

# Színház

A vadkacsa  
Jane Eyre  
Amadeus

## Száz év magány

392 Ft



Operarendezés ma

Interjú: Szirtes Tamás

Thomas Kyd: Spanyol tragédia (dráma)





A VADKACSA  
Katona József Színház  
Schiller Kata felvétele



HARMÓNIA  
Pesti Színház  
Schiller Kata felvétele



HOSSZÚ PÉNTEK  
Kolozsvári Állami Magyar Színház  
Bíró István felvétele

## 2 Kedves Olvasó!

## Kritikai tükör

4 **Tarján Tamás: Tényképészet**  
*Henrik Ibsen: A vadkacsa*

6 **Urbán Balázs: Harmonikus hangjegyek**  
*Peter Shaffer: Amadeus*

8 **Tompa Andrea: Egyedül a szerelem**  
*Charlotte Brontë: Jane Eyre*

10 **Kovács Dezső: A mesemondó bosszúja**  
*Gabriel García Márquez: Száz év magány*

14 **Stuber Andrea: Fanyűvők kora**  
*Anton Pavlovics Csehov: Cseresznyés kert*

16 **Rádai Andrea: Tokkal-vonóval**  
*Molnár Ferenc: Harmónia*

18 **Boros Kinga: Tárgyilagos ima**  
*Visky András: Hosszú péntek*

20 **Szántó Judit: One Day My Prince Will Come**  
*Thomas Kyd: Spanyol tragédia*

## Közelmúlt

22 **Cseicsner Otília: Az iszonyat krónikái**  
*Angol bosszúdrámák magyar színpadon*

## Tánc

26 **Szilágyi Sisso Szilvia: Lőj a koreográfusra!**  
*A testek felszínének lehetséges állapotairól*

28 **Kutszegi Csaba: Alacsonyan szálló bő ing**  
*Hamlet*

30 **Halász Tamás: Lelt tár**  
*Mindegy*

## Interjú

32 **Koren Zsolt: Tizenkilencre lapot húzni**  
*Beszélgetés Szirtes Tamással*

## Színháztörténet

37 **A magyar drámaírás válsága**  
*Egy Nyugat-vita margójára*

44 **Nagy András: Utószó**

## Világszínház

45 **Sz. Deme László: Skót változat Nemzetire**

## Világszínház – Opera

48 **Manuel Brug: Operarendezés ma**

59 **Nánay Fanni: Idegen vizeken**  
*Jarzyna, Warlikowski és Lupa operarendezéséről*

62 **Márok Tamás: XX. századi commedia dell' arte**  
*Parasztbecsület – Bajazzók Pozsonyban*

## DRÁMAMELLÉKLET

**Thomas Kyd: Spanyol tragédia**  
*Fordította: Szabó Stein Imre*

A CÍMLAPON: A Száz év magány a Vígszínházban (Schiller Kata felvétele)

# színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XL. évfolyam 3. szám  
2007. március

Megjelenik havonta  
XL. évfolyam  
HU-ISSN 0039-8136

[www.szinhaz.net](http://www.szinhaz.net)

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

Szerkesztőség és kiadó (SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY): 1126 Budapest, XII., Németszőlgyi út 6. III/2.; Telefon/fax: 214-3770, 214-5937; <http://www.szinhaz.net>; e-mail: [szinhaz.folyoirat@t-online.hu](mailto:szinhaz.folyoirat@t-online.hu); Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS

Terjeszti LAPKER Rt. és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfizethető a szerkesztőségben, közvetlenül a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál (Bp., VIII., Orczy tér 1. Tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp., 1900). További információ: 06 80/444-444; [hirlapelofizetes@posta.hu](mailto:hirlapelofizetes@posta.hu). Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102-02102799. Előfizetés egy évre: 3900 Ft – Egy példány ára: 392 Ft.

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

OKTATÁSI ÉS KULTURÁLIS MINISZTERIUM  
nka  
Nemzeti Kulturális Alap

A folyóirat az Oktatási és Kulturális Minisztérium, a Nemzeti Kulturális Alap, a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága, Nemzeti Civil Alap támogatásával készül.

OSZMI  
Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet

Magyar Színházi Fesztivál  
[www.szinhaz.net](http://www.szinhaz.net)

Koltai Tamás

# Kedves Olvasó!

Ön egy új arculatú SZÍNHÁZ-at tart a kezében. Megváltozott lapunk külleme: borítója, betűtípusa és tördelése. Logikus kérdés: megváltozik-e a tartalma is?

A lapszerkesztés annyiban emlékeztet egy műalkotásra, hogy azoknak, akik végzik, mondanivalójuk van, és megfelelő formába szeretnék önteni. A művészetek (és a folyóiratok) arculatában egyszerre jelenik meg hagyomány és újítás. A gondolkodás értelemszerűen megújul, az ízlés és a forma változik. A feladat: megtartani az értékörzés és a változás helyes arányát. Nem lobogtatni az örök megújulás hivalkodó kötelezvényét, de észrevenni, ha valami fölött eljárt az idő. A SZÍNHÁZ másfél év múlva lesz negyvenéves. A megkövült formák idővel ellentétbe kerülnek a váltalt tartalmakkal. Utoljára hat évvel ezelőtt változtattunk arculatot. Most újra megteesszük.

Ami a tartalmat illeti, nincs okunk változtatásra, legföljebb kisebb módosításra. Eddig is, ezután is a magyar színház szolgálatában álltunk, illetve állunk. A szolgálat nyílt teret: fórumot, kritikát és kitekintést jelent. Helyet adunk minden, publikálható formába öntött szakmai véleménynek és vitának, értékeljük a művészi teljesítményt, drámákat-drámafordításokat közlünk, és tőlünk telhetően szélesre tárjuk az ablakot a világra. Évek óta rendszeresen igyekeztünk felhívni a figyelmet mindarra, ami a magyar színház stabilitását, művészi eredményeit veszélyezteti, és a szakmát – e veszélyek elkerülése érdekében – strukturális változtatásra ösztönözheti. Úgy tűnik, kevés sikerrel; jelenleg a közös gondolkodás és az összefogás hiányában súlyosabb a gond, váratlanabb a pénzelvezés, veszélyeztetettebb a működés annál, mint kellő felkészülés esetén lett volna. A mostani helyzetben mindent meg kell tenni azért, hogy az értékteremtő színházak működését, finanszírozását, a pártpolitikai csatározásoktól való távontartását hosszú távon biztosítani lehessen, akár színházi törvénnyel, akár anélkül. A SZÍNHÁZ kötelességének érzi, hogy a nyilvánosság demokratikus – szakmai – szabályainak megfelelően folyamatos fórumot nyújtson az ezzel kapcsolatos dokumentumoknak: tervezeteknek, jegyzőkönyveknek, vitáknak és határozatoknak. Ennek érdekében párbeszédet kezdeményeztünk Jordán Tamással, a Színházi Társaság elnökével, aki együttműködő partnernak mutatkozott, és ígéretet tett arra, hogy az elnökség elé terjeszti a javaslatot.

Az elmúlt években szándékunk ellenére elhomályosult, hogy a SZÍNHÁZ a Színházi Társaság lapja,

mégpedig elődje, a Színházművészeti Szövetség – Nemzeti Kulturális Alap kezdeményezte – döntése értelmében. Amíg ez a döntés érvényben van, konzekvenciájának is lennie kell. Közösen kell vállalni az ebből következő felelősséget. A Színházi Társaságnak részt kell vállalnia a lap működtetésében, segítenie kell abban, hogy minden szám eljusson a szakmai és szakmán kívüli olvasók minél szélesebb köréhez, a szerkesztőségnek pedig rendszeresen konzultálnia kell a Társaság, illetve a szakma képviselőivel, és mérlegelnie kell a lapra vonatkozó észrevételeket, javaslatokat. Jordán Tamás ezt a kezdeményezésünket is egyetértően fogadta. Meggyőződésünk szerint elfogadhatatlan visszatérni ahhoz a gyakorlathoz, amely a folyóiratot aszerint ítéli meg, kikről jelentetünk meg bírálatot és kikről nem, kritikával illetjük-e az alkotókat, adott esetben a szakmai szervezetek vagy a színházak vezetőit.

A SZÍNHÁZ kötelességének érzi, hogy a színházművészet minél nagyobb körét fogja át térben és időben, műfajokra, földrajzi elhelyezkedésre és közönségvonzatra való tekintet nélkül. Egyformán kell figyelniük a populáris és alternatív, a hazai és külföldi színházra, a hagyományra és az újításra. Munkánkban támaszkodhatunk az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet segítségére, amellyel az utóbbi években szoros partneri kapcsolatot alakítottunk ki. Ennek eredményeként – ebben a számban – új színháztörténeti rovatot indítunk, és folytatni kívánjuk Világszínház rovatunkat, amely 2005-ben indult az OSZMI hasonló című lapjának beemelésével, plusz tizenhat oldalon, az Intézet egyszeri anyagi forrásának felhasználásával.

Ezen a ponton elkerülhetetlen, hogy említést tegyünk egy tényről. A Nemzeti Kulturális Alap indoklás nélkül csaknem harminc százalékkal csökkentette 2007-re szóló támogatásunkat. Nem hivatkozott megszorításra, annál kevésbé tehetne volna, mivel az elvonást diszkriminatív módon alkalmazta velünk szemben. Nem kenyerünk a nyilvános panaszkodás, még kevésbé szeretnénk a lap hasábjait üzenőfüzetként használni, bár az NKA, úgy tűnik, e döntéssel üzenetet küldött nekünk, anélkül, hogy azt részletezte volna, vagy magyarázatot fűzött volna hozzá. Mindenesetre saját, két évvel ezelőtti Világszínház-támogatásának kétszeresét vonta el, azaz duplán büntetett. Részint területi és tartalmi gazdagodásunkért, részint azoknak az általa auditált mutatóknak – eladott példányszám, előfizetők száma, az egy számra eső NKA-tá-

mogatás összege – a kedvező alakulásáért, amelyek figyelembevételét maga vezette be, és nyilvánította irányadónak a pályázati döntéseknél. Ezáltal sokat tett azért, hogy a SZÍNHÁZ képtelen legyen finanszírozni idei évfolyamát.

Négy évvel ezelőtt, az NKA tízéves születésnapján Csáki Judit ezt írta a Beszélőben: „Vannak folyóiratok, amelyek megjelenését akkor is támogatni kell, ha csak egy nagyon szűk kör tart rájuk igényt, és egy nagyon szűk kör művészetét kísérik figyelemmel. De a szakmai folyóiratoknál – színházi, képzőművészeti, zenei és filmes lapoknál – már szempont lehet, hogy van-e az adott lap profiljának olyan eleme, amelyet ő és csak ő hoz létre, hogy van-e (hasra ütés, de közelítőleg normális szám) legalább ezer-ezerötszáz ember, aki egy-egy példányért hajlandó pénzt adni, hogy mi az adott lap célja (van-e a megadott célnak értelme egyáltalán, mert ez sem evidens), és vajon megfelel-e ennek a célnak. Hogy milyen a lap szerkesztésének és a közölt cikkeknek a színvonala – hogy valóban támo-

gatást érdemel-e. Ezek mind számon kérhető elvárások, ráadásul a minősítésükben némi objektivitás is szükségképpen teret kap. Nem mondom: ez a felsorolás mint szempontrendszer finomításra szorul – de egyelőre még kidolgozva sincsen.” Nos, azóta ki lett dolgozva. Ami az alkalmazását illeti, az látható az ideai döntéseknél. Csáki Judit, aki – nem ezzel összefüggésben – egy hónappal ezelőtt megvált a SZÍNHÁZ-tól, így fejezte be cikkét: „Van munka, sok. Az idő meg rohan.” Csak nehogy úgy tűnjék – visszafelé.

Munka a szerkesztőségben is akad, s akadnak szerkesztőségi tagok, akik akarnak és tudnak dolgozni. Nemrég történt egy szerencsés fordulat. Hiller István kulturális miniszter, aki két hónapja visszavonta a lap régi évfolyamainak digitalizálására a minisztériumi keretből korábban megítélt támogatást, azóta fölülbírálta döntését, és újra megítélte ugyanazt az összeget. Köszönettel nyugtázzuk, és azt a következtetést vonjuk le belőle, hogy a tevékenység, amelyet végzünk, a színházművészetet szolgálja. Ehhez fogjuk tartani magunkat.

SZÍNHÁZ » KÉPZŐMŰVÉSZET » IRODALOM » ZENE » TÁNC

**Kikötő - Művészetről művészekkel** Benne: Hírek a kultúra világából

Premier · színházi, film és lemezbemutatók határon innen és túl

Kulissza · amit érdemes kibeszélni · Tárlat · a kortárs képzőművészet rovata

**Kikötő**

naponta

kulturális magazin a Duna Televízióban!



Színlap

a minden hónap utolsó vasárnapján jelentkező műsor arra törekszik, hogy átfogó képet nyújtson színházi életünk mindennapjairól. Részletesen foglalkozik az anyaországi és a határon túli magyar színházak bemutatóival, megszólaltatja az alkotókat, a történeti rovatban pedig színházi kultúránk múltjának egy-egy pillanata idéződik

**DUNA**  
A NEMZETI TELEVÍZIÓJA

**színlap**

**www.szhaz.net** a SZÍNHÁZ internetes honlapja

Ha meglátogatta:

Elolvashatja korábbi számainkat + Szemelvényeket talál megjelenés előtti cikkeinkből

Szavazhat a színházi törvényről + Pontozhatja az új bemutatókat

Kiválaszthatja a Három nővér ideális szereposztását



Tarján Tamás

# Tényképészet

HENRIK IBSEN: A VADKACSA

A középnemzedék tagjait évtizedek távolából is visszahúzza szíve a *Három nővér*hez, az *Állami áruház*hoz: nincs Ascher-premier, hogy a rendezőnek főleg e két remeklését ne hallanánk említeni ruhatárban, büfében. Előadás előtt, alatt, után folyik az összehasonlítás, melyben ma már nincs sok ráció. A színházi világon kívül a Katona József Színház társulata és a kaposvári együttes, Ascher Tamás két műhelye is alaposan megváltozott. S megváltozott maga Ascher is. Napjainkban jóval több időt szentel a pedagógiai tevékenységnek, mint régente. Rendezései kevésbé keresik az átütő, közvetlen hatásokat, mint például 1976-ban (*Állami áruház*, Kaposvár) vagy 1985-ben (*Három nővér*, Katona). Intellektualitása, elemzőkészsége, a kis tények hitelére érzékeny figyelme, színészvezető invenciója tovább mélyült – munkáiból viszont talán épp a szelesség, a provokáció hiányzik. Így kiváló *A vadkacsa*. Nem *Három nővér*, nem *Állami áruház*. Egy magánvadkacsa.

Hjalmar Ekdal harmincas éveiben járó fényképész. Rosszul megyeget a boltja. Jószerivel abból élnek, amit ügyes felesége retusálással keres. Gyermeük (az áldozat), Hedvig kivételével mindenkinek az életében van retusálnivaló Ibsen szimbolista színpadán. Sorsok siklottak ki, sötét akaratok és árnyékos gyöngeségek érvényesültek. A pénz beszélt, a pénz beszél. Ascher az ibseni szimbolikából nem elsősorban a szárnyaszegett

vadkacsa jelképességét, hanem a takargatott életek hamis megszépítésének csődjét veszi szemügyre. Legfőképp pedig Gregers Werlét, az idealistát, aki az erkölcsi maximalizmus nevében hadat üzen az általános élethazugságnak. Kiderül, hogy a *protestáló hit, küldetéses vétő*, mely a purifikátort vezérli, végzetesebb kárt tesz az igazság, a tények elviselésére alkalmatlan társadalmi-családi közegben, mint maguk a hazug (esetleg eddig fel nem fedett) momentumok. A potenciális megmentő és a reménybeli megmentettek is alulmarad-

Keresztes Tamás (Gregers Werle)  
Fullajtár Andrea (Gina) és  
Fekete Ernő (Hjalmar Ekdal)



nak abban az elkorhadt rendben, amelyen nem segít írott malaszt, prédikált tézis. Kúnos László *A vadkacsa*-fordítása e világ hú nyelvi le nyomata.

Keresztes Tamásé az este. Alkaltilag gyerekesen fiatal, törekény az érettebb (egy távoli fűrésztelepen a munka remetéjeként élő) Gregers szerepére. Ettől még inkább kibukik belőle az erkölcs tapasztalatok és megfontolások nélküli jó tanulója. Nem stréber, de fordított Tartuffe. Keresztes életidegen, fráziszajkózó, humortalan sápadt fickónak mutatkozik, akit a hegyi, erdei levegő sem csípett meg, okított bölcsességre. Kéjesen, a hisztéria határán, lábujjhegyen sóvárogja, hogy *neki* legyen igaza (abban, amiben igaza is van): nem az újra keblére ölelt egykori barát, Hjalmar gyónása és megújuló mindennapjai izgatják, hanem a tisztaságészme tökélye és a saját nemesség elkötelezettsége e tökélynek. *A Csak a barátainktól ments meg, Uram, minket!* mondása fényesen igaz Keresztes Tamás parancsolóan tüsténkedő, minden szitán átlató morálvitézére.

A főbb szereplők általában nagy biztonsággal, cizelláló alaposággal mozognak, mindegyiküknek sajátja a kettős vegyérték. Leköti őket a rossz, és hívogatja őket a jó. Erről – tetteikről, gyarlóságaikról, vívódásaikról – meglehetősen pontos tudomásuk is van. Máté Gábor hűvösre temperált öreg Werléje – a fiát, valamint az egykori cégtársat, az idősb Ekdalt illetően – nem ringatja magát a grállovagság illúziójában. Tudja, amit tud, amit elkövetett. Azt is, ami közelít. Hamarosan meg fog vakulni. Már gyakorolja a tapogatózó járást. Újra nőszül, hogy legyen támasza (Bodnár Erika mint Sörbyné cécó nélkül kürtöli ki: ő igenis támasz lesz, s ettől igenis meggazdagszik). Fullajtár Andrea (Gina) a másfél évtizedes rejtőzés foglya: valószínűleg az idősebb Werle gyermekét csempészte a házasságába. Az ancilla-alázat és a szeretet-penitencia ezért kíséri az érdes asszonyt (beés felismeréseinek tempóját még lehet precízebben időzíteni).

Fekete Ernő nem a mai ködevőt, a szinte munka nélküli intellek-



Schiller, Kata felvételei

Fekete Ernő és Keresztes Tamás tuelt (a „feltalálót”) keresi, önmagával is nehezen elhittetett pózai mégis az aktuális antihősre lelnek rá. Hagyja irányítani magát Gregerstől, mert azt hiszi: ő, Hjalmar van nyeregben. Bezerédi kormosabb nevezhetnékje és Haumann groteszket kereső mászkálása mellett Fekete iróniája simul bele leginkább a Keresztes diktálta tragikomédiai miliőbe.

Az orvos Relling és a teológus Molvik Gregers rossz szellemei. Bizonyára vodkától hányanak, olyannyira oroszok a Szakács Györgyi által rájuk adott kopott tollazatban. Az előbbi Bezerédi Zoltán az illúziótlan, cinikus éleslátás fejszecsapás-mondataival uszítja Gregers ellen, az utóbbi (Rajkai Zoltán) a dízlet dülöngve álló-mozgó része. (Khell Zsolt inkább garázst, mint padlást tervezett – elől szegényes fényképész-műteremmel, hodály lakással, hátul, a kettős tolóajtó mögött a fura, elképzeldő nyúl vadászati tereppel.) Haumann Péter – még az első felvonás elegáns Werle-házának feszélyezően félhomályosra világított ünnepi vacsorajeletében – nagy titkokat ígér az öreg Ekdalról, később mindezt a rendező kimérte járkálásokba öli. Simkó Katalin (Hedvig) nem infantilizálja az agyonlőtt sorsú kis Hedviget: jelkép – embergyerek-vadkacsa – helyett igazi kislány. Szacs vay László (Pettersen, inas) pindurka feladatot kapott. Megemeli.

Messianizmus, képmutatás, tanácstalanság. Még a legvégén, egy kis halott körül is. Újra, tovább, ismét. Ascher biztos kézzel rakja össze a puzzle-t. Minden darabka megkerül.

Ibsen ornyergén nem rándul a csíptető.

## HENRIK IBSEN: A VADKACSA (Katona József Színház)

**Fordította:** Kúnos László. **Díszlet:** Khell Zsolt m. v. **Jelmez:** Szakács Györgyi m. v. **Világítás:** Bányai Tamás m. v. **Dramaturg:** Fodor Géza. **Rendező:** Ascher Tamás.

**Szereplők:** Fekete Ernő, Haumann Péter, Keresztes Tamás, Máté Gábor, Fullajtár Andrea, Simkó Katalin m. v., Bodnár Erika, Bezerédi Zoltán, Rajkai Zoltán, Szacs vay László, Dégi János m. v., Polgár Csaba e. h., Morvay Imre, Friedenthal Tamás e. h., Herczeg Tamás e. h.

Urbán Balázs

# Harmonikus hangjegyek

PETER SHAFFER: AMADEUS

A színlap állítása szerint a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház az *Amadeus* bemutatójával kíván tisztelni Wolfgang Amadeus Mozart születésének kétszázötvenedik évfordulója előtt. A rutinos és enyhén maliciózus színházba járó ez némi aggodalommal tölti el – részint azért, mert eleve fenntartással kezeli az ünnepi megemlékezéseket, részint mert Shaffer darabja elég kevésbé tűnik alkalmasnak az áhítatos ünneplésre.



