

2006. DECEMBER

XXXIX. évfolyam 12. szám

Színház



WWW.SZINHAZ.NET

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG
ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

Az ünnep

*Vízkereszt..., Korcsula
Koldusopera-előadások
Tartuffe, Évforduló: 1956
Vendégjátékok*

*Parti Nagy Lajos:
Molière: Tartuffe (dráma)*

VILÁGSZÍNHÁZ: MARTHALER,
POLLESCH



392 Ft



Színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG
ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

www.szinhaz.net

XXXIX. évfolyam 12. szám ■ 2006. december

IN MEMORIAM

- Nánay István: A FÖLVETETT FŐ HITVALLÓJA 2
Sütő András: 1927–2006

KRITIKAI TÜKÖR

- Perényi Balázs: KATHARZISZ LÉLEKMOSODA 4
William Shakespeare: Vízkereszt vagy bánom is én vagy amit akartok vagy....
- Tompa Andrea: A KÓKUSZGOLYÓ RECEPTJE 6
Pintér Béla: Korcsula
- Urbán Balázs: SZÍNHÁZ AZ EGÉSZ? 8
Bertolt Brecht–Kurt Weill: Koldusopera
- Tarján Tamás: MIKOR INDUL KHÁRON LÁDIKJA? 12
Lev Tolsztoj–Nagy András: Élő holttest
- Szántó Judit: L. ZS.-RE VÁRVA 14
Molière: Tartuffe. Irta: Parti Nagy Lajos
- Jászay Tamás: MINDENKI FÚJJA A MÁGÁET 16
A varázsfuvola kétszer
- Márok Tamás: A BELENK KÖLTÖZÖTT DARAB 19
Wolfgang Amadeus Mozart: Don Giovanni
- Stuber Andrea: SZALONTHRILLER 21
Thomas Vinterberg–Mogens Rukov–Bo Hansen: Az ünnep
- Zappe László: TANMESÉK TANULSÁG NÉLKÜL 23
Bertolt Brecht: Állítsátok meg Arturo Uitt!; A szecsuaí jólélek
- Kovács Dezső: RIDEG ROMÁNC 25
Molnár Ferenc: Liliom

ÉVFORDULÓ: 1956

- Sz. Deme László: ÖTVEN ÉV MÚLTÁN 27
Darvasi László: Szabadság-hegy (Gáli József nyomán)
- Székely Szabolcs: SAJNÁLATOS ESEMÉNYEK 28
Angyal és Kádár
- Karuczka Zoltán: GYÖTRŐ LÁTOMÁS 30
Szőcs Géza: Liberté 56
- Szekeres Szabolcs: JÉZUS ÉS AZ ÁVH 31
Karátson Gábor: Ötvenhatos darab

TÁNC

- Kutszegi Csaba: ELVERLEK, MINT A KÉTFENERKÚ DOBOT 32
Szeánsz – aritmias szívek klubja
- Trifonov Dóra: MEMENTO MORI 34
„Inverz”
- Faluhelyi Krisztián: MOST KEZDŐDIK A, MOST KEZDŐDIK A... 36
Bankett

INTERJÚ

- Lőrinc Katalin: JOLI ÚGYIS MEGOLDJA 38
Beszélgetés Török Jolánnal

VENDÉGJÁTÉK

- Bán Zoltán András: AZ EGYSZERŰSÉG DIADALA 40
Goethe: Faust – Deutsches Theater Berlin
- Csáki Judit: BETEG SZÍVEK 42
Rimini Protokoll
- Tompa Andrea: ÁTJÁRÁSOK 43
Beszélgetés a Rimini Protokoll tagjaival
- Halász Tamás: MÁGISTRA VITAE 45
FOI – Ballets Ç de la B
- Sebők Borbála: ESKÜVŐ, ESKÜVŐ NÉLKÜL 47
Nyikolaj Gogol: Háztűznéző – Bulandra Színház

STRUKTÚRA

- Dr. Venczel Sándor: TÉNYEK 2005 49
A főváros színházai a közgazdász szemével

SZEMLE

- Koltai Tamás: KORTÁRSUNK, CSEHOV 52
Georges Banu: Színházunk, a Cseresznyéskert

VILÁGSZÍNHÁZ

- Thomas Irmer: A DALOK URA 53
Christoph Marthaler-ről
- Fábri Péter: FÉNY, SZÍNHÁZ, MUZSIKA 58
Beat Furrer: FAMA
- Thomas Irmer: RENÉ POLLESCH SZÍNHÁZA 60
- Thomas Irmer: A SAJÁT ÉLETÜNKET KELL MEGMENTENI 61
Beszélgetés René Pollesch-szel és Olaf Nicolajjal

DRÁMAMELLÉKLET: Parti Nagy Lajos: Molière: Tartuffe

A CÍMLAPON: Halász Judit (Else) és Hegedűs D. Géza (Helge) *Az ünnep* című előadásban. (Pesti Színház)

KoncZ Zsuzsa felvétele

Csábai István felvétele



A SZECSUÁNI JÓLÉLEK – SZIGLIGETI SZÍNHÁZ, SZOLNOK

KoncZ Zsuzsa felvétele



SZEÁNSZ – MU SZÍNHÁZ

KoncZ Zsuzsa felvétele



BANKETT – TRAFÓ

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS

A szerkesztőség: CSÁKI JUDIT ■ CSOMOR MÁRTONNÉ
(szerkesztési titkár) ■ HERNER DÁNIEL (technikai munkatárs)

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

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

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

Telefon: 214-3770; 214-5937

Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS

Terjeszti LAPKER Rt. és alternatív terjesztők.

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág.

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

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

További információ: 06 80/444-444; hirlapofizetes@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.

OKTATÁSI ÉS KULTURÁLIS MINISZTERIUM

nka
Nemzeti Kulturális Alap

OSZMI
Országos Színház-történeti
Múzeum és
Intézet

Magyar Színház Partik
www.szinhaz.hu

Megjelenik havonta
XXXIX. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

NÁRAY ISTVÁN

A fölvetett fő hitvallója

■ SÜTŐ ANDRÁS 1927–2006 ■

„D iákként álmodom volt az írói hivatás. Kisebbségi helyzetünkben tudomásul kellett vennem, hogy az írónak nem csupán hivatása, hanem kötelessége is van. Ezt én úgy értelmeztem, hogy erdélyi és nem erdélyi tanítómestereim példájára ki kellennem részemem az irodalmon kívüli gondokból is... Kutas Ferenc nagybátyám fél szemét kiverték, mert magyarul szólalt meg ott, ahol ez nem volt tanácsos... Álom volt és marad, hogy nemzetek és nemzetiségek együttélésében jogos trónjára lehet ültetni azt, ami Herder szerint az emberben isteni: a humánusot” – írta egy helyütt a közelmúltban elhunyt Sütő András.

E tömör önvallomásrészletekből kiolvasható az író művészi és emberi hitvallása, de az is: nem volt könnyű e hitvallást minden körülmények között érvényre juttatni. Hiszen Sütő András olyan időszakban teljesítette írói hivatását, s vállalta a kisebbségi és egyetemes magyar lét gondjait, amikor a szellem emberének egy közösség megtartójának, erősítőjének is kellett lennie, s az alkotások esztétikai értékeinél sokszor fontosabbnak számított az a morális tartalom, amely segített a túlélésben, az „emelt fő” lélek- és hiterősítő vállálásában.

Sütő András teljesítette a magára rótt kettős feladatot: egy korszak reprezentáns írója-gondolkodója és egy erkölcsi magatartás emblematisz képviselője volt. Ez akkor is igaz, ha a napi politikában való részvétele gyakran megnehezítette az Úr mindenhatóságát megkérdőjelező, káini dacos-kétkedő lázadás belső parancsának érvényesítését.

Íróvá érését származása és tanulmányai determinálták. Pusztakamarás nemcsak szülőhelye, gyermekkorának és szellemi nyiladozásának helyszíne volt, hanem írói munkásságának kifogyhatatlan tematikus háttere és forrása. Tanítómesterei pedig Tamási Áron, Móricz Zsigmond, Mikszáth Kálmán, Németh László, Illyés Gyula, Veres Péter s a szegről-végről „földi” Kemény Zsigmond. Mindennapi olvasmánya volt a Biblia, nem véletlen esszéinek, drámáinak emelkedett hangvétele, megannyi biblikus képe, utalása.

Szülőfalujában megtanulta az együttélés szabályait és parancsát, eszerint gondolkodott, így lett sok román író művének is avatott fordítója.

Első korszakában írott novelláit, darabjait – Tarján Tamás találó kifejezésével – az anekdotikus realizmus jellemezte. De Kántor Lajos, a Sütő-életmű avatott ismerője még a nagy drámák megszületése után is többé-kevésbé jogosan veti az író szemére, hogy nem tud elszakadni e hangvételtől. Ez a stílusréteg az életművében döntő változást hozó *Anyám könnyű álmot ígér* című esszéregényt is jellemzi. Az 1970-ben megjelent „naplójegyzeteket” sokan méltatták, talán legtalálósabban Veress Dániel fogalmazott: „Sütő András írni tudása, írásműveltsége bámulatot keltő. És Mikes Kelemenről Aranyon át a mai mesterekig ez az általa művelt, az igazi, a példamutató magyar stílus: kristálytiszt, egyszerű mondatok, melyek nem a szép vagy kínosan válogatott szavakkal hatnak, hanem a lelket, időt, tapasztalatokat hordozó, érlelő emberi tények gazdagságával.” Ez a megállapítás a későbbi műveire – így drámáira – is teljes mértékben igaz.

Mint minden sikerkönyv, ez sem kerülhette el a műfajváltó adaptálást: Zno-rovsky Attila után Szabó József rendező elkészítette a maga dramatizálását, amelyet először Nagyváradon, majd Veszprémben mutatott be. Bár az író nem hitt abban, hogy ez a lírai-szociografikus epika színpadra való, a szövegváltozatokat mégis felvette drámái közé, kiadatta kötetben.

Természetesen nem az adaptálás mint módszer ellen volt kifogása, hiszen csaknem minden drámájának prózai előzménye van. Sütő András pályája kezdetétől izgatta a színház – 1948-ban Kolozsváron rövid ideig a rendező szakon is tanult –; próza- és drámaírói pályája párhuzamosan alakult. Első darabja, az 1950-ben Hajdú Zoltánnal közösen egy műkedvelő csoportnak írt *Mezítlábak menyasszony* még a sematizmus jegyeit hordozta. Később, a hetvenes évekre is áthúzódó jó másfél évtized alatt több vidám játéka született, az egyén és hatalom viszonyának szatirikus, gunyoros, hol vaskos, hol tamásian kópés,



Koncz Zsuzsa felvétele

a diák- és népi színjátszás hagyományaitól sem idegen feldolgozásai. Az 1958-as *Fecske szárnyú szemöldök*, majd az 1961-es *Szerelmem, ne siess!*, illetve e kettő összegyűjtésével és továbbgondolásából született *Tékozló szerelmem* (1962) kedves szerelmi történet, amelyet a helyi hatalmaskodók ármánykodása sem tud elrontani.

Groteszkebb hangvételű az 1965-ben született egyfelvonásosa, a *Fügedes a paradicsomban*, majd az egy évtizeddel későbbi *Fügedes a pokolban avagy Sárónak nárcisza*, melyek végső formát a *Vidám sirató egy bolygó porszemért* (1977) című komédiában nyertek. Ebben a fanatizmust, az álszentséget karikirozza, ugyanakkor megfogal-

mazza a novelláiban már visszatérő fogalom, az eszköz-emberség abszurd esszeneciáját. Harag György talált rá igazán – saját bevallása szerint nem könnyen – a darab sajátos humorára.

Ebbe a sorba tartozik a végső formáját csak 1985-ben elnyerő *Pompás Gedeon élete, halála és feltámadása* is. A leginkább Tamási Áron Tündöklő Jeromosához hasonlítható főhős, a hatalmi kór megtestesítője, a kommunista kiskirály prototípusa megjárja a mennyet és a poklot, de mindenütt az marad, aki a földön volt: önimádó, a közösség érdekeire hivatkozva a magát érvényesítő, felfelé törleszkedő, lefelé rugó senki. A nyilvánvaló parabolát elfedik a túlbujánzó bohócati elemek, sőt e darab a groteszk-abszurd felé elrajzoló stílus lehetőségét is felvillantja, ám az író – mindenekelőtt a történelmi körülmények szigorodása miatt – nem ezt az utat járta be. E mű színpadra állításával Harag György sem tudott igazán megbirkózni.

Az *Anyám könnyű álmot ígér* után Sütő drámáiról munkásságában is minőségi változás következett be. Ekkor születik meg a trilógiának tekintett *Egy lócsiszár virágvasárnapja* (1974), *Csillag a máglyán* (1975), valamint *Káin és Ábel* (1977), illetve a több esztéta által hozzájuk sorolt *A szuzai menyegző* (1980). Bár Harag György is mindegyiket hatalmas sikerrel megrendezte, ősbemutatójuk Magyarországon volt. A *Lócsiszárt* Kaposváron Zsámbéki Gábor állította színpadra revelatív, a szöveggel egyenértékű előadásban. A *Csillag a máglyán*-t a Madách Színházban rendező Ádám Ottó és a *Káin és Ábelt* a Nemzetiben színre vivő Marton Endre meglegedett a drámák szövegfelmondásával. Igaz, a három mű közül a legsokrétűbb, dramaturgiai legteljesebben megformált a *Lócsiszár*, míg a *Csillag máglyán* vitadrámává

egyszerűsödik, a *Káin és Ábel* pedig leginkább esszédarabnak tekinthető. Ugyanakkor mindháromban közös, hogy két olyan, a maga igazáért harcoló hős feszül egymásnak, akik egy elvont vagy nagyon is konkrét hatalommal szembeni lehetséges magatartás alternatíváit képviselik. Emelkedett nyelvi világ, hosszú és filozófiai mélységű dialógusok, pontosan körvonalazott korszakba és geográfiai környezetbe helyezett cselekmény jellemzi e darabokat, amelyek igen szoros rokonságban állnak az illyési, illetve Németh László-i történelmi drámákkal.

A Sütő-trilógia életre keltésében Harag György társalkotói szerepet vállalt. A közös munkáról így vallott Sütő: „Harag a gondolat és látvány egységét keresi. Csofálatos egyensúlyérzékkel vezeti át szerzőjét a magasban kifeszített kötélén, biztonsági háló – az olcsóbb színpadi engedelmények hálója – nélkül. Elindulni ezen a kötélén sosem félek vele. [...] Harag nemcsak elolvassa és értelmezi a szerző szövegét, hanem – ha olyan az persze – belehallgatózik önmagába is. A rezonancia végett. [...] A kezébe kerülő dráma szövegét maximálisan érvényre juttatva – önmagát építi be az előadásba.”

Harag előadásai külön-külön is minden alkalommal a szó szoros értelmében szakrális események voltak, ez azonban sokszorosan igaz azokra az estékre, amikor a trilógiát együtt lehetett látni.

1981-ben Magyarországon Ruszt József a Nemzeti Színházban (rá egy évtizeddel Békéscsabán is), Kolozsváron pedig Harag György mutatta be *A szuzai menyegzőt*. Sütő az asszimiláció, az erőszakos beolvasztás, a nyelvvesztés problémakörét e drámában jeleníti meg a leghatásosabban.

Nem véletlen hát, hogy 1981-től Sütő András Romániában szilenciumra ítélte-


tik. Így következő drámáinak – *Advent a Hargitán* (1985), *Kalandozások Ihajcsuhajdiában* (1986), *Álomkommandó* (1987), *Az ugató madár* (1993), *Balkáni gerle* (1995) – premierjét hazánkban tartották. Külön elemzés tárgya lehetne, hogy ezeket – s általában a Sütő-darabokat – miért nem játszzák az erdélyi színházak.

Az utolsó évtized drámáiban Sütő egyre inkább a képes beszéd módszerével él, vagy kényszerül élni. Közülük nyelvi szépség szempontjából, illetve a Tamási- és Nyíró József-reminiscenciák miatt az *Advent a Hargitán* székely regéje emelkedik ki. A Nemzeti Színházban bemutatott mű – amelyet az *Álomkommandóval* és *Az ugató madárral* egyetemben Sik Ferenc állított színpadra – több mint háromszáz előadást ért meg.

1989–90 után úgy tűnt: Sütő Andrásnak nem kell tovább képes beszédben fogalmaznia. Ezekben az években teljesedett ki írói palettájának eddig is nagyon erős műfaja, az esszé és a napló – elég, ha néhány kötetére emlékeztetek: *Engedjétek hozzám jönni a szavakat* (1977), *Az idő markában* (1984), *Szemet szóért* (1993).

Kegyetlen fintora a sorsnak, hogy nemcsak nagybátyjának, 1990. március 19-én Marosvásárhelyen a magyarellenesség pogrom során neki is kivették a fél szemét.

Sütő András törvénytörő utat járt be: a sematikus művektől a félrejáró hősök, az eszköze emberek ábrázolásán át a felvetett fej attitűdjének megfogalmazásáig, a nemzetiségi és nemzeti lelkiismeret-ébresztésig. Életműve lezárult. Alkotói és közemberi tevékenységének minden részletre kiterjedő feltárása, értékelése még sok munkát ad a szaktudományok képviselőinek. Halálával a magyar irodalomban – és drámairodalomban – végképp lezárult egy korszak.



Színházi hírmorzsák a www.sugo.hu-n!

Minden, amit a színházról tudni kell és a Sűgóból kimaradt, egy kattintással hozzáférhető a www.sugo.hu-n. Keresse weboldalunkat! Még több hír, még több interjú, még több játék nyereményekkel!

PESTI 631
SÜGÓ
www.sugo.hu

Megjelent a Krétakörkép első füzeté a finn színházról. Kapható az Írók Boltjában, illetve előadásainkon.



PERÉNYI BALÁZS

Katharzisz Lélekmosoda

■ WILLIAM SHAKESPEARE: VÍZKERESZT VAGY BÁNOM IS ÉN

VAGY AMIT AKARTOK VAGY... ■

Miért éppen mosoda? Mert Illyria tenger(víz)parton fekszik? Miért bújnak elő némelyek mosógépmonstrumokból, mások miért sétálnak be egy járason? Ki a tulajdonosa a csillogóvillogó „Patyolatnak”? Olívia, akinek „házvezetőférjja”, Malvolio kulccsal lezár egy italautomatát? A Herceg, aki elég otthonosan jár-kel, és portréja is ott díszleg egy képváltós óriásplakáton? Egyáltalán ki ez a hasán tigristetoválást viselő férfi? Művész, „vállalkozó”, maffiafőnök? Kicsodák az azúr színű esőkabátot viselő zenészek, akik néha szerepbe lépnek, máskor a rivalda előtt ülve játszanak különböző zenéket? Miért épp kortárs komolyzenét, bluest, dzsesszt, brechti songot, rapesített reneszánsz dalt?

Rossz kérdések ezek. Dömötör András rendezésében nem az határozza meg egy-egy játékkötlet érvényességét, hogy megfeleltethető-e a színpadon kívüli világ vélt vagy tényleges természetének. Nem hivatkozik, hanem létrehoz. Az egyes megoldásoknak nincs referenciájuk a koherensnek feltételezett valóságban, tehát nem kell, hogy a „realitást” tükrözve összefüggő konstrukcióba rendeződjenek. A rendezői önkény módolja ki a játékkötleteket? Korántsem: teatrális érzék, rendezői gondolat szelektál az eszközök között. Ez a gondolkodásmód felszabadítja a fantáziát, három előadásnyi ötlet kap helyet a produkcióban, nincs olyan momentum, amihez ne társulna geg.

Kihajtott mosógép-előlap (díszlet Antal Csaba) a kocsmaszal, amely mögött vízszintes testhelyzetben söröznek Tokányi

Oszkárék. A függőleges fémlaphoz sörösdobozok tapadnak (mágnes?), ám amikor öntenek, már a gravitáció diktál, és az ital szépen lecsorog a földre. Van éppen realitás (gravitáció), csak a játék, a teátrum nem vesz róla tudomást. Felfordult a világ. Sőt, a világ természetete maga a felfordultság. Semmi és senki sem az, aminek, illetve akinek látszik. Kiismerhetetlen alakok vágyakoznak olyanokra, akik a legkevésbé illenek hozzájuk. Az önismeret hiányának, a nemi identitás zavarának karneválja ez a *Vízkereszt*.

Az abszolút meghatározhatatlanság jelképe a Bolond. Pogány Judit színes gönceiben (jelmez Benedek Mari), rövid hajával megtippelhetetlen korú, azonosíthatatlan nemű „hajléktalan”. Gyerekes vénység. Bölcs bolond. (Végre valaki értve és megértette mondja Shakespeare szellemes-filozofikus elmemutatványait.) Nyugtalanító jelenség, nem csoda, hogy rendre elverik. Orra vére a bohócorr pirosa. Ő nem vágyakozik – önmagában teljes androgün *homeless*. Irritáló függetlensége sebzí, és teszi sebezhetővé. Akarás, törekvés nem homályosítja látását. Ismeri és érti az embereket, tudását gúnyos-keserű songokba sűríti. Pogány Judit a hamisságig elmegy a kifejezés érdekében. Előadása hol szinte próza, hol reszelős recitativo, hol lágy ének. Hangszín, hangerő, tempó, prozódia, énekstílus – elképesztő eszközgazdagság.

A többiek az önismeret koldusai. Malvolio, Gálffi László nyakendős úriember. Majdnem elegáns, de inkább piperkőc, majd-

Hámori Gabriella (Viola)





Anger Zsolt (Tokányi Oszkár úr), Gálffi László (Malvolio), Debreczeny Csaba (Tomba Albert úr) és Máthé Zsolt (Fábián)

nem kifinomult, de inkább modoros. Sótlan és humortalan, mint aki citromba harapott (teázgatás közben tényleg majszol a fanyar gyümölcsből). Szánandó és rémisztő, egyszersmind ellenállhatatlanul komikus, ahogyan ez a fakó hangú frusztrált alak egyszer csak megvadul. Gálffi László Malvolio merev, szögletes gesztusait felnagyítva, eltorzítva mutatja fel a szerelmi gög groteszk gólemjét, akinek legfőbb fundamentuma mégiscsak hivatala. Gondnok ő – ha jól öltözködik is. A kimért fölényesség jobban áll neki. Für Anikó éles eszű, szarkasztikus humorú Olíviájának a gyász ad módot arra, hogy az elzárkózó, kihűlt szívű, decens nő szerepét kiteljesítse. Szerelembe esik, és egy szempillantás alatt középkorú nagyszonyból rajongó kamasz lánnyá válik, aki elcsodálkozik (leginkább önmagán), belepírul, riheg-röhög, hangja sírósan elfúl. Gyászuháját merészen kivágott alkalmira cseréli. Megindító, ahogy önmagát sem értve, félszegen egyensúlyoz magassarkúján, már takarná derekának meztelenül hagyott bőrét. Violát, Hámori Gabriellát habba burkolva „veti partra” a tenger – előmászik egy mosógépből. Gyakorlatilag meztelen, nőiességét kiemeli a habruha. Alruhájában, a szürke öltönyben, narancsszín kapucnis pulóverben mintha elveszne a női test. Görbe hátú, zsebre dugott kezű csúnyán-szép fiatalemberré változik. Hogyan veszi el Illyria félelmetesen vonzó nagyszonyának eszét? Főlényes és arrogáns vele. Keserűségét, hogy szerelme küldi szerelmi követségbe, kegyetlen humorú, vad cinizmusba csomagolja. Viola az első „férfi”, aki főlényben van Olíviával szemben. Hogyan szerethet bele ez a kivételesen okos és érzékeny lány egy korosodó macsóba? A Herceg (Csuja Imre) súlyos, nehézkes férfiassága ellen nem tud védekezni. Természetesen a Herceg sem könnyen kiismerhető figura. Szőrös felsőtestén csupán egy mellényt visel (meg a tetovált tigrist!). Szerelmről szólva jókorát szippant orrából, mégsem bunkó; ha teheti, Sosztakovics kamarazenéjét idéző muzsikát hallgat, közben költői mondatokban reflektál érzelmeire. Ez a magabiztos férfiember igencsak megzavarodik, amikor vágnyi kezd a férfiruhás Violára. Megrémül magától: egy fiatal fiú combját simogatja.

Összetett figurák a komikus szál szereplői is. Tokányi Albert – Anger Zsolt – harsány és intoleráns. Böfög és izzad. Tényleg nem lehet könnyű együtt élni ezzel a hajnalokig üvöltöző, radikálisan önző férfival. Sodró életkedve, harsány humora mégis szerethetővé teszi. Vonzalma őszinte, tényleg szerelmes lesz Máriába,

a miniszoknyában tipegő, nyávogva beszélő, visítva nevetgélő „szőkébe”. Kerekes Éva fergeteges humorú alakításában ez a külsőségeiben, viselkedésében felszínes „nőcske” a társaság legkulturáltabb, legokosabb tagja. „Szőkesége” rafinált álca. Debreczeny Csaba mint Tompa Albert napbarnított bőrű, nyírt kecskeszakállú, kopaszodó gigerli – korosodó vidéki táncdalénekes. Nagyszerű alakításának lényege a következetesen inadekvát viselkedés. Óriási feneket kerít jelentéktelen ügyeknek, és lazán elsiklik a lényeg felett. Szomorú bohóc, aki sír, mikor röhögni kellene, és kacag, bár zokognia volna jó. Könnyed és virtuóz alakítása testnyelvre fordított kifacsart pszichológia. Humor a legjobb fajtából, Buster Keaton-i faarcú remeklés. Fábián – Máthé Zsolt – extravagáns bicikliruhás alter „csávó”, akinek létformája az anarchisztikus viccelődés. Pimasz kívülállását mutatja falzett rappelelése, ahogyan gúnyosan elzengi angolul a *Vízkereszt* melankolikus záródalát. Már-már botrányosan merész Antonio értelmezése. Kézdy György kifinomult ízléssel öltözködő korosodó meleg, aki minden pénzt megadna, hogy a fiatal Sebastian (Haumann Máté) magához láncolja. Kiszolgáltottsága szánandó, „nagyvonalúsága” kissé taszító, viszont mértéktelen imádata már-már igazi hősiessé szerelmesnek mutatja. Komikus szálát említettem, holott ebben a produkcióban neveltség és fennkölt, kifinomult és alpári kibogozhatatlanul összesodródik – a költői bohócok és a vicces hősök szinte egyformák.

Imponáló, ahogy kitűnő színészek transzparenssé teszik a figurák „pszichológiáját”, mégsem pszichologizálnak. Nem érznek látványosan, nem átélnek, hanem kifejeznek, játékká formálják a különmű, ambivalens tartalmakat. Nincs túlszínezés, nincs feszített, kapkodó ripacséria. Nádasdy Ádám releváns fordítása, ahogy tőle megszokhattuk, világos drámai helyzeteket kínál. Megfejtetőnek mutat hámályos viszonyokat, rejtélyesnek gondolt szituációkat, pasztikus figurának láttat eddig nehezen megfejtető alakokat. Közérthető, mégsem közönséges, erőteljes, mégsem leegyszerűsítő. A fordító intenciói nyomán indul el Várady Zsuzsa dramaturg és Dömötör András, akik nem követik az unt és gyakran ellenszenves trendet, hogy az expresszivitás érdekében vulgarizálják, elszántan lehúzzák Shakespeare-t. A rendező merészen, de nem önkényesen elrugaszkodik a játékhatáryományból fakadó sztereotip típusoktól. Hogyan lehetnének vigjátéki típusfigurák azok, akik még azt sem tudják, milyen sze-

mélyiséggel nem azonosak? „Összemosódik” minden. Kavarog a cselekmény, mint az elöltöltős mosógépekben forgó ruhák. Az előadás bravúrosan kivitelezett bohóctréfákkal teatralizálja az ön- és létismereti káoszt. Bátran a végsőkig feszítik Malvolio levélolvasásának klasszikus helyzetét. Gálffi László az öt meglesőkön támaszkodik, kezükre ül, elvakultságában velük tárgyalja meg az írás tartalmát, persze közben senkit sem lát meg. Pazar az elgyávult Viola és a rettegő Tompa Albert párbaja, amikor úgy báboznak a futni akaró „párbajhősökkel”, mintha alig bírnák lefogni őket.

A bemutató végén túlhabzik a szenvedély és két óriásmosógép. A hab elborítja a színpadot, ahol egymást, önmagukat, a másikban önmagukat hajkurászó szerelmesek, egy hórihorgas pap, egy bűvár stb. egyensúlyoz bizonytalanul. Van, aki alámerül, és eltűnik a tajtékban, mások csapzottan, csatakosan vádolnak és könyörögnek, senki nem ért semmit, kicsúszik a lábuk alól talaj, nincs is talaj, a felhőkön járnak, de ettől sem boldogok. Különböző variációkban egymás fejéhez (vagy sajátjukhoz) fognak re-

volváltak: gyilkolnának és halnának. A testvérek, Viola és Sebastian egymásra találva vadul csókolózni kezdenek, mielőtt visszatérnének fekete ruhás párjukhoz. Kaotikus egy mennyország. Frenetikus hatású szomorú-vidám zárlat, egy humánummal, öni-róniával teli, féktelenül játékos, virtuózan teatralis előadás végén.

WILLIAM SHAKESPEARE: VÍZKERESZT VAGY BÁNOM IS ÉN VAGY AMIT AKARTOK VAGY... (Örkény Színház)

FORDÍTOTTA: Nádasdy Ádám. **DRAMATURG:** Várady Zsuzsa e. h. **TÉR:** Antal Csaba. **JELMEZ:** Benedek Mari. **VILÁGÍTÁS:** Csornai Levente. **ZENE:** Márkos Albert. **MOZGÁS:** Érdi Ariadne. **RENDEZŐ:** Dömötör András e. h. **SZEREPLŐK:** Csujja Imre, Kató Balázs, Dióssi Gábor m. v., Hátori Gabriella, Haumann Máté m. v., Kézdy György m. v., Czukor Balázs, Für Anikó, Kerekes Éva, Anger Zsolt m. v., Debreczeny Csaba, Gálffi László, Pogány Judit, Máthé Zsolt, valamint pap, zenészek, tengerészek, rendőrök.

T O M P A A N D R E A

A kókuszgolyó receptje

■ P I N T É R B É L A : K O R C S U L A ■

Elképzelnem sem tudom, milyen színházat csinál majd Pintér Béla úgy negyedszázad múlva, amikor a hatodik x-nél tart, mindenestre számomra most ő a Kálmán Imre. Egyéni és felismerhető stílust alakított ki, és a legjobb szórakoztató színházat tartja fenn e tájon. Egyébként már itt használhatatlannak bizonyul régi színházi szótáram, merthogy végül is bármilyen

minőségi színházban jól szórakozom, legfeljebb nem biztos, hogy nevetek is. A Pintérét nevezzük inkább a nevetés színházának. Ahová persze nem széles néptömegek járnak, mint az operettre egykoron (széles néptömegek ma már sehova sem járnak, ami színház), de szűk és nevető kritikus tömeg viszont annál inkább. Amely tömeg itt ugyanolyan fontos szereplő, mint a szín-

Deák Tamás (András), Szalontay Tünde (Kincső), Thuróczy Szabolcs (Géza) és Pintér Béla (Mackó)





Szamosi Zsófia (Gabi) és Enyedi Éva (Miriam)

padon lévők: nélküle, vallja Pintér, nincs színház. Merthogy a nagy nevetetők, akik komolyan veszik a dolgukat, adnak a közönségre. És nem csak a pénztárban.

Az új Pintér Béla-produkció ugyanabban a szellemben, stílusban, színházi nyelven született, amelyben az utóbbi évek munkái. Az egyéni stílus létrehozásának képessége tehetségre vall, bár érdekes, hogy egyszerre tartjuk nagyra a felismerhető, egy-egy személyiséghez köthető világot, valamint az ellenkezőjét, a stílus hiányát is, az állandó változás képességét. Akkor tehát ki is közmegegyezés(ünk) szerint a biztos tehetség: az örökké változó – vagy támogatónan fogalmazva: megújuló – rendező (például Schilling), vagy a stílusa, színházi nyelve alapján felismerhető (Pintér, Mohácsi, Zsótér, Bodó, és a sor folytatható)? Vélhetőleg nem *vagy*, hanem *és*. Minthogy a tehetségre nincs recept. (Mert lám, van, akinek van stílusa, mégis rossz. És van, aki a felismerhetetlenségig változó, és szintén rossz.)

Pintér nevetésszínházában most újabb kulturális törmelékkekből álló építmény készült. Ami egyébként nem kíván ércnél maradandóbb lenni: a pillanatot szolgálja, az azonnali hatást, mint ahogyan a vicceken való nevetés sem halasztható: most vagy soha. A törmelék, amelyből ez az előadás építkezik, eredete szerint ezúttal nem magyar (amint volt a korábbi produkciókban, a *Kórház-Bakonyban*, a *Parasztoperában* vagy *A sütemények királynőjében*), hanem nemzetközi: a k-európai kultúrsemétdombon vagyunk, Korcsula szigetének hívják. *Trash*, ahogy az angol mondja, ez egy *trash*-domb, ebből van összerakva minden Pintér Béla-produkció: a kultúra minden szintjéről összehordott anyagból, magas- és mélykultúrából egyaránt, ezúttal a földrajzi határokat is kitégítve. Mint a cukrászdabéli kókuszgolyó: összegyűrik a maradékot, ami a süteményekből leesik, szélek, végek, fel nem használt alapanyagok, krémekek, aztán szép kerekre, úgy mond, formára sírítik, és meghempergetik kókuszreszelékben. És lám, az egészsznek mégis van saját, karakteres íze. Ki érti ezt?

Sok nyelven szól most ez a darab (eddig csak román betétek voltak az *Anyám orrában*, oroszok a *Gyévuskában*), s eleinte úgy tűnik, mintha a nyelvhasználatnak realisztikus magyarázata és célja lenne a darabban – a szereplők származására utalna –, aztán kiderül, hogy a nyelv sem más, csak egy gönc, amit felöltünk-levetünk. Mindennek oka, célja s valami haszna van, ahogy a költő mondja (Szilágyi Domokos a *Bartók Amerikában* című versében). Aztán kiderül, hogy nincs, legalábbis célja, mert egy párbeszédben belül úgy hullámzik az angol, német, magyar fecsej, mintha sen-

kinek sem lenne identitása. Nagy k-európai káosz. És színházi helyzetek sorozata: egy magyar feleség olaszul beszél, Szalontay Tünde alakítja, aki mellesleg pompásan recitál és énekel; nyilván azért éppen olaszul (talán mert tud is, de ez mindegy), mert olaszul remekül lehet énekelni a recitativókat, mindjárt operának is tűnik. A horvát nyaralásban – mert ez most a sztori – a vendégek szórakoztatására karaokepartikat rendeznek, kiváló alkalom eldalolni néhány slágert. Vagy egyszerűen odaülni a dob mellé és zenében dühöngeni. (A zenei társszerző Darvas Ferenc.)

Apropó Bartók. Ő is felcsendül ebben a (megint) zenés darabban, sajátos pintéri *opera buffa*-ban, amely viszont most új (legalábbis Pintér számára új) zenei stílusokat ütköztet: a régi, jó, agyonnyúzott diszkót váltakoztatja a szomorú horvát sanzonszerű dalokkal meg Bartókkal, eredeti nótákkal, valamint a recitativókkal. És miért pont Bartók? Ki más értené ezt a nyelvi, zenei zűrzavart? Ahogy a költő mondja (ugyanaz a költő idézett versében): „Kőrösfői lányok, / mármárosi románok, / sátron sívó arabok, / kunyhón tengő törökök: / hogy a nóta régi / s hogy mindig új: így örök – / egy nyelven szól az. mind, / magyarul, románul, / s ki más értené, ha / nem Bartók tanár úr?!” Az idő csak annyit sepert el ebből, hogy most itt magyar, német, horvát, olasz banzáj van, s Dunának, Oltnak angolul egy a hangja, merthogy az a tört angol végül is itt egy generálszósz.

Mellesleg Korcsula szigetén – egyrészt azért pont ott, mert az előadás tárproducer egy zágrábi fesztivál (praktikus magyarázat), másrészt mert a magyarok és nem magyarok előszeretettel járnak oda nyaralni (társadalmi magyarázat), harmadrészt mert a szigetmitológia megkívánja: ugyanis ezt a k-európai állatkeretet egy szigeten lehet a legjobban modellálni (színházi magyarázat), negyedszer mert bizonyára erről a keveredésről a „korcs” szó is eszükbe jutott (még egy nyelvi-színházi magyarázat) –, szóval Korcsula szigetén verődnek össze a népek, embertípusok (Ožujsko sörösüvegekkel körülrakott, mozdulatlanul bambuló, végbélrákos magyar apa) és atípusok (a főnök, aki csupa jót cselekszik, és mindig bocsánatot kér, és minden bajt magára vállal), szövevényes viszonyok alakulnak az ismert, fordulatos pintéri szappandramaturgia szerint: bonyolódnak a szigetre átörökített munkahelyi és családi kapcsolatok, tarkítja gyilkosság, szerelem meg családi húha. Minden ízében magunkra ismerünk.

A sokfeleséget, a minden irányba – földrajzilag, nyelvileg, kulturálisan, stilisztikailag – szerteágazó *trash*-t a forma (kerek és kókuszreszelékkel meghintett) tartja össze; Pintér egyre szigorúbb

formába önti előadásait. A mozgás, a zenei szerkesztés is forma, a látvány is az. A fürdőruhás, festett testű figurák – amely testfestésnek a darabban is lesz magyarázata, itt semmi sincs önmagáért vagy az úgynevezett művészet kedvéért: a történet szerint a félkegyelmű fiú lemoshatatlan festéket kever a napozókrémbe – mereven állnak, vagy lassítva, stilizáltan mozognak. Az egész mintha a most divatozó mozdulatlan színházat idézné, kicsit mögé nézve, finoman parodizálva tán. A társu-

latból most Thuróczy Szabolcs játékát élvezem a leginkább, aki a rejtett homoszexuális főnök szerepében szinte megindító; Szalontay Tündét, akinek minden megszólalása pontos; és a sérült fiút alakító Pintér Béla mozgását, testtartását, gazdag játékát. Akinek története végül tragédiába torkoll. Mert Pintér, a nevetés színházának professzionális művelője egyre sötétebb darabokat ír. De a nevetés persze karneváli: kritikusan szemlél és nevelésnek mutat egy ismerős világot. És én ezt nem tudom megenni.

KORCSULA (Szkéné)

ZENE: Darvas Ferenc. ÍRÓ-RENDEZŐ: Pintér Béla.

SZEREPLŐK: Baranyi Szilvia, Bencze Sándor, Deák Tamás, Enyedi Éva, Kémenczy Antal, Pintér Béla, Quitt László, Szalontay Tünde, Szamosi Zsófia, Thuróczy Szabolcs.

URBÁN BALÁZS

Színház az egész?

■ BERTOLT BRECHT – KURT WEILL: KOLDUSOPERA ■

Aligha tagadható, hogy a Koldusopera tematikája megírása óta egyfolytában aktuális, ráadásul kicsiny a valószínűsége, hogy akár unokáink megélik majd azokat az időkét, amikor időszerűségét veszti. Így aligha kell mértéken törni a fejünket, ha a darabot egyszerre két színház tűzi a műsorára. Pedig ha valami összeköti a Bárka és a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház előadását, az az, hogy az alkotók nem vagy legalábbis kevésbé játszanak rá a mű politikai és szociális aktualitására, következképpen nem próbálják a társadalmi igazságtalanságokat, hatalmi-gazdasági összefonódásokat a nép, vagyis a színházi közönség képébe vágni.

Kérdezhetnénk, hogy akkor mégis mi végre. Ha egy alapvetően társadalmi-szociális indulatú mű mondandója kilügződik, mi értelme előadni? Másfelől a mondandó erőteljes, minden iróniától mentes, a napi valóságra közvetlenül reflektáló megjelenítése is problematikus, hiszen a népszerű zenés mű előadását megtekintő, kiemelt helyárú jegyét kezében szorongató, általában szépen felöltözött, a Weill-dallamokat dúdolgató nézősereg vélhetően nem a megnyomorítottak (de többnyire azért nem is a megnyomorítottok) közül kerül ki. A szociális indulatot a nézőkre vetíteni – vagy ami még rosszabb: velük együtt sápirozni a világ igazságtalanságán – súlyos képmutatás. Az eszményi Brecht-előadás alighanem egyszerre indultatos és ironikus; a szerepből való kilépésnek nemcsak a szerep és személyesség váltakozásának brechti optimumát, hanem a nézőpontok váltakozását is magában kell foglalnia. Az aktuális

bemutatók nem ilyen ambícióval fogantak. A Bárkán szórakoztató előadás készült, ahol nem Brechté, hanem Weillé a főszerep, s a rendezői játékörlemek is leginkább a pusztán szórakoztatást szolgálják; a nézőpontváltások többnyire csak az aktuális ötletekhez kapcsolódva, egy jeleneten belül értelmezhetőek. A zalaegerszegi bemutató ugyan hangsúlyosan épít a szerepből való kilépésekre, a váltásokra, ezek azonban nem a valóságra, hanem – az előadás meghatározó irányához alkalmazkodva – a színházra vagy legalábbis a színházon át tükröződő valóságra reflektálnak.

A Bárka újjászületésének korszakát éli. Ennek perspektívái ugyan még csak homályosan látszanak, de a közelmúltban művészileg elbizonytalanodni, anyagilag összeroppanni látszó színház számára alighanem életbe vágóan fontos, hogy az új vezetés milyen sikerrel lát hozzá az új repertoár felépítéséhez, az új közönségbázis kiépítéséhez. És a siker itt természetesen nem pusztán a szakmai reputációt, hanem a közönségsikert is jelenti. Talán ez az oka annak, hogy a társulat új vezetője, Alföldi Róbert nem a jelent látta az alkotói kísérletezések optimális idejének, s inkább direktorként, mint szuverén rendezőként vitte színre a darabot. Revelatív ötleteket, letaglózó jeleneteket, személyes érzékenységet hiába keresnénk az előadásban – humort, kisebb játékörlemeket és méltánylandó szakmai tudást viszont lelhetünk benne. Alföldi megidézi ugyan (a felvételtől lejátszott, Töröcsik Mari és Garas Dezső által énekelt Cápa-dallal és a „referenciaként” a háttérben megjelenő busszal) a Ljubimov



Spolarics Andrea (Peacockné) és Seress Zoltán (Peacock) a Bárka előadásában



Pásztor Tibor (Néma), Kardos Róbert (Leprás Mátyás), Mezei Kinga (Polly), Balázs Zoltán (Bicska Maxi) és Töröcsik Tamás (Szomorúfűz Walter)

rendezte legendás *Koldusoperát*, de az előadás természetesen független a ljubimovi emlékektől. A dramaturg, Vörös Róbert célratorően húzza meg a szöveget, elhagy minden feleslegesnek vélt motívumot, jelenet- és szövegrészt, s egy igen dinamikus, gyors változásokra épülő szerkezetet alakít ki. A szerepekből leginkább egy-egy jellemző tulajdonság marad, a színészi alakítások általában ezeket közvetítik hangsúlyosan. Az akciók, a reakciók is látványosak, jól körvonalozottak: ha valaki fél, az teljes testében remeg, ha valaki üvölt, azt torkaszakadtából teszi. A játékörtekek többségére (például az élesen eltérő alkatú Polly és Lucy sztriptízversenybe torkolló duettjére vagy a banda és a kurvák igencsak egyértelműsített találkozájára stb.) sem a míves finomság, a jellemző, de azért általában sikerül a jó ízlés határain belül maradni. Furcsamód nem az árnyatlan egysíkúság fenyegeti leginkább a produkciót – ezt ugyanis ellensúlyozzák a színészi alakítások és a rendezői ötletek. Maguk az ötletek azok, melyek helyenként öncélúvá válnak, illogikussá teszik a szituációkat, szakadozottá az összefüggéseket (például Maxi szökésekor). Ezt az attitűdöt legfeljebb az indokolná, ha az előadás folyamatosan hivatkozna önnön színház voltára, s így érvényesítené ironiáját – ám erről nincs szó.

Alföldi eljátszik ugyan a politikai asszociációk lehetőségével is, de csupán annyira, hogy ironikusan összekacsintasson kicsit közönségével. (Más kérdés, hogy az élet a bemutató idején igencsak visszakacsintott: a második koldusfinaléba bekapcsolódó, „utcaról jött”, leállni képtelen népfőszínről való „kivizágyúzása” alig néhány nappal

azt követően került sor, hogy az úpesti és a ferencvárosi szurkolótábor történelmi jelentőségű, ám sajnálatos módon a Szabadság téri televíziós színház lerohanásával végződő összebörülését a budapesti Tigris Brown máskor oly határozott emberei víz-ágyúnak álcázott slagok üzemelő hozásával honorálták. Noha a késő tavaszi előbemutató hiteles szemtanúk beszámolója szerint már tartalmazta ezt a jelenetet, a közönség emocionális reakciója nyilvánvalóan élesen eltért a két időpontban.) Az ironia zárlatnál a legerősebb, ahol is Bicska Maxit ténylegesen felakasztják, miközben mégis szó szerint lejátszódik az utolsó jelenet, melynek szereplői nem kívánják tudomásul venni, hogy amiről beszélnek, az finoman szólva nem fedi a valóságot. Azért Maxit sem kell féltetni: a „vége” szót már ő, vagy legalábbis a szerepet játszó színész mondja be.

