adott előadáshoz alkalmazkodva. A színház és a tánc specifikus jellemzőinek felismeréséről tanúskodik a hagyományok határozott tudatosítása. A klasszikus repertoár (Shakespeare!) mérföldköve művészi pályájuknak. A kultúrpolitika és a kritika az elmúlt évtizedben ezt a nemzedéket kanonizálta a flamand előadó-művészet centrális képviselőjeként, és ezt visszaigazolta a nemzetközi megítélés is. Ezért mára ők az intézményes keretek közt a nehézsúlyúak, ami megnyilvánul a támo-

gatások és az infrastruktúra állandó növekedésében (bár ez a külföldi példákkal összehasonlítva nagyon csekély mértékű). A többletforrásokat általában a dolgozók munkafeltételeinek javítására és saját művészi pályájuk tökéletesítésére fordítják. De nem ez a művészi céljuk, mivel az intézményesülés legtöbbször rutint, ön-elégültséget és narcizmust szül. Paradox módon ez a gyakorlat egyesíti a szervezeti intézményesülést és ennek művészi szempontú ellenzését, hiszen az alkotó a tökéletességre vágyik.

### III.

Míg a nyolcvanas évek generációjának nagy része az általános-ságban vett modernizmus szerint alkot, a kilencvenes évek nemzedékének többsége egyfajta „posztartisztikus” gyakorlatot követ – még ha az homályos és elégtelen is. Ők nem koherens színházi vagy táncműködést építenek, egyszerűen csak előadásokat csinálnak egymás után, és a múlt vagy a jövő helyett a jelenre koncentrálnak. Nem a következetes művészi identitás, inkább az aktuális projekt vonzza őket. Ha lehetőségük nyílik rá, gyakran elképesztő lelkesedést és odaadást ölnek a produkcióba. Nem panaszkodnak arról, hogy a színpad túl kicsi vagy túl nagy, rugalmasak és pragmatikusak, és koncepciójukat az adott lehetőségekhez alakítják. Ezért érdekes színpadot jelentenek – különösen a kisebb – művészeti központoknak, de egyéb szervezetek számára is. Olyan játékosok, akik könnyedén alkalmazzák személyes ötleteiket és a külsődleges eszközöket, hogy megfeleljenek az – olykor korlátozott – körülményeknek, anélkül hogy feláldoznák integritásukat vagy reflexivitásukat. Nem stratégiák, inkább jó taktikusok – késői utódai az 1950-es–60-as évek avantgárd mozgalmának, a szituacionizmusnak, annak forradalmi utópiája nélkül.

Általános vízió helyett minden részletre kiterjedő ötletparádét vonultatnak fel, gyakran nagyon konzisztensen, a szöveggörnyezetet szigorúan figyelembe véve. Nem foglalkoztatja őket egyfajta személyes színházi vagy tánc-„szótár” megteremtése, műfajuk individuális megközelítése. „Esszéizmus” – talán így jellemezhetnénk e generáció művészi gyakorlatának lényegét. Nem az számít nekik, hogy amit létrehoznak, „Művészet”-e, hanem hogy egy „jól kitalált” érdekes kísérleti gépezettel sikerüljön a közönséget megérintni. Sokkal inkább úgy alkotnak, mint egy mérnök, s nem mint

egy művész. Szinte mindig valamilyen közönséget céloznak meg – gyakran az „utca emberét” –, nem feltétlenül banálisan, becsületes demokratikus meggyőződésből. Ez magyarázza a számtalan utcai vagy konkrét helyszínhez kötött projektet is, melyben gyakran elmosódik a határ a művészi és a szociális munka között. Ha művészi környezetben dolgoznak, akkor gyakran szegyetlenül az emberi érzékenység kihasználásával operálnak. Humanizmusuk és elkötelezettségük vitathatatlan, de többnyire nem érvekké, hanem zsigerileg hatnak.

A hagyományos és szakmai kánonokat figyelmen kívül hagyva elsősorban pillanatnyi énjükkel vannak elfoglalva. Akárcsak az esszéírók esetében, ez a forrása minden cselekedetüknek. Ezért gyakran maguk írják előadásuk szövegét, az idegen textusokat – alkalmanként a klasszikusokat is – töredékesen, erősen átformálva, redukálva vagy kibővítve használják. A dikciónak alig van jelentősége, de alkalmaznak dialektust és rontott nyelvet is. Az átvitt értelemben vett zagyaságot olykor a szó szoros értelmében vett ügytelenséggel, szándékos esetenkedéssel tetézik. A táncprodukciókban ez a mozgás gyakran teátrálisan túlzott „alkalmatlanságként” vagy „kelletlenségként” jelenik meg, aminek modellje nem a „Művészet”, hanem a szappanopera.

A kilencvenes évek előadóművészei nem tudatosan vagy kritikusan tüntetik el a határokat a magas és a populáris kultúra, a művészet és a giccs között, sokkal inkább leplezetlen közömbösségből. Művészi gyakorlatukat a kulturálisan heterogén műfajok és diszciplínák könnyed – de nem indokolatlan – keverése jellemzi. Míg a nyolcvanas évek generációja vizuális előadó-művészetet hoz létre, addig ők feltűnően negligálják a művészettörténetet, valamint az installáció és az előadás, illetve a videoművészet és az élő művészet közötti különbséget. Nem színházat vagy táncot, s nem is általánosságban vett előadó-művészetet művelnek, egyszerűen csak felfedezik kultúránkon belül a teatralitás különféle formáit, ezért alkotásmódjukat nehéz a létező definíciókkal és fogalmakkal körülírni. Mindenesetre az, amit létrehoznak és bemutatnak, élősdiéként felhasználja a modern művészet képzetét. Ennyiben a kilencvenes évek generációjának szüksége van a nyolcvanas évekére – és ez persze fordítva is igaz.

FORDÍTOTTA: KESZTHELYI KINGA

HANS-THIES LEHMAN

# Territoires

■ JAN FABRE SZÍNHÁZA ■

## JELENLÉT

Jan Fabre színháza a jelenben gyökerezik, és mégis messziről jön. Ezért tűnik úgy, hogy munkái egyszerre fogantak az időben és azon kívül; színháza archaikus és szélsőségesen modern – egy kissé úgy, ahogy Giacometti figurái, amelyeken nem fog az idő (egyik előadása címét – *A palota reggel négykor* – egyébként Fabre tőle kölcsönözte); a forma mintha az ókori Egyiptomból jönne, ugyanakkor tökéletesen modern. Jan Fabre színháza magában hordozza a görög tragédiák elemeit, a középkor képalkotását, Bosch és Bruegel véres festményeinek, Velázquez törpéinek és

torzalakjainak vonásait, a passió és az allegorikus gyász barokk jellegzetességeit. Fabre ugyanakkor kortárs alkotó, aki önreflexióit metateatrális módon, a posztmodern minden eszközével fogalmazza színpadra. Mai munkáiban is jól látható, hogy performanszokkal debütált, ez későbbi alkotásainak radikalizmusát is meghatározza. 1980 óta Jan Fabre színházat csinál, makacs logikával tör előre, és alkotja meg nagy színházi freskóit, impozáns szólóit, egyénien ötvözve színházat és táncot. Első korszakában az agresszió témájának szentelte munkáit. A fegyelmezett forma és a test kaotikus áramlása közötti dialektika egyfajta „konkrét színházhoz” vezet. Később a test önmegsemmisítését tette vizsgálata elsődleges tárgyává: a testben szunnyadó állati gyönyört és az utóbbi által gyötört érzéki test mulékonyságát és hívságát. Az elemi feszültség a test és a forma között mindig is jelen volt darabjaiban.

## KOCKÁZAT

Ez a szó fejezi ki legpontosabban Fabre színházának szellemiségét, mélységét és ellentmondásait. Nála a kockázat esztétikai kategória, mivel esztétikai tapasztalása a beszéd határain túli szabályokba, logikai kategóriákba nem illeszthető területekkel foglalkozik. Nem létezik nagy formátumú színház a tudat határainak





#### A vesztés császára

meghaladása nélkül. Arisztotelész volt az első, aki a tragédiát a néző elleni támadásként értelmezte: a gyógyulás a katarzis révén lehetséges, de az időszakos érzelmi láz destabilizálja a befogadót. Tabuk feltörése nélkül nincs művészet. Ha elmarad a fájdalom okozta kockázat, csak a szórakoztatás marad. A pornográfia vagy a televíziós valóság-show-k csak cinikus paródiák. Nem az elfojtott igazság tér vissza bennük, hanem az érzékelés hazugsága, a megvásárolható, ravasz örömök jelennek meg. Az embert éppen a határok átlépésének vágya jellemzi. Úgy, hogy a kockázat kikerülhetetlen legyen. A művészet gyakorlásában ez az antropológiai kockázat nagyon is pragmatikussá válik: azt kockáztatjuk, hogy összetévesztjük a provokációval, és így katarzis helyett csak méltatlankodunk.

Artaud óta a színházi radikalizmus a testiség metafizikáján keresztül találta meg kifejezési formáját, szellemiségét. A performansz úgy próbálja széttörni a kulturális elfojtás béklyóit, hogy a művész a saját testét is veszélybe sodorja. A neveltségessé válást, az értelem elvesztését, a test és a lélek roncsolódását kockáztatja. A szex Fabre műveiben nem a gyönyör szimpla megjelenítése, és még kevésbé pornográfia, inkább a reménytelenség megfogalmazása. Bibliái értelemben a színház a reménytelenség, a boldogság, az érhetetlen megváltás groteszk és mulatságos színhelye lesz. Ironikus és tragikomikus elemek olvadnak bele, amelyek mára elválaszthatatlanok a tragikus tapasztalástól.

#### MEZTELENSÉG

A színész Fabrénál „lényegében” meztelen, még akkor is, ha fel van öltözve. A határok áthágása a kiindulópont, de nem a lényeg. Megtanuljuk megismerni a test törekenységét, akármilyen szigorú koreográfiai formában jelenik is meg, vagy semmisül meg a káosz-

ban. Lehet a testet neveltségessé tenni, undorral elfordulni tőle vagy erkölcsileg tiltakozni ellene. Ez könnyű. De tapasztalatot szerezhettünk a gyászról is. „Könnyeket hullathatunk a testért”, az állatiasságáért, amelyet szeretnénk megismerni, de zárva marad előttünk, ahogy a Paradicsom kapuja. És siratjuk ezt az állatiba zárt lelket is, amely a torzulásaival együtt áhítozik az üdvösségre. Ez a középkor emblematikus világának a visszhangja, a lovagoké, a titokzatos állatoké, a hercegeké, a rettegésé, a mártír véres groteszkjének visszhangja.