Fazekas István  
(Salieri) és  
Avass Attila  
(Mozart)

Úgy negyedszázaddal ezelőtt, amikor színházaink először tűzték műsorukra a szerző két legmaradandóbbnak tűnő darabját, az *Amadeust* és az *Equust*, éles viták zajlottak a darabok értékéről és az író jelentőségéről. Meglepően heves indulatok feszültek egymásnak, s egészen végletes vélemények fogalmazódtak meg: egyesek valóságos színpadi újtóként tekintettek Shafferre, míg mások silány, egynyári bulvárszerzőnek tartották. Az idő egyik álláspontot sem igazolta: az író reprezentáns darabjait azóta is játsszák szerte a világon, ám kínosan félresikerült előadások sora tanúsodik arról is, mi történik akkor, ha a színpadi alkotók kifinomult művészetet látnak ott, ahol inkább precízen szerkesztett, roppant ügyes, a színpadi hatáselemekkel kitűnően bűvészkedő struktúrát kellene keresniük és lekottázniuk. A Shaffer-drámák előadását két komoly veszély fenyegeti: az egyik, ha a szép-

lelkű, a világot a drámán keresztül megváltani akaró rendező mélylélektani összefüggéseket próbál feltárni az ügyesen variált jellem- és szituációsablonok helyén, s ezek kedvéért a szöveg indukálta színpadi hatásokról is lemond (túl azon, hogy ezzel éppen a mű hiányosságaira derül fény, maga az előadás is rémesen unalmas lesz). A másik veszély az effektek túlfokozása, ami könnyen öncélú hatásvadászatba torkollhat (Shafferre e téren igazán felesleges rálicitálni). Am ha a rendező pontosan tisztában van a szöveg értékeivel és fogyatékoságaival, előbbieket professzionálisan érvényesíteni, utóbbiakat jótékonyan elfedni képes, ért a színpadi hatás csíholásához, bír stílus- és formaezérrel, s a két főszerepre megfelelő formátumú és szakmai tudású színészek állnak rendelkezésre, igen erőteljes, hatásos, ízlésesen szórakoztató előadás jöhet létre. Nagyjából ez történt most Nyíregyházán.



Molnár Mariann  
(Constanze) és  
Avass Attila

Tasnádi Csaba rendezése sem célt, sem mértéket nem téveszt. Az előadásban nincs drámázás, értelmetlen pszichologizálás; Salieri Istennel folytatott háborúja éppen annyira vétetik komolyan, amennyire a drámai szituáció megkívánja. Tasnádi István dramaturgként kicsit kiegyenesítette a szöveget; nyesett is belőle, de egyúttal átláthatóbbá tett bizonyos szituációkat, megemelte egyik-másik szerep jelentőségét. Csík György salieris eleganciát tükröző díszlete akár mai újkazdagok lakását is idézheti. A dizájnos kiépítésű szoba (melyben hátul medence is található, ahol Salieri szeretői úszkálhatnak) gyakorlatilag egyetlen tere a játéknak, a „tömegjelenetek” legtöbbször a szobát hátról lezáró üvegajtók mögé szorulnak. Ez a megoldás utal a játék keretére is, mely szerencsére túl nagy hangsúlyt nem kap: Fazekas István nem is kísérletezik a történetekre csoszogó vénemberként visszaemlékező komponista megidézésével. A realiztikus játékmód ettől kicsit megemelkedik, de éppen csak annyira, hogy azért a reálszituációk ne veszítsék el értelmüket. Ezt a játékmódot támogatják Ladányi Andrea szellemes mozgásötletei, főként az előadás második felében (például *A varázsfuvola* szcenírozásánál). Színesek a jelenelek, pergő a játék ritmusa, Salieri magától értetődő természetességgel sétál ki-be a történet és a narráció határán.

A színészi alakítások viszont nem túlszínezettek; a gyakran túlon túl is hálásnak vélt mellékszerepek alakítói példás visszafogottságról tesznek tanúságot. Tóth Zoltán László nem kreál tökkelütött arisztokratát a császár alakjából, inkább az ösztönösen jó ízlésű, ám udvari formulákba és nyárspolgári allűrökbe bebábozódott ember ellentmondásait mutatja meg érzékletesen. Molnár Mariann Constanze-ként földhözragadt, ám velejéig tisztességes, férjét feltétlenül szerető asszonyt játszik, egyszerű, s éppen ezért hatásos színészi eszközökkel. Salieri tanítványai mintegy az ő ellenpontjaként jelennek meg: Kuthy Patrícia (Katharina) és Jenei Judit (Sophie) a női álnokság számos árnyalatát játsszák el. Bárány Frigyes színészi jelenléte súlyával hitelesíti a nagyvonalú, ám ostoba Swieten báró alakját, Kocsis Antal és Kameniczky László pedig a legkézenfekvőbb eszközökkel, sallangmentesen hozzák színre az udvar egymással is vetélkedő tagjait.

Avass Attila első látásra kissé korosnak tűnik Mozart szerepére, ám az alkati eltérést a színészi játék fokozatosan semmissé teszi. Avass nem Mozart csodagyerek voltára teszi a hangsúlyt; ez az Amadeus, ha megélné a nyolcvanát, akkor is ilyen elviselhetetlenül



Nagy Erzsébet felvételei

infantilis, tiszteletlen, alkalmazkodásra képtelen maradna. Ám magatartása távolról sem tudatos nonkonformizmus: viselkedése önnön zsenialitásába vetett hitének megingathatatlanságából fakad. S ezt a hitet a színész annyira érzékletesen jeleníti meg, hogy sikerül a bravúr: a nézőnek sem marad kétsége a komponista zsenialitását illetően. Fazekas István viszonylag szűk hang- és gesztustartományon belül, felettébb színesen játssza el Salieri érzelmeinek változásait, csodálatának és gyűlöletének párhuzamos elmélyülését – majd (a keret részeként) hol fölényesen kommentálja, hol idézőjelbe teszi érzelmeit. Ritka pontossággal felépített, komoly szakmai tudásról tanúskodó alakítás.

Tasnádi Csaba rendezése szerzőt és társulatot is felettébb jó színben tüntet fel. Nem világmegváltásra, még csak nem is a színházi világ megváltására tör, hanem ismételten az ízlés, szaktudás és a professzionalizmus mérhetetlen fontosságáról győz meg. Arról, hogy ez nem feltétlenül szürke iparosmunkát, hanem a maga nemében és keretei közt kiemelkedően jó, hatásos, kulturáltan szórakoztató előadást is eredményezhet. Melyet blöffök, gagyik és értelmetlen nekifeszülések évadjain felettébb üdítő érzés látni.

PETER SHAFFER: AMADEUS  
(Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza)

**Fordította:** Vajda Miklós. **Dramaturg:** Tasnádi István. **Konzultáns:** Ladányi Andrea, Sediánszky Nóra. **Zenei vezető:** Kazár Pál. **Látvány:** Csík György. **Segédrendező:** Fülöp Angéla. **Rendező:** Tasnádi Csaba. **Szereplők:** Fazekas István, Avass Attila, Molnár Mariann, Kuthy Patrícia, Jenei Judit, Tóth Zoltán László, Bárány Frigyes, Kocsis Antal, Kameniczky László és a tánckar.



Tomba Andrea

# Egyedül a szerelem

CHARLOTTE BRONTË: JANE EYRE

„Feltámadunk” – ígérik 2006 decemberében a Nagymező utcában. Mégpedig egy Helen nevű szereplő, aki éppen a *Jane Eyre* című regényt olvassa a *Jane Eyre, a lowoodi árva* című előadásban. Maga a hősnő és hosszú küzdelmek árán megtalált kedvese, immáron férje egymás mellett ülnek, háttal a nézőknek. „Feltámadunk”, hangzik el valami nagy, szellős nyugalomban. Az előadásnak vége, de a függöny még nem megy le. Hagyják, hogy a szó megérkezzen a nézőhöz. Mintha nem is kimondott szó lenne, hanem súlyos, ismeretlen tárgy, közszemlére téve, szinte szegyeztelenül; az alkotó vigyázva hozza a színpadra, hogy néző és színész együtt szemlélhesse. Végül ráérősen, minden sietség nélkül oltogatni kezdi a fényeket. A tárgyat mint útravalót a néző elviszi, bedobja az első kukába, mint elhasznált színházjegyet, vagy a párnája alá rakja, mint gyerekkorában a tejfogot.

Bátor istenkísértés, nemcsak e mondat, de az egész történet színrevitele. Szól hitről, erényről, elkötelezettségről, kitartásról, szeretetről és szerelemről, alázatról, méltóságról – egy kevésbé mozgalmas, monológokból építkező, önelemző, pátoztól sem féltő szövegben. Nem a jelenvaló hitehagyott világ áll a középpontjában, kifosztott, cinikus ürességével, hanem az ember mint lehetőség és esély. Charlotte Brontë népszerű (férfi olvasók által gyakran lenézett és flegmán „nőinek” nevezett) regényét viszi színre első prózai adaptációjában Zsótér Sándor, a történet jelentős terhet a címszereplőre bízva, aki egyszerre éli és retrospektíve meséli, felidézi saját történetét. (Ahogyan az egyetlen általam ismert angol adaptáció is.)

A hatalmas terhet Wéber Kata viszi, cipeli, hol könnyedén, nevetve, hol elnehezülten, mint egy vizes ruhauszályt. A gazdag és személyes, lüktető belső életű, érzékeny, rebbenékeny, némiképp zárkózott, befele figyelő – amúgy kiváló figyelmű – színésznőt már nyíregyházi korában is kíváncsian néztem; közhelyektől és külsőségektől mentes tudott maradni még gyenge rendezők irányítása alatt is. Zsótér (a vele való találkozás pályája fordulópontjának tűnik), óvatosan és biztonságosan vezetve, elviszi őt saját tudása legszélégé. És Wéber Kata a Radnóti szűk színpadán hatalmas teret kapva láthatóvá teszi színészi tudása peremét. Alakításában most sincs klisé, hazugság, fals hang meg látványszínészet. Kevésbé lefojtott és intellektuális, mint általában a Zsótér-előadások színészei (a szerep ezt akár most is elbírná), ő hevesebb, érzelmesebb, biológiaiabb, szenvedélyesebb. Olyan Jane Eyre-t alakít, aki tiszta és hibátlan ösztönei szerint él, nem a fejében lévő tilalomfák jelölik ki útját. Nemcsak elhiszem, de játékba látván meg is kívánom az emberi jóságot és alázatot, makacs hitét a szerelemben. Hatalmas, pompázatos szövegfolyamot mond, ám Wéber Kata nyugtalan, sietős szövegmondása, tévesztései, a beszéd gyakori kuszasága arra figyelmeztet, hogy a színészethez használt amúgy erős emberi fegyvertárának a beszéd a leggyengébb eszköze. Mintha nem lenne elég abban, hogy a néző figyelmét képes szöveggel is birtokolni. Nem összehasonlításképp, de azért mégis: Martin Márta (aki két kisebb szerepet alakít) színészi eszköztárában a beszéd olyan, mint súlyos kalapács – minden ütés pontosan talál, fájdalmat okoz annak, akire a szó mérve van. Jól áll a kezében, akárcsak az a szimbolikus kis „női” kalapács, amelyet

a rendező azért ad a kezébe, hogy karmait manikűrözze vele.

A szándék nagyszerűsége ellenére az előadás első része, ahogy mondani szokták, unalmas, de inkább úgy fogalmazok: eseménytelen. Mintha az idea, az anyag nemesebb lenne, mint amilyen testet ölt a színpadon. Egy Zsótér- (vagy bármilyen) előadástól már nem külső eseményeket és mozgalmas történetet várok, hanem belső, emberi eseményt. A gondolat és a szó eseményét. A Zsótér-rendezés tétje: történéssé tud-e a szó, a színpadi beszéd válni, hiszen nem „fordítja le” gesztussá, sem képpé, nem „ábrázolja”. Az előadás zárszava esemény, a beszéd azonban gyakran nem tud íjként kifeszülni a színész és a néző között, nem válik látható tárggyá. A darabértelmezés is megtorpan: a férfivilág ábrázolásának kuszasága azzal kezdődik, hogy a rendező összevon két férfi figurát (mindkettőt Terhes Sándor alakítja). Egyetlen szimbolikus alakban egyesíti a szereelmet megtestesítő Edward Rochestert és a démoni Mr. Brocklehurstöt, aki nemcsak hogy magával viszi Jane Eyre-t egy gyűlöletes intézetbe, de a rendezői meta nyelv, a játék és gesztusok nyelve képmutató pedofil szörnyetegnek állítja be, aki jámbor könyvet kínálva olvasásra fellibbenti meztelen testéről a takarót (nevében – nem véletlenül – kitapogathatók az angol „törni” [*broke*] és „bántani” [*hurt*] igék...). A szerepösszevonás ezúttal nem elidegenítő színházi konvenció, hanem zavaró kuszaság: ilyen lenne „a” férfi? – tűnődöm, mivelhogy ő az egyetlen férfi a színpadon. De Rochesterben sincs semmi rendkívüli, személyisége gyenge, nemtelen anyag-



Wéber Kata (Jane Eyre)  
és Terhes Sándor  
(Edward Rochester)

rúségén. Valami szép nagy férfi-  
üresség lengi őt körül, súlytalan-  
nítja el. De milyen szerelem ez,  
amelyben Jane Eyre egyedül van,  
és amiért egyedül küzd? Nem üres  
képzeltetés csupán? Az előadás első  
jelenete a búcsúé – innen fejtjük  
vissza a történetet –, amit Jane/  
Wéber könnyezve, Edward/Ter-  
hes közönyösen vesz tudomásul.  
A szerelem tétje már ekkor picinyke.  
Csak Wéber Kata tesz azért, hogy  
mégis hihessünk benne – s külön-  
ösen az előadás második felében  
sikerült ezt a célt megközelítenie.

ból van, porlik, ahogy ez a nagy-  
szerű nő hozzányúl. Már az első  
pillanatban megbocsátja magának  
múltbeli bűnét, tévelygését. Sze-  
relmétől áldozatot követel, de ő  
maga úgy áll előtte, mint a ma szü-  
letett bárány. Vajon a színészi ala-  
kítás bűne ez, vagy a rendezői ér-  
telmezés? Terhes Sándor Roches-  
terének nincsenek dilemmái, nem  
szenvet, nem rendül meg, és nem  
is küzd, hanem mosolyogva, derű-  
sen, kedélyes-szenvtelenül halad  
át az életen, azaz heverőjén álmo-  
dozik (szerelmi „inaktivitását”  
testhelyzete is tükrözi). Egy pilla-  
natra sem jut eszébe, hogy eltöp-  
rengjen saját gyarlóságán, kisse-

Zsótér egyébként pontosabban vezeti női szereplőit, mint a férfiakat.  
Az általam látott korábbi alakításaihoz képest végre széttervezett Marjai  
Virág színészetének kemény, maszkoszerű kérge, amely elfedte szemé-  
lyiségét, most előtűnik a tiszta tekintetű, puha ember, aki szégyentelenül  
és hittel mond nagy, érvényes és kevesek által vallott mondatokat a meg-  
bocsátásról, nyugalomról, hitről, emberi jóságról. (Övé a feltámadást  
hirdető mondat is.) Amikor büszke, üres, nagyvilági dámát alakít, úgy át  
tudja lelkesíteni, ahogy korábban nem: a játékszerként használt nő szinte  
részvétet keltve hagyja el a színpadot. Csomós Marinak valami nem e  
világi figurát, szimbolikus lidércet kell megtestésítenie. Ő lenne a férfi  
múltbeli „bűne”, a tévedésből vagy gyarlóságából feleségül vett óriút  
asszony – Benedek Mari csodás jelmezt is ad rá, hatalmas festményre  
vált az alak a színpadon –, megfoghatatlan, zavarba ejtő alak, története sem  
világos (aki nem olvasta a regényt, talán nem is érti), szimbolikája ide-  
gen az előadás egészétől. Festmények, látomások képeit meséli, de ezek  
nem válnak a néző belső látomásává – nehéz figyelni rá, mert nem  
tudni, honnan jön, mit akar, hová tart, mi köze a történethez, a szere-  
lemhez.

Koncz Zsuzsa felvételei



Martin Márta  
(Sarah Reed),  
Wéber Kata és  
Marjai Virág  
(Helen Burns)



Ambrus Mária díszlete most először nem győz meg: inkább a tér konvencióit használja, mint a nézői képzeletet. A gyermekkor félelmetes vörös szobája, ahová bezárják a rakoncátlankodókat, képregényfestéssel, a japán mangák világával van kibélelve: szeretethiány, kegyetlenség, szigor, büntetés lakozik Jane Eyre szobájában. Ez a tér mint a megnyomorított, árva gyermek fantáziájának tükörvilága végül elnyeri értelmét, és Jane Eyre „szép rajzaiként”, amelyeket a férfi megcsodál, még akár viccesek is. Egyébként gyönyörűen van világítva; a fények pontosabban közvetítik az emberi állapotokat, mint a látvány. A díszlet legjobb eleme egy összecukható nyugágy, amelyben kiválóan lehet félig ülve, félig fekvé olvasni. Ez a némiképp új „zsótéri” testhelyzet (ülni, állni, sétálni, feküdni már láttam színészeit), most akár szimboli-

kus testhelyzetként is felfogható. Szubjektív véleményem szerint a legkényelmesebb olvasási póz ez: feltett láb, megtámasztott felsőtest. Mint valami Madame vagy Monsieur Récamier a szerelemre és olvasásra egyaránt alkalmas helyszínen.

CHARLOTTE BRONTË: JANE EYRE,  
A LOWOODI ÁRVA (Radnóti Színház)

Ruzitska Mária fordításának felhasználásával az előadás szövegét készítette és rendezte: Zsótér Sándor. Díszlet: Ambrus Mária. Jelmez: Benedek Mari. Szereplők: Wéber Kata, Terhes Sándor, Csomós Mari, Martin Márta, Marjai Virág.

Kovács Dezső

# A mesemondó bosszúja

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: SZÁZ ÉV MAGÁNY

Évszázadokon átívelő nagyregényt, írói narrációval megspékelt végtelen családtörténetet veszedelmes dolog színre vinni. Meg hálás is persze, különösen ha a nézők/játszók többsége nemcsak kedveli, hanem ismeri is a szóban forgó opust. Mikor Schwajda György jó tizenöt éve megírta nevezetes adaptációját García Márquez világhíres regényéből, több elemzés is született arról, hogy a modern világirodalom eme iskolateremtő műve milyen dramaturgiai csapdákat rejt a színrevivők számára. Schwajda átírata lecsupaszította a gazdagon burjánzó epikai szövevényt, s a „mágikus realizmus” jegyében fogant, kacskaringós meseszövevű latin-amerikai prózát jórészt a főhősnő nézőpontjára szűkítette. Ugyanakkor a színmű erényei is rögtön szembeüttek: a szövevényes eseménysorból színpadszerű metszet, drámai vízió rajzolódott elő, hús-vér hősökkel, átélhető emberi sorsokkal, amelyek azonosulást kínáltak, belefeledkezést, kontemplációt, történetmondást és mesét minden mennyiségben. Meg egy mitikus asszonsorsot, amelybe évszázados fájdalom sűrűsödtek; túlélési praktikák, érzéki öröмок és naiv botladozások, háborúk, családi viszályok, rezsímváltások, hatalmi tébolyok és súlyos csöndek.

A klasszikus regények színrevitelének van némi magától értetődő bája s egyfajta nemesen emelkedett



Gulyás Buda felvételei

küldetése: felidézni a kultikus művet, kedvet csinálni az olvasáshoz... Kérdés persze, mennyire képes föl-szikráztatni a színház az epikába kódolt drámát. S mi-féle szenvedélyek sugároznak át egy távoli, egzotikus világból a mi nyers valóságunkba? A *Száz év magány* anno sikeres bemutató révén vált a honi társulatok sikerdarabjává, a szolnoki Szigligeti Színház Taub János rendezte előadása Törőcsik Marival és Garas Dezsővel a kulcsszerepekben mindjárt kijelölte a dráma színi léptékét, lehetséges játékmódját, magasra téve a léceket a későbbi színrevivók előtt.

Az évad derekán egyszerre két társulat is nekiruszalkodott a García Márquez-műnek, kisebb-nagyobb beavatkozásokkal mindkét helyen Schwajda Átiratát játsszák. A székesfehérvári kamaraszínházban üres tér fogadja a nézőt. Az öblös tér padozatát fekete, szürke, pirosas, sárga műanyag hulladék borítja. Szivacsok, -darabkák garmadája hever mindenütt, mint valami őszi avar. Amiről mindjárt felrémlik az emberben, hogy netán ama apró sárga virágokat szimbolizálná, amelyek a regényben José Arcadio Buendía halálakor hullnak az égből. De nem, az aljzat dekoratív-ornamentális elem csupán, amely befedi a színteret, eltünteti a tér kopárságát, s amiben hemperegni lehet, birkózni, játszadozni és bukdácsolni. A nyitó képben kisfiú játszik dobókockákkal a földön ücsörögve, neki meséli majd el Ursula a család tekervényes történetét. Pár méretes függőágy ring vaskos oszlopokon, ezeket leleményesen és funkcionálisan használják az előadásban. (A díszlettervező Daróczy Sándor.) Nagy Viktória jelmeztervező szépséges latin-amerikai szöttekbe öltöztette a játékosokat, különösen Ursula áttört mintázatú vörös poncsója, José Arcadio Buendía nyers vásznakból készült rusztikus hacukái és Melchíades dúsan hímzett mellénye tűnik ki a színpompás galériából. Ők még a törzsi tradíció

kosztümjeit viselik, nem úgy, mint a későbbi nemzedékek tagjai, akik talmi divatokhoz igazodva próbálnak elszakadni az ősök szokásrendjétől. (Az Amaran-tát megformázó Váradi Eszter Sára például hangszílyosan türkizkék egyrészeszt visel.)