Rosszul járnánk, ha a fent leírt jeleneteket pontosan értelmezni próbálnánk, az előbbinél a „kintről jött” néző és a szereplők viszonyára, az utóbbinál az ironia tényleges tárgyára (s így Maxi szerepére, áldozat voltára) kérdezve rá. Ha elfogadjuk, hogy mindez nem ambíciója az előadásnak, s hogy a játékörtekek éppúgy a szórakoztatást szolgálják, mint a dalok vagy a hol többé, hol kevésbé szellemes szövegpoénonok, könnyen megbékélhetünk a látottakkal. Szakmai szempontból ugyanis tisztességes, vállalható produktumot látunk. Funkcionális Menczel Róbert díszlete, melynek központi eleme egy voltaképpen színpadot, orfeumot leképező kerek dobogó, s amelynek távolabbi „falait” egymásra rakott autógumik alkotják. A zenekar oldalra kerül, tehát ha nem is

a középpontban, de azért a nézők (s ami fontosabb: a játékosok) szeme előtt helyezkedik el. A produkció zenei megformálása elfogadható kompromisszumokra épül. Lehet ugyan azt gondolni, hogy a weilli követelmények autentikusan csak nagyobb létszámú, kizárólag akusztikus hangszereket tartalmazó zenekarral, a szólamok transzponálása és mikroportok nélkül valósulhatnak meg, de legyünk őszinték: e feltételek igen ritkán állnak fenn színházainkban. Ha a színvonalas zenei megvalósításnak szintetizátor, mikroport, esetleg egy-egy szólam transzponálása az ára, ám legyen. Ezt figyelembe véve, a Bárka *Koldusoperája* zeneileg nívósan szólal meg, mindenki hozza a maga szólamát, van, aki főlényes biztonsággal, van, aki erőből, de sem hamis, sem megbicsakló hangok nem hallatszanak (s a bemutatón az elektronika is csak egyszer mondott csődöt). Lyukas pont nincs, sőt, a Tigris Brownt alakító Egyed Attila esetében még sajnálja is a néző, hogy Weill oly kevés dalt írt a rendőrfőnököknek.

Panaszra a színészi alakítások egyébként sem adnak okot. Magam ugyan nem gondolom, hogy a *Koldusopera* kiáltana a Bárka társulatáért (vagy fordítva), de a főbb szereplők sikerrel húzzák magukra a szerepsémákat. Balázs Zoltán a szokottnál fiatalabb, kölyökképű Maxija leginkább a figura sármos eleganciájára helyezi a hangsúlyt: a glazvékesztyűs gengszter csillaga még távolról sincs leáldozóban, őt magát is meglepik kissé a történetek, melyeket az első két felvonásban szinte kívülről, hideg eleganciával szemlél. Viselkedése a harmadik felvonásban válik kétségbeesetté, itt már egy csapdába szorult ragadozó ver-

gődését láthatjuk – Balázs Zoltán alakítása is itt a legerőteljesebb. Mezei Kinga kemény, pragmatikus gondolkodású Pollyt játszik, olyat, akiről az első pillanatban tudható, hogy zökkenőmentesen fogja átvenni az üzletet, s még az sem kizárható, hogy a siker érdekében majd a papával is kooperál. Seress Zoltán formátumos, ridegen cinikus Peacockot hoz, akiből csak úgy sugárzik az intellektuális fölény, aki pillanatokra sem lepődik meg a világ eredendő romlottságán, s maradéktalanul élvezi saját hatalmát. Spolarics Andrea Peacocknéja joviális üzletasszonynak tűnik, aki ugyan néha elmarad néhány lépéssel férjétől, ám pár fázisnyi késéssel azért utoléri. (Az elnyújtott hangok, félrebillentett hangsú-



Ilyés Róbert (Bicska Maxi), Kiss Ernő (Horgasujjú Jakab) és Szakács László (Leprás Mátyás) a zalaegerszegi előadásban

lyok némiképp feleslegesnek érződnek.) Egyed Attila Tigris Brownja konformista tisztviselő, aki biztonsága érdekében megelégszik a másodhegedős-szereppel, s vélhetőleg éppen ezért érez kevés lelki-furdalást, amikor elárulja barátját és cinkosát. Varga Anikó nagyhangú, butácska Lucyje nemcsak fizikai, de lelki alkatában is ellentettje Pollynak. Varjú Olga Kocsma Jennyként leginkább az idő múlása feletti bánatot és csendes rezignációt érezteti. A kisebb szerepek az erősebben húzott szövegnek és a redukcióra hajló rendezői szemléletnek megfelelően kissé eggyé olvadnak, a bandatagok közül is csak Kardos Róbertnek (Mátyás) és Gados Bélának (Ede) van némi lehetősége a figurák egyénítésére.

Van lendülete, ritmusa a játéknak, biztonságosan szól a zene, eljátszhatunk kicsit a valósággal, szerethetőek a színészek – mindez nagy valószínűséggel elegendő az átütő közönségsikerhez. Nem hiszem, hogy ez lesz az az előadás, mely majd meghatározza a Bárka profilját, de a várható siker lendületet, kedvet adhat a társulatnak. Akinek pedig esetleg ez kevés, az elutazhat Zalaegerszegre, ahol Bagó Bertalan mindenfajta önkorlátozás nélkül, áradó invencióval, nem „szórakoztató előadásként” vitte színre a *Koldusoperát*.

A zalaegerszegi társulat életét persze nem befolyásolták az utóbbi időben mélyreható változások. Bagó Bertalan nemcsak rendezője, de évek óta művészeti vezetője is a társulatnak, és a legerőteljesebb szakmai érdeklődést többnyire az ő előadásai váltják ki. S noha Bagó – nemcsak Zalaegerszegen – értő módon hozott létre professzionálisan szórakoztató zenés előadásokat is, várható volt, hogy a *Koldusoperához* más ambícióval nyúl hozzá. A bemutatón három eltérő, ám a játékban végül is harmonizáló törekvés érződik. Az egyik az autentikus forma igénye. Ez persze nem a brechti színházesztétika prezentálását jelenti, hanem egyrészt a klasszikus német színház és kabaré eszközeinek megidézését, másrészt az eredeti partitúra tiszteletben tartását. A másik sajátosság Maxi történetének empatikus és majdhogynem realizisztikus értelmezése. A harmadik – a fentiekkel csak látszólag szöges ellentétben – a gátlástalan játék a színházi formával, színház és színházba foglalt valóság folyamatos ütköztetése, amiből a kisebb-nagyobb játékokat végeláthatatlan sora fakad.

E törekvések szimbiózisára jó példa a konferanszié klasszikus szerepköre. Noha a *Koldusopera* általában jól megvan nélküle is (s azok az előadások, melyek mégis színre léptet-

nek ilyesféléit, inkább az általános brechti esztétikai elveket követik ezzel), a figura mind a brechti világhoz, mind a megidézendő korabeli kabaré- és orfeumi világhoz hozzátartozik. A Bagó felléptette konferansziék azonban jelentősen túlnőnek e funkción. Egyikük német színésznek mondja magát, s éppoly joggal nézhetjük fiatal anarchistának, mint ifjú Brechtnek. Mivel ő csak németül beszél, kerül mellé egy bőbeszédű magyar „tolmács” is. A harmadik egyáltalán nem beszél, ő viszont Chaplinnek van maszkírozva. Előbbi kettő között folyamatos a dialógus, ám zavaros is, mivel a tolmács nem beszél németül. Ebből sok apró ötlet, szövegpoén fakad, melyek abszurd humora hol a bohóctréfákat, hol a Mohácsi-előadásokat juttatja eszünkbe. Ráadásul a konferansziék beállnak a kisebb szerepekbe, így aztán példának okáért Filch is megsokszorozódik. Amikor kilépnek szerepükből, ironikusan utalnak funkciójukra: a letartóztatni kívánt német konferanszié közli, hogy ő egy német színész. Ez a megoldás határozott irányt, formát szab a játéknak, mely szüntelenül reflektál a színházi közegre, de összekapcsolódik – ha nem is a brechti kívánalmak mentén – a szociális aktualitásokkal is. A német konferanszié feltűnően rácsodálkozik a kurvákat játszó színésznőkre, társa vigyorogva jegyzi meg, hogy „szépek a magyar lányok”, ám a lányok nem magyarul, hanem – a jelen húspiaci viszonyokat érzékeltetve – szláv és keleti nyelveken szólalnak meg.

Ez a blődli felé közelítő abszurd humor átjárja az egész előadást, jelen van majd minden játékokban. Lucy ember nagyságú babája például megelevenedik, majd Maxi nevével és egy „Ich liebe dich” kiáltással ajkán hagyja el a szobát, hogy odakint álétan összerogyjon. Miután Polly és Lucy kibékülnek, rövidesen újra összevesznek azon, hogy ki egye meg az utolsó csokit. Amikor Polly átveszi az üzleti ügyeket, a szereplők észrevétlenül malomjátékot imitáló alakzatba rendeződnek, s az ellenkező Mátyás minduntalan azt veszi észre, hogy „táblán kívülre” került. Az „Egy malomban őrlünk?” kérdésére így kénytelen levonni a következtetést: „Engem kimalmoztak!” Ezek mellett Bagó számos finomabb, apró, szóra és koreográfiára építő játékokkal is dúsitja az előadást, melyek gyakran szintén a színházi valóságra is utalnak. Polly házasságáról beszámoló dalt például egyedien elemelt koreográfia kíséri, a dal mégis érzelmes marad, a végére a lánynak könnye is kicsordul. Az utolsó taktus előtt a konferansziék letörlik a könnyecskéket. Egyikük elérzékenyülve állapítja meg róluk, hogy valódiak, s Polly (vagyis a Pollyt játszó színésznő) ekkor zárja le kaján szemérmességgel a dalt a „nem” szóval. A bájosan szellemes apró ötlet azért ül, mert egyszerre reflektál színész és szerep

viszonyára, valamint a szereplő megjárt-összintésére.

Tény viszont, hogy Bagó nem szívesen rostálja ötleteit, így az előadás időnként leleül, s az optimálisnál hosszabbnak tűnik. (A tiszta játékidő a bemutatón meghaladta a három órát.) Különösen azok az ötletek vitathatóak, melyek keveset adnak hozzá a játék egészéhez, viszont nyilvánvalóvá tesznek bizonyos problémákat. Például Bagó visszaállítja Lucy későbbi változatokból kihagyott, kevésbé funkcionális, inkább zenei szempontból izgalmas, komoly énekesi felkészültséget feltételező dalát, melyet magyar előadásban én eddig egyszer, az Új Színház nyolc évvel ezelőtti, Novák Eszter rendezte bemutatóján hallottam (akkor Prókai Annamária személyében volt egy színész, aki maradéktalanul el tudta

sul felhívja a figyelmet egyéb zenei problémákra is. Ebben az előadásban ugyanis csak akusztikus hangszerek szólalnak meg, nincs mikroport, a zenekar a színpad mélyén, a színészek háta mögött helyezkedik el. Mindezt figyelembe véve ugyan maximálisan vállalható az előadás zenei színvonala, de átütő teljesítmény azért kevés akad, a Brownt játszó Zalányi Gyula személyében pedig lyukas pont is van (igaz, ez csak a sajátosan egyszólamúvá váló Ágyú-dalt érinti).

Bagó és a zenei vezető, Horváth Károly egyébként ötletesen és jelentésetesen módosítják a mű zenei szerkezetét, dramaturgiáját is. A Salamon-dal például nem az eredeti helyén, hanem négy tételre szakítva, a börtönbe zárt s a halállal szembenező Maxi dalával feleselve hangzik el. Maxi és Brown utolsó találkozásakor ismét felhangzik az Ágyú-dal. A Cáva-dal pedig a zárlatnál idéződik meg újra, mely zárlat itt is ironikus ötletre épül. A királyi felmentést itt a Chaplinből disztिंगvált úriemberré alakuló konferanszié sűgja Brown fülebe. Ezután pezsgőt osztanak, s rázendítenek a Cáva-dalra. Az ex-Chaplin más dalt javasol, még csak nem is az Örömodát, melyre a német konferansziét követve mindenki rázendít, hanem a Végkorált, tekintettel a szegény nyomorultakra, akik, ugyebár, annyian vannak. Eközben a magasból érkező (királynői?) fenékből pénzeső hullik. Ám megérkeznek a „valódi szegények”, és szedegetni kezdik a pénzt. Ez kisebb pánikot vált ki a többiekből, a német konferanszié ékes magyarsággal szól rá egyikükre, majd – mivel a szó haszталannak bizonyul – agya-főbe verik és a színpadi árokba dobálják a szeren-



Pósa Lujza felvételei

Ilyés Róbert és konferansziék: Kricsár Kamill, Andics Tibor és Szemenyei János

énekelni). Ezúttal erről nincs szó: az egyébként kellemes hangú, muzikális Kovács Olga nem rendelkezik a szükséges hanganyaggal. Ezt a rendező is tudja, így a dal elé beiktat egy nem rövid jelenetet, melyben a német konferanszié erélyes színigazgatóként győzködi, majd ráveszi a saját bevallása szerint sem szoprán énekesnőt a mű elénklésére. Ezt követi a songnak az éneket önironikus parlandókkal váltogató előadása. Nem szellemtelen ugyan a megoldás, de nem biztos, hogy megéri az idő- és energiáfordítást, ráadá-

csétleneket. (Jobb, ha az „igazi szegények” szerepét és funkcióját itt sem próbáljuk következetesen értelmezni, de a vitatható megoldást a szüntelenül a színházi helyzetre visszatülő kontextus valamelyest elfogadtatja.)

A jelenetet csak Maxi nézi eleinte döbbenetben, mintha neki nehezebbre esne az eljátszott szerepből visszaérkezni a színpadi valóságba. Az Ilyés Róbert játszotta Maxinak nincs fehér kesztyűje, nincs kifogástalan eleganciája, nőbolondító sármja, s talán igazi hatalma sincs. Korán idősödő férfi, akinek kezd fejére nőni a bandája, s az első pillanattól látszik, hogy a szende, bájosan affektáló Polly előbb-utóbb kiüti a nyeregéből. A jóval fiatalabb lány nőül vétele nyilvánvaló pótcselekvés, talán kiütkeresés, talán menekülés az öregedés elől. Igazi érzelmek mintha csak Jennyhez fűznék; érzelmek – és nem érzékek. (Ezt aláhúzza az a sajátos ötlet is, hogy Jennyt férfi játssza: Szegezdi Róbert finom méltósággal, ízléssel, az olcsó nevetetés leghalványabb szándéka nélkül, az emberi drámára koncentrálván formálja a szerepet, más kérdés, hogy a weilli követelményeknek nem mindenben tud, tud-

hat eleget tenni.) Ennek a Maxinak már az életéért folytatott harchoz is kevesebb ereje van, inkább csak megérteni próbálja a történeteket. A börtönben sem a szokott fölényes pózból, hanem az értetlen felháborodás hangján számol el a rendőrkapitánnyal. Ilyés Róbert játéka maximálisan elfogadhatja a rendezői elképzelést. Egy kisszerű környezetéből alig kimagasodó ember drámáját játssza finom lírával, igen erőteljesen. Emellett vokális teljesítménye is a legjobb az előadásban.

Sajnos, partnerei csak részben vannak. A zalaegerszegi produkció színészi színvonalával jóval egyenletlenebb a Bárkaénál, a kis szerepekben gyakran meggyőzőbb, mint a nagyobbakban. A banda tagjai itt egyénitettebb, sajátos figurák: Szakács László Mátyása ostoba, nagyhangú hőzöngő, Kiss Ernő Jakab Edéje sunyin ravaszkodó, gyáva, ám fikfiks bajkeverő, Szakály Aurél Róbertje piperkőc szépfiú, Hertelendy Attila Walterja örök bűnbak, Mihály Péter Jimmyje óvatos, a nehéz helyzetekből mindig kibújni próbáló legény. Többet tudunk meg róluk, mint Peacockról, akit, felteszem, a rendező Maxihoz hasonlóan középszerű, a mechanizmust irányítani kevésbé tudó üzletembernek képzelhetett el. Erre inkább következtetni lehet, mivel Gábor László erőtlén, színtelen, a szituációkat is alig értelmező alakítása a szövegfeldmondáson sem igen jut túl. Nejét Bagó közönséges, alkoholista, kényszeresen hadonászó, folyton csukló, egykor alighanem Jennynél szolgált nősténynek állítja be, s a kissé egysíkú elképzelést Tánzos Adrienn szükségszerűen harsány, ám pontosan kidolgozott játéka meggyőzően hitelesíti. Jóval árnyaltabb Holeczkó Orsolya Pollyja: az első kép alázatosan Maxihoz kuperodó, affektáló, miniszoknyás, rajongó kamasz lánya szemünk láttára válik cinikus mosolyú, belevaló, érzelemmentes, nadrágkosztümös üzletasszonnyá. A váltás nem éles: a kamasz lányban már ott bujkál a későbbi hiénamosoly, az üzletasszony pedig megőrzi a kamaszos bájt. Hatásos, ahogy az üzleti ügyek intézése közben egy alkalommal már átveszi anyja jellegzetes gesztusait. (A színes, tehetséges alakításon csak egyes dalok pozicionálása ront valamelyest: a Kalóz Jenny-dal például sem az adott szituációra nem reflektál, sem önmagában, súlyos balladaként nem értelmezhető, így sem komikus, sem tragikus hatása nincsen.) Kovács Olga Lucyja leginkább Polly butuskább, naivabb, gyermekibb kópiájának tűnik. Zalányi Gyula Tigris Brown alakjában jobbára az ismert szerepléseket hozza. A főszereppé emelt három konferanszié közül Andics Tibor győzi figyelemmel és figyelemmel a néma Chaplin-szerepet, s az utolsó jelenetben súlyt tud adni megszólalásának, Kricsár Kamill botcsinálta tolmácsa örökös fecsegésével, handabandázásával és értetlenségével megbízható humorforrás. Szemenyei János erőtől és iróniától duzzadó, eredetien szellemes alakítása pedig szinte az előadás emblémájává teszi a konferansziéként alkalmazott Brecht-kópiát. Vereckei Rita a harmonikusan funkcionális játéktér (üres szín, találó díszletelemekkel kiegészítve) mellé kimagaslóan jó, a szereplőket eredetien egyénítő, nemritkán önmagukban is szellemes, látványos ruhákat tervezett.

Bagó Bertalan több előadásra elegendő poént zsúfol a kivételesen gazdag, ötletes és igen egyenletlen produkcióba. Megspórolja a szociális indulatot, de szétfeszíti a puszta szórakoztatás kereteit is; ha az előadás kissé kontrolláltabb, színészilag pedig valamivel egyenletesebb lenne, akár a brechti eszmények és a pragmatikus szórakoztatás közti optimális utat láthatnánk benne.

BERTOLT BRECHT – KURT WEILL: KOLDUSOPERA (Bárka Színház)

FORDÍTOTTA: Blum Tamás. **MAI SZÍNPADRA ALKALMAZTA:** Vörös Róbert. **DÍSZLET:** Menczel Róbert. **JELMEZ:** Gyarmathy Ágnes. **ZENEI VEZETŐ-KARMESTER:** Faragó Béla. **ASSZISZTENS:** Hajós Eszter. **RENDEZŐ:** Alföldi Róbert.

SZEREPLŐK: Balázs Zoltán, Seress Zoltán, Spolarics Andrea, Mezei Kinga, Varjú Olga, Szorcsik Kriszta, Egyed Attila, Varga Anikó, Nagypál Gábor, Ollé Erik, Kardos Róbert, Gados Béla, Horváth Kristóf, Szabó Gábor, Bodor Richárd, Töröcsik Tamás, Pásztor Tibor, Fátyol Kamilla, Sulyok Judit, Császár Réka, Hajós Eszter, Kecskés Mihály.

(Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg)

FORDÍTOTTA: Eörsi István, Blum Tamás. **DÍSZLET-JELMEZ:** Vereckei Rita. **ZENEI RENDEZŐ:** Horváth Károly. **KOREOGRÁFUS:** Stefán Gábor. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Pogács Zsuzsa. **RENDEZŐ:** Bagó Bertalan.

SZEREPLŐK: Gábor László, Tánzos Adrienn, Holeczkó Orsolya, Zalányi Gyula, Kovács Olga, Szegedzi Róbert, Meisitz Fáni, Pap Lujza, Tisza Anita, Ilyés Róbert, Szakács László, Kiss Ernő, Szakály Aurél, Hertelendy Attila, Mihály Péter, Szemenyei János, Kricsár Kamill, Andics Tibor, György János és a színház stúdiósai.

A címbeli kérdésre a híres-szép Ilyés Gyula-vers így adja meg a feleletet: „Kháron ladikja nem akkor indul velünk / midőn lezárul és befagy a szem. / Bús átkelők soká s nyitott szemmel megyünk / a végzetes vizen.”

A Budapesti Kamaraszínház Tivoli Színházában egy bús átkelő a főalak (az élő holttest). Soká, s alkoholtól vöröslő, de nyitott szemmel megy. Megy-e egyáltalán? Amikor felgyorsulnak élőhalott életének eseményei, igen. Addig még menni: a halál felé előrehaladni sem képes. Az átkelés kézik. Fjodor Protaszov a végzetes vizen való átkelésről is lekésik. Lyukas ladikja, melyben mint egy csöklő – napjaink hajléktalanja, a mindenség hajléktalanja – húzza meg magát, szürkésen elnyúlva vesztegel Szlávik István elszórt tárgyakból komponált díszletének balján. Rátóti Zoltán kicsit görnyedt tartással formálja Fegyát. Fekében is görnyedt. Kicsit összehunyorítja a világra már nem kíváncsi szemét, mégis élesebben lát a nála kevésbé gyarlóknál. Kicsit fakó már vodka marta hangja, ám eredeti hivatásának engedve tudna még egyetemi katedráról előadást tartani a hallgatóknak, tudná valamivel gyarapítani a közös emberi ismeretkincset. Csak épp semmi kedve hozzá. Mintha Sarkadi Imre Kis Jánosa lenne – oroszos, mai, ladikos kiadásban. Ladikos Simeon. Lássuk, Uramisten, mire méssz egyedül.

Rátóti belakja a lakatlanágot: személye, játéka által feltárul a lakhatatlan. Középről – biztos, ami biztos – egy csupasz fa súgja: Godot-ra sem érdemes várni, abszurd a világ. A látvány három nagy fekete kereszttel is megmagyarázza önmagát. (A végén a keresztek kissé előrebuknak.) Ahogy Rátóti alakítása, úgy Tordy Géza rendezése is rokonszenvesen szűkszavú, dísztelen – de sokat nem bíz a nézőre. Primer szavakban, primer képekben vezeti le egy kivételes ember elkerülhetetlen vesztenek drámáját.

Kivételességét 1900-ban, Lev Nyikolajevics Tolsztojtól kapta Protaszov. Bússágát az *Élő holttest* átdolgozójától, Nagy András-tól, 2006-ban. Egyik szerzőnél – Tolsztoj minimum negyvenszereplős *Zsívój trupjá*-nak operaián színgazdag forgatagából, Nagy maroknyi szereplővel végigvitt, színszegény rendezést kérő kamaradramájából sem világlik ki, *mikor* indult el a ladik. Fegyá indulatkitörése szerint házasságában legfeljebb másfél emlékezetes órája adatott a feleségével (ebben az időközben fogant a gyermeke, mondja). Mi lehetett a baj? Lizaveta Andrejevna Protaszova egzisztenciálisan jó parti. Gyönyörű asszony. Rajongott, rajong és rajongani fog a férjéért. Nagyszerű kis trónörököszt szült neki. Nem idegen tőle az odaadó testi szerelem (második urának bevallja: vére, vágyai szerint ő *kurvinca*). Horváth Lili pompás delnőt jártat a színen. Szenvedélyeset, érzéke-

TARJÁN TAMÁS

Mikor indul Kháron ladikja?

■ LEV TOLSZTOJ-NAGY ANDRÁS: ÉLŐ HOLTTEST ■

nyet, hú társnak válót. Befelé nézni is képeset. Idegtépettsége is vonzó és pezsdítő, s bár nem szárnyaló típus, nem földhözragadt. A mamája sem elviselhetetlen. Tímár Éva decens, konzervatív Anna Pavlovnájáról nem lehetne anyósviccet gyártani. Szása pedig – Verebes Linda türelmetlen fiatal kancaként rúgkapál – igencsak színesíti a családot. (Erről a házasságából „a folyón túlra” emigráló Fjodornak lesz módja meggyőződnie.)

A címszereplő menekülésének és leromló vegetálásának magyarázata nem a drámán belül van, hanem a társadalmilag kötött, végső értelmét tekintve értelmetlennek és hazugnak talált mindenkori létezésben rejlik. Nagy András mesterien zabolázta meg az eredeti mű epikusságát, cigányromantikáját (az érzelgősségét nem mindenütt) – és így mit sem hagyott, ami a didaxist elfedje. Nem mindenáron szükséges feltenni a *mikor* kérdését; élőhalottság dolgában elegendő lenne kezdetnek a *bármikor*, érvenek a miértre a *csak*. Ehhez azonban az epés tirádáknál több kellene. (Három út áll az értelmiségi előtt. Az elfogadás. A lázadás. A harmadik az ivás. Protaszov az utóbbit választotta. Stb.) A bukás hősiessége kellene. Ez Rátóti Fegyájában nincs meg. Tordy interpretációjában nincs meg.

Kilóg a mondanivaló (a felesleges embernek a prédikálása, igazmondása is felesleges), a Tivoli estéjén mégis az *elcsomagolások* szépek. A fenyek halkulása, fátyla egyegy képet követően. Az elő- és utóidejűség szimultanizmusa: az előző és követő jelenet (ellenjelenet) figurái a térben rekednek, vagy bekészítve várakoznak, szavak nélküli feszültségeket pattintva. A Szakács Györgyi tervezte ruhák. Tisztábban, egyszerűbben nem is lehetne beburkolni a szereplőket. (Ki tudja, hányadik strigula: ez megint a fehér-fekete-szürke színhármasba szorított előadás.) Az igazi csomagolóanyagok. Lizaveta szalaggal átkötött csomagban, szinte ajándékként küldi a tisztá fehérneműt elbitangolt, most is szeretett hitvesének. Karenin nem meztelen bankjegyköteget nyújt át Protaszovnak – térjen ki végre az útból, a váláshoz hozzájárulva tegye lehetővé elhagyott asszonya második házasságát –, hanem takaros kis borítékfelét. S a lezúllott Fjodor göngyölegei! A csomagolókarton fekhely a csónakban. A nagy, koppanó kongó műanyag palack. A nejlonszatyor.



Schiller, Káta felvétele

Rátóti Zoltán (Protaszov) és Verebes Linda (Szása)

Bozsó Péter eltökélt, mosolytalanul lendületes Viktor Karenin józanságában. Sejti, nem lehet a helyére állni, feküdni annak, aki *országos volt a pusztulásban*. De meg kell próbálni. Másfél jó óra helyett kitelhet belőle öt jó perc. Jónak tűnő, a külvilág által jónak hitt néhány év. Körtvélyessy Zsoltról leválik a kerítő Artyemjev maszkja. Az óriási fizikum nem redukálódik gonosz törpe lélekke. Ezen az alakon kicsorbulnak Tordy egyszerűsítő törekvései. Szilágyi Zsuzsának (Darja Andrejevna) viszont előnyös a visszafogott közlő stílus. A két nagymama (Tímár és Szilágyi) párosként is hiteles. Oldalpár egy fotóalbumból. Nyíri Evelin (Mása) táncsal, akrobatikával is elmondhatja, mire kapható egy megfizetett nőrabszolga, s mire a meg nem fizetett. Játéka szegényes a végső fejlemények előkészítéséhez.

Azzal, hogy a Vizsgálóbíró Rubold Ödön szólaltatja meg, előnyösen jött létre három negyven táján járó férfi szemvillanásokban, ismétlődő cselekvésekben, csendekben kifejeződő életfelfogásbeli vitája: egy nonkonform és két másként-másként konzolidált élet megütközése. Rubold jobbára a közönség nagyobb részének háttal ülve mintha lejátszaná magában (s kifelé fej- és vállrándulásokkal) a Protaszov- és a Karenin-sorsot is. (Lizaveta és Viktor azért kerül a vádlottak padjára, mert a halottnak hitt Fjodor él, vagyis az ő házasságuk érvénytelen és – törvény szerint – bűnös.) Maga a bírósági jelenet suta. Az átlátszó műanyag paravánok a hang hullámtörésével nem sokat fejeznek ki; Rátóti markírozni kényszerül.

Az *Élő holttest* önéletrajzi vonatkozásokkal is bír a Tolsztoj-életműben. A Nagy András alkotta modell ettől indokoltan eltávolodott. Mégsem érdektelen felidézni az író egyik gyermekének emlékezését: apja egész életében azt védte, ami számára a legfontosabb volt: a lelkiismeretét. Mindenkivel szemben. A családjával szemben is. Más (ugyancsak óvni próbált) lelkiismeretekkel mit sem törődve. Protaszov is ilyen alkat, bár nem tolsztoji kaliber. S ha ilyen alkat, akkor Kháron ladikjára született.

LEV TOLSZTOJ-NAGY ANDRÁS: ÉLŐ HOLTTEST (Budapesti Kamaraszínház, Tivoli)

DÍSZLET: Szilávik István. **JELMEZ:** Szakács Györgyi. **ZENE:** Melis László. **ASSZISZTENS:** Nagy Imre. **RENDEZŐ:** Tordy Géza.

SZEREPLŐK: Rátóti Zoltán m. v., Horváth Lili, Tímár Éva, Bozsó Péter, Szilágyi Zsuzsa, Körtvélyessy Zsolt, Nyíri Evelin, Rubold Ödön.

SZÁNTÓ JUDIT

L. Zs.-re várva

■ MOLIÈRE: TARTUFFE. ÍRTA PARTI NAGY LAJOS ■

Molière tudatos dramaturgiai rafinéria alapján késleltette Tartuffe megjelenését: a cím- és főszereplő, akiről minden színpadi alak beszél, aki körül a cselekmény távolléte alatt is forog, csupán a harmadik felvonásban teszi tiszteletét. Magam László Zsoltra vártam, és a második felvonás utáni szünetben azon medítáltam: bizony nagyot kell szólnia az alakításnak, hogy feldobja az addig lagymatagon csörgedező, bár rendezőileg erősen, túllontúl is erősen kézben tartott előadást.

Menczel Róbert színpada sokkörös: kör alakú a színházterem, körben ül a közönség, kör alakú a színpad, kör alakú annak fő eleme, a hatalmas asztal, s mint később kiderül, még abból is kihasználható egy szűkebb kör. Alföldi Róbert, a rendező e körök mentén komponál, és számos mozgásformát ír elő. A vizuális, majd mindinkább a tartalmi élményt is domináló asztal maga is játéktér, amelyen sok mindent lehet csinálni; a szereplők kezdetben körbeülnek, később körbejárkálnak vagy körbefutnak körülötte, aztán hol a családi együttes kergeti körbe a futva hátráló Pernellet, hol Pernelle-né üldözi a futva hátráló többieket, hol kisebb csoportok mozgásművészeti mutatványai zajlanak. Persze föl is le-

het mászni rá, le is lehet ugrani róla. Mindez nagyon tetszetős, (Király Artilla segítségével) nagyon pontosan megkoreografált, s még jelentésszerű is lehetne, ha a színészekből a példás engedelmességnél többet csíholna elő. Az első két felvonásnak azonban egyetlen emlékezetes színészi mozzanata sincs, szemünket behunyva (kipróbáltam) a lehető legkonvencionálisabb Molière-előadást hallanánk, és ez, bármily szomorú, egyaránt vonatkozik a máskülönben eszményi *prima donná*vá érett Udvaros Dorottytól a rutinos és jogosan népszerű Stohl András, Rátóti Zoltánon át a debütáns Martinovics Dorináig és különösen a harmatosan gyenge Hevér Gáborig mindenkire. Az első két felvonásban vitathatatlanul Alföldi Róbert a főszereplő, noha futott már lényegesen izgalmasabb formát is.

Ebben a kontextusban szinte luxusnak számít a Parti Nagy Lajos-féle szöveg, hiszen ahhoz, ami a szemünk előtt végbemegy, a régebbi, egyébként kiváló fordítások is megfeleltek volna; még az ötödik felvonás is éppígy elhagyható lenne. Ez az átírói megoldás különben nyilvánvalóan egybevág a rendező Tartuffe-elgondolásával: ma, amikor politikai vádak szerencsére már nincsenek (illetve amire mégis törvény kéne, az előtt sandán kapitulál a jog), a kazetta-mozivum veszít félelmetességéből – annál nagyobb tere nyílik az ideológiai manipulációknak, amelyekben egy Tartuffe virtuozitása oly aktuálisan borzongató. Mindehhez azonban nem feltétlenül szükséges Parti Nagy verbális virtuozitása, amely némi narcisztikus exhibicionizmussal teregeti ki leleményeit a buzgónártól s a magasztalantól az imagúnáron (vagy -bubuson) és a lájmőrön át a szemforgatoncig és a lifircig, a direkt aktualizálás („az átkos”, szabadelvű, jogállam stb.) pedig tautológiás poénkodás marad, noha persze a nevetés – nem nagy kunaszt – bejön rá.

Másfelől a szellemesen használt mai nyelv a bőségesen adagolt

László Zsolt (Tartuffe) és Udvaros Dorottya (Elmira)



szlenggel egyetemben kétségkívül beépül a koncepcióba. Adva vannak egyszer az örök molière-i típusok, másodsor Gyarmathy Ágnes szemre is szép, nagyjából s csak kicsit idézőjelesen korabeli jelmezei, harmadszor viszont az ugyancsak fedetten stilizált mai dialógus – és e sajátos kevercs úgy-ahogy elfogadtatja magát.

De vissza a színházi élményre és a szünet közbeni morfondírozásomra. Mert Tartuffe entrée-jával hirtelen bekattan a produkció, és szemünk előtt nagy színház születik. László Zsolt is végrehajtja, lemozogja, legesztikulálja, amit kell, a nézőnek mégis az az érzése: még ez sem instrukcióra, hanem legbelülről, a színészi én titkos mélységeiből születik. „Itt mosolyogj” – mondhatta a rendező, de a szájnak az a gyermeken gátlástalan és ugyanakkor sántánian kiszámított mozdulása, ami a színész arcán szétterül, csak az övé. Beszélhetnénk auráról, szuggesztivitásról, tudat kontrollálta átlényegülésről, de talán elég ennyi: László Zsolt belépett a nagy magyar Tartuffe-ök impozáns sorába.

estét.) Ám László Zsolt partnereként ő is szárnyakat kap, és ha Orgon rajongása jellegtelen maradt is, legalább összeomlása mutat formátumot.

A befejezésnél, ahol László Zsolt úgy vonul be, mint Hitler a meghódított városokba (vagyis pózol is, de ez belefér), ismét döntő szerephez jut a Rendezői Ötlet. A hatalmas asztal alatt végig ott poénkodott seregnyi aranyos, fehér-fekete kutyusnak maszkírozott ketyere: tudtak csipogni, sőt önállóan, látszólag spontánul mozogtak, tipegetek-topogtak is, igazán édik voltak. Nos: ők a vagyon. Mármint az Orgon-családé. Metaforice: az egzisztenciájuk, az életformájuk. Amikor Tartuffe kilakoltatja őket, ezeket a kis drágákat markolják lázasan össze, hogy aztán Tartuffe parancsoló mozdulatára megsemmisülve visszaszolgáltassák őket.

László Zsolt egyedül ül a kezdetben oly népes, hatalmas asztalnál, s mohón legelteti szemét az asztal lapján nyüzsgő cuncimókusokon. Sötét.



Köncz Zsuzsa felvételei

Udvaros Dorottya, Stohl András (Orgon) és Murányi Tünde (Dorine)

És bár megjelenésétől kezdve immár közvetlenül is róla szól a színpad, jelenlétének felvillanyozó hatása van: néhányan a többiek közül is felemelkednek szintjére. Elsősorban persze Udvaros Dorottya (Elmira), akire a rendező a nagyjelenet (mármint a csábítási jelenet) felét komponálta. Udvaros itt elemében van, hiszen az ezerarcú asszonyiságnak színházunkban ő a specialistája: kezdeményezések és reagálások széles skáláján juttatja el Elmíráját a csapdát állító higgadt intellektuális fölénytől a kiszolgáltatott és totális szerelmi eksztázisig. (Mellesleg ennél a jelenetnél emelkedik fel, mondhatni, a csúcspontig, a nagy asztal önálló lábakkal is ellátott belső köre – a jelenethez méltó szcenikai lelemény.)

Stohl András elsősorban is túl fiatal Orgon szerepéhez (és mellette Udvaros sem lehet fiatal második feleség – Alföldi el is hagyja Damis iránta érzett szerelmét), és belső eszközei is hiányosak Orgon kozmikust súroló drámájának megéléséhez; így elsősorban ostobának mutatja a figurát, ezt is szemmel látható erőlködéssel. (Talán jobb kondíció kellene hozzá, hogy ne izzadjon végig az

Ennyit ennek a Tartuffe-nek igazán elnézhetünk.

Végezetül, önálló bekezdésben, egy önálló, igen hangsúlyos geg, amely megörökítést érdemel: Orgonnak és Tartuffe-nek az asztalon való fetregésében az *Ádám teremtése*-paródia. Orgon az Isten, Tartuffe az Ádám. Az Orgonok teremtik a Tartuffe-öket?

Mielőtt a problémán (miért is ne?) elfilozofálnánk, ezt meg Alföldinek nézzük el.

MOLIÈRE: TARTUFFE. ÍRTA: PARTI NAGY LAJOS (Nemzeti Színház, Stúdió)

DRAMATURG: Vörös Róbert. **MOZGÁS:** Király Attila. **DÍSZLET:** Menczel Róbert. **JELMEZ:** Gyarmathy Ágnes. **A RENDEZŐ MUNKATÁRSA:** Kovács Krisztián. **RENDEZŐ:** Alföldi Róbert.

SZEREPLŐK: László Zsolt, Udvaros Dorottya, Stohl András, Rátóti Zoltán, Murányi Tünde, Csoma Judit, Haumann Máté, Martinovics Dorina, Hevér Gábor.

Zenetudósok kedves szórakozása Mozart tán legismertebb operáját, A varázsfuvolát különböző korokból és ideológiák mentén csent alkatrészeire szétszedgetni; végül aztán a mesterműveknél szokásos módon megvonják a vállukat, és inkább néma csodálattal szemlélik az egyébként valóban meglehetősen vegyes képet mutató egészet. Fodor Gézát idézem a mű rétegzettségéről: „Bécsi népszínház, varázsopera, szabadkőműves beavatási rituálé, opera seria-ária, dalszerű formák, barokk korálfeldolgozás vegyülete.” Nem épp gyakori, ha egy remekműnek már születése pillanatában ennyi arca, s ezzel együtt ennyi, külön-külön is izgalmas értelmezési lehetősége van.

A szokatlan sokszínűség persze tükröződik a színpadra állításban is. A kortárs alkotó tetszés, érdeklődés és igény szerint élhet (vagy élhet vissza) az anyagban rejlő lehetőségekkel. Mindenképp játékra csábít *A varázsfuvola*, próbatételek elé állítva szereplőin túl rendezőjét-értelmezőjét is. Október közepén Budapesten másfél hét eltéréssel két összeszokott, eredeti látásmódú csapat is bemutatta saját verzióját – Schikaneder és Mozart után szabadon. A két produkció létrehozói nem egyszerűen eltérő színpadi nyelvel, de más műfaj felől is közelítettek vizsgálati tárgyukhoz.

A két rendező, Bozsik Yvette, illetve Fodor Tamás újszerű, sokszor váratlan fénytörésben látja és láttatja az eredeti, erre különösen alkalmas művet. A jó és a rossz harca, a bátrak összefogása az elesettekért történelmi és életkortól függetlenül mindig és mindenhol aktuális – nemcsak a Schikaneder librettójában olvasható „elképzelt keleti országban, mesebeli időkben”. Bozsik Yvette kortárs táncjátékot rendezett *A varázsfuvola* alapján, olyan komplex, nem minden elemében illeszkedő utalásrendszerrel megfűszerezve, amely a zeneszerző saját korától egészen napjainkig ezer szállal kapcsolódik a legkülönbözőbb (előadó)művészeti ágakhoz. A társulat nagyszabású vállalkozását elsősorban jól szervezett látványvilága és a Fesztivál Színház korszerű színpadi apparátusának invenciózus működtetése teszi érdekessé. Fodor Tamás és a Stúdió „K” művészeinek munkája jóval egységesebb szövéssé, miközben ironikus kiszólásaival időről időre sikerül könnyed bájjal eltávolítania és halvány, de határozottan kitett idézőjelbe helyezni a látottakat. A *Varázsfuvola-mese* már címével pontosan kijelöli, hogy a „mese bábokkal” az operából ismerős eseménysor mely vonulatára kíván összpontosítani, s bár „hivatalosan” gyerekeknek szól, az teszi bravúrossá, hogy a felnőtt nézők legalább olyan jól, ha ugyan olykor nem éppen jobban szórakoznak, mint a kicsik.

JÁSZAY TAMÁS

Mindenki fújja a magáét

■ A VARÁZSFUVOLA KÉTSZER ■

A két előadás között – a műfaji különbségen túl, az eltérő alapállásból következően – viszonylag kevés a közvetlen kapcsolódási pont. Az alábbiakban a színpadi látvány, illetve a szereplők egyénítési kísérletei felől vizsgálom őket. A táncjáték számára Khell Zsolt által tervezett tér csupán látszólag egyszerű, a darab során – ahogy közeledünk a beavatáshoz – újabb és egyre összetettebb arcait mutatja meg. A kezdeti óskáoszából (a fekete, üres térben csupán a hátsó függönyön kivágott csillag, háromszög és kör alakú rések világítanak, különös, egyszerre mesészerű és ridegen mértani világot sejtetve) végül eljutunk Sarastro katonás rendben megépült, praktikus vonalvezetésű palotájához. A tér körzővel, vonalzóval és szögmérővel tervezett, szigorúan építkező, geometriai formákon alapul – ahogy majd a benne mozgatott szereplők is különböző, a szemnek tetsző (gonoszkodva mondhatnám: jól fényképezhető) mértanias formákba rendeződnek. A szimbólumokban

Gombai Szabolcs (Tamino) és Szent-Ivány Kinga (Pamina) Bozsik Yvette koreográfiájában



tobzódó látvány alapszínei a fekete és a fehér (Berzsenyi Krisztina jelmezein is ez köszön vissza), ami kézzelfoghatóan jelzi a két világ közötti feloldhatatlan ellentétet. A csillagok és bolygók, a fekete és a fehér, a sötétség és a fény dinamikája, a hideg mértani formák, a templom hangsúlyosan szakrális tere által létrehozott látványvilágot és Bozsik Yvette rendezői-koreográfusi vízióját alapvetően a szabadkőműves szimbolika határozza meg.

Mozart kapcsolata a szabadkőművesekkel, valamint *A varázsfuvola* ilyen jellegű kötődése közhely, melynek előtérbe tolásától többnyire óvakodnak a színházcsinálók. Bozsik Yvette merésznek is mondható döntést hozott: a szabadkőműves szimbolikát a mű egyik külső feltételéből színpadi világa immanens részévé avatta. A Mozart kortársai számára érthető, de a kutatók szerint már akkor sem túl érdekes jelképhasználat ma önmagában még kevesebbet jelent. A rendező így későbbi korok mindehhez csak felszínesen kapcsolódó vagy önkényesen hozzárendelt szimbólumaival, a cirkuszporondról, a német expresszionista moziból vagy a klasszikus balett formakincséből kölcsönzött elemekkel bővítve helyezte ironikus kontextusba az alapvetést. Már a nyitó kép embe-



Koncz Zsuzsa felvételei

Góbi Rita (Papagena) és Vati Tamás (Papageno)

rivé teszi a közeget esetlenségével. A társulat vezető férfi táncosa, a Papagenót alakító Vati Tamás jókora, igazi lakótelepi bádognakaból mászik elő, hogy maga köré gyűjtse a többi, ekkor még szürke egyenkabátban lévő szereplőt. Aztán egy hirtelen váltással a manézsbán körbevonuló artistákat idézi a folytatás. Vati már sokszor láttuk clownként, Papagenójának itt mindvégig meghatározó szerepe van: az események irányítójává lép elő (ahogy a zárókép is köré szerveződik majd).

Az előadás lényegi eleme a hol mély, hol bugyuta humor, ami talán a mozarti örökségre és kultuszra vágott gúnyos firtor is egyben. Kiábrándító, ha a színpadon csillogó elméül helyett csupán olcsó szellemeskedést látunk. A Lisztóczy Hajnalka által alakított Éj királynője egzaltált, taszító perszóna, aki a Fesztivál Színház nézőtere felől mondén bártünderként érkezik a színpadra, de még az egyik legismertebb, hangszálgylkos Mozart-áriát is el kell tátognia – nem túl izléses ötlet. Jól illik hozzá szolgálja, Monostatos (Gergely Attila), aki Bozsik színpadán effeminált Chippendale-fiú, bájgúnár talpnyaló. Mindenben ellentétük a megfontolt, józan Sarastro (Hámor József bölcs nyugalmat sugárzó megformálásában) és vele egyenrangúnak tűnő papjai, akik leginkább harcművészek elit csapatára emlékeztetnek. Tamino (Gombai Szabolcs) a nők kedvence: az egyenesen a klasszikusbalett-óráról szalasztott három udvarhölgyet ugyanúgy elbűvöli (és leteperné), mint a bájos, törekeny szépségével a színpadról kiragyogó Paminát (Szent-Ivány Kinga). Különösen megejtő és valóban táncszínpadra való a jelenet, melyben a némasági fogadalomra kényszerített Tamino szerelmesével kommunikál. Papageno és Papagena (Góbi Rita) itt is a két szerelmes szeleburdi változata – az már Vati Tamásnak és Góbi Ritának köszönhető, hogy alakításuk mindent összevéve élettelibb s így izgalmasabb lesz, mint valóságtól elemelt „tükörképeiké”. Bozsik Yvette új darabjának „aláfestő” zenéje Mozart operájának ez alkalomra született keresztmetszete. (A CD-bejátszásokon Papageno magyarul énekel, míg a legtöbb áriarészlet németül szólal meg. Talán így még közelebb kellene őt éreznünk magunkhoz?)