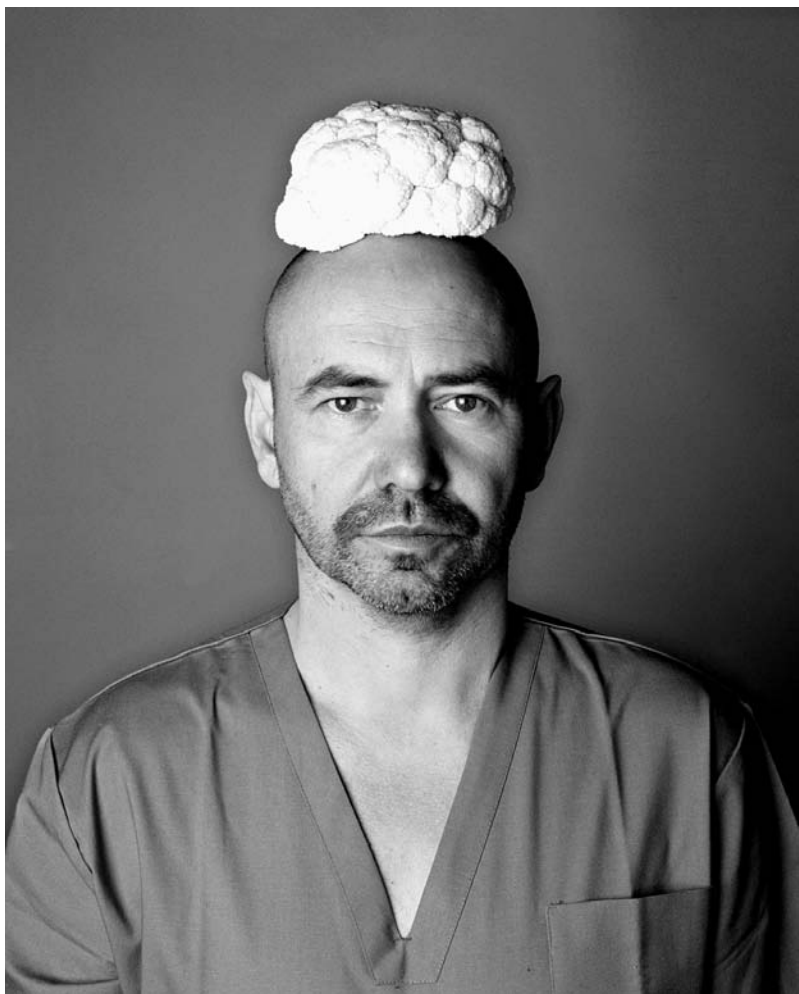
Fabre az antik tragédiát is megidézi. Ez lényegében minden könnyörületesség nélkül mutatja fel az emberi testet, az isteneknek szánt „meztelen” áldozati ajándékként. Félelmetes módon láttatja ebben a hős sebezhetőségét. Fabre szekularizált világunkban próbál meg újra rátalálni e tapasztalás egy részére. Színházában a metaforáktól lecsupaszított test a kozmetikai kereskedelem idealizálta test ellentétévé válik, amelyről Jean Baudrillard lényegi dolgokat mondott a *L'échange symbolique et la mort*-ban (*A szimbolikus kölcsönhatás és a halál*). Civilizációnk megnyomorítja és tagadja a testet, miközben folyamatosan reflektorfénybe állítja, kozmetikusokkal és plasztikai sebészekkel, az öregedés elleni küzdelem ezernyi csalásával korrigáltatja. E képi civilizáció fonákja az a test, amely izzadságból, veritékből, vizeletből és ürülékből, reszketésből, gyengeségből, a vágy félelméből, betegségből, hibákból, anomáliákból áll.

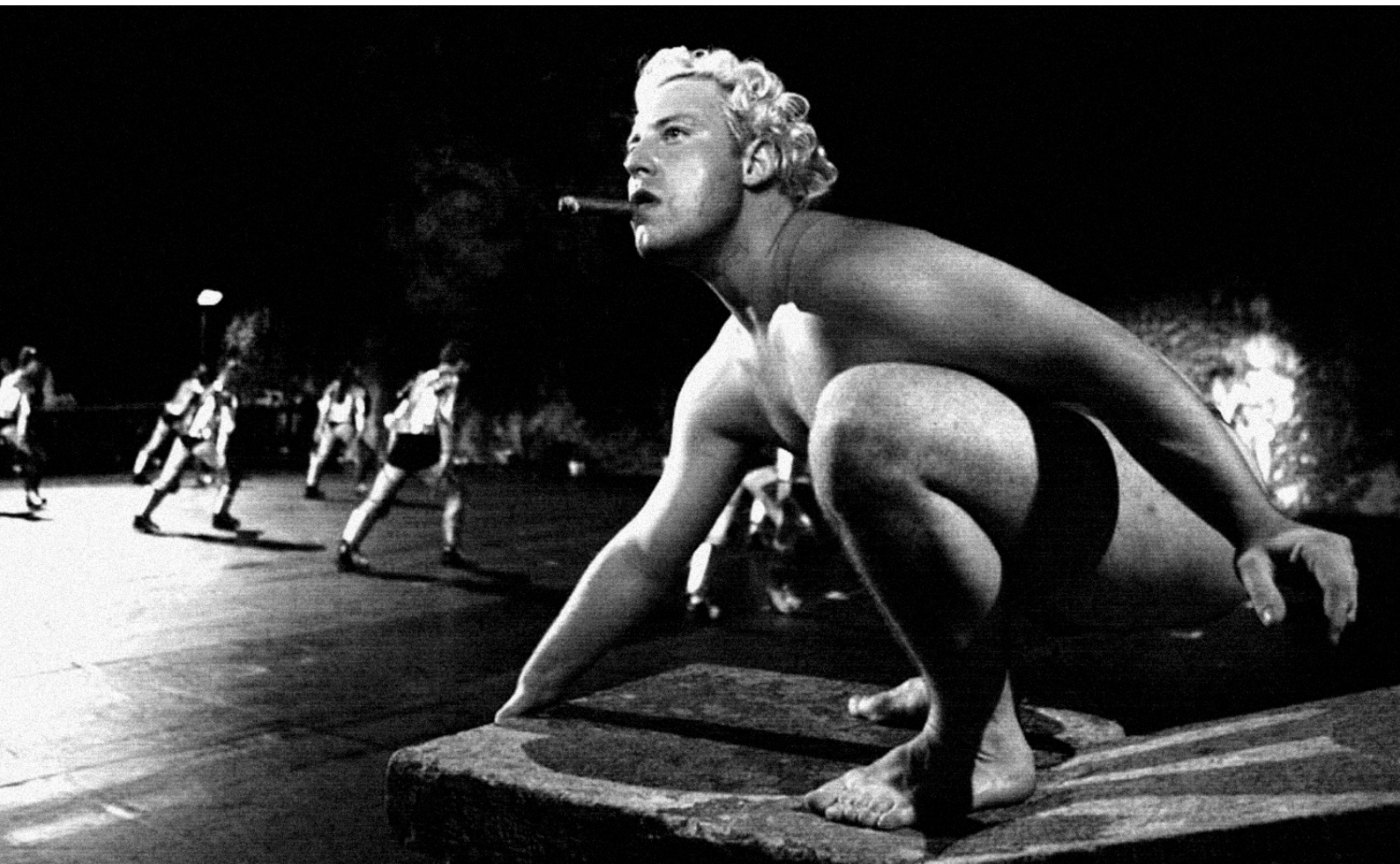
#### SZEMÉRMETLENSÉG, SZÉPSÉG

Erős, katartikus pillanataiban Fabre a szemérmelenség olyan sokkoló végpontjáig vezet, hogy eláll a lélegzetünk. Ha Erősz tragikus isten, ahogy Georges Bataille írja, a szemérmelenség Fabre

#### A plágium királya

Malou Swinnen felvételei





## Vér vagyok

színházában a tragikum centrumába juttat. Az obszcén itt a test nedveinek fenntartás nélküli bemutatását jelenti, beleértve a spermát és a vizeletet, a nevenséges valódi fizikai jelenlétét potenciális szépségével együtt. A megalázott, megbüntetett, fájdalmas test még mindig örömet lel ebben a szenvedésben, mert soha nem veszítjük el a reményt, hogy rátalálunk az igazi, a határokon túl lévő életre. A szent, az obszcén, az erotikus mind diffúz. Nincs bizonyosság, csak a keresés létezik. A kockázat az egyik közös nevező. Ahogy korábban Gordon Craig vagy Witkiewicz, Fabre is a szépség lehetőségét keresi, színészeit a „szépség harcosainak” tartja. Nem a tökéletes és unalmas szépséget idealizálja és kutatja, nem érdeklődik, ha valaki önmaga sajtófőnökeként prezentálja testét. Fabre credója: csak akkor találkozhatunk a szépséggel, ha az a veszély, a kockázat hullámaiból bukkan elő. Tragikus aspektus nélkül a szépség giccs marad. Jacques Lacan ebből a szempontból értelmezte az *Antigonét*. Miért ragad magával? – kérdezi. Azért, mert Antigoné szépsége elvankit. Azért, mert a lehetetlent viszi végbe. Azért, mert totális kockázatot vállal. Azért, mert magáévá teszi a polisz által elátkozott testvére ügyét, ami abszolút tilos. Amit a többiek nem akarnak elfogadni, annak lesz a védelmezője. És ez a művészi tett. Antigoné a törvény tilalmi ellenére győz. És paradox módon csak így, az etika parancsára tudja véghezvinni tettét. Valójában az az abszolút gyalázatos, azaz unalmas színház, amelyik nem okoz fájdalmat. Amelyik megelégszik azzal, amiben élünk. Az ilyen „kultúra” elfeledteti velünk a végzetes helyzetet, amelyben objektíve és gyakorlatilag élünk. A művészetnek viszont vállalnia kell a kockázatot, hogy megérintsen bennünk valamit, ami fájdalmas, kínos, szorongató, zavaró, amit elfelejtettünk, megtagadtunk, elfojtottunk. És mégis, éppen azokat a művészeket vádolják erkölcstelenséggel, akik a rejtett dolgokat felszínre hozzák, és felkavarják a kultúra dohos pincéinek levegőjét.

## PHARMAKON

Fabre színházának szépsége nehezen emészthető, mert azt követeli a nézőtől, hogy nyíljon meg mindannak, amit nem lenne szabad a színpadon megmutatni, aminek *ob scaena* kellene maradni. A szépség képéhez hozzáteszi a test gyönyörét, ez pedig zavarba ejtő elem, egyfajta riktó zöld. Gondoljunk a barokk csendéletekre, amelyeken a hívság allegóriájaként a szép gyümölcsöket, a gyönyörű virágokat undorító bogarak rágicsálták meg, hogy emlékeztessék az embert halandó voltára. Jó néhány éve javasoltam, hogy Fabre munkásságát „a mérgezés esztétikájának” nevezzük el. A görög „*pharmakon*” szó egyszerre jelöl orvosságot és életveszélyes mérget. Az eredendő bűn almája mérgezett volt. Ezt nem egyszerű asszociációnak szánom, hanem hogy még egyszer hangsúlyozzam: Fabre színháza, úgy tűnik, egyfajta szellemi nyomozás, azt az emberiség tudattalanjában lévő érzést tárja fel, amely az eredendő bűn miatt elveszett. Amióta az istenektől elhagyott világban élünk, csak akkor és ott találkozhatunk önmagunkkal, ahol osztozunk a magányon, az ürességen, a halandóság tudatán. Például a színházban. Jan Fabre színháza a hit, a megváltás érzékeny területére kalandozik, a lélek lázadásának területére saját inkarnációja és teste ellen.

FORDÍTOTTA: LAKOS ANNA

*Megjelent: Alternatives théâtrales, 85–86. szám, 2005, 2. negyedév*



# Terra incognita

■ BESZÉLGETÉS JAN FABRÉVAL ■

**J**an Fabre, a kortárs színház- és képzőművészet fenegyereke, 1958-ban Antwerpenben született, azóta is ott él és dolgozik. Pályája kezdetén egyszemélyes performanszokkal, művészeti akciókkal hívta fel magára a közönség figyelmét. Az 1980-as évek elején az úgynevezett „commodity art” hatása alá került, és főként a pénz és a művészet kapcsolatának témáját dolgozta fel a legkülönbözőbb módokon. Ekkoriban tett kísérletet arra, hogy a performansz-előadásokat bevigye a színházba. Az igazi áttörést és nemzetközi elismerést az 1984-ben a Velencei Biennálén bemutatott A színházi balgaság dicsérete című előadása hozta számára. Mestereinek a flamand festőket, de leginkább Magritte-ot, Joseph Beuyst, valamint Artaud-t, Bob Wilson, Dosztojevszkijt, Witkiewiczet, Bondot és Heiner Müllert tartja.

**GEORGES BANU:** Úgy tűnik, hogy a 2005-ös Avignoni Fesztivál, amelynek művészeti igazgatója volt, a szokottnál nagyobb művészi kockázatot vállalt, holott ez a konszenzust felrúgó magatartás mintha eltűnt volna az európai színpadokról. Milyen szerepe van az ön gondolkodásában a kockázat vállalásának?