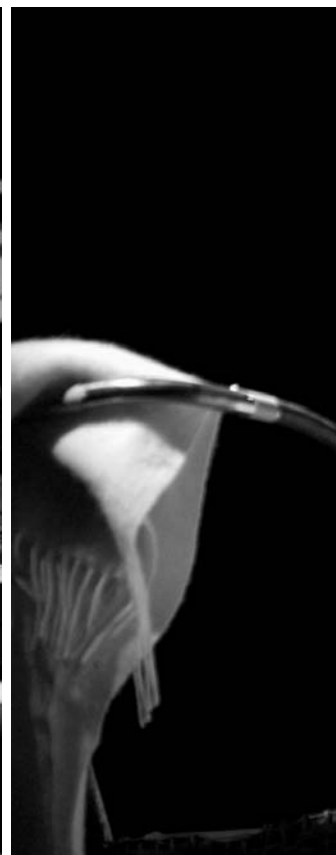
A ruhák, paradox módon, színesebbek, mint a megjelenő figurák; Ursula karizmatikus alakja ugyan rendre beragyogja a játékot, ám a szereplők többsége meglehetősen halovány, egysíkú, színtelen. Drahot Andrea nem vajákos matróna, aki egyszerre vénségesen öreg és elpusztíthatatlanul fiatal, hanem érett, hervadó szépasszony, aki nőies bájával, anyai erejével és szigorúságával próbálja kézben tartani a nagycsalád viharzását, történelmi pulzálását. Szemében ott a rettegés, az örökös veszteségek fölötti aggodalom, mégis, alakja inkább pasztellszerű, mint szenvedélyes; csöndjei, magába forduló elhallgatásai beszéde-szebbek a szüntelen zakatoló, monoton szövegfolyam-nál. José Arcadio Buendía figuráját Bata Jánosra osztotta a rendező, Réczei Tamás. Családfője familiá-risan kedélyes, naivan lelkesülő figura, aki megvenne mindent a Macondóba érkező idegenektől, csak épp a nagycsaládot összetartó erő és férfiúi szikárság hiány-zik alakjából. A sorsroppantó küzdelem a természet-tel, önmagával, az ezerfele széthúzó családdal, Ursula elpusztíthatatlan asszonyi erejével. Bata nem győzi drámai erővel a figura alakváltozásait, ifjabb éveit ta-posó férfiként és fához kötözött, elnyűtt öregként ugyanolyan egykedvűen szemléli a világot.

BALRA: Horváth Virgil (Aureliano), Drahot Andrea (Ursula Iguarán), Bata János (José Arcadio Buendía) és Gulyás Sándor (Arcadio)

JOBBRA: Gerner Csaba (Melchíades), Horváth Virgil és Gulyás Sándor a székesfehérvári előadásban







A társulat, sajna, nem mutat jó játékkondíciót; sok a szimplán lebonyolított jelenet, az előadásnak nem teremődik igazi íve, a rendezői hangsúlyok erőtlének, az alakok vázlatosak. Brunner Márta Rebecaként riadtan szerelemittas, vadóc leányzó helyett durcás némbert formál, Keller János Pietro Crespije arc nélkül olvad bele a családi rituálékba, Várfi Sándor Moscotéja elnagyoltan nagyvonalú előljáró. Markánsabbra sikerült Horváth Virgil rámenős, virgonc Aurelianója, Váradi Eszter Sára öntudatos Amarantája, Nagy Adrienne elomlóan odaadó Pilarja, Gerner Csaba vajákos clownba oltott Melchiadese.

Az előadás legnagyobb baja mégis az, hogy rendre megkerüli a mű alapproblémáját: nem képes megjeleníteni az idő múlását s az egymásra torló nemzedékek alakváltozásait – az epikai folyamból fölszárzó drámát. A García Márquezra oly jellemző megélt sorsok, önfeledten vad érzelmi hullámzások, mélyről fakadó fájdalmak helyett szolidan lebonyolított társalgási színjátékot látunk, amelyet csak elnehezít az epikus történetmondás egyhangúsága. Talán később még kifutja magát a produkció.

A Vígszínház előadásának domináns eleme Füzér Anni látványos és monumentális színpadképe. Egy-másra hányt bútorok, székek, asztalok, függőágyak, heverők, békebeli, szépséges textíliák, limlomok sokasága borítja a hatalmas színpadot, a zenekari árkot, sőt az emelkedő, zezugos hátsó traktusokat is. Az elkülönülő szintek között kacskaringós átjárások nyílnak, az épp „akcióban lévő” szereplők föl s alá botorkálnak a tér és az idő emelvényei között, hogy az előtérbe – a jelenbe – jutva lejátsszák epizódjaikat. Mindenki állandóan jelen van, láthatóan vagy láthatatlanul, motoz, szöszöl, látványosan szólózik, szen-

ved, örömködik, vagy szimplán ejtőzik; élők, fehér arcú bábbá dermedt és vissza-visszajáró holtak serege korzózik, mászik, pulzál szüntelen. Rejtélyekkel övezett mágikus mesevilágot látunk megelevenedni Forgács Péter rendezésében. A színpadkép víziója átgondolt és hatásos: Macondóban „állni látszék az idő”, így múlnak el évek, évtizedek, évszázadok. Az életsorsok, a nemzedékek egymásba csúsznak, a szereplők szimultán módon élik életüket. Összetorlódik múlt és jelen, élők és halottak békés egymás mellett élésben pergetik mindennapjaikat. A meghalni készülő arcát gyöngéd cirógatással mázolja fehérre. Vannak, akik nem is halnak meg egészen, csak elkezdnek meghalni. A rég eltávozottak meg olyan magától értetődően vesznek részt az újabb és újabb szeánszokban, hogy abból valóban egy mágikus-misztikus, melegen bensőséges világ képe tárul elénk. Kicsit romantizált ez a világ, a tragédiák, gyilkosságok, vad összeütközések, háborús örületek, az emberi szenvedések majdnem ugyanolyan koreográfia szerint zajlanak itt, mint a vigasságok, az ünnepek, a pajzán duhajkodások. A vízió sokszor attraktívabb, szuggesztívebb, mint maga a színpadi cselekvés: a történetmondásba bele lehet feledkezni, a narráció elringat, az epizódok végtelen sora az örökös ismétlődés képzetét kelti. A mese felülírja a drámát. Vagy nem is lesz a meséből dráma?

Börcsök Enikő szépen rajzolja meg a fiatal Ursula életvidám viháncolását, az erőteljes, érett nő elhasználdását, elfásulását, a szikár matróna elpusztíthatatlan életösztonét, ragaszkodását a már lebutított biológiai sorhoz. Nincs ebben a strapabíró asszonyban semmi vajákos vagy misztikus: törékeny nőt látunk, aki a szüntelen sorscsapások alatt egyre jobban meggörnyed, összemegy, de lelke mélyén ugyanaz



BALRA: Hegedűs D. Géza (José Arcadio Buendía) és Börcsök Enikő (Ursula)

JOBBRA: Venczel Vera (Visitación) a Vígszínházban

Schiller Kata felvételei

Forgács Péter rendezése, a Víg ensemble játéka megbízható, korrekt munka. Nem revelatív erejű, de látványos, nem hibátlan ritmusú, de szép színészi pillanatokkal is megörvendezteti nézőit. Az első részben gőzölgő húsleves illata terjeng a nézőtéren, a másodikban elszaporodnak a halottak... García Márquez mágikus és realista regényvilágát magam radikálisabbnak, vadabbnak, végtesebbnek és szenvedélyesebbnek gondolom e scenáriónál, de legyen ez az én bajom. Hogy mit lehet mindebből megjeleníteni a Vígszínház hatalmas terében, az már értelmezés, játékkultúra, művészi kondíciók kérdése. Gyanítom, intimebb tér jobban elbírná az epikus ihletettséggű játékot. Ám a Vígszínház így is elég messzire jutott a megvalósításban.

a csitri lány marad. Nem varázslatos, bibliai ósanyóka, mint volt Töröcsik hajdan, hanem kortalan, szikár asszonyszemély, valahonnét a „fejlődő világból”. Nem öregszik, csak lassacskán megfakul. Elfogy, elrongyolódik. Nincsenek látványos átváltozásai. Csak egy félrecsúszott kendő, egy slampos ingujj, egy szétzilált-szétduált hajcsomó tudósít benső állapotáról. Börcsök majdhogynem egyetlen regiszteren zongorázza végig szerepét, mégis ezernyi szín sűrűsödik ebben a ki-mérten egyenletesre csiszolt mintázatban.

Hegedűs D. Géza José Arcadio Buendíája elsősorban szenvedélyes, zabolátlan férfi, csapongó ösztönökkel, duhaj indulatokkal. Naivan lelkesedik minden új iránt, de hamar kihuny lelkében a fel-fellobbanó szalmaláng. Korosodván is megmarad vásott kamasznak. Koravén halott. Az előadásban nem fához, hanem kétágú létrához kötözik. Almát rágcsgálva egykedvűen bámul a semmibe. Nézi, csak nézi önnön megsemmisülését s az általa létrehozott világ összeroskadását. Lehet, hogy nem is látja már. Csak a megváltó semmit várja.

Harkányi Endre játssza Melchiadest; jövődömondó, titokzatos cigány emberét az előadás egyik főszereplőjévé avatja. Útszéli, kaján vándortanító. Napkeleti bölcs, de tarisznyájában üvegyöngyök lapulnak. Rezignált alkalmi filozófus. Mindent tud, de semmit nem ért. Megértő ironiával és önironiával kommentálja a dolgok állását.

A népes szereplőgárdából rendre elővillan Pap Vera élesen fent nyelvű Pilar Terneraja, Danis Lídia szépségesen vadóc Rebecája, Telekes Péter finoman dizingvált olasz zongorahangolója, Tornyi Ildikó légies Remediosa, Lázár Balázs akkurátus kereskedője, Venczel Vera sokat tudó Visitaciónja.

#### GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: SZÁZ ÉV MAGÁNY

Székács Vera fordításának felhasználásával színpadra írta: Schwajda György (Vörösmarty Színház/  
Pelikán Kamaraszínház, Székesfehérvár)

**Konzultáns:** Szeredás András. **Díszlet:** Daróczi Sándor e. h. **Jelmez:** Nagy Viktória. **Zene:** Döme Zsolt. **Mozgás:** Cserta Gábor. **A rendező munkatársa:** Vári János. **Rendező:** Réczei Tamás.

**Szereplők:** Drahota Andrea, Bata János, Horváth Virgil, Váradi Eszter Sára, Gulyás Sándor, Brunner Márta, Gerner Csaba, Nagy Adrienne, Keller János, Várfi Sándor, Budaházy Árpád, Krajcsi Nikolette, Lénárt Dávid.

(Vígszínház)

**Díszlet-jelmez:** Füzér Anni. **Dramaturg:** Harangozó Eszter. **Ügyelő:** Kabai Márta. **Súgó:** Bálint Éva. **A rendező munkatársa:** Varga Andrea. **Rendező:** Forgács Péter.

**Szereplők:** Börcsök Enikő, Hegedűs D. Géza, Harkányi Endre, Juhász István, Csőre Gábor, Pap Vera, Cseh Judit, Danis Lídia, Venczel Vera, Lajos András, Epres Attila, Tornyi Ildikó, Telekes Péter, Sarádi Zsolt, Gyuriska János, Lázár Balázs, Berki Mónika, Horváth Sándor e. h., Kovács Jutka e. h., O. Szabó Soma e. h., Polgár Péter e. h., Zrinyi Gál Vince e. h.



Stuber Andrea

# Fanyűvők kora

ANTON PAVLOVICS CSEHOV: CSERESZNYÉSKERT

**H**a *Cseresznyés kert*-előadással van dolgunk, elvárjuk, hogy legyen benne cseresznyés kert. Nem kell, hogy ott virágozzanak a szemünk előtt a fák, vagy hogy kosárszám szedjék a játszó a gyümölcsöt (pedig szép lenne!), de azért derüljön ki, milyen az a híres, hatalmas, gyönyörű birtok. Tudjuk meg, mit jelent a színrevivők számára, akik a „címszereplőt” nyilván tágabban értelmezik, mint maguk a hősök. A cseresznyés kert több mint cseresznyés kert. Letűnő éra, elvesző múlt, értékváltás tárgya/áldozata. Csehov darabja mint korszakhatár, határeset, esettanulmány – és ezen kifejezések hosszú szóösszetétele – mindkét irányból megközelíthető. Oda lehet állni vele az új

mellé vagy igazságot szolgáltatni általa a réginek. (És a kettő kombinációja is ezernyi árnyalatot mutathat.) Mindenesetre igényli a mű az alkotói elgondolást. Mind a konkrét és szimbolikus elemeiről – a kerttől a gyerekszobán át az estélyig –, mind az ambivalens érzéseket keltő szereplőiről, Ljubov Andrejevna-tól Lopahinon át Petya Trofimovig.

A Miskolci Nemzeti Színház *Cseresznyés kertje* az a fajta előadás – sok ilyen van egyébként –, amikor a néző tájékozatlan marad a tekintetben, hogy mit

Áron László (Gajev), Fandl Ferenc (Lopahin), Barta Mária Viola (Ánya), Müller Júlia (Ranyevszkaja), Bodor Németi Gyöngyi (Varja) és Lukács Gábor (Trofimov)



akartak közölni velem. Nem semmitmondással vádolom a produkciót jegyző Radoslav Milenkovićot – annál is kevésbé, mert engem egyszer már meghódított Csehovval, amikor Egerben színre vitte a *Három nővért* –, hanem avval, hogy rendezői eszközeivel, színészvezetésével, szereplőivel nem tudta célba juttatni a feldolgozandó információt. A legjobb akarattal is csak találgathatunk Milenković szándékait és interpretációját illetően.

Fabry Juraj jelzésértékű szobadiszletet tervezett a kezdéshez. (Az első jelenet a kutyáké. Szétugatják, felvételről.) A pályaudvarról érkező háziakat várók átláthatatlan ablakon nézegetnek ki az utcára. Nincs semmi kilátás. Az egykori gyerekszoba áll előttünk, erre a virágmintás mosdóállvány utal. Mindvégig kevés tárgy van a színen, így minden szereplő ahhoz a kevés tárgyhöz húz. Fandl Ferenc (Lopahin) precíz alaposággal bemosakszik a mosdónál, Baj László jepihodovi bénázásként kis híján felborítja, Halmágyi Sándor folyton részeg Szimeonov-Piscsikje egyensúlyproblémái megoldásához veszi igénybe. Kerkes Valéria jelentéktelen Sarlotta később belefojt a vízbe egy játék babát. Vége legyen a kiskorúságnak!

A gyerekszoba másik, elmaradhatatlan bútordarabja a százéves szekrény. (Száz éve volt százéves. Mára voltaképp kétszáz.) Esetünkben bizonyos értelemben eljuttassa magát a cseresznyés kert, amely semmilyen vonatkozásban nem képződik meg az előadásban. Ebbe a szekrénybe Lopahin zavarában hirtelen belebújik, amikor Ljubov Andrejevna megérkezik. Elfoglalja. (Megelőlegezve azt, hogy övé lesz a birtok, s ő fogja kivágnatni a cseresznyefákat.) Ugyanide ül be andalogni a két testvér, Ranyevszkaja és Gajev. Majd az első felvonás díszletével együtt – amely műfűszőnyegek révén mintegy átvezet a szabadban játszódó másodikba – elfelejtünk szekrényt, mosdót, múltat és jövőt. A szépreményű nyaralóhely bukkan fel, hátul nádas, mögötte csónak sikolhat keresztül a színpadmélyen. (A nádas, meglehet, vándormotívum, amely Milenković tavalyi, újvidéki *Sirály*-rendezéséből települt ide.) A harmadik felvonásban a bálhoz elegáns, bordó tapétás falak adnak keretet. Ezek elszállnak, eltűnnek a magasban az árverés eredményének hírére. Csak a csupaszság marad az új tulajdonosra, Lopahinra és a valódi birtokosra, Firsze, aki legvégül betotyog biztonsági papucsban a szín közepére. Felköti az állát, és lefekszik meghalni, miközben hull rá a hó. (Ez az előadás legszebb jelenete.) Firsz szerepében Csapó Jánost láthatjuk. Már a huszonegy évvel ezelőtti, Csizsár Imre rendezte miskolci *Cseresznyés kert*ben is ő játszotta a vén lakájt. Ha lenne alkalmas műszer, bizonyára kimutatná, mennyivel többet tud ma Csapó

János Firsze a szabadság felvirradását követő világnézeti elbizonytalanodásról, mint két évtizeddel ezelőtt. Ha akad a miskolci produkcióban igazán markáns színészi megnyilvánulás – amelyen kapva kapunk abban a reményben, hogy megvilágítja az előadás lényegét –, akkor ez az: Csapó János Firszének tétova, baljós megemlékezése a nagy szerencsétlenségről, a jobbágyfelszabadításról. Most minden össze van zavarva, nem érteni semmit – panaszolja. Olyannyira kavarnak fejében korok és korszakok, hogy egy gyereknadrággal topog Gajev után, amikor átöltözésre akarja bírni. A produkció másik, jelentősnek tűnő színészi mozzanata Lukács Gábor (Trofimov) életünket



Vajda János felvételei

vehemensen ostorozó szónoklata. Lukács Gábor Petya Trofimovja

Müller Júlia, Áron László és Barta Mária Viola

néhány éles vonással karakteresen jellemzett alak. Szemüveges, magasan hordja az orrát, olykor nyitva felejt a száját. Kicsit idétlenek, szélesek és szelesek a mozdulatai. Csöppet hasonlít a fiatal Szörényi Leventére, ami nem jön rosszul, mert könnyedén felkeltheti fiatal lányok (Ánya: Barta Mária Viola) lelkesültségét.

Milenković jó ritmusú rendezésében sok határozott, elszánt cselekvés lezajlik. Például Molnár Erik figyelemre méltó, lakli Jásája a vízparton céltudatosan magáévá teszi Varga Andrea lelkes Dunyasáját, miközben kimondva-kimondottan rosszallja, ha egy lány csak úgy odadobja magát. Ugyanő, ez a kicsit sem selemfiús küllemű inas úgy szereli le a kiboruló Ranyevszkáját, mint akinek gyakorlata van asszonya fizikai érintésében. Fandl Ferenc Lopahinja nyíltan pénzt ad Sarlottának. Dunyasa, miután Jása ejtette, szívesen visszakuncsorogná magát Jepihodovhoz, s az intező – akiben Baj László talán egy leendő Lopahint is megsejtet – hajlamos magához venni az alázatosabbá és hálásabbá váló cselédlányt. Sok minden kijelöltetik tehát a szereplők számára, és mégsem igen látszik meg-



történni köztük szinte semmi. Áron László Gajevje például egy pillanatra sem hat másnak, mint üres fecsegőnek. Müller Júlia Ranyevszkajaként megvillantja azokat a csodálatos szemeket, amelyeket Lopahin emleget, és szépen éli meg aggodalmát a harmadik felvonásban, de alakítása minden más vonatkozásban felszínes marad. Méltányolható a Lopahint játszó Fandl Ferenc. (Még annak a csehovi követelménynek is megfelel, hogy „ne legyen rövid a haja, mert a fejét gyakran hátraveti”.) Fandl Lopahinja jó szándékú, képességes ember. Ha igazságosak vagyunk, nincs is sok okunk idegenkedni tőle. Alkalmatlan az életre, szemben az alkalmatlanokkal. Van az a gyöngyszem jelenete a negyedik felvonásban, amikor megkérni készül Varja kezét. Varját az érdesen mély hangú és mély érzésű Bodor Németi Gyöngyi formálja meg, az előadás legkompaktabb teljesítményét nyújtva. Állnak a színpad két oldalán, s Fandl Lopahinja nem is igen igyekszik megszólalni. Voltaképp meg sem próbálja feleségül kérni a lányt. Annyira reménytelen, hogy emberek egymásra találjanak.

Ebbe az ígéretes jelenetbe belecsörgött hihetetlenül hosszán egy zenélő mobil a zsöllyéből. Ami arra utal, hogy talán nemcsak a miskolci társulat nem igazán felkészült és érett a *Cseresznyéskert* előadására, de a nézők közül sem mindenki.

CSEHOV:  
CSERESZNYÉSKERT  
(Miskolci Nemzeti Színház)

**Fordította:** Spiró György. **Díszlet:** Fabry Juraj. **Jelmez:** Laczó Henriette. **Irodalmi munkatárs:** Horváth Barbara. **Rendező:** Radoslav Milenković.

**Szereplők:** Müller Júlia, Barta Mária Viola, Bodor Németi Gyöngyi, Áron László, Fandl Ferenc, Lukács Gábor, Halmágyi Sándor, Kerekes Valéria, Baj László, Varga Andrea, Molnár Erik, Csapó János.

Rádai Andrea

# Tokkal-vonóval

MOLNÁR FERENC: HARMÓNIA

**A** *Harmónia* című Molnár Ferenc-darab 1932-es bécsi bemutatója azért fulladt botrányba, mert a nézőtérén nagy tömegben megjelent nemzetiszocialisták az akkoriban elterjedt, nacionalista-polgári erkölcsöket képviselő dalárdák kigúnyolásának tekintették. A néhány hónappal korábbi budapesti premier langyos fogadtatásra talált a Magyar Színházban, és nem csaptak nagy zajt a darab későbbi bemutatói sem: 1970-ben a József Attila Színházban és 2000-ben a tatabányai Jászai Mari Színházban. Ács János most a Pesti Színház számára vette elő a ritkán játszott művet. Nagy vihart feltehetően ő sem fog kavarni, ám az előadás kétségtelen pozitívuma, hogy bebizonyítja: a mellőzött *Harmónia* kifejezetten mulattató vígjáték, mely kitűnő szereplehetőséget kínál a színészeknek, és éppen megfelelő mennyiségű frappáns poénnal szórakoztatja a nagyjérdeműt.