Ezzel szemben a Mosonyi Aliz szövegkönyvén alapuló *Varázsfuvola-mese* – a nézői várakozásoktól feltehetően eltérő módon – nem idéz fel semmit a közismert mozarti dallamokból. A háromtagú, élőben játszó zenekar (Kovács Marianna, Varasdy Zsuzsa, Spilák Lajos) számára Sály Bánk olyan színpadi zenét komponált, mely ha melódiákban nem is, ám a szöveg előírta hangulatot megidéző elemekben bővelkedik. Fordulatokban gaz-





Schiller Kata felvétele

Hannus Zoltán, Homonnai Katalin és Nyakó Júlia a Stúdió „K” előadásában

dag, mégis jól követhető a mese az időtartamában és hangsúlyai-
ban egyaránt főleg a kisebbekre számító produkcióban. A Szegő
György által a Nemzeti Színház Stúdiósínpadára álmodott nem
túl bonyolult tér nagyszerűen működtethető. Hatalmas krém-
színű lepel fedi a színt, fura hegycsúcaival és mély völgyeivel
sokágú fát beborító ejtőernyőt idéz fel. A játék kezdetekor fel-
emelkedő lepedő kietlen, barnában játszó, néhány emelvényvel
okosan tagolt teret tár fel. Hogy éppen hol járunk, csak a gazda-
ságosan fogalmazó szövegből s abból tudjuk, hogy a lepedő-ég-
nek melyik része emelkedik vagy süllyed. Valódi díszlet nincs;
Németh Ilona mives, fél ember nagyságú bábfigurái segítenek
egyértelművé tenni a helyzetet.

A frappáns, szellemes hangvétele itt is meghatározó, s ettől az
egész vállalkozás részben beavató színház jellegét ölti. Akinek
most sikerül felkelteni az érdeklődését, az később bátran vállalkozhat az opera elmélyültebb megismerésére. Az író és a rendező
nem butítja le a történetet, csupán közelebb viszi a kicsikhez, ám
a felnőttetek számára sem tanulság nélküli a kiruccanás. A jól is-
mert szereplők eddig ismeretlen vagy elfedett motivációi kerül-
nek napvilágra Mosonyi Aliz változatában. A három udvarhölgy
(Nádasi László, Szabó Domokos, Büki Marcell) versengése Ta-
mino kegyeiért árnyaltabbá válik: remegő, viháncoló vénkis-
asszonyok akarják mindenáron megérinteni a csinos, fiatal her-
ceget. Papageno (Hannus Zoltán) kópé gyerkőc, aki sokkal szíve-
sebben játszadozik a madarával, „Papával”, ahelyett hogy veszé-
lyes próbákat állna ki gazdája oldalán. Gátlástalanul, gyerme-
kien őszinte, Paminától első találkozásukkor megkérdezi, hogy
saját haját visel-e. Amilyen szeretetre méltó ő, legalább olyan el-
lenszenves Monostatos (Géczi Zoltán). Ő a minden hájjal meg-
kent, igazi rossz gyerek archetipusa. Hiába öli meg a szépséges
pillangót, mégis inkább neveléses, amikor arról beszél, hogy
„Van késem, kardom! Sok szörnyű kulcsom!” (s a nagyzózó kö-
lyök büszkén rázza meg kulcs alakú fülbevalóját). Máskor szán-
juk, hiszen azt panasolja, hogy mindenki puszkodik, csak ő
nem. Sarastro (Tamási Zoltán) egy másik mesehősről emlékeztet:
a nagy Ózra – mindenki retteg tőle, holott csak egy fáradt öreg-
ember. Tanácsadói testülete, a három pap egykori nevelői közül
került ki. A tanácsnokok elégedetlenek saját művükkel, s folyton

önmérsékletre intik a könnyen haragvó királyt. Tamino (Téglás
Márton) nyugodt, tiszta lélek, a némasági próbát jógaülésben le-
vitálna végig, ha az izgága Papageno hagyná. Őt már más köti le:
Papagena (Nyakó Júlia) Janus-arcú bábfigurájának átváltozása
előtt sem visszatartó némbor, perlekedésük igazán mulatságos
szópárbaj. Az Éjkirálynő (Horváth Zsuzsa) titokzatos és félelme-
tes jelenség, lánya, Pamina (Homonnai Katalin) a meséből is-
merős királylány jegyeit viseli.

Az eredeti művel való összevetés mindenképpen korlátozott ér-
vényű, ha új műfajba ültetik át. A néhol esztrádműsor benyomá-
sát keltő táncjátékban a más-más kontextusból kireagált ele-
mek nem szervesülnek egységgé, a mondanivalót a jól működő
látványelemek inkább elszegényítik. A bábmese alkotói ellenben
magabiztosan tartják a Stúdió „K” korábbi előadásainak kiemel-
kedő szakmai színvonalát, miközben sikerül újra megtalálniuk
azt a köztes pozíciót, ahonnan kezdő és haladó színházba járók-
nak is újat nyújthatnak.

A VARÁZSFUVOLA

(Bozsik Yvette Társulat a Fesztivál Színházban)

ZENE: Wolfgang Amadeus Mozart. **DÍSZLET:** Khell Zsolt. **JELMEZ:** Ber-
zsenyi Krisztina. **FÉNY:** Pető József. **FILM:** Novák Erik. **DRAMATURG:** Tö-
rök Tamara. **RENDEZŐ-KOREOGRÁFUS:** Bozsik Yvette.

SZEREPLŐK: Hámor József, Gombai Szabolcs, Lisztóczi Hajnalka,
Szent-Ivány Kinga, Samantha Kettle, Szelőczy Dóra, Halápi Zsanett,
Fülöp Tímea, Hasznos Dóra, Nemes Zsófia, Vati Tamás, Góbi Rita,
Gergely Attila, Jantner Emese, Csere Zoltán, Katona Gábor, Katonka
Zoltán, Vida Gábor, Vislóczy Szabolcs, Zambriczky Ádám.

MOSONYI ALIZ: VARÁZSFUVOLA-MESE

(Stúdió „K” a Nemzeti Színházban)

ZENE: Sály Bánk. **DÍSZLET:** Szegő György. **BÁBOK:** Németh Ilona. **REN-
DEZŐ:** Fodor Tamás.

SZEREPLŐK: Horváth Zsuzsa, Tamási Zoltán, Homonnai Katalin, Téglás
Márton, Hannus Zoltán, Nyakó Júlia, Géczi Zoltán, Nádasi László,
Szabó Domokos, Büki Marcell.

MÁROK TAMÁS

A belénk költöző darab

■ WOLFGANG AMADEUS MOZART: DON GIOVANNI ■

A hölgy gondterhelten telefonál a díszbejárat előtt. Feketében van tetőtől talpig, hosszú sötét haja a dereka alá omlik, fél-lábszárig érő bőrcsizmában tipeg, harisnyás lábszárán vad, éjszín minták. Egy igazi *donna*, ötlík föl bennem a gondolat, míg ellépek mellette. Am a *donnal* problémái adódhattak. Egy szavát se hal-lom, de testének feszülése, homlokán a ránc, a felhős tekintet, minden mozdulata erről árulkodik.

Később jobb helyet próbálok keresni, mint ahová a jegyem szól, közelebb Mozarthoz; „ott, az ötödik sorban”, mutatja egy készsé- ges jegyszedő közvetlenül kezdés előtt. S amint bearaszolok, lá- tom ám, hogy éppen az én *donnám* mellett van az üresedés, s *páratlan* széken. Menten Don Giovannivá válok. Eltölt a kaland

mintha a bemutatóra nem készült volna el az asztalosmunka. A zenekar a földszinti páholyokban muzsikál, a játéktér egy közé- pen kiemelkedő kör alakú pódiumra szorítkozik. Amikor megszól- al az előjáték, a gyöngébbek kedvéért a színpad fölé odavetítik: „Nytány”. Majd a nyitó jelentben: „A kormányzó háza előtt”. És így tovább, képről képre. Ha már az előadás nem tekinti feladatának a darab eredeti helyszíneinek megjelenítését, akkor minek traktál bennünket ezekkel a didaktikus feliratokkal? Don Giovanni és Anna a jobb kettes emeleti páholyban indítják a darabot, Leporel- lo persze a színpadszinten dohog. A rendező nyomban erős érte- lmezéssel él: Anna üldözi Don Giovannit, aki menekül előle. A „*Te fereg!*” nem azért hangzik el a lány szájából, mert a lovag erősza-



Bátki Fazekas Zoltán (Don Giovanni), Gábor Géza (Leporello) és Papdi Erika (Donna Elvira) (két kóristával)

érzete, a vigasztalási vágy, a gondoskodás: egy csapásra belém köl- tözik a darab a szegedi *Don Giovanni* második szereposztásának második előadásán.

Pedig erős ellenérzéssel indultam neki az estének, a premier igencsak elkedvetlenített. Az operai rendezőként debütáns Bagossy László nem sok mindent tudott hozzátenni a darabhoz, ahol pedig saját ötletei támadtak, legtöbbször csak rontott a helyzeten.

Amint fölgördül a függöny, a színpadon a nézőtéri páholsor meghosszabbítását látjuk félkörben, az első emeletet használják is, a második szint csak látványelem. Középen lyukak tátonganak,

koskodik vele, hanem éppen mert nem hagyja magát. Idáig rend- ben is volna a dolog, ám pár perc múlva a *földszinten* (tehát nem ott, ahonnan a segélykiáltás hangzott!) megjelenik egy visszeres lábú, hálóinges, hálósipkás figura valahonnan Donizetti *A cse- ngőjéből*. Róla kellene elhinnünk, hogy a nagy hatalmú kormányzó, aki a végén majd elpusztítja főhősünket. Márpedig ez csak egy ne- vetséges vénember, ráadásul amikor megszólal, kiderül: egy tenor- szekund, Konkoly Balázs mint vendég éneklő a döngő basszusra szánt szerepet. A fehér negligés rajta marad kőszoborként is, csak valami páncélt húznak föléje. Lehetetlen őt a drámai végkifejlet-



Veréb Simon felvételei

Konkoly Balázs (Kormányzó) és Bátki Fazekas Zoltán

ben komolyan venni. „*Milyen hang ez?*”, kérdezik a vacsoránál, s a jelenet mosolyt fakaszt. Megismétlődik a nyitó kép következetlensége: ezúttal Elvira és Leporello a földszinten riad vissza a látványtól, ám ez a látvány váratlanul az *emeleti páholyban* bukkan föl.

„*Ki a halott? Ön vagy az öreg?*” – kérdezi Leporello a nyitó jelenet végén a végzetes párba után. Ez a szerepcserék, a személyazonosság körüli félreértések operája. Anna azt vallja, úgy gondolta, jegyese, Ottavio jött be a szobájába – holott a pipogya alakról nehéz efféle feltételezni. Don Giovanni áriahosszat indul rá egy ismeretlen hölgyre, akiben nem ismeri föl volt kedvesét, Elvirát. Aki viszont a második felvonásban egy egész éjszakát végigsétálgat (és még ki tudja mit csinál) a Don Giovanninak hitt Leporellóval, merthogy az gazdája ruháját viseli. Masetto is gyanútlanul elfogadja, hogy a szolgáló öltözetében a szolgálóval találkozott. Később Leporello csak kinnal-keservvel képes meggyőzni a teljes szereplőgárdát, hogy nem ő Don Giovanni (*nota bene* ezt mindig bajos a színpadon valószínűvé tenni; Bagossy nem sokat bibelődött a problémával). A címszereplő mindeközben Leporellóként sétálgat a városban, és „legédesebb” kalandjának azt találja, hogy egy ifjú hölgy ekként simul hozzá. Az első finálé elején, amikor Don Giovannit rajtakapják Zerlinával, és ő Leporellóra fogja a dolgot azzal, hogy ő épp a menyasszony becsületét akarta megóvni, s bár ezt senki nem hiszi el, a hazugság még elégséges, hogy a Dont megvédje.

A főszereplők ruhái kortalanok, a kórus viszont mai göncökben jelenik meg. Az összkép kopottas, kietlen, szegényszagú. Holott a szereplők többsége nemesember, a helyszínek (a feliratozás is ezt mondja) paloták. De a fő baj, hogy a pompázatos zene, a csillogó hangzás ellentmondásba kerül a látvánnyal.

Az előadásban több Kovalik-ötletet vélünk felfedezni. A temető sírhantjait fekvő és térdeplő statiszták jelenítik meg, kezükben gyertyával. Önkéntelenül a *Turandot* és a *Simon Boccanegra* holt lelkei idéződnek fel lelki szemünk előtt. A tavaszi *Mozart-maraton* is beugrik, amikor a jelenetüket leénekel szereplők és a kórus időnként leülnek a színpad szélén, és különösen amikor a végén egy élő Don Giovanni tűnik föl a szélső páholyban egy csinos leánnyal. Nem világos a rendezői szándék: mégse halt meg? vagy jön egy újabb Don Giovanni? A záró szextett muzsikája éppen a Don Giovanni nélküli világ sivárságáról szól. Kovaliknál ennek az utolsó akkordja után a koporsóból halkán fölhangzott a „*La ci darem la mano*”, a Zerlinának tett szerelmi vallomás, mire a nők megbabonázva fordultak a hang felé. Az a megoldás sejtelmes volt, többértelmű – és eredeti. Meglehet, Bagossy saját elgondolását követte. De tudnia kellett volna, hogy megelőzték.

Néhány kibicsaklott rendezői ötlet. A második felvonás színellet szerenádjá alatt Don Giovanni egy feneketlen bádoghordó mögé rejtőzik. Később Masetto is ebbe préseli magát. Az áluhás lovag elkéri a pisztolyát és a puskáját, majd elveri a már hosszú percek óta mozgásképtelen flótást. Ottavio szerencsétlen alaknak ábrázoltatik. Második, „*Il mio tesoro*” kezdetű áriját végighadonássza kardjával. Egy erőteljesebb gesztusnál kiejti kezéből a fegyvert, amely a földszinten landol, s a következő jelenetben a kórustagok egyszerűen félrerúgják. Hát nem éppen egy csehovi puska!

Bagossynak a pokolra szállásra volt a legsikerültebb ötlete. A vacsorához a földre terítenek, párnákkal, gazdag tálakkal, korsókkal, poharakkal, gyertyatartókkal. Ez a kör alakú padló billen föl, s lassan minden előre- s alácsúszik, beleértve a főhőst is. Érdekes és hatásos. Igen ám, de az égnek álló körlap ott marad a színpad közepén, eltakarva a zenekar

egy részét és a karmestert. Majd a következő együttes elején visszaereszkedik eredeti síkjába. A Pokol megnyílik, de aztán jól nevelten vissza is zárul, mialatt a lámpákat lekapcsolják, mi pedig zavartan és illedelmesen félre nézünk. Nehéz mást gondolnunk, mint hogy a rendező ötleteinek füle talán van, de farka nincs. (Bár néha a fül is veszélybe kerül: például Bagossy a nevezetes Pezsgőária elejét használja föl arra, hogy a színpadot csörömpölve átrendeztesse.)

Talán érthető, miért indultam kedvetlenül a másik szereposztást megnézni. Ám az opera csodálatos műfaj. Aznap este a lehetetlen produkció elkezdett élni, a műgyönyörködtetően megszólalt. Annak a néhány tehetséges énekesnek köszönhetően, akik kitalálták maguknak azt, amit Bagossy elmulasztott kitalálni: a figurákat és a situációkat. Pedig az első gárda se állt rossz erőkből. Csak éppen az alakok többértelműsége tűnt el, igazságukat nem kereste senki. Réti Attila hosszú, sötét hajával, bozontos szakállával és bozontos, fekete baritonjával jó Don Giovanni lehetne. Ám a bonyolult lélekből kizárólag az agresszivitást jeleníti meg, zeneileg pedig csak hozzávetőlegesen közvetíti Mozart hangjait, tempóit, dinamikáját. A szerenád pianóit és finom líráját például eredménytelenül kísérli meg érzékelteni. Altorjay Tamás igazi plebejus Leporellót formál, de talán túl egyértelműen szolgálja. Ezt a Leporellót nem lehet összetéveszteni sem ezzel, sem egy másik Don Giovannival. Masettót Földi Andrea kertészgyatyában küldi az esküvőjére. Ugyan miért akarna hozzámenni Zerlina ehhez az ütődött alakhoz? Amúgy Cseh Antal egészséges hangon éneklő szólamát, de képtelen kitérni a ráestált jelentéktelenségből. Furcsa, hogy pár nap távolából alig maradtak emlékeim Vajda Juli Elvirájáról. Nem tudom mással magyarázni, mint hogy a kitűnő művész teljesen idegennek érezte magát ebben a produkcióban. Wittinger Gertrúd ígéretes *jugendlich dramatisch* szoprán, Donna Annával egy időben már *A végzet hatalma* Leonóráját próbálta. Ennek megfelelően a bosszúária jól fekszik neki, a második, koloratúrás szólóban viszont nehézkes. Kóbor Tamásra is azt a lehetetlen feladatot rótták, hogy egy időben próbáljon Ottavio és Alvaro lenni. Az előbbi nem sikerült. Az általa formált szerencsétlen alak a figura karikatúrája, és sajnos sokszor éneklését is parodisztikusnak találjuk, mint aki megúszni akarja a szólamot. Sürgősen el kellene döntenie (a társulatvezetővel együtt!), hogy milyen szerepkört választ. Ebből a gárdából kiemelkedett Simon Krisztina finoman erotikus Zerlinája, az egyetlen ember, akinek titkai voltak.

A másik szereposztás attól jó, hogy a figurák többértelműek, a köztük lévő viszo-

nyok egyediek, különösek. Rejtélyek lengik körül őket, mint az én *donnám*at, aki immár elmélyülten hallgatja mellettem a nyitányt. Bátki Fazekas Zoltán a papírforma szerint sokkal kevésbé Don Giovanni, mint Réti. Éppen az hiányzik belőle, ami Réti-ben azért megvan: a nyers férfierő és a démoniség. Viszont világos, elegáns orgánumával pontosan formálja meg a szót, tele van játékosággal, színekkel, és sugárzik belőle a lelki elegancia. Ellenállhatatlan például, ahogy a hatalmas termetű, mackós Gábor Gézát terelgeti, „idomítja”. Gábor Leporelloja az előadás centruma. A temetőjelenetben például szinte egymaga teremti meg a szituációt. A lovag lazán lefekszik oldalt, ő pedig behúzott nyakkal, felszegen lép a kormányzó szobrához, sapkáját tiszteletudóan lekapja. Rettenetesen fél a halottól, de egy kicsit még jobban a másiktól, az élőtől, aki kardjával és erőszakosságával arra kényszeríti, hogy meghívja vacsorára. A néző hirtelen megéri: Don Giovanni számára az is kihívás, hogy szolgáját rávegye arra, amit teste-lelke nem kíván, hogy olyan dimenzióba kényszerítse, ahová magától képtelen volna eljutni. Ekkor hirtelen mélységek tárulnak föl két ember lelkivilágából és az őket összekapcsoló rejtelmes erőkről. Egy korábbi jelenetben a kétféle Leporello a rivalda szélén törökülésben duzzog, egészen picire húzza össze magát. Don Giovanni békülő szavát mogorván elutasítja.

Amikor azonban gazdája egy zacskó aranyat ejt elé, pusztán a csörrenés jobb kedvre deríti. A pénz éppen a nevezetes regiszterre pottyán, Don Giovanni ezen rúgja oda neki. Az efféle apró játékok tesznek élővé egy amúgy banális szituációt. Ebben a hatalmas hangú Leporelloban az a legérdekesebb, hogy lépten-nyomon elbizonytalanít: tényleg buta-e, vagy csak megjátszsa. Végül meggyőződésünk, hogy már Don Giovanni összes levett nőjét „megvígáztalta”, s új gazdát keresni inkább lelki, mint anyagi kérdés számára, hisz nyilván van spórolt pénze. Elég látni például, ahogy Papdi Erikával egymás mellett állnak. Az ifjú szoprán első főszerepét, Elvirát magabiztosan, egészséges drámai erővel énekelte. Sötét tónusú hangja érdekes kontrasztban van törékeny termetével, amint szinte elvész Gábor karjaiban. Dér Krisztina Zerlinaként a váltótárs Simon Kriszta finoman mintázott, testhez simuló műszálás ruhájával ellentétben mélyen dekoltált, egyszínű, természetes anyagból készült öltözetet visel, amelyben kerekded formái asszonyosnak hatnak. Don Giovanninak persze beleférhet az izlésébe egy ilyen tenyeres-talpas parasztlány, a Masettót alakító Kelemen Zoltán mellett viszont szinte gondoskodó anya. Kónya Krisztina egyenesen az énekkarból ugrott ki Annának, és nem törte nyakát, sőt jól énekelte. Szerekován János abban különbözik Kóbor Tamástól, hogy ő született Mozart-tenor. Így a két áriát a valódi hangján éneklie el, amitől rögvést érezzük: Ottavio érzelmei őszinték Anna iránt. Miközben nevetünk rajta, sajnálni is tudjuk. Különösen a „*Dalla sua pace*” válik nála fontossá, amit egyébként Kóbor kihagy.

Arra persze számíthattunk, hogy Oberfrank Pétert a legkevésbé sem zavarják a muzsikálás szokatlan körülményei. De a másik karmester, Kardos Gábor is jól összefogta az előadást zeneileg.

A zárótapsok után *donnám*tól röviden elköszönve a rendező nyilatkozata jár a fejemben: milyen nagy lehetőség operát rendezni, merthogy drága és ritkán játszott műfaj. Ő bizony alig élt vele.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: DON GIOVANNI (Szegei Nemzeti Színház)

DÍSZLET: Bagossy Levente. **JELMEZ:** Földi Andrea. **RENDEZŐ:** Bagossy László.

SZEREPLŐK: Réti Attila/Bátki Fazekas Zoltán, Wittinger Gertrúd/Merényi Nicolette/Kónya Krisztina, Kóbor Tamás/Szerekován János, Konkoly Balázs, Vajda Júlia/Papdi Erika, Altorjai Tamás/Gábor Géza, Simon Krisztina/Dér Krisztina, Cseh Antal/Kelemen Zoltán.

A Dogma95-tel kell kezdenünk. A „szüzességi fogadalommal”, amely Lars von Trier és Thomas Vinterberg dán filmrendezők válasza volt Hollywoodra és a konvencionális mozira. Kiáltványukban pontosan meghatározták, hogy az általuk autentikusnak nevezett filmkészítéshez mely módszereket tartanak üdvözítőnek és követendőnek. Nézzük:

1. A felvételeket a valódi helyszíneken kell készíteni. Kellékek nem használhatók. (Ha valamilyen kellékre szükség van, olyan helyszínt kell választani, ahol a kellék megtalálható.)

2. Hang nem rögzíthető a képtől függetlenül és fordítva. (Zene csak akkor használható, ha a forgatás helyszínén tényleg van zene.)

3. Kézikamerát kell használni. Minden ebből adódó mozgás engedélyezett. (A történetnek nem ott kell játszódnia, ahol a kamera van; a kamerának kell ott lennie, ahol a történet játszódik.)

4. A filmnek színesnek kell lennie. Speciális világítás nem használható. (Ha túl kevés lenne a fény, akkor a jelenetet ki kell vágni; esetleg egy kamerára rögzített lámpa használható.)

5. Optikai trükkök és szűrők használata tilos.

STUBER ANDREA

Szalonthriller

■ THOMAS VINTERBERG – MOGENS RUKOV-

BO HANSEN: AZ ÜNNEP ■

6. A film nem tartalmazhat felszínes, sekélyes cselekményt. (Gyilkosság, fegyverek stb. nem szerepelhetnek.)

7. A cselekménytől sem időben, sem térben nem lehet eltávolodni. (A filmnek itt és most kell játszódnia.)

8. A műfaji film nem elfogadható.

9. 35 mm-es filmre kell forgatni az anyagot.

10. A rendező nevét nem lehet feltüntetni.

A szándéknyilatkozat meglepőnek és nehezen kivihetőnek tűnhet talán, ám akik kiadták, néhány éven belül valóban előálltak olyan művekkel, amelyek (többé-kevésbé) megfelelték a lefektetett elveknek. Vinterberg 1997-ben a *Születésnappal*, Lars von Trier 1998-ban az *Idiótákkal* jelentkezett. S hogy manifesztumuk reklámértéke sem volt elhanyagolható, azt mi sem bizonyítja jobban, mint hogy az ötmillió lakosú Dániában minden ötödik ember megnézte a *Születésnapot*!

A kilencvenes évek közepétől napjainkig több mint harminc Dogma-követő film született. (Miközben maga Lars von Trier készített azóta olyan, „dogmatlan” filmet is, mint a *Táncos a sötétben*.) S aztán eljött a pillanat, amikor az első Dogma-filmből, a *Születésnapból* színdarabváltozat készült. Ez műfajánál és természeténél fogva persze sehogyan sem tud



Hajdu István (Helmut), Kovács Martina (Michelle), Bodor Böbe (Mette) és Pindroch Csaba (Michael)

zott keretek között éppenséggel meg lehetne jeleníteni a témában rejülő megrázó drámát is. (A maga módján támogatná az azonosulást Czomba Imre hangulatos, érzelemgazdag, áradó zenéje is.) De ha nem, hát nem. A szerepek felszínén való evickelés – amire bőven akad példa az előadásban – alkalmasint nem ellentétes avval, amit a bérletes közönség vár és elvár például a nagymamakorúan is mutatós, decens, könnyed modorú Halász Judittól vagy a semmit fel nem fogó, vicces nagyapát megformáló Rajhona Ádámától, esetleg a repdeső öltözékű Hegyi Barbarától, aki a maga izgalmas, rekedtes hangján mindig ilyen lendületesen szövegel a színpadon. Könnyen lehet, hogy játékos és nézőik között, kölcsönös ígénye a kímélő üzemmód, a mérsékeltelen belemerés emberábrázolás.

Kétféleképpen lehet nézni a Pesti Színház bemutatóját. Úgy, hogy a film vagy a történet ismeretében tudjuk, mi lesz itt, meg úgy, hogy nem. Ha az első kategóriába tartozunk, akkor fogunk csak igazán felfigyelni Kamarás Iván becsülendő színészi ambíciójára. Megérkezik a színpadra jobbról (Párizsból jött), elegánsan, vállán öltönytartóval, s telefonál éppen. (Kedves figyelmesség, hogy a nézőtér nyolcadik sorában is jól hallani a női hangot, amely beszél hozzá és aggódik érte.) Miután letette, kikapcsolja a mobilját, s egy álló percig nem történik semmi. Kamarás Iván lassan körülnéz. Tudhatjuk, mit csinál: megszemléli rég nem látott otthonát, és felidéznek szörnyű emlékei. Christian hazaérkezése után az apja (Hegedűs D. Géza) öntudatlanul exponálja is a múltat, amikor öltözködve, a sliccét gombolgatva lép oda a széken ülő fia elé. (Vajon hogy tudnak

kapcsolódni Vinterberg eredeti céljaihoz. (Ennek megállapításához elég újra egy pillantást vetnünk a cikk elején ismertett Dogma-követelményekre.) Ilyenformán kifejezetten bizarr, hogy Broadway-darab lett a *Születésnap*ból. S könnyen előfordulhat, hogy az Egyesült Államokban vagy Magyarországon – ahol a Pesti Színház tűzte most műsorra a darabot *Az ünnep* címmel – több emberhez jut el a színházi adaptáció, mint az eredeti moziverzió.

Felmerülhet a kérdés, hogy ha a *Születésnap*, illetve *Az ünnep* nem Dogma-film a színpadon, akkor műfaját tekintve micsoda. 2006 őszén Budapesten lehetne, mondjuk, politikai parabola. Egy történet, amely arról szól, hogy a hazugság az alapkö, minden arra épül, és ha valaki egyszer történetesen nekiáll igazat mondani, akkor erről nem szabad tudomást venni, mert különben esetleg összedől a ház. A Pesti Színház bemutatója azonban távolról sem politikai parabola. (Már csak azért sem, mert Eszenyi Enikő eddigi pályáján semmi nem utalt arra, hogy rendezőként foglalkoztatná őt a politika.) A produkció leginkább szalonthrillernek mondható. Borzalmas dolgokról van ugyan szó benne, de olyan módon, hogy a Váci utcai publikumnak ne legyen nagyon kényelmetlen nézni-hallgatni. Kívánni sem lehetne e feladatra megfelelőbb szakembert Eszenyi Enikőnél, aki – úgy is mint igazi vígszínházi színésznő – várhatóan rátalál ama keskeny ösvényre, amely a pesti színházi közönségsikerhez vezet. Arra kell ügyelnie, hogy az előadás csak kicsit horzsolja fel a nézők érzeit és érzékenységét. Ne annyira háborodjanak fel a látottakon, hogy elriadjanak, hanem csak annyira, hogy becsábuljanak. Eszenyi zseniális érzékkel kínált megoldást erre a dilemmára, nem csupán a nézők, de a színészek számára is. Rendezése ugyanis korrekt, frappáns és jól szabott lehetőséget teremt a szereplőknek ahhoz, hogy akár teljes mélységükben eljuttassák a helyzeteket és a jellemeket. (Vagy legalább a jellemsablonokat. Elvégre ez a mű aligha haladja meg a bulvár-darabok szintjét, még ha tárgya megdöbbentőbb, sötétebb és tragikusabb is azoknál.)

A tér – Füzér Anni díszlete – arra az ügyes ötletre alapoz, hogy Eszenyi olykor megtöreti a síkokat, máskor meg egybeolvasztja a helyszíneket. Előfordul, hogy egy szereplő kinéz valamire a bal portálba, s ami ott történik, azt mi magunk hátul középben látjuk megelevenedni, ahol a szétnyíló falak élénk tárnak különböző képeket. Bravúrosnak mondhatnánk azt a jelenetsort, amikor három különböző szobában zajló eseményeket hoz össze a gondos koreográfia egyetlen ágy, fotel és ajtó körül. (Bravúrosnak mondhatnánk – ha nem hatna úgy a második előadás, hogy a szereplők elvették a szükséges ritmust, a dialógusok hajlamosak szétcsúszni, s ilyenkor a játékosok tétlenül kénytelenek bevárni egymást.)

Ami a lehetőségeket illeti, az Eszenyi által pontosan és segítőkészen meghatáro-

Halász Judit (Else), Kamarás Iván (Christian) és Hegyi Barbara (Helene)

Schiller Kata felvételei



egyetlen pillanatra is megfélekedni a korábban történekről?)

Ne rejtegezzük a megdöbbentő információt oly hosszán, mint a szerzők (Thomas Vinterberg, Mogens Rukov, Bo Hansen és a színpadra átdolgozó David Eldridge): kiskorában Christian jómódú, tekintélyes apja rendszeresen megerőszakolta, akár csak Christian ikerhúgát, aki nemrég öngyilkos lett. A mázsás családi titkot mondja ki a fiú pohárköszöntő keretében az apa születésnap vacsoráján. S ez az a tény, amit a jelenlévők minden lehetséges módon megpróbálnak negligálni. (Persze óriási különbség, hogy a filmben legalább száz vendég ül az asztaloknál, a színpadi változat pedig csupán a legszűkebb rokonságra, mindössze egytucatnyi résztvevőre szorítkozik. A legközelebbi családtagokon kívül Fesztbaum Béla és Hajdu István van jelen, harmatos, vigjátéki mellékszereplőként.)

Konceptcionális eltérésnek látszik a filmhez képest, hogy a Pestiben látható változat – színházi értelemben jótékonyan – sokáig bizonytalanságban hagyja a nézőket afelől, hogy Kamarás igazat mond-e vagy hazudik, netán egyszerűen összekeveredik a fejében valóság és (rém)álmom. Kamarás egy labilis idegzetű, gyenge lelkű, befolyásolható embert játszik. A színész olyan arcát mutatja most, amit még nemigen láttunk tőle. Kibújik belőle a kisfiú. Kamarás Christianját gyerekkorában a szó minden értelmében megrontotta az apja, akinek elnyomó hatása alól nehéz szabadulnia. A szerepnek ez a felfogása mégis-

csak ad valami elfogadható választ arra a jogos kérdésünkre, hogy Christian mindaddig miért nem lépett fel nyilvánosan az apja ellen. (Különös tekintettel arra, hogy a szülői házban unoka is megfordul, akit lenne miért féltetni a jó nagypapától!) Egyszóval Kamarás Christianja az előadás során nem is annyira az apjával küzd meg, mint inkább saját magával. Mire a végére ér, felnőtt, s talán lesz ereje szabadon élni tovább. Míg Kamarás bejárni látszik ezt a pályát, az apját hozó Hegedűs D. Géza inkább csak formát, mint érzékelhető tartalmat ad az alaknak. A forma egyéni, nagyvonalú, jellegzetes. Ha csak a színész fejét nézzük: rövid, égnek meredő haj, kíváncsian csillanó szemüveg, társasági mosoly, markáns arcvonások. (Kicsit emlékeztet ez a fizimiska Michael Douglasra az *Összeomlásból*.) Külsőségekből rajzolt alakítás. Hasonlóan formálisnak hat Pindroch Csaba is Christian öccse szerepében. Pindrochra szignálták a durva, közönséges fickót. Neki jut a stiláris drasztikum is: néhány közönségborzoló *bazmeg* szétterítése. Feleségét Bodor Böbe játssza, finoman érzékeltetve azt, hogy ő mégiscsak talált valami vonzót Pindroch Michaeljében. Annyit mindenképpen, hogy hite szerint ő maga bánni tud ewel a harsány, erőszakos fiúval.

A legmesszebbmenőkig pozitívan értékelhető a ház személyzete. Mindenekelőtt Varju Kálmánt méltatnám, aki hozzávetőleg egy szállodai recepciós szerepét tölti be kifogástalanul. Már ahogy színre lép, a mozgásában kifejeződik, hogy ő nem családtag, hanem alkalmazott, annak viszont tökéletes: diszkrét és megbízható. Varju alakításának szembeötölő az eleganciája, ami nem gyakori színpadi erény manapság. A további felszolgálók és titkos arák – Viszt Attila, illetve Danis Lília és Kovács Martina – jelenléte is helyénvaló: szolid, visszafogott, mégis intenzív. Szépen, összehangoltan szervírozzák a vacsorát, majd szótlanul állnak, tálcával a kézben, legtöbbször elrejtve véleményüket, érzéseiket. Olykor megesisik, hogy az események néma tanúiként láthatóan megrendülnek. Nekik legalább sikerül.

THOMAS VINTERBERG-MOGENS RUKOV-BO HANSEN: AZ ÜNNEP (Pesti Színház)

SZÍNPADRA ÁTDOLGOZTA: David Eldridge. **FORDÍTÓ:** Hamvai Kornél. **DRAMATURG:** Deres Péter. **KONZULTÁNS:** Böhm György. **DÍSZLET:** Füzér Anni. **JELMEZ:** Bartha Andrea. **ZENE:** Czomba Imre. **RENDEZŐ:** Eszenyi Enikő.

SZEREPLŐK: Kamarás Iván, Pindroch Csaba, Hegyi Barbara, Bodor Böbe, Hegedűs D. Géza, Halász Judit, Hajdu István, Fesztbaum Béla, Danis Lília, Juhász István, Varju Kálmán, Rajhona Ádám/ Kenderesi Tibor, Szatmári Liza, Kovács Martina, Viszt Attila, Lincoln Pereira/ Henrique Junior, Rétsággy Panka/ Rónai Kata/ Károlyi Lili.

ZAPPE LÁSZLÓ

Tanmesék tanulság nélkül

■ BERTOLT BRECHT: ÁLLÍTSÁTOK MEG ARTURO UIT!; A SZECSUÁNI JÓLÉLEK ■

A békésabai vasfüggönyön nagyjából a következő szöveg olvasható az Arturo Ui előadásának kezdetén: Itt közismert alakok képe lenne, de idejében észbe kaptunk. Ez a szöveg legalább kétféleképpen olvasható. Uthalatna akár direkt politikai következményektől, retorzióktól való félelemre, noha manapság a művészet szabadsága e tekintetben szinte korlátlan mondható, amennyiben az egyenes arányban áll fontosságának elvesztésével. Másfelől azonban a darab igazi aktualizálásának lényegi problematikusságát is sugallja.

Brecht ugyanis szakítani akart a polgári színház tartalmával és formájával egyaránt.

Alapvetően közvetlenül az értelemre akart hatni, el akart gondolkodtatni, s eközben szentenciózusan megfogalmazott igazságok propagandisztikus hirdetésétől sem riadt vissza. (Még nyilvánvalóbban mutatja ezt az *Állítsátok meg Arturo Uit!* magyarra fordított mondatként fordított címe.) Maga a darab nem egyéb, mint Hitler és pártja hatalomra jutásának elbeszélése egy megvilágító erejű német példázaton keresztül. Egy védelmi pénzeket szedő amerikai gengszterbanda hatalmába keríti a város karfiolkereskedelmét, majd magát az egész várost, sőt a szomszéd várost is bekebelezi. A weimari köztársaságtól az Anschlussig jól felismerhetők a német történelem eseményei, még a náci párton belüli leszámolás is helyet kap a darabban. A szerző nem az egyidejű jelent értelmézi, hanem utólag magyarázza a történelmet, 1941-ben, Hitler hatalma teljében idézi fel a körülményeket és technikákat, amelyek egykori, 1933-as diadalát lehetővé tették. A lényegi mondanó pedig a figyelmeztetés: termékeny még az ől, ahonnan kimászott.

A közvetlen politikai időszerezésnek egyetlen lehetséges iránya nyilvánvaló: zúrza-
varos, korrupcióktól, demagógiától átszött demokráciánkat elvben fenyegetheti a ren-

det, a kismembernek védelmet ígérő vezér eljövetele. Csak éppen az Európai Unió keretei között ez mostanság ilyen tiszta, szélsőséges formában elég nehezen képzelhető el. A darab alaphelyzete, a diktatúra fenyegetése tehát könnyen ráérthető korunkra, megtemetésének allegorikus, mégis részletező elbeszélése azonban sokkal kevésbé. (Bár az '56-os évfordulós zavargások jelzik, hogy akadnak, akik szerint elérkezett az idő.) Brecht olaszosított és angolosított nevű maffiózói – Roma, Giri, Givola, Dogsborough, Dullfeet – pontosan behelyettesíthetők a német eredetikkel. Mai magyar megfelelőiket azonban nehéz volna (legalábbis egyelőre) megnevezni. Akár fotóikat is kivetíthették volna a vasfüggönyre, ezzel legfeljebb gengsztereknek állították volna be őket. Ami maximum becsületsértés, a mi vacak kis demokráciánkat fenyegető veszély alaposabb megmutatására nemigen alkalmas. Így a darabot Békéscsabán megrendező Bodolay Géza nem is nagyon tehet mást, mint hogy minden elképzelhető külsődleges eszközzel szánkba rágja: rólunk és nekünk szól a példázat. Kibirhatatlanul dübörgő kemény rock keveredik idilli német dalokkal és munkásmozgalmi indulókkal (zenei montázs: Király Péter), fekete bőrruhák, hivatalnoköltönyök idézik korunkat (jelmez: Gadus Erika), míg Székely László díszletének egyik feltűnő eleme egy nagyon modern, fénylő, tologatható elemekből álló fal, a másik pedig két ki-be gördíthető, forgatható emelvény, amely a békéscsabai színház páholyosorát folytatja. Ráadásul olykor a színpad hátsó ajtaja is kitérül, és láthatjuk mögötte a valóságos várost, a lakótelepi házakat. Szóval nemcsak úgy általában hazánkban meg a mai világban játszódik a példázatos történet, sugallják, hanem pontosan ott, ahol éppen vagyunk, a Jókai Színház színpadán.

Nyilvánvalóan nekünk akarnak mondani valamit, mégpedig nagyon, ám kevésbé érzékelhető, hogy rólunk beszélnek. A meglehetősen csikorgó kezdet után viszont kétségkívül jól követhető, átélhető gengsztertörténetet kapunk. Azok is – vagy azok még inkább – élvezhetik, akiknek sejtelmük sincs a színi jelenetek valóságos történelmi megfelelőiről. A kezdet csikorgásáért persze a szerző is felelős: nem könnyű a zöltségkereskedelem gazdasági viszonyait részletesen taglaló szövegeket követhetően, pláne élvezhetően előadni. Bodolay sorba ülteti a különben sem túlzottan nagy színészi erőt képviselő szereplőket, akik káposztafejekkel játszva, rágcsálva próbálják feledtetni a textust. Holott ekkor kellene megértenünk, miről is van szó.

Presits Tamás, Reiter Zoltán, Korognai Károly, Dariday Róbert, Varga Károly, Hodu József, Bartos Gyula tisztos szakértelemmel formálják a figurákat, Felkai Eszter sorsot idéz meg. A történet mindazonáltal akkor kezdődik el, amikor Arturo Uiként megérkezik Gáspár Tibor. Jól átgondolt, következetesen megvalósított alakot formál, egy lebutított, kissé egygyűre vett III. Richárdot. A hatalom megszerzésének korunkhoz illő, formátum nélküli zsenije. Fő fegyvere a demagógia mellett a képlékeny semmilyenség. Az ostobaság csak hasznára válik. A közszereplés tanulásának jelenetében Kiss Jenővel a ripacskodás magaskiskoláját mutatják be.

Az *Arturo Ui* nem egyszerűen didaktikus, de nagyon pontosan körülhatárolt tudnivalót akar a fejünkbe verni. *A szecsuaní jólelek* ugyancsak tanmese, de leckéje sokkal tágabban ér-

telmezhető. Szó szerint véve a kapitalizmus természetéről szól, de valójában az emberi természetéről. Mint minden fontos, nagy mű. Következésképpen sokféle módon előadható, nem feltétlenül szükséges közvetlenül korunkhoz igazítani. Szolnokon azonban Szabó Máté nem mutat föl különösebben karakteres vagy mély elgondolást. Az előadásnak mindenesetre nagy erénye a rövidege, jól pörögnek a jelenetek, bár a történet lényegi elemei nem hiányoznak. Daróczi Sándor díszletét a kartondobozok sokasága meg a színpad közepén le-föl mozgó világítóalkalmazhatóság határozza meg, amely az első részben kerék, később valamiért szögletes lesz. Karlócai Tünde ötletszerűen tarka jelmezeiben a szereplők olykor kínaiasan mozognak, tipegnek, de csak jelzik az eredeti helyszínt. Az egyetlen igazán szembetűnő ötlet, hogy egyszer csak Sen Te leveszi a parókáját, így alakul át szemünk láttára Sui Táva. Meglepő: talán nem is a jölekkü közleány játszotta a rideg-szigorú nagybácsit, hanem minden fordítva történt? Ennek persze nincs sok értelme, mint ahogy annak se, ha úgy gondoljuk, mindegy, melyikük az igazi.

A valódi meglepetés azonban az, hogy a darabból akkor is megmarad egy érzelmes, megható emberi sors, ha amúgy sem a szerzői mondandó, sem az azt helyettesítő nem jön át különösebben pregnánsan. A kettős főszerepet játszó Gubik Ági nagy szemével és szájával maga a meghurcolt ártatlanság, akit a gazdasági érdekektől vezérelt világ tönkretesz. Paróka ide vagy oda, Sen Te Sui Ta alakjában is szenved, amikor a magabiztos, az erőset, a hatalmasat játssza. Körülötte az önzés és a rész-

Korognai Károly, Presits Tamás, Gáspár Tibor és Kovács Edit az Állítsátok meg Arturo Uit! előadásában





Jelenet A szecsuaí jölélekből (elől: Gubik Ági)

vét színes forgatagát teremti meg a szolnoki társulat, a három istent jámbor hivatalnokcsapatnak mutatja Molnár László, Fábíán Gábor és Sás Péter; Barabás Botond az örök vesztes jószágot nyüzsgi el Vang vízárusként; Czapkó Antal hatalmas termete a pilóta szerepében külön is hangsúlyozza Sen Te kiszolgáltatót törékenységet. Sztárek Andrea, Kaszás Mihály, Gombos Judit, Császár Gyöngyi, Karczag Ferenc, Egri Márta, Sebestyén Éva, Mészáros István pontosan hozza a rá osztott szerepet.

Megemlíthető még, hogy az Elefánt-dal remekül sikerült.

BERTOLT BRECHT: ÁLLÍTSÁTK MEG ARTURO UIT! (Jókai Színház, Békéscsaba)

DÍSZLET: Székely László. JELMEZ: Gadus Erika. RENDEZŐ: Bodolay Géza.

SZEREPLŐK: Gáspár Tibor, Presits Tamás, Reiter Zoltán, Korognai Károly, Dariday Róbert, Varga Károly, Hodu József, Bartus Gyula, Felkai Eszter.

BERTOLT BRECHT: A SZECSUÁNI JÖLÉLEK (Szigligeti Színház, Szolnok)

DÍSZLET: Daróczy Sándor. JELMEZ: Karlóczai Tünde. RENDEZŐ: Szabó Máté.

SZEREPLŐK: Gubik Ági, Barabás Botond, Molnár László, Fábíán Gábor, Sás Péter, Sztárek Andrea, Kaszás Mihály, Gombos Judit, Császár Gyöngyi, Karczag Ferenc, Egri Márta, Sebestyén Éva, Mészáros István.

Molnár, persze, mindig divatban van: évről évre előveszi valamelyik hazai vagy külhoni társulat. Nem véletlenül: minden nemzedék talál benne valami fölfedeznivalót. Pár éve a hamburgi Thalia Színház vendégszerepelt a Vígben a Liliommal, Michael Thalheimer hírhedt rendezésével. Lett is belőle országgra szóló skandalum. A hazai szakma egyik jelese szőrmentén szikkadt szarnak titulálta a nézői kedélyeket borzoló produkciót. Pedig a német színház fenegyereke nem tett mást, csak kipróbálta, elbírja-e az érzelmesnek kikialtolt Molnár a legvégtesebb interpretációt. Elbírta, mert „ütésálló” szerző. Kijordíthatják, beforgathatják, feje tetejére állíthatják – legjobb darabjai dacolnak az idővel és az interpretátorokkal.