**JAN FABRE:** Természetesen minden a kockázat típusától függ: hogy szellemi, fizikai vagy társadalmi jellegű-e. Én azt teszem, amit mondok, azonos vagyok cselekedeteimmel. És nem beszélek másként akkor sem, amikor rendezek, amikor a munkatársaimhoz fordulok, vagy amikor filozófiai, politikai vagy szociális témákról vitatkozom. Szerintem a színházban igen kevés művész vállalja a kockázatot, mert mindenki túlságosan kötődik egy intézményhez. Néha az a benyomásom, hogy annyira áthatja őket a hely szelleme, ahol bemutatják előadásukat, hogy emiatt sokszor megszelídítik, közérthetőbbé, elfogadhatóbbá teszik munkájukat. Zavarba ejtő világban élünk. Sok színház- és fesztiválígazgató azt mondja a művészeknek: „Kérem, ne sokkolja, ne provokálja a közönséget!” És sokan alkalmazkodnak ehhez, s a könnyebb utat választva kellemes előadást hoznak létre, amelyről mindenki jókedvűen távozik. Számukra csak a túlélés fontos. Kevesen vállalnak valódi kockázatot. Avignonba olyan alkotókat hívtunk meg, akiknek saját világuk van, akik elsősorban művészek, s csak másodsorban rendezők, tehát akik valóban vállalnak kockázatot a színházban, amelyre ez tényleg kevésbé jellemző, mint a képzőművészetre vagy a performanszokra.

**G. B.:** Úgy gondolja, hogy a színházban nehezebb kockázatot tenni. Azért-e, mert ez a művészet közvetlen viszonyt feltételez egy csoporthoz, és művészi gyakorlata egy szociális térben jön létre és nyilvánul meg?

**J. F.:** Természetesen. A képzőművész előbb hozza létre a művet, és csak ezt követően lép be a szociális-ideológiai térbe, vagyis a galériák és múzeumok világába. A színházban a művészek leginkább az ideológiai tér keretei között dolgoznak, és így a művüket áthatja a hely szelleme. És ez érződik is. Egy rajzot vagy egy szobrot csak akkor állítanak ki, ha az már elkészült. Én például eladtam olyan rajzomat vagy szobromat, amelyet húsz évvel ezelőtt készítettem, és akkor a kutyának sem kellett. A színházban ez elképzelhetetlen: egy előadást nem lehet konzerválni. Számos kollégám alkalmazkodik a helyzetre, hogy létrehozassa művét, ezért eleve megszelídítik munkájukat. Vegyük például *A síró test* című párizsi előadásomat: a *Le Figaro* nagyon lehúzta, a Théâtre de la Ville pedig a következő évben lemondta két produkcióm. Az előadásról beszéltek a belga parlamentben, Olaszországban, Hollandiában – csak azért, mert az egyik jelenetben a színészek pisiltek. Túlságosan radikálisnak találtak. A helyzet nemigen változott. Húsz évvel ezelőtt is problémát jelentettem, és ma is problémát jelentek.

**G. B.:** *Próbáljunk meg különbséget tenni provokáció és kockázat között. Ön megkülönbözteti a két fogalmat?*

**J. F.:** Soha nem azért csinálom szobrot, rendezek vagy írok, hogy provokáljak. A provokációt mindig a másik fél észleli. Ha a befogadó nem elég járatos a színház történetében vagy a művészettörténetben, akkor az utalások a semmibe hullanak, és a befogadó képtelen megfejteni azt, amit a művek közölnek. Ez a legfőbb probléma. Azt akarom elérni, hogy a néző fel tudjon idézni egy képet vagy gondolatot, eszmét, de a provokáció gondolata távol áll tőlem.

A kockázatnak ehhez semmi köze, az inkább a kutatással van kapcsolatban. Művészként mindig a *terra incognita* érdekel. És azt gondolom: „tessék, itt van egy tanulmányozásra érdemes téma, én még sosem foglalkoztam vele.” Ezért csinálom, amit csinálom. Ebben van szellemi és fizikai kockázat is. A színészeimmel és a táncosaimmal most például a test nedveinek tanulmányozásába fogunk. Milyen például a húgyhólyag? Mi gyakorol hatást a vesékre? A fogalmak biológiai értelemben vett kutatásáról van itt szó. Egyszer csak olyan terepen találom magam, amelyen még soha nem jártam. És ezzel kockázatot vállallok. A másik fél pedig feltehetően provokációt gyanít.

Műveimben nincs szó lázadásról vagy tiltakozásról, mert a forrásuk mindig a kíváncsiság. Ha a világot művészként szemléljük, akkor magunkba tekintünk, és azt kérdezzük: „Mit keresek ezen a világon? Hogy működik a testem? Miért reagálok így vagy úgy?”

Jan Fabre *Az utópia keresése* című szobra





### A könnyek története

Miért vagyok ilyen vagy amolyan?” Ez inkább egyfajta vizsgálódás és kíváncsiság. Csak egy organikus gondolatból kiindulva cselekedhetünk. Én ellenzem a destrukciót. És soha nem tagadnám meg a művészetet, a szépséget.

G. B.: *Egyfelől olyan XIX. századi fogalmakat használ, mint „műzsák”, „könnyek”, úgy beszél a szépségről, ahogyan a preraffaeliták, másfelől pedig a Bahtyin-féle kettősségből adódó feszültség – amely szerint az altestibb populáris kultúra, a testiség felforgatja, kikezdi a magasabb rendű értékeket – határozza meg munkáját.*

J. F.: *A könnyek története című előadásnál a következő mondatból indultam ki: „Amikor átérzünk valamit, az életünk tragikus fényben jelenik meg; amikor gondolkodunk, komikusban.” Ez a dualitás valóban jelen van a munkáimban. És az is igaz, hogy egyszerre kötődöm a mához és a múlthoz. Meggyőződésem, hogy üzenetet közvetítek, és így adhatok valamit a világnak.*

Egyfelől tragikus művész vagyok, mert átérzem, empátiával kezelem a dolgokat. A helyzetem a képzőművészetben vagy a színházban úgyszintén tragikus: nem tartozom egyetlen csoporthoz vagy divatos irányzathoz sem, az elmúlt huszonöt évben mindig egyedül dolgoztam. Másfelől komikus művész vagyok, mert gondolkodom, analizálok, távolságtartással, iróniával figyelem a dolgokat, amit ne tévesszünk össze a cinizmussal. Sok mai színházi és képzőművészeti alkotásban a cinizmust – ahogy a polémiát is – fegyverként használják. Tőlem ez távol áll.

KATIA ARFARA: *Nagyon gyakran épít arra a feszültségre, amely egyrészt egy rettenetesen lassú ritmus, másrészt az energia, dinamizmus, hevesség közt teremődik. Miben látja a különbséget az ön és Bob Wilson munkája között, különös tekintettel az időhöz kialakított viszonyukra?*

J. F.: Bob a barátom, és nagyon tisztetem a munkáját. A nagy különbség kettőnk között az eltérő kulturális háttérünkből adódik. Bob Wilson amerikai művész; én európai vagyok, flamand. Egészen másfajta oktatást kaptam, mint ő. Engem az apám tanított: Van Gogh, Dürer és Rubens rajzait mutatta meg, de Boschéit is, és újra és újra le kellett másolnom őket, amíg csak meg nem értem, hogy egyfajta genetikusan kulturális vonal köti össze őket. Így tanultam meg, hogy idő kell ahhoz, hogy az emlékezetünkbe véssünk valamit, és ahhoz is, hogy megtanuljunk vagy megtanítsunk valamit. Az idő eszköz, amely lehetővé teszi, hogy módosítsuk a tartalmakat, vagy felidézünk a dolgok szövetét alkotó különböző rétegeket. Ez az idő olyanfajta megközelítése, mint amikor egy flamand primitív festő képét nézzük, és lassan megértjük azt az időt, amely kikényszerítette a mű létrejöttét.

Miből születik az eredetiség? Abból, ha valaki megpróbál lemásolni valamit, de nem sikerül. Amikor egy színész meg akar ta-

nulni egy szöveget, vagy egy táncos el akar sajátítani egy mozdulatot, egy másik színészt, illetve táncost kell utánoznia. De mivel neki más a testfelépítése, a fizikai kondíciója, a múltja, hiába adja tehetsége legjavát, mégsem tudja lemásolni a másik mozdulatát. És ez a balsiker teszi őt egyénivé, eredetivé, autentikussá. A művészetben – és ez érvényes mindenfajta kézművességre is – ki kell tapogatni az anyagot, meg kell érinteni és érezni kell a dolgokat. Kérdéseket kell feltenni önmagunknak arról, hogy mi ez, hogyan jött létre, és meg lehet-e csinálni. Ez az alap. Így tanul a gyerek is, amikor utánozza anyját, apját. Nem elegendő látni, tapasztalni is kell!

G. B.: *Ön sok performanszt csinált. Ebben a műfajban az alkotóelemek között nincs hierarchia, a szöveg, a zene, a tánc egyenrangú szerepet kap. Ön szívesebben mellőzi a hierarchiát, és ezért kedveli a performanszokat? Az imént arról beszélt, hogy a terra incognita felé halad, ugyanakkor mégsem egy tabula rasából indul ki.*

J. F.: A munkámat alapjában véve a kíváncsiság határozza meg: a szöveg, a tartalom és a forma iránt. Sosem valamilyen hierarchia alapján közelíték ezekhez. Az általam választott forma mindig a tartalomból nő ki, ennek a szükségszerűségnek engedelmesszem. Azt hiszem, a művész, hogy úgy mondjam, a saját műve rabszolgája.

G. B.: *Úgy tűnik, a 2005-ös fesztivál az „új romanticizmus” jegyében fogant, az ön, de a többi meghívott munkái is valamilyen módon a romanticizmushoz kapcsolódnak. Szerintem Artaud volt a színház utolsó nagy romantikusa. Ma egyre nagyobb az igény, a vágy, hogy ismét rátaláljunk. Mi az ön viszonya Artaud-hoz?*

J. F.: Artaud szerintem az utóbbi száz év egyik legnagyobb művésze és gondolkodója. Szellemi vezető. Nem hagyott maga után módszert. Figyelje meg, hogy az utóbbi negyven-ötven évben Peter Brook vagy Grotowski megközelítései végül „módszerré” álltak össze, amelyeket azóta meghaladott az idő. Ez Artaud-ra nem érvényes. Az ő gondolkodása sokkal megtermékenyítőbb, mert filozófia, amely abban segít, hogyan viselkedjünk, milyen viszonyt alakítsunk ki a világgal. Nekem ez a fontos. Huszonöt éve dolgozom színészekkel, táncosokkal és fiatal művészekkel, és nem „módszert” akarok adni nekik, inkább magatartási mintát szeretnék nyújtani. Az évek során többen elhagyták a társulatot, saját csapatot alakítottak, és az enyémtől nagyon eltérő stílusú előadásokat hoztak létre. Mert én nem módszert, nem technikát tanítottam nekik – az utóbbiak különben is hamar elavulnak. Hát én ezt tanultam Artaud-tól, akinek a műveiben nagyon világosan jelen van az igazi rebellis gondolat szabadsága és anarchiája. A technika, annak elsajátítása éppen ezt a szabadságot szűkíti le. És itt visszatérnék a dualitáshoz. Egyfelől nagyon szigorú szabályokat fogalmazok meg a színészeimnek és a táncosaimnak, de ezekből

### Ivana Jozic A halál angyalában



Wongee Bergman felvételei



Malou Swinnen felvétele

### Amikor a meghatározó férfi nő

kiindulva megteremthetik a szabadságukat. Másfelől olyan magatartásformát adok át nekik, amellyel szét is zúzhatják az általam megfogalmazott szabályokat.