Minden adott a szeniális vígjátékhoz, hiszen van Nagy Felfordulás: egy színpadon szaladgál férj és feleség, szerető és volt vőlegény. A köztisztletnek örvendő Kornély tanácsosról (Lukács Sándor) kiderül, hogy szeretőt tart. Ráadásul egy becsületes borbélylegény, Vili (Varju Kálmán) menyasszonyát csábította el, a manikűrös kisasszony Marianne-t (Csonka Szilvia). Vili hosszú ideig szótlanul borotválja Kornély arcát, ám a tanácsos által alapított Harmónia dalárda jubileumi ünnepe előtt fellázad, rátámad a csábítóra, és annak kettős életére az egész család előtt fény derül. A feleség, Ilona (Halász Judit) mérgében annyira elragadtatja magát, hogy pofon vágja férjét. Tettét mélyen megbánva azonban rögtön megbocsát neki, sőt, hogy visszakapja a szeretett férfit, még azt is elviselné, hogy az folytassa kapcsolatát szeretőjével. A tanácsos viszont nem kér az engedélyezett viszonyból, és lemond Marianne-ról, aki utóbb hozzá megy Vilihez.

A vígjátékot felpezsdíti a zene, mely Kornély és a lelkes kóristák szerint mindenre gyógyír: karének szelídíti meg a borotvapengével hadonászó borbélylegényt egy operát parodizáló jelenetben, és annak segítségével könnyebbülnek meg a megpróbáltatásoktól elcsigázott szívek az előadás végén. Ezen túlmenően a zene a komikum forrása, és sajátos ritmust ad az előadásnak: a házbéli gyerekek mindig a legfeszültebb pillanatban toppannak be, hogy karénnel kedveskedjenek a tanácsosnak, és mindhárom felvonás a kórus fellépésével ér véget.

Ács János rendezése alapos munka, s munkájának eredménye a régi Vígszínházat felidézni szándékozó becsületes bohózat. Az előadás a szöveget csaknem teljesen érintetlenül hagyja, a színpadkép (díszlet: Menczel Róbert) szinte hajszálpontosan megegyezik a szerzői instrukciókban leírtakkal. A szalon érzékletesen idézi fel a korabeli polgári miliót – akár csak a jelmezek (tervező: Gyarmathy Ágnes). Mivel azonban a darab társadalomkritikája a mai néző számára nem oly szembeszökő, és szinte minden szereplő győztesként kerül ki a Nagy Felfordulásból, az elkomorulás elmarad – az előadásnak legfeljebb a harmincas évekről van mondanivalója.

Magára Kornély tanácsosra is nehéz vesztésként tekinteni. Lukács Sándor karnagyan nem megrendülés, hanem beletörődés látszik, amikor

kettős életére fény derül. Azért mond le Marianne-ról, hogy férfiúi hiúsága ne szenvedjen csorbát. Nem valószínű, hogy szeretője elvesztését sokáig fájlalná; az sem, hogy ne kapna mindjárt másikat. A könnyed eleganciájú, sármos Lukács Sándor Kornély tanácsosa korosodó, kedves csirkefogó – hát tehet ő arról, hogy annyi nő szerelmes belé? Ilona visszakapja férjét, így ő is győztes. A feleséget játszó Halász Judit alakítása el-  
lentmondásos: míg az ominózus pofont követő jelenetben kabarészí-  
nésznőket megszégyenítő módon rikácsol, és dobálja lábait a levegőbe, az utolsó felvonásban képes felvillantani az örök asszonyt, a nagy formátumú férj támaszát, aki elhiteti a férfival, hogy az történik, amit ő akar.

Az előadás abszolút győztese – színészi értelemben is – Vili. Varju Kál-

az ablakokban pedig a házbeli gye-  
rekek fejecskéje bukkan elő. A *Harmónia* tagjai sugárzó arccal énekelik, hogy *A szív, / Felétek dobban, / Nagy-nagy titokban*, miközben mellkasukra teszik ökölbe szorított kezüket. Hommage à Molnár Ferenc. Ács János felvállalja a mellőzött színdarabot, minden hibájával, szentimentalizmusával és helyenkénti zsenialitásával együtt.



Vallai Péter  
(Dr. Péter),  
Varju Kálmán (Vili)  
Fesztbaum Béla  
(Páll) és Csonka  
Szilvia (Marianne)

Schiller Kata  
felvétele

mán alakítása egyszerre lenyűgöző és szeretetre méltó. Nem esik abba a csapdába, hogy a borbélylegényből egysíkú burleszkfigurát formáljon. Pedig könnyű lenne: a hórihorgas fiatalember bokacsörgető nadrágban jár, szerelme elhódítójának cipőjét hordja, összevissza beszél, és rosszul használ idegen szavakat. Ám Varju Kálmán Vilije minden nevetségessége ellenére igazi bajnok, aki heroikus küzdelmet folytat a sok szempontból esélyesebb Kornély tanácsos ellen. Különös, hogy szerelmük közös cél-pontja, Marianne sem a darabban, sem az őt játszó Csonka Szilvia alakításában nem tűnik arra érdemesnek, hogy két ilyen formátumú férfi harcoljon érte.

Kornély tanácsos lányának szerepe is alkalmas lenne arra, hogy komor szint vigyen a vígjátékba. Zeck Julianna azonban sem nem eléggé komor, sem nem eléggé komikus. A darabbeli Vera és a színésznő párhuzamosan küzd apja és a közönség figyelméért – hiába. Pedig szerelmesen simogatja a fürdőszoba ajtaját, mely mögött apja készülődik, neurotikusan csokit zabál, és amikor senki sem figyel, nagyokat húz egy üveg likőrből. Így merít bátorságot ahhoz, hogy férjét, a rosszindulatú, karót nyelt Pállt (Fesztbaum Béla) a végén elküldje a pokolba – a sokadik győzelem ebben az előadásban.

Mert végül minden megoldódik, és a maradék szomorúságot is elcsitítja az együtténeklés öröme. A záróképre az összes szereplő és a dalárda további tagjai (Zrínyi Kórus – Budapest Csepel Vegyeskar) is megjelennek,

#### MOLNÁR FERENC: HARMÓNIA (Pesti Színház)

**Zene:** Dinnyés Dániel, Dargay Marcell. **Karnagy:** Holló Gyula. **Szenika:** Krisztiáni István. **Világítás:** Komoróczy Gábor. **Díszlet:** Menczel Róbert. **Jelmez:** Gyarmathy Ágnes. **Irodalmi munkatárs:** Deres Péter. **A rendező munkatársa:** Várnai Ildikó. **Rendező:** Ács János. **Szereplők:** Lukács Sándor, Halász Judit, Zeck Julianna, Fesztbaum Béla, Csonka Szilvia, Tahy Tóth László, Varju Kálmán, Vallai Péter, Mécs Károly, Szegedi Erika, Tóth Simon Ferenc e. h.



Boros Kinga

# Tárgyilagos ima

VISKY ANDRÁS: HOSSZÚ PÉNTEK

„A *Hosszú péntek* főhősének gyönyörű szerelme és házassága válásba torkollik” – írja Visky András darabja kolozsvári ősbemutatójának beharangozója. Nagyon félrevezetően.



Péter Hilda, Sinkó Ferenc és  
(a fülkében) Dimény Áron

Mivel Kertész Imre *Kaddis a meg nem született gyermekért* című műve is eszközként használja időnként a narrációt a „Nem” indokainak felkutatására, az adaptáció sem törekszik a cselekmény lineáris elbeszélésére. Azokat a részeket őrzi meg, amelyek elengedhetetlenül fontosak a főszereplő B.

önmeghatározásában: a kopasz, piros pongyolás rokon néni megpillantását, a villamosozást apjával, a fiúgimnáziumbeli raportot, a Tanító úr történetét, megismerkedését a Feleséggel, az estét, amelyen Felesége elhagyja, a találkozást a Feleséggel és annak két gyermekével. A színpadon jelen időben

eljátszott történetszeletek belső monológgal váltakoznak. Ez a dramaturgiai forma a regényválasztás következménye. A *Kaddis* szokatlan dialógusa három személyt implikál: a kaddist mondó B.-t, az Urat, akit az ima dicsőít, és a meg nem született gyermeket, akihez B. a szavait intézi. Visky másik darab-

ja, a *Júlia* szerelmi-(szent)-három-(ság)-szögében Júlia egyszerre szólítja meg az Urat és a jelen nem lévő szeretett férfit. Visky András tehát olyan regényt választott drámája alapjául, amelynek szerkezete tökéletesen egyezik a maga drámaírói stílusával.

A B.-t alakító Dimény Áron kivételével a színészek (B.-vel együtt összesen tízen vannak, a kaddishoz szükséges rituális létszámnak megfelelően) jelenetenként más-más szerepet játszanak, többnyire személytelen, homogén Kart, a felidézett történetmorzsákban pedig egy-egy konkrét alakot. Dimény alakításának nagyszerűsége a konsztans tárgyilagosság, amellyel B. a saját életét kezeli. Ismertet egy állapotot és egy helyzetet. Nem sajátlatja magát, nem szenvedleg fájdalmában, és nem akarja végigvezetni a nézőt egy érzelmi folyamaton. Mert a folyamatszerűség segítség lenne a feldolgozáshoz, a *Kaddisban* megfogalmazott tapasztalat tárgya pedig éppen az értelmetlen és a fel nem dolgozható. Dimény az első perctől az utolsóig azonos hőfokon játszik, arckifejezése, hanghordozása alig változik; nem is volna szerencsés a regény kövér betűvel írt „Nem”-jeit kiabálva mondani.

B. monológjába a többi szereplő nyomatékként kapcsolódik be – jelenlétük, akár a kaddisban, megerősíti az imádkozót. Például átveszi B.-nek a levegőbe emelt, majd visszahanyatló, a Tanító urat felidéző kézmozdulatát, és addig fokozzák, fekvő helyzetből egész testüket feldobva, míg a látvány a szárazra vetett halak vergődésére emlékeztet. (A koreográfia Vava Ștefănescu munkája.)

Égészen más játékmódot követelnek azok a jelenetek, amelyeket mimetikusan jelenít meg a Kar, mintegy dinamikus, pontos helyzetgyakorlatként. Az egyenlőtönys csoportból ilyenkor vastagon (el)rajzolt karakterek válnak ki. Különösen érvényes ez a fiúgimnáziumi raport epizódjára az áhítatos művészlelkű Igazgatóval – Bogdán Zsolt a szó szoros értelmében levevényli a raportot –, a hatalmi hierarchiát alaposan ismerő Pörgével – Molnár Levente valószínűtlenül hátrahomorít az Igazgató előtt – és

Galló Ernő (elől), Péter Hilda, Orbán Attila és Kató Emőke

a pánikba eső groteszk diáksereggel – Péter Hilda merev rémülettel fixíroz valamit a nézők feje fölött, valahányszor Pörge rápillant.

A szenvedéseikkel kérkedő társalgók jelenetében („Lágerpóker”) B.-t és a Feleséget kivéve mindannyian koponyamaszkot öltenek, azt a regénybeli evidenciát jelenítve meg, mely szerint a B. által mondott kaddishoz nincs tápláló közösség. B. tehát nem is erősödhet meg hitében a kaddis által; csupán a „Nem”-ről való meggyőződése szilárdulhat meg. A gyermek nemléte, akiért a kaddist mondja, B. önfelszámolásának lehetőségeként szemlélve önmagáért mondott gyászimájává értelmezi át a kaddist. Az előadás befejezése erőteljesen ezt sugallja. B. dolgozószobáját, az egyszemélyes üvegfülkét – amelyet a Feleséget mélyen, természetesen szeretőnek megformáló Péter Hilda semmilyen kéréssel és támadással nem tudott megnyitni, felborítani – Dimény Áron belülről ívpapírokkal ragasztja be. Találó hant a golyóstollal a levegőbe megásott sírra. Felesleges ráduplázni erre a befejezésre a papírokon végigcsorgó tintával és a zsinórpadról aláhulló mannával.

Visky darabja és Tompa Gábor rendezése éppen nem a néző feladatának könnyítésére törekszik: nem segíti abban, hogy koherens történetet (gondolatot, érzést) rakjon össze. Más-más figyelmet, lelkiállapotot vár el a nézőtől a sodró beszéd-folyam és a szinte szóra-kozott dramaturgus jelenetek – ez utóbbiak kicsit nehézkessé is teszik az újrabekapcsolódást a monológba. Helyenként igen esetlen megoldások rontják a hatást: a kopasz nő megpillantásának elbeszélését geg – egy színész kopasz fejének váratlan felfedése – érvényteleníti; a fejadagot hozó Tanító urat nem látni az épp sötét színpadon, csak a „Hogy is képzelted?” hangfoszlánya marad.

A kolozsvári *Hosszú péntek* előadás-esszé Kertész regényéhez. Annak mérlegelése, hogy vajon a néző a regény alapos ismeretében nézi-e meg az előadást, az alkotók dolga.



Bíró István felvételei

**VISKY ANDRÁS:**  
**HOSSZÚ PÉNTEK**  
(Kertész Imre *Kaddis a meg nem született gyermekért* című regényének színpadi változata – Kolozsvári Állami Magyar Színház)

**Dramaturg:** Visky András. **Díszlet- és jelmeztervező:** Carmen-cita Brojboiu. **Koreográfus:** Vava Ștefănescu **A dramaturg munkatársa:** Kovács Kinga. **Zenei összeállítás és rendezés:** Tompa Gábor.

**Szereplők:** Dimény Áron, Péter Hilda, Orbán Attila, Bodolai Balázs, Györgyjakab Enikő, Bogdán Zsolt, Molnár Levente/Galló Ernő, Salat Lehel, Sinkó Ferenc, Kató Emőke.



Szántó Judit

# One Day My Prince Will Come

THOMAS KYD: SPANYOL TRAGÉDIA

A Budapesti Kamaraszínház megadja a módját: látványos külsőségekkel köríti az angol reneszánsz egy sokat hivatkozott, de Magyarországon még nem játszott tragédiájának hazai bemutatóját. Az est hangsúlyosságát az új fordítás is kiemeli: Szabó Magdának a *Nyugat* fordításkultúráját annak minden elomló költői pompájában dúskálva megjelenítő szövege helyett Szabó Stein Imre szárazabb, ridegebb, *up-to-date* kifejezésektől sem tartózkodó változatát hallhatjuk. Ez azonban még mindig nem határozná meg az előadás jellegét; az először akkor született meg, amikor a színház a rendezésre vendéget hívott: Lukáts Andor személyében Kaposvár nagy korszakának egyik megtestesítőjét, aki mára a Katona hagyományait és konokul őrzött eszményeit is képviseli. Aztán, érzésem szerint, lehetett a genezisnek egy második fázisa: az, amidőn Lukáts megismerkedett a társulattal, s ha addig még nem tudta volna, ráébredt, hogy itt nem jut minden szerepre egy mesterszínész.

Feltehető azonban, hogy addigra már megérett benne a rendezői látomás: a *Spanyol tragédia* ártatlan, mondhatni, naiv külsőségségét, tobzódó cselekményességét (tehát a közönségsiker legfőbb esélyét) lefokozva brechties szellemű, hideg és rideg előadást hoz létre, és megüt egy olyan alaphangot, amely csírájában fojtja el a néző minden szurkolói hajlamát, azonosulási ambícióját. És csak mint lehetőségre utalok rá, hogy úgy vélhette: ezzel a stílussal, amelynek illúzió-

ját egyszerűbb eszközökkel is létre lehet hozni, a színészek helyzetét is megkönnyíti.

Lukáts Andor tehát nem kért bonyolult, gazdag figurateremtést, a szerepek a moralitások merev típusaira emlékeztető általános gazemberek, mint ahogy a modern jelmezek sem szituálják a mába a történeteket, sőt inkább valamilyen egyezményes kortalanságot fejeznek ki. A színpadon felépül egy világ, amely minden ízében hazug, hamis, elvtelen és kíméletlen, és melyben az aljasság is személytelenül, az emberek mintegy természetes megnyilvánulásaként vetítődik ki, s az áldozatok egyetlen erénye is legföljebb az arctalanság. Jól példázza ezt egy rendezői ötlet: amikor Pedro (az eredetiben Pedriganno, ami valahogy kifejezőbben hangzik), a mindenre felhasználható gaz szolga először belép, egy ismeretlen holttestet vonszol magával, akinek kilétére később sem derül fény, és nem is kérdez rá senki; az csupán a gyilkos emberi természet aznapi áldozata. A történet légkörét fejeznék ki a járásokban háttal álló *body-guardok* is, kár, hogy a hátuk nem elég tehetséges.

Persze a rendező nyilván pontosan tudta: ha a választott stílussal valamelyest megkönnyíti is a szakmailag botladozó színészek helyzetét, a profik a legredukáltabb, leginkább elidegenített értelmezésből is ki fognak emelkedni. A főszerepben az ifjabb Hamletet az idősebb Hamlet életkorában megelőlegező Varga Zoltán (Hieronimo), Don Cyprianként Körtvélyessy Zsolt, de még a spanyol királyt játszó Cs. Németh Lajos is színészként nőnek a többiek fölé. (Jelenségként, valamint mimikájában igen érdekes Géczy Zoltán Lorenzója is, csak játékaival nem kellően béleli alá ezt a motiváció nélküli gazembert, ezt az elő-Jagót.) Varga Zoltán egyenesen mesterien kezeli a választott stílust: úgy ábrázolja a bosszúállót, a fiától megfosztott, kétségbeesett, a téboly felé tántorgó atyát, hogy egy pillanatig sem ébreszt a nézőben rokonszenvet. Furcsa, hajlott tartásában, félrebillenő fejében eleve van valami torz és természetellenes, későbbi színlelésében valami alattomos (melyik Hamletre illenek e jelző?), véres győzelmében valami szadista káröröm. A tragikus hősnő, Bel-Imperia sem ébreszt rokonszenvet, amilyen zsigeri természetességgel szeret át másodperceken belül halott szeretőből élő szeretőbe. Lukáts a dezillúzió-nálás jegyében bemutatja, amint a fogságban szükségét végzi, és megszerkeszt egy szépen megkoreografált hármas megerőszkolási képet is, amely a nézőből még csak felháborodást sem vált ki; Gilicze Márta vérszegény, de engedelmes játéka pedig átüt az instrukció: csak ne átléhe-tőn, ne rokonszenvesen!

Bizonyára a dramaturg Duró Győző is beleszólt a húzásokba, amelyek közül alig tűnik fel Hieronimo feleségének, Isabellának, a gyászos anyának a kiiktatása; érdekesebb a földöntúli szférának, a Szellem és a Bosszú alakpár visszatérő jeleneteinek a mellőzése, mert ez a beavatkozás a mű egyik alapvető jellegzetességét amputálja (nem is szólva arról, hogy benne a *Hamlet* egyik legfőbb előzménye mutatható ki). Ám az avatatlank ked-



Németh Kristóf  
(Pedro),  
Géczi Zoltán  
(Lorenzo)  
és Dolmány Attila  
(Balthazar)

véért: ez a Szellem nem az áldozaté, vagyis Horatióé, Hieronimo orvul meggyilkolt fiáé, hanem egy, a csatatéren már a cselekmény előtt elesett ifjúnak, bizonyos Don Andreának, Bel-Imperia első szerelmének visszajáró lelke – más szóval Kydnek, aki azért nem volt egy Shakespeare, még nem jutott eszébe, hogy a Szellem és a bosszúálló között dramaturgiai és oksági kapcsolatot teremtsen. Don Andreához végképp semmi közünk; talán ezért sem hiányoljuk a szellem-jelenéseket.

Megmaradt viszont a tragédia egy másik, különös és valóban epikai jellegűnek mondható sajátossága: az a három hangsúlyos epizód, amelynek egyáltalán nincs, illetve alig van szerves köze a fővonalhhoz. Az első egy anonim portugál udvaronc halálos végű, sötét intrikája a másik portugál udvaronc ellen; a második a kivégzés előtt álló Pedro clownszáma, azaz az a tragikomikus téveszméje, miszerint gazdája úgysem tűri el, hogy megöljék (holott éppen a szadista gazda

Varga Zoltán  
(Hieronimo),  
Dolmány Attila és  
Körvélyessy Zsolt  
(Don Cyprian)

kaján játékaról van szó); a harmadik Hieronimo véletlen találkozása egy ugyancsak fiát sirató festővel. (Itt tetszetősen lehetne tanulmányozni a különbséget Kyd és Shakespeare epizódtechnikája között.) Ezek az epizódok nagyon szépen illeszkednek az előadás fő mondanivalójához: kiterjesztik, alátámasztják rettentő világképét. Egyébként Lukáts puritánra csupaszított színpadképe, amelynek lényege egy szeméttel-avarral sűrűn teleszórt üres tér, ugyancsak a produkció *teatrum mundi*-jellegét erősíti. A szereplők által ide-oda helyezgetett nagy fehér kövek szimbolikája viszont nem elég világos, bár fölötte hatásos, amikor a tébollyal kacérkodó Hieronimo céltalan menetelése közben két ilyen követ hol maga előtt, hol a háta mögött ütöget össze.

Az egérfogó-, avagy színház a színházban jelenet csonkaságához viszont nem kellett dramaturg: Lukáts Andor bizarr ötlete, hogy a padra ültetett fenséges gazemberek arcjátékát és gesztusait a nézőtér egyik harmada egyáltalán nem, a másik kettő is legföljebb csak profilból láthatja. Sajnálom, hogy ezekről a percekről le kellett maradnom; miféle egérfogó volna az, amelyben Claudius reakcióját nem láthatjuk? (Ennyi jutalmat megérdemel a néző.)

A vége hekatomba, minden magasabb (vagy mélyebb) értelem nélkül. Nem kár a világért, jöjjön csak az a bizonyos naprobbanás.

Türelem: aki ebbe nem nyugszik bele, annak már csak bő egy évtizedet – 1601-ig kell várnia.

THOMAS KYD:  
SPANYOL TRAGÉDIA  
(Budapesti Kamaraszínház,  
Tivoli)

**Fordította:** Szabó Stein Imre.  
**Jelmez:** Makány Márta. **Dramaturg:** Duró Győző. **Asszisztens:** Kabódi Szilvia. **Rendező-játéktér:** Lukáts Andor.  
**Szereplők:** Cs. Németh Lajos, Körvélyessy Zsolt, Géczi Zoltán, Gilicze Márta, Kerekes József, Dolmány Attila, Varga Zoltán, Bozsó Péter, Dózsa Zoltán, Katona Zoltán, Csádi Zoltán, Németh Kristóf.