Thalheimer monumentális, geometrikus, üres térbe zárta az édes-bús ligeti történetet, a hintáslegény halálából meg horrorszcénát fabrikált. Csak úgy spricelt a művér a rideg falakra, amikor szurkálta méreteres potrohát a korpulens hintás. A lá-

KOVÁCS DEZSŐ

Rideg románc

■ MOLNÁR FERENC: LILIAM ■

nyok, Juli és Mari elcsábítása sem volt több sietősen abszolválta alkalmi aktusnál. Telihay Péter a Bárka Vivótermének csupasz fekete falai előtt játszatja a darabot. Egészen leszűkítve a teret, csak a hátsó traktust használja, nézőit meredeken emelkedő tribünre ülteti. Konganak a falak az öblös hodályban, a nézőtér egy része meg nyújtózhat, ha látni akar. A szereplők mozgatása meglehetősen körülményes, magasan körbefutó hátsó fali folyosón, vaskorlátok, vascsövek között szaladgálnak, s onnét másznak lejjebb, oldalt meghúzódó padon vagy a mélyben ücsörögnek. Időnként csak a hangjukat halljuk, ha beszaladnak a nézőtér alá. Olykor nagy dördüléssel felcsapnak egy alagsori vasajtót. A sivár környezet, Menczel Róbert alig-díszlete feltehetőleg a rendezői koncepció szerves része: a csikorgó-nyikorgó milióban elvesznek az igazi érzelmek, még akkor is, ha áradásukat színesen lebegő szappanbuborékok jelzik.

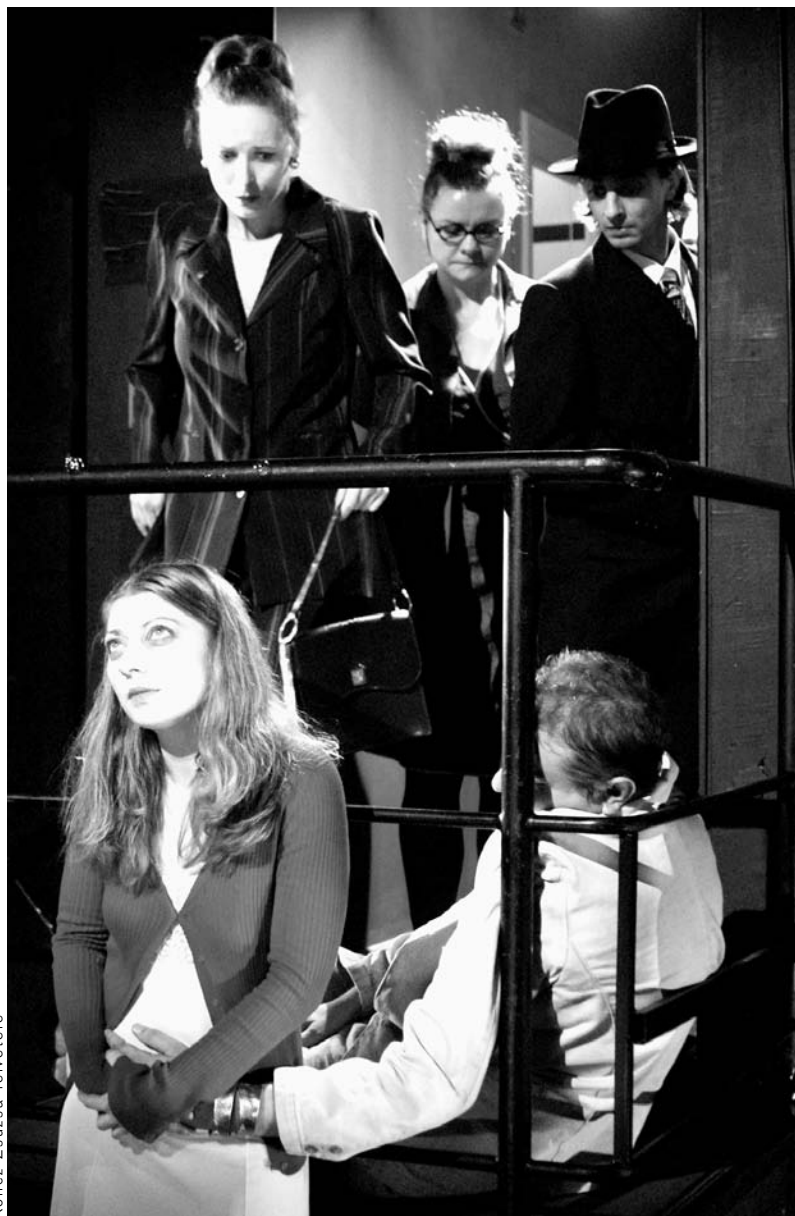
Telihay rendezése többé-kevésbé a múlt század hetvenes éveibe helyezi a játékot, legalábbis ezt látszanak nyomatékosítani Zeke Edit jelmezei. Az intézkedő rendőrök

Mezei Kinga (Juli), Szorcsik Kriszta (Mari),
Varga Anikó (Hollunderné), Nagypál Gábor (Hugó)
és Széles László (Liliom)

a Kádár-kor uniformisát viselik, Széles László Liliomja gyűrött, világos vászonzakóban, pólóban, aranyláncosan lép elénk: afféle városi vagány, pesti macsó, se nem kopott, se nem szakadt, csak lezser és roppantul laza. Julika (Mezei Kinga) kinyúlt, piros kardigánja, Muskátné (Varjú Olga) nagy rózsás hacukái, Marika (Szorcsik Kriszta) romantikusan virágos ruhái, Ficsur (Ollé Erik) aprómintás digóinge a telivér hetvenes évekbe röpítenek bennünket. Ám az elhangzó dialógusok nemigen simulnak e milióbe, vagy legalábbis kontrasztban látszanak állni a képi világgal. A „maga nekem fiatal” vagy a „butába még nem láttam ilyen ostobát” örök érvényű molnári poénjait meglehetősen nehéz az adott korszakhoz csatolni. Akárcsak a játékosan ironikus, nosztalgikus mennybéli jeleneteket.

Telihay ezúttal semmilyen „extra” értelmezéssel nem rukkol elő, inkább szolidan lebonyolítja a játékot. Rábízta magát szereplőire, hagyja kibontakozni, időnként túlságosan is magukra hagyva őket. A szereposztás mindenesetre sikerültnek mondható, hisz a bárkabeli előadásban egy formátumos Liliom és egy hitelesen érzékeny Julika szerelme rajzolódik elénk. Széles László nyers is, érzelmes is; aranyból van a szíve, de hamar eljár a keze. Nyegle, hányaveti fickó, de öntudatos és sármos. A nagydarab, marcona férfi könnyedén bolondíthatja magát a ligeti kiscseléddel. Izgalmasabb feladvány, hogy ő mitől esik szerelembe. A figura átváltozása meglehetősen elnagyolt, sem Széles, sem a rendező nem bíbelődik sokat az alak „fejlődéstörténetével”: Liliom egy tömbből faragott vagány és kész. Mezei Kinga Julikája rebbenőn törékeny, esendő leányzó, mégis csupa erő és lefojtott feszültség. Finom, apró, alig látható mosolyokkal tudatja, hogy ő most végtelenül boldog vagy végtelenül szenved. Fegyelmezett, strapabíró teremtés, aki nemigen mutatja ki érzelmeit. Mert azt neki nem nagyon szabad. Neki csak tűrni kell és szolgálni és megalázkodni és megőzvegyülni. Mezei Kinga teljes női sorsot bont ki. Szorcsik Kriszta Marikája méltó ellenpárja: virgoc és viháncoló, ám a társadalmi konvenciókat vasfegyellemmel közvetítő nősemély. Precízen kidolgozza, hogyan lesz Marikából, a visongó bakfisból érett nő, s az érett nőből kimérten számító asszony. Varjú Olga a nagyzó, nagyvonalú madámot adja az elegáns Muskátné szerepében, aki örökké győzni akar, de örökké vesztes marad. Egyed Attila megbízhatóan hozza az ironikus égi fogalmazót, Nagypál Gábor megszeppent, akkurátus Hugó, Ollé Erik szenvedélyes, penge Ficsur. A mennybéli, fehérbe öltöztetett gyerekkórus éneke túlsordulóan édes porcukorfelhőt hint a fanyar játékra; a szállongó, színes szappanbuborékok „poézisét” inkább feledném.

Telihay Molnár-előadása nem sikerült igazán ütőse, ám – s ez igazri érely manapság – semmiképpen nem unalmas. Az új direkcio kirajzolódni látszó műsorpolitikája remélhetőleg hamarosan igazi eredményeket hozhat a Bárkában.



Koncz Zsuzsa felvétele

MOLNÁR FERENC: LILIAM (Bárka Színház)

ZENE: Lajkó Félix. DÍSZLET: Menczel Róbert. JELMEZ: Zeke Edit. DRAMATURG: Vörös Róbert. ZENEI MUNKATÁRS: Faragó Béla. ASSZISZTENS, ÜGYELŐ: Hajós Eszter. SÚGÓ: Kiss Réka Judit. RENDEZŐ: Telihay Péter. SZEREPLŐK: Széles László m. v., Mezei Kinga, Varjú Olga, Szorcsik Kriszta, Ollé Erik, Nagypál Gábor, Gados Béla, Császár Réka, Varga Anikó, Szabó Gábor, Egyed Attila, Kardos Róbert, Töröcsik Tamás, Bodor Richárd, Pásztor Tibor, Dóra Béla, Dóra Máttyás, Mesés Gáspár.

ELŐFIZETŐI FELHÍVÁS

Egy évre 3900 forintért fizethető elő a SZÍNHÁZ. Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt. Hírlap Üzletág. Előfizethető közvetlen a postai kézbesítőknél az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál (Budapest, VIII., Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest), e-mail: hirlapelofizetes@posta.hu; Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102-02102799-00000000, illetve a SZÍNHÁZ szerkesztőségében személyesen (1126 Budapest, Németvölgyi út 6. III. 2.), vagy telefonon (tel.: 214-3770), valamint átutalással (10402166-21624669-00000000).



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

SZ. D E M E L Á S Z L Ó

Ötven év múltán

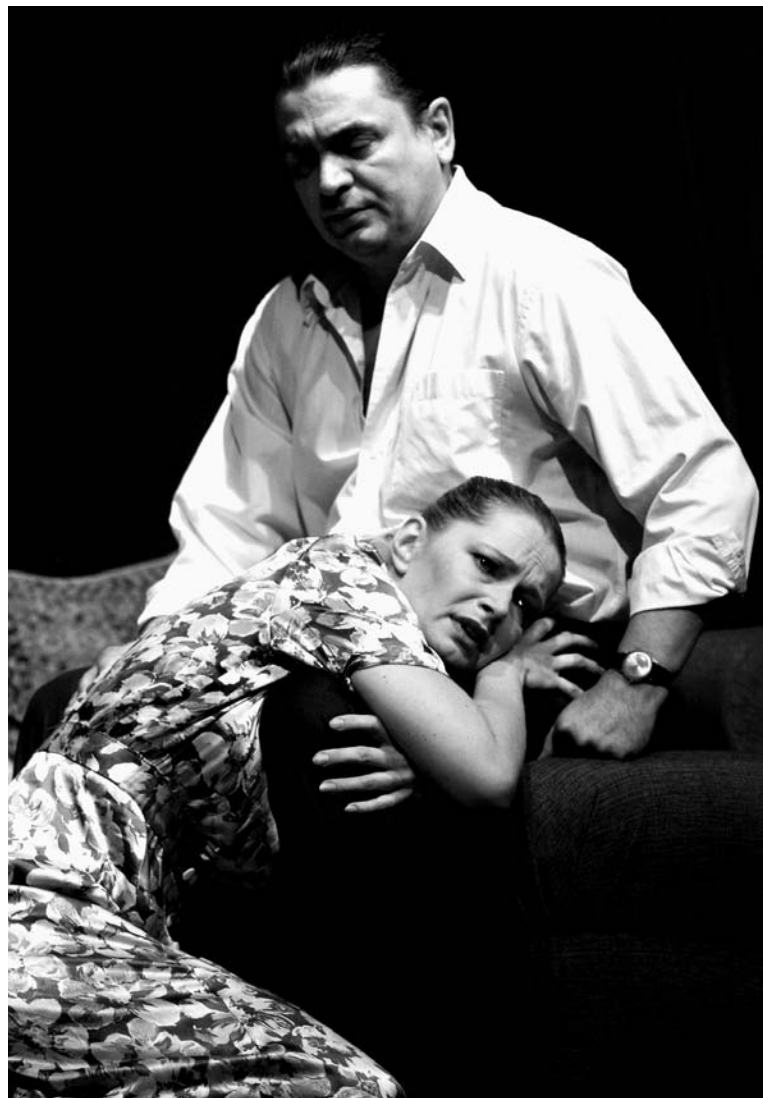
■ DARVASI LÁSZLÓ: SZABADSÁG-HEGY (GÁLI JÓZSEF NYOMÁN) ■

Gáli József drámáját 1956. október 6-án mutatta be az akkor még csak pár hónapja létező József Attila Színház. A *Szabadság-hegy* robbantott: elsőként beszélt a koncepció perokról. Az 1954-ben játszódó történetben egy munkáskádercsalád egyik fia, János börtönbe került. Bátyjai, Péter, a miniszter és András, a gyárigazgató azt hazudják anyjuknak, hogy a párttitkár János küldetésben van. Felesége, Zsuzsa anyósával együtt a miniszter Péter lakhelyéül szolgáló Szabadság-hegyi villában lakik, akinek ráadásul a szeretője, és ő is részt vesz a hazudozásban. A Mama azonban megtudja az igazságot a szintén koholt vádak alapján bebörtönzött, de kiengedett Pellegről. Hamarosan gyász hír érkezik: Jánossal szívroham végzett. A Mama elhagyja a házat, Andrásához költözik, aki a tragikus események hatására úgy dönt, új életet kezd. A karrierista Zsuzsa is szakít Péterrel: a miniszter ÁVH-s beosztottjával marad a Szabadság-hegyen. A korabeli kritikák szerint a realista eszközökkel színre vitt előadás szenvedélyesen mondta ki mindazt, amiről a néző hallgatott. „Tavaszkodó irodalmunk egyik első fecskéje”, írta a Művelt Nép (B. Nagy László, 1956. október 21.); „társadalmunk sebeit nem hatásvadászat, hanem a gyógyítás miatt tárja fel”, tette hozzá a Népszava (Kemény György, október 13.). Az Esti Budapest (október 15.) a Mamát játszó Gobbi Hildát méltatta, aki „ezúttal nem is szerepet játszik, maga az élet tör be vele a színpadi deszkák közé”. A színmű bátor hangütése kiváltotta az akkori politika nemtetszését, az előadást sietve betiltották, az író egész életére ellehetetlenítették. Gáli hányatott sorsát summázza az anekdotába illő, ám megtörtént kis groteszk, mely szerint a közös lágerévek után külföldre szakadt társa akkor tudta meg, hogy Gáli túlélte a nácik táborát, amikor halálos ítéletéről értesült 1957-ben. Végül ezt is megúszta, amennyire lehetett. Kiszabadult, fordított; írt is, de novellái csak halála után jelentek meg. Elhatalmasodó szívbjaja nem engedte, hogy megérje a rendszerváltozást, amikor Paál István – ráadásul az eredeti évadtervet átalakítva – 1990-ben bemutatta a *Szabadság-hegyet*. A veszprémi előadás szikár és hűvös volt. Paál két felvonásra húzta az eredeti hármát, és egykorú, vagyis rendszerváltozás kori környezetben játszatta. A Mamát „Spányik Éva zord, szigorú játéka” (Szántó Judit, Magyar Napló, 1990. február 8.) teremtette meg. Az előadás válasz volt Eörsi István felvetésére is, aki Gáli ismerőjeként és barátjaként, valamint az ősbemutató részeseként és kritikusaként a *Szabadság-hegy* első nyomtatott kiadásának előszavában, a SZÍNHÁZ 1989. novemberi számának drámamellékletében tette fel a kérdést: vajon „él még ez a *Szabadság-hegy*? Vagy legalább életre kelthető-e” harminchárom évvel az ’56-os események után?

Azóta eltelt másfél évtized, s a kérdés ismét aktuális. Úgy hírlík, Szegeden az eredeti darabból készül felolvasószínház. A József Attila Színház pedig sajtótájékoztatókon beharangozott nagyszabású akcióba fogott: napra pontosan az ősbemutató után ötven évvel színpadra állította a *Szabadság-hegy* átíratát, Darvasi László új színművét. A sztori lényege megmaradt, míg azonban Gáli szövege a témához illő komoly hangvételben íródott, addig Darvasi ironikus irányba vitte a drámát. Gáli a tér-idő egységének klasszikus (a szocialista realizmusban is érvényes) szabályai szerint

kesztette darabját: három felvonása egyetlen téli estén, egyetlen helyszínen – a villa könyvtárszobájában – játszódik. Darvasi megbontja az idő zárt kompozícióját egy 1988-ban játszódó közjátékkal. Talán nem lényegtelen apróság, hogy Gáli farsang tájára időzítette a cselekményt, s a szereplők többször is párhuzamot vonnak a zord időjárás és a világban zajló események közt. Ezzel szemben Darvasi műve május elsején játszódik, a tragikus végkifejtet a vidám felvonulásokkal alkothatna kontrasztot. Két új bölcs-komikus clown szereplő is feltűnik: Károlyka, „visszamaradt történelmi félnótás a felső tízezerből” és Poldi bácsi, „kolozsvári filosz, jelenleg kertész a Szabadság-hegyi villában”. Alakjuk a háttérben a tragikus (magyar) életek körforgását sejtethetné: Trianon és a kommunista hatalomátvétel kárvallottjai mellé kapcsolódik „kisemmizőjük”, a kommunista János tragédiája, akit a saját(jának hitt) rendszere pusztít el. De Darvasi mindezt nem bontja ki részleteiben, pedig a közjáték felmutatja a tovagyűrűző hazugság-rendszert. Ez a rendszerváltozás előestéjén zajló epizód a Mama temetése napján játszódik. Összegyűlik a(z ismét) gyászoló csa-

Timkó Eszter (Zsuzsa) és Mihályi Győző (Péter)





Schiller Kata felvételei

Galambos Erzsi (Mama) és Schnell Ádám (Pelleg István)

lád, s kiderül: a Mama újra hazugság áldozata lett, mert végakaratóval ellentétben nem egyházi szertartással temették. A feszült légkörben feltűnnek az unokák is. Zsuzsa, aki az első felvonásban még Péter szeretője volt, most András felesége, Péter neje pedig Eszter lett, aki a május elseji ünnepségre kölcsönzött ruhát hozta Zsuzsának. Pelleg, János hajdan igazságtalanul bebörtönzött barátja most részvétnyilvánítás ürügyén a volt miniszternél lobbizik megrendelésért. A közjáték után kanyarodik vissza a történet 1954-be, értesülünk János haláláról, a Mama, András és Zsuzsa távozásáról, s megtudjuk, hogyan találkozik Eszter a részeg és összetört Péterrel. Az alakok jövőbeli útjuk ismeretében sem lesznek árnyaltabbak. A dramaturgiai bűvészkedés kevés újdonsággal ajándékoz meg Gáli művéhez képest. A történet komolyságát elveszi, iróniája viszont elhalványul.

Léner Péter rendezésének egyetlen határozott és világos vonása a Gáli emléke előtti tisztelgés. Az előadás keretként áttetsző vászon ereszkedik a színpad elejére, amire, mint május elsején, piros lufik szállnak, míg a végén helyettük kalapok szálldosnak, s kiemelkedik közülük egy fehér svájcisapka: Gáli József sapkája, mint megtudtuk az Előhangból, melyben elhangzik az is, hogy bár a szöveg nem az ő munkája, de „a történet egészen az ő története. A *Szabadság-hegy* drámáját tőle kaptuk. Ezért érte és mindazokért az eszményekért, amelyeket megalkuvás nélküli élete képviselt, mutatjuk be úgy, ahogy talán ő is elmondta volna nekünk ma...” Az előadás azonban – éppen ellenkezőleg – egyáltalán nem hozza közelebb a történetet, sőt eltávolítja azzal, hogy csak a közelmúltig hatol. Fel sem merül a jelennel való kapcsolat lehetősége. Pedig Gáli publicisztikus frissességgel szólt jelenéhez, Paál is aktualizálta a hazugság-parabolát. Napjainkban hihetetlen aktualitást nyerhetne a sumák miniszter. Ehelyett a színészek ódon figurákat játszanak, többnyire nehézkesen, mesterkéltné manírokkal és hanghordozással. Időnként tragikusnak, máskor játékosnak akarnának látszani, de véletlenül sem természetesen. Galambos Erzsi kivételével, aki a Mama szerepében összeszorított szájú, állhatatos, kemény asszonyt játszik. Hinni akar, erőnek erejével. Leszegt fejjel, ökölbe szorított kézzel hallgatja, hogyan hazudnak neki, amikor pedig már tudja az igazságot. Mellette Sztankay István próbálja kiemelni Poldi bácsi alakját a jelentéktelenségből. Vágó Nelly jelmezei az ötvenes éveket és a nyolcvanasok végét idézik. A központi szerephez jutó zöld estélyi viszont közönségesre sikeredett. Horgas Péter díszlete emelvényre helyezett, konzervatív polgári ízléssel berendezett nappalit ábrázol realista módon, amelyet különös falak vesznek körül, rajtuk elszórt, egymásra dobált kisebb-nagyobb ablakok, ablakkeretek. Vakablakok? Nem derül ki az előadásból, ahogyan az sem, hogy végül a falak miért dőlnek össze nagy dörrenés közepette. Mi omlik össze? Minden?

DARVASI LÁSZLÓ: SZABADSÁG-HEGY (Gáli József azonos című drámája nyomán) (József Attila Színház)

DRAMATURG: Duró Győző. **DÍSZLET:** Horgas Péter. **JELMEZ:** Vágó Nelly. **SZCENIKUS:** Éberwein Róbert. **ZENE:** Sály László. **A RENDEZŐ MUNKATÁRSA:** Gábor Anna. **RENDEZŐ:** Léner Péter. **SZEREPLŐK:** Galambos Erzsi, Mihályi Győző, Besenczi Árpád, Timkó Eszter, Józsa Imre, Sztankay István, Schnell Ádám, Varga Klári, Önböli Pál, Szirmai Melinda, Savanyó Attila, Falvai András.

SZÉKELY SZABOLCS

Sajnálatos események

■ ANGYAL ÉS KÁDÁR ■

„**H**ogyha én harminc év távlatából nézem, akkor én mindenkit sajnálok” – utal 1989-ben a „sajnálatos eseményeket” követő sajnálatos megtorlásra Kádár János a zavarodottsága miatt hírhedtté vált beszéde közben. A sajnálatos megtorlások során sajnálatos módon Nagy Imrét is kivégezték. „Vagyis hogy megölték / vagy mit tudom én / meggyilkolták” – emlékezik vissza Kádárné. Ahogy Kornis Mihály A Kádár-beszéd című monodrámája is a szavakkal való küzdelmet képezi le, az annak ikerdarabjaként számon tartott Kádárné balladája és az arra épülő kamaraszínházi előadás is a nyelv életfunkciójáról szól.

Ellenforradalom! – üvölti a fogvatartott arcába az egyik kihallgató tiszt, megelőlegezve az elkövetkezendő évtizedek egyik kulcsszavát. Angyal István, a meggyőződéses kommunista pedig következetesen forradalomnak nevezi a „sajnálatos eseményeket”. Ahogy ’56 értelmezése, megnevezése és meg nem nevezése a magyar nyelv egyik legelképesztőbb történelmi szerepvállalása volt, az *Angyal és Kádár* meghatározó pontja szintén a szavakhoz való viszony. Angyal István révén az igazság kimondása, Kádárné térfelén az újraértelmező emlékezés által.

Angyal István meggyőződéses kommunistaként vett részt az 1956-os forradalomban, a „megvalósult szocializmussal” szemben őszinte baloldaliként. Tüzoltó utcai szerepvállalása miatt elfogták, majd 1958-ban kivégezték. Sólyom András rendező a kihallgatási jegyzőkönyvek és Eörsi István visszaemlékezései mellett Kornis Mihály *Kádárné balladája* című színművéből vágta össze a színpadi szöveget. A közönség felváltva tekinthet be a kihallgatószobába, és hallhatja a pártvezető özvegyének visszaemlékezését, a dramaturgiát tekintve fele-fele arányban. Legalábbis látszólag; a színpadon ugyanis felborul az egyensúly, az előadás főszereplőjévé Kádárné válik. Minden – színházi értelemben vett – történés ugyanis Pap Vera négyzetméternyi játéktérén zajlik. A kihallgatások csupán az el-

hangzott szöveg szempontjából ellenpon-
tozzák és értelmezik a cselekményt, vagyis
a kimondás és a mellébeszélés viszonyát.
Sólyom rendezésében ugyan úgy tűnik,
hogy az egymást váltó három tiszt viselke-
dése a kihallgatások során dramaturgiai
fokozást képvisel, valójában azonban csak
a szöveg interpretációja zajlik. Pedig elvileg
ez a színpadi térfél lenne hivatott megtörni
Kádárné monológjának monotonitását az-
zal, hogy több akciót és mozgásteret bizto-
sít. Csakhogy a kisrealista díszletek között
drámai szempontból nem nagyon történik
bármi. Akkor sem, amikor az „arcátlan ki-
hallgató” (Németh Kristóf) folyamatosan
Angyal István (Varga Zoltán) arcába fújja a
cigarettafüstöt: csak a levegő lesz fullasztó,
a kihallgatás légköre ettől még nem válik
azzá. Varga Zoltán az elejétől a végéig pon-
tosan ugyanolyan hangon és gesztusrend-
szerrel testesíti meg az öntudatos forradal-
márt, játéka semmit sem mozdul el az
előadás folyamán, Angyal Istvánból pedig
így nem is lesz hús-vér ember a színpadon.
A színlapon értelmiségi kihallgatóként
szereplő Dózsa Zoltán idegesen hallgatja a
fogvatartottat, mégsem vállaltoként, ha-
nem leginkább azzal a feszült figyelemmel,
mint unoka a háborút megjárt nagypapát.
Dolmány Attila alakításában a fiatal kihall-
gató fesztelenül folytatja az eljárást, egye-
dül Kádár nevének elhangzásakor szikráz-
zik fel a beszélgetés.

Pap Vera (Kádárné)



A kezdetben homályos múlttöredék ugyanis a vallomástételek harmadik fázisában va-
lamelyest tisztázódik: Angyal István a pártvezetéssel folytat tárgyalásokat, Kádár pedig a
forradalom támogatásáról biztosítja a Tűzoltó utcai felkelőket. Angyal István megment-
hetné életét, ha ezt letagadná, és az októberi eseményeket ellenforradalomnak nevezné, ő
azonban – Eörsi István emlékezete szerint – letartóztatása előtt két nappal azt mondta:
„Nem akarom végigcsinálni azokat a nyavalyás kis kompromisszumokat, amelyek most
rátok várnak.” Angyal éppen a Kádárral kötött megállapodást nem akarja elhazudni, ez-
zel pedig éppen Kádárné visszaemlékezésének – és közvetve az MSZMP KB előtt a rend-
szerváltás küszöbén elmondott Kádár-beszédnek – maszatolásait ellenpontozza.



Schiller Kata felvételei

Dolmány Attila (Fiatal kihallgató), Stefanovics Angéla (Gépírnő) és
Varga Zoltán (Angyal István)

Pap Vera játékában nem csupán Kádárné személyes tragédiájának ábrázolása a meg-
döbbentő, hanem maga a szimbolikus alak, akit a mimika, a testbeszéd, a hangsúlyok és
a szófordulatok életre keltenek. Tamáska Mária itt ugyanis nem egyszerűen Kádár fele-
sége. Személyében a másik megvalósult szocializmust láthatjuk: nem a terrorét, hanem a
kádári kisemberét. A múlttól beszélve megvonja vállát, szemöldökét kerekíti, értetlenül
legyint, és megnyomorítottágában két sírás között rágyújt egy meztláb Kossuthra.
Még elképesztőbb a szeretetből fakadó mentegetés nyelvhasználat, a „vagy mit tudom
én” fordulatai. A mellébeszélések és melléhallgatások meg-megszakadó sorozatából még-
is egy valódi emberi válság rajzolódik ki: egyrészt a szeretett férj „nehéz sorsát” végigkí-
sérő narratívában, másrészt a már említett kisemberi attitűd és a történelem kibogozha-
tatlansága közötti feszültség okán.

Az igazság megismerhetetlensége, megkérdőjelezése, eltagadása, helyreállítása – ezek-
ből építkezik az *Angyal és Kádár* nyelvi bűjőcskája. A szómágiából csupán egy félperces
etap szakítja ki az előadást. A Gépírnő (Stefanovics Angéla) kettesben marad Angyal Ist-
vánnal a kihallgatóhelyiségben. Kisfiú vagy kislány? – kérdezi rezzenéstelen arccal az
egyenruhás kisasszony a fogvatartotttól. Az egyszavas válasz pedig mentes mindenféle
történelmi ítéletmondástól, de túlságosan egyszerű ahhoz, hogy magyarázni, értel-
mezni lehessen vagy kelljen. Csupán egy kivégzendő apa gyermekének a neve hangzik el.
A Gépírnő elhagyja a helyiséget.

ANGYAL ÉS KÁDÁR (Budapesti Kamaraszínház, Ericsson Stúdió)

Komis Mihály *Kádárné balladája* című monodrámája, Angyal István vallomása és Eörsi István ta-
nulmányai alapján

DRAMATURG: Magyar Fruzsina. JÁTÉKTÉR-RENDEZŐ: Sólyom András.

SZEREPLŐK: Pap Vera, Varga Zoltán, Bozsó Péter, Stefanovics Angéla, Dolmány Attila, Németh Kristóf.

A Csokonai Színház új művészeti vezetője, Vidnyánszky Attila a Debreceni SzínLapban többek között azt írja, hogy a Szócs Géza Liberté 56 című drámájából rendezett előadás nézői a totális színház általa értelmezett megvalósítására számíthatnak, egy szépen megkoreografált költői látomásra. Valóban igazi összművészetinek szánt produkciót látunk, legalább húsz dallal, táncal, erőteljes, bár olykor túl direkt képi megoldásokkal.

Előrebocsátva, hogy az 1956-os forradalom – különösen a mostani kerek évforduló idején és a mai magyar viszonyok között – nyilván egyrészt érzékeny téma (hogyan közelítünk hozzá, mit mutatunk meg belőle, és kinek a szemszögéből), másrészt kétségtelenül pusztán önmagában is tiszteletet követel, úgy vélem, e hasábon mégis az a legfontosabb, hogy részben vagy egészben valóban ezt látjuk-e. Egésszé állnak-e össze a „foszlánydramaturgia” jellegzetességeit mutató elemek, vagy sem.

Szerintem nem. Noha erőteljes, ugyanakkor sok helyütt didaktikus képekben jelenik meg a történelem, a játéknak nincs íve, inkább egy-egy jelenet emlékezetes, mintsem az összhatalom.

Alekszandr Belozub díszletét óriási, szürke, Magyarországot formázó sátorponyva uralja. Az előadás kezdetén a Szovjetunió felől alá lehetne bújni, de nem sokáig, mert jön egy ember, és hatalmas kalapácsütésekkel az egészet a színpadra rögzíti; a vasfüggönyt is jelző néhány – gondolom – ezres szeg is nyomatékosan beveretik a rivalda vonalába. Ezen a térképen mutatja majd meg Kádár az oroszoknak – miután két piros zászlócskával, mint egy légiforgalmi irányító, boldogan betereli őket hazánkba –, hol is van Budapest. Jelenősebb szerepet kap továbbá egy kör alakú, görgőkön mozgatható kisebb színpad, amit néha egy kurblival forgatnak, ha éppen történik rajta valami; hogy miért éppen akkor, amikor, erre nem jöttem rá. Görgőkön gurul néhány emeleteságy-szerű, praktikus mozgatható alkotmány is, ezek hol kórházi priccseket formáznak (rajtuk véradók hosszú műanyag csöveken át hatalmas dunsztosüvegekbe adják az igazi magyar vért – a magyar vidék is küld egy hordónyit), hol a szovjet katonákat szállító, Magyarországhoz közeledtében megtelő vasúti vagonokat. Egyébként a tágas teret jól betölti Horváth Csabának a színészeket alaposan megmozgató koreográfiája.

A megszállás után hatalmas vörös csillagok lengenek a színen, egyik-másik közepén, mint egy déligyümölcsben, világító „magház”; harsányan kacagunk, amikor Kádár kap a nyakába egy akkorát, hogy alig tud járni a súlya alatt. Van ló is – a nem különösebben eredeti nadrágtartós megoldás

KARUCZKA ZOLTÁN

Gyötrő látomás

■ SZÓCS GÉZA: LIBERTÉ 56 ■



Eperjes Károly és Wagner Lajos

–, és vannak ugyanilyen tankok is (felteszem, ezek inkább jelmezek, Nagy Viktória munkái); a jópofa harci járművek csöve a szokásostól eltérő célt is szolgál, amikor a katonák nekünk háttal állva végzik – konkrét és átvitt értelemben is – a dolgukat. A szomorú végkifejletben a legyőzött forradalmárok néhány tető nélküli fekete koporsóval járnak – leginkább a földön fekvő – kicsit hosszadalmas, ám remekül megkoreografált és pontosan kivitelezett gyászos táncot (de tudjuk már a kezdetén, hogy előbb-utóbb arccal lefelé fekszenek majd beléjük). A díszlethez sorolom a nagy vetítévásznat is, amely egyetlenegyszer kap szerepet: a – szerencsére fekete-fehér – filmkockákon lánctalp tapossa össze a fent említett hordót; látható: a pesti utcát magyar vér öntözi.

A forradalom első tizenkét napjának története nem hoz újdonságot, szerintem valamilyen különleges megközelítést sem kínál az előadás, s noha van egy szerelmi szál is, igazán sem az, sem a történelem nem ragad magával.

Ilyen körülmények között a színészeknek nem kifejezetten a többrétegű jellemábrázolás jut feladatul; amit lehet, azt megteszik. A nagyszámú szereplő sorából kitűnik Eperjes Károly, Kádárként ő mutathatja meg leginkább, hogyan változott ez az ember a történelem és a vörös csillag súlya alatt. A szerelmespárt alakító Varga Gabi és Andrassy Máté kettőse annyit tehet, hogy a jóval magasabb fiú karjaiban a lány lábai több ízben nem érik a földet, és ez olyan romantikus – a szűk lehetőségek között az utóbbi a halványabb, az előbbi a maximumot adja. Nagy Imreként Horváth Lajos Ottó, Maléterként Csikos Sándor arra kárhoztatnak, hogy színészi képességeikről leginkább mint földön állva himbálódzó felakasztottak adjanak tanúbizonyságot. Határozottan kiragyog a tömegből Kristán Attila – szerepe szerint is – kivülálló Rádiósa.

Az előadás egy pontján Kóti Árpád a rivaldafénybe lép, bemutatkozik, és elmeséli nekünk két valós történetét '56-ról. Na, ő igazi.

SZÜCS GÉZA: LIBERTÉ 56 (Csokonai Színház, Debrecen)

DÍSZLET: Alekszandr Belozub. **JELMEZ:** Nagy Viktória. **KOREOGRÁFUS:** Horváth Csaba. **ZENE:** Verebes Ernő. **DRAMATURG:** Kozma András. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Sóvágó Csaba. **SÚGÓ:** Pethó Zsuzsa. **ÜGYELŐ:** Tenki Ferenc, Karl József. **RENDEZŐ:** Vidnyánszky Attila.

SZEREPLŐK: Horváth Lajos Ottó, Csikos Sándor, Jámbor József, Eperjes Károly m. v., Andrassy Máté, Varga Gabi, Kóti Árpád, Szücs Kata, Varga József, Tóth László, Dániely Zsolt, Földeáki

Nóra, Wagner Lajos, Alekszandr Belozub m. v./Nagy László, Egres Katinka, Kádas József, Mercs János, Nagy Péter, Ivaskovics Viktor m. v., Rác József m. v., Garay Nagy Tamás, Oláh Zsuzsa, Miske László, Vranycz Artúr, Mészáros Tibor, Krisztik Csaba, Bakota Árpád, Kristán Attila, Újhelyi Kinga, Hobo/Boros György, Nagy László, Kiss Gergely Máté, Márkus Luca, Pál Eszter, Csobolya Balázs, Vidnyánszky Attila, Váradai Csongor.

SZEKERES SZABOLCS

Jézus és az ÁVH

■ KARÁTSON GÁBOR: ÖTVENHATOS DARAB ■

Feladta a leckét magának és a kritikusnak az R. S. 9. Stúdiószínház társulata, amikor a Karátson Gábor regénye alapján készített *Ötvenhatos darabot* műsorára tűzte. Nem könnyű rájönni, milyen cél vezethette az előadás készítőit a nyilvánvaló tiszteletadáson túl. A közel hétszáz oldalra rúgó forrásmű, az *Ötvenhatos regény* komoly odafigyelést igénylő, nehéz olvasmány. Az elbeszélő szívesen tesz kitérőket, szigorú pontossággal merül el a részletekben, és hatalmasakat ugrik az időben előre és hátra. A középpontban a forradalom áll: innen rugaszkodik el, és ide tér vissza minduntalan; esszézerű fejtegetései a rendszerváltás utáni politikai csatározások tükrében mutatják be az 1956-os eseményeket. Karátson Gábor laza szövésű önéletrajzot írt, amelyben a cselekmény töredezettsége a szöveg önreflexív mozzanatainak és az idő- és térbeli sikok folytonos egymásra csúsztatásának eredménye. A történet csomópontjában öt férfi barátságának hol lassuló, hol gyorsuló ütemű széthullása áll. Egy ilyen nehezen megfogható cselekményű szöveg színpadi megvalósítása nem éppen hálás feladat. Dobay Dezső rendezése az egyetlen járható utat követi: az író-főhős letartóztatását, vallatását és a későbbi börtönéveket erősíti fel, valamint megmutatja a feleséggel, Fannyval való szeretetteljes kapcsot,

Jáger Szabolcs és Orosz Róbert

latot, és az előadást e momentumok köré szervezi. A színpadot mélységében kettéválasztó, átlátszó függönyön túl a főszereplő álmai és hallucinációi jelenítődnek meg. Itt találkozik Jézus az elfogatására küldött katonákkal, akik az Államvédelmi Hatóság jellegzetes fekete bőrkabátját viselik, itt látjuk Nagy Imrét közvetlenül a halálos ítélet végrehajtása előtt.

A rendezés a dokumentumdráma eszközeivel próbálja megteremteni a korhű hangulatot. Felütésként az *Egy mondat a zsarnokságról* című költeményt hallhatjuk felvételről Illyés Gyula tolmácsolásában, és az októberi napok eseményeit, a tömegjeleneteket, a Nagy Imre-pert archív filmbejátszások segítségével kísérhetjük figyelemmel. Ezekre azért van szükség, mert a kisméretű játéktéren a miliót máshogy nehéz érzékeltetni. A fenti eszközök, a képek, a hangalámondások azonban nem mutatnak túl a pusztá illusztráción. Orosz Róbert az író szerepében olyan értelmiségi figurát mutat meg, aki fanyar humorral látja a világot, és kétségbeesett erőfeszítéssel próbálja megőrizni emberi méltóságát még a legnehezebb pillanatokban is.

Az *Ötvenhatos darab* nem ábrázolja témáját új perspektívában, a megemlékezésen kívül más – művészi – szándék nem érződik az előadáson.

ÖTVENHATOS DARAB (MENNYDÖRGŐ ÉG ALATT) (R. S. 9. Stúdiószínház)

Karátson Gábor *Ötvenhatos regény* című műve nyomán.

DÍSZLET-JELMEZ: Veres Dóra. **TECHNIKA:** Csáki Rita. **RENDEZŐ:** Dobay Dezső.

SZEREPLŐK: Orosz Róbert, Gergely Erika, Hegedűs Csaba, Jáger Szabolcs, Kassai László.

Schiller Kata felvétele



Csak azt tudod beszívni, amit előzőleg kifújtam. Ez a törvény az aritmiás szívek klubjának kohéziós ereje. Ha belegondolunk, nemcsak a Tünet Együttes Szeánsz című előadásának pszeudoinfantilis társaságát, hanem minden zárt csoportban működő közösséget a fenti törvény tart egyben. Legyen az család, iskolai osztály, munkahelyi team, társadalmi réteg, nemzetség vagy kontinensnyi populáció.

Ami az egyik egyednek kilélegzett végtermék, az a másiknak beszívandó táplálék – szimbolikus értelemben. A nyilvánosság elé tárt szellemi produktumot a befogadók feldolgozzák, majd kilövik magukból. A hírközlés is így működik: adják, veszik, átalakítják, továbbítják az üzenetet, aztán kezdődik előlről a folyamat. A Szeánsz előadói kergetőznek a színpadon, hirtelen, rövid hangok kíséretében kipróbálják magukból a levegőt, a kilövellt légbombát valamelyik társuk bekapja és letűdözi, néhány másodpercig bent tartja, majd hasonló hangot hallatva kilövi az újabb, ott termelt delikvens számára. Vicces, bizarr, kicsit gusztustalan a jelenet, mint a valós életben zajló csoportkooperációk legtöbbször. A közösségi tevékenység színpadi művelői elegáns hölgyek és urak – igaz, a sötét zakók, nadrágok és könnyű estélyi ruhák egyes pontjain himzett ovis jelek láthatók: napocska, holdacska, cseresznyepár satöbbi. A felnőtt gyerekek révült tekintettel préselik ki magukból a légnemű anyagot, igen ambiciózusan, szinte agresszíven buknak rá a bekapnivalóra, ha joint is égne a kezükben, azt gondolnám, cannabisfüstöt továbbítanak egymásnak. Ha így lenne, sem lepne meg, hiszen a hirtelen másba juttatott érzelem- és gondolatdózisok hatásmechanizmusa hasonlít a drogokéra: először mámoros örömet okoz, a kijózanodás idején pedig gyöttrődést.

A légcserés akció csak egy rövidke jelenete a Szeánsznak, de egyben emblematisz motívuma is Szabó Réka legújabb rendezésének. A furcsa játékot űzők valódi gyerekek vagy infantilis felnőttek is lehetnek, de a szimbolikus is felfogható (és persze fel is fogandó) esemény sor számos tágabb értelmezést is nyerhet. A Szeánsz előadását a konkrét és a szimbolikus, az egyszerű és a mélyenszántó állandó játéka jellemzi. Szabó mindig egyértelműen többértelműsége törekszik, ennek segítségével tudja megjeleníteni az értékek, szokások viszonylagosságát és az ismétlődő, általánosan elfogadott élethelyzetek abszurditását. Sokszor konkrét, banális eseményt tágit szimbolikussá, máskor bizarr, szokatlan helyzetekbe kényszerített hétköznapi figurák bukdácsolatásával mutatja be,

Kövesdi László, Ilkay Türkoglu,
Kántor Kata és Szász Dániel

KUTSZEGI CSABA

Elverlek, mint a kétfenekű dobot

■ SZEÁNSZ - ARITMIÁS SZÍVEK KLUBJA ■

hogy a különlegesnek álcázott jelenségek mögött is legtöbbször egyszerű emberi gyarlóság, esendőség rejtőzik.

A „helyzetgyakorlatok” egyikében Kövesdi László „tanár bácsi” kisdédóvs nyelven terrorizálja sorba ültetett társait. Egyes szám első személyben beszél, mint a rehabilitálandó betegeket hülyegyerekeként kezelő gyógytornász. „Szégyellem magam!” – mondja szigorúan a megszeppent nebuló szemébe nézve, persze ezen azt érti, hogy a megszegyénítettnek kell szégyellnie magát, és nem veszi észre, hogy a szavai önmagára hullnak vissza. Olyan ez, mint amikor a főnök a saját mulasztását a beosztottja fejére olvassa (és egyre jobban elhiszi, hogy igaza van), így papol az erkölcstelen az erkölcsről, így vádol hazugsággal a hazug. Kövesdi egy másik jelenetben szónoki pulpitus és visszhangzó mikrofon egyben, mögötte állva Dózsa Ákos leplezi le halkán, megtörtön önmaga lúzerségét. Kövesdi mint tömegkommunikációs médium felerősíti, visszhangozza a vallomást, aztán bele-belemagyaráz, kiegészít, színez, majd átveszi a szót, és maga alkotja meg a híreket.

A Szeánszban verbalitás és mozgás egybefonódik. Ha nincsen tánc vagy megkoreografált mozdulatsorozat, a mozdulatművész színészek különleges, extrém pózokban adják elő a monológokat, dialógusokat vagy éppen a megkomponált, közös üvöltéseket. Egy ülve, játékosan, ritmikus kopogással elektronikus pityegő ütemére kezdődő táncbetét visszatérő motívumként háromszor is megjelenik, de mindannyiszor szervesen illeszkedik a kontextusba: lecsengeti a megelőző jelenetet, és felvezeti a következőt. A táncképekben a mozdulatelemek ismétlődnek, a hangulat viszont mindig más. Harmadszorra, komollyá vált, majdnem elfajuló játékot követve, a közös tánc-játék is elkomorul: derűre mindig ború jön, avagy előbb-utóbb mindenkinek muszáj felnőnie. A táncokban a három hölgy, Gold Bea, Ilkay Türkoglu és Kántor Kata mellett Dózsa Ákos és Szász Dániel jelenkedik. A két úr akrobatikus ügyessége helyenként parádés, de mind az ötükről elmondható: a mozgást, a színészetet és a verbális szövegmondást egyaránt magas színvonalon





Ilkay Türkoglu és Gőz István

úzik. Ilkay Türkoglu akcentussal beszél magyarul, az alkotók ki is használják e bájos adottságát: a mondatisméltelés, egymást parodizáló játékokban egyre nehezebb szövegeket kap. Ki is borul egyszer: de hát én török vagyok – kiáltja. Később, amikor a magyar temperamentumot is felülmúló hisztit vág le törökül, felülkerekedik: a többiek tanácstalankodva hallgatják, majd bizonygatni kezdik, hogy értették minden szavát.

Gőz István (Kövesdihez hasonlóan) nem képzett táncos, de hórihorgas alakja és egyéni abszolvált gesztusai, mozdulatai révén az abszurd-groteszk (tánc)színházi előadások hol elgondolkodtató, hol igen szórakoztató ékessége. A *Szeánsz*ban kitűnő ritmusérzékét is megcsodálhatja a közönség. Ilkay Türkogluval, Kántor Katával és Szász Dániellel közös jelenetében a régi mondás, hogy „elverlek, mint a kétfenekű dobot”, újfajta értelmezést kap. Gőz és Szász a lábuk közé lehajolt hölgyek égnek meredő fenekét csapkodva virtuóz dobshólt ad elő, az élő dobfelszerelés folyamatosan kiegészül cintányérréként hasznosuló, valahonnan a mélyből elővarázsolt kecses női végtagokkal. A dobosok teste a dobtestekkel végül kibogozhatatlanul összegabalyodnak, de a feszes ritmus kordában marad: a *homo ludens* könnyedén győzedelmeskedik a nehézségeken.