K. A.: *Artaud neve elválaszthatatlan a kegyetlenségtől.*

J. F.: Artaud-t rosszul értelmezik. Nála a kegyetlenség a művész ősi magatartása önmagával szemben. Vagyis a művész a saját szellemét, saját testét használja céltáblaként, kutatása tárgyaként. Saját magával legyen kegyetlen. Én ezt „személyes kegyetlenségnek” nevezem. Ha a színész vagy a táncos igazán komolyan veszi művészi feladatát, ez rengeteg fizikai és szellemi energiát igényel tőle.

G. B.: *Artaud azt szeretete volna, hogy minden előadás kivételes esemény legyen. Ma viszont egy előadást többször kell eljátszani. Mintha feloldhatatlan ellentét feszülne az egyediség és az ismétlés fogalma között. Önt azonban egyformán érdeklik a performanszok, azaz az egy-szeri produkciók és az ismétlésre építő színházi előadások. Munkájában mi a viszony a kettő között?*

J. F.: Az egyik nincs meg a másik nélkül. Vegyük például azt a performanszot, amelyet Marina Abramoviccsal csináltunk. Személyesen, mentálisan és fizikailag is jelen kellett lennem, éreznem kellett és el kellett viselnem bizonyos dolgokat. Az ilyen tapasztalataimat azután átadom a színészeknek és táncosaimnak. Bizonyos értelemben övék a „repríz”. És ebben a munkában néhány jó táncos és színész valóban a „személyes kegyetlenségéből” merít. Mindkét megközelítés alapvető és lényeges.

K. A.: *Ugyanakkor húsz évig, 1982–2001 között hűtlen volt a performanszhoz. Miért?*

J. F.: Ekkoriban magánperformanszokat szerveztem, azonban hivatalosan nem hirdettem meg őket. A performansz során a művész tényleg saját magával konfrontálódik, és ennek nincs kereskedelmi értéke, szemben a képzőművészeti alkotásokkal, amelyeket egyre növekvő áron lehet eladni, vagy a színházi előadásokkal, amelyeket ötvenszer-százszor lehet eljátszani. Egy performanszot nem lehet eladni, reprodukálni – és ez fontos aspektus a számomra. Ilyenkor újra tizennyolc évesnek érzem magam, amikor minden támogatás és segítség nélkül kellett boldogulnom. Egy galéria felkérésére dolgozni egyfajta biztonsági hálót jelent. Az elkészült művet egy bizonyos ideológiai kontextusban mutatják be, ezt pedig a hatalom támogatja anyagilag. A performansz viszont mind fizikailag, mind mentálisan elszakít mindettől. Az utcán az emberek nem ismernek fel, és nem is adnak két- vagy háromezer régi belga frankot egy rajzomért. Ha nem szeretnek egy rajzot, azt megmondják. Ilyenkor tehát kivonom magam a művészet gazdasági szabályai alól, számomra ezt jelenti a performansz. Azonkívül a hagyományok itt nincsenek kodifikálva, mint a színházban,

a táncban vagy a képzőművészetben. Ez a művészet nélkülözi a történelmi referenciákat, szabályokat; ezért tarthat különleges érdeklődésre igényt a performansz, amely a számomra szellemi és fizikai utazás. Nagyon sokat tanulok ezekből, és ez teszi lehetővé, hogy másféle irányt mutassak a színészeknek.

K. A.: *Beszélne rituáléfelfogásáról?*

J. F.: Azt hiszem, műveimben mindig az eltűnést, a halál ritualizálását fogalmazom újra. Minden alkotásom a halálra való felkészülés körül forog. Sokszor látogatók el régi temetőkbe; ezekben jobban érezni a halál jelenlétét, mint az úgynevezett múzeumokban. A temető számomra az élet, az alkotás ünnepi színhelye. Installációimat, képzőművészeti alkotásaimat, írásaimat manifesztumoknak tartom, amelyek rendeltetése az élet mint a halálra való felkészülés ünneplése. Olyan ez, mintha egy nagyon szép síremléket hagynék magam után, amely tanúsítja, hogyan gondolkodtam, hogyan cselekedtem.

K. A.: *Mit gondol Joseph Beuys mondásáról: „A halál tart ébren”?*

J. F.: Ez bizony így van. Különben Beuys nagyon fontos művész a számomra, egyik mesteremnek tartom.

G. B.: *Ön szerint mi a fontos a flamand művészetben: ami konkrét, materiális, vagy a karneváli jelleg?*

J. F.: Szerintem az ünnep, a „farsangiság” és a „fizikalitás” érzékelése a fontos. Számos flamand festő ünnepli az életet, miközben próbál menekülni a hatalom szorítása alól. De van egy másik fontos tényező is a flamand művészetben: ahogy a művészek újjászervezik a teret és az anatómiát. Itt az élet másfajta ünnepléséről van szó: arról, hogy az életet még szebbé tegyék.

K. A.: *Gyakran mondja magáról, hogy a szépség „szolgája”. Nem fél attól, hogy esztétizálja a szépséget?*

J. F.: Nem, mert a szépség felhívás a szabadságra. A szépség egyfajta anarchia, amely túllép a realitáson és a moralitáson. Szerintem az igazi szépség soha nem esztétizáló természetű. Mindig jelen van, ha a forma visszatér az alapokhoz. A szépség távolságot tart minden ideológiától. Ez nekem nagyon fontos.

G. B.: *A kockázatban benne rejlik a lázadás... a harc valami ellen. De azért is lehet lázadni, hogy megvédjünk valamit. Mi a lázadás szerepe a műveiben? Ki ellen hadakozik, mit véd általuk?*

J. F.: Műveimet nem lázadásnak tartom, inkább manifesztumoknak. Így az a négy darab, amely az Avignoni Fesztiválon szerepelt – *Vér vagyok, A könnyek története, A plágium királya, A vesztés császára* –, manifesztum, amelyekben kifejttem gondolataimat, azt, ahogy az életet és a világot látom. Nem szállok szembe a létező valósággal, megelégszem ennyivel: „Íme itt egy másik lehetséges világ.” Ez olyan, mintha a saját Jeruzsálememet úgy építeném fel, hogy a házak elrendezése az én életmódomnak, gondolkodásomnak feleljen meg. Ennek pedig semmi köze a korlátlansághoz. Ha szeretek egy fotelt, kevésbé érdekel, hogy divatos-e.

G. B.: *A munkáiban nagyon sok a feszültség...*

J. F.: És a konfliktus. Persze fel lehet építeni egy házat és bezárkózni oda és gondolkodni. De ha kimozdulunk otthonról, vagy televíziót nézünk, mindenféle konfliktussal szembesülünk. Ha ezt nem akarjuk, jobb, ha remetének állunk. Különben szobrászként remete vagyok. Sőt, azt is mondhatnám, hogy szobrászként olyan vagyok, mint a laboratóriumi asszisztens. De színházi emberként inkább postás vagyok. Kiviszem a leveleket, amelyek nem mindig aratnak tetszést, járom az utcákat, világokat fedezek fel. Ha az előbbit a pincében csinálom, az utóbbit fent az utcán. Szeretek bezárkózni a pincébe, a föld alá, de szeretek kint mászkálni, üzeneteket átadni, beszélgetni emberekkel... Nem tudnék máshogy élni. Szükségem van mind a kettőre.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:  
GEORGES BANU ÉS KATIA ARFARA,  
FORDÍTOTTA: LAKOS ANNA

Megjelent: *Alternatives théâtrales*, 85–86. szám, 2005, 2. negyedév



TRIFONOV DÓRA

# Akik mindig továbbmennek

■ NEEDCOMPANY: ISABELLA SZOBÁJA ■

Felix Lauwers 2002-ben halt meg, s értékes, ötezernyolcszáz darabból álló, az ókori Egyiptom és Afrika műkincseit tartalmazó archeológiai, etnológiai gyűjteményét fiára, Jan Lauwersre hagyta, aki – ezen életrajzi adalékon túl – a most második alkalommal a Trafóban vendégszereplő, brüsszeli központú, soknemzetiségű Needcompany vezetője. (A társulat először 2003-ban járt itt *Few Things* című előadásával, mely a *Tiltott gyümölcsök* nevet viselő „botrányos” Mandarin-fesztivál egyik „botrányos”

lyiket egy kamera optikáján keresztül felnagyítva is bemutatja, és nagy, színes, átvilágított fotókon láthatunk számos további darabot. Az előadás fikciója szerint a kilencvennégy éves, vak Isabella Morandi a leletekkel berendezett szoba lakója, akit születése titkának felderítése vezetett ide. A kivételes gyűjtemény egy expedíció során eltűnt Sivatagi Hercegnek, Isabella állítólagos édesapjának hagyatéka. Isabella vak, mégis lát: sötét szemüvegnek belsején kicsi kamerák közvetlenül az agyába vetítik a képe-



szereplője volt.) Lauwers számára a szokatlan örökség – melynek mumifikált állatai, szakrális szobrai, amulettjei és szarkofágjai gyerekkora természetes közegét képezték – megoldásra váró problémává vált. Mihez kezdjen a tartalmukat vesztett, természetes kulturális közegükből kiragadott egzotikus tárgyakkal? E kérdésre – tehát szokatlanul konkrét és személyes motivációtól vezérelve – kívánt meg/feloldást nyújtani az *Isabella szobája* című előadással. A budapesti bemutatóra a Trafó idei Flamand Szonójának záróakkordjaként került sor.

**NÉZŐ-PONT.** A rendező a gyűjtemény darabjaival rendezi be a színpadot: fehér tárlókon helyezi el a tárgyak egy részét, néme-

ket. De – figyelmeztet – mivel ilyen kamera még nem létezik, kénytelen a nézők kreativitását segítségül hívni. Ez a felütés rögtön meg is határozza a produkció alaphangját: játékoság, humor és fantázia vezet végig az esten.

A bő kétórás előadás során Isabella mesél. Magáról, családjáról, az egész XX. századot átívelő életéről s a létét alapozó hazugságról. Visszaemlékezik: minden, amit a színpadon látunk, az agyában megjelenő képek fizikai kivételése. A műkincsekkel telepakolt valóságos szoba így mindenekelőtt *tudati tér*, melyben életre kelnek hosszú életének főszereplői: (nevelő)szülei: Arthur és Anna; nagy szerelme: Alexander; öregkori fiatal szeretője, aki tör-

ténetesen az unokája: Frank; képzelet szülte édesapja: a Sivatagi Herceg; az erogén zónáját is életre keltő narrátor és – hogy az abszurditás se maradjon elfedve – a jobb és a bal agyféltekéjét megtestesítő két lánytestvér. A figurák – mivel Isabella szemüvegén át, emlékképeiként látjuk őket – kissé sztereotipikusak: az apa részeges, az anya aggódó és gondterhelt, Alexander igazi szőke szívtipró, Frank félszeg suhanc, a herceg arabos külsejű, keleties mozgású, titokzatos mosolyú férfi.

Amit a tér többrétegűségéről és áttűnéseiről elmondtunk, éppúgy igaz az előadás idejének komplexitására és csapongására is: a visszaemlékezés múlt ideje keveredik az 1910-től napjainkig tartó élettörténet jelen idejével; ráadásul a személyes idő történelmivé tágul: Isabella életének háttérében – személyes élményként – ott tombol a világégés, Hiroshima, az utazás a Holdra vagy a kortárs művészetek fejlődése Picassóval, Buñuella, Joyce-szal és David Bowie-val.