Schiller Kata felvételei



Cseicsner Otília

# Az iszonyat krónikái

## ANGOL BOSSZÚDRÁMÁK MAGYAR SZÍNPADON

A magyar irodalmi és színházi gondolkodásban gyakorlatilag egyedül Shakespeare képviseli az angol reneszánsz drámairodalmat. Kortársaiból a Magyar Tudományos Akadémia az első világháború alatt sorozatot jelentetett meg *Al-shakespeare-i drámák* címmel. Az „ál-shakespeare-i” jelző két fontos jelenségre hívja fel a figyelmet: a nyolc művet egyrészt Shakespeare-hez viszonyították, másrészt feltételezték, hogy imitációs szándékkal íródtak. Ma a sorozat nyitó köteteként megjelent *III. Edvárd király*, valamint az utolsó *Két nemes rokon* esetében képzelhető el, hogy írásában Shakespeare is részt vett. A másik hat mű egyéb konvenciókkal mutat rokonságot. Hazai bemutatóikról nem tudunk, később pedig a műveket olvasatlanul elfeledték. A *III. Edvárdot* (sic!) azóta lefordította János György, 1969-ben még ismeretlen szerzőnek, később Shakespeare-nek tulajdonítva, ami reklámnak nem rossz. A mű 2002-ben szerepelt a Royal Shakespeare Company első Jakab kori évadában – mérsékelt sikerrel.

A „shakespeare-i dráma” mint terminus össze-mossa a korokat és a műfajokat. Egyrészt elfedi a különbséget az Erzsébet és Jakab kori drámák között, holott Shakespeare életművén belül is megkülönböztetjük az Erzsébet halálával/Jakab trónra kerülésével határolt két korszakot. Másrészt a nagy elődök nálunk csak Shakespeare után váltak ismertté (Marlowe az említett akadémiai sorozatban mindjárt három művel), Thomas Kyd még később (1961-ben). A valóban Shakespeare-kortárs Ben Jonson viszont kései utódként szerepel a köztudatban, mert csak szatirikus humorvígjátékait ismerték, amelyek teljesen más műfaji konvenciót követnek, mint a Shakespeare-komédiák. A kultikus szemlélet nemcsak Shakespeare aránytalan felnagyítását, a „magányos zseni” egyoldalú értelmezését eredményezte, hanem a kortársak alulértékelését is. Az irodalomtudományban ez a tendencia megfordulni látszik, itt az ideje, hogy a színházi érdeklődés is kövesse. A színházi bemutatók előfeltétele a magyar fordítás.

1961-ben jelent meg az *Angol reneszánsz drámák* antológia, húsz drámával, 1972-ben Mészöly Dezső *Shakespeare új tükrében* című kötetében több Shakespeare-kortárs drámájának fordítását is közreadta – többek között a Shakespeare kézírását egyedül tartalmazó *Morus*-drámát –, az utóbbi gyűjteményből egyet sem mutattak be, az előbbiből is csak elvétve néhányat, ötletszerűen, jelentős időbeli különbséggel. Konceptió

csak Ben Jonson *Volponéjának* esetében figyelhető meg. Az 1945 utáni politikai változásoknak megfelelően a polgárok életét szatirikus modorban ábrázoló vígjátékot (a parádés főszerep Major Tamás színészi ambíciója is volt) 1953-tól 1968-ig tizenegyszer viszik színre a Nemzeti Színház bemutatóját követően szinte minden jelentős vidéki színházban – igaz, eleinte a Stefan Zweig–Illyés-átiratban, Vas István hívebb fordításában csak 1974-től. Ekkor jelent meg Ben Jonson *Komédiák* című válogatása, s ezzel szaporodtak a bemutatók (*A szóltan asszony – A hallgatag hölgy* címen is –, a *Bertalan-napi vásár*). 1968-ig Shakespeare-en és Jonsonon kívül más angol reneszánsz művet nem játszanak.

Ekkor látható az első Marlowe-bemutató, a *II. Edward Szolnokon* (Tandori Dezső fordításában), míg a *Doktor Faustust* csak 1978-ban rendezi meg Ruszt József. Közben egy Erzsébet kori ismeretlen szerző *Fevershami Ardenje* (*Gyilkosok a ködben* címmel) színre kerül a Katona József Színházban, 1971-ben. Elszigetelt, folytatás nélkül maradt bemutatók. Pedig – Kyddel együtt – ez a három mester tekinthető a reneszánsz angol dráma megteremtőjének.

Az első Kyd-bemutatóra, a *Hamlet* előképének is tekintett *Spanyol tragédiára* 2006-ig kellett várni. Félő, hogy csak mint ilyen kerül be a *szakmai* köztudatba. Annál is inkább, mert a színre állító Lukáts Andor hasonló színészvezetési és díszletmegoldásokkal (fenyőhánccsal beszórt színpad) élt, mint a *Hamlet* – ugyancsak általa rendezett – színművészeti vizsgálódásán.

A nyolcvanas évek politikai klímája lehetőséget teremtett több, nem épp harmonikus Jakab kori bosszúdráma bemutatására. 1980-ban Kaposváron bemutatták Middleton-Rowley *Átváltozások*, 1984-ben pedig John Ford *Kár, hogy kurva* című darabját két helyen is, a Katonában és Szegeden, valamint John Webstertől *A fehér ördögöt* Zalaegerszegen – meg-

1. Marlowe II. Edwardja Ruszt József rendezésében (Budapesti Kamaraszínház) Koncz Zsuzsa felvétele
2. A fehér ördög című Webster-dráma Zalaegerszegen (rendező: Ruszt József)
3. Webster Amalfi hercegnője a Bárka Színházban (rendező: Tim Carroll) Koncz Zsuzsa felvétele
4. Middleton-Rowley: *Átváltozások* (Vígshízház, rendező: Simon Balázs) Koncz Zsuzsa felvétele

előzve ezzel a Shakespeare utáni angol tragédia legtöbbet méltatott klasszikusának, az *Amalfi hercegnő*-nek magyarországi bemutatóját (1995). Alig másfél hónappal később ugyanezzel a darabbal vendégszerepel az angol Cheek by Jowl társulat. Ezt az eseményt a SZÍNHÁZ tematikus számmal köszöntötte (1996. április). 2000-ben Tim Carroll angol vendégrendező a Bárkában állította színre Webster drámáját. 2003 áprilisában a Thália Színház egy „szokatlan” előadással jelentkezett: Alföldi Róbert bábszínész–színész szakos hallgatókkal színpadra vitte Cyril Tournear *A bosszúálló tragédiája* című művét – bábjátékként. A meghirdetett három előadás gyakorlatilag telt házzal ment a száz férőhelyes Régi Stúdióban, ám mire híre mehetett volna, már le is került a befogadó színház műsoráról. Egyszeri alkalom volt, nem is lehetett hatása.

A mérleg: a Shakespeare-kortárs angol dráma magyar színházi recepciója 1945-től 2006 decemberéig, a *Spanyol tragédia* bemutatójáig tizenegy darabot ölel föl. Ez a tizenkét mű lenne hivatott az angol reneszánsz dráma történetéről alkotott kép árnyalására, az egyes szerzők és műveik kortörténeti, műfajelméleti megvilágításba helyezésére, a hol önállóan, hol társul-

tan alkotó szerzők a műfaji konvenciókat követő vagy megszegő különféle műfajú alkotásainak felrajzolására? Képtelenség. Még az egyes bemutatók egymásra gyakorolt hatását is nehéz lenne bizonyítani.

A késő Jakab kori rémdrámák két, magyar színpadon is bemutatott képviselője témaválasztásában specifikusabb problémát jár körül. Az *Átváltozások* két szálon futó története két konvenció elegyítéséből jött létre: a főcselekmény bosszútragédia, míg a komikus mellékcselekmény jonsoni típusú szatirikus vígjáték. Az angol cím (*The Changeling*) jelenthet váltott gyereket, félkegyelműt, holdkórust és házasságtörő asszonyt is; márpedig a darabban mindegyikből van, több is. Az örület a mű alaptémája. Ebben hasonlít Shakespeare nagy tragédiáihoz, sőt, a bolondokháza idézi az *Amalfi hercegnő* kulcsjelenetét is. A tragikus felhangoktól sem mentes mellékcselekmény tükörképe a főcselekménynek. Ács János a tükördramaturgia kiemelésére a két világot egy díszletben jelenítette meg: operai színpadképet idéző komor várudvarban játszódik az alaptörténet, míg a bolondokat a vár alatti kazamatákba rejtették, a lefedett előszínpad alá. Ily módon a két szál az utolsó jelenetig nem találkozott.





Ács nemcsak a tükördramaturgiára talált hiteles megoldást, hanem a rémdráma-konvenció kiüresedett elemeire: a szüzességvizsgáló port rejtő üvegcsékre, a szellemjárásra, illetve a *Titus Andronicus* egyszerre idéző és parodizáló horrorelemekre is (levágott kéz helyett itt levágott ujj). Szerinte ez is a mese része, és a közönség éppúgy elfogadja, mint a *Bánk bán*-ban a hevítőport. Nem hagyta el és nem is modernizálta ezeket az elemeket, hanem a lehető legkonvencionálisabb módon fogta föl őket. A XIX. századi operajátszás hagyományára utaló díszlettel, a kettős jelenetek operai duettekét idéző megvilágításával, a hangulatfestő fény- és hangeffektusokkal.

A Vígszínház Házi Színpadán 1996 januárjában Simon Balázs – Áccsal ellentétben – nem a színházi hagyományok közötti hasonlóság bemutatására törekedett, hanem a képprombolásra. Nemcsak a színházi eszközöket értelmezte újra (modern jelmez, a vígszínházi gyakorlathoz jobban illő társalgási stílus a shakespeare-i emelkedett dikció helyett), hanem beavatkozott a dráma szövetébe is: Beatrice-Joanna öngyilkossága, Antonio leszűrése további borzalmakat kínáltak. A mellékcelegményben Einstein-frizurás szórakozott professzorokat és rendőrviceket láthattunk. A tükörjátékot csak az erősítette, hogy Beatrice apját és Isabella férjét ugyanaz a színész játszotta – bravúrosan.

Az *Átváltozások*, *A Nagy Tamerlán*, *a Doktor Faustus*, *a Romeo és Júlia*, *az Othello*, valamint *az Amalfi hercegnő* elemei egyaránt kimutathatók Ford *Kár, hogy kurva* című tragédiájában. Az *Átváltozások*at idézi, hogy az egymást tükröző két cselekményszál az arisztokraták világát a polgárokéval keveri – igaz, az utóbbiak története komolyabb sérülés nélkül el is hagyható. Az incestussal számtalan más darab is foglalkozott már, azonban vagy velejéig romlott dolognak ábrázolták, vagy kiderült, hogy valamilyen származásbeli tévedésről van szó. Fordnál az erkölcsi parancsot, társadalmi szokást és politikai megítélést elvető, mindent törvényt áthágó szerelmi vágy teszi tragikus hőssé Giovanniit. A mű paradoxona, hogy a szerelmét birtokolni vágyó Giovanni a férj bosszújától úgy menti meg, hogy maga szúrja le szerelmét-húgát, és kimetszett, gőzölgő szívét fölmutatva jelenik meg a döbbenettől bénult bosszúvágók előtt.

Ezt a maga komolyságában előadni csak rituális színházban lehet. Nem véletlen, hogy a cselekményt mozgó könyörtelen végzet a kegyetlen színház elméletét kidolgozó Antonin Artaud érdeklődését is felgyújtotta. Testvérszerelm tragédiája és primitív-groteszk, perverz és megindító képek: egy mai előadásnak ezt a kettősséget kellene megjelenítenie. A darab költőisége stilizációt kíván mind a színpadkép, mind a játékmód, mind a beszédtechnika terén. Ford művében nem szimbolikus, hanem valódi párbeszéd folyik, de egy alapvetően metaforikus, ösztönszerűen értelmezhető nyelven. Ha ez hiányzik a színész eszköztárából, a cselekmény bohózatává válik, és a tragikus pillanat nem születik meg. A néző kínosan feszeng, és úgy érzi, a drámai alpanyag felelős az elmaradt katarzisért. Különös, hogy a kritika nem a megfelelő játékmód és színházi felfogás hiányában kereste a két hazai előadás kudarcának az okát (Zsámbéki Gábor: Katona; Bodolay: Szeged). A jobbik eset-

ben Ford csak Shakespeare-rel szemben marad alul, azon az alapon, hogy szövege nem olyan szabadon értelmezhető, szuverén és alkalmazkodó, mint Shakespeare-é. A rosszabbik esetben azonban a kudarc az egész Shakespeare-kortárs angol drámairodalomra rávetül. Ha pusztán a dikcióra építve hiteles rádióváltozat születhetett ebből a műből, akkor a hiba talán mégsem a drámai alpanyagban van.

John Webster két olasz tárgyú tragédiája, *A fehér ördög* (1611) és *az Amalfi hercegnő* (1612) megítélése mindig is ellentmondásos volt. Szokás őt kárhóztatni azért, hogy Forddal együtt jelentős mértékben hozzájárult a Jakab kori dráma, különösen a tragédia hanyatlásához, miközben elfeledkeznek arról, hogy drámai kísérletezése során korántsem öncélúan vitte végletekig a Shakespeare kései probléma-színműveiben, románcbaiban ez idő tájt ábrázolt értékviszágot. Talán épp a széteső drámai szerkezetben formailag is tükröződő értékviszágot indította színházainkat a nyolcvanas évektől a szóban forgó művek bemutatására.

*A fehér ördög*ből az eddigi egyetlen magyar előadás az a Ruszt József hozta létre, akinek számos egyéb Erzsébet és Jakab kori mű színrevitelét, magyarországi bemutatóját is köszönhetjük. Ruszt az elidegenítés számos módját használta a zalaegerszegi produkcióban. A darabban a tárgyalást kívülállóként kommentáló követek nála az egész előadás alatt jelen voltak, amivel a rendező a rémdráma külsőlegességére, teatralitására rárejtegette az átható iróniát. Ruszt bizonyára olyan színjátszásra instrualta színészeit, mely úgy idegenít el, hogy közben megőrzi a figura hitelét. Ehhez rendkívül gyors váltásokra van szükség, ami nem hagy időt a szerep átélésére. Webster színésze feltehetőleg csak felmutatta szerepe különböző arcait, villámgyorsan alkalmazkodva az egyes helyzetekhez. A Royal Shakespeare Company vezető színészei ma is ezt a játékmódot követik – mint a Jakab kori évadok is mutatják, átütő sikerrel.

Az 1612-ben íródott *Amalfi hercegnő* alapképlete sokkal egyszerűbb: a Hercegnő az áldozat, fivéréi a bosszúállók. Bár a bosszúdrámák számos elemével ebben a műben is találkozhatunk, a rémségek ellenére a darab tragédia, nem rémdráma. Az intrikus túllép a szereptípus határain, hiszen jellemfejlődésen megy át, az egységesebb, kevésbé ironikus dramaturgia és jellemalkotás következtében a mű egységes társadalmi és erkölcsi nézőpontot közvetít, amelynek révén az egyes szereplők megítélése is egyszerűbbé válik (lásd Koltai M. Gábor, SZÍNHÁZ, 2006. június).

A miskolci ősbemutatón Telihey Péter a bosszútragédia rémdrámába illő elemeire helyezte a hangsúlyt. Anakronisztikus, akciófilmekre jellemző eszközök használatától sem riadt vissza. A meghökkentő díszlet, a vastraverzek és kötélhálón bravúrosan mozgó színészek, a gyakran öncélúnak tetsző szcenikai és filmes trükkök révén Telihey interpretációjában az akcióhorornak titulált tragédia perverz gyilkosságok sorozatává válik. A káromkodások közönségessége idézőjelbe teszi Webster poétikus nyelvezetét: a nyelvi kontraszt hatására az eredeti szöveg ironikusnak hat. A Jakab-kor világát a mienkkel erőszakosan megfeleltető, anakronisztikusan aktualizáló adaptációk képtelenek hitelesen megformálni a websteri poétikus világot.

A Telihay-bemutató után rövid idővel hazánkban vendégszereplő angol Cheek by Jowl produkciója a nem realista megközelítések korszerűségét igazolta: a méregzöld bársonyfüggönyök keretezte négyszögbe helyezett cselekmény egy sakkpartira emlékeztetett. Az előadás nem a mába, hanem a XX. század elejére helyezte a cselekményt. A minden fontos szereplőt felvonultató nyitó tablóban az alakok mint egy sakktabla figurái állnak föl, már az elején világossá téve, hogy sorsuk a többi figura lépésétől függ. Antonio meggyilkolása is ilyen stilizált koreográfia szerint zajlik.

A Bárka 2000-es bemutatójában Tim Carroll az angol szimbolikus megközelítéssel élt. Minden és mindenki tetőtől talpig fekete, az imakönyvtől a barackig – a világban eluralkodott erőszak, kegyetlenség mindenkiben ott van. Webster sorai kétségtelenül szikárabbak, komorabb hangulatúak Shakespeare-éinél, ám komorabb világot is festenek: hősei nem a mindennapi realitásban, hanem egy hangsúlyosan sűrített világban léteznek, mely egyszerre hiteles, mégis költői.

Miért késik nálunk máig a méltatlanul elfeledett, önmagukban is jelentékeny tehetségű Shakespeare-kortársak újrafelfedezése? A két világháború közötti Hevesi Sándor és Németh Antal erőfeszítéseinek köszönhető Shakespeare-kanonizációt a szocialista kultúrpolitika is magáévá tette, hiszen ezek a darabok pozitív, humanista szemléletet képviseltek. A bosszúdráma konvencionális elemei és a belőlük kibontakozó rémségek nem efféle harmonikus világrendet állítanak elének; ez esetleg magyarázhatja viszonylag késői bemutatásukat. A rendszerváltás óta a Shakespeare-kultusz biztos sikert ígérő esélyként motiválja a darabválasztást.

Színházi szempontból mindig kockázatos egy ismeretlen, négyszáz éves dráma színrevitele. Az ilyen vállalkozás felkelthetné ugyan az irodalomtudomány figyelmét, az elszigetelt színházi bemutatókra azonban sohasem irányul széles körű figyelem. Ördögi kör ez, melyből kitörni csak egy koncepciózus sorozattal lehetne, oly módon, hogy egy adott színházi műhely több Shakespeare-kortárs művet is színre visz akár egy, akár több, egymást követő évadban. Ha belegondolunk, Hevesi Sándor és Németh Antal is így népszerűsítette Shakespeare-t...

A nemzetközi színházi életben különösen Angliában láthatunk figyelemre méltó kísérleteket arra, hogy az ismeretlen Shakespeare-kortársakat beemeljék a színházi mitológiába. Ebben élen jár a Royal Shakespeare Company és a londoni rekonstruált Globe Színház. Az elszigetelt, egyedi bemutatók mellett felismerték annak a jelentőségét, hogy a kortársakra is lehet, sőt kell évadot építeni. Mint akkor beszámoltam róla, az RSC a 2002/03-as évadban rövid egymásutánban öt, Angliában is ismeretlen darabot mutatott be: a *III. Edwárd* mellett Marston *The Malcontent*, Jonson–Chapman–Marston *Eastward Ho!*, Massinger *A római színész*, illetve Fletcher *The Island Princess* című műveit. Az első sorozat sikerén felbuzdulva 2005-ben, a Guy Fawkes által szervezett lőporos összeesküvés leleplezésének négyszáz éves évfordulóján megtartották a második Jakab kori évadot is. (Erről lásd Paraisz Júlia, SZÍNHÁZ, 2006. január.)

A társulati rendszerben működő Royal Shakespeare Company kinevelt egy színészgárdát, amely pontosan

ismeri a reneszánsz konvenció által megkövetelt játéktípust és beszédmódot (lásd Paraisz, SZÍNHÁZ, 2005. augusztus). Magam is láthattam, hogy a John Gielgud nyomdokaiba lépő Antony Sher átmenet nélkül képes modulálni a hangszínét például a *The Malcontent* álruhás címszerepében, és hitelesen bánik a félre-technikával is. (Nem mellékesen: ez a szerep nálunk is jutalomjáték lehetne.) E műsorpolitika további előnye, hogy egyedülálló lehetőséget kínál műhelymunkára. Emellett egy tematikus évad hírértéke jóval nagyobb, mint az elszigetelt bemutatóké. Tisztában vagyok azzal, hogy a magyar színházi viszonyok között nincs mód egy önálló Shakespeare-társulat felállítására sem, nemhogy tematikus reneszánsz sorozatokra, mégis, ha valamelyik vezető művészsztárcánk vállalna egy – akár több évadot is felölelő – koncepciózus kísérletet Shakespeare-kortársak bemutatására, bizonyára felkeltene mind a szakma, mind az átlagnézők figyelmét. Mint Tim Carroll bárkabeli *Hamlet*-rendezése, illetve a 2006-os nyári gyulai workshop mutatja, méltán híres, nagy múltú színeink is kapva kapnak az alkalmon, hogy az angol reneszánsz dráma világához nem szokványos színházi eszközökkel közeledjenek.

Egy újonnan szerkesztett angol reneszánsz antológia feltehetőleg a színházi szakma érdeklődésére is igényt tarthatna. Láthattuk, hogy a modern drámaírók közül a szellemiségében és drámatechnikájában Shakespeare-hez legközelebb álló, a *Musgrave örmester tánca* című művével az angol reneszánsz legnagyobb drámáit idéző John Arden is megbukott nálunk minden darabjával, talán mert színházi gyakorlatunkból hiányzik az a képesség, mellyel ezt a fajta stilizációt hitelesen meg lehetne jeleníteni. Ebben segíthet egy tematikus sorozat és a műhelymunka.