Kántor Kata sajátos párnatánc győztese lesz, de vesztére: a legyőzöttek nem ismerik el a vereséget, és alaposan megdöbálják a nyertest. A párnatánc egyébként igen leleményes: ütemes párnafogatásra párnákon csúszkálva párnákat rugdosnak. Leleményben mégis Dózsa Ákos emelkedik ki: rövidnadrágot ölt, tenyerét a térde mögé, a hajlatra tapasztja, és guggolással, hirtelen térdhajlítással levegőt enged feltörni alóla. Az eredmény: szellentést idéző hangeffektus. Dózsa szinte minden pózban, másodpercenként képes kitermelni a bizarr hanghatást.

Az előadás utolsó perceiben egyértelműen kiderül, hogy a gyerekek rendkívül exhibicionisták – vagy a felnőttek betegesen magamutogatók. Vagy legalábbis mindenre képesek, hogy egy pillanatra a figyelem középpontjába kerüljenek. A színpad sötétbe borul, a nézőtér első sora fölül kis reflektor ereszkedik le a középen ülő néző kezébe. A szereplők először játékosan kérlelve, majd egyre vadabban követelik: rám világíts! Rohangálnak, követelőznek, de van olyan is, aki nem kér a fényből. Az egyik férfi felajánlja: ha rávetül a fény, még a gatyáját is szívesen letolja. Megteszi. Egy nő félmeztelenre vetkőzik. Végül a lámpa felemelkedik, a sötétben mindenki levetkőzik, hátramegy, és áttetsző nejlónköpenybe bújjik. Sejtelmes megvilágítást kapnak, és néhány másodpercig mozdulatlanul pózolnak. Bemutatják testi-lelki pöröségüket. Nagy királyok voltak az életben, a játékban. De mint tudjuk, a legtöbb király meztelen.

Szabó Réka rendezései már évekkel ezelőtt ügyes, gondolkodó, érzékeny alkotóról tanúskodtak. A *Lomtalanítás*, a *Karc*, a *Buddha szomorú*, a *Nylon revü*, a *Priznic* és a *Szeánsz* sorozata meggyőző fejlődésről árulkodik. Az utolsó kettő bemutatása óta Szabót nem koreográfusnak, hanem inkább érett, gondolatait szóban és mozdulatban megfogalmazó színházi rendezőnek gondolom. A *Szeánsz* előadói alkotótársai is a darabnak, és nem nehéz kitalálni, hogy a művek létrehozásában dramaturgként közreműködő Peer Krisztiánnak is orosz-lánrésze van a sikerben. A társulat idén vette fel a Tünet Együttes nevet. Jó lenne, ha struktúráján kívülként – a Krétakör Színházhoz és Pintér Béla Társulatához hasonlóan – megerősödnének a színházi struktúrában.

SZEÁNSZ – ARITMIÁS SZÍVEK KLUBJA (Tünet Együttes – Szabó Réka Társulata, MU Színház)



ZENEI MUNKATÁRS: Keleti András, Márkos Albert. **KOSZTÜM:** Bodnár Enikő. **FÉNY:** Szirtes Attila. **DRAMATURG:** Peer Krisztián. **RENDEZŐ:** Szabó Réka.

SZEREPLŐK: Dózsa Ákos, Gold Bea, Gőz István, Kántor Kata, Kövesdi László, Szász Dániel, Ilkay Türkoglu.

TRIFONOV DÓRA

Memento mori

■ „INVERZ” ■



A recenzens nem mehet el az alkotó Duda Éva erős témafelütése mellett: „A mi társadalmunk semmiféle halálkultúrával nem rendelkezik: a veszteséget nem tudjuk kezelni, tehát a szőnyeg alá söpörjük. Ha valaki meghal, az idő egy pillanatra megáll, majd hirtelen újraindul, de nem történik semmi lényeges. Azon is sokat töprengtem, hogy az a gyógyíthatatlan beteg, aki hirtelen szembesül életideje végességével, miért változtatja meg gyökeresen az életét. Miért kezd kibékülni, megoldani, lezárni? Es miért nem tudunk úgy élni, hogy ennek ne így, ilyen áron kelljen megtörténnie?”

Ha a haláltéma felől nézzük az előadást, rögtön adódik kapaszkodó: a színpad egyik teljes átlójában hatalmas pálcikaember fekszik, testét a fekete színpadon fehér szigetelőszalag-csíkok alkotják. Sematikus figura, keze-lába szétvetve, s bár nincs körberajzolva, mégis egy baleseti helyszínelés áldozatát juttatja eszembe. Ez a kiindulópont – de a darab lényegesen tovább megy a hasonlóan frappáns, ám sematikus megfogalmazásoknál.

A földön fekvő, a teret uraló pálcikaember attól válik izgalmassá, ahogyan a színpadon „él”: a lámpák szokatlanul vékonyra metszett fénycsíkjai csak a test vonalait világítják meg, előbb egy „testrészt”, majd kirajzolódik a sejtelmes alak. Ez és a hasonlóan igényes, kreatív vizuális, szcenikai ötletek szervezik az egész előadást, és egyik legnagyobb erényévé válnak.

Duda Éva kétrészes táncművet alkotott; amennyire különbözik egymástól a két rész, annyira szorosan össze is kapcsolja a karakteres látvány, a mozgásvilág és a zenehasználat. Az első rész az alkotó tavasszal *Trans* címmel a Fringe Fesztiválon díjat nyert szülőjének továbbgondolt, kiérlelt változata. A második, többszereplős rész az első inverze: ugyanarra a témára-időre-gondolatra néz vissza, a fekete-fehér filmszalag negatívjának túlsó oldaláról. Vagy inkább az előhívás után.

Fekete tér, hosszú fehér ruha, a földön az óriási fehér alak, fehér alázuhanó kötelek. Zaklatottan pulzáló, össze-összegejedő hangerdő. A köteleken túl az előrehajló, összecsukló test imbolyog, próbál egyensúlyt találni, karjaival szárnyakként keresi a levegő áramlatait, öntudatlanul, vakon tapogatja ki a világot maga körül. Éled. Vagy most lépi át a túlsó határt? Terét, színpadi létét a jelen kozmosz egyetlen viszonyítási pontja, a földön elterülő rajz-alak jelöli ki. Ő maga az ott a földön? Vagy valaki más, aki már nincs? Egy biztos: a fehér ruhás táncosnő magában van. Kozmikusan egyedül. Végigjárja a rajzolt test minden pontját, szigorúan a vonalak mentén, mint egy kötél-táncos, le nem tér a biztonságos fényútról. Megrögzötten követi a nyílegyenes csíkokat: a lábszárat, a combot, a gerincet, a karokat. Felerősödik egy újabb képzet: a szögletes-vonalas emberrajz talán ősi természeti kultúrák kései lenyomata, amelyekben titokzatos, mitikus erejű, talán termékenységű jelképek lehettek az efféle, gigantikus méretű ábrázolások. Duda Éva meditatív, mélységet rejtő, de folyton meg-megtörő mozdulatai lefelé húznak, mindig az alak szigorú és kemény egyenseire koncentrálnak. Innen merít erőt, innen remél formát magának, mozdulatainak. Minden ehhez a furcsa figurához viszonyul. Pontosabban a hiányához, az itt-nem-létéhez. Az előadás úgy képes megidézni valami misztikus és ősi hangulatot, hogy közben egyáltalán nem hangsúlyozza túl ennek jelentőségét.

Az egyetlen jelen-lévőt láthatatlan társak vesznek körül: alakok a képzeletéből vagy még inkább a múltjából. Viszonyulások, hangulatok, kapcsolatok villannak fel újra, utoljára (abban a bizonyos halál előtti utolsó pillanatban?) pásztázva végig saját kivetített testét (életét?). Beteljesült vagy csak képzelt emlékek és pillanatok. Szellemkép marad azonban mind, hisz a figura egymaga éli meg, játssza újra társas történeteit. A láthatatlan alakok által megidézett képfoszványokat is szigorúan köti a tér: két-két test-

Duda Éva

rész-csík által határolt, élesen metszett, szabálytalan fény-szög jelöli ki határait. Az egyikben gyengébb és esendőbb a figura, máshol dinamikus és erőteljesebb, a gerinc mentén, mint manőken a kifutón, magabiztos és elegáns, megint máshol óvatosan bolyongó, vagy állatiasan, védekezve vergődő. Csúcspontjára a fejben (a legkisebb, zárt, háromszög alakú térrészben) fut ki: kirobbanó feszültség, elszánt küzdelem emléképe tör fel.

Duda Éva a megfelelő dramaturgiai ponton vált hangot (és főleg fényt). Az absztrakcióból egy bárjelenetben hús-vér nővé vedlik át: kicsípi magát, odaképzelt partnerével tangózik. Humor-

A második rész: az előhívott kép. Mindenki látszik rajta, csak épp ő nem. Vagy mégis: üresen maradt helye az egyik sarokban fekete szigetelőszalaggal van (most valóban) körülrajzolva. Nem óriásként, csak életnagyságban. Bizarrul hangzik, de ez az ábrázolás életszerűbb az előző rajznál. Vizuálisan minden megfordul: tágas és fehér tér, nyolc táncos feketében. Fekete a kötél függöny – az átjáró – is. Mindannyian előre indulnak, mögé érkeznek. Kirajzolódik és kitáncolódik az összes viszony és kapcsolat, ami az első részben még csak idea volt. Testet ölt a környezet, csak épp az „én” hiányzik. Keresés, egymásra találás, veszteség, érzelmi



Koncz Zsuzsa felvételei

Rakotomalala Myriam, Feith Zoltán, Mészáros Zizi, Kárpát Attila és Eller Gusztáv

ral és iróniával játssza el a jelenetet kísérő dal szövegét, az egyszerű és szerelmes lányka bájos és derűs csetlés-botlását. A kép a meleg szórt fénytől kiszínesedik, a tér éles szegletei, korlátai elmosódnak: az alak szabadon táncol, nem foglya a rajzolt testnek – a koreográfus enged fellélegezni. Aztán utcazaj autókkal, járókelőkkel és aluljárókban recsegő táskarádióval, ő maga koldussá görnyed, kér, követel – az élettől?, a haláltól? A mentőautó szirénája kimúló szívhangba fül.

felbolydulás villan fel, de mint az első részben, itt is megmaradnak hangulatoknak, mozaikos képkockáknak – nem szervesülnek történetté. A táncokban gyakran a szóló mozdulatfoszlányai tükröződnek vissza, és zeneileg is az első rész ismétlődik meg, csak a hangsúlyok, a súlypontok esnek máshová. A buta dalocskából itt is humoros jelenet lesz, de ezúttal nem táncban megfogalmazva, hanem unalomig hallott ismerkedő párbeszédpanelekben, melyek kiragadott közhelyességükben mulatságosak, külö-

nősen az, amelyekben valaki a körberajzolt ott sem lévővel szervez épp randit. Az egyik legköltőibb és legemlékezetesebb, többször visszatérő kép, amint a párok egymást ölelik, de az ölelés nyitva marad: a karok nem fonódnak a másik válla köré. Lebegő, szárnyaló, vakon imbolygó fura testekké forrnak össze.

Az előadás fontos kulcsa a humor, az ironia és a keresetlen szellemesség: ott bujkál a táncokban, a zene felhasználásában, a scenikai megoldásokban. Oldottá, élvezetessé, fesztelenné – de nem súlytalanná! – teszi a játékot. Frissen tartja. Duda Éva nem engedi pátoszos, önmagától meghatott, emelkedett regiszterbe csúszni darabját. „Ha valaki meghal, az idő egy pillanatra megáll, majd hirtelen újraindul, de nem történik semmi lényeges.” És valóban: amikor azt hisszük, vége (mert az első részből ismert zenei tételek végére értünk, s a már ismerős koldusok is eldőlnék csendben), egy hosszabb pillanatnyi sötét után a koreográfus megtoldja művét egy egészen új tétellel: szándékoltan állíraba, giccsbe futtatja az előadást. Árad a klasszikus muzsika a derengő, kékben úszó színpadon, a lányok közhelyesen-szépen hajlongnak, a fiúk pedig a kötélfüggöny mögötti sejtelmes félhomályban lassított felvételű legényesbe kezdenek – többszörösen idézőjelbe téve a szentimentalizmust, amit a halál (utáni lét) külsőséges színpadi megjelenítéseiből már unásig ismerünk. Duda Éva mindezt szigorú és következetes önironiával eltartja magától (és tőlünk) – miközben mégiscsak felskiccel valami nagyon fontosat a halálról: a kötelek mögött táncolt legényesből (egy archaikus vi-

lág bizonytalanul a mára vetülő árnyékából) kilépő fiúk visszajönnek a kötél-átjárón, és magukra csavarva-emelve a lányokat, magukkal viszik őket, vissza, túlrá.

Kigyóznak az ébredő gondolatok, számtalan asszociációt indít el az előadás – sok kérdést tesz fel, de válaszokat nem ad, nem adhat. Hangulati gazdagságával, utalásaival mégis érzékelteti, sugallja: manapság nem vagyunk képesek feldolgozni a halál élményét. Atlépünk rajta, elsiklunk felette, a földi lét és a túlvilág kapcsolata nem kerül a helyére, nem fogalmazódik meg, mint azokban a kultúrákban, amelyekben az emberek még nem távolodtak el a vallási, mitológiai gyökerektől, hagyományoktól. A kötél-gyökerek – talán a világokat összekapcsoló égisz érfő fa gyökerei – ott lógnak a térben, de alig veszünk róluk tudomást: kerülgetjük őket, nem tudjuk, hogyan viszonyuljunk hozzájuk.

„INVERZ” (MU Színház)

ZENESZERZŐ: Kunert Péter. ZENEI SZERKESZTŐ: Kovács Krisztián. JELMEZ: Túri Erzsébet. VILÁGÍTÁS: Payer Ferenc. DESIGN: Deák Balázs. VI-DEÓ: Molnár Zoltán. DISZLET-KOREOGRÁFIA: Duda Éva.

ELŐADÓK: Duda Éva, Domonkos Flóra, Gresó Nikolett, Mészáros Zizi, Rakotomalala Myriam, Eller Gusztáv, Feith Zoltán, Széchenyi Krisztián, Kárpát Attila.

FALUHELYI KRISZTIÁN

Most kezdődik a, most kezdődik a...

■ BANKETT ■

A TranzDanz Bankettje akár a két évvel korábban bemutatott Tranzit ikerdarabjának is tekinthető. Mindkettő az embert, világban való helyzetét és a lét értelmét vizsgálja. Csakhogy míg a Tranzit a téma patetikusabb megközelítése, addig a Bankett visszarántja a nézőt a földre, és az embert kisserűségével és neveltségével szembesíti. Ennyiben (és csakis ennyiben) az előbbi a téma tragikus, a másik pedig komikus megközelítése.

A terembe lépve még elcsúszunk a bankett előkészítő munkálatait: a takarítást, a szereplők bemelegítését és feszült várakozását a színpad szélén, és a legvégső simításait a toiletteiken. Mire az utolsó néző is helyet foglal, addigra már mindegyikük készen áll arra, hogy teljes valójában is megmutassa magát. Az előadás során mindvégig figyelemmel kísérhetjük a szereplők átöltözéseit – e gesztus keretezi a színpadi történéseket: hangsúlyozza, hogy itt szereplésről, játékról van szó.

A teret hátul – a *God is a DJ* szlogen jegyében – egy discjockey-pult uralja, s ez jelentős mértékben hozzájárul a darab hangulatához. A DJ ugyanis korántsem illeszkedik olyan szervesen a nép-

mesék és mítoszok világának archetipikus figuráihoz, mint korábban a hegedűs alakja a *Tranzit*-ban. Nincs azonban szó éles kontrasztról sem. A *Bankett*-ben sajátos egyvelegben forrnak össze a különböző népzenei motívumok és dallamok az elektronikus hangszereléssel, a DJ alakja a népmesei figurákkal, illetve a néptánc alapú elemek a kortárs tánc technikákkal. A korábbi darabokhoz képest a TranzDanz újabb előadásainak zenei világa a hagyományos hangszereléستől egyre inkább eltávolodik az elektronikus újakeverés felé, így már nemcsak a koreográfiát jellemzi egyfajta eklektika, hanem a zenei síkot is. E keveredés azonban nem jelent felhígulást – ami gyakori velejárója a népi kultúrát

modern köntösbe öltöztetni akaró törekvéseknek –, és nem kultúrpeszimizmusból fakad, sokkal inkább a hagyomány újraszervezéséről, újraszerveződéséről szól.

A felütés a *Tranzit* divatbemutatóra emlékeztető keretét idézi, de most ennek jegyében is folytatódik az egész előadás. A *Bankett* ironikus-groteszk mozgás- és gesztusvilága is ismerős a korábbi darab keretéből és annak második feléből. A koreográfus mindkét alkotásban vastkos humorral illeti az emberi kicsinyességet és

ség kontrasztja váltja fel. A fekete kosztümöket harsány és hivalkodó arany kiegészítők teszik teljessé. A jelmezekben is megfigyelhető a fent említett eklektika: a szárnyacskákat a mesék, mítoszok és a legkorábbi képzőművészeti ábrázolások világában is felismerhető „angyali” jegyek, míg a neccharisnyák, a szörmék, a műbőr anyagok, a csillogó kiegészítők már a pop-kultúra „démoni” figuráit idézik.

És bár a néző kívülről szemléli e figurákat, hiszen a komédia –



Gera Anita, ifj. Zsuráfszky Zoltán, Venekei Marianna, Kántor Kata és Kun Attila

Koncz Zsuzsa felvétele

kisszerűséget. A *Bankett*-ből hiányzik a *Tranzit* nagy formátumú íve, s enélkül a magamutogató, egocentrikus, mulatózó figurák már nem annyira az ember sebezhetőségére és esendőségére, hanem sokkal inkább neveltségére mutatnak rá. Ugyanazok az angyali-ördögi figurák, amelyek a korábbi darabban a részvétünkre pályáztak, most nevetést váltanak ki belőlünk.

A bankett során a zenei és a színházi műfajok egészen széles arzenálja vonul fel: a magyar, cigány, balkáni motívumokat idéző népdaloktól a revün és az áriákon át egészen a bluesos hangzásig. Mindezek azonban – DJ Palotai elektronikus hangszerelésében és újrakeverésében, illetve a táncosok gesztusainak hatására – önmaguk paródiái lesznek. A *Bankett* profánabb megközelítése a színvilágban is jelen van: a *Tranzit* fehérjét és annak különböző árnyalatait itt a fehér és a fekete, pontosabban a fény és a sötét-

a klasszikus elgondolások szerint – így tud felszabadultan megnevetetni, ez korántsem jelenti azt, hogy egy-egy pillanat erejéig ne ismerhetne bennük önmagára. Hiszen Kovács Gerzson Péter is így beszél róluk: „ők az én közelmúltam (és közeljövőm) szereplői. És ez a Délhez, Északhoz, Kelethez, Nyugathoz kötődő KÖZÉP és a mesék, a mítoszok... a valóság...”

BANKETT (TranzDanz, Trafó – Kortárs Művészetek Háza)



ZENE: DJ Palotai. JELMEZ: Szűcs Edit. KOREOGRÁFUS, RENDEZŐ, LÁTVÁNYTERVEZŐ: Kovács Gerzson Péter.

ELŐADJA: Gera Anita, Kántor Kata, Venekei Marianna, Kocsis László Szűnyog, Kun Attila, ifj. Zsuráfszky Zoltán.

Joli ügyis megoldja

■ BESZÉLGETÉS TÖRÖK JOLÁNNAL ■

Öt éves a Nemzeti Táncszínház. A szakma, elsősorban a Magyar Táncművészek Szövetsége és a Táncforum hosszú éveken át lobbizott azért, hogy legyen a táncművészetnek saját színháza. A küzdelem 2001-ben hozta meg gyümölcsét, mikorra már kialakultak egyéb, a táncot állandó jelleggel befogadó színhelyek is.



– Van-e küldetése ma Budapesten az egyetlen, a tánc valamennyi ágazatát befogadó színháznak, amikor egyes helyszínek (mint például a Trafó vagy a MU) már stabilan szakosodtak a táncszakma egyes szegmenseire, és odaszoktaták a szintén efféle „szakosodott” közönséget?

– Ezek speciális, összművészeti helyszínek. A Nemzeti Táncszínház különböző játszóterei közül kettő viszont kimondottan a hagyományosan működő együttesek befogadására alkalmas. Elődeik, a Thália, az Operettszínház, a Madách, a Petőfi Csarnok – ezek alapozták meg a Nemzeti Táncszínház létjogosultságát. Kiderült, hogy igenis kell egy kőszínház, ahol stabil törzsközönség alakulhat ki. A Táncforum létrejötté Galambos Tibornak köszönhető. Az ő csapatának szívós munkája erősítette meg a kulturális kormányzatot abban, hogy a táncművészet igenis kiérdemelt egy színházat. A minisztérium tehát azzal, hogy infrastruktúrát adott, az előrelátóbb szervezés lehetőségét biztosította. Ami a MU Színházat és a Trafót illeti, ezek a Táncszínház előtt jöttek létre, természetes, hogy már előbb kialakíthatták közönségüket. Egyébként éppen őket támogatva, velük együtt gondolkodva találta meg a Táncforum annak idején a Trafó mostani helyét. Akkor bukkantunk ugyanis a Liliom

utcai épületre, mikor helyszínt kerestünk a Táncszínháznak. Megtekintve rögtön láttuk, hogy a mi céljainkra nem lesz alkalmas. Emlékszem, ahogy egy este a Moszkva térről gyalog, beszélgetve mentünk a helyszínre a kortárs művészet néhány képviselőjével, köztük volt Szabó György, Berger Gyula, Angelus Iván. Még szerencse, hogy akadt egy olyan ember, mint Szabó Gyuri, akinek megtetszett, s bulldog módjára kihajtotta, hogy a helyszínt a kortárs összművészet befogadására alkalmassá tegyék. A Táncszínház felett pedig – csak azért, mert nem egyetlen stílust fogad be – se ma, se holnap, se holnapután nem fog eljárni az idő. Fontos küldetésünk például, hogy a szakmai grémiumok (Fővárosi Színházi Alap, Nemzeti Kulturális Alap) döntései alapján a nyertes pályázóknak biztosítsuk új művek bemutatásához a helyszínt, szervezzük a bemutatót és a marketingjét.

– Sikerült az elmúlt öt évben saját közönséget kialakítani?

– A Nemzeti Táncszínház nézői ma már tudják, hogy itt, a házon belül van egy nagyszínpad, egy stúdióter (a volt egyházi refektórium), és hogy a nagyszabású előadásokat a Művészetek Palotájában láthatják. Nem mellékes az sem, hogy eddig

a külföldi együttesek meghívásához nagy színházakat kellett méregdrágán kibérelni. A Művészetek Palotájának költségvetését terhelve ez jóval olcsóbb. Azt, hogy az egyes helyszíneken mi látható, nem elsősorban a stílus, hanem az előadások technikai igénye dönti el. A Táncforumtól örökölt költségbázis mára jelentősen megnőtt, hiszen a bérleteink és a Baráti Kör tagjain kívül – a repertoárunk színéssegéből következően – újabb rétegeket is sikerült megnyernünk.

– Most „helyzet” van: a színház támogatása az idei évadban radikálisan csökken, így nincs mód a tervezett műsor teljesítésére. Hogyan változtak a színház lehetőségei a fennállása óta?

– A Nemzeti Táncszínház a Táncforum jogutódja, annak csaknem változatlan alapító okiratához gyakorlatilag csak az infrastruktúrával kapcsolatos bekezdések kerültek hozzá újonnan. Az intézmény 2005-ig 3-400 millióval gazdálkodott évente. Ekkor csatolták hozzá a Művészetek Palotáját mint játszóhelyet az ehhez rendelt 178 millióval. A támogatás egészen az idei évadig – ha szűkösön is, az inflációt nem egészen követve – élénk szakmai életet, gazdag programot biztosított. Ezt az aktivitást, beleértve a fesztiválok, sorozatok szervezését, a vidéki forgalmazást, a külföldi kapcsolatteremtést, mindössze hatvanfős stáb biztosítja, s ebben benne van a portástól a ruhatárosig, a szervezőtől a technikusig mindenki. Ebből vontak el (augusztusi bejelentéssel, szinte azonnali hatállyal) 90 milliót az idei évad keretei közé. Így aztán végig kellett telefonálnom az új produkcióval készülő alkotókat, hogy bele ne fogjanak az előadás elkészítésébe... Letárgyalt, megszervezett programoktól kell elállnunk, s csak azokat a darabokat tűzhetem műsorra, amelyeknek még szerződésben rögzített előadási kötelezettségük van felénk. Tűzoltásként megpróbáljuk növelni a vidéki előadásaink mennyiségét.

– Milyen kiutat látsz ebből a helyzetből?

– Erről nem szeretnék beszélni. Nyilván alkalmazok technikai fogásokat, ezért aztán azt mondják: a Joli ügyis megoldja. Egyedül az lenne a jó megoldás, ha az idei

ADATOK A NEMZETI TÁNCSZÍNHÁZRÓL (2001. december–2006. szeptember)

Előadások száma a színház játszóhelyein:

Budapesten: 1446, vidéken: 254, összesen: 1700.

Nézők száma a színház játszóhelyein:

Budapesten: 302 812, vidéken: 122 308, összesen: 425 120.

A Nemzeti Táncszínház által lebonyolított többnapos fesztiválok száma:

21 (ebből a Nemzeti Táncszínházban 13, vidéken 8).

Külföldi társulatok vendégjátékainak száma: 11.

Bemutatók száma: 122; ebből a Nemzeti Táncszínházban

voltak először láthatók: 102, a Nemzeti Táncszínház által

támogatott produkciók: 64.

Tervezett bemutatók 2006. 10. 01–2006. 12. 31. között:

9, ebből a Nemzeti Táncszínház által támogatott produkció: 7.

eredeti költségvetést – ami viszonylagosan nem jelentős – megkaphatnánk. Az alaposan vizsgálódóknak észre kell venniük, hogy rendkívül gazdaságosan működik a színház.

– *Visszatérve a közönséghez: milyen előadásoknak volt sikerük, minnek nem?*

– Nagyon fontos, hogy egy darab hányféle társadalmi réteget és korosztályt tud megszólítani. Amelyikre a tízéves tanulóól a nyolcvanéves nagypapáig mindenki eljöhethet, annak nagyobb a nézettsége. Ha viszont olyan, hogy, mondjuk, a pszichológia vagy szociológia iránt érdeklődőket foglalkoztatja inkább, akkor feljük kell nyitnunk. Itt van például egy népszerű műsor: a Budapest Táncgyűttes *Kalotaszegje*. Aki erre eljön, az előtérben elhelyezett kivetítőn láthatja, hogy legközelebb milyen alternatív előadás lesz a Refektóriumban. Egy másik példa a *Két alkotó egy színpadon* című sorozat (az ötletet a Táncforumtól örököltük): itt olyan előadásokat illesztünk egymás mellé, melyek eltérő rétegeket vonzanak. Ilyen volt nemrég Bozsik Yvette és Fehér Ferenc közös estéje, melyre sikerült rábeszélnem a művészeti tanácsot és az alkotókat. Megtelt rá a színház. Beszéltem utána nézőkkel, akik közül sokan az egyik koreográfus darabjára, míg mások a másikéra nem mentek volna el, és nagyon örültek, hogy végül valami számukra újjal is megismerkedtek. Ezek a közönség szervezés apró lépései, de hiszek bennük. Közönséget szervezni ma amúgy is nagyon nehéz. Nem az igény csökkent, hanem egyszerűen a kiadások emelkedése miatt a háztartások gazdálkodásában a kultúra a sokadik helyre szorult. Tripla energiát kell tehát fordítanunk arra, hogy eladjuk a jegyeket.

– *Elhangzott, hogy művészeti tanács működik a Táncszínházban. Ezzel magyarázható, hogy szakmai kérdésekről gyakran többes szám első személyben beszélés?*

– Az alapítás óta Novák Ferenc, Bozsik Yvette és Kiss János tagja a grémiumnak. A színház programjának megtervezéséhez először is megérdeklődjük az együttesektől, milyen produkciókkal kívánnak fellépni. Ezt a művészeti tanács megvitatja. A többes szám persze a közeli munkatársaimra is vonatkozik. Van köztük egykori táncos is, például a marketinges. Gyakran vitatkozunk a programokról – akár utólag is. Sokan dolgozunk azon, hogy a műsor minél jobb legyen, de a biztos siker előre nem borítékolható. Szeretném azt tudni, melyik színigazgató tudja előre, milyen lesz az előadás, amit jóval elkészülte előtt műsorra tűz. Azt tudhatjuk, hogy az adott alkotó mit mutatott fel addig a pillanatig, amíg döntünk róla, de hogy milyen lesz a következő műve, az nem kiszámítható.

– *Akkor most térjünk el a többes számtól, beszéljünk arról az egy személyről, aki végső so-*

ron mindezért felelős! Milyen típusú vezető vagy?

– Az élet úgy hozta, hogy két gyermeket hat- és tízéves koruktól teljesen egyedül kellett felnevelnem: ez tanított meg jól gazdálkodni, talán ezért tudok válságos helyzeteket is kezelni. Ami pedig a munkatársaimmal való kapcsolatot illeti, az évi négyszáznegyven rendezvényt valószínűleg csak úgy képes lebonyolítani a maroknyi csapat, csak úgy lehet hatékony a team minden tagja, ha személyre szabottan figyelembe veszem egyéniségüket. Mindenkit másként kell motiválni.

– *Számít, hogy nő vagy?*

– Jó kérdés. A díszítők tárvezetője egyszer azt mondta: ő soha nem tudta volna elképzelni, hogy női vezető keze alatt dolgozzon. Őt kéne megkérdezned. „Rossz nyelvek” szerint nincsenek igazgatói allűrjeim. Amikor a Magyar Táncművészek Szövetsége megkapta ezt a színházat, sokan azt mondták: úgyse fog működni, felesleges pénzkidobás. Azt hiszem, öt év alatt sikerült bizonyítani, hogy van rá létező igény. Nincs mese, ezt a nézettségi adatok bizonyítják. Jön a könyvvizsgáló, és megnézi az eladott jegyek számát: ez jelzi a nézettséget, protokolljegyek nélkül! Tavaly ez a szám 92 százalékos telítettséget jelzett, s ebbe persze éppúgy beleértendő a Refektórium esetenként húsz nézője, mint a lépcsőket is megtöltő estek száz százalékos feletti adatai.

– *A helyszín – a Várnegyed – determinál: itt nyilván több turista fordul meg, mint más színházakban. Mi érdekli őket leginkább?*

– Ez változó. A családós diplomaták, az itt dolgozó külföldiek például rendre eljönnek a gyermekdarabokra, és azután a család felnőtt tagjait gyakran látom esti előadásokon is. Külföldi diákok is szép számban jönnek, éppen azért, mert itt többfélét láthatnak. Különben is nyitunk a külföld felé. Ezt elsősorban a fesztiválprogramjaink jelzik, legcélrányosabban a Győrben két évente megrendezett Magyar Táncfesztivál. Az idén második alkalommal vettünk részt a düsseldorfi Nemzetközi Táncvásáron, ahol nemzetközileg népszerűsítettük a magyar táncművészetet, különös tekintettel a kortárs táncra. Most először szerepelt a vásár történetében a *showcase* programban magyar együttes. Könnyű azt írni, hogy a Veszprémi Összművészeti Fesztiválra nem kell VIP-kártya, de ha az, aki ezt mondja, tud nekem javaslatot adni arra, hogy a huszonnégy meghívott külföldi menedzser és szakember jelenlétét hogyan lehet másképpen akadálymentesen lebonyolítani, azt meghallgatom. Megjelenik néhány írás, ami nem esik jól.

– *A kritika véleményét nyilvánít. Ez joga és kötelessége, nem?*

– Igen, de elemző, segítő kritikáknak kéne megjelenniük, a sommás megállapítás nem elegendő. Ahogyan annak idején



A portrékat Schiller Kata készítette

Gerencsér Ágnes, Maác László, Körtvélyes Géza, Kóvágó Zsuzsa vagy Kaposi Edit leírták a meglátásaikat, azzal az alkotónak segítettek, esetleg át is gondolhatta a munkáját. Segítenünk kellene egymást. Együttműködés segítette a veszprémi fesztivált éppúgy, mint a dunaújvárosi Monotánc Fesztivált vagy a Miskolci Táncévtévét. Össze tud fogni a szakma, ha kell. Például, mivel a Trafó nem repertoárszínház, tehát csak néhány napot tud adni egy produkciónak, utána mi játszunk tovább. A cél az, hogy minél szélesebb körben megismertessünk egy alkotást. Mint táncosmúlttal is rendelkező ember tudom, milyen rövid pálya ez, és mindent meg akarok tenni a táncosokért.

– *A Ludwig Múzeum területére történő „kiterjeszkedés” is az előadók lehetőségeinek bővítése indokolja?*

– Az új nézőréteg bevonása is fontos tényező. Engem teljesen megfogtak a LUMÚ terei, odaképzeltem a kortárs előadásokat, és addig jártam Néray Katalin nyakára, míg el nem indulhatott a „LUMÚ 10-től 10-ig” program. Minden hó utolsó szombatján délelőtt interaktív gyermekjátékot vezet egy művész – legutóbb Berger Gyula –, ezt délután az ifjúsági kurzus, este pedig előadás követi a múzeum helyiségeiben. A képzőművészettel való párosítás azért is jó, mert nyelvtudást nem igénylő művészet mind a kettő. Most tárgyalok egy újabb, újpalotai kiállítótérrel. Ott akár a környező településekről, Dunakeszről, Fótról, Vácra is behozható a közönség. Próbálom ezeket a kapcsolatokat úgy alakítani, hogy vidéki múzeumi szakembereket invitálok meg az előadásainkra: hátha kedvük támad meghívni valakit a terméikbe kiállítás megnyitóra, foglalkozásokra. Ilyesmiken gondolkodom mostanában. Tervem van elég.

AZ INTERJÚT LŐRINC KATALIN KÉSZÍTETTE

BÁN ZOLTÁN ANDRÁS

Az egyszerűség diadala

■ GOETHE: FAUST – DEUTSCHES THEATER BERLIN ■

Goethe szinte mindent pontosan tudott, így azt is, hogy élete főműve a *Faust*, elég időt adott magának a munkához, éppen egy (goethei) életre (1749–1832) eleget. A tragédia *Első részét* (*Faust. Der Tragödie erster Teil*) ifjúként, 1775 táján kezdte el; publikált is belőle részleteket, a végső változat 1808-ban jelent meg könyv alakban. A *Második részt* (*Der Tragödie zweiter Teil*) nem sokkal halála előtt zárta le véglegesen, a szó minden értelmében, hiszen borítékba tette, és ünnepélyesen lepecsételte a roppant terjedelmű kéziratköteget. Hogy nem sokkal ezután egy Wilhelm von Humboldtnek írt levelében kifejtse: a jelenlegi kor nem alkalmas arra, hogy a *Faustot* nyomtatásban olvassa – kár belé, úgysem fogja megérteni. Szóval a saját kora és – ahogy mondani szokta – „németjei” iránti megvetésében Goethe elérte, hogy a *Második rész* már csak halála után került nyomdába – a hiúságnak fityiszt mutató hiúság példátlan esete ez. És bár az egészséges weimari titkos tanácsosnál németellenesebb szövegeket csak a beteg Nietzsche

írt, ennek ellenére a *Faust* hamarosan nemzeti dráma, sőt úgy lett, bár a szerző már az *Első rész* megértésével kapcsolatban is kinyilvánította jupiteri kételyeit: „De hát a *Faust* mégiscsak valami inkompenzurábilis, és minden kísérlet, hogy közelebb hozzák az értelemhez, hiábavaló.” És noha Nietzscheknek abban feltehetően igaza volt, hogy a bálványok egyik legfőbb értelme, hogy lerombolják őket, a *Faustot* bírálni, megkérdőjelezni, gúnyolni, netán kiforgatni blaszfémianak számított minden kor németjeinek szemében. Most (részben) mégis erre vállalkozott a rendező, Michael Thalheimer, aki svájci születésű, tehát talán merészebb e téren.

Komolyabban megvizsgálva kiderül, hogy szó sincs gúnyról vagy a goethei szöveg kiforgatásáról, netán megcsonkításáról. Nem – mélyen átgondolt, precízen megtervezett és nagy műgonddal kivitelezett színházi eljárások sorozata lett a Deutsches Theater előadása, melynek egyik legfőbb célja, hogy Goethe művéről lepegyen az idők által ráhordott sok cicoma és unalmas ónémet aranysújtás. És hogy kiderüljön, amit sokszor csak éjszaka, mintegy a paplan alatt olvasva tudtunk: a németül 4614 verssornyi szöveg valóban egyike a világirodalom legnagyobb drámáinak és költeményeinek. A német nyelv és színházi gondolkodás felfoghatatlanul tágas nemzeti és egyetemes jelentésű ünnepe – ez Thalheimer rendezésének egyik értelme. A bálványrombolás önnön ellentétébe, Goethe féktelen dicsőítésébe fordult.

Ehhez természetesen színészek kellenek. Hetet láttunk a *Faustban*, mindegyikük elképesztő beszédtechnikával, színpadi ritmusérzéssel rendelkezik, és a három főszereplő talán csak „mennyeségileg” erősebb a négy kisebb szereppel, kevesebb szöveggel ellátott társánál. Durván leegyszerűsítve és túlozva: bármelyikük eljátszhatta volna partnere szerepét, és viszont.

Ehhez persze nem árt, ha a színész minden pillanatban tudja, hogy miben vesz részt, mit játszik, mi az egész összhangzó értelme. Itt lép be Thalheimer úgynevezett koncepciója. Hogy a káprázatos költésze-

Annika Kuhl (Margit)
és **Ingo Hülsmann (Faust)**



tet (annak összes humorával és villódzásával együtt) és Goethe egyik legalapvetőbb intencióját – az *Első rész* az emberi, a kisvilágot ábrázolja – napvilágra hozza, meg kellett fosztani a szöveget minden nem szorosan idevágó mondatról. A könyvdramát ki kell szabadítani. Előkerült hát a plajbász, és irtalmatlan pusztítást végzett a verssorok tengerében. Kikerült az „Ajánlás”, az „Előjáték a színpadon”, az „Égi prologus”, ki az „Auerbach pince Lipcsében”, a „Boszorkánykonyha”, a „Boszorkányszombat” (szinte teljes egészében); és a jelenetek többi részét is vagy erősen megkurtították, vagy összerántották, rövidítették, toldozták-foldozták. Hogy a végén aztán kimaradjon a híres „Mégváltott!” felkiáltás is Margit halála után (Thalheimer elgondolásában mindenki vesztes), és az estét a *Második rész* első Faust-monológjának záró szakasza kerekítse le – és nyissa meg a Budapesten most nem látott *Második rész* felé. Így a reflektorfény nagy része Faust és Margit tragédiájára esik, melyben a kerítő Mefisztó mellett valóban csak mellékszereplők a többiek: a szomszédasszony, Margit bátyja vagy Faust famulusa. Ez persze nem jelenti azt, hogy Thalheimer kihúzta a dráma filozófiai méregfogát is. Az előadásban Faust rendre elmondja nagy elmélkedő monológjait, előadja kétségeit a világban, önmagában, a tudásban – és így tovább. Ingo Hülsmann játéka – a döbbenetesen kidolgozott testi jelenléttel együtt – mélyen intellektuális. De Mefisztó és Margit megjelenésével az összes magánbeszéd kissé hiteltelenné válik, és úgyszólván idézőjelbe kerül; olykor a néző úgy érezheti, Faust egyszerűen csak nyavalog és riszál, mert Margitban nem a szűziesen tiszta természetnek az emberi tudás és az ezzel járó szkepszis által még érintetlen részét látja, hanem egy ágyba való babát. Vagy jobb esetben mindkettőt, hiszen Margit Faustot kissé filozófiailag is ingerli, csábítja. Faust szerelme, összes ömlengése némileg hazugnak tetszik most, és ez csak fokozza árulását, aljasságát. Mefisztó folyvást ki is gúnyolja ezért, rámutatva gondolatai álságosságára és a férfi – ágyékára. Mefisztó valóban közönséges, de nem azért, mert rossz az ízlése, hanem azért, mert mindig kimondja és leleplezi Faust szóvirágos szédelőgeit. Szóval Thalheimer egy kissé Mefisztó oldalára állt, aki most nem ködpárkba burkolt vagy pudli képében megjelenő démon, hanem hús-vér „ember”: Sven Lehmann pulóveres figurájában legalább annyi van a bölcs, sokat látott ördögből, Faust méltó bölcséleti ellenfeléből, mint a nagyra törő, jól replikázó striciből. Olykor pedig egészen olyan, akár egy mocskos díler, aki ellátja védencét különféle csodaporokkal. Faust ebben a minden mesés elemet elvető rendezésben is

megifjodik, de nem a bájjitaloktól, hanem a Deep Purple együttes egyik klasszikus számától; amikor a Faustot alakító Hülsmann erre a zenére „ráz”, eksztázisában szinte a szemünk előtt változik át öreg tudósból fiatal, harcos rockerré vagy hatvannyolcas diákká. Mi sem természetesebb, mint hogy ekkor pillantja meg Margitot. Annika Kuhl amolyan egyszerű, kissé endekás csaj, rémesen ízléstelen ruhában, gátlásosan sietős járással, beszorítva a maga egyetlen ágyból álló szobájába – a háttérben kereszttel.

És akkor most a díszletről. Szükségszerű, hogy a nagy szövegredukció nagy látványcsökkentést, rekvizitumfogyást is hozott. De itt is a végtelenség végiggondolt minden. Olaf Altmann díszlete eleinte pusztán egy hatalmas, zárt, lassan forgó hengert mutat, előtte ágálnak a színészek. Talán a maga „levében” forgó földgolyó ez, vagy a makrokozmosz, mindenesetre még nem az emberi világ, vagy ha mégis, akkor annak univerzális burka. Margit szobácskájának képében a mikrokozmosz, vagyis az emberi életvilág akkor nyílik ki és válik láthatóvá, amikor Faust megfiatalodik a Deep Purple-zenétől, és találkozik a lánnyal: a szerelem, netán a boldogság ott van Faust előtt-mögött, a földgolyóba rejtve, csak nagy metafizikus köldöknézésében a profi szkeptikus nem képes észrevenni ezt. A szobában vakítóan fehér, vaskeretes ágy, amolyan kórházi kellék, kikeményített



Katrin Ribbe felvételei

Sven Lehmann (Mefisztó), Annika Kuhl és Ingo Hülsmann

ágyneművel. A háttérben világító kereszt az egyetlen jelentésszerű kellék az előadásban (a többi – összesen kettő – teljesen mindennapi tárgy: egy pohár, melyből Faust a „mérget” issza, és aztán ezt adja oda Margitnak, hogy elaltassa az anyját, és a kincsesládika. Minden a végtelenség leegyszerűsített.) A kereszt függőleges felső szára aztán legörbül, amikor Margit odaadja magát Faustnak (talán az egyetlen zavaróan hatásvadász momentum az előadásban, ugyanakkor logikus, hiszen Faust most Margit hitét is megöli). Margit egyszerű lélek, de nem buta, noha antológiadarabként elhíresült, a thulei királyról szóló dalt az ágya szélén ülve, mintegy a középiskolai szavalóversenyre készülő csitri intonációjával adja elő. Margit nem a Faust-féle egyetemeken kikupált, hanem ösztönös, érzelmi-érzéki metafizikus, aki mintegy a lelkével tapint rá Faust életének egyik nagy kétségére, amikor a végső odaadás előtt még megkérdi: „Istent hiszel?” Ezzel indul az előadás egyik felejthetetlen csúcspontja: Faust megadja a maga bonyolult, körmönfontan panteista választát, de Margitnak Thalheimernél ez nem elég, ismét felteszi a kérdést: „Glaubst du an Gott?” Mire Faust már kissé ingerültebben, de újból elmondja a maga kitérő feleletét. Margit persze nem éri be ezzel, újból kérdez, és így megy ez, ha jól számoltam, háromszor egymás után: Ingo Hülsmann már a szó minden értelmében szinte a plafonon, az egész teret berohangálva hörgi, olykor némán nyökögi, harákolja a választ, dadog-makog, és eljut a teljes idegösszeomlás határára, míg Margit mozdulatlanul áll – a két szereplő topográfiaja ezúttal is tökéletesen átgondolt: Margit itt makacs, rendíthetetlen, miközben Faust támadó, a lány körül bolygóként keringő. A szövegbe való belenyúlás szélső esete ez, ugyanakkor megint a teremtő rombolás diadala; a hihetetlen színészi virtuozitással (ugyanakkor roppantul szórakoztatóan, szinte kabaréhársánysággal) előadott jelenetben teljesen világossá válik Faust életének és gondolkodásának összes halogató hazugsága, és persze a lányt és őt végzetesen elválasztó intellektuális különbség is.

Végül Margit megtörik, vagy megsajnálja a férfit, egymásba omlanak – győz az érzékiség.