**SZÍNHÁZI NYELV.** Isabella súlyos titkokat rejtő, de nem különösebben bonyolult és könnyen követhető élettörténete igen fontos rész az előadás roppant komplexitásában: fonalat ad a néző kezébe, mellyel utat mutat a mélyebb jelentésháló labirintusába. S ez a mechanizmus talán az előadás legfontosabbja: szeretettel fordul a külvilág és a közönség felé, nem hagyja elveszni, hanem – semmiképp sem degradáló értelemben – magával kívánja vinni, el akarja ragadni. Hogy valamiféle feloldó erejű jó érzést, derűt és optimizmust sugározzon. Hogy a végén együtt énekeljünk és mosolyogjunk: „*We just go on and on and on.*”

A családtörténet egyszerű, lineáris olvasata azonban csak a felszín. Azon túl gazdag intellektuális mélységeket rejt az előadás, amit a sokszoros áttétellel szerkesztett, Jan Lauwers által kidolgozott, különösen sokrétű, komplex színházi nyelv tesz átélhetővé, amely lenyűgöző természetességgel és könnyedséggel ötvöz színészi játékot tánccal, énekkel és zenéléssel. Az egyes elemek akadálytalanul kapcsolódnak, váltanak egymásba, de leginkább: élnek párhuzamosan egymás mellett. Az Isabellát körülvevő figurák mind együtt mesélnek vele, s ő folyamatosan képzelt beszélgetést folytat: a narratíva szerint még élőkkel éppúgy, mint a már meghaltakkal. De a figurák – egyedi szerepeiken túl – polifonikus kórust is képeznek körülötte: élővé teszik a tágas fehér szoba múzeumi hangulatát. Felszabadultan, máskor drámaian énekelnek együtt és külön-külön, táncal

töltik be a színpadot, s teremtenek homogén, telített, mégis szellős és levegős, nem szabályosan rendezett, mégis áttekinthető, élő-mozgó-lélegző teret az előadásnak. A társulat táncosai és színészei között alig van különbség, mindenki részt vesz mindenben, esetleg a hangsúlyok esnek máshova. A táncok dinamikusak, pontosak és kidolgozottak, de sehol sem a tökéletességük a fontos. Könnyedség és fesztelenség üt át az előadás szigorúan, precízen szerkesztett részein.

**ISABELLA.** Mitikus – de legalábbis mesei alak. Vivane de Muynck lenyűgöző vitalitással és derűvel játssza az évszázad tanújaként megöregedett örökifjú nőt. Hatalmas elánnal, nagylelkűséggel, sugárzó belső szépséggel veti bele magát az életbe, s biztosan áll az ijesztő kavalkád és az idegen tárgyak keltette gondolati káosz közepén. Nőisége – szexualitása – hangsúlyos: hetvennégy szeretője volt, idősen is gátlások nélkül ugrott bele a kalandokba, a vágy és beteljesülése energiával töltötte el. Férfidominanciát tükröző ősi tárgyak között él, egyértelmű női dominanciája birtokában. A sziget világítótornyában, ahol nevelkedett, Arthur az általa kreált Budhanton eszméjére tanította, amit ő maga soha, Isabella viszont mara-



déktalanul megvalósított életében: Buddha szemlélődő nyugalma és Marcus Antonius szenvedélyessége, sebezhetetlensége ötvöződik benne. Soha nem bánta meg a tetteit. Egész életén át Afrikába vágyik, de az élet sodrása mindig eltéríti, mivel vágyához semmiféle görcsös akarás nem társul. Amikor aztán mégis afrikai földre ér, mindössze pár órát tölt ott, és semmit nem érez az áhitott mitikus levegőből: haldokló szerelmének megmentésével van elfoglalva. Isabellát mérhetetlen teherbírás jellemzi. Mindenkit túlél, de szeretteinek elvesztése felett nem bánkodik, nem érez dühöt vagy bánatot, mert vallja: „a fájdalom időpocsékolás.” Az élet iránti szenvedélye feltartóztathatatlan.

**HAZUGSÁG.** Isabella szobáját és egész életét egy hazugság táplálja: a Sivatagi Herceg illúziója. De a többi szereplő élete is olvasható a világ hazugságaival való véget nem érő szembesülésként. A háborút megjárt, japán fogságba esett, megtébolyodott szerető, Alexander tapasztalata a legkeserűbb: „Amikor azt mondták nekünk, hogy a háborúnak vége, tudtam, hogy ez hazugság. A legrosszabb az volt ebben, hogy mindenki elhitte.” Általánosítása is súlyos vád a világ ellen: „Az egész létezésünk hazugságokra épül. Az egyetlen, amit tehetünk, hogy a lehető legjobban becsomagoljuk őket. Mint a múmiát a nejlonba.” Anna öngyilkosságba, Arthur állandó részegségbe, majd a tengerbe menekül saját csalása és hazugságai miatt, s csak halála után enged meg Isabellának, hogy kinyissa a valóságot feltáró levelét: ők az igazi szülei, a Sivatagi Herceg sosem létezett. A párizsi szoba páratlan gyűjteménye is Arthuré. Amikor a kilencvennégy éves Isabella – aki sohasem hazudott – az őt körülvevő hamis tárgyi és szellemi valóság ürességében végleg magára marad, úgy dönt, eladja a gyűjteményt. S e prosperói búcsúgesztust is elapadhatatlan humorral kíséri. A hazug valóságra csak a képzelet



Maarten Vanden Abeele felvétele



Eveline Vanassche felvételei

hazugsága adhat választ: „A szakállas férfi. Egy hazugságból született férfi: a Sivatagi Hercegem. Ő mindig megmarad. Nem úgy, mint Anna, Arthur, Alexander és Frank: ők elmentek. Örökre. Ő az egyetlen, aki még most is létezik, a Sivatagi Hercegem. Még a kamerám nélkül is kristálytisztán látom őt. Felix. F. E. L. I. X. Boldogságot jelent egy halott nyelven. Hamis illúzió.” De Isabella derűsen és optimistán lép tovább. A hazugságból életszeretet kovácsolódik: „Az élet iránti szenvedélye maga volt a kibírhatatlan szépség. Az egyetlen fegyver a hazugság egyeduralma ellen.”

**A JÁTÉK ÖRÖME.** A Needcompany társulata nyílt, őszinte, leplezetlen élvezettel játszik. Úgy érezzük, a színészek a két óra során személyes ismerőseinkké válnak. Derű és szeretet árad a színpadról: a halálon – Felix Lauwers és Isabella szeretteinek halálán – túli derű, amely a továbbélés elviseléséhez ad lehetőséget. És egyre erősebb az érzés bennem, hogy a végig mellékesnek tűnő dalokban, a közös éneklésben rejlik a lényeg: Jan Lauwers a háttérből ránk kacsintva, kimosolyogva manipulál velük. A színpadról szüntelenül sugárzó felszabadító érzés és az együttjátszás öröme életenergiával telíti az estét. Könnyeden, mosolyogva ülünk tort halottain.

# Óda Isabellához

■ BESZÉLGETÉS VIVIANE DE MUYNCKKAL ■

**A** brüsszeli Needcompany Isabella szobája című előadásáról írott kritikákban mind a főszereplő Isabellát, mind az őt játszó színésznőt a monumentálishoz kapcsoló jelzőkkel illetik. Viviane de Muynck Belgium egyik legelismertebb színésze. Pályájának kezdete óta dolgozott a kortárs színházművészetben jelentős sikereket elérő flamand társulatoknál (*Mannen van den Dam*, *De Witte Kraai*, *Maatschappij Discordia*), vendégként a New York-i Wooster Group előadásain is fellépett, s a hamburgi Schauspielhaus közönsége rendezőként is megismerhette. Több mint egy évtizede dolgozik a Needcompanyval és Jan Lauwersszel, aki Isabella szerepét kifejezetten neki írta. Az Isabella szobája áprilisi, trafóbeli előadása kapcsán beszélgettem Viviane de Muynckkal.



Schiller Kata felvétele

– A tegnapi előadás részben angolul, részben franciául folyt. Ennek a társulat nemzetközi összetételét tekintve nyilvánvalóan praktikus oka van, gyakran volt azonban olyan érzésem, hogy a többnyelvűség az előadás egyik nélkülözhetetlen összetevője.

– Valóban, a többnyelvűség a Needcompany lételeme. Aki idegen nyelven játszik, teljesen más közegbe kerül, hiszen minden nyelvnek más a szerkezete, ritmusa, hanglejtése. A jelentés átültetése egy másik nyelvbe mindig izgalmas útkeresés, a tisz-

telet kifejeződése a nyelv iránt, ami a közlendő sokkal mélyebb átgondolásával jár, mint ha a színész az anyanyelvén játszik. Ha idegen nyelven játszom, nagyon intenzíven foglalkozom a nyelvvel. Minden egyes mondat jelentése attól függ, hogy ki mondja, és milyen nyelven, milyen nemzetiségű közönségnek. Ugyanannak a metaforának két különböző nyelvben más a jelentése, hiszen különféle képek veszik körül. A nyelv számomra egyébként inkább a képalkotás eszköze, semmint a jelentésátvitel. Ez talán flamand sajátosság, hiszen a flamand nyelv, különösen a dialektusok, rendkívül képszerűek.

– Ezek szerint a képalkotás iránti érzékenység flamand sajátosság lenne ebben a nemzetközi társulatban?

– Igen, de ez nemcsak a flamand nyelv képszerűségéből, hanem Belgium különleges pozíciójából, más kultúrák iránti érzékenységéből is fakad. A belgák folyamatosan szembesülnek idegen kultúrákkal és azok befolyásával, és a saját bőrükön tapasztalják, hogy az univerzum nem egy nyelvű. Emiatt Belgium nagyon szürrealisztikus ország, és ez is flamand elem a társulatban.

– Az Isabella szobáját még Belgiumban sem flamandul adta elő a társulat...

– Azt hiszem, hogy ha flamandul játszanánk, akkor az előadás sokkal inkább hasonlítana a klasszikus, teátrális színházra. Persze flamandul feliratoztuk.

– A feliratozás nemcsak nyelvi mankó, hanem egyfajta kiegészítés, külön médium is az előadásban.

– Valóban. Ez még hangsúlyosabb lesz Jan Lauwers következő előadásában, a *Lobstershop*-ban, ahol a tipográfiának is különleges szerepe lesz. Arra gondoltunk, hogy minden szereplőhöz különböző betűtípust rendelünk, de végül úgy döntötünk, hogy csupán bizonyos szabályszerűségek mentén fog változni a tipográfia. Ez a játék egyben utalás egyik költőnkre, Paul van Ostaijnenre és az úgynevezett „nyomdaköltészetre”.

– Jan Lauwers korábbi alkotásaival ellentétben az Isabella szobája optimista kicsengésű, és egy kerek történetet mond el. A recenzensek szerint az előadás többek között ennek köszönheti hatalmas sikerét.

– A lineáris cselekmény nagyon sokat számít, annak ellenére, hogy eleinte egyáltalán nincs könnyű dolga a közönségnek,

hiszen rengeteg információt kap, és meg kell találnia a helyét ebben az epikus történetben. De az a tény, hogy a darab egy szobájában üldögélő öreg hölgy életéről szól, mindenképpen hozzáférhetőbbé teszi az előadást. Az *Isabella szobája* olyan pillanatban keletkezett, amelyben a közönség újra a történetek felé fordult.

Az emberek arra is rettenetesen vágyanak, hogy a világot félelem nélkül szemlélhessék. Valóban derűs az előadás hangulata, és ezért is lett a darab alcíme: *Laugh and be gentle to the unknown* (Ne vess és légy kedves az ismeretlenhez). Az emberek manapság egyre jobban bezárkóznak és visszahúzódnak, ezzel szemben Isabella nem a veszteségein vagy az elszalasztott lehetőségein, hanem az álmain keresztül szemléli a világot, amelyről ráadásul tudja, hogy soha nem fognak megvalósulni. Mindennek ellenére nagyon kíváncsi és nyitott marad. Ez közös bennem és Isabellában, hiszen mindkettőnkre igaz, hogy életünk legizgalmasabb, legfontosabb találkozásait a nyitottságunknak köszönhetően éltük meg. Nagyon boldoggá tett, hogy Jant ilyen személyiség megformálására inspiráltam.