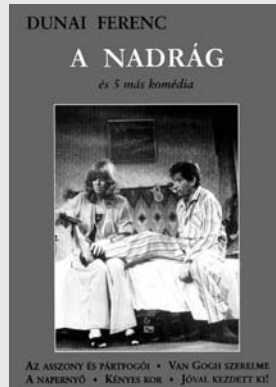
## MEGJELENT

DUNAI FERENC

### A NADRÁG és 5 MÁS KOMÉDIA

című kötete, amely két régebbi vígszínházi sikerdarabon kívül a VAN GOGH SZERELME és A NAPERNYÓ című színműveket, valamint a KÉNYES KOR és a JÓVAL KEZDETT KI! című mai tárgyú komédiákat tartalmazza.

- *Tarján Tamás előszavával*
- *Kaján Tibor rajzaival*



Keményborítós,  
435 oldal.  
Ára 2900 Ft.  
Már kapható  
a könyvesboltokban,  
vagy megrendelhető  
a Kiadótól:  
Pauz-Westermann  
Könyvkiadó Kft.  
9500, Celldömölk,  
Sági u. 9.



Szilágyi Sisso Szilvia

# Lőj a koreográfusra!

## A TESTEK FELSZÍNÉNEK LEHETSÉGES ÁLLAPOTAIRÓL

gazán emblemikus, hogy a Bartók-évben mindenki Bartókot rendezett, értelmezett, kivéve Horváth Csabát, akinek *A csodálatos mandarinjáról* az örökös egyszer már letiltotta a zenét. Később a Közép-Európa Táncszínház (KET) vezető koreográfusaként sem kapott zöld utat a vonósnégyesek táncszínpadi interpretációjához, sőt a jubileumi évadban, új társulata, a Fortedanse élén sem élhetett a zenei örökséggel. A mérnök örökösnek hála Horváth Csaba szinte mennybe ment, s már-már kiválasztottnak tűnt.

Az is lehet persze, hogy véletlen az egybeesés, de az alkotó az ominózus eset óta pályájának nagy változásait éli meg. A KET-tel, illetve a dramatikussá, folklórra, mitológiára és irodalomra ihlette koncepciókkal való szakítása, a csend (azaz hogy nem használhatja koreográfiaihoz azt a zeneművet, amelyet szeretne) a tiszta koreográfia felé fordította el. A kortárs táncban általában az ellenkezője történik: a klasszikus képzettségű alkotók a táncszínházi rendezés felé mozdulnak, és a dra-

maturgiához próbálják igazítani a zenei folyamatokat. Nyugodtan mondhatjuk hát, hogy Horváth Csaba a kortárs táncban az árral szemben úszik. Bartók-zenét később is választhat (2015 után biztosan), addig pedig táncot instruál, és ilyen módon testzenét szerez.

Az erőfeszítések, a minimális támogatásból a maximum akarása, az operaházi táncosokból kortárs táncosok nevelése a legújabb, 2007 januárjában a Trafóban bemutatott darabjában hozták meg az eredményt. Az előadással ugyan vagy negyven perccel túllépte a pszichológiai tűréshatárt, de ez is a koncepció része, hiszen Horváth Csaba sosem kímélte a közönséget, ahogy abban is következetes, hogy sosincs ugyanabból a darabjából két egyforma előadás. A címmel, amelyet a koreográfus Michelangelótól kölcsönzött, nehéz kibékülni, mert kevés kapcsolata van a darabbal. Hacsak nem a műfajt érintő, valamilyen általános állapotra

Csonka Roland, Kerényi Miklós Dávid és Pusztai Gábor



kell gondolnunk – arról ugyanis valóban sok mindent elmond az előadás.

Történet nincsen, illetve ami van, az egyszerű: Pusztai Gábor zenész ütőhangszerei – a klasszikus dobfelsereléستől a lábasokig, PVC-csővekig – és a táncosok mint épp zenére ébredő lények találkozása a színpadon. A *testek felszínének lehetséges állapotairól* első látásra az *Alice Csodaországban* krikettmeccsét idézi fel bennem, és nemcsak az öltözékek miatt, amelyek olyanok, mintha valaki egy gyerekkönyvből vágta volna ki őket (piros, bő tornanadrágban pipaszár lábak és filctollal rajzolt kockás trikó). A végtagok kiterjedése persze mérhető a játéktéren, a folyamatosan tágló kísérleti próbateremben (oldalt tornapadok), de a mozdulatok ideje már csak a zenével arányosítható, így teremődik meg egy másik lépték, egy vadiúj galaxis, amelyben a táncosok olyanok, mint a kölykök: játszani próbálnak a ritmusokon, ki-be járkálnak a párhuzamos valóságok között. Eszembe jut az einsteini tétel: a Naprendszerrel együtt mindannyian fénysebességgel száguldunk a végtelen univerzumban, és minden egyénileg megtett, saját mozdulatunk lassítja az időt. Talán a színpadi lények (az étellel együtt) azért gyorsultak fel, mert az evolúció az idő ellen küzd. Nem tudok nem gondolni az időre, hiszen folyamatosan tiktakol valami.

Pusztai az olajoshordón kezdi el az ütögetést, amelyen egy másik, csillogóbb világ nőideáljának szobra, Lőrinc Katalin *body builder*-figurája áll – kissé zavarón. Az ütős beleszól a táncba, időnként a mechanikus babák lába alá taszít egy-egy fazekat, amelyet azok később a fejükre húznak, hogy katonásdit játszhassanak,

Lőrinc Katalin, Pusztai Gábor, Ladányi Andrea és Bajári Levente

és hogy a zenész tovább dobolhasson rajtuk. A „poénkodás” közben egy, a techno, az etno és a free jazz között lebegő dobkompozíció születik meg a szemünk előtt, a fülünk hallatára. Az előre feljátszott, felvételről hallható szólamok is „átalakulnak” az aktuális hangszeres befolyás alatt. Máskor a táncosok irányítanak (pedig valójában a zenész a főnök), incselkednek, ellopják, odébb teszik a hangszereket, egzotikus állatot utánoznak, mintha a dobszóra összeállna a sivatagi show. Állandó a kommunikáció, és a maga ironiájával, sokszínűségével együtt ez az érzelmekben gazdag folyamat irányítja az előadást. A vad táncból néha kisétálnak a figurák, és oldalt várakoznak. Egy óra elteltével a színpad jobb oldalára gyűlnek a táncosok, a zenész fóliával letakarja a hangszereit, és megváltó eső kopogása hallatszik. Az *&Echó* végén aranyeső hullott, a megszokott dramaturgiák szerint is itt érne véget az előadás, ezért a közönség tapsolni kezd, de Ladányi és Pusztai egy újabb duóval folytatja. (Sebaj, agyonlövöm a koreográfust, újra bejövök, és egy másik sorba ülök. Megéri végignézni a gigaprodukciót, különben is, recenzens vagyok.)

Söröspohár áll egy dob tetején, Pusztai annak a szélen csíhol körkörös mozdulatokkal zenét, Ladányi mozog, majd iszik a pohárból, újra tekeregni kezd, és ez így megy tovább, egyre magasabb hangon. Nagyon vidám és felszabadult vég lehetne, gondolom. De elkezdik kicsomagolni a hangszereket, újabb tétel következik – ilyen nem lehet büntetlenül elkövetni... Ha a színpadon valamit letakartak, annak úgy is kell maradnia. Előreicipelnek egy harmóniumot (ez meg hogy jön ide – lázadozik bennem a normalitás), aztán a mozdulatlanok hitt hasizomdívá előmászik a nejlon alól, aranyosan csillogó fürdőruhájában végigbotorkál





a színpadon, és a lábával pumpálni kezdi a hangszert, mint valami mives bábfigura, aki évszázadok óta szolgálja urát, de szabadulna már. A zenész a billentyűzetbe csap, és valami ösztáncféle kezdődik a színpad közepén. Már nincsenek triók és duók, külön lények vannak, akikben – úgy tűnik – hamarosan lejár az órárgó. Persze ilyen káoszban semmiben sem lehet biztos az ember. Aztán a mozgásos, kísérleti zenemű valóban véget ér, és csendet, tapsot meg számos kérdést hagy maga után. De – azt gondolom – e gigaprodukcióval kezdődött is valami: például a magyar kortárs tánc egy újabb korszaka. A fiatal balett-táncosok átvivőneuronjai áttörtek az Operaház falán. Eljön az ideje, hogy a királyi színpadon *A diótörőn* meg a szélesvásznú lengőgatyáson kívül ilyet is láthatunk majd.

Végül néhány rövid megjegyzés: Ladányi Andrea nélkül nem jöhetett volna létre ez az előadás. Külön köszönet Nils Petter Molvaernek az előadás el-

hangzó utolsó zeneszámért. Horváth Csaba ezen az estén nemcsak zenét talált, de mérnöki diplomát is kiérdemelt: szép, új világot tervezett.

A TESTEK FELSZÍNÉNEK  
LEHETSÉGES ÁLLAPOTAIRÓL  
(Fortedanse – Horváth Csaba Társulata,  
Trafó – Kortárs Művészetek Háza)

**Zene:** Pusztai Gábor. **Fény:** Payer Ferenc. **Hang:** Kondás Zoltán. **Videofilm:** Szöllősi Géza. **Jelmez:** Benedek Mari. **Színpadkép, koreográfia:** Horváth Csaba. **Táncoljók:** Ladányi Andrea, Lőrinc Katalin, Kozmár Alexandra, Bajári Levente, Csonka Roland, Kerényi Miklós Dávid.

Kutszegi Csaba

# Alacsonyan szálló bő ing

HAMLET

**A** Győri Balett kitűnő együttes. Remek szólistái vannak, balettkara egységesen, magas színvonalon, művészien dolgozik. Erről bárki meggyőződhet, ha a közelmúlt premierjei közül megnézi például a *Giovannit* vagy *A tavaszi áldozatot*. Az őszi, *Hamlet* című bemutatójuk is megerősíti bennem a társulat kvalitásáról kialakult képet, sőt az előadás megtekintése után azt is kijelenthetem, hogy a győri táncosok művészi alázata is példamutató. Különösen nehéz ugyanis olyan produkcióban helytállni, amelynek koncepciójában, rendezésében, koreográfiájában kevés a művészi érték, az átgondolt és megvalósított ötlet vagy legalább a figyelemre méltó, színpadon megjelenített gondolatiság.

Első kérdésként rögtön az merül fel bennem, miért kell *Hamlet* címmel illetni egy olyan koreográfiát, amely sem shakespeare-i jellemzőket, sem hamleti esszenciát nem mutat fel. A drámairodalom legismertebb darabjaiból azért lehet jó táncelőadásokat alkotni, mert a koreográfus számíthat arra, hogy a nézők könnyen eligazodnak a történetben, és ismerik annak szereplőit is. Ezért táncban cselekményábrázolás nélkül is sikeresen színre lehet vinni a *Hamletet*, elég lenne a koreográfiában csupán lelkiállapotokat megjeleníteni, a publikum a cím alapján felismerné a drámai helyzeteket, *von Haus aus* hozzágondolná az előzményeket és következményeket, és így konkrétan ér-

telmezni tudná a kapcsolódó, mozgásnyelven megfogalmazott lélek- és hangulatjelenségeket. De a *Hamlet*-ből kitűnő, korszerű cselekményes táncjátékot is lehetne készíteni. Ebben is segítségnek bizonyulhatna a közismert szüzsé, hiszen lehetőséget adna a laza, szubjektív szerkesztésre, a sűrítésre, a nagyvonalú cselekménykezelésre, ezáltal az alkotó szabadabban újraértelmezhetné az alapművet, bátran koreografálhatna, és ha kedve tartaná, válogathatna a teátrális látványelemek között.

A győri *Hamletet* nézve az a benyomásom, hogy Marie Brolin-Tani, a koreográfus nem tudta eldönteni, milyen előadást akar létrehozni. Egyszerűen nem volt koncepciója. Kétfelvonásos *Hamlet*-jében a nézőnek végig kell szenvednie egy homályos cselekményszerkezet értelmezési folyamatát, be kell azonosítania a szereplőket, és ki kell totóznia, hogy melyik figura az alpmű melyik időszakából bukkan éppen elő. Brolin-Tani tehát a történetek könnyű értelmezésének adományától megfosztja a nézőt, és cserébe nem is koreografál bátran, mondhatni, biztonsági kúrre törekszik.

Mozgásnyelvének alapvető ellentmondása, hogy egyszerre akar „kortársosan” kifejező és balettosan esztétizáló lenni. Az előadás kezdő képében Hamlet szólózik. Velekei László korrekten abszolválta táncmonológjának egyik pillanatában expresszív hatás eléré-

Pátkai  
Balázs  
és William  
Fomin



Szabó Béla/Ötvenévi felvétele

sére törekvő kortárs táncost látok, a másokban pedig csinos balettos fiút, aki tükör előtt begyakorolt, testén előnyösen mutató pózokat váltogat. A jelenség nemcsak felütése az előadásnak, hanem a teljes prodekciónak szimbóluma is. A koreográfiát ugyanis végig a fenti kettősség jellemzi. Ennek ellenére vannak az előadásnak szép pillanatai is. Ilyenek például Hamlet és Ophelia (Sóthy Virág) mindkét felvonás elején megtekinthető kettősei, Hamlet és Gertrud (Cserpák Szabina) konfliktusos *pas de deux*-je, amelybe a zord Claudius (Pátkai Balázs) is be-bekapcsolódik, valamint a darab végi apoteózisszerű finálé néhány mozzanata, amelyben a teljes kar és az összes szereplő megjelenik, még az Apaként végig akciózó Szellem is (William Fomin megformálásában).

Az említetteken kívül a Shakespeare-dráma alakjai közül még Horatio (Sebestyén Bálint) szerepel a táncműben. Brolin-Tani tehát kevés szereplős kamaradramát koreografált, ami önmagában persze nem baj, de ez megint csak egyfajta „köztes megoldást” eredményez: a dráma mellékszálakból (is) nagy ívűvé sodort fő cselekményszála nem jelenik meg a táncjátékban, az amúgy igen vontatottan váltakozó különböző képekben pedig a szereplők közötti viszonyrendszer finomszerkezetét sem sikerül érzékenyen ábrázolnia. Ez utóbbin nem segít a kar klisészerű működtetése. Még akkor sem, ha a műsorfüzetben értelmezési támpont is olvasható: „a kar Hamlet gondolatait és érzelmeit jeleníti meg.” A kiadványból egyébként az is megtudható, hogy „Hamlet álom és valóság, múlt és jelen, tények és képzelet között él és cselekszik”. Ezzel ugyan magyarázható a koreográfia sajátos idő- és szerepkezelése, de az is tudható, hogy a fenti ellentétpárok állandó, sokszor egyidejű színpadi jelenlétével nagyszerűen indokolható (már előre és utólag is) a megszerkesztetlenség, a következtetlenség és a koncepciótlanság is. Egyszerűbben fogalmazva: ha az idő-

és valóságsíkok össze vannak keveredve, bármi, bárhol, bárkivel, bármikor megtörténhet.

Maradva még a műsorfüzetnél, komolyan zavarba ejtő a szintén ott olvasható, alábbi értelmezés: „Az ötvenes évek elnyomatás alatti Kelet-Európájából kísérhetjük figyelemmel, hogy Hamlet miként keresi apja sorsának igazságát...” Azt hiszem, erre illik azt mondani: *no comment*. Az előadás látványvilágában, gondolatosságában, történéseiben ötvenes évekre utaló jelleget nem tudtam felfedezni (a jelmezek is „kortalanul modernek”). Hacsak a színpad végén, közepén lebegő, forgó, böszme nagy férfi-ingzakó nem hordoz politikai jelentést... Tény: az óriásjelmez Sztálin és Mao rangjelzésmentes nyári uniformisának keresztvezéssel létrejött utódjára emlékeztet. Az Apa mindenesetre elég gyakran kering körülötte és benne, ezért inkább kísértetlepelnek értelmezném. Továbbgondolva: a bő ing lehet akár a múlt kísértésének szimbóluma is... De ez a látottak alapján indokolhatatlan, pusztán jó szándékú, erőltetett értelmezés részemről.

Felfedezhető viszont a darabban egy következetesen vezetett motívum: a különböző korú szereplők közötti generációs ellentét. A fiatalok, Hamlet, Ophelia és Horatio jól láthatóan összetartanak, és határozottan különbözni akarnak szüleik az Apa, Claudius és Gertrud képviselte világától. Ezen az alapon akár újraértelmezhető lenne a *Hamlet*. Csak akkor logikusabb lenne a történetet a kelet-európai ötvenes helyett a nyugat-európai vagy észak-amerikai hatvanas-hetvenes évekbe helyezni. Azt gondolom, művészi elmélyülés táplálta logikát nem kell keresni az ötvenes évekre utalásban. Az ötlet valószínűleg sikertelen párfogás.

A Győri Balett *Hamlet*-je olyan, mint a klasszikus ál-latorvosi ló: a járhatatlan, zsákutcába jutott koreográfusi útkeresés majd' mindegyik tünete megfigyelhető benne. Elmarasztalni mégsem illik a koreográfust és alkotótársait, mert nem arról van szó, hogy cinikusan,



nagyképűen visszaéltek volna a lehetőséggel (ez látszik a munkájuk eredményén), hanem – feltehetően – egyszerre akartak minden igénynek megfelelni, arra törekedve, hogy egyidejűleg értékőrzők és korszerűek, kellemesek és sokkolók, elegánsak és szenvedélyesek, populárisak és intellektuálisak, jók, szépek és okosok legyenek. Lehet, hogy a Győri Balett kitűnő vezetője elhiszi: létezik ilyesmi? Vagy csak nagyon nehéz az együtteséhez méltó, jó koreográfust találnia?

## HAMLET (Győri Balett, Művészetek Palotája)

**Koreográfia:** Marie Brolin-Tani. **Zene:** Sosztakovics, Glass, Enescu, Vasks, Desyatnikov, Bloch, Ravel. **Díszlet:** Hans-Olof Tani. **Jelmez:** Else Marie Alvad. **Fény:** Hans-Olof Tani, Hécz Péter, Szabó Attila.

**Táncolják:** Velekei László, Sóthy Virág, William Fomin, Pátkai Balázs, Cserpák Szabina, Sebestyén Bálint, valamint Dobi András, Dolbilov Aleksey, Fuchs Renáta, Gonzales Otero Hassan, Hardi Beatrix, Horio Asuka, Horváth István, Jekli Zoltán, Kara Zsuzsanna, Kovács László, Ströck Barbara, Varga Ágnes.

Halász Tamás

# Lelt tár

## MINDEGY

„Az elmúlt három esztendő eredményeit visszük színpadra, amelyek talán tanulságot rejthetnek, és érdemesek arra, hogy megosszuk másokkal is” – írja a színlap. A PR-evolution fiatal társulata tehát egyfajta út közbeni összegzést, leltárt tár elének, visszatekintést emleget. Az alapító művészeti vezető Kun Attila rendhagyó fotóábrázolata a színlapon (Szabó Bence munkája), pontosabban a kép különössége először alig tűnik fel. Itthon, nappali fényben csodálkozom rá erre az ijesztő, izgalmas alakra, mely színeiben, kifacsart, állig felrántott vállú pózában Egon Schiele világát idézi. A fotón a félmeztelen testet oldalról látjuk, deréig. Feje kissé hátrabilen, szembeforduló arca vállára támaszkodik, szeme lecsukva. Izmos karja kilendül, kézfejét derékszögben maga felé csavarja. Fordul, billen, kilendül, csavar – a szavak mozgásra utalnak, ám e figura halottnak, örökre e furcsa pózba dermedtnek látszik. Bőre viaszos, műanyagyszerű, mint Gunther von Hagens anatómus-lidérc botránykavaró vándorkiállításokon bemutatott, plasztinált holttesteié. Vagy mint az átlátszó vákuumfóliába csomagolt, fagyasztott tökehúsé. Izomkötegei közt rémisztően mély árkok, bőrén síkos, csillogó bevonat.

*Mindegy* – provokatív, felkavaró, jó cím: az árnyalatgazdag magyar szót a titulus angol fordítása (*It Makes no Difference*) pontosítja. Munkásságát követve tudjuk, Kun Attilától mi sem áll távolabb, mint a nihilizmus, a lemondás, a beletörődés – érezzük hát, hogy tulajdonképpen egyáltalán nem mindegy...

A színlap hét szereplőt ígér, Tonhaizer Tünde azonban nem lép színre, ahogy a Kossuth-díjas, ma is rop-

pant kisugárzású klasszi(ku)s, Szakály György sem. Kun Attila partnereiként a huzamosabb ideje Londonban dolgozó, a produkcióra hazatért Szabó Csongor és Nemes Zsófia képviseli a kortársi vonulatot, Kozmér Alexandra, az Operaház volt magántáncosnője és Feledi János, a Budapest Balett művésze a klasszikust.

A mű előadói egyenként lépnek be a kopár, a fekete falakig lecsupaszított térbe a színpad mélyén nyíló, „üzemi” kisajtón keresztül. Kezükben a civilség attribútuma, egy-egy ásványvizes palack. Molnár Zsuzsa semleges, tetszetős jelmezei már-már utcai ruhának is beillenek, a szürke-földszín finom árnyalatait sorolják (kivételek alól, mind szabásában, mind színében, a koreográfus koromfekete, ujjatlan, ám garbonyakú, hangsúlyos felsője). Kun, majd a többi táncos a tér peremére húzódik, egyfajta élő, civil keretbe foglalva a színpadot. A kopár térséget a nyitányban átlós, életlen szélű fénysáv szeli át. A táncosok ennek belső végpontjához közel rendeződnek csoporttá, hogy a derengő fényben karként, kicsavart pózban, szinte észrevehetetlenül lassú mozdulatokkal meginduljanak a közép felé. Hangsúlyos sötétek, ritmikus fényváltások tagolják e mozaikszerű játékot, melyből észrevétlenül lép ki vagy tér vissza egy-egy karakter. Lassan, a butótánc jegyeit mutatva indul be az előadás, és igazán sodró tempójúvá végig nem is válik. Különös, puha melankóliáját ritkásan oldja feszült drámaiság vagy éppen a (mozdulati vagy hangzásbéli) humor. Kun Attila sorsokat írt a koreográfiába: eszköztelen, puritán, érzékeny mozgássoraiba nem nehéz beelátni a profán valóságra reflektáló, személyes momentumokat.