Faust ebben a színrevitelben nem köt vérszerződést az ördöggel, ám mégis a vér lesz az, mely megpecsételi kötetelmüket. A Margit gyónását mutató templomi jelenetben Mefisztó a pap képében átöleli a lánykát – szegény meggyalázott teremtés ruháját előlta a vér. És a börtönben, mélyen megvetve és utálva Faustot, nem várja be a hóhért, ő maga vágja el torkát, újabb vérpatakot fakasztva. Aztán ott állnak a végén mindhárman, Margit vérével szennyezett, az ördögénél szörnyűbb szerződésbe kötve. Megrendítő, valóban katartikus pillanat. Úgy tűnik, nincs tovább. De mégis: valami végkicsengésnek kell lennie. És a nagyképű, ugyanakkor költőileg valóban lenyűgöző tanulságot a vizes és a szívárvány látványába belefeledkező, a megrendült, hiszen Margit vérével iszamos Faust szavalja el mintegy visszatekintve a *Második rész*ből: „Minden emberi fölfelétörésnek / hű tükre ez. Gondolkozz el s jegyezd meg: / színes visszfényében miénk az élet.” (Kálnoky László fordítása) De még nincs vége, ez így túl szép lenne, Faust nem dumál-

hatja ki magát a rémtettből, Thalheimer Mefisztó keze által még odaken egyet a főhősnek. Mert nagy svádájú magánbeszéde végén Faust kissé tanácstalanul áll, nem tudja, mi jöhetne még, ő megtette a magát; Mefisztó felé fordul, szemében kérdés, ilyesféle: „ennyi? Mehetek?” És az ördög megvetően int: „mehetsz”. Sőt: „kopj le!” Mi meg mehetünk ki a buda-pesti éjszakába egy örömteli tapasztalat- tal, mert úgy érezhettük: a kísérlet, hogy a darabot közelebb hozzák az értelmünk- höz, nem volt eredménytelen.

CSÁKI JUDIT

Beteg szívek

■ RIMINI PROTOKOLL ■

Mi ebben a színház?

A szív a közös nevező a Rimini Protokoll Blaiberg und Sweetheart19 című – a Trafóban is bemutatott – produkciójának két vastos fonala között: másként beteg szívek keresnek gyógyulást. Szívátültetés és internetes társkeresés: egy súlyos és egy könnyített szívbjá következményei.

A Trafóban négy oldalon ültek a nézők, erősen magasított dobogón, mintha csak arénában volnánk: a jó láthatás ezúttal kiemelten fontos, ki voltunk emelve. (Nincs is „rendezői oldal”: mindenki ugyanazt kapja.) Nemcsak a közepén lévő játékeret kell látnunk

Heidi Mettler és Jeanne Epple



Köncz Zsuzsa felvétele

ugyanis, hanem a dobogók közti járasokat, sőt, a fejünk fölötti hatalmas kivetítőt is, persze nem a fejünk fölött, hanem például szemben vagy kétoldal.

Az előadás vetítéssel kezdődik: műtétre, szívátültetésre készítenek elő egy beteget – mintha híradót vagy ismeretterjesztő műsort látnánk. Majd megszólal – immár élőben, egészségesen, azaz gyógyultan – az asszony, aki új szívvel él, és folytatja a történetet: a vihar miatt nem indulhatott azonnal a helikopter, várni kellett az új szívre.

Aztán egy másik asszony veszi át a szót, s száraz, tényközlő tónusban elmeséli azt a napot, amikor elveszítette legkisebb fiát, aki vonat elé ugrott, öngyilkos lett – és a kórházban donor lett belőle: szívdonor.

Amikor egy fiatalember szólal meg, és angolul elmeséli a „speed-flirting” szabályait – magyarul a rémes „rapid randi” kifejezést használják –, addigra nagyjából mindenki számára világos és egyértelmű, hogy minden, amit látunk-hallunk: való igaz, mármint a szó hétköznapi értelmében; nem kitalálta és megírta valaki – legföljebb az élet. Sőt, a játék terében mozgóbeszélő figurák sem színészek, hanem civilek: éppen azok, akikkel megesett az, amiről beszélnek. Nagyjából.

Ennek nyomatékosságára számos valósgtörödedéket – ráadásul adott esetben a néző által nagyon kevésbé ismert részletet – illesztenek be a játékba (mert hát amiről szó van, végtére is játék), olykor verbálisan, máskor képpel. Gyógyszereket, speciális orvosi eljárásokat és műszereket mutatnak be olyan részletességgel, mintha csak termékbemutatón lennénk, és az lenne a cél, hogy vegyünk például egy szív-tüdő-masínát, vagy éppen a tekintélyes katalógusból szemezgetik a társra vágyó orosz lányokat, miközben egy ismerkedési történet különböző fázisainak is tanúi vagyunk.

A színpadi szervezethez csúcspontján belép a (virtuális) valóság: igazából, ott

helyben lépnek be a szereplők egy „második élet” nevű internetes játékba, melyben ki-ki a saját alteregóját működteti. Ezek az – amúgy Magyarországon is népszerű – virtuális valóság-játékok az elmagányosodott és a modernitás számos átkától sújtott egyénnek egy másik, az élet fizikai-biológiai-pszichikai szabályai által nem kötött világot és cselekvési teret kínálnak. Leginkább azonban – és a Rimini Protokoll produkciójában elsődlegesen – a „másképp csinálás” lehetőségét, egyfajta élet-újraírás szabadságot. A gyereket elvesztő asszony ismét találkozik a kisfiával, a társat kereső férfi gombnyomásra randevúzik, az újszives nő boldogan táncikal, lazán lóbálva rózsaszín retiküljét...

A civilek jól, mondhatni, felszabadultan léteznek az előadásban. Nem válnak színésszé, noha föltehetően estéről estére ismétlik szerepüket – a produkció láthatatlan rendezője éppen arra vigyázott nagyon, hogy civilek maradjanak. Paradox módon színházi hitelességük záloga ez: a *valódi* kell látnunk és hallanunk ezen az estén.

Ennek érdekében olykor párhuzamos járték folyik: négy résztvevő a négy oldal közönségének külön-külön számol be történetének néhány részletéről, a masina mű-

ködéséről, a rehabilitáció során szükséges gyógyszerekről, mellékhatásokkal és újabb gyógyszerekkel együtt, a netes társkeresés praktikus szempontjairól vagy a *speed-flirting* szervezési sémájáról. Szükségképpen négyszer mondják el ugyanazt – mi meg, szintén szükségképpen, rendre figyeljük az előttünk álló civil mellett a másik hármat is, elvégre színházban ülünk.

Akkor is, sőt, akkor még inkább, amikor a játékba lép egy magyar kardiológus, aki – akár egy flott, jól beszélő civil, de hiszen az – ismét a valóságról referál: mivel egy műszív negyven-hatvan millió forintba kerül, a szívtünetésre váró súlyos betegek életkilátásai nem túl jók Magyarországon... A magyar egészségügy állapotát leszámítva ez idő szerint nincs miért szégyenkeznünk: a magyar fellépő legalább olyan hiteles civil, mint külföldi kollégái.

Lehetne még hosszan mesélni arról, hogy a scenírozás is visszafogott: néhány villogó lámpát leszámítva nincsen színházi „felhajtás”. Vagy arról, hogy az esetleg – szükségképpen? – előforduló technikai és egyéb bakik csöppet sem zavaróak: a valóság másból sem áll, mint bakikból. Vagy arról, hogy a végén pillanatok alatt bevonszolnak a porondra (mert hát leginkább ennek mondható a közönség körkörös karéjában szabadon maradó játéktér) egy vurstli-disznót (az „igazi” vurstliban bika szokott lenni), és fogadásokat lehet kötni arra, hogy a géppel rázkódtatott állatféleségen hány másodpercig képes fönnyaradni a jökötésű fiatalember...

Láttam én úgy öt esztendővel ezelőtt a Theater der Welt előadás-sorozatában a Rimini Protokoll *Deutschland 2* című előadását, melyben vagy kétszáz civil csinált úgy, mintha ők lennének a bonni parlament. (Eredetileg helyileg is oda tervezték az előadást, de végül nem mehettek be – szerintem a képviselők attól féltek, hogy dublőrjeik lejátsszák őket.) Nem tettek mást, mint újrajátszottak egy egészen valóságos parlamenti ülést – végtelenül mulatságos volt, de olykor elkeserítő, kiábrándító. Utóbbi minőségeit a tárgytól, előbbit az imitáció tényétől és módjától nyerte.

Valahol itt a színház a Rimini Protokoll játékközpontjában: bennünk. Mi viselkedünk úgy, mint egy/a közönség – ettől lesz színház bármilyen valóság. Pedig végtére mi sem játszunk: valódi közönség vagyunk. Színházi közönség.



A Rimini Protokoll három tagja, Helgard Haug, Stefan Kaegi és Daniel Wetzel a giesseni egyetem színháztudományi szakán tanultak egy sajátos nyitott képzésben; mindhárman az ezredforduló körül végeztek, akkor kezdtek el együtt dolgozni. Úgynevezett projektjeik az elmúlt években látványos gyorsasággal váltak ismertté Európaszerte.

– Mi volt a giesseni egyetemi képzés sajátossága?

HELGARD HAUG: Az egyetemen olyan tanárokkal találkoztunk, akik arra biztattak, hogy induljunk el a saját utunkon, fejtjük ki, amit gondolunk; ez volt az egyetemi képzés lényege. A gyakorlati munkában általában évfolyamtársainkkal dolgoztunk együtt, de persze voltak meglehetősen szigorú és megterhelő elméleti órák is: német és angol irodalom, filozófia, sőt közgazdaságtan meg még egy sereg egyéb tantárgy. Az volt a legfontosabb, hogy a saját munkánkkal, ötleteinkkel foglalkozhattunk. Ez a képzés amúgy is inkább laboratórium: lehetőséget nyújt a kísérletezésre.

– 2000-ben készült az első közös színházi projektetek.

DANIEL WETZEL: Akkor jöttünk rá, hogy hasonlóképpen gondolkodunk. Az első előadás abból született, hogy egy modern színházi épület tőzsomszédságában felfe-

Átjárások

■ BESZÉLGETÉS A RIMINI PROTOKOLL TAGJAIVAL ■

deztünk egy öregek otthonát, a két épületnek ugyanis közös volt az udvara. Az érdekelt bennünket, hogy ennek a két térnek van-e érintkezési felülete. Hiszen az idős emberek nem látogatták a színházat, két különálló világnak tűnt.

– Ha Budapesten lehetőségek lenne előadást létrehozni, hogyan fognátok hozzá?

HELGARD HAUG: Két út kínálkozik. Megihlet valami itt, a helyszínen – ez történt például Belgiumban, ahol a *Sabination* című előadásunkat csináltuk, ott a SABENA repülőtársaságtól elbocsátott emberek kérdése foglalkoztatott. Megismertünk valakit, aki ennél a cégnél dolgozott, és egyfolytában a cég problémáiról beszélt, így aztán elkezdtük rekonstruálni a SABENA történetét. Olyan jelenségből indulunk ki tehát, amely a hely, a város, az ország életében fontos és akár tipikus is. A másik lehetőség, hogy, úgy mond, „idehozunk” egy kérdést, ami amúgy is foglalkoztat minket. Olykor egyszerűen szembejön a valóság. Például amikor Rigában dolgoztunk, semmilyen kiindulópontunk sem volt. A *Cameriga* című előadásunk (lásd erről: SZÍNHÁZ, 2005. december) úgy jött létre, hogy egyszer csak felfedeztünk a város központjában egy elhagyott épületet, és felgöngyöltettük a történetét, megkíséreltünk újra életet lehelni a házba, visszavinni oda embereket, történeteket.

– Történeteket hoztok vagy történeteket találtok, illetve a kettőt keveritek – ez a módszer. Van valami, ami érdekes lenne számotokra Budapesten?

DANIEL WETZEL: Szerintem kínálja magát, hogy színház és politika összefüggéseiről gondolkodjunk. A politika most itt színházi tereppé vált, színház és valóság között egyensúlyoz. A közönség azt követeli, hogy „*The show must go on*”, folytatódjék a színjáték. A mostani budapesti politikai helyzetnek is van egy színházi olvasata: hogy egyszer csak



Köncz Zsuzsa felvétele

Helgard Haug, Daniel Wetzel és Stefan Kaegi

a közönség felháborodik, kimegy az utcára tüntetni, ha a színész többé nem hajlandó színészkedni, kilép a szerepből, azaz szembeszáll a társadalmi (és színházi) konvenciókkal, mint a magyar miniszterelnök, aki bevallja, hogy hazudott.

STEFAN KAEGI: Most lehetne gondolkodni igazság és hazugság kérdéseiről is, pénzről, jövőről, és nem színhárról meg szerepjáték-ról. Mert úgy tűnik, azt mondja végre valaki, hogy térjünk a tárgyra. Tévedés lenne, ha a közönség követelésére ez a párt úgy reagálna, hogy jó, akkor játszunk egy jobb előadást, és inkább az előadás javításán fáradozna, semmint igazi párbeszéd létrehozásán.

DANIEL WETZEL: Ha előadásban gondolkodnánk, bizonyára elkezdhenénk vizsgálni... Sose érkezünk kész gondolatokkal. Kutatunk, vizsgálódunk...

HELGARD HAUG: Például megnéznénk, kiből áll a tüntető tömeg. Kik azok az emberek.

– Tudatában vagytok-e annak, hogy egy olyan színházkultúrába érkeztek, amely vagy azt állítja a színhárról, hogy művészet, vagy azt, hogy szórakozás, de a legkevésbé sem érdekli, hogy mi a valóság? A magyar színház nem áll szóba a valósággal.

STEFAN KAEGI: Nem ismerek sok magyar előadást, de láttam a Feketeországot, amit politikai színháznak neveznek. A furcsa az volt, hogy a valóság ebben az előadásban üzeneteket küld a színháznak sms-ek formájában, de maga a valóság nem lép be a színpadra. Virtuóz színészek, tiszta színház, a valóság azonban nincs jelen.

– Az általatok képviselt úgynevezett dokumentarista színház itt teljeséggel ismeretlen. Még ha van is összefüggés politikum és színház, társadalom és színház között, a valóság kutatása nem tartozik a magyar színház látókörébe.

STEFAN KAEGI: Meg is lehet fordítani a kérdést: mennyiben van jelen a színház a társadalom, a politika látómezejében, eszköztárában, gondolkodásában? Németországban például a sajtóban sok elemzés lehet olvasni a politikusi beszédekről, viselkedési, megnyilvánulási formákról, olykor kiemelkedő üzletembereket is elemeznek színházi eszköztárral.

DANIEL WETZEL: Azért megyünk színházba, hogy kilépjünk a valóságunkból, de ugyanakkor egy másik valóságba lépünk be, és olykor ennek a színháznak éppen azt vetjük a szemére, hogy nem elég valóságos, mert a színészek rosszul játszanak, hamisak. A kérdés tehát az, hogyan egyensúlyozunk a két valóság között. Számon is kérünk egy valóságot, a színházét, és ki is lépünk egy másiktól, a sajátunktól. Ezért mi nem olyan színészekkel dolgo-

zunk, akik megtanultak játszani, hanem akiknek van valamilyen különös mondandójuk. Németül azt mondjuk: *sprechen oder sagen*, beszélni vagy mondani. Ők nemcsak beszélnek, de mondanak is.

– Vajon azt a valóságot, amit színpadra visztek, nem fikcióként érzékeljük? Hiszen az a színházzal szembeni elvárásunk, hogy fikció legyen.

DANIEL WETZEL: Amit mi csinálunk, végül is a fikció és a valóság között van.

HELGARD HAUG: Ezzel a „gyanúval” gyakran találkozunk. Mi, úgymond, civilekkel dolgozunk, de gyakran nézik őket színészek. Tulajdonképpen azok is.

STEFAN KAEGI: Még a *Sofia-Cargo* című előadásunk két bolgár teherautósóforét is színészek hitték, pedig hát őket tényleg nehéz nem annak nézni, akik – bolgár teherautósóforének. (A *Sofia-Cargo*ról lásd SZÍNHÁZ 2006. november.)

HELGARD HAUG: Ha megfigyeled őket, észreveszed, hogy más-ként viselkednek, mint a színészek, elkalandoznak, a nézők szemébe néznek, máshogy mozognak. A színház csupa konvenció, és a néző olykor még akkor is ezeket a konvenciókat akarja látni, amikor nincsenek. A mi színházunkban nincsenek morális tanítások. Nálunk figyelni kell és gondolkodni.

– És hogyan kell nem színészekkel dolgozni?

HELGARD HAUG: Őket is figyelni kell. Semmire sem kényszeríteni. Adni kell nekik valamit, új felismerést önmagunkkal kapcsolatban, érdekessé, elevenné tenni az együttlétet.

DANIEL WETZEL: Hinni kell nekik és bízni bennük. Mi nem úgy dolgozunk velük, mint a rendező a színésszel. Technikai értelemben semmilyen instrukciót sem adunk nekik. Akik elsőre hisznek nekünk, és rögtön beleegyeznek abba, hogy színházban játsszanak, azok sohasem érdekesek. Akik kételkednek vagy bizonytalanok, azok érdekesek.

– Miért?

DANIEL WETZEL: Ők, a kezdetben hitetlenek és bizonytalanok a jobb színészek. Mi olyanokat keresünk, akikre felépíthetjük a színházi előadásunkat: nem a játékukra, a színészetükre, hanem rájuk. Fel kell tárulkozniuk.

– Mitől érdekes egy személyiség számotokra?

HELGARD HAUG: Ha van valami izgalmas szerepe a valóságban. Ha kiderül róla valami váratlan. Ez a munka időigényes. Egy-egy munkafolyamat elején egyfolytában emberekkel találkozunk és beszélgetünk.

– A színházi, elméleti emberek közül sokan azért lelkesednek a munkátokért, mert kitágítja, átlépi a színház hagyományos határait, újra-gondolja a színház szerepét, sőt, színhárról való gondolkodásokat akarva-akaratlanul beemel egy sereg kortárs médiaelméletet, filozófiát stb. Mit kap az átlagos néző az előadásotokból?

STEFAN KAEGI: Az előadásainkra gyakran speciális közönség jön; olyan emberek, akik abban a témában, amellyel a darabunk foglalkozik, otthonosan mozognak, de amúgy esetleg nem színházjárók. Az átlagnéző általában tud valamit a darabjainkról, ezért kíváncsian jön.

– Mi maradt meg a ti színházatokban a hagyományosan értelmezett színházból? Merthogy nincs darab, nincs színész...

STEFAN KAEGI: A szerepjáték... Még akkor is, ha a civil szereplő a saját szerepét játssza, de játszik.

DANIEL WETZEL: És az együttlét. A színház – szemben a mozival – az együttlétéről is szól. És a színházban az emberek sokkal kritikusabban viszonyulnak ahhoz, amit látnak, mint a moziban.

HELGARD HAUG: A Budapesten játszott előadásban, a *Blaiberg und Sweetheart* 19-ben a nézők látják és nézik egymást. Tehát bizonyos értelemben a néző is színésszé változik, mert kénytelen saját szerepén, viselkedésén is elgondolkodni.

– És mit vártok a nézőtől?

HELGARD HAUG: Hogy nézzen szembe a valósággal.

DANIEL WETZEL: És játsszon. Mert színházban van.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: TOMPA ANDREA

HALÁSZ TAMÁS

Magistra vitae

■ FOI - BALLETS C DE LA B ■

Marokkói apa és flamand anya gyermeke Sidi Larbi Cherkaoui, a nyugat-európai színpadművészetek mind komolyabb figyelemmel követett, mindössze harmincesztendő fenygyereke. Pályáját a belga televízió revütáncosaként kezdte, majd érdeklődése komolyabb vizek felé irányította. Jelentkezett Anna Teresa Keersmaeker világhírű iskolájába, a P. A. R. T. S.-ba, de amúgy továbbdolgozott hip-hop- és jazztánc-társulatokkal is. A táncos-koreográfus egyik vezető művészegyénisége a Magyarországon a 2005-ös Sziget Fesztiválon bemutatkozott, kereken húsz éve, Alain Platel kezdeményezésére s vezetésével megalakult Ballets C de la B társulatnak. (Érdekes, hogy e betűszó-megnevezés feloldásával nem találkozhattunk a hazai kiadványokban, sajtóban: nos, a társulat neve a Les Ballets Contemporains de la Belgique – Belga Kortárs Balett – rövidítése. A névválasztást, jelesül a „balett” szó szerepeltetését Platel egyszerre szánta viccnek és provokációnak.)

A C de la B, e nyitott, projektrendszerben dolgozó formáció nem társulat, és nincs uralkodó irányvonala, arculata, stílusa sem. Tarka profiljában egyaránt érvényesülnek azok a szétágazó utak, felfogások, amelyeket az égiske alatt létrejött s fiatal alkotókkal folyamatosan bővülő koreográfusi platform tagjai követnek. A neve alatt bemutatott produciókat kizárólag a minőség, az innovatív szellem köti össze. Ez magyarázza, hogy a szigeti bemutaton három (műfajában is) markánsan eltérő alkotást láthatunk. Köztük a belga gárda mostani, Madách színházi előadása legjellegzetesebb karakterének, Darryl E. Woodsnak különös, vallomásos, orfeumi hangulatú s táncprodukciónak nem is igazán nevezhető „one-transsexual show-ját” is.

Foi = hit: Cherkaoui alkotása címével ma nagyjából annyira provokál, mint Platel „balett”-je a maga idején. „Hiten túli” korunk-

ban, a meggyőződésbeli poszt-posztmodernben ilyen címmel darabot alkotni önmagában markáns gesztus. Az egymásra kopírozott korok rétegrendszerében mozgatott előadást szerzője középkori-kortárs operaként aposztrofálja. Tudjuk, az opera az újkor művésze. Cherkaoui előadásában gyönyörködtető hangzásszövedéket hoz létre, autentikus zeneszámokból-dalokból építkezik, ezeket érzékeny kézzel szikráztatja össze a játék hiperaktuális cselekményével, motívumaival. Aktualitás? A FOI 2003-ban született: szédítő tempóban változó világunk akkori állapotaira reflektált, s bizonytalan vagyok annak eldöntésében, hogy az azóta is műsoron tartott előadás követte-e az elmúlt három év új fejleményeit. A FOI a legközelebbi közelmúltban keletkezett, de alkotója biztos kézzel ragadta-örökítette meg az „akkor” jegyeit, hogy munkája ma is ugyanolyan húsba vágó, torokszorító legyen.

Jelenet a FOI előadásából



Különös, háromszög alaprajzú játékteret látunk. A színpadot két hatalmas fal szűkíti le: tövében a játékosok olykor csak ugrándozó bolháknak látszanak. A betonszín falak közül a jobb oldali áttörtetlen, rémisztő simaságú, bontatlan felület. Magasában két hangszórótölcsér. A bal oldalin középtájt három, egymás mellé vágott, jókora ablaknyílás, mögötte kisebb tér, olyan, díszes tapétával borított falakkal, hogy róluk hirtelen kastélylodzsára vagy operai páholyra asszociálunk. Ebben az ablaksorban tűnnek majd fel legtöbbször az előadás zenészei, lantosok, fuvolisták, dobosok s egy egyszerű kontratenor. A két fal nem ér össze, köztük, a háromszög színpadmélyi hegye helyén keskeny rés (az egyetlen bejárat a színpadra), melyen át a játékosok közlekednek. A falak töve embermagasságig maszatos, összemeszelt-összefogdosott. A nyitó képben testek hevernek a színen, drámai összevisszaságban. Minden szűrítés, poros.

A FOI-ban számos apró, alig észlelhető mozzanat utal szeptember 11-re. Az utcai ruhát viselő játékosok-túlélők kifacsart pó-

finom, tüchtig darabokat, hozzá illő retiküllel, frissen berakott frizurával – férfítetet rejt. *Crossdressing*, vagyis keresztbe öltözés – tökéletes angol kifejezés arra, amit látni vélünk. Férfiak női, nők férfiruhában. Aztán rájöhet az ember, hogy csak ügyesen megvezették. A transzvesztitának tűnő (és feltehetően szándékoltan annak láttatott), kemény, csontos, túlfestett női valójában „igaziak”. Egyikük páncéllként hordott, vöröses kiskosztümben, hatalmas túsarkakon billegve flangál, s elképesztően affektálva, szinte sivalkódva mondja a magáét – töredezett, be nem fejezett, ám hihetetlen vehemenciával előadott történeteket. Szinte inkább énekes szólólista, mintsem színész. Egy másik nő makacs, nem múló révületben, egyenruhára emlékeztető kosztümben uralkodik a tér jobb oldalán. Olykor mikrofonhoz lép, s kísérteties hanglejtéssel a legkülönbözőbb nyelveken (lengyelül, japánul, angolul) szólít fel beszállásra ilyen-olyan járatszámú repülőgépekre. Máskor irodai pultjában matat, vagy érintkezési hibás robotként fakad kataton dalra (az *Over the Rainbow* kultu-



Kurt Van der Elst felvételei

A Ballets C de la B előadása

zaikból lassan kigabalyodva tápáskodnak fel előttünk: ruhájukon, hajukon szürke foltok. Egy középkorú nő papírlapokat ragasztgat a falakra egy fiatal férfi, a fia fotójával. Ezrével lehetett látni ilyen falragaszokat a tragédia – mint megannyi más tömegtragédia – körzetében.

A játék úgy indul be, hogy szinte észre sem vesszük: valaki mesélni kezd, aztán egy másik is, megéled a tér, felocsúdnak az alakok. Köztük beszélők és némák. Mintha párhuzamos *stand up comedy*ket látnánk. A szereplők csak ritkán bonyolódnak egymásba. Elbeszélnek a másik mellett: monologizálnak. A sodró szöveghez intenzív jelenlét társul. Hol egyikük, hol másikuk hangja erősödik fel. Egy hatalmas termetű, kék alapon fehér pöttyös ruhát viselő fekete nő viszi a prímet: ő Darry E. Woods, akit 2005-ben nem csupán a Szigeten, de a belga Peeping Tom társulat trafóbeli vendégjátékában, a *Le Jardin*ben is láthatott a magyar közönség. A vicces ruházat – harlemi gospel-misék közönsége visel ilyen

kus slágerét éneklő egy rémületes „szerelmi” jelenet aláfestéseként, de úgy, mintha a magnó húzná, be-bekapná a szalagot. Magnó. Emlékszünk még?)

A játék kiváló táncosai (köztük a közelmúltban remek szólójával a budapesti MU Színházban is bemutatkozott izlandi Erna Ómarsdóttir) a beszélő-éneklő alakoknak mintha valamiféle kobold kísérői, árnyképkivetülései lennének. Szavakat, hangulatokat erősítenek fel, mozdulatokkal támasztják alá vagy gyengítik az elhangzottakat, eleven auraként veszik körbe a megszólalót, utánozzák vagy ellenpontozzák mozdulatait.

Köztes teret látunk: kozmikus várótermet, grandiózus, kivagyri épületmonstrum kietlen udvarát, egy rommá lett épület túlélő szárnyát vagy valamiféle karantént. A reptéri hangosbemondás godot-i hangulatot kelt. E lézengő, erős egójú, túltrajzolt, de igazából mégis kibontatlan figurák remekbe szabott klisészemélyiségek, karikatúrák. Cherkaoui töredezett rendszerében röpké

szólókat kapnak: a fekete asszony kedélyes vallási tébolya, a vörös ruhás nőalak márványkeménységgel és -simasággal előadott beszédrohama, Christine Lebouette, Damien Jalet és Joanna Dudley csodálatos, kifinomult színészi játékkal tállalt énekszámait mozaikszemekként csillognak a színpadon.

Táncosok és színész-énekesek olykor szerepet cserélnek. Ómarsdóttir például a maga szívszorító jelenetében egy apja által bántalmazott kislány pár perces szólóját adja elő. A játék sűrűre szőtt szövete soha, sehol nem feslik fel. Egyébebe simulnak a mára reflektáló mozzanatok és a középkort megidéző dallamok.

Cherkaoui politizál. Néha finoman, gunyorosan, fekete humorral, néha kissé protesztos elánnal. Egyik nőalakja speciális időjárás-jelentést bonyolít bravúrosan. Beszámolójában egytől egyig nemzetközi feszültségcök, vérfürdők, pattanásig feszült konfliktusokról szóló híradások helyszíneit említi. És mindenhol gyönyörű az idő. Derült az ég és nap süt Groznijban, Szarajevóban, Szrebrenyicában, Ruandában, a Gáza-övezetben, Jeruzsálemben, Bagdadban – és így tovább. Egy másik jelenetben lera-gasztott szemű színésznője amerikai zászlós bokszesztyűt húz. E túlragozott szimbólumnál ezerszer többet ad és jelent a férfi (Damien Jalet), aki bokájára hurkolt kötélén, egy csiga segítségével önmagát vonszolja-húzza fel a magasba, majd kitárt karokkal himbálózik – póza a népitételek ártatlan vagy bűnös alanyaiét idézi.

Cherkaoui egymásba nyitja a jelent és a messze múltat – az előadás kísérőszövegében a XIV. és a XXI. századot konkrétan meg is nevezi. Alapvetően a ma képeit mutatja, s hozzájuk a középkor zenéit játszatja. Azt sugallja, hogy a történelem folyamatosan ismétli önmagát – a benne élő ember pedig hasonlítgat, összemér, párhuzamokat keres. Visszalép, a múlt felé fordul, megoldások, égi sugallat után sóvárogva. A világ messzi tájairól összesereglett játékosai között megannyi hit, értékrend, szerep és sors hordozóival találkozunk. A fekete asszonyt játszó Woods az egyik jelenetben társával, a zseniális Down-kóros színész Marc Wage-mansszal turistát játszik. Társaik a szín közepén pietà-jelenetbe rendeződnek. Az elegáns, szálfatermetű nőalak instruálni kezdi a férfit, hogy az őt és a „szoborkompozíciót” mely „előnyös” szövegből fotózza. Woods, a szerepe szerint bigottan vallásos figura úgy pózol az alakcsoporttal, mintha csak az állatkertben vagy egy mutatós tengerparti pálmásor előtt fényképezkedne. Letérdepel, s csókra fogja Mária ernyedten lógó „szobor” kezét, közben a turista vagy fotómodell tasztító, széles vigyorával mered a kamerába. A legprofánabb módon viselkedik egy végtelenül szakrális helyzetben, s ennek egy pillanatig sincsen tudatában. Ez a kulcsjelenet segít minket talán a legközelebb Cherkaoui drámai, fanyar, rendkívülien rokonszenves észjárásához. Remek struktúrává szerkesztett, tobzódó, tanító, elgondolkodtató alkotásában olyan nyelven szól hozzánk, amelyet hazai színpadról igen ritkán hallhatunk.



SEBŐK BORBÁLA

Esküvő, esküvő nélkül

■ NYIKOLAJ GOGOL: HÁZTŰZNÉZŐ – BULANDRA SZÍNHÁZ ■

A Bulandra Színház több mint negyven év óta időről időre ellátogat Magyarországra. 1992-től ezek a vendégjátékok kifejezetten sűrűvé váltak. Silviu Purcărete és Cătălina Buzoianu nálunk szokatlan, vizualitásukban erős produkciónak nagy hatással voltak a hazai közönségre és színházi életünkre egyaránt.

Új, másfajta lökést adott két éve a Jurij Kordonszkij (Dogyin tanítványa és színésze) rendezte *Ványa bácsi*, melynek komoly rajongótábora alakult; sokan az évad legerősebb előadásának kiáltották ki ezt az alapvetően realista, ám ennek keretein belül stilizációval és elképesztő eszközpalettával élő előadást.

A *Háztűznéző* – ugyancsak Jurij Kordonszkij rendezése – furcsa rémálommal indul. A színpad közepén egy aranyruhás ortodox pap csengettyűjével a képünkbe csilingel, mintha minket, nézőket akarna felrázni, olyan komoly elszánással, hogy az embernek az az érzése támad: ezután már nem jöhet más, csak az utolsó ítélet. Orosz pravoszláv egyházi zene harsog. A sötét templomfalak ferdén megdöntve, kísértetiesen, valóságzerűtlenül merednek felénk. A falak mélyedéseiben hátulról megvilágított Krisztus-arcok ikonjai. Mária vagy a gyermek sehol – mindenholonnan férfiarcok néznek ránk.

Esküvői szertartáson vagyunk egy orosz ortodox templomban. Gongütésre megjelenik az ifjú pár és mögöttük két fehér ruhás ember, akik kis aranykoronákat tartanak a mátkapár feje fölé. Az egész mint valami kísértetjárás, a násznép jön-megy, előbukkan és eltűnik a zegzugos falak között. Az egyik pillanatban még ott a vőlegény, a másikban már se híre, se hamva. Kísérője a levegőbe

tartja a koronát. Végül a szigorú pap előrángatja a megszeppent vőlegényt egy mélyedésből, és megtörténik, aminek meg kell történnie. Már csak a csók van hátra. Elképedek, és kicsit elbizonytalanodom: ez tényleg Gogol *Háztűznézője* lenne? Hiszen ebben a darabban bármi elképzelhető, egy dolgot kivéve: az esküvőt. A magas férfi megcsókolja párját, és a szemébe néz, de nem menyasszonya arcát látja, hanem Sztjepanét, a szolgálóját. Felüvölt.

Az álom-előjáték kifacsart valóságában horrorként és parodiaként, a freudi álomelméletet beágyazva minden benne van, amiről a darab szól: a felnövés képtelensége, a házasságtól való rettegés, a kötelesség kényszere, a természet rendje előtti meghajlás vagy a komikus ellenállás. Podkoljoszin (Cornel Scripcaru) magas, jóképű, harmincas évei végén járó, bizonytalanokodó, álmodozó férfi – olyan, mint egy kisgyerek. Házasságközvetítőt sem azért fogad, hogy valóban megtalálja élete párját, csak hogy ábrándozzon, merengjen, könnyebben teljen az idő. Barátja, Kocskarjov, akit a kerítőnő már – nem kis szomorúságára – kiházásított, pontosan tudja, mi az élet rendje. Ha már ő nő – és ezen nem lehet segíteni –, ne ússza meg más se. Ő az álom szigorú és merev papja, a valóságban pedig egy alacsony, izgága ember, intrikus-kerítő, aki célja elérése érdekében igen gazdag színészi ská-

lát vonultat fel a szidalmazástól a könyörgésig. Sír-ri, letérdel, hisztériázik, toporzékol, gondolkodik, szervez. Játszik, de játékán érződik az őszinte jó szándék, túlbuzgó ügyködésében igazi szeretet van. A Kocskarjovot alakító keménykalapos Razvan Vasilescu alacsony izgágasága és Cornel Scripcaru szálfá termete és



Jelenetek a Háztűznézőből



Paco Pascal felvételei

bizonytalan lomhasága a helyzetkomikum magától értetődő forrása. Stan és Pan. A hosszú Podkoljoszin egy kanapén heverészve megmakacsolja magát, és esze ágában sincs barátja unszolására meglátogatni (legalább egyszer megszemlélni) a hön áhitott menyasszonyt. Kocskarjov rákucorodik Podkoljoszin hasára. Kényelmesen elhelyezkedik, és onnan szövegel neki tovább, arról hadarva, hogy milyen szépeket is mondanak az embernek ezek a fehér kacsójú menyasszonyok már akár az első hónap után is. Miket ki nem találnak! Kedvesem, bogaram, tubicám...

Alapvetően játékos, hülyéskedős, szabad bohózzati forma jellemzi az előadást, ám az álomjelenet misztikus rejtelmessége és valószínűtlen fantáziavilága, stilizáltabb nyelve is vissza-visszaköszön. Az előadás világában a lehető legtermészetesebb módon olvadnak egymásba a valóságos és a képzeletbeli események, illetve a különböző stílusok.

Amikor a menyasszonyjelölt ábrándjaiba merülve azon töpreng, hogyan választhatná ki a megfelelő vőlegényt, és gondolatban végigzongorázza a jelölteket (egyiktől sem akarva megválni), a kérők (csupa igazi vigjátéki figura) sorra megjelennek a színen, és különböző, a karakterükhöz passzoló hangszereken szerenádokat adnak szívük választottjának. Az udvariaskodó, modoros, nyeszlett fiú, akinek a legfontosabb a világon, hogy a menyasszonya tudjon franciául (bár ő maga egy kukkot sem beszél ezen a nyelven), gitárját pengeti, a hatalmas és testes, kicsit már öregecske gondnok harmonikázik, a tengerészkapitány régi egyenruhájában üti a cintányért, Podkoljoszin pedig égő tekintettel furulyál. Így áll össze szerenáddá a kérők hamis összhangzata.

Vigjátéki szituációk sorjáznak, csészék röpködnek, almafalatkák tűnnek el rejtélyes módon a szolgálói szájukban, nagy zabálások, kitömött mellek, rámenős kérők, agyoncsavart, egészen a végsőkig feszített kínos jelenetek. Általában azok az erősebb részek, amelyek nem a verbális humoron, hanem a helyzetkomikumon és a látványból fakadó abszurditáson alapulnak, és a szövegtől elrugaszkodott, a szöveggel párbeszédben lévő fantázia játéka által születnek meg. Sűrű és pergős az előadás – amikor néha egy kicsit leül, jó szívvel megbocsátjuk –, ha az embert elkapja a gépszíj, nincs menekvés. A közönség nagy része végigrohög a három órát, bele-beletapsolnak. Pontosan kivitelezett vigjáték, mely egyszer-egyszer felcsillant valami tragikusát is, hogy érezzük, nem rugalmas bábokat látunk, akikről minden leperog. A tengerésztiszt, aki már kopaszodik, ám nagyon gáláns és szórakoztató (ráadásul hosszú élete során még Olaszországban is járt), és akin első pillanatra érződik, hogy neki mindegy, ki, csak nő legyen, akár az előadás legkomikusabb figurája is lehetne. Különösen, amikor értetlenkedve néz végig magán, kopasz fején, pohos egyenruháján, donga mellkasán, pipaszár lábain, és csodálkozik, hogy miért nem kell ő a kis menyasszonykákknak. Ez a tizenhetedik sikertelen próbálkozása, és mindig ugyanaz történik: eleinte mintha minden simán menne... végül elküldik. Miért? Még szerencse, hogy nincs semmi testi fogyatékosága...

Zsevakint, a tisztet játszó Victor Rebengiuuc olyan megkapó esetlenséggel és őszinte, de mégsem pökhendi csodálkozással mondja el élete tragédiáját három-négy mondatban, míg végül megadóan és magától elmegy (nem kell Kocskarjovnak különböző fortélyokkal kiebrudalnia, mint Podkoljoszin többi vetélytársát), hogy az embernek összeszorul a gyomra. Maximálisan együtt érzünk egy olyan figurával, akinek önismerethiányát egy pillanattal korábban még könyörtelenül kineveltük.

De kár a fáradságért, a Podkoljoszin házasságába fektetett rengeteg energiáért, és hiába talál egymásra végül a két fiatal, és hiába villan föl egy pillanatra a szerelem lehetősége. Esküvő nincs és nem is lehet (legfeljebb ha álomban), a vőlegény az utolsó pillanatban kiugrik az ablakon. Hosszú, fehérrel terített esküvői asztal, vendégsereg és egy busongva éneklő menyasszony marad utána.

DR. VENCZEL SÁNDOR

Tények 2005

■ A FŐVÁROS SZÍNHÁZAI A KÖZGAZDÁSZ SZEMÉVEL ■

Az alábbiakban megkíséreljük egy olyan évértékelés alapjait lerakni, amely szigorúan csak a pénzzel és a színházak feladat- és teljesítmény-mutatóival foglalkozik. Nem vesszük el a kritikusok kenyerét, a művészetet továbbra is rájuk hagyjuk.

A SZÍNHÁZAK KÖRE. Az elemzésben az azonos platform érdekében a fővárosi önkormányzat tulajdonában lévő kilenc kőszínház adatait elemezzük, eltekintünk az állami színházaktól, a bábszínházaktól és a befogadó színházaktól is. Gazdálkodási forma szerint a színházak többsége (öt színház) közhasznú társaságként működik, míg négy még hagyományos költségvetési intézményként dolgozik. A műfajt tekintve is jelentős a választék: operettek, musicalek, tragédiák, színművek, szalonvígjátékok, művész- és bulvárdarabok egyaránt megtalálhatók a kilenc színház repertoárján.

FORRÁSOK. Az elemzésben szereplő valamennyi adatot a színházak hivatalos statisztikájából merítettük. A statisztikákat az Oktatási és Kulturális Minisztérium munkatársa, Nagy Tamásné bocsátotta rendelkezésünkre. Az adatok forrása a 198/2001. (X. 19.) Korm. rendelet alapján előírt OSAP 1447/02. számú Jelentés a színházak tevékenységéről (továbbiakban Statisztika). A statisztikában előforduló néhány ellentmondást az érintett színházak gazdasági igazgatóival személyesen tisztáztuk. Köszönet érte.

STATISZTIKAI MÓDSZEREK. Az elemzésben először összevetjük a színházak feladat-, illetve teljesítménymutatóját (az előadásszámot, a fizető nézőszámot) a férőhelyek számával, majd a legfontosabb gazdasági jellemzők (kiadás, állami és önkormányzati támogatás, jegybevétel) egységnyi mutatószámokra eső hányadát hasonlítjuk össze. Az összehasonlítás során nem értékeltük a kapott arányokat, ám ahol az arányok jelentős mértékben eltértek a megszokottól vagy az átlagostól, ott erre felhívtuk a figyelmet.

JÁTSZÓHELYEK ÉS FÉRŐHELYEK. A legtöbb színház több színpaddal, illetve játszóhellyel is rendelkezik. A Madáchnak négy, a Vígszínháznak és a Katonának három-három, a Radnótinak és a Mikroszkópnak egy-egy, a többieknek két-két játszóhelye van; összességében tizennyolc kőszínházi játszóhellyel rendelkezik a főváros. (Fővároson itt és a későbbiekben is a fővárosi önkormányzatot értjük.) A Katona Sufnija negyven fő befogadására alkalmas, a legnagyobb Vígszínház pedig ezerhuszonöt férőhelyes. Csupán a hatszáz és a nyolcszáz férőhelyes osztályban nem találunk nézőteret, egyébként minden száz-as kategóriában van egy-két játszóhely. A nézőterek 72 százaléka ötszáz férőhely alatti, ám ezek nagyságuk miatt csak a férőhelyek 41 százalékát teszik ki. Hatszáz férőhely fölötti nézőtere csupán a Madách, az Operett és a Vig nagyszínpadának van. A főváros színházai esténként 6676 nézőt képesek fogadni. A legkevesebb férőhellyel a Mikroszkóp rendelkezik (175 szék), a legtöbbel természetesen a Vígszínház (1703 szék). Második a sorban a Madách Színház, harmadik az

Operett. A többiek mind az átlag alatt vannak. A továbbiakban nagyszínháznak nevezzük a 900 férőhely feletti színházakat (Vig, Madách, Operett), középszínháznak az 501–899 közöttieket (József Attila, Vidám és Katona), és kisszínháznak az 500 férőhely alattiakat (Új, Radnóti és Mikroszkóp). Egy-egy színház férőhelyén a továbbiakban a színház összes férőhelyét értjük.

ELŐADÁSSZÁMOK. A főváros kilenc kőszínháza 3274 előadást játszott 2005-ben. Az évad tagolását és hosszát figyelembe véve ez esténként több mint tizenkét előadást jelent! Az átlagos előadásszám 364, ennél a három nagy és a Katona játszik csak többet. Ne feledjük, e négy színháznak tizenkét játszóhelye van, amely az összes játszóhely kétharmada. Az előadások több mint felét (1728-at) a három nagyszínház (Operett, Madách, Vig) abszolválta: a tizennyolc játszóhely fele az övék, a többi hat osztozott az előadások másik felén. A József Attila és a Katona játszott még háromszáz előadás felett, a többiek előadásszáma kétszázhusz alatt volt. A három kisszínház együttesen 611 előadást tart, amely kevesebb, mint a Madách 789 előadása.

NÉZŐSZÁMOK. Több mint egymillió-hatszázezer néző látta a kilenc színház 3274 előadását. A nagyok ennek 72 százalékát hozták (egymillió-százötvenháromezer fő), ez a férőhely-részesedésüknél (58,3 százalék) jóval magasabb arány. Ennek oka, hogy a nagyok jóval az átlag feletti számban tartanak előadásokat. Egy színház produkált még rajtuk kívül több mint százezer nézőt, a József Attila Színház (közel százhuszonnyolcezeret). A legmagasabb nézőszámot a Madách mondhatta magáénak (383 413 fő), ami a legmagasabb előadásszámon kívül a második legtöbb férőhelyből következik. Második az Operett (364 345 néző), amely előadásszámban és férőhelyben egyaránt a harmadik. A férőhely- és előadásszámból következően a második helyet a Vígszínház érdemelné, ám kihasználtsága alacsonyabb az Operettszínházénál. A középmezőnybe a már említett József Attilán kívül a Katona és a Vidám tartozik, és természetesen a kisszínházak hozzák a legkisebb nézőszámot.

KIHASZNÁLTSÁGI MUTATÓK

AZ EGY ELŐADÁSRA JUTÓ NÉZŐSZÁM. Az egy előadásra jutó nézőszám természetesen függ a férőhelyszámtól, a játszóhelyek számától, valamint a nézőszám nagyságát meghatározó sikertől. Az átlagos nézőszám 464, amely felett csak a nagyszínházak vannak: első az Operett (834 néző), második a Vig (703 néző), harmadik a Madách (486 néző). A három kisszínház egy előadásra jutó együttes nézőszáma (676) kevesebb, mint az Operetté vagy a Vígszínházé!

AZ EGY FÉRŐHELYRE JUTÓ NÉZŐSZÁM. E mutatószám azt mutatja, hogy egy évadban hányan ültek egy adott széken. Amennyiben harmincnégy hetes évaddal és heti hat előadással számolunk, úgy a mutató optimális nagysága 228. Meglepő, hogy a valóság megegyezik az optimális nagysággal, az átlagos nézőszám 228, ami heti hat nézőt jelent egy ülőhelyre! Első az Operett (400), követi a Madách (260), harmadik a Radnóti (232). A középmezőnybe a Vig, a József Attila és a Mikroszkóp tartozik, az utolsó harmadba a Katona, az Új Színház és a Vidám. A mutatószámot természetesen kellő óvatossággal kell kezelni, mivel magában foglalja a színházhoz tartozó valamennyi férőhely előadásszámát. Mint tudjuk, a színházak művészeti vezetése a kisebb játszóhelyeket nem a nézőszám növelése érdekében, hanem azért hozta létre, hogy bennük kellő szabadsággal kísérletezzenek a művészek.

EGY ELŐADÁS ÁTLAGOS KIHASZNÁLTSÁGA. Kihhasználtságmutatónk nem felel meg a megszokottnak, mivel az összes játszóhelyre együttesen számolja a kihasználtságot, oly módon, hogy az egy előadásra jutó nézőszámot osztjuk el az átlagos férőhellyel. Ez utóbbi az egyes játszóhelyek előadásszámmal súlyozott átlagát jelenti.