– Budhanton, vagyis a szemlélődés, a nyugalom és a szenvedély eszméjének kiteljesítéséhez szükséges az, hogy Isabella megöregedjen?

– Ahhoz, hogy Budhanton eszméje életfilozófiává válhasson, túl kell lenni bizonyos életkorok nehézségein. De Isabellának már fiatal korában megvolt a képessége erre a nyugalomra és szenvedélyességre. Vannak emberek, akik ezt sosem fogják elérni, mert már fiatalon is öreg embereként gondolkoznak. Isabella lelke nem öregszik együtt a testével. Egyik legszebb élményem az *Isabella szobája* kapcsán az volt, amikor egy nőtől azt hallottam, hogy az előadás felszabadította az öregedéstől való félelem alól. Az is meglepődéssel tölt el, hogy Jan és én végső soron egymással öregszünk, és hogy ezt a folyamatot megmutatjuk a közönségnek.

– Az Isabella szobáját megtöltő afrikai múkincsek valódiak, hiszen a gyűjtemény Felix Lauwersé, Jan apjéé volt. Mi lesz a sorsuk ezeknek a tárgyaknak, ha lemegy az utolsó előadás?

– Visszakerülnek Jan családjához, és el kell dönteniük, mihez kezdjenek velük. A darab éppen ebből a döntési helyzetből született, és Isabella az előadás végén ugyanezzel a dilemmával szembesül. A család leginkább azt szeretné, ha a gyűjtemény egyben maradna, és múzeumba kerülne, ugyanazzal a mottóval, mint az előadásban: *In Memoriam Felix Lauwers*.

– A produkció nemcsak hommage à Felix Lauwers, hanem tiszteletadás a kulturális kontextusukból kiemelt tárgyaknak is.

– Így van, óda Afrikához és a művészethez. És óda a művészethez való viszonyunk-

hoz is, mely ebben az esetben igencsak illuzórikus. Folyamatosan a kezünkbe vesszük ezeket a műkincseket, az előadásban rengeteget beszélünk róluk, de valójában semmit sem tudunk e tárgyak lelkéről, fogalmunk sincs, mi történt, amikor például a harci maszkot valaki felvette Bakongóban. Jant mindig is izgatta, mi motiválhatta az apját, hogy ilyen gigantikus méretű kollekciót gyűjtsön össze anélkül, hogy mélyebben érdekelne maguk a műtárgyak. Még az archeológus vagy az etnográfus is csak egy kisebb terület szakértője, és még így sem értheti meg ezeket a tárgyakat. A műkincsek nagy része olyan orális tradícióhoz kötődik, amely a mi generációnk előtt, a globalizálódó nyugati kultúra térhódításával megszakadt és háttérbe szorult. És nemcsak Afrikában, Európában is. Talán ezért is lett újra fontos a történetmesélés, hogy az így keletkezett űrt betöltsék.

– Ezért fontos az előadásban a közös éneklés is?

– A közös éneklés ugyanahhoz a közösségi élményhez kötődik, mint az orális tradíciók. Gondoljon bele, manapság már a gyermekeinknek sem éneklünk, mert valamiért nevelésnek érezzük. Korábban az emberek énekeltek különböző életkorokhoz, átmeneti rítusokhoz kötődő népdalokat. Ma már ezek csak a könyvekben élnek, a néprajzkutató néha összegyűjt egy kötetnyit, kiadja, de ezzel vége. Nem éneklünk, és a dalok, amelyeket mégis meghallgatunk, rendkívül bárgyúak, csupaszok, és a

tartalmuk egy mondatban összefoglalható.

– *Előfordult már, hogy a közönség elkezdett énekelni?*

– Volt már rá példa. Gyakrabban megesk, hogy a nézők a záró dal alatt elkezdnek ritmikusan tapsolni. Sokan pedig a színházból kifelé menet dúdolgatják a refrént. Ehhez persze magunkkal kell ragadnunk őket, elvégre nem egy rockkoncerten, hanem színházban vannak, ami eleve fegyelmezettebbé, ellenállóbbá teszi az embereket. Ez érzékelhető volt a tegnapi előadás során is. A magyar közönség sokkal visszafogottabb volt, hiszen nem csak ösvényt kellett találnia *Isabella szobájának* labirintusában, ebben a furcsa tájban. A nyelvi megértés külön koncentrációt, egy egészen más gondolati folyamatot igényelt. Franciaországban, ahol a nyelv „akadálytalanul” áramlik a közönség fülebe, az előadásnak sokkal inkább szubjektív jellege volt, és jóval többet nevetnek. Tegnapi, úgy érzem, inkább az együttgondolkodás, a gondolati tartalom volt a hangsúlyosabb. Az előadás ritmusa is sokkal lassúbb volt, sokszor egy kicsit kívártam, hiszen tudtam, hogy a feliratokat a társulat egyik tagja kezeli, aki nem tud magyarul.

– *Nekem úgy tűnt, hogy az előadás, minden felszabadító ereje ellenére nagyon fárasztó volt.*

– Mi is sokkal jobban elfáradtunk, mint mások. Ez talán a tér nagyságától is függ. A kisebb színpad miatt több a feszültség az előadásban. Minél nagyobb a tér, annál

nyugodtabbnak, kiegyenlítettebbnek tűnik a színpadi mozgás. Az *Isabella szobájának* Avignonban volt a bemutatója, és tizennyolc méter széles színpaddal számoltunk – a táncosok lényegében egy hatalmas üres kör centrumában mozogtak. Sokan alábecsülik az építészeti elemet, pedig az időérzékelés is a tér nagyságától függ. De pont ettől, a különböző körülményekhez való alkalmazkodástól válik minden előadás izgalmassá, és így mi is frissek tudunk maradni.

– *Úgy tudom, hogy férfi szerepeket is játszott.*

– Igen, már hétszer is, ezek közül a legfontosabb Übü király és Macbeth volt. A közönségnek ez merőben szokatlan, de vannak társulatok, például a Discordia, ahol általában fel sem merül a nemek kérdése a szereposztásnál. Szeretek férfi szerepeket játszani, már csak azért is, mert oly elkeseítően kevés igazán érdekes női szerep van a kánonban. Másrészt egy ilyen előadás értelmezése sokkal izgalmasabb lehetőségeket teremt, hiszen mindenképp túllép a pszichológiai realizmuson, mert nem redukálja az elemzést a férfi-nő kapcsolat bonyodalmaira. Ha nő játszik férfi szerepet, a néző kibillen alapvető pozíciójából, ami, voyeurizmusa miatt, alapvetően férfias. A vak Isbellát azért szerettem, mert – bár igazi nő – erre a kikököntésre ő is képes.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:  
RÁDAI ANDREA

# A nagy vérfürdő

■ A STADELMAIER-ÜGY: MIT SZABAD A SZÍNIKRIKÁNAK? ■

**V**igyázat: ez a mostani vérbeli színházi botrány volt. Napokig, nem, hetekig tartó izgalom, minden reggel új szenzációs hírek és kommentárok, szónoklatok és ellenszónoklatok a kulturális rovatokban, egyszer csak mindenkinek véleménye lett. És a következők egyelőre beláthatatlanok. Úgy lehet, az egész német nyelvű rendezői színház vita tárgyává válik. Még a „Bild”-Zeitung is elkötélte magát, holott máskor nem viszi túlzásba a színházról való tudósítást: F. J. Wagner kolumnista „uborkalevet” talált a rendezők fejében. Barátaink, ismerőseink megint egyszer mesterségünket tették szóvá: ugye, maga is színikritikus? Nahát, mondja már meg, miről van tulajdonképpen szó.

Összeállításunk a *Theater Heute* 2006. áprilisi számában megjelent anyag rövidített változata. (A Szerk.)

Az események, melyek február 16-ának estéjén a Schmidtstrasse 12-ben, a Schauspiel Frankfurt egyik játékterén végbementek, megannyi interjú és rekonstrukció után (lásd a következő oldalakon található dokumentációt is) már túlnyomórészt ismertnek tekinthetők. Gerhard Stadelmaiernek, a Frankfurter Allgemeine Zeitung kritikusanak, aki részt vett Ionesco *A nagy vérfürdője* Sebastian Hartmann rendezte előadásának bemutatóján, némi huzavona után kitepték kezéből a spirális jegyzetfüzetét, ölébe dobtak egy kelléket (nevezetesen egy kasírozott hatyütetemet), majd mialatt a termet elhagyta, még elég ocsmány szitkokat is kiáltottak utána. Ennek során Thomas Lawinky színművész elég jelentős mértékben lépett ki szerepéből – és valószínűnek tartom, hogy ebben a hely-



zetben senki, még a művészetet és valóságot a játéksituáción belül egymásba üsztatató színházak legelszántabb barátja sem cserélne a kipécézett kritikussal.

Egyfelől. Másfelől Stadelmaier kolléga sem olyan képviselője céhének, aki gesztikus értelemben véka alá rejtene véleményét. A nézőtér áhítatos csendjébe hasító leereszkedő cöcögése, jól hallható lélegzet-



vétele és kiadósan egyértelmű mimikája széles körben ismert. Ez esetben „az arca előtt végzett, ablaktörést utánzó kézmozgatásról” és „gúnykacajról” szól a jelentés. Thomas Lawinkynek a bemutató alkalmából produkált megbocsáthatatlan túlkapása legalább nem volt teljesen indokolatlan – ami nem menti, de bizonyára érthetőbbé teszi viselkedését.

A tulajdonképpeni skandalum ezután kezdődött. Petra Roth, Frankfurt főpolgármester asszonya és a frankfurti színház felügyelőbizottságának elnöke indítva érezte magát, hogy melőzve az Elisabeth Schweeger intendáns asszonnyal való személyes megbeszélést, sajtónyilatkozatban követelje a színész azonnali elbocsátását és a lehetőség szerinti büntetőjogi lépéseket. Mégpedig azok után, hogy a FAZ – tehát nem a színház vagy némi felháborodott néző – riasztotta. Vajon a színházi felügyelőbizottságok vagy jogbirtokosaik mióta tartoznak inkább felelősséggel a helyi sajtónak, mint az intézménynek, amelyet védelmeznek, és amelynek munkáját elősegíteni legfőbb kötelességük?

Következik Elisabeth Schweeger, az intendáns, aki nem hártotta el Petra Roth elsietett politikai túlkapását, hanem „kölcsonis megegyezéssel megvált” Thomas Lawinkytől, akit a Schauspiel Frankfurt a Ionesco-dramában való vendégszereplésre szerződtetett. Hogy miképpen zajlik le az ilyen „megegyezéses válasz”, elképzelhető. A FAZ mindenesetre másnap „kirúgásról” számolt be, mondanom sem kell, hogy élvetegen és elégedetten.

Eddig a művészet. De mi történt a sértett kritikussal? Ő még rá tett néhány lapáttal. Számos interjú adott, többek közt a Süddeutsche Zeitungnak (lásd az összeállítást), ahol különösen mély betekintést engedett az ügybe. Az interjúban széles gesztusokkal elvet minden olyan színházi formát, amelyben a nézőket nem védi a lehető legzordabban a negyedik fal. („Nem azért járok színházba, hogy részt vegyek a játéokban!”) Az ilyen előadásokat nem feltétlenül muszáj szeretni, mint ahogy az együttjátszásra szólító felhívásaikat sem feltétlenül kötelező megfogadni – de aki kritikusként az aktuális színházi formákat elvből elveti, az igencsak sajtóosan értelmezi hivatását. Mióta dönti el az újságíró, hogy mit szabad a művészeknek? Kötelező-e Gerhard Stadelmaiertől függővé tenni, hogy egy-egy előadásban a közönségnek milyen arányú részvételére kerüljön sor?