Szabó Csongor, Kun Attila és Kozmér Alexandra

A koreográfus (alkotótársaival, a játék előadóival) moralizáló szerzői ambíciói szerint kapcsolatainkat, önámításunkat, a csalást, becsapást, érdekeltségünket, embertelenségünket emeli színpadra e három évre visszatekintő produkcióban. Mellbevágó e mindenféle pátosztól mentes, víztiszta munka, e finom gesztusokból konstruált képsor, egy szkeccsgyűjtemény józan leltára. Együttlét és különállás, csapatátulás és kiszakadás, önként vállalt és kényszerű mozzanatok sorjáznak. Kun Attila finom áthallásokkal komponál, gesztusokkal öltöztet, pozíciókat csereberél, testet és lelket párosít össze újabb és újabb konstellációkban. Nemes eszközökkel ábrázolja a kisszerűséget, máskor elnagyoltan, karikírozva a fennköltet. Semmi sem vegytiszta, semmi sem egyszínű. Megrendülésünk pillanatait azonnal egy profán gesztus írja felül, míg a tréfákat melankólia itatja át.

Kun és Kozmér ragyogó kettősében a szerző úgy irányítja társnőjét, ciccegvé-nogatva, mint egy lovat. Mozdulataik – befogott füllel – olykor könnyet csálnak az ember szemébe, de az idomári neszezés groteszk keretbe zárja a látványt. Szabó Csongor egy emelkedett pillanatban táncoló társaihoz lép, és mint egy szociodráma epizodistája váratlanul elbődül: „Éhes vagyok!” S ekkor arra kell gondolnunk egy pillanatra, hogy „Korgó gyomorral nem lehet...”. Szabó később, táncbohócként, röpké szólóban műfaji listát sorol, egy-egy jellegzetes mozdulatot párosítva a táncnemek mellé: „kortárs”, „modern”, „klasszikus”, „néptánc”, „stilizált néptánc”... Értőn vihog a közönség – mindenki a maga olvasata, képzeltársításai szerint.

Koreográfiáiban Kun előszeretettel kritizálja a kort, melyben élni kényszerül. Primer vagy stilizált módon

negatív élethelyzeteket, elítélendő viselkedésmódokat, az általános felszínesedést, az elmagányosodást, a közönyt veszi célba. Kommentárjait pályája, választásai, dilemmái, sikerei és kudarcélményei hitelesítik (a magas nemzetközi árfolyamon jegyzett művész a világhírű Rambert Ballet társulatát hagyta ott itthoni munkájáért). A szövevényes test-képregény a státusok, szerepek állandó váltakozásáról szól. A kiszámíthatatlanságról, a felkínálkozó új helyzet és a morális következetesség konfliktusairól. Távlatról és bizalomról, a prés alatt oly nehezen megőrizhető emberi minőségről, a láthatatlan páncélzatról, mely éppen összesimulni nem enged.

A színpadon terítenek: abroszos asztalra, porcelánnal. Enni azonban már nem az ül le, aki korábban panaszosan, hangját mórlikálva próbálgatón, ételért kiáltott. A zárókép a nyitányéhoz vezet vissza. Ugyanaz a fénypást a kitekert pózokban, lassan mozduló, ágbojas ember-erdővel, újból a homorú hátak és madárszárnyyszerűen verdeső karok, a lassú, csoportos haladás. Egy alak a földön, sárgás fénykörben hever. Kívül került – vele, az eggyel a többi kevesebb.

#### MINDEGY (PR-evolution Dance Company, Trafó)

**Koreográfia:** Kun Attila és a PR-evolution Dance Company. **Fényterv:** PR-evolution Dance Company. **Jelmez és díszlet:** Molnár Zsuzsa. **Zene:** válogatás Ludwig van Beethoven, Peter Vasks és mai szerzők műveiből.

**Táncoljók:** Kozmér Alexandra, Nemes Zsófia, Feledi János, Kun Attila, Szabó Csongor.



# Tizenkilencre lapot húzni

BESZÉLGETÉS SZIRTES TAMÁSSAL

– *Mi valósult meg, és mi igazolódott vissza a Madách Színház élén eltöltött eddigi időszakban a pályázatában vázoltakból?*

– Rengeteget tanultam három-éves igazgatói periódusom alatt. Részben visszaigazolódtak az elképzeléseim, ám be kell látnom, sok mindent másként kell csinálni, mint ahogy kezdetben gondoltam. Az igazgatás egyszerre jelenti a művészi program kitalálását, megvalósítását és a színház menedzselését. Ha választ adunk arra a három kérdésre, hogy mit játszunk, kik játsszák és ki rendezze, akkor a színház arculata kezd kirajzolódni. Éppen ilyen fontos, hogy miként épül föl az apparátus, azaz a gazdasági, hivatali és műszaki szerkezet, amely a művészi elképzeléseket megvalósítja. Rendezőként az első három kérdésre volt könnyebb a válaszokat megtalálni. Soha nem volt például kétségem a zenés műfaj különlegességét illetően – a mai napig ható jó döntésemnek tartom, hogy 1983-ban a *Macskákkal* letettem a voksom a műfaj mellé. Magyarországon egy színház profilja elég lassan alakul ki – ha egyáltalán kialakul –, a Madách Színház esetében ez markánsan az én igazgatói periódusomra esik. Ez az időszak győzött meg arról is, hogy a színház sikerének nélkülözhetetlen feltétele az arculat egyértelműsége. Régebben egy vidéki színházhoz hasonlóan működtünk, amelyik minden műfajból játszik kicsit. Véleményem szerint egyetlen fővárosi színház sem tud talpon maradni, ha nem tudhatja róla a szakma vagy a közönség, mi a valódi profilja. Az is egyértelművé vált számomra az elmúlt három évben, hogy nem elég a műfajt vállalni, azt maximális szinten is kell mű-



velni ahhoz, hogy a társulat versenyképes legyen.

– *Van valódi verseny?*

– Igen. Még ha látszólag békésen élnek is egymás mellett a színházak, valójában komoly verseny folyik a nézőért. Nem mindegy, hogy a közönség hova megy be, és kinek hajlandó, milyen jegyárat megfizetni. Bár a színház-finanszírozási struktúra hallatlanul eltorzult mostanra, a jegybevételnek mindenhol nagy súlya van, a Madách Színházban pedig meghatározó fontosságú. A választott műfajt ezért is rendkívül komolyan

kell vennünk, és a legjobbnak kell lennünk.

– *A fenntartó is úgy írta ki a pályázatot, hogy a Madách zenés körüti nagyszínház legyen.*

– Mélyen a szívemből szólt ez, és nemcsak hogy semmilyen kompromisszumot nem jelentett, de büszkén és örömmel vállaltam. Bár eredetileg prózai rendező vagyok, Shakespeare-t, Csehovot, kortárs magyar és nyugati drámákat vittem színpadra életem hosszú szakaszában, mégis vallom, hogy a zenés műfaj szintézise a színháznak. Rengeteg alkotóelemből áll, és

lényegesen nagyobb követelményt támaszt a színházzal, a rendezővel és a színészekkel szemben, mint a próza. A zenés műfaj sikere egyenes arányban van a befektetett munkával.

– Vajon a szakmai elit miért nem osztja egyértelműen ezt a gondolatot?

– A kritikával kapcsolatban most egyáltalán nem panaszkodhatom, sőt! Kiemelt örömhír, hogy a *Producerek* kapta a Színkritikusok díját mint az előző szezon legjobb zenés/szórakoztató előadása. Szeretjük azt mondani, hogy a műfajok között nincs hierarchia, a valóságban mégiscsak érzékelhető bizonyos előítélet. Kétségtelen, a zenés műfaj – filozófiai, pszichológiai értelemben tekintve – nem mond el annyit az életről, a világról és az emberi kapcsolatokról, mint egy kiváló klasszikus vagy modern dráma. Érzelmű hatását és színházi komplexitását mérlegelve viszont sokkal erőteljesebb.

– Sokszor úgy tűnik, a látványelemek működtetésébe fektetett energia felülírhatja és elnyomhatja a darab belső értékeit.

– Minden műfajnak megvannak a maga jól használható patronjai. A színészek és a rendező a prózai színpadon is számos eszközt alkalmazhat, amellyel egy üres, kevésbé kidolgozott produkció esetén is fel tudja kelteni az értékeremtés, a maradandót alkotás látszatát. Ilyen panelekkel a zenés színház is rendelkezik természetesen. Nagy létszámú énekkarral, táncosokkal, zenekarral dolgozhatunk, látványosak lehetnek a díszletek és jelmezek, de ezek még csak a műfaj adottságai. A lényeg ezután következik. És a lényeg: a minőség. Minőség minden felsorolt hatáselemben. A színészek és táncosok technikai tudását, a rendező és a koreográfus invencióját, az egyes alakításokat, a látvány eredetiségét és hatásosságát értékeli a kritikusok a szavazáskor. A drámai színész is nagyszerűen tud bánni a hangjával, fantasztikus hatásszüneteket tart, intenzív tud lenni vagy elmélyült – miközben akár középserű és üres is lehet. És a csoda megtörténhet ott is, a zenés műfajban is. Természetesen nem tagadom, az utóbbi többségében vizuális és érzelmi, nem pedig intellektuális hatáselemekkel dolgo-

zik; bizonyos fokú intellektualizmus a zenés darabok egy részéből hiányzik.

– Fokozza-e a zenés és prózai színházak eltávolodását, hogy az előbbiben a technikai fejlődésével párhuzamosan a teátrális elemek kerülnek előtérbe, miközben az utóbbiban háttérbe szorulhat a látványvilág?

– Aki musicalre vált jegyet, kétségkívül sokkal többet akar kapni. Aki zenés színházzal foglalkozik, annak tudomásul kell vennie, hogy ezt a fajta igényt is ki kell elégítenie. A látvány a zenés műfaj nélkülözhetetlen eleme. A folyamatosan fejlődő filmipar és a televíziózás olyan mértékben határozza meg és teszi vizuális szemléletűvé mindennapi kultúránkat, hogy azt botorság figyelmen kívül hagyni. A zenés színház hallatlanul változókéony, beépít mindent, ami a vizuális művészetekben létrejön. Bár a filmes vágás gyorsaságát színpadon lehetetlen elérni, a jó díszlettervező ma már képes filmszerű változások létrehozására, s igyekszik olyanfajta színházi gépezeteket alkalmazni vagy teremteni, amelyek a változások gyorsaságát hihetetlen és mesészerű módon megnövelik. Tapasztalataim szerint ezt a nézők is nagyra értékelik. Ez van annyira fontos, hogy a zenés színházban erre sokkal több figyelmet, pénzt és energiát kell áldoznunk, mint a prózai színházban. Ott a különleges figyelem a kimondott szóra, az alakítások és a színházi alkotás egészének mélységére irányul. Hozzá kell azonban tenni, hogy a zenés színészek különleges esetben játszani, énekelni és táncolni egyaránt jól tudnak. A tehetségnek ez a hármassága ritka adottság, és akik ezeket mesterfokon űzik, azok a műfaj világsztárjai. Ám az egyszerre csodálatosan táncoló, éneklő és játszó színész sem tudja olyan jól előadni a Hamlet-monológot, mint az a kiváló Hamlet, aki egész életében csak erre készült. A lélekábrázolás mélységében nem tudjuk felvenni a versenyt, de – hangsúlyozom – a zenés darabok ezt nem is igénylik.

– Egészen biztos ez?

– Amit a színész nem tud elérni, azt eléri a zene. A zene csodálatos hatáselem, és egyenesen az emberi lélek legközepére hat. Vitathatatlanul mindent elmond az érze-

lem nyelvén, s eleve mélyebbre hatol, mint a szó.

– Tehát amit látunk, az mind csak a zenét erősíti?

– Igen. Valójában a legértelmesebb néző is újra gyerek lesz a zenés színházban. Mi nagy, színes meséket mondunk. Drámai meséket, vidámabb meséket, fantasztikus meséket, de mindig meséket. És minden ezt a mesemondást szolgálja. A modern dramaturgiának azokat a különlegességeit, melyeket a drámai színház megteremtett – időutazásokat, posztmodern formákat, absztrakt, nehezen áttekinthető, asszociatív világot teremtő, a kísérletező színházban életképes rendezői koncepciókat –, a zenés színház nem alkalmazza. Ebben a műfajban a mesét kell világosan és közérthetően elmesélni. Ez alapkövetelmény, és egyáltalán nem könnyű. A zenés színházi alkotócsapatokban a rendező tölti be a mesemondó szerepét, és ideális esetben egyesíti a prózai rendezők és a filmrendezők képességeit. Döntő továbbá a zenei affinitása, mert itt a zene dönt el mindent, ahhoz kell szabni a színpadi történéseket. Az összeset. Nem lehet a zene ellenében „mesélni”, rendezni vagy koreográfiát kreálni.

– Vajon a közönség a zenére vagy a mesére kíváncsi inkább?

– Szokták mondani, hogy a musical a modern kor operája. Az opera a XIX. században éppen az „összművészetiége” miatt lett olyan népszerű. Hatalmas képek, gyönyörű zene, érdekes díszletek – komplex élmény tehát. És van még valami különlegesen vonzó az operákban: a különleges énekesi teljesítmény.

– De nyilván lát különbségeket is a két műfaj között.

– A musical nagyon sokarcú. Ez a műfaj mindent befogad, és nem zár ki semmit. Csak egyetlen dolog legyen feltétlenül benne: zene. Musical valójában bármiből lehet. A vietnami háború idején megszületett a *Hair* című dalfűzér. Nincs története sem, de ott vannak mögötte az amerikai történelem drámai évei. T. S. Eliot verseiben, a *Macskák* könyvében szintén nincs semmiféle dramatikusan elem, a színház varázslata tette a világ egyik legsikeresebb zenés darabjává. A zene, a színházi fantázia és a kreati-

vitás hatására lett a versekből műalkotás. Az operában mindez másképpen van: behatárolt a tematika, adot- tak a zenei struktúrák, és hiányzik belőle a mozgékony- ság, a rugalmasság, a változékonyság – mindaz, amiért a XX. századot szeretjük is, meg nem is.

– Gondolom, azért érzed, hogy milyen új irányok tűnnek elő az operaszínpadokon.

– Természetesen figyelek, de sosem lennék opera- igazgató, mert ahhoz a teljes operairodalom minden hangjegyét ismerni kellene. Azt viszont igyekszem követni, hogy adott korhoz kötődő darabokat miként próbálnak váratlan és meghökkentő ötletekkel korszerűsíteni a rendezők. Ezek a kísérletek lehetnek mellbevágóan jók vagy rosszak, azonban egy dolog kifejezetten tiszteletre méltó: a zenei minőségből nem engednek, akkor sem, ha, mondjuk, a legutóbbi oszt- rák *Don Giovanni* egy kórház prospektúráján játszódik.

– Miért, a musical tesz ilyen engedményeket?

– Nem, a musical sem engedhet ebből. Hajdanában, amikor a pályámat kezdtem, még teljesen elfogadott dolog volt a zenei transzpozíció, azaz hogy a szerepet a színész hangterjedelméhez igazítottuk. Ma már el- képzeltetlen, hogy olyan előadó jusson a szerep kö- zelébe, aki nem tudja azt tökéletesen elénekelni az eredeti hangnemben. Ráadásul a zeneszerzők gyak- ran különleges hangigényeket támasztanak; előfor- dul, hogy egy szoprán énekesnőnek koloratúrai ma- gasságokat és mezzo mélységeket kell átfognia az adott szerep kapcsán.

– Miért nincsenek kísérletező musicalrendezők?

– Egy-egy világhírű musical megrendezése már ön- magában is istenkísértés. Az *Operaház fantomja* pél- dául több szempontból is az volt. Először: egyáltalán nem volt biztos, hogy az úgynevezett musicaléneke- sek megbirkóznak-e az operai kultúrát igénylő partitú- rával. Másodsor: hogy a színház képes-e teljesíteni a darab technikai igényeit, rendkívül rövid, ám annál bonyolultabb színváltásokat. Harmadsor: a klasszi- kusan repertoárszisztémában játszó Madách Színház képes-e ugyanazt a darabot hatvan egymást követő es- tén azonos művészi színvonalon eljátszani és megtöl- teni rá a nézőteret? Továbbá: ki tudunk-e állítani há- rom azonos nivójú szereposztást? Mi ez, ha nem szín- tiszta kísérletezés?

– És mennyi a valódi kockázat?

– Óriási. Egy új „nagy bemutatóba” – amilyen a *Fan- tom* vagy a *Producerek* – be kell fektetnünk a színház teljes évi, produkciókra szánt anyagi erejét és szpon- zori támogatását. Mivel képtelenség a tényleges jegy- árat – ami a mostani közel háromszorosa lenne – el- kérni a nézőktől, nem tévedhetünk. A rossz szerep- osztásba adott esetben az egész színház belebukhat. Tehát kis túlzással a valódi kockázat: tizenkilencre la- pot húzni.

– A jegyár szempontjából a prózai színházak még rosszabb helyzetben vannak, mert ők a bekerülési költség- nek még a harmadát sem kérhetik el a jegyért. Tehát faj- lagosan és művészileg is többet kockáztatnak.

– Egy prózai színház sokkal több bemutatót tart, mint egy zenés. És ha bukik az egyik produkció, majd a következő kompenzálja. Nekünk ez nem adatott meg. Egyetlen hiba válsághoz vezethet.



– A gazdaságilag a Madách Színházhoz tartozó Ör- kény helyzetét is ilyen „kényelmesnek” tartja?

– Az Örkeny Színház ügyében nem én vagyok hiva- tott nyilatkozni. A két színház kizárólag gazdasági szempontból egység, egyébként tökéletesen külön működő két intézmény, szellemileg és koncepciójá- ban is. A három és fél évvel ezelőtt született önkor- mányzati döntés az Örkenyt gazdaságilag hozzánk so- roltta, és egyszersmind művészi önállóságot adott neki.

– Nem lenne érvényes kérdés, hogy elégedett-e az Örkeny teljesítményével, mutatóival, gazdálkodásával, kritikai visszhangjával?

– Nem kell az Örkeny Színházzal elégedettnem lennem, ez nem tartozik a hivatali kötelességeim közé. Én ott néző vagyok, akinek az egyik előadás tetszik, a másik kevésbé. Egyetlen dolog tartozik rám, hogy a pénz, ami az állami támogatásból a Madách Színhá- zon keresztül az Örkenybe irányul, megbízhatóan és idejében megérkezzen oda. A magam eszközeivel tá- mogatom a munkájukat, a kapcsolatunk kifejezetten korrekt menedzsmentviszony.

– Szerencsés ez a konstrukció ön szerint?

– Egyáltalán nem. Szerintem az Örkenynek és a Ma- dách Színháznak ez a fajta együtt-tartása két, egymás- tól idegen színház erőszakos házassága. Nincs kap- csolat, szerves összetartozás, szellemi közösség, puszt- án a szerződésen alapuló korrekt együttműködésről beszélhetünk.

– A teljes leválás jelentené a megoldást?

– Semmilyen kifogásom nincs az ellen, hogy az Ör- kény Színház teljes mértékben leváljon a Madáchról, de azt hiszem, Mácsai Pálnak is ez a terve és a szíve vágya.





A portrékat Schiller Kata készítette

- *S ki járna ezzel rosszabbul?*
- Kétségtelen, hogy az önálló Örkény Színház sokkal többbe kerülne. A tulajdonosnak, azaz a Fővárosi Önkormányzatnak erre áldoznia kellene.
- *És fog?*
- Most, január közepén, amikor ezt a beszélgetést folytatjuk, annyit tudunk, hogy bár a költségvetési törvényben ugyanaz az összeg szerepel színháztámogatásként, a Fővárosi Önkormányzat saját részéről jelentős támogatáscsökkenésre készül.
- *Mit jelent a Madách Színház életében, hogy a fővárosnál – beszélgetésünk idején – éppen csak felállt a kulturális bizottság, és így nem igazán tudható, hol kell lobbizni?*
- Egyetlen művészeti intézménynek sem jó ez a bizonytalanság. Viszont Hiller István kulturális miniszter összehívta az ország összes direktorát, együttgondolkodást, együttműködést kért, fölkinálva a vitát egy új struktúráról és a finanszírozásról. Jelenleg hallatlanul eltorzult a színháztámogatási struktúra, szerzett, kivívott és indokolatlan előnyök, valamint méltatlanul beszorult hátrányok határoznak meg mindent. Időszerű és elodázhatatlan egy tiszta, világos, mérhető rendszer megteremtése. Nagy a felelősség most a szakma vezetőin, a színházigazgatókon elsősorban, hogy képesek leszünk-e mindannyian átlépni a saját árnyékunkat. És a saját költségvetésünket.
- *Kilencvenketten ültek a miniszterrel szemben. Reális a kívánság, hogy a nagy többség előtérbe helyezze a struktúrakérdést?*
- Nincs más választás. Vagy engedjük, hogy átcsapjanak a hullámok a fejünk felett, és ugyanaz történjék itt is, mint más nagy államilag finanszírozott rendszerekkel.

– *Ez nem fogja meggyőzni azokat az igazgatókat, akik számára a társulatvezetés pusztán egzisztenciális vagy hatalmi kérdés.*

– Ha most is mindenki körömszakadtig ragaszkodni fog a pozíciójához és a saját érdekeihez, nem jöhet más, mint a brutális állami beavatkozás, ami majd rendet vág. A színházi szakmának ebben az ügyben észlelnie kellene, hogy jobb egymással megállapodnunk, mint hogy mindenki vesztes legyen.