Rendkívül magas az egy előadás kihasználtsága: 90,5 százalék! A legmagasabb a Radnóti Színházé, amely esténként a telt ház mellé még átlagosan húsz pótjegyet is elad (250 néző, 108,5 százalék). Meglepetésre a legalacsonyabb kihasználtságú a Madách (84,4 százalék), aminek oka az Örkény Színház relatíve alacsony (81,8 százalékos) látogatottsága. Két színház emelkedik ki, a Katona, amelynek várható volt kiemelkedő látogatottsága (98 százalék), és meglepetésre az Új Színház (97,2 százalék) Ez utóbbi előkelő helye talán az alacsony előadásszámmal magyarázható: láttuk, hogy az egy férőhelyre jutó nézőszámában az Új Színház az utolsó.

Összefoglalva megállapíthatjuk, hogy a kilenc fővárosi színház lényegében elérték kibocsátási szintje maximumára: az egy férőhelyre jutó látogatószám elérte az optimálist, a kihasználtság 90 százalék fölötti. Ezen az úton a színházak hatékonysága és jegybevétele nem növelhető. Ugyanakkor az előadásszám növelésében még több színháznak vannak tartalékai.

KIADÁSOK. A színházak összkiadása 8 milliárd 799 millió forint volt, amely összességében is kevesebb a három nagy állami színház (Operaház, Nemzeti, Pesti Magyar) 8 milliárd 894 millió forintjánál. A kilenc fővárosi színház kiadásainak 69,3 százalékát (6 milliárd 601 millió forintot) a három nagy teszi ki – sorrendben: az Operett, a Madách és a Vig. Csak ők hárman kapnak többet a 977 milliós kiadási átlagnál. A legkisebb összkiadás a Radnótit, a Vidámot és a Mikroszkópot terheli.

AZ EGY NÉZŐRE JUTÓ KIADÁS. Teljesen más sorrendet kapunk, ha az egy látogatóra, illetve az egy férőhelyre jutó kiadást hasonlítjuk össze. Egy nézőre a Katonában jut a legtöbb, 8600 forint (az adatokat itt száz forintra kerekítettük), második a Radnóti Színház (8100 forint/néző), harmadik az Új Színház 8000 forintos látogatónkénti kiadással. Mindhárom színház az átlagosnál kevesebb férőhellyel rendelkezik, így nézőszámaik is jóval az átlag alatt vannak. Viszonylag jelentős különbség van a három nagy között, hisz az Operett 6600 forintos nézőnkénti kiadása 14 százalékkal haladja meg a Madáchét, és több mint 60 százalékkal a Vigét. Az Operett jelentős kiadásait a zenés darabok rendkívül drága előállítási és játszási költségei okozzák; a Madách „lemaradását” valószínűleg az Örkény Színház „olcsóságának” köszönheti.

Egy nézőt legolcsóbban a Víg színház „állít elő”; utána a József Attila és a Vidám Színház következik. A legtöbb férőhellyel rendelkező Víg színház az összes kiadás, az előadásszám, a nézőszám te-

kintetésében is harmadik, noha, mint láttuk, férőhely tekintetében az első, 16 százalékkal megelőzve a Madáchot és 87 százalékkal az Operettet. Valószínűleg a férőhelyszám nagyságából következő gazdaságossági előnyöknek és természetesen ezek jó kihasználásának köszönhető, hogy a Víg színház minden más színháznál olcsóbban „állít elő” egy nézőt Budapesten. Az átlagos 5800 forint-hoz képest itt 4100 forint jut egy látogatóra.

FENNTARTÓI TÁMOGATÁS. Fenntartói támogatáson a központi és az önkormányzati támogatást értjük. A központi támogatás 2005-ben házfenntartási és művészeti támogatásra oszlott. Mivel ez utóbbi 2006-ban megszűnt, így erre a támogatásformára nem számítottunk külön mutatószámokat.

Természetesen a nagyszínházak kapják a legtöbb támogatást. Az adófizető polgárok számára a legdrágább az Operett fenntartása (1 milliárd 123 millió forint). Második a Víg színház (864 millió), harmadik a Madách (713 millió). A legkevesebbe a Vidám, a Radnóti és a Mikroszkóp kerül. A középmezőnyhöz két közép- és egy kisszínház tartozik.

AZ EGY NÉZŐRE JUTÓ TÁMOGATÁS. Jelentősen megváltozik a fenti sorrend (a József Attilát kivéve), ha az egy látogatóra jutó támogatás nagysága szerint rakjuk sorba a színházakat. A közönségnek az Új Színház egy nézője kerül a legtöbbre (7300 forint), utána a Katona következik (6204 forint), majd a Radnóti (6197 forint). A Vidám, a Vig és a Madách egy nézője kerül a legkevesebbe, támogatásuk 2700, 2500 és 1900 forint. A középmezőnybe a Mikroszkóp, az Operett és a József Attila tartozik. Meglepő az Új Színház egy nézőjének ilyen mértékű támogatása, hisz erre nincs semmiféle racionális érv. (Valószínűleg még a Székely Gábornak juttatott támogatást élvezi a jelenlegi vezetés.) Ugyanilyen meglepő, hogy a Madách egy nézőjére jut a legkevesebb támogatás. Továbbra is csak elismeréssel illethetjük a Víg színház teljesítményét, amely ilyen alacsony egy főre jutó támogatással is képes színvonalas és népszerű színházat működtetni. Érdekesnek ítéhető még a Mikroszkópnak a középmezőnyben elfoglalt helye. A többiek sorrendje megfelel az elvárásoknak.

JEGYBEVÉTEL. A kilenc színház összes jegybevétele több mint 3 milliárd 148 millió forint. Ennek több mint 78 százalékát a nagyok termelik meg (ők átlagosan magasabb helyárral játszanak). Az első helyen álló Operett jegybevétele huszonháromszoros a utolsó Mikroszkópénak. (De még a nyolcadik helyezett Új Színházénak is több mint tizenhatszoros!) A jegybevételei különbségek elsősorban a férőhelyek, illetve a nézőszámok nagyságát, másodsorban a jelentősen eltérő jegyárakat tükrözik. A magasabb átlagjegyárral dolgozó Operett jegybevétele megelőzi a Madáchét (valószínűleg az Örkény Színház diszkrétebb helyárai miatt). A 3–6. helyig a sorrend (Vig, József Attila, Katona, Vidám) tükrözi a nézőszámot; a 7–8. helyen a Radnóti megelőzi a jelentősen alacsonyabb helyárral működő Új Színházat, a 9. pedig – a nézőszám szerint is – a Mikroszkóp.

AZ EGY LÁTOGATÓRA JUTÓ JEGYBEVÉTEL. Előzetes várakozásainknak megfelelően az Operett és a Madách vezet 3000, illetve 2400 forintos megvalósult átlagjegyárral. (Az egy főre jutó jegybevétel lényegében a megvalósult átlagjegyárat jelenti. Papíron az átlagjegyár ennél valamivel alacsonyabb, hisz tapasztalataink szerint a megmaradó jegyek többsége az olcsóbb kategóriából kerül ki.) Meglepetésünkre a harmadik helyen a Katona áll, 2000 forintos átlagjegyárral – mi olcsóbbnak véltük. A középmezőnyben a Radnóti, a József Attila és a Mikroszkóp foglal helyet 1600–1700 forintos átlagjegyárakkal. Őket a Vidám, a Vig és az Új Színház követi 1300–1100 forintra (a legutóbbi az Operett átlagos jegyárának alig 37 százalékát jelenti csupán). Nem kerülheti el figyelmünket a Vig 1300 forintos átlagjegyára sem.

ÖSSZEFOGLALÁS

A következőkben a pénzügyi mutatók alapján megrajzoljuk az egyes színházak gazdálkodási arculatát. Ennek során összehasonlítjuk a színházak nézőszám- és jegybevétel-mutatóinak sorrendjét a férőhely- és közösségi támogatás sorrendjével. Ahol a különbség plusz vagy mínusz egy, ott felül-, illetve alulértékelésről, ahol egynél nagyobb, ott erős felül- vagy alulértékelésről beszélünk. Ezzel egyszersmind kísérletet teszünk egy új gazdasági értékelő módszer kidolgozására és gyakorlati bevezetésére is.

BUDAPESTI OPERETTSZÍNHÁZ. A nagyszínházak között is az egyik legerősebb színház a fővárosban. A második legtöbb nézőt hozza Budapesten. Első az egy előadásra és egy férőhelyre jutó nézőszámában, valamint a jegybevétel abszolút nagyságában és relatív mutatóiban. Itt a legnagyobb az egy ülészsámra jutó kiadás, ám a férőhelyek magas kihasználtságának köszönhetően az egy nézőre jutó kiadásban csak a negyedik, az egy nézőre jutó támogatásban pedig az ötödik helyen áll. A mutatókból egy nagyon pénzigényes műfajú színház rendkívüli erőfeszítéseit olvashatjuk ki. Stabil, kiegyensúlyozott színház, mivel meglepetést egyik mutatószámában sem okoz. Férőhely-kihasználása rendkívül erős. Kiadási tartalékokkal talán még rendelkezik, ám bevételi tartalékai valószínűleg kimerülőben vannak. Teljesítményéhez képest a támogatásban alulértékelt színház.

JÓZSEF ATTILA SZÍNHÁZ. Mutatószámai szerint a színház a középmezőnyben foglal helyet. Közvetlenül a nagyok után a negyedik legtöbb nézője van, férőhelyszámában is a negyedik, relatív látogatómutatóiban, valamint jegybevételi mutatóiban a negyedik-ötödik. Minden támogatásmutatóban a hatodik. Nominális kiadásmutatója az ötödik, míg relatív kiadásmutatója a hetedik helyen van. Amolyan átlagos színháznak tekinthető, amelyet azonban – a férőhelyhez és a nézőszámhoz képest – a fenntartó erősen alulértékel. Férőhely-kihasználása közepes, kis tartalékai még vannak. Mutatószámaiban rendkívül biztos, tartalékai a kiadásban már nincsenek.

KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ. Férőhelyszámában a hatodik, nézőszámában az ötödik Budapesten. A nominális kiadásban a negyedik, az egy látogatóra jutó kiadása a legnagyobb. Támogatásban a negyedik helyen áll, relatív támogatásmutatóban a második. Jegybevétele összességében az ötödik, ám relatív jegybevétel-mutatóban a harmadik a sorban. Gazdasága izgalmas, hisz mutatószámai közt – az utolsó helyen kívül – minden előfordul. Férőhely-kihasználása még fejleszthető. Tartalékai kiadásaiban vannak csak, ám a mai struktúrában ez biztosan nem segítene művészi színvonalának fejlesztésében. Egyike azon három színháznak, amelyet a fenntartó támogatásban a helyén értékelt.

MADÁCH SZÍNHÁZ. Legnagyobb színházi üzemünk, amely az Operetthez hasonlóan monumentális gazdálkodást folytat. A legtöbb nézőt hozza Budapesten: az átlag több mint dupláját, a legkisebb színház tizenkétszeresét! A férőhelyszámában szintén első, a relatív nézőszám-mutatókban második-harmadik. Összes kiadásban a második, ám az egy nézőre jutó kiadásban már az ötödik. Fenntartói támogatásban harmadik, ennek relatív mutatójában már kilencedik. Jegybevételben és relatív mutatójában a második. Értékelését nagyban zavarja, hogy adatai tartalmazzák az Örkény Színház mutatóit is – enélkül egységesebb képet kapnánk mindkét színház gazdálkodásáról. Kettéválásuk gazdaságilag feltehetően indokolt. Támogatás szempontjából a fenntartó által erősen alulértékelt színház.

MIKROSKÓP SZÍNHÁZ. A legkisebb nézőszámú és férőhelyű színház, amely nominális kiadásában, támogatásban és

jegybevételben is az utolsó helyen áll. Relatív mutatói már „jobb” képet mutatnak, hisz kiadásban az ötödik, támogatásban negyedik, jegybevételben a hatodik. Éves férőhely-kihasználásban is a hatodik, így ebben vannak még tartalékai. Fenntartói támogatást tekintve helyesen értékelt színház, amelynek tartalékai már csak a jegybevételben vannak.

RADNÓTI MIKLÓS SZÍNHÁZ. Férőhely- és nézőszámában egyaránt az utolsó előtti, a nyolcadik helyen áll. Az egy férőhelyre jutó nézőszámában a harmadik, ami az egy játszóhelynek köszönhető, így nincsenek egyeztetési és más problémák miatt kihasználatlan játszó- és férőhelyei. Az összes kiadásban a hetedik, relatív mutatójában a második helyen áll. A hetedik legtöbb támogatást kapja, relatív támogatásmutatója a harmadik. Jegybevétele a hetedik a sorban, relatív jegybevétel-mutatója a negyedik helyen van. Éves férőhely-kihasználásban már nincsenek lehetőségei. Tartalékai kiadásaiban jóval nagyobbak, mint bevételeiben. A harmadik színház, amelyet a fenntartó helyesen értékelt támogatásával.

ÚJ SZÍNHÁZ. Férőhely- és nézőszámában a kisszínházak legnagyobbika: hetedik a kilenc színház között. Relatív nézőmutatói nyolcadik és hatodik helyen állnak. Összes kiadása szerint a hatodik, relatív kiadásmutatója szerint a harmadik. Az ötödik legtöbb támogatást kapja, az egy látogatóra jutó támogatásban azonban az első, jegybevételben pedig az utolsó előtti helyen áll, relatív jegybevételi mutatója a legkisebb a kilenc színház közül! Éves férőhely-kihasználásban még bőven vannak tennivalók (131 néző/férőhely/év). Valószínűleg az előző vezetés potenciáljának is köszönhetően komoly tartalékai vannak mind kiadásaiban, mint jegybevételben. Férőhely- és nézőszámát tekintve pénzügyileg erősen felulértékelt színház.

VIDÁM SZÍNHÁZ. A középmezőny vége felé foglal helyet: nézőszámában a hatodik, férőhelyben az ötödik legnagyobb színház. Az egy férőhelyre jutó látogatószámában az utolsó (109 néző/férőhely/év), aminek valószínű oka az, hogy más színházak előadásait is befogadja, és ezek nézőszáma nem számít bele saját statisztikájába. Kiadásait tekintve azonban az utolsó előtti, a nyolcadik helyen áll, ami elsősorban a fenntartói támogatásai ugyanilyen sorrendjének köszönhető. Relatív támogatásmutatója a hetedik, jegybevétele a hatodik legnagyobb a sorban, ám relatív mutatója ennél rosszabb: a hetedik. Kiadásban nem, de bevételekben jelentős tartalékkal rendelkezik. Pénzügyileg közepesen alulértékelt színház, ennek oka valószínűleg az előző vezetés által megkötött alkukban keresendő.

VÍGSZÍNHÁZ. A nagyszínházak között a legtöbb férőhellyel és a harmadik legnagyobb nézőszámmal rendelkezik. Összes kiadásban és jegybevételben harmadik, támogatásban a második helyen áll. Relatív mutatói már izgalmasabb képet mutatnak: relatív kiadásmutatója alapján a nyolcadik, ami a támogatás és a jegybevétel relatív mutatóinak ugyanilyen helyét tükrözi vissza. Éves férőhely-kihasználásban még van egy kevés tartaléka (204 néző/férőhely/év), ugyanakkor még bőven vannak lehetőségei a jegybevétel növelésére (1300 ft/néző)! Kibocsátásához képest magas a támogatása, így erősen felulértékeltnek tekinthető.

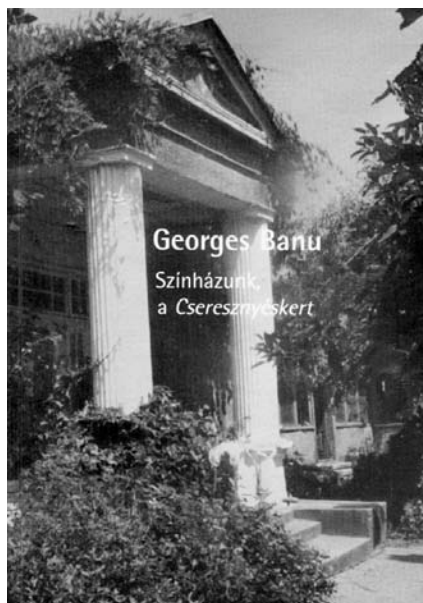
Célunk e dolgozattal az volt, hogy a színházi tények bemutatásával elősegítsük egy olyan új finanszírozási módszer kidolgozását és bevezetését, amely a jelenleginél hatékonyabban használja fel a színházak támogatására az adófizető polgárok pénzét. Nem feledve, hogy a színházak első-sorban művészeti intézmények, itt az ideje, hogy a főváros, végiggondolva kulturális preferenciáit, a szakmával egyetértésben új finanszírozási rendszert alkosson és vezessen be.

Kortársunk, Csehov

■ GEORGES BANU:

SZÍNHÁZUNK,

A CSERESZNYÉSKERT ■



Georges Banu, a Párizsban élő román kritikus és egyetemi tanár gyönyörű könyvcsekét írt Csehov utolsó színművéről, az értékek hanyatlásáról és a kultúra pusztulásáról. A *Színházunk, a Cseresznyés kert* című esszé azonkívül, hogy tizenkilenc – 1968 és 1999 között látott – előadás alapján megkapó elemzést kínál a darabról, metaforaként kezeli a Csehovnál is szimbolikus címbeli „birtokot”, és egyértelműen azonosítja a megítélése szerint mára halálra ítélt művészszínházzal. Abból az észrevételből kiindulva, hogy a *Cseresznyés kert*et gyakran tűzik másorra akkor, amikor „egy ciklus végét ért”, természetes késztetéssel fordítja a darab problematikáját napjainkra. „A csehovi gyümölcsösre gondolni azt jelenti, hogy nézői mivoltomban rákérdezek arra, ami foglalkoztat: a színházra és a könyvre”, írja gondolatmenete legelején, s már itt arra a következtetésre jut, hogy ma, „amikor az »elveszett illúziók« átvedlett vigécei gazdagodnak” (itt rögtön Lopahinra, a cseresznyés kert megvásárlójára utal), tehetetlenül állunk a „gazdasági hasznossággal” nem rendelkező minőségek pusztulása előtt. „Brecht” módon föltett kérdésével, azzal, hogy „...ma mit jelent a színház vagy a könyv egy televíziós adással vagy az internettel szemben?”, az esszé – Csehov színművén átszűr – segélyhívássá válik.

A lírai szubjektivitással és egyszersmind

túhegyponrossággal író szerző személyes sorsába is belejátszott a cseresznyés kert-komplexus. Családjának a romániai Mereiben épült kúriáját (ennek fotója látható a borítón) a kommunista diktatúra ugyanúgy „kisajátította”, mint annak darabbeli előhírnöke, Lopahin Ljubov Andrejevna történelmi értéket képviselő, a Nagy Orosz Enciklopédiában is szereplő híres gyümölcsösét. Az édesanya a kisfiú szeme láttára ugyanúgy kénytelen volt átadni a kulcsokat az új gazdának, az „átvedlett vigécnek”, ahogy Varja a színműben. S felnőttként ő is Párizsból tér „haza” látogatóba, akár csak Ljubov. Az alanyi érintettség mégsem a magánfájdalmat, ellenkezőleg, a *világfájdalmat* hívja elő Banu *Cseresznyés kert*-értelmezésében. Csehov utolsó darabjával *A vihart*, a shakespeare-i búcsúdrámát képzet-társítja. És Goethe *Faustját*, amely szintén „a bukás felismerésének pillanatában kezdődik”. A fákból rejtőző kísértetek, amelyekről Petya Trofimov beszél, az ő értelmezése szerint bosszúért kiáltó szellemek. A folyó, amely elnyelte Grisát, talán a Sztüx. A búzatáblában elmerülő Ljubov (Lucian Pintilie rendezésében) a félig eltemetett Winnie az *Ó, azok a szép napok!* című Beckett-darabból. Mindez kevésbé meglepő, ha tudjuk, hogy a harmadik felvonás estélyéről, amelyet az árverés napján tartanak, már Vahtangov azt mondta, hogy „lakoma a pestis idején”. Banu gazdag motívumháló, asszociációs rendszert sző a mű köré, de nem pusztán a saját értelmezése alapján, inkább a látott előadásokból kiindulva. A Ljubov és Jása inas közti feltételezett viszony például Strindberg *Júlia kisasszonyát* juttatja eszébe. Egy Karge és Langhoff rendezte előadásban hangsúlyos bábu Tadeusz Kantort. Ha az olvasónak módjában van következtetéseit ellenőrizni – magam ötöt láttam a szerző katalogizálta produciók közül –, meggyőzőnek találja őket. Még a triviálisabbakat is. Például hogy a Romániába visszatérő „karizmatikus” királyt az értelmiség egy része ugyanúgy a megmentőnek kijáró illúzióval övezte, mint az övéi Ljubov Andrejevna. Vagy hogy amikor Steinnél Lopahin a cipőjével veri az asztalt, mint annak idején Hruscsov a szónoki emelvényt az ENSZ-ben, ezáltal „bizonyos értelemben szerves összefüggést terem a cseresznyés kert leendő gazdája és a kor szovjet vezetői között”.

A mi finnyás színházi embereink alighanem fintorognának az efféle direkt gondolattól. Banu, aki pedig éppen a jelképes és materiális értékeket állítja egymással szembe, „a haszontalanra való hajlandóságot, aminek elpusztításáért a XX. század minden tőle telhetőt elkövetett”, és a gazdasági hasznosság vezérelvét, véletlenül sem esik bele az elvont szépségszermény és a színház mint önreprezentáció csapdájába, ellenkezőleg, az egyedül lehet-

séges módon *társadalmi jelenségként* kezeli a teátrumot. A szeretet prostitúálódott fogalma, amely pedig itt „adná magát”, vagy nem bukkan föl elemzésében, vagy épp a fonákjáról, amikor Ljubov pazarló életformáját Shakespeare Timonjáéhoz hasonlítja, rámutatva a Ljubov javára szóló lényeges különbségre: „Költekezni, költekezni... de sosem kérni szeretetet cserébe.”

A legnagyobb élvezetet az egyes Csehov-motívumok jelentésének értelmezése és a különböző előadásokban megjelenő jelentésváltozása szerzi az esszé olvasójának. Érdekes például, hogy magát a cseresznyés kertet egyedül Peter Stein jelenítette meg; sajnálom, hogy a szerző nem látta David Borovszkij tömzsi fatörzseken álló díszletét Horvai István hetvenes évekbeli vígszínházi rendezésében. (Két magyar nyelvű bemutató szerepel a fősorolt tizenkilenc között, mindkettő érintőlegesen: Harag György 1985-ös marosvásárhelyi és Vlad Mugur 1998-as kolozsvári előadása.) Hasonlóan izgalmas végigkísérni a százéves szekrény rendezői beállítását és Gajev hozzá kapcsolódó díszbeszédét Strehlernél, Brooknál, Zadeknál és Roberto Ciullinál. Vagy a Lopahin-fölfogásokat. Csehov annak idején mindent megtett – hiába –, hogy Sztanyiszlavszkij játssza el a szerepet; ellenpontozó szándékkal, hogy „tekintettel a neves színész közismert színvonalára”, ne külsőségek hangsúlyozzák „a belső, traumatikus, áthidalhatatlan távolságot”, azaz a cseresznyés kert-problematika iránti lelki érzéketlenséget. Van, aki Banu szerint éppen az utóbbit nem vette észre, például Strehler. Ez is, mint minden kritikai mozzanat, empátikusan, nem elutasítóan jelenik meg az írásban.

A Koros Fekete Sándor fordításában, Anca Măniutiu előszavával megjelent könyv az „Egy néző feljegyzései” alcímet viseli. Georges Banu csak annyiban néző, amennyiben megőrizte természetes nyitottságát és közvetlenségét, egyébként egyike a mai színház vitathatatlan *hozzáértőinek*. Nem röstellem bevallani, hogy esszéjét az alanyiség és a szakmaiság ritka példájának tekintem, s mint a kettő harmonikus ötvözetéért rajongok érte. Summájával maradéktalanul egyetérték: „A színházat természetesen nem fogják elárverezni, ennek ellenére szembetűnő, ahogy menthetetlenül távolodik a szabadidő-civilizáció középpontjától – és az, ahogy a kisebbségi szokások margójára sodródik, a cseresznyés kert sorsával rokonítja.” Ha ez konzervatív gondolat, szívesen vállalom, hogy konzervatív vagyok.

KOLTAI TAMÁS

Eredeti cím: *Notre théâtre, la Cerisaie*. Cahier de spectateur, Actes Sud, 1999.
Magyar fordítás: Koinónia, Kolozsvár, 2006.

THOMAS IRMER

A dalok ura

■ CHRISTOPH MARTHALERRŐL ■



Majd' húsz év után létezik immár Marthaler-tipológia, és ismerjük legjobb rendezéseinek kánonját is. Ami egyszermind azt jelenti, hogy Marthaler megteremtette a maga önálló színháztipusát. Ez a színház a legtöbb (német) néző számára egy olyan előadáshoz kapcsolódik, amelyet tizenkét éven át játszott a berlini Volksbühne, és külföldön is sokan látták: ez pedig a *Murx den Europaeer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!* (A „murx” a „kinyírni, kicsinálni” nyersebb változata.) Az 1993-ban bemutatott mű formája szerint színészek által előadott dalest volt, Anna Viebrock pazar díszletében, amely egy hatalmas fűtőberendezéssel ellátott, lepusztult váróteremfélélt ábrázolt. A térben alig volt mozgás, a tegnapelőtti divat szerinti munkaruhát, tréningruhát vagy bebújós mellényt viselő színészek magányosan ültek asztalaiknál, és csak számaik előadásához álltak fel; a számok között kórusok is akadtak. Komikus-szomorú dalokat adtak elő, valamint mutatványszámokat a megosztott Németország politfolklórából. A hátsó falon, egy óra mellett és egy liftajtó fölött, a „nehogy az idő megálljon” felirat állt, amelyből már kiesett néhány betű. A közönség szerette ezt az előadást, sokan többször is megnézték. Az értelmezés viszont elég változatosan alakult. Egyesek szerint itt, Kelet-Berlinben egy svájci mondott véleményt a letűnt NDK-ról, annak lassúságáról és tehetetlenségéről (a túlméretezett, de szemlátomást nem működő

fűtés képében), az örökös várakozásról – miközben a dalok egészen másról szólnak. Mások úgy vélték, Marthaler a Svájcra és az NDK-ra egyaránt jellemző mentalitások esszenciáját párolta le. Volt olyan nézet is, mely szerint itt valaki mélabúsan és gyöngéden búcsúzik egy olyan régi világtól, amely pontosan sem földrajzilag, sem politikailag nem írható körül. (A szlogen az időről, melynek nem szabad megállnia, valójában egy gyógyszergyár reklámjából származik, amelyet Anna Viebrock Tempelhofban, a régi nyugat-berlini repülőtéren fedezett fel.) Azok azonban, akik újra meg újra megnézték az előadást, valószínűleg csak jót szórakoztak ezen az előzmény nélküli abszurd-bohókás dalesten, amely merőben új fényben mutatta meg a vegyes, svájci–berlini társulat színészeit. A *Murx!*, ahogyan Paul Scheerbarth egyik indián versének címét rövidítették, már önmagában is rejtélyes üzenetet hordozó, hogy úgy mondjam, kokett kijelentés volt: valóban halálán van-e Európa, avagy a régi viccről van szó: „*Marx die Theorie und Murx die Praxis*”? Ugyanakkor a teljes cím a maga hangsúlyozott, ritmikus ismétléseivel magában foglalja az est legfőbb jellegzetességét: a szavakat mint zenét. A „*Murx!*” Marthaler szignója lett – ami a gyakorlatban veszélyvel is jár, ha a közönség (és a kritika) egy része minden újabb munka esetében összehasonlításokat eszközöl ezzel a folyamatosan körülrajongott rendezéssel. És persze a „*Murx!*”-nak mint

Marthaler-színháznak megvan a maga előtörténete is.

Az előtörténethez tartoznak azok a tapasztalatok, melyeket az 1951-ben Zürichben született Christoph Marthaler korábban szerzett. Először zenei, pontosabban blockflöte- és oboatanulmányokat folytatott, majd a hetvenes évek elején Párizsba ment, ahol beiratkozott Jacques Lecoq, a pantomimművész iskolájába. Későbbi színházának két lényeges vonása már itt megmutatkozik: a zene mint alap, illetve felhasználása egy olyan színházban, amelynek nincs köze az irodalmi színházhoz. Kezdetben azonban Marthaler színházi zenészként és színpadi zenék komponistájaként keresi kenyerét – ama hetvenes években, amikor a hangszalagról bejátszott zenei idézetek és hangulatfestő zenék még nagy újjátásnak számítottak. Egy kívülálló színházi ember nyújt itt érintkezési felületet, és ez a helyzet még legalább tizenöt éven át fennmarad, mindaddig, amíg a német színpadokra vissza nem térnek a muzikusok. Így hát Marthalernek egészen más feltételek között kellett kidolgoznia a maga színházát, amelynek középpontjában a zenei előadás áll.

Az első saját rendezések – köztük a legkorábbi, az *Indeed* a zürichi Theater Spektakel 1980 számára készült, színházi-zenei projekt – sajátos terekben színrre vitt zenei előadások, amelyekben azonban már színészek is részt vesznek. Marthaler az *Indeedet* enteriőrnek nevezi, míg Eric Satie *Vexations*-jét („Bosszantások”), melyet egy zürichi patikában játszatt, a plakáton így jelöli meg: „dezorganizálta Christoph Marthaler”. Zenés performanszokról van szó, amelyek szövege esztétikailag a dadaizmusban gyökerezik, márpedig Zürich, mint köztudott, a dada egyik központja volt. Marthaler azonban e kezdeti munkákra visszatekintve hangsúlyozta, hogy személy szerint távol áll mind a dadától, mind a hatvanas évek akcióművészetétől: „A szövegek részben Kurt Schwitters és Walter Serner dadaista szövegei voltak, részben olyan töredékek, melyeket a színészek hoztak magukkal a vonatról. Reklámszövegeket, szállodai prospektusokat dolgoztunk fel, mindent összekevertünk. De nem volt szó sem tulajdonképpeni dadaista estről, sem happeningről vagy performanszról annyiban, amennyiben tökéletesen átkomponált volt a struktúrája, a ritmusa pedig olyan, mint a mai dolgoké.” A gyökereknek ezt a leírását maradéktalanul komolyan vehetjük, mivel belőlük nőtték ki a későbbiekben Marthaler színházának erős szárai és legszebb virágai az olyan nagy házakban, mint Bazel, Hamburg, Berlin és Zürich.

.....
A szerző Berlinben élő író, színikritikus (*Theater Heute*) és dramaturg (*Spielzeit Europa*).



dam't di eit
nicht
stehen leib



Murx den Europaeer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab! (Volksbühne)

Az elkövetkező évtized német színházának a nyolcvanas években Bázeli volt talán a legfontosabb csírasejtje. Frank Baumbauer intendáns, aki ezután a hamburgi Deutsches Schauspielhaus igazgatta, ma pedig a Münchner Kammerspiele élén áll, segítette debütálásához Jossi Wielert, valamint a Nyugaton még jóformán ismeretlen Frank Castorfot; az utóbbit ő hozta össze két későbbi, volksbühnebeli dramaturgjával, Matthias Lilienthallal és Stefanie Carppal. Carp rövidesen vezető munkatársa lett az ugyancsak meghívott Marthalernak, aki a bázeli színházban először rendezhetett nagyobb méretekben és szabályszerű színházi feltételek között. Bázeli földrajzilag és hagyományai szerint is közelebb áll Németországhoz, mint a többi svájci városhoz, és hála Baumbauer színházának, alkalmas, mert bikulturális rezonanciateret kínált Marthalernak, aki először ott rendezett színházi esteket dalestek formájában, amelyek csakhamar közismertté váltak. *A Wenn das Alpenhorn sich rötet, tötet, freie Schweitzer, tötet...*, *a Soldaten, Serviertöchter und ihre Lieder* (Ha vöröslök az alpesi kürt, gyilkoljatok, szabad svájciak, gyilkoljatok... Katonák, pincérlányok és a dalaik) és a *Staegeli uf, Staegeli ab, juhee* olyan színházformát fejlesztettek ki, amelyet néhány évvel később a *Murx!* tökéletesített. Az asszociatív módon egy közös téma köré (az *Alpenhorn*-ban a svájci hadsereg kérdése, a *Staegeli*-ben éppily provokatíván a bázeli pályaudvarról a Harmadik Birodalomba visszaküldött zsidók) csoportosított dalokat egy jellegzetes térben olyan színészek adják elő, akik a színpadi összképen belül (egy nem valódi színházon belül) figuráik és (az előadás egyértelmű kontextusában) saját személyiségük között villódnak. A nyolcvanas évek produkcióinak alapja – ideértve az énekes-színészeket, a zenészeket és dalaikat – a zene mint színház; ugyanakkor az, amit színházként élünk meg, tehát a mindenkori terekben lezajló színpadi folyamatok összessége, zenévé alakul. Az előadás terében hangzás születik, a színészek egyfajta kórusává válnak – mindaz, amivel a beszélt színház általában él, zenévé formá-

lódik, és elsősorban zeneileg strukturálódik. A legbámulatosabb persze az, ahogy az olyan témák, melyeket a legtöbben csak a felelt szöveges színházban tartanának lehetségesnek, ebben a fajta zenés színházban, sőt Marthaler laza összefüggésű dalestjein is érvényesülnek. Marthaler ritkán mutatott érdeklődést a kimondott szó dramaturgiája szerint fogant művek színrevitele iránt, noha rendezte Shakespeare-t, Csehovot, sőt Fernando Pessoa Faust-törredékeit is. Az utóbbi esetében – *Faust. Egy szubjektív tragédia* (1992, Bazel és Hamburg) – még a csend és a színészek hallgatása is (ezek egy portugál borkereskedésben megmerevedett hivatalnokként ülték körül Faustot) lényegi, John Cage-en iskolázott hangzássá vált. Marthaler színháza ekként a maga szó szerinti értelmében veendő posztdramai viszonyai között is létezik, bár e viszonyok persze feltételeznek némi ismeretet: miért lett e gazdag drámai anyag birtokában érdekes – vagy miért vált történetileg azzá.

Ezért igazi színház Marthaler színháza. Megmutatja önmagát – és mást nem is akar. A dalestek önmagukban véve kollázsok, és nem varázsolhatják a színpadra a tökéletes fikció illúzióját. Marthaler korábban talán Lecoqnál, a „szegény” pantomimesnél elsajátított művészetét azt bizonyítja, hogy a színház mindenekelőtt színház – ebben a szellemben kell valamit eljátszani és hitelesíteni. Különösen vonatkozik ez az estjeire, amelyekkel kapcsolatban a legújabb színházelmélet már szándékait tekintve is tévedett. Azt feltételezi ugyanis, hogy a színháznak a színház-





Három nővér

ban való megszüntetése az egyetlen eszköz a valóság teatralizálása ellen. Ez elméletileg igaz lehet – ahogy a bölcs mondás tartja: te színház vagy, én már nem vagyok az –, csak hogy színházat csinál Marthaler is, csak másképpen. A dalestet ugyanúgy interpretálja, mint egy klasszikust, kontextus- és hagyománybeli vonatkozásokat keres benne – mint ahogy mindig is ezt tette. Darabjait mindig zeneművekkel összhangban dolgozta ki mint a kettő összeillesztését és interpretációját.

A kilencvenes években Marthaler főleg Hamburgban és a berlini Volksbühnében

dolgozott. Elvileg a Marthaler-produkciók három típusa fejlődött ki: a „tisztá” dalestek; a drámai repertoár egyes alkotásai, így Csehov *Három nővére*, Shakespeare *Vízkeresztje* és Horváth *Kasimir és Karolinéja*, amelyeket marthaleri kézjegyként hangulatos megzenésítésnek és lassításnak vet alá; és végül azok az esték, amelyek maga írta anyagokon és adaptációkon alapulnak. A döntő, hogy minden egyes Marthaler-produkció messze túllép tulajdonképpeni tárgyán, és megnyitja azt a legmeglepőbb értelmi vonatkozások előtt, mégpedig a zene közvetítésével fölöttébb érzéki módon. Azt mondják, Marthalernál a színészek megint megtanultak énekelni, a színpadán játszó zenészek pedig megtanulták, hogyan alakítsanak zenészt. Az előadásain fellépő zongoristák például soha nem pusztá zongorakísérők, hanem a szó szoros értelmében megtestesült színpadi Marthaler-muzikusok. Nem üres frázis tehát, ha szöveges és zenés színház közötti határterületről beszélünk; és ezen a határterületen Marthaler az évek során saját birodalmat rendezett be magának. 2000-ben a svájci művész visszatér hazájába, és a zürichi Schauspielhaus intendánsa lesz. Estjeit kényes svájci témák köré rendezi; a *Groundings* („Alapítások”) például a Swissair csődje kapcsán mutatja be a svájci gazdasági elitnek viselt dolgait. Zürichbe hívja Castorfot és Schlingensiefelt, és olyan fórummá teszi a Schauspielhaust, ahol a színház politikai kategóriák szerint is értelmezhető. Ez végül nagyszabású, nyilvános vitákhoz vezetett közte és a konzervatív körök között, amelyek csekély látogatottságot vetnek szemére, holott a politikai irányultsággal van bajuk. Az intendantúra idő előtt, már négy év után véget ér. Azóta csak kevés új produkció született: évente egyszer a berlini Volksbühnében, legutóbb pedig – a *Védelem a jövő elől* című előadással – a Wiener Festwochen keretében.

A *Védelem a jövő elől*-ben (2005) Marthaler a nemzetiszocialista gyermek-eutanáziát dolgozta fel, *A gyümölcslégyben* (2005, berlini Volksbühne) pedig azt, hogyan vonatkozatható a zenében megjelenő szerelmi varázs a biopolitika és a génmanipuláció kérdéseire. Ez az est bizonyos értelemben azt a tapasztalatot dolgozta fel, melyet Marthaler Bayreuthban, a *Trisztán és Izolda* rendezésével szerzett. Ekkor, 2005 nyarán rendezett először Wagner, miután zenei specialistaként Beethoven, Schönberg, Offenbach és Debussy egyes operáit már színre vitte.

Befejezésül foglalkozunk alaposabban egy 2003-as berlini munkával, mert ennek segítségével rávilágíthatunk Marthaler újabb rendezéseinek esztétikai és politikai aspektusaira. A plakátokon ez állt: *Inkább nem. Rítókítás*. Első látásra az ember még nem tudhatta, irodalmi anyagon alapul-e a mű. És még aki megtudta,

Védelem a jövő elől (Wiener Festwochen)



hogy Marthaler Herman Melville *Bartleby* című elbeszélésével foglalkozik, annak sem lehettek épkezláb elképzelései. Egy anekdota szerint a Volksbühne korábbi társigazgatója, Matthias Lilienthal megkérdezte, nem volna-e kedve színre vinni Melville elbeszélését. „Inkább nem” – felelte Marthaler, és aztán mégis megtette. „Inkább nem” – („*I prefer not to*”) – ez Melville Bartleby nevű kishivatalnokának egyetlen, állandóan megismételt megnyilatkozása. Pontosabban nem is hivatalnok ő, hanem csak író, másoló a New York-i Wall Streeten, egy hivatalban, a XIX. század közepén. Bartleby egyszer csak fogja magát, és nem hajlandó teljesíteni főnöke egyes megbízásait; a végén pedig eltűnik egy hivatali spanyolfal mögött, ahol teljes passzivitásban vegetál tovább. Senkinek sem hajlandó válaszolni, és a végén, amikor börtönbe viszik, a táplálkozást is megtagadja: „*I prefer not to.*” Magányosan hal meg egy csupasz fal előtt – Melville az alcímben „*A story of Wall Street*”-nek nevezte elbeszélését. Az amerikai irodalomban a mű a negatívum kiáltványának számít: Bartleby a totális nemet mondó, körülötte minden csak üzlet, és Melville-nek sikerült egy mellékalakon át még egy választási küzdelmet is ábrázolnia mint az amerikai üzleti élet szerves részét. Melville-t általában csak *Moby Dick* című *opus magnum*-járól (1851) és az azt megelőző déltengeri regényeiről ismerik. Bartleby enyhén szólva nem olyan személy, akire beszélgetés közben hivatkozni lehetne; ez azonban valamelyest már akkor is megváltozott, amikor Giorgio Agamben filozófus a figurának hosszabb értekezést szentelt. Marthaleren kívül egyszerre több színház is fölfedezte az anyagot, ami azt is jelenti, hogy a mai kor kollektív képzetvilágában szükség van Bartlebyre. Azt mondják, a globalizáció egyes ellenfelei „cégjegyük” foglalták le a rejtélyes nemet mondó nevet – Bartleby így akár az Amerikával szembeni új kritikai érdeklődés egyik pop-ikonjává is válhatna. Nem Bartleby volt azonban az első amerikai, aki a mai német színházban megjelent. Lett légyen szó Zadekről, Gotscheffről vagy Castorfról, országszerte visszatért az érdeklődés az amerikai színdarabok, elsősorban a klasszikus modernnek iránt. A helyzet úgy fest, mintha a német színház-

csinálókat Amerika belső élete izgatná, amelyet O’Neillnél, Arthur Millernél és Tennessee Williamsnél próbálnak feltárni. A Volksbühnében Melville jelkép értékű hőse automatikusan Castorf *Végállomás Amerika* (2000) című rendezésének szomszédágába került, amelyet visszatekintve az új amerikai hullám felütéseként értékelhetünk.

Először fojtottan csendül fel néhány óvatos hang, aztán zongoristakéz száguld végig a billentyűkön, fel és le a skálán – ebben a sötéten gyöngyöző atmoszférában lépünk be a hatalmas, hátrafelé szűkülő térbe. Mint mindig, most is Anna Viebrock tervezte Marthalernak a játékteret, amely itt egy, a túlméretezettségig torzított hivatal. A térben összesen tíz zongora és pianó áll; ezeken játszik felváltva a négy zongorista. Leghátul látható a fal, amely mögött Bartleby majd eltűnik, fölötte képtelenül kicsiny ablak, mellette elkülönített iroda írógépekkel. Ennek bejárata fölött „*Dead Let*” áll – mint titokzatos *memento mori* és egyben utalás is az elbeszélés egyik részletére: Melville megemlíti, hogy Bartleby régebben egy, a kézbesíthetetlen levelekkel foglalkozó „*Dead Letter Office*”-ban dolgozott, ahol állítólag súlyos lelki sérülést szerzett. A „*Dead Let*” pontosan az a fajta marthaleri üzenet, amely jellemző anyagkezelésére: az alapmű egy meghatározott részlete többrétegű, de nem egyértelmű jelentéssé transzponálódik. Akárhogy értelmezzük vagy fordítjuk le, a „*Dead Let*” az est szignója. Bartleby híres mondata ugyanis el sem hangzik, dialóg egyáltalán nincs, és az elbeszélés szereplőinek elrendezése is meghökkentően átértelmezett. A tér, amelyben a billentyűzet-dráma pianókon és írógépeken lejátszódik, a maga borús vigasztalanságában és funkcionalitásában hangtölcserként szolgál az elsősorban akusztikához, melyben a produkció kibontakozik. *Dead Let*. E férfiak lakta hivatali világ szürke halálzónájában van egy női ellenprincípium is, és ez Marthaler megrendítő leleménye. Két idősebb nő lép fel, hogy fokozatosan cipőboltoi eladókká váljanak, akik szürke félcipőt ajánlgatnak a zongoristáknak – mire, új cipőjével a lábán, mind a négy szenvedélyesebben kezd muzsikálni. Emellett a két nő (Susanne Düllmann és Heide

A gyümölcslégy (Volksbühne)

David Baltzar felvételei





Danton halála

Kipp) a hivatalnokok anyáskodó ének- és táncpartnere lesz. A hivatalnokok nem képezik le közvetlenül Melville szereplőit, de követik mintájukat. A hivatalfőnök (Ulrich Voss) négy írknoknak, Bartleby két kollégájának és egy további segéderőnek parancsol. Meghatározó azonban, hogy a határ Bartleby és kollégái, illetve a Bartleby-zenészekként működő zongoristák között nem egészen világos. Bartleby, akit Matthias Matschke és David Marton testesít meg, és Jochen Neurath, Stefan Schreiber és Clemens Sienknecht zongoristák játsszák, legalábbis megkettőzve léteznek. A „ritkítás” kifejezésére a játsszók egyszerre verik az írógépek és a zongorák billentyűit. Hagyományos értelmű cselekményről nincs szó, még annak ellenére sem, hogy például a táncok közben a hasztalan párkeresés egyes mozzanatait a rendező nagyon konkrétan dolgozza ki. Van azonban egy alapmozgás, amely a fal mögötti világ, az eltűnés felé sodor, és a cél az, hogy ez a mozgás ne csak az egy Bartlebyt érintse. A fal mögött függöny van, amelyet a főnök felhúz, és a függöny mögött sorakozhatnak fel hivatalnokai a csoportos énekléshez. Mint már mondtuk: Bartleby fokozatos eltűnése csak a témája, de nem a cselekménye Marthaler színpadi parafrázisának.