A rabiátus magatartás – Peter Kümmel kritikus Stadelmaiert „a felperzselt föld emberének” nevezi – a saját személyét illetően kivételes érzékenységgel és totális eszkálcációs készséggel párosul. Az elragadott jegyzetomb súlyos sebesülésveszéllyé, valamint a sajtószabadság és a jogrend elleni támadással stilizálódik („egy szabad ország szabad kritikusa”), amely a legkeményebb következményeket is indokolttá teszi. Az egyik színész „kiesett a szerepből”, tehát szerződést szegett, és megérdemli, hogy felmondjanak neki. Mi több: „a színház alapszerződése” sérült, „az alapvető törvényességet” hágták át. Alapvetet szögez le tehát végezetül Stadelmaier is: „A színház mint műnem szabályoknak engedelmeskedik, melyeket kéretik betartani.”

Ebben a tekintélyelvű, tanító bácsis modorban – „kéretik” – a kritikus ismételt elvitatja a színházról a művészet egyik lényegi sajátosságát: hogy az adott társadalom szabályait időlegesen megkérdőjelezi és felfüggeszti, s egyszerűen új szabályokat próbál ki esztétikai síkon, és fikciós alapon továbbfejleszti őket. A művészet szabadságát szerencsére valóban alaptörvény védi – máskülönben komolyan félnie kellene a FAZ-tól és dolyfős kritikusatól.

A botrány mérlege: egy színész csúnyán leszerepelt, egy kritikus pedig kinyilvánította, hogy önmagát és saját szabályait fontosabbnak tartja, mint a színházat és művészeit.

Most legalább valamivel jobban tudjuk, mi az, amire a színházi kritika egész biztosan nem való.

Franz Wille, a Theater Heute szerkesztője

\* Az eredeti sokkal durvább: „Verpiss dich!” Lásd az angol „Piss off!”-ot.

## GERHARD STADELMAIER, a Frankfurter Allgemeine Zeitung színi-kritikusa

Örültem a premiernek, és szívesen írtam volna róla. Ám ez most már nem megy. Ehelyett egy botrányról kell tudósítanom. Egy színész fizikailag kényszerített, hogy mintegy húsz perc múlva elhagyjam a színházat, s eközben gúnyosan kiáltott utánam néhány szép német mondatot: „Kopj le, seggfej! Hordd el magad! Tapsot a kritikusknak!” Ezután valóban hallatszott a nézők soraiból némi bágyadt taps, mint ahogy kritikus kollégáim is ülve maradtak, és nem hagyták el velem együtt a termet – azt a termet, ahol egy kritikust éppen eklatáns módon megakadályoztak hivatása gyakorlásában. [...]

A frankfurti Schmidtstrassében azonban nem Ionesco *A nagy vérfürdőjét* játsszák, hanem a jelek szerint egy antitrámat, melynek hozzávetőleges munkacíme *Határok nélkül* vagy talán *A színház megszüntetése* (Ionesco örökösei és jogtulajdonosai csak nyugodtan nézzék meg maguknak). A színészek perceként át ásványvizet hánynak, egy terhes nőnek leszívják, majd felhörpintik a magzatvizét, miközben egy másik nő kiadósan maszturbál két férffal, akik „egy sórt!” rendeltek, a közönséget pedig felkérlik, hogy a színészekkel karöltve járják be a játékteret, és hallgatózzanak a falaknál. Ez a színház nem akarja, hogy az ember odafigyeljen, együtt érezzen, és véleményt vagy éppen állásfoglalást alakítson ki. Ez a színház kritikára sem tart igényt. Csak részvétellel pályázik.

Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2006. február 18.

## SEBASTIAN HARTMANN, a Ionesco-darab rendezője

BERLINER ZEITUNG: Hartmann úr, elmondaná a történeteket úgy, ahogy ön látta?

SEBASTIAN HARTMANN: Az történt, hogy a termen belül különböző pontokon játszottunk, és felszólítottuk a nézőket, hogy velünk együtt ők is változtassák helyüket. Nagyon erős volt a világítás, és az első helyváltoztatásnál egy kritikus tüntetően ülve maradt. Nem tudtuk, hogy az illető Gerhard Stadelmaier, a Frankfurter Allgemeine Zeitungtól. Thomas Lawinky barátságosan – hangsúlyozom, barátságosan, erre tanúk vannak – felszólította az urat, hogy tartson velünk. Erre Stadelmaier úr felháborodva kezdte lóbálni a karját, és azt kiáltotta: „Ne nyúljon hozzám! Ne nyúljon hozzám!” Lawinky békén hagyta. Később Stadelmaier úr több ízben ásított. És nem egy ezernégyszáz főnyi publikum tagjaként, ahol huszonöt spot irányul a kukucskaszínpadra, és a színészek úgysem látják őt, hanem egy erősen kivilágított csarnokban, ahol a színészek részben el is vegyültek a nézők közé. Ezután Stadelmaier hozzálátott, hogy mellette ülő kollégájával gesztusok segítségével közölje véleményét az előadásról, amely épp hogy elkezdődött. Ablaktörőlszerű mozdulatokkal lengette karját az arca előtt, és így jelezte kollégájának, de sajnos a színészeknek is, hogy „ezt az estét le fogom vágni”. Amikor Stadelmaier úrtól körülbelül másfél méterre egy színésznő, könnyekkel a szemében, halott madarat szült, a kritikus gúnyosan felnevetett. Ekkor szólította meg Lawinky, de nem azt mondta, hogy „hogy lehet valaki ilyen hülye”, hanem szerepén belül maradván nagyjából így szólt: „Kérem, írja már meg holnap az újságban, milyen szép gyermek jött itt a világra. Írja meg, kérem, hisz oly intelligensnek látszik.” Amikor Stadelmaier úr azt felelte: „Ellentétben, sajnos, magával”, Lawinky elvette tőle a jegyzetombját. Ezt most büntettként értékelik, mint személy elleni támadást, erőszakcselekményt és – ami igazán kényes téma – mint támadást a sajtószabadság ellen.

B. Z.: Ha Lawinky interaktív kapcsolatot akar teremteni a közönséggel, nem kell-e jó képet vágnia az efféle reakciókhoz? És ha igen, akkor miért nem uralkodik magán?

S. H.: Az ilyen viselkedés nem felel meg a szándéknak, és Lawinky már rég bocsánatot kért miatta. És én is vállalom a felelősség egy részét, mert színészeimet a bemutató előtt feszültségben szoktam tartani, és azt kérem tőlük, hogy teremtsenek valódi

kommunikációt a közönséggel, és reagálnak, ha, mondjuk, megszólal egy maroktelefon. Nem vagyok amolyan „mintha-színházcsináló”, aki úgy tesz, mintha a közönség nem volna jelen. Most sajnos túl messzire ment a dolog. De hozzájárul, hogy a sajtóban az egészet kiforgatták, és például azt állították, hogy a színész kidobta a kritikust a színházból. Elment az magától. És amikor már jóformán kiért, Lawinky öt méterrel a háta mögül sajnos utána kiabálta: „*Verpiss dich, seggfej!*” Emiatt most már önmagának is szemrehányást tesz. De hogy ez ekkora hullámokat verjen! Stadelmaier berohan a főnökéhez, az felhívja a főpolgármester asszonyt, és jelentést tesz a sajtószabadság ellen elkövetett támadásról, Roth asszony meg felszólítja Elisabeth Schweegert, az intendánst, hogy haladéktalanul bocsássa el a tettest, ami meg is történik. Nincs tudomásom róla, hogy felmerült-e: gondolják meg még egyszer a dolgot, nézzenek utána, mi történt. Engem egyikük sem hívott fel.

(Ulrich Seidler interjúja; Berliner Zeitung, 2006. február 20.)

### GERHARD STADELMAIER

SÜDDEUTSCHE ZEITUNG: *Úgy látom, nagyon megviselte az eset.*

GERHARD STADELMAIER: Olyan ez, mintha betörték volna az ember lakásába. A levelei, a ruhái összevissza vannak dobálva, a falakat bepiszkolták. Az anyagi kár még korlátok közt tartható, de az erkölcsi, a kiszolgáltatottság érzete határtalan. Még soha nem éreztem magam ilyen megaláztattnak.

S. Z.: *De hát a betörés bűnös beavatkozás az intim szférába...*

G. S.: Nyilvánvaló. Ha egy döglött hattyút zúdítanak az ölembe, mint ahogy ez megtörtént, és kitépik a kezemből a jegyzetömbömet, az nem más, mint a személyes integritásomba való durva beavatkozás. Nem azért megyek színházba, hogy a zakóm ujját ránasszák, leköpijenek, vagy bármi más módon zaklassanak.

S. Z.: *Az előadás arra volt kihegyezve, hogy a közönség részt vegyen a játékban.*

G. S.: Én nem azért vagyok a színházban, hogy együtt játsszam a színészekkel. A színész szájszágát sem vagyok köteles belélegezni. Ülve maradtam, és szép nyugodtan jegyeztem. Jó, lehet, hogy ez bosszantotta őket, de hogy a színész aztán kitépje a kezemből a jegyzetömböt, magával vigye mint trófeát, és azt kiabálja, „Nézzük csak meg, mit írt a pofa!” – ez támadás a fizikai sérthetlenségem és a sajtószabadság ellen.

S. Z.: *De ön úgy sértetlen maradt?*

G. S.: Brutálisan kitépték a kezemből a spirálfüzetemet. Közben meg is sérülhettem volna. De anélkül is rendszeren fáj.

S. Z.: *„Támadás a sajtószabadság ellen” – ez kemény vád.*

G. S.: De kérem! Ha elragadják tőlem a jegyzetömbömet, nemcsak a munkaeszközömet veszik el, hanem lehetetlenné teszik, hogy írjak az estéről. Ez az igazán súlyos merénylet a sajtószabadság ellen! Többé nem írhatok az előadásról, mert a színész megfosztott elfogulatlanságomtól. A kritika elhallgattatásáról van szó. Mindez történhetett felindulásból, strukturális szempontból azonban szervesen hozzátartozik ahhoz a fajta színházhoz, amely a kritika helyett már csak az együttjátszásra tart igényt.

S. Z.: *Amit Lawinky művelt, megengedhetetlen, ez világos. De nem lehet, hogy ön is túlreagálta a dolgokat?*

G. S.: Nem, minél tovább gondolkodom az eseten, annál döbentebb leszek. Amikor, mint szabad ország szabad kritikusa, elhagytam a színházat, a színész utánam kiabálta: „Kopj le, te seggfej, *verpiss dich!*” Megsértettek; polgári becsületemben bántottak meg. A civilizált Közép-Európában az ilyen érintkezési formák törvénysértők.

S. Z.: *A Mannheimer Morgennál dolgozó kollégája kivételes helyzetről beszél, amelyet mélyebbről kell megítélni.*

G. S.: Kollégáim reakciója kiábrándító. Azt vártam volna, hogy egyöntetűen felállnak, és velem együtt elhagyják a színházat. Ruth Fühner kolléganőm még aznap éjjel e-mailben közölte Schweeger

intendáns asszonnyal: sajnálja, hogy nem ment el. Ha egyesek most „frankfurti bohózatról” beszélnek, kérdelem én: hol itt a bohózat? Még hogy ágyúval lönek verébre! Ki itt, kérem, a veréb, és ki az ágyú?

S. Z.: *Jogosnak tartja a színész elbocsátását?*

G. S.: A felmondás a szerződés megsértésének volt a következménye, ennyiben tehát abszolút jogos. A színész kiesett a szerepéből, és olyan tettelességre vetemedett, amely nem szerepelt a rendezés elképzelésében. Schweeger asszony nagyon is üdvözlendő egyértelműséggel tisztázta, hogy ilyen magatartást a színházban nem tűr el.

S. Z.: *Nemcsak Schweeger asszony, hanem Lawinky is bocsánatot kért öntől. Nem éri be ennyi elégtétellel?*

G. S.: Bocsánatot kért, nem tagadom. De ha megölök valakit, hiába kérek utána elnézést: akkor is börtönbe csuknak. Így írja elő a törvény. Én nem követeltem, hogy mondjanak fel neki. Ez a színház elhatározása, amelyet persze helyeslek. Az eset elborzasztó, és megsérti a színház alapszerződését. Schweeger asszony ezt ugyanígy látja. Nem az én nyomásomra bocsátotta el a színészt.