A fent említett mozgás zenei tekintetben is érzékletes és szemléletes. Elhangzik – természetesen elidegenített formában – az amerikai nemzeti himnusz, egy ízben éppenséggel némán, csak szájmozgással kifejezve. Természetes az is, hogy a nagyszámú zenészek eljátsszák Charles Ives *Variations on America* című művét, amely Melville halálának évében, 1891-ben keletkezett. Ives ihlette azt az ötletet is, hogy az egyik zongorát negyedhanggal mélyebbre hangolják, mintegy a harmónia megtagadásának Bartleby-féle motívumaként. Az est spirituálékon, éji zenéken és gyászindulókon – köztük Bachtól Lisztig a német zenetörténet nem egy alkotásán – át halad George Frederick Root egy dala felé, amelyet az 1862-ben, az amerikai polgárháború alatt írt: „*Just before the battle, Mother*” („A csata reggelén, anyám”). E dal komor

hangulatát dolgozza ki Marthaler kódává, amely az est minden témáját magába öleli: az anyához szóló, szorongással teli búcsú a soron következő ütközet és a lehetséges halál előtt túllép a New York-i hivatal szürke világán, amelyben a női princípium szemlátomást kudarccra van ítélve. A dalt többszörösen megismétlik, mielőtt a fény is, a zene is apránként elfakul. Amerika Bartlebyvel együtt a polgárháború, a történelem ezen első modern háborúja felé lépked, amelyben eltűnni traumatikus élmény lesz, miközben Amerika gazdasági-egzisztenciális tagadói bekerülnek az irodalomtörténetbe. A *Bartleby* e tekintetben is szomorú eset, hiszen Melville műveit, amelyek korai sikerei a *Moby Dick* megjelentetésével hirtelen elapadtak, csak jóval a halála után, a húszas években fedezték fel újra. *Dead Let*.

Ez volt a legkomorabb Marthaler a *Védelem a jövő elől*-t megelőzően, s egyben kihívásnak is tekinthető. Mint már elhangzott, a *Murx!* óta a közönség abszurd humort és egy adag *slapsticket* vár el Marthaler kézjegyeként. A Marthaler-típusú melankólia, amelynek kedvéért némelyek ötször vagy hatszor is megnézik ugyanazt az előadását, ezúttal nem öltött könnyen fogyasztható formát; csakúgy, mint irodalmi főhőse, elutasít minden további magyarázatot. És mivel Bartleby történetének cselekménye már eleve fékezett, Marthaler nem tehet mást, mint hogy tovább „ritkít”, ugyanakkor azonban a zongora és az énekszó dinamizmusával teszi színházát intenzívebbé. Az *Inkább nem* témája kapcsán a melankóliából teljes sötétség lett.

Marthaler amúgy derűs természetű férfi, aki szereti a jó konyhát, a vörösborot és a szivart. Ezt a megjegyzést csak azért nem fojtom magamba, mert ez okból alul is értékelték, s elkönnyvelték afféle muzsikáló svájci játék mackónak. Csak nézzék meg a *Védekezés a jövő elől*-t, és közben figyeljék magukat éberen.

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT

Fény, színház, muzsika

■ BEAT FURRER: FAMA ■

Az 1954-ben született Beat Furrer FAMA című különleges operáját (persze melyik kortárs opera nem különleges, ha egyszer nincs többé konszenzus?) június elején, Párizsban, az AGORA Fesztivál keretében láttam és hallottam, sőt, mondhatnám: láttam-hallottam-éreztem.

Az AGORA a Centre Pompidou keretében működő, Pierre Boulez alapította kortárs zenei kutatóközpont, az IRCAM évenként megrendezett fesztiválja. Az idén hét produkciót mutatnak be, mindegyiket többször is eljátszzák, az események többsége azonban vita, előadás, technikai bemutató. A fesztivál több helyszínen zajlik. (Ilyen intézményrendszer működtetése mellett persze nem csoda, hogy Párizs ma is a világ kultúrájának, azon belül zenekultúrájának egyik központja. Hogyan kiabáljam el hangosabban, hogy ezek mind közpénzből működtetett intézmények? Hogy a franciák tudják, amit a magyarok nem: hogy Európának éppen a kultúrájában rejlik a komparatív világgazdasági előnye?)

A FAMA helyszíne, az Ateliers Berthier olyasmi, mint nálunk a Millenáris. Egy régi gyárépületben több színháztermet alakítottak ki. A Millenárisal szemben nagy különbség, hogy az egyik helyszínen az Odéon (az Európai Színházi Unió tagja) játssza a belvárosi palotában el nem férő, oda nem illő darabjait (néhány évig, a színház felújítása alatt, kizárólag itt játszottak), egy másik teremben pedig az Opéra National de Paris tart kortárs operabemutatókat (ami nem azt jelenti, hogy magában az Operaházban ne játszanának XX. századi és kortárs műveket!). A szólistára, zenekarra, nyolc énekhangra és egy különleges díszletre („*construction sonore*”) komponált művet a Klangforum Wien, a Donaueschingen Musiktage, az IRCAM–Centre Pompidou, az Opéra National de Paris és a Wien Modern fesztivál együtt hozták létre.

Fentieknek van egy másik tanulsága is: létezik egy nem lokalizálható európai fesztiválközönség. Egyes nagyvárosokban egyenként három-négy alkalommal el lehet adni egy olyan jellegzetesen európai produkciót, amelyet egyébként egyetlen nagyvárosban sem lehetne szériában eladni. Ez egyfelől azt jelenti, hogy a cikk elején írottakkal ellentétben mégiscsak van valamilyen európai művészeti konszenzus, de másfelől azt is, hogy ebben a konszenzusban még a művészetfogyasztó milliiónak is csak parányi töredéke osztozik. Na most akkor konszenzus ez vagy sem?

Hogy konszenzus-e vagy sem, nem tudom, de európainak mindenképpen európai: svájci rendező, osztrák komponista, egy latin költő szövege, és így tovább. Európa már csak ilyen, ha elkezdjük szétszálazni egy produkció résztvevőinek életrajzát, hamar eltévedünk a négy égtájon. A németül és franciául elhangzó szövegek Arthur Schnitzler *Elza kisasszony* című művéből és Lucretius *De rerum natura* című költeményéből származó idézetek – az utóbbiból vett részlet franciául hallható, és a francia műfordítási hagyománynak megfelelően nem versben, hanem lényegében prózában. (Ez egy színházi és nem egy irodalmi jellegű cikk, de nem állom meg, hogy ne tegyek megjegyzést erre az elképesztő tradícióra. Képzelnék el Verlaine *Őszi sanzonját* vagy a Villon-balladákat prózában! Nagyon szeretem a francia kultúrát, de ennek a hagyománynak szerintem több köze van a közmondásos francia nagyképűséghez.)

Az előadást a svájci születésű Christoph Marthaler rendezte. Az eredetileg pantomimes és színházi zenész Marthaler hosszú ideje foglalkozik különleges zenés színházi előadások létrehozásával (és operarendezéssel is). Volt már „Az év rendezője” (a Theater Heute díja), és elnyerte a Berliner Theaterpreis is. Néhány évig Zürichben volt színházigazgató, de 2004-ben politikai vitába keveredett a városvezetéssel, és felmondott.

A monológ formájú darab története szerint – amennyire ez ki-vehető – Elza meg akarja menteni adósságba keveredett apját, és útnak indul egy szállodában, hogy felajánlkozzék a férfiakkal.

A tér: tér a térben. A hatalmas gyáracsarnokon belül az előadás elején négyszázan beléptünk egy kék dobozba, amelynek falait körülbelül egy méter széles, négy-öt méter magas kék panelek alkoták. A fejünk fölött is ugyanilyenek voltak láthatók. A falpaneleket tengelyük körül lehetett elfordítani, egy ujjal (a szólista és az ének-együttes tagjai az előadás folyamán sokszor derékszögbe állították). A másik oldaluk fémből volt. Egy ponton a fenti panelek is kinyíltak. (Szcenika: Wolfgang Bürgler/Limit Architects, Winfried Ritsch.) A díszlet persze egy éjszakai szállodai folyosó absztrakciója. (És a fenti panelek megmozdulásakor lépünk át a metafizikai dimenzióba.)

A szülő különleges beszédhangon előadott narráció volt. A főszereplő Isabelle Menke tökéletesen működött együtt a nyolc tagú Klangforum énekegyüttesével és a Neue Vokalsolisten Stuttgart muzsikusaival, ami nem meglepő, hiszen nemcsak színész és rendező, de zongorista és énekes is, a Mozarteumban végzett. Az előadást a szerző vezényelte, és nem lehetett könnyű dolga – mint mindjárt kiderül.

A zenekar a kék falon kívül helyezkedett el. Az előadás elején megnyíltak a panelek, és láttuk a zenekart, amely frontálisan szemben ült velünk. A panelek később bezárultak, és ilyenkor a hang (a zenekar és a körben álló énekegyüttes tagjainak hangja) a réseken szűrődött át, egészen különleges akusztikai élményként. Néha csak egy panel volt megnyitva, máskor több, az előadás végén már az összes. (Az akusztikus Winfried Ritsch volt.) Idővel a zenekar eltűnt a szemünk elől, és akkor láttuk meg őket, amikor a panelek elkezdtek megnyílni – körben ültek, és a karmestert képernyő segítségével követték. A zenészek tehát vándoroltak körülöttünk, és ennek megfelelően vándorolt a hang is. Úgy vándorolt, ahogyan a főszereplő is vándorolt, szobaajtóról szobaajtóra.

A művet kizárólag akusztikus hangszereken adták elő. Eleinte úgy éreztem, hogy én ezt már hallottam – a darab elején valami kellemetlen kapirgálást hallattak a hegedűk, és a fúvósok sem adtak ki igazán szép hangokat. Szabvány kortárs zene szólt, és el voltam készülve rá, hogy végig fogom bosszankodni vagy unatkozni az estét. Igaz, a látvány már az elején megvigasztalt. De hamarosan megadtam magam a zenének is – az egész terem szólt, és idővel a zenei anyag is kisimult. A különböző helyekről megszólaló hangok a legmeglepőbb módon találkoztak egymással, és hamar létrejött az időtlenségnek az a szép érzete, amely a jobbfejta kor-



Jelenetek a FAMA című Marthaler-rendezésből

társ zenei művek egyik jellegzetessége. Mondhatnám, a kortárs zene, a XX. század második fele és XXI. század eleje zenéjének legérdekesebb mondanivalója. Hiszen a zene mindig is az idő szervezéséről szolt, a kábító és repetitív, és a keleti társadalmak

stagnálását meglepő pontossággal leképező keleti zenében éppen úgy, mint a dinamikus, nagy koncepciójú, strukturált nyugati – fausti – zeneművekben. Ha tehát egy zenei világ az időből való kilépést célozza (ábrázolja, teszi lehetővé – kinek hogy tetszik), akkor ott kétségtelenül valamilyen fontos, zenén túli, művészi, társadalmi mondanivaló van jelen. Ezt a mondanivalót én nem nagyon szeretem, de néha érdekes találkozni vele. Ebben az értelemben számomra a keleti zenétől eltanult repetitív eszközök és az atonális kapirgálás dacára – vagy annak segítségével – előállított meditatív nyugalom mind retrográd módszerek, és számomra ebben az értelemben, tehát a fejlődés lehetőségének fenntartása szempontjából Bach vagy Mozart, egyáltalán: az európai zene a gregoriántól körülbelül Bartókig és Sztravinszkijig sokkal modernebb, mint a kortárs zeneművek jelentős része.

A látvány tökéletesen működött együtt a zenei anyag átalakulásával. Az egész előadás szándékosan alul volt világítva, ami egyébként egy mai német színházrendezőnél nem meglepő, az ellenkezője – hogy ugyanis egy divatos német rendező hajlandó legyen kiemelni, értelmezni, tisztán kommunikálni, értéket választani – sokkal meglepőbb volna. A német színházművészet pontos képet ad a szellemi zsákutcába jutott, de hihetetlenül magas minőségű német liberalizmusról: legtöbb nagy művésze éppoly kevésbé mer határozott állításokat kinyilvánítani, mint emez. A kék derengésben költőivé oldódott a szorongás, és Isabelle Menke rendkívüli intenzitású jelenléte tökéletesen fókuszálta a szétszórt élménytöredékeket. A zene egyre líraibb, egyre harmonikusabb lett – vagy én hallottam ilyennek a mind több szót felvonultató, a kék doboz körül mind több elnyújtott hangot futtató zenei anyagot.

Az egész mű mintegy hetven percig tartott – ennyi idő éppen elég volt ahhoz, hogy feloldódjunk ebben a különleges hangzású térben, és megfeledekezzünk az időről. Ennél hosszabban viszont nehéz lett volna fenntartani a tökéletes feszültséget.

Sajátos tanulsága volt a gyönyörű – és az előző bekezdésekben írtak szerint utólag azért némileg bosszantó – estének, hogy még a legcsodálatosabb koncertterem is alkalmatlan ama kortárs zene némely művének megszólaltatására, amely zene egyre színpadiasabb, és egyre többet játszik a térrel. Ezt a nagy formátumú művet képtelenség lenne előadni a Bartók Béla Nemzeti Hangversenyteremben. Annál inkább a Millenárison. És ebből is adódik egy érdekes következtetés, vagy legalábbis kérdés: vajon miféle zene az, amelyik hosszú távon nem tud épületekben kifejeződni? Az üres gyárépület ugyanis nem fejezi ki ezt a zenét – Marthaler egyszeri víziója volt adekvát vele, nem a láthatatlanná tett vörös téglák. Egy újabb zenemű újabb milliókba kerülő épületet követel. Szerintem nincs az a társadalom, amelynek ennyi dinamizmus ne volna sok. Ha a Zeneakadémia vagy a Művészetek Palotája alkalmas rá, hogy Vivaldi éppen olyan jól szóljon benne, mint Bartók, akkor talán mégsem egészen lehetetlen valamiféle értékbeli folyamatosság fenntartása a zenében és az építészetben. Az egész európai fejlődés a „látomás és indulat”, az „akarat és képzet” egyensúlyán alapul – meglepő paradoxon, hogy Beat Furrer zenéje meditatív állandóságot sugallt, és dinamikus változó, egyszeri alkalomra felépített építészeti teret követelt. Nem tudom, hogy mindez túl van-e már az európai fejlődés eddigi egyensúlyán – de ahhoz, hogy ezen egyáltalán elgondolkozzunk, szükségünk van effajta művészeti találmányokra, térszervezési ajánlatokra.

Hogy aztán Magyarországon is elgondolkozzunk ezen, ahhoz az kéne, hogy a Magyar Állami Operaház nálunk is együttműködjék az ilyen különleges helyszínekkel. És hogy játsszon kortárs szerzőket. Egyáltalán, szellemi entitás legyen. Hogy a túlbujánzó fesztiválkultúra a szellemi megújulásról is szóljon, ne csak arról, hogy kell egy hét együttlét.

Mert enélkül még gondolkodni sem fogunk.

THOMAS IRMER

René Pollesch színháza

TANULMÁNYOK ÉS HATÁSOK. René Pollesch 1962-ben született egy hesseni kisvárosban. Tanulmányait a giesseni egyetemen, az Alkalmazott Színháztudományok Intézetében végzi. Ez az intézmény seregnyi hatást közvetít. Igazgatója, Andrzej T. Wirth lengyel író és kritikus a második világháborút a varsói földalatti mozgalom tagjaként vészelte át, az 1950-es évek lengyelországi sztálinizmusa idején Brechtrel foglalkozott, az 1960-as években az Egyesült Államokban Jerzy Grotowski színjáték-teoretikussal dolgozott, az 1970-es években a korai Robert Wilson kísérte New Yorkban, majd 1983-ban Giessenbe tette át székhelyét, ahová meghívja Wilson, Heiner Müllert, valamint a New York-i avantgárd néhány képviselőjét, hogy tartsanak előadás-



Thomas Aurin felvétele

René Pollesch

kat diákjainak. Wirthnek az az elgondolása, hogy tanítványai folytassanak partizánharcot a német színházi rendszer ellen, amely gazdag anyagi ellátottsága ellenére is híján van az alkotói energiának. Az intézet sokkal kevésbé akadémikus, mint azt hivatalos elnevezése sugallná. A diákokat arra buzdítják, és ezt el is várják tőlük, hogy sokoldalú színházi munkát végezzenek: írjanak darabokat, játsszanak, elemezzék a színház mint olyan esztétikai kereteit. A vendégtanárok közül különösen fontos Pollesch számára John Jesurun New York-i rendező és drámaíró – Jesurun sok olyan eszközt vezetett be színházába, amellyel az amerikai kereskedelmi televíziónál végzett munkája során ismerkedett meg: kamerát és monitort helyezett el a színpadon, miközben az igazi cselekmény láthatatlan maradt; kiemelte a szappanoperák szériajellegét; olyan irreális hangokat és ritmikai struktúrákat használt, amelyeket a technikai és produkció alapú feltételek diktáltak; realisnak látszó, de teljesen művi díszletekben játszott stb. Mára maga Pollesch viszi tovább a „giesseni iskola” védjegyét.

PÁLYAKÉP. 1989-ben, miután végzett a giesseni egyetemen, Pollesch nem talált állandó színházi elfoglaltságot; kapcsolatba lépett azonban a frankfurti TAT színházzal, az új nemzetközi színház egyik központjával, ahol korábban a fiatal Fassbinder is működött. Hosszabb munka nélküli periódusaiban Pollesch hozzálátott, hogy rendszeresebben írjon színdarabokat. Ezekben a depressziós időszakokban született meg Heidi Hoh, az a figura, amelyből végül háromrészes sorozat alakult ki. Szerződöttett dramaturgként végzett rohamtempójú munkájának és a munkanélküliség fáradtságos kitöltésének váltakozása során fedezte fel Pollesch a maga igazi témáit: hogyan hanyatlak és esik szét a szubjektum a posztmodern munka világában. Baráti hálózata segítségével sikerül megvalósítania a maga projektjeit Luzern, Frankfurt, Berlin, Stuttgart és Hamburg színházaiban, ahol többnyire az adott intézmény legkisebb színpadán rendezi saját darabjait (miközben szinte az Intercity-vonatokon lakik és ír). 2001-ben a berlini Volksbühne kis színpadának, a Praternek lesz művészeti vezetője, és projektjei fogalmi alapon válnak alkotói folyamatokká. Immár elismerik színházának figyelemre méltó, egyedülálló stílusát, és több fontos díjjal tüntetik ki. Nemzetközi tevékenysége Chilében bontakozik ki, és jelenleg Braziliában folytatódik (a dél-amerikai gazdaságot tükrözve).

A POLLESCH-DARABOK MINT IRODALMI ALKOTÁSOK.

Pollesch sokáig nem engedte, hogy műveit kiadják, mivel előadásai részének tekintette őket. Az elmúlt három évben néhány darabja megjelent színházi folyóiratokban, valamint két ízben könyv formában is. Szaporodnak a fordítások is, azzal a paradox eredménnyel, hogy szövegei idegen nyelveken találják meg a maguk autonómiáját. Előzményükként több hagyományt is szokás említeni (bár nem holmi közvetlen leszármazás értelmében). Andrzej Wirth úgy látja, hogy Pollesch műveiben Brecht tudatosságfokozó propagandája keveredik Peter Handke beszéddramáival, egyfajta tartalom–forma viszony keretében. Más anyagokat Pollesch főleg irodalmon kívüli forrásokból merít: szappanoperákból, B-kategóriájú filmekből, szociológiai tanulmányokból vagy a kritikai elmélet jelenkori variánsaiból. Mindazonáltal Pollesch nyelve a maga neologizmusaival és olvasmányaiból alkotott új metaforáival nagyon is költői. Más szóval az a különös eset áll elő, hogy egy drámaíró elsőrendűen elméleti, *non-fiction* könyvekből (például az urbanizmus, a modern menedzsment és a médialelmélet tárgyköréből) készít adaptációkat. Pollesch maga nem tartja színműveit irodalomnak, s ezt egyes kritikusok tovább bővítik: ők ezeket a szövegeket verbális partitúrának tekintik, amelynek csak a színpadon van funkciója, tehát csak akusztikai élményt nyújt, és nem olvasásra való.

A POLLESCH-ELŐADÁSOK ASPEKTUSAI. Ezek az előadások általában a beszéd hangszerelésén alapulnak; nincsenek valódi, a cselekmény fejlődését elősegítő dialógusok, konvencionális cselekmény helyett a beszédet játsszák el. A szöveg artikulálása nem realista: gyors áriákról van szó, amelyek négybetűs szavakban kulminálnak. Mivel ebben a stílusban a közreműködők igen súlyos anyagot közvetítenek, talán a diskurzusszínház vagy a diskurzív előadás lenne a helyénvaló meghatározás. Gyakran

camp popzene tölti ki a rövid szüneteket, amikor is a színészek ásványvizet isznak, táncolnak, vagy más módon lazítanak. Az időtartam nem hosszabb másfél óránál (filmes formátum). A díszlet inkább kulturális utalások kollázsa, semmint „valóságos” helyszín (ez jellemezte az *Insourcing*ot is, amelyet Bert Neumann mutatott be a Wohnfront-installációban). A sűgő mint szereplő épül be az előadásba. A videofelszerelés úgy fest, mint gépek egy stúdióban, akárcsak Brechtnél: mutasd meg az eszközöket, melyekkel dolgozol. A nézők mozgatható irodai székeken vagy magán a színpadon, a díszleten belül ülnek, és azt várják tőlük, hogy ne színházban érezzék magukat, hanem egy bejárható installációban, ahol éppen előadás zajlik.

TARTALMI/STRATÉGIAI ASPEKTUSOK. Az *Insourcing* Pauline Boudry, Brigitta Kuster és Renate Lorenz kultúrtörténészek *Reproduktionskonten fälschen. Heterosexualität, Arbeit und Zuhause* (Reprodukciós számítások meghamisítása. Heteroszexualitás, munka és otthon) című könyvéből meríti anyagát. Pollescht az foglalkoztatja, hogy létezik-e még otthon, amikor a munkavállalás mai formái a magánélet minden aspektusát kizsákmányolással, önkizsákmányolással, elidegenedéssel és ellenőrzéssel járnak át. A történelmi háttér a XIX. századi Anglia munkásszállásainak kialakulása, amikor is a gyári munkások családjuktól elszakadva vagy családi otthon teremtésére anyagilag képtelenül találtak maguknak szállást, illetve alternatív alkalmat homoszexuális kapcsolatok létesítésére. Manapság az új gazdaság szabadúszó

dolgozóinak lehet ugyan otthonuk, de az, mivel ott végzik munkájukat, mégsem működik otthonként; az otthon olyan lesz, mint egy szállodai szoba, ahol az ember dolgozik. Az otthon és a munka terepe átfedi egymást, a határok, amelyek az ipari korokban még élesen meg voltak húzva, tompulni kezdenek, a szabadúszó szubjektivitása újabb áruvá és sok esetben a megélhetés egyetlen forrásává vált. Ilyen körülmények közt az emberi szubjektum szubjektivitása, sőt nemisége is funkciók, érzések és kétségbeesés együttesévé transzponálódik; ezekkel ruházza fel Pollesch a maga figuráit, amelyek formája ebből következően elmosódik. Izolált beszédfoszlányok helyettesítik a figurákat, amelyek élete nem teszi lehetővé, hogy telivér jellemek – egy megbízhatóan ábrázolt társadalmi környezet realista figurái – jöjjenek létre. Ekként Pollesch nemcsak az új munka világát kérdőjelezi meg, hanem e világ ábrázolásának módjait is. Az elidegenedés, a marxista felfogás szerinti ellenség az élet elfogadható alapjává vált, s a szabadságot, a függetlenséget olyan önkizsákmányolási rendszerré alakítja, amely sokkal előnyösebb a kapitalizmus számára, mint bármelyik korábbi ideológiai igazolása. Pollesch még azt is bemutatja, hogyan válnak az érzések és a nemi orientáció is a fent leírt új világrend áldozataivá. Míg a fiatal nézők az ilyen darabokban egy új realizmus megnyilvánulásait látják, az idősebbek tiltakoznak Pollesch, úgymond, hisztériája ellen. (Polleschről lásd még a SZÍNHÁZ 2005. decemberi számát. – A Szerk.)

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT

THOMAS IRMER

A saját életünket kell megmenteni

■ BESZÉLGETÉS RENÉ POLLESCHSEL ÉS OLAF NICOLAIJAL ■

A német nyelvterület országaiban Pollescht az egyik legnagyobb hatású színházművészek tartják azok sorában, akik a korai, antikapitalista Brecht-drámákban, valamint Handke cselekvés alapú Sprechstückjeiben megnyilvánuló trendet folytatják. Ezen túlmenően munkásságát gyakran jellemzik úgy mint a popkultúra és a kritikai elmélet színházi felhasználását. Az 1962-ben, Hallében született Olaf Nicolai Lipcsében végzett bölcsészettel. Az 1980-as évek vége óta vizuális művészként dolgozik együtt Gerd Harry Lybke Eigen+Art galériájával. Amióta a berlini fal ledőlt, az Eigen+Artot tekintik az egyik legnagyobb nemzetközi hatású német galériának. Az egyik ok, amiért René Pollesch és Olaf Nicolait interjúra hívtuk, az volt, hogy mindkettőjüket érdeklí a színjáték produktivitása, és meglepik őket az egymással rokon félreértések. Bár nem szoktak találkozni, mindketten ugyanazzal a világgal foglalkoznak.

IRMER: Amikor René dolgozni kezdett a Volksbühne Praterjében, Olaf így kommentálta az egyik előadást: „A kritika ez esetben igazán szórakoztató, habár Pollesch nem úgy érvényesíti műveiben mint valaminek az ábrázolását, hanem valahogy másképpen.”

NICOLAI: Az nyugözött le, hogy milyen szoroson fonódnak össze az elméleti szempontok a színházi kifejezőeszközökkel. Kezdetben az volt a benyomásom, hogy valamilyen hisztérikus színjátékot nézek, amely az összes jelenleg divatban lévő elméleti tételt kombinálja – szóval valamiféle alkalmazott teóriát, esetleg színjátékos formájú kritikát, de mégiscsak kritikát, amely tetejébe még roppant szórakoztató is. Sztereotípiá, hogy a tudáshoz való hozzáférés óhatatlanul az élvezet megszüntével jár.

POLLESCH: Nos, nem áll szándékunkban olyan viszonyokat be-

mutatni, melyek bennünket, színházművészeket nem érintenek: a kritikát akarjuk kifejleszteni saját gyakorlatunkként. Több alkalommal éppen ez volt a félreértés oka. Egyes kritikusok kifogásolták, hogy túlságosan önközpontúak vagyunk, és kizárólag saját, művészi természetű problémáinkkal foglalkozunk, főképp olyanokkal, amilyenekkel a színészek találkozhatnak, meg hogy tulajdonképpen színházművészek luxusproblémáit mutatjuk be. Mi azonban kezdettől fogva azon vagyunk, hogy kritikánk tárgyát a saját élethelyzetünkből merítsük; például abból, hogyan igazodik el a színész a szabadpiac által diktált feltételek között.

NICOLAI: Ezt az esztétika fogalmával is összekapcsolhatjuk. Jelen esetben a mindennapi élet nem kivétel, hanem magától értetődő előfeltétel.



Pablo – René Pollesch rendezése

POLLESCH: Magam is érdekesnek találom az esztétikának a mindennapi élettel való összekapcsolását. Csakhogy ha a színházban esztétikáról beszélünk, hamar kifulladás az egész. Szerintem hatékonyabb, ha figyelmünket tartalmi vonatkozású döntésekre összpontosítjuk, amelyekre aztán felépíthetjük kérdéseinket, mint például „hány nőt látunk ott, és mivel foglalkoznak?”.

NICOLAI: De itt most nem a mindennapi élet és az esztétika összehasonlítása a tét. Mindössze az a kérdés, hogy miként szerveződnek az egyéni cselekvések, vagy ahogy te mondtad, hogy megértsük, hogyan működünk. A lényeg, hogy a néző olyan szituációba kerüljön, amelyben felvetődik a kérdés: „és én hogyan viszonyulok ehhez?”, mármint az adott témához. Ez feltételezi, hogy az adott művet komolyan vegyük, és elhiggyük: alapos okkal strukturálták éppen az adott módon. Az, hogy ebben a helyzetben találjuk magunkat, egyáltalán nem véletlen, és nem is utal tehetlenségre.

POLLESCH: Kevesen tesznek fel ilyen kérdéseket.

NICOLAI: Talán nem ez a megértés előfeltétele?

POLLESCH: De igen, de sokan, akik eljönnek a színházunkba, azt hiszik, hagyományos színházban vannak, és nem veszik észre, hogy az álláspontunk sajátosságait feldolgozó vitáknak több közük van hozzájuk, mint a mi állítólagos önérdékű orientációnkhoz. Én azt mondom: ha a színházban csak a fentiekről vagy a lentiekéről beszélünk, az annyi, mintha el akarnánk terelni a figyelmet önmagunkról, a művészi életünkről és környezetünkről. Kinek az életét kell megmenteni? Mindig és kizárólag a sajátunkét. A többiek életén legföljebb javíthatunk, a saját mindennapi életünk segítségével.

NICOLAI: És mégis, ha a produkciós folyamatot önmagunkhoz kötjük, lehet, hogy a saját énutunk felé orientálódunk, és ezt az „ént” produktumnak fogjuk fel. A színház és a film ereje azonban a cselekvések reprodukálásából fakad. Az előadás a legalkalmasabb annak megmutatására, hogy a produkciós folyamatban a gazdaság miként befolyásolja az érzelmek és a tudás kialakulását.

POLLESCH: Ha én az estjeimhez szöveget írok, ez korántsem jelenti, hogy a mindennapi életről szóló írásaim automatikusan általános érvényűek lesznek – ahogy ezt nem egy drámaíró képzelet. Nem is áll szándékomban. Itt inkább valamilyen összefonódásról van szó: komplex mechanizmusokról, ahol a választ csak az

egyéni élet sajátosságaiból lehet kibontani, nem pedig ennek ellenkezőjéről, amikor is az, ami egyéni, automatikusan kisajátítja az általános helyét.

NICOLAI: Ez a ragaszkodás a dokumentatívhoz bizonyára a hitelesség vágásával ötvöződik. Mintha az, amit a színház megmutat, nem volna jelképes érvényű.

POLLESCH: Ezt hogy érted? Számomra problematikus a jelképszerűség fogalma.

NICOLAI: Nos, a dokumentum valami torzítatlanra, azaz nem ideologikusra utal; pedig hát minden, ami artikulálódik, óhatatlanul érdekek, kívánságok, elvárások hálójába bonyolódik, ennél fogva pedig, hiába ölti fel a „dokumentum” státusát, mégiscsak ideologizált – és igenis szimbolikus. Hiába vágnánk rá, a jelképszerűségről független kommunikáció nem létezik. Ahogy Reinhard Priessnitz oly szépen mondta: „...tudás és érzékek nélkül / mégis milyen érzékeny zöldellnek a mezők”. A szimbólum olyan, mint egy metszőpont. Ha kialakulási folyamata a maga bonyolultságában láthatóvá válik, eltűnik az alternatíva is, vagyis egyfelől az ábrázolás és a szimbolika, másfelől a cselekvés és a dokumentum.

POLLESCH: Engem kevésbé érdekel, hogy a folyamat látható-e a maga teljességében, bár hiszem, hogy reflektálni kell rá.

NICOLAI: És éppen ezt a lehetőséget nyújtja a szimbolika, mármint hogy egy bizonyos cselekvés többet jelent annál, amit ábrázol.

POLLESCH: A színházban mégis sűrűn előfordul, hogy csak az érthető, „olvasható”, kommunikálható, ami a társadalomban már jelen van. Ezért alappsztusunk mégis az, hogy valamennyi érintett – színészek és nézők – élete oly különös és sajátos, hogy egyetemes érvényről nem beszélhetünk; a reflektálás éppen ezzel a „különösséggel” függ össze. Bennünket minden érdek, amit a színház még nem tud feldolgozni. A színházat ugyanis nem lehet teoretizálni, és ezért marginalizálódik. Ebből következik az is, hogy sosem indulunk ki másutt szerzett tapasztalatokból. Ez a *gesztus* nagyon fontos nekem. Ha az ebből születő produktumot nevezed „szimbolikusnak”, akkor egyetértünk.

NICOLAI: Még valami lenyűgözőt: az, hogy az egyéni cselekvéseket produktumként tematizáljátok. A mai gazdaság éppen ezeket tekinti eleve adottnak, ami persze kihat a szimbólumok keletkezésére.

POLLESCH: És lám, minderről a színikritika alig vesz róla tudomást. Amiről beszélsz, azt elnevezték a vizuális művészetek általi ábrázolás kritikájának.

IRMER: *Összefüggésben azzal, hogy a színház bizonyos vitatott problémákat másképpen még nem tud megragadni, ön a maga diszkurzusszínházához a szakirodalomból, például várostervezési vagy szociológiai munkákból merít anyagot. Az anyagot úgy használja fel, hogy a színészek eljuthassanak saját, hogy úgy mondjam, referencialitásukhoz, vagyis úgy meríthessenek a maguk mindennapi életéből, hogy egyszersmind ki is léphessenek belőle. Nos, ebből az átmenetből, úgy látom, olyan szerepalakok születnek, akiknek beszéde kritikai mozzanatokot is tartalmaz. Ebben állna az ön munkája úgy is mint drámaíró-rendező?*

POLLESCH: Az említett szövegeket aszerint választom ki, hogy magam is, színészeim is használni tudják őket: azaz valamiképpen kapcsolódniuk kell mindennapi életünkhöz. Ennek alapján a színészek megállapításokat tehetnek önmagukról, anélkül hogy a közönség nézőpontjából a kritikát vagy a társadalmat képviselnék. Olyan szövegeket választok, melyek még nem fészkeltek be magukat mások megállapításaiba vagy az én kontextusimertembe, és spontán hangzhatnak el a színészek részéről. Igaz, hogy soha nem tudjuk, megért-e majd bennünket a közönség, de a lényeg az, hogy ebbe az irányba haladjunk.

IRMER: *Mindkettőjüket az érdekli, hogyan strukturálja a mai gazdaság a szükségleteket oly módon, hogy az emberek gyorsan szétbontsák, majd újra összeilleszték önmagukról alkotott képeiket.*

POLLESCH: Hogy hogyan változnak a kívánságok parancsokká...

NICOLAI: Vagy a parancsok kívánságokká. Douglas Gordinnak, az egyik barátomnak a „guilty” (bűnös) szó van a hátára tetoválva, ráadásul tükörrirással, vagyis csak tükörből lehet elolvasni. Lacan szerint a tükör olyan eszköz, amely önismerethez segít bennünket. Elidegenedés, vágy, önmenedzselés, színjáték mint piaci áru – itt minden összefonódik.

POLLESCH: A színházban mindig arra a kérdésre igyekszem válaszolni: hogyan beszéljünk azokról a szubjektívizációs folyamatokról, amelyek napjainkban összekapcsolódnak a magunk énelképzelésének piaci fogalmával. A színészek esetében ez persze kétértel-

mű dolog. Soha nem a munkájukat látjuk, csak azt, amit ábrázolnak.

NICOLAI: Ezek azok az ellentmondások, melyeket a hagyományos kritika negatívnak minősít. És ezek az ellentmondások egyszer csak lehetőséget kínálnak arra, hogy eljárásunkkal radikalizáljuk a piac logikáját.

POLLESCH: És ugyanakkor szembe is szálljunk vele. A színészek, illetve a figurák kritikát gyakorolhatnak, ellenvéleményt nyilváníthatnak, egymás iránti szolidaritást fejezhetnek ki, és mindent ismét a feje tetejére állíthatnak.

IRMER: *Miféle kritikáról van itt szó? Úgy tűnik, önök pontosan ezzel a lehetőséggel, valamint bizonyos kis, marginális szociotípusokon belüli (a színházzal párhuzamos) működőképességgel összefüggésben szüntették meg a gazdaság és a társadalom ambíciózusan elgondolt kritikáját (már amennyiben a szimbolikusba való transzponálással nem számolunk). Vagy átváltottak egy másfajta ábrázolásra?*

NICOLAI: Erre a kérdésre nehéz válaszolni, ha előbb nem tisztázzuk a folyamatban való szerepemet: hogyan élvezek valamit, noha – vagy éppen mert – problematikus.

POLLESCH: A kritikusok totalitást követelnek, ezt azonban az én esetemben rossz helyre címzik. Ha éppen a munkaadóim hangoztatnak ilyesmit, akkor nevezzük ezt vagy a szociológiai tolvajnyelv paródiájának, vagy Adornótól Foucault-ig ívelő eklekticizmusnak. Énrám mindez nem vonatkozik. Én a szövegeket arra használom, hogy elgondolkodjam a magam álláspontján. Van nekem speciális viszonyok vagy technológiák, melyek mások számára is hozzáférhetők, de ettől függetlenül mégsem mondhatók általánosnak. A különösségről szólnak, nem pedig valamilyen nagyszabású, hatalmas koncepció kifejezéséről.

IRMER: *Nekem egészen más a benyomásom. Szerintem az ön munkáit sokan tágabb kontextuson belül fogják fel, és lényegében a saját társadalmi-gazdasági viszonyaik belső, dokumentatív színházának látják. Ez esetben pedig a korábban említett ellentmondások meghaladják a politikai kritikát.*

POLLESCH: Ez nem hangzik rosszul. De azért léteznek félreértések is, mégpedig a játékmóddal kapcsolatban, amelyről azt állították, hogy egyfajta turbó-kapitalizmusnak felel meg. Pedig ebben a játékmódban a tartalom nem fonódik össze érzelmekkel.

Jelenet a Pablóból



Ha a színészek kiabálnak, az érzelmek ugyan szerephez jutnak, de ettől még ez a játékmód semmiképpen sem felel meg a turbó-kapitalizmus tipikus ábrázolásának.

NICOLAI: Mindazonáltal elképzelhető, hogy a félreértés a turbó-kapitalizmusban gyakoribb. A szinikritika a maga „entertainment”-formáit használja, hogy így próbálja felhívni a figyelmet a maga kritikai potenciáljára.

POLLESCH: Amit mi csinálunk, annak semmi köze a televízióhoz. Lényegében azzal a színházi helyzettel foglalkozunk, amelyben az egyes színész egyedül van, és amelyben a szolidaritást gyakran félreértik. „Miért nem akarsz levetkőzni, amikor olyan remekül nézel ki!” Munkánknak éppen ellenképei a talk-show-k, melyekben, minden szabályt elvetve, nem reflektált tárgyakat mutatnak be nem reflektált módon.

IRMER: *De vajon nem ez a korlátozás – vagyis hogy csak az egyes ember szituációjára reflektálnak – teremti-e meg az ön színészeinek általunk oly készségesen elfogadott hitelességét?*

POLLESCH: A színházban nincs végzetesebb, mint a hitelességgel bibelődni. Ilyenkor az emberek hajlandók olyasmit is megcsinálni, amire máskülönben még álmaikban sem vállalkoznának, és képesek megjeleníteni mindazt, ami valójában hiányzik belőlük.

NICOLAI: A vizuális művészetekben ez a probléma más síkon jelentkezik. Az alkotó álláspontját gyakran azonosítják a mű mondanivalójával, a művészről feltételezik, hogy „azonos azzal, amit kifejez”. Az irodalomban viszont természetesnek vesszük, ha az író egyes szám első személyben beszél, anélkül hogy önmagára utalna.

POLLESCH: Mint színészek, rendezők és dramáírók mi valamennyien egyfajta állítást képviselünk – de ugyanakkor kellemetlenkedünk is. A mi produkcióink ugyanis arra törekszenek, hogy kiküszöböljék a hagyományos szerepeket, amelyek értelmében a rendező, valamiféle szexista diktátorként, úgy bánik a színészekkel mint az áldozataival, s így akar valamilyen társadalomkritikát tolmácsolni, illetve a dramáíró helyébe lépni.

IRMER: *És mit szól mindehhez ön mint dramáíró?*

POLLESCH: Például ügyelhetek rá, hogy a szövegeket és a játékeladatokat igazságosan osszuk szét. Itt kezdődik a szolidaritás lehetősége, hogy senki se mondhasa: „Kis szerepet kaptam, ő meg újra főszerepet játszik.” Ez persze a dramáíró többszörre nem érdekli. Az írás olyan művészi alkotófolyamat, amely kizárja ezt a szempontot. Mi a színházunkban egyfajta demokratizálásra törekszünk, amely ellentmond az autonóm művész látásmódjának; én azonban mint dramáíró és rendező teljes mértékben ezt a demokratizálást képviselem, még akkor is, ha nagyra becsült kollégáim, például Carl Hegemann, a Volksbühne dramaturgja és Christoph Schlingensiefel azt állítják, hogy egyetlen zseniális színész egymaga is nagyobb hatással rendelkezik, mint egy egész kollektíva.

NICOLAI: Ennek ellenére egyes sikeres művészeket vagy dramáírókat – a te esetében Pollescht magát – a munkamegosztástól teljesen függetlenül márkanévként tüntetnek fel. Gyakran megfigyelhető, milyen mereven azonosít ez a rendszer egy nevet vagy egy személyt. Nézzük csak meg, hogyan hat, amikor a Christóhoz vagy Kabakovhoz hasonló művészek húsz-harminc évi együttélés után a feleségüket is megpróbálják a produkció struktúrájába beépíteni. Igazán szórakoztató látvány. A név mint márkajelzés.

IRMER: *Ezért beszélnek egyesek a színház „polleschizálásáról”: mert a szereposztástól a zeneválasztásig minden az ön koncepcióján alapul. Berlinton, Hamburgtól és Luzerntől Hannoverig és Bécsig szélsébesen híre ment, hogy az ön színháza egyetlen emberé.*

POLLESCH: Ez rendkívül sajnálatos, és főleg a művészről alkotott merőben téves felfogással függ össze. Ennek középpontjában a romantikus, önpusztító személy sztereotípiája áll, aki csak a művészetéért él, és annak érdekében mindenre képes, például arra is, hogy a drogoktól az alkoholig akármiből ihletet merítsen. Ha ilyesmit tapasztalok, tényleg intoleráns leszek.

IRMER: *Az ön előadásain sokat lehet nevetni, valószínűleg azért, mert a téma bomlásjelenségeit illető ambiciózus kritika találkozik a tehetetlen önkizsákmányolás mindennapi világával, és ezért ambivalens marad.*

NICOLAI: Én mindig roppantul élveztem, ha az érvelésbe komolyan bevont s a mi vitáinkban is nagy szerepet játszó elméleti tételek egyszer csak remek vicceként kezdenek hatni.

POLLESCH: Nos, magam nem arra használom az elméletet, hogy karikírozzam, vagy viccet csináljak belőle.

NICOLAI: Én sem erre gondoltam. És mégis előfordul, hogy nehéz darabok – talán szerzőik szándékával ellentétben – „entertainment”-té válnak.

POLLESCH: A dramáírótól elsősorban azt várják el, hogy egy felismerést komoly állításként jelenítsen meg. És éppen ez az, amit rejtegetni próbálunk. Kérdéseket tesz fel, valamit meg szeretnénk érteni. Ez folyamat, amely leplezi a kritikát. Maga a szöveg nem annyira fontos – a színészek dolga, hogy fontossá tegyék, mégpedig anélkül, hogy az író szócsovéivé váljanak. Persze sikert semmi sem garantál; a félreértések könnyebben születnek.

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT

Summary

In his obituary István Nánay portrays András Sütő (1927–2006), the great Transylvanian-Hungarian author and playwright recently deceased whose wonderful plays were milestones in the development of our theatre.

This time there was an abundance of first nights. Balázs Perényi, Andrea Tompa, Balázs Urbán, Tamás Tarján, Judit Szántó, Tamás Jászay, Tamás Márók, Andrea Stuber, László Zappe and Dezső Kovács share with us their opinion on Shakespeare's *Twelfth Night* (Örkény Theatre), the Béla Pintér Company's new venture: *Korčula* (Skéné), Brecht-Weill's *The Threepenny Opera* (The Ark), Tolstoy's *The Living Corpse* (Budapest Chamber Theatre), Lajos Parti Nagy's adaptation of Molière's *Tartuffe* (National), Mozart's *The Magic Flute* (by both Yvette Bozsik's Dance company and – without the music – by the Studio „K”, a version for children) as well as his *Don Giovanni* (Szeged), *Birthday* by Thomas Vinterberg, Mogens Rukov, Bo Hansen and David Eldridge (Pest Theatre, Brecht's *Arturo Ui* and *The Good Man of Sechuan* (Békéscsaba, resp. Szolnok) and Ferenc Molnár's *Liliom* (The Ark).

A bunch of theatres celebrated the 50th anniversary of the 1956 uprising with new Hungarian plays. Four of our collaborators, László Sz. Deme, Szabolcs Székely, Zoltán Karuczka and Szabolcs Szekeres review them; the reader gets acquainted with József Gáli's *Mount Liberty* (József Attila Theatre), *Angyal and Kádár* (a montage of the trial of the martyr István Angyal and the soliloquy of János Kádár's wife at the Budapest Chamber Theatre), Géza Szócs's *Liberté 56* (Debrecen) and Gábor Karátsón's *A '56 Play* (R. S. 9. Company).

In our column on contemporary dance events, Csaba Kutszegi, Dóra Trifonov and Krisztián Faluhelyi sum up their impressions on *Seance – the Club of Ahythmic Hearts* by Réka Szabó, *Inverse*, a choreography by Éva Duda and *Pastel* by Kitty Fejes and Péter Zombola. The column is completed by Katalin Lőrinc's talk with Jolán Török, manager of the five years old National Dance Theatre.

Recently we had the occasion of welcoming several outstanding foreign companies; Zoltán András Bán, Judit Csáki, Tamás Halász and Borbála Sebők evoke their experience. Their reviews are about Goethe's *Faust I.* (Deutsches Theater, Berlin), *Blaiberg and Sweetheart 19*, a presentation by Berlin's Rimini Protokoll – this review is followed by Andrea Tompa's conversation with the three leaders of the company) —, *FOI*, a dance production by the Belgian group Ballets C de la B and Gogol's *Wooing* (Bulandra Theatre, Bucharest).

Sándor Venczel, expert on theatre's economic aspects, presents and comments on the 2005 balance of nine Budapest theatres, belonging to the city administration.

In the column on books, Tamás Koltai voices his admiration for *Our Theatre, the Cherry Garden*, a book by Rumanian born French critic and researcher Georges Banu, based on no less than nineteen performances of Chekhov's play seen between 1968 and 1999.

The column on world theatre publishes Thomas Irmer's essay on German director Christoph Marthaler, author Péter Fábri examines one of Marthaler's productions, *FAMA* by Beat Furrer, while Thomas Irmer once more portrays playwright-director René Pollesch and talks to him and visual artist Olaf Nicolai.

The playtext of the month is the new and audacious adaptation of Molière's *Tartuffe* by Lajos Parti Nagy, the performance being reviewed in this issue.