S. Z.: *Hanem Petra Roth főpolgármester asszony nyomására.*

G. S.: Roth asszony a színház felügyelőtanácsi elnöke.

S. Z.: *Ön rettegett kritikus, aki alaposan ki szokta osztani a színháziakat. Nem lenne-e illendő, hogy néha ön is nyeljen?*

G. S.: Magától értetődik. De ez nem állhat abban, hogy a színházban fizikailag megtámadjanak, és megakadályozzák, hogy végezzem a munkámat. Itt egy, az alaptörvényben lévő határt léptek át. Erőszak történt. [...]

S. Z.: *A színház live, tehát előfordul, hogy az érzelmek túlhabzanak.*

G. S.: Az élet live. A színház műnem. Szabályoknak engedelmességek, amelyeket kéretik betartani.

(Christine Dössel interjúja; Süddeutsche Zeitung, 2006. február 20.)

### CHRISTOPHER SCHMIDT, újságíró

Gerhard Stadelmaier színikritikus korlátlan szolidaritást érdemel azért, amit műveltek vele, hogy durván nekitámadtak, megvetést éreztek vele, és lefegyverezték (a spirális jegyzetömb!), de még jobban együtt éreznék vele, ha ő nem sajnálná önmagát oly agresszíven. A mimóza *killerré* válik, amikor sérelmét az egész médiafalú elképzelhető legnagyobb nagyharangjával kondítja világgá. Thomas Lawinky színész természetesen nehezen menthető kisiklása őt és újságját egy első személyben fogalmazott vezércikk ritka formájára ösztönzi, amelyben Stadelmaier a személye elleni támadást a sajtószabadság és a nyilvánosság elleni támadássá juttatja ki. [...]

Itt nem az történt, hogy egy színész leszállt a rivaldáról, és kiszállt a szerepéből, azzal a szándékkal, hogy az egyik nézőt céltotán megsértse. Sokkal inkább arról volt szó, hogy egy meghirdetett mértékben interaktív színházi est keretében az egyik nézővel folytatott dialógus csúnyán félresiklott (olyan nézővel, aki élt a jogával, hogy ne kapcsolódjék be a játékba). A színészt a jelek szerint olyannyira felingerelte a kritikus vonakodása, hogy kiesett szerepéből – amitől az eset, ha nem is bocsánatosabbá, de némileg mégis súlytalanabbá válik.

Süddeutsche Zeitung, 2006. február 20.

### CLAUS PEYMANN, rendező, színigazgató

Claus Peymann, a Berliner Ensemble intendánsa Thomas Lawinkynak, a frankfurti színházvezetés által azonnali elbocsátással sújtott színésznek felajánlja, hogy állandó tagként csatlakozzék a Berliner Ensemble-hoz, vagyis bizonyos értelemben színházi menedéket nyújt neki.

Frankfurttal ellentétben a Berliner Ensemble-ban kifejezetten kívánatosak a színház legfőbb erényei: a fantázia és az improvizáció, a pimaszság és a tolerancia, az önirónia, a szex, az izléstelenység, a felforgatás, az erkölcsstelenység, a téboly és a hahota, az obsz-

cenitás, a káromlás, az irónia, a néző-, a kritikus- és az önszidalmazás, satöbbi, satöbbi, mind a pokol kapujáig. Így üzték ezt Arisztophanésztól Shakespeare-ig, Goldonitól Thomas Bernhardig, Elfriede Jelinekig és Peter Handkéig.

Azt, hogy emiatt a jövőben le kell mondanunk Stadelmaier, az önimádó színházsértő és színház-tönkreíró látogatásairól, a BE még el fogja viselni.

Jegyezze meg Stadelmaier: „Aki óvakodik a veszélytől, az elpusztul benne.” Szégyen Elisabeth Schweeger frankfurti intendánsnőre és a főpolgármester asszony előtti szolgálatkész térdhajtására.

Berlin, 2006. február 20.

### HOLK FREYTAG, a drezdai Állami Színház intendánsa, a Német Színházi Szövetség intendánstagozatának elnöke

Az egész esemény teljességgel alkalmatlan rá, hogy a történetek kapcsán ítéletet mondjunk a Schauspiel Frankfurt esztétikájáról, és messzebb menő következtetéseket vonjunk le. Gerhard Stadelmaier jogosulatlanul robbant ki az esetből az egész rendezői színházat érintő vitát – ama színházzal kapcsolatosan, amelynek Gustaf Gründgenstől Peter Zadeken át Frank Castorfig egy párját ritkító színházművészet számtalan példáját köszönhetjük.

2006. február 21.

### JÜRGEN KUTTNER, berlini moderátor és színházi ember

Ha a Frankfurter Allgemeine Zeitung egyik cikke minden újságírói szabállyal dacolva „én”-nel kezdődik, akkor tudhatjuk, hogy valami egészen nagyszabású dolog történt: Marco Polo fölfedezte Kínát vagy más efféle. Az egész a keleti időkből ismerős. Egy színész megsérti a Neues Deutschland című pártlap egyik kritikussát, az panaszt tesz a királynál, és a király intézkedik a színész elbocsátásáról. Príma – olyan korban élünk tehát, amelyben még van hatása a művészetnek. A Mohamed-karikatúrák körüli vitában elhangzott, hogy itt a művészet szabadsága a tét. Tilos egy kritikustól rövid úton elragadni a jegyzetömbjét. Az ember azt hinné: Stadelmaier a profétával téveszti össze magát.

Berliner Zeitung, 2006. február 21.

### CHRISTOPH SCHLINGENSIEF, rendező

DIE TAGESZEITUNG: *Önnek is volt már dolga a szóban forgó kritikussal?*

SCHLINGENSIEF: Ó, de még mennyire. Tőlem egy ízben elvitatta a rendezői gázsit. Úgy véli tudniillik, hogy a színháznak vannak bizonyos szabályai, amelyeket muszáj betartani. De éppen ezért rettentően örülök a frankfurti esetnek. Stadelmaier úr most végre befutott a „kellemetlenek klubjába”. A színház tudniillik kellemetlen intézmény, és ha Thomas Lawinky ilyen vagy amolyan okból a színpadon tombolja ki mérgét, nos, az ilyesmi megesisik. Éppen abban a helyzetben, amikor karikatúrák váltanak ki igazi drámákat, egy állítólagos vezérkritikus önmagából csinál karikatúrát. Szerintem ez fantasztikus!

die tageszeitung, 2006. február 21.

### ROLAND KOBERG, színikritikus, jelenleg a berlini Deutsches Theater dramaturgja

NETZEITUNG: *Zavarba ejtő volt, hogy nemcsak a többi kritikus nem tanúsított szolidaritást Stadelmaier iránt, hanem a közönség sem állt a pártjára.*

KOBERG: Ez a jelenség valószínűleg azzal is összefügg, hogy amikor a színészek helyváltoztatásra szólították fel a közönséget, állítólag egyedül ő nem volt hajlandó felállni a helyéről. Itt különböző színházfelfogások ütköztek össze. Annak a színháznak, amely elvárja, hogy a néző is részt vegyen a cselekményben, természetesen megvan a maga története és jogosultsága, és van egy olyan fogyasztói réteg, amely ezt a fajta színházat nagyra becsüli. Ha a kritikus elvi okokból tiltakozik a zaklatás ellen, akkor talán jól tenné, ha előzetesen informálódna. [...] Ha pedig valaki szorosan az arca előtt ablaktörölőszert mozdatol végig, az örületbe kergetheti a színészt, aki éppen az életéért játszik.

Netzeitung, 2006. február 22.

### FRANZ JOSEPH WAGNER, a Bild kolumnistája

Kedves német színházi rendezők,

szerintem Önök a Minőség-ellenőrző Hivatal elé valók. A műsorterv Schillert, Goethét, Ibsent és Ionescót hirdeti, az Önök színpadain azonban szarnak, finganak, onanizálnak és vizeletet isznak.

Miért, tesszem fel magamnak a kérdést, miért szubvencionáljuk a színházakat, ha egyszer minden pornó-shop ugyanezt nyújtja?

A színház, hittem én, művelődés, emberiség, esztétika, a lélek kenyere. Attól tartok, a mai színháztól éhen fogunk halni. A német színpadokon ma azzal fejezik ki a szenvedély legmagasabb fokát, hogy egy illető onanizál. Szerintem uborkalé van a fejetekben. Jobb lesz, ha zárt intézetekben rendeztek.

Szívélyes üdvözléssel, az Önök

F. J. Wagnerje

BILD, 2006. február 22.

## Summary

In our column „In Memoriam” Szilvia Seres offers a hitherto unpublished conversation with Péter Halász, an outstanding, internationally known personality of avantgarde theatre, founder of the New York Squat Theatre, recently deceased.

The next column offers a survey of some events of the Budapest Spring Festival. Lóránt Péteri reviews the so-called „Mozart Marathon”, three operas – *The Marriage of Figaro*, *Così fan tutte* and *Don Giovanni* – produced for the 250<sup>th</sup> centenary of Mozart’s birth. Szabolcs Molnár and Katalin Lőrinc saw for us the „Bartók-triptych”: *The Wooden Prince*, *The Miraculous Mandarin* and *Bluebeard’s Castle*, created at the State Opera House for the celebration of Béla Bartók’s 125<sup>th</sup> anniversary, while Ádám Mestyan writes on *The Miraculous Mandarin* premiered at the Palace of Arts. Tamás Halász introduces two programs – *Love and Deca Dance* – by Israel’s Batsheva Company.

The column on modern dance features Csaba Kutszegi’s review of *Écho*, a new offering of Csaba Horváth and his Central-European Dance Theatre.

This month our critics – Tamás Koltai, Tamás Tarján, László Sz. Deme, Bea Selmecezi, Andrea Stuber, Zoltán Karuczka, Judit Szántó, Balázs Urbán, Gábor Galambos and Zoltán Karuczka once more inform the reader on Brecht’s *The Good Man of Se-tzu-an* (Jászai Mari Theatre, Tatabánya), the adaptation by Harold Pinter and Di Trevis of Marcel Proust’s *À la recherche du temps perdu* and another adaptation, namely Umberto Eco’s *The Name of the Rose* (both in Szolnok), Roland Schimmpelfennig’s *Berlin, Greifswalder Strasse* (Kecskemét), Marius von Mayenburg’s *Haarmann* (House Stage of the Comedy Theatre), Goethe’s *Faust* (Eger), Lope de Vega’s *The Gardener’s Dog* (Comedy Theatre), Gerhart Hauptmann’s *The Fur Coat* (National Theatre), Magda Szabó’s *The Door* as adapted by Géza Bereményi (Hungarian Theatre), and John Webster’s *The Duchess of Malfi* (Nyíregyháza).

*The Geometrics of Decay* – this is the title of an essay centred on Webster’s play by Gábor M. Koltai, director of the Nyíregyháza production.

The first part of our column „World Theatre” is devoted to Flemish theatre. After an introductory essay by Rudi Laermans, Hans-Thies Lehman presents the theatre of Jan Fabre who later gets involved in a conversation directed by Georges Banu and Katia Arfara; then Dóra Trifonov writes on the Budapest guest appearance of Brussels’s Needcompany, showing *Isabella’s Room*, and Andrea Rádai contributes with an interview featuring Viviane de Muynck, leading actress of Needcompany.

The second part of this column offers a compilation of writings centred on a recent theatre scandal in Germany where leading theatre critic Gerhard Stadelmaier was insulted by an actor during a Frankfurt performance of a play by Ionesco.

Our drama supplement publishes *Prelude*, a work of playwright Csaba Mikó.