– *Normális dolog egy tízmilliós országban kilencvenkét színházigazgató egyidejű regnálása?*

– Sokkal több színház működik, mint ami szokásos, de ez nagy érték. Rengeteg tehetség, ambíció, önfeláldozás, tapasztalat, nemzeti emlék testesül meg bennük. Nagyon sokat tettek az emberek szocializálódásáért. És létezik, lélegzik az egész ma is. Bármit meg lehet szüntetni egyetlen tollvonással, úgy, hogy aztán évtizedekig nem lehet újjáépíteni. Mindig is ellene voltam azoknak a doktriner megoldásoknak, hogy egy íróasztal mellől mondják meg, milyen az élet. Oriási dolog, hogy ma az élet mondhatja meg az íróasztalnak, mennyit tud és hajlandó elviselni. Ez az előttünk álló év témája. Fel kell kínálnunk egy működőképes rendszert, amely megőrzi ezt a szerkezetet – és megújítja. Ami befogad majd olyanokat, akiket eddig nem fogadott be, és kevésbé jól fogja pozicionálni azokat, akik nem érdemlik ezt meg. Tudomásul kell venni, hogy a támogatás nem alanyi jogon jár, hanem az állam gesztusa, amit meg kell köszönni és ünnepelni kell. A kultúrafinanszírozás nem állami alapfeladat. Meg kell értenünk, hogy egy gödör alján vagyunk, de még van szavunk. Olyan bozótharcosok vagyunk, akik nemcsak a bozóttól, de az önelégültségtől sem látnak. „Csak” ezen kell túlélnünk. Nem vagyok optimista ezt illetően, de ez az egyetlen út.

– *A majdani színházi törvény keretjavaslatával kellene előállni?*

– Hogy törvénynek nevezik-e ezt, nem tudom. Jelentősége elsősorban abban állna, hogy bizonyos mennyiségű intézmény működését garantálná. Cél szerű, ha ezt a legmagasabb szintű jogszabályban határozzák meg, mert az kötelező érvényű mindenre, akkor is, ha változás van a napi politikában. De az is nagy eredmény lenne, ha néhány alapkérdésben meg tudnánk állapodni.

– *Nevezetesen?*

– Hogy melyek a preferált színházi formációk. Hogy miként teszünk különbséget állami és önkormányzati színház között. Hogyan viszonyulnak ehhez az alternatívok. Hogy mi legyen a magán-színházak helyzete. Ki kellene mondani, hogy a színháztámogatás valójában a közönség támogatása. Az állam a jegy árát támogatja, ahogyan a gyógyszereket vagy a gázarat. Ebből nagy vita lesz. A kultúra mecenatúrájáról is vitatkozni kellene, de minden téma mögött mérhetetlenül sok érdekellentét húzódik.

– *Esztétikai szempontok szerint nem tenne különbséget színházak között?*

– Én csak és kizárólag a mérhető, objektív számokban hiszek. Ezekre erősen támaszkodva kell a struktúrát megteremtteni, és csak emellett beszélhetünk esztétikai preferenciák rendszeréről.

– Hallottunk már olyan leegyszerűsített elméleteket, hogy a művészszínházakat kell finanszírozni, a többit pedig kereskedelmi alapokra helyezni.

– Egyetlen színház sem élhet meg Európában állami támogatás nélkül. Ez evidencia. Bécs városa költségvetése negyven százalékkal támogatja a zenés repertoárt játszó magánszínházait. Londonban, a West Enden az önkormányzat finanszírozza a kereskedelmi színházak rezsiköltségét. Véleményem szerint a kérdés nem az, hogy milyen műfajt képvisel egy színház, hanem hogy milyen minőséget. A különbség a tehetséges és a tehetségtelen, a sikeres és a sikertelen között van. Ha egy nézőtér megtelik, az érték és eredmény; ha félig üres, az kudarc. Ebben a válságos helyzetben a legnagyobb hiba azt gondolni, hogy ha egy-két színházat odadobunk, és a pénzt gyorsan szétosztjuk, az majd megoldja a problémáinkat.

– Gondolja, hogy, mondjuk, a Madách Színházat egyszerűen le lehetne rádrozni?

– Nem, a Madách rendkívül erős, és olyan mérhető eredményei vannak, amelyek nem vitathatók. 2005-ben mi produkáltuk a legtöbb előadást, a legtöbb nézőt. Viszont az utolsó előtti helyen állunk az egy nézőre és az egy előadásra jutó állami támogatásban. A teljesítményi mutatóink magasak, a támogatottsági mutatóink alacsonyak.

– Többször említette a „verseny” kifejezést. Kivel, miért versenyez a Madách?

– Országosan, évente négymillió színházjegy fogy el, ezt alig több mint egymillió ember vásárolja meg, a fővárosban tehát néhány százezer színházlátogató van. A verseny egyik eleme, hogy aki be tud hozni új embereket a színházakba, az a saját életlehetőségeit bővítette. A másik fontos szegmens a kínálati verseny: tudunk-e pluszt adni a nézőinknek egy átlagos produkcióhoz képest. Mi a *Fantommal*, a *Volt egyszer egy csapattal* vagy a *Producerekkel* képesek voltunk és vagyunk ugyanolyan színvonalat nyújtani, mint Londonban vagy New Yorkban. Meghatározó a mindennapi megfelelés versenye is: biztosítanunk kell, hogy a színészek ne fásuljanak bele a szerepükbe, ne „dobják” az előadást. Ebből a szempontból hihetetlenül megszlik a budapesti színházi kép. Akad, ahol sajnálatosan több helye van a színészi szabadosságának.

– Milyen eszközei vannak ezen a téren?

– Én nagyra becsülöm a színészeket és a színészek józan esztét. Alapvetően nem akarnak rosszak lenni, mindenki tapsot, sikert, szeretetet akar. A rend fenntartására nálunk erős eszköz a hármas szereposztás, anélkül is, hogy ezt kimondanánk. Senki sem adja meg az esélyt, hogy a háta mögött összesúgjanak: ő a leggyengébb. A versenyhelyzet elképesztő tartalékokat mozgósít.

– Mi igaz mindebből a társulatnak azon részére, akik prózai színészként szerződtek ide a Madách előző korszakában?

– Felelősséget érzek értük, régi kollégáim és barátaim. A prózai művészek valóban kevesebb lehetőséghez jutnak a színház arculatváltása folytán, de szerencsére van bennük bizonyítási vágy. Dicséretes dac, ami nagyon erőssé teszi a prózai előadásokat is.

– A Madách prózai előadásainak kritikáit azért nem teszik a kirakatba... És ötvenes színészek egyszer csak ren-

dezői „karriert” indítanak külvárosi kultúrházakban...

– Nem állítom, hogy nincsenek vesztesei ennek az átalakulásnak. Amikor három évvel ezelőtt a színház igazgatását átvettem, azzal a helyzettel találtam szemben magam, hogy a művészszínházi besorolásért folyó versenyt a Madách elveszítette, társadalmi elfogadottsága és működőképessége volt veszélyben. Mára mindez megváltozott, a színház gazdaságilag stabil, és művészileg elismert. Három éve dönteni kellett: forduljunk-e új irányba, olyanba, ahol rengeteg munkával, megújuló, fiatal társulattal és kis szerencsével – bocsánat a kifejezésért – piacvezetők lehetünk, vagy ragaszkodjunk a régi, idejétmúlt prioritásokhoz, és akkor néhány prózai színész talán még egy-két évig többet játszhat. Már ha nem megyünk csődbe. A zenés színházat választottuk.

– Akkor mi értelme van a Stúdióban és a Szalonban folyó munkának?

– Gazdasági értelme nincs. Jelen pillanatban ez az intézményünk luxusa és egyszersmind egy lezárt korszak érzelmi emlékezete. Kizárólag az tartja életben, hogy egyelőre még megengedhetjük magunknak. Ha tovább szorul a hurok körülöttünk, akkor minden veszteséget termelő részleget kénytelenek leszünk leépíteni. Esztétikailag és a pályatársak iránti felelősség szempontjából azonban nagyon fontos érv mellettük, hogy képesek vagyunk mindkét helyen nívós előadásokat produkálni. De a Madách Színház fő tevékenysége vállaltan és büszkén a zenés színházi lét.

– Akkor ebben a szezonban miért nem lesz új bemutató a nagyszínpadon?

– A futó darabjaink jelen pillanatban olyan sikeresek, hogy nincs rá szükség. De nem is lennének képesek a jelenlegiek mellett új, hasonlóan nagy igényű előadásokat gazdaságilag, fizikailag, szervezésileg üzemeltetni. Magasra tettük a mércét, de ennek mindenki örül. Nagyra becsülöm a színház valamennyi dolgozóját, díszítőket, öltöztetőket, világosítókat – és folytathatnám a sort –, mindazokat, akik döntő befolyással bírnak az előadás egy-egy pillanatára, és ennek minden alkalommal megfelelnek. A *Mi vagyunk a musical* után, tavasszal mégis műsorra tűzünk egy zenés, nyáron pedig egy prózai előadást a nagyszínpadon. A méretük nem lesz monumentális, és a büzséjük sem. Akkor tudunk majd újjal kacérkodni, ha a mostani mesterhármásunkból egyet háttérbe szorítunk.

– Ezt mikorra tervezi?

– 2008-ra.

– És melyiket veszi majd le a műsorról?

– Semelyiket, de lehet, hogy megpróbáljuk valamelyiket kitelepíteni a házból, mert jelenleg a körüli épület dugig van. Igazság szerint nagyon hiányzik még egy játszóhely.

– Más nem is?

– De. Sok szabad este, hogy a darabokat kellő számban játszhatassuk – ám az év nekünk is csak háromszázhatvanöt napból áll.

– Mi a helyes kifejezés: a Madách Színház átalakult, vagy átalakulóban van?

– Átalakult. A Madách Színház ma már zenés színház.

Az interjút készítette: Koren Zsolt

# A magyar drámaírás válsága

## EGY NYUGAT-VITA MARGÓJÁRA

A *Nyugat* című folyóirat 1928-ban két számában is foglalkozott a magyar drámaírás helyzetével. A vitaindító cikket Heltai Jenő, a Magyar Színpadi Szerzők Egyesületének elnöke írta *Az Est* című napilapban. Heltai nyilatkozatát olyan érdeklődés követte, hogy a *Nyugat* szerkesztői úgy döntöttek: a korszak jeles drámaíróit, kritikusaikat, színházvezetőit is bevonják a diskurzusba. A hozzászólások élén Heltai Jenő új cikke állt. Az ankét anyagát Mohácsi Jenő gyűjtötte össze, s 1928. február 1-jén és február 16-án jelentették meg a folyóiratban.

Talán ez az eszmecsere is hozzájárult ahhoz, hogy Jób Dániel gondolatát – „a kísérleti színháznak csakugyan óriási jelentősége lenne az új író- és színészgeneráció fölnevelése körül” – tettek követték. Az 1927-ben alapított Révay utcai Új Színházat a tulajdonos, Upor József szerette volna Heltai Jenő személyén keresztül a Magyar Színpadi Szerzők Egyesületéhez kötni. Noha Heltait végül nem sikerült bevonnia a gyakorlati munkába, az Új Színház új magyar szerzők „felkutatásán” és bemutatásán fáradozott. Heltai 1928. október 5-én, az évadnyitó előadás előtt tartott bevezetőjében ezt mondta: „Új írók, új színészek, új rendezők ájtatos és lelkes csapata próbál itt ezen az új téren hont foglalni. A magyar drámairodalom és a magyar színészet nevében jóindulatot és biztató barátságot kérek.” Ugy tűnik, hogy a *Nyugat*nak ezúttal sikerült a magyar színházművészet alakulásának egy stádiumát meghatározni. (A hozzászólásokat rövidítve, mai helyesírással, az idegen szavakat és a címekeket az eredeti írásmódot meghagyva közöljük.)



### HELTAI JENŐ

Nálunk kétségtelenül a politikai atmoszférának van legnagyobb része abban, hogy a dráma lecsúszott az utolsó húsz év magaslátáról. Az a sok cenzúra, mely a háborúban megvetette itt lábát, és azóta is hol hivatalos, hol felelőtlen, de annál szigorúbb formában nyilatkozik

meg, rendkívül bénítóan hatott minden irodalmi megnyilatkozásra. A drámára is.

Író legyen a körmén, akinek az írásán a háborús, a kommunista, a román és az ezt követő sokféle más cenzúra nyomot ne hagyott volna! Kénytelen-kelletlen szűkebb korlátokba szorult itt a gondolat, amelynek korlátozás nélkül kellene repülnie.

Mi marad ma a magyar írónak? A máról nem írhat, mert akárhová nyúl, a kezére ütnek. Szent és sérthetetlen mindenki! A jó erkölcsök mindenekelőtt! Marad számára a múlt, amelyhez szintén csak kesztyűs kézzel szabad hozzányúlnia, vagy marad egy olyan elképzelt világ, melynek nemcsak falai vannak papírosból, hanem igazi élet híjával ténferegnek alakjai is.

Magyarország társadalmi viszonyai csaknem kizárják azt, hogy itt társadalmi dráma születhessen. A legtöbb író még ma is a társaságon kívül él, az úgynevezett társaságba alig egypárat fogadnak be, az pedig

örül, hogy bent van, és nem árulja el a titkokat. A többi olvasmányból, hallomásból ismeri vagy elképzeli csak ezt a világot, melyet aztán hibásan vagy ellenséges indulattal rajzol meg. Ez sem segíti a viszonyok javulását. Marad tehát témakörnek a pesti író számára – hiszen az író csak azokat a dolgokat tudja becsületesen és jól megírni, amikben ő maga is benne van – a kávéház, a színház, az éjszaka, a nyomor, a legjobb esetben a Józsefváros és a Ferencváros kispolgári, a Lipótváros zsidó világa. Vidék? A kisvárosi kicsiség és kicsinyesség. A lovas háta mögött fekete gondnak pedig: a léhaság, az erkölcstelenség, a nemzetköziség és a destrukció vádja.

Ha aztán az író megírta már drámáját, következik a hosszú kínlás második fejezete: mit csináljon vele?

Itt van egy csomó színház, mely kétségbeesett küzdelmet folytat a megmaradásért. Ez a megmaradás gyakran a legközelebbi darab sikerétől függ. Ilyen körülmények között a színházak nem próbálkoznak semmi újjal, hanem csökönyös reménykedéssel csinálják tovább azt, amit eddig csináltak, és amivel ha nem is boldogulnak, legalább eltengődnek valahogyan.

Kétségtelen az, hogy minden enyhítés, mely a gondolat szabadság érdekében történik, hatalmas lendülettel viszi előre a dráma ügyét. Kétségtelen viszont az is, hogy a színház, mely élni akar, két kézzel fog kapni az új drámán is, mihelyt azt látja, hogy az új dráma kapcsolatot talál a közönséggel. Persze ez a kapcsolat megint csak a színházon keresztül történhet. Erre kell



a színháznak magát elszánnia: erre a kísérletezésre. Néha a vakmerőség bizonyul a legnagyobb józanságnak.



## IGNÓUS

Válságról, hanyatlásról, megakadássalról beszélni csak olyasmivel való összefüggésben lehet, ami valaha virágzott, lendült s magasan járt. Mikor volt a magyar drámának, a magyar drámaírásnak ilyen ideje? Soha, soha, soha. Van egy klasszikus drámánk, a *Bánk bán*. Én is azok

közül való vagyok, kik szeretik s nagyra tartják, s fáj-lalnám, ha még ezünk sem volna meg. Ám, ugyebár, a *Bánk bán*, amely dicső jel arról, aki írta, s amely remek dadogás és tapogatózás, százszor felérő holmi simán folyamatos közhelyekkel: annyira nem legmagasa sem a drámának, sem a magyar művészetnek, s nagyon nagy szó, ha megengedjük, hogy jelent annyit a dráma kincsesházában, mint a Heinrich von Kleist drámái, s hogy Katona József jelent annyit a mi számunkra, mint Kleist a németek számára. Volna még ezenkívül *Az Ember Tragédiája*. Erről is hódolattal szö-  
lok, akár aki felfedezte, Arany János, látom az értékét úgy elgondolásában, mint megcsinálásában, s kivált megejt, el is andalít nemes intellektuálitása. De ha egy rangba teszem, mondjuk, a Gobineau Renaissance-jeleneteivel, akkor bizonyára nem mondtam sem kicsit, sem keveset, viszont a hasonlaltalán meg is mutatam különállását irodalmunkban s össze nem függését a magyarnak saját megmondanivalójával. Ezt, hiába, nem a dráma mondta meg. A lírában a magyar költészet eléri szinte a legmagasabbat, s úgy fejezi ki a magyar lelket, hogy ha egyéb sem maradna a magyar után, mint ez a néhány legnagyobb költője: nem veszhetne nyoma az emberiségben. Az az Arany János, ki Madách Imrét felfedezte, az ő époszdómjaiban azzal különösen magyar, hogy epikumá csupa drámaiság – az ő épületei nem, mint mondani szokás, megfagyott zene, hanem megrögzített láva –, de ő maga drámát nem írt. A Jókai regényei mint regények alkalmasint nem érnek fel az orosz s a francia regénnyel, ám a Jókai mesemondó bűbája minden bizonnyal úgy és addig s olyan becsesen magyar, akár – amit most félre-értésből fitymálni divat – a magyar cigányzene. Mind a mai napig nagyon megálljuk helyünket kivált a regényben. De a drámában? Soha a magyar dráma a magyarság s a magyar irodalom számára nem jelentette azt, azt a legmagasabb fokon való legtökéletesebb kifejeződést, ami Shakespeare az angolnak, Corneille, Racine s Molière a franciának, Schiller, Hebbel és Hauptmann a németnek, Calderón a spanyolnak. Még – kivéve, mondom, az egy *Bánk bán* – azt a genie-kitörést sem, ami, ismétlem, Kleist a németnek, ami a Victor Hugo egy-két drámája a franciáknak, Strindberg a svédnek, Ibsen a norvégnek, és vegyük hozzá, nem bánom, oroszul még az öreg Tolsztojt három drámáját is. Victor Hugót s Tolsztojt nem ok nél-

kül említem. Említhetem Lessinget s Goethét is, arról szólván, hogy mikor valamely irodalom legnagyobbjai a drámában voltaképp csak dilettáknak (mert, teszem, Goethe nyilvánvalóan dilettál, az ő *Faustja* pedig nem dráma, hanem, mint Taine veszi észre, éposz) – mikor, mondom, ilyesmit írván, a legnagyobbak nem a maguk igazi mesterségét folytatják, azért mégis kár lett volna, ha e játékos próbálkozásaik elmaradnak. Nálunk, kivéve talán a Vörösmarty *Csongor és Tündé-jét*, még ezt sem mondhatni. Arany János, kinek pedig volt hozzá ereje és alakítása, nem írt drámát egy szemet sem. A Csokonai *Karnyónéját*, a Petőfi *Tigris és Hiénáját* éppúgy nem lehet komoly számba venni, mint akár a Heine *Almansorát* vagy *Ratcliffját*. Ami pedig ezeken kívül akad, az mind csupa tisztaság, és semmi egyéb, mint mesterség. Szigligeti nem kevésbé, mint Csiky Gergely, Tóth Ede ugyanúgy, mint Csepreghy Ferenc. Ez nem akar kicsinylés lenni, kivált az én szájamban, ki mindig azt vallottam, hogy a művész a mesterembernél kezdődik. Am végződni nem végződhetik a mesterembernél, s ha ez áll a hatvanas, hetvenes és nyolcvanas évek magyar drámájára, áll, bár szívből megadva minden tisztességet az új magyar drámának, mely egy-két magyar nevet méltán tett világnévvé, nagyjában a maira is. Scribe, Augier, Dumas fils bizonyára legelsőrendű mesterek voltak, s a mesterembert igaz költő s mély emberismerő támogatta bennük. Be is járták, s méltán, a világot; minták is voltak, s teljes joggal, idegen irodalmak számára is. De nem lehet azt mondani, hogy úgy jelentenek a francia irodalmat, mint jelentik a nagy aforizmaírók, a nagy drámaírók s a nagy regényírók. Így lehetnek a mi legkitünőbb mai drámaíróink a világ előtt jogcímünk és büszkeségünk s itthon is örömünk s elégtételünk, de mégsem mondhatni, hogy ők volnának a huszadik századbeli magyar irodalom. Így lehet a Musset proverbe-jeitől a Claudel színi eljátszódásáig jelentőségbeli példát mondani arra, amit például a Szomory Dezső színi szeszélyessége jelent a magyar drámaírásban. Ám Arany János-i vagy Ady Endre-i s berzsenyis, vörösmartys vagy jókais értelemben magyar drámaírás hajdan sem volt, nem volt tegnap sem. Ezek után az a valóság, hogy ilyen értelemben értve nincsen ma sem: csak nem jelenti válságát?



## KARINTHY FRIGYES

Világszerte rengeteg színház van, a színházi világ óriási forgalmat csinál, a forgalom egyenes mértéke, a színházi reklám teljes gőzerővel dolgozik – nyilvánvalóan nagyobb lendülettel működik az egész üzem, mint húsz vagy harminc évvel ezelőtt.

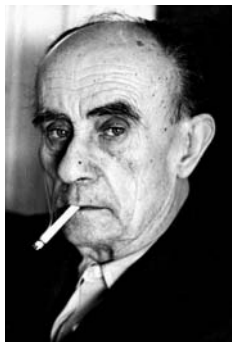
Ha tehát mégis, ennek ellenére, a szellemi arisztokrácia világszerte úgy érzi, hogy a dráma válságban van, hanyatlóban van, beteg és erőtlens: ez azt mutatja, hogy az írók hiányát érzik minden egészséges művészet biztos mértékének,

amit tudatosan vagy tudattalanul döntőnek ismertünk fel – azt a kölcsönhatást, ami normális időkben élet és dráma közt lüktet. A baj kutatói váltig arról beszélnek, hogy a kor drámájában nincs benne a kor, a korszellem, ami csakugyan jellemző – de nem veszik észre, hogy ez csak egyik fele a diagnózisnak. Sokkal nagyobb baj, hogy a korszellemben, a divatban, a társadalmi konvenciókban, a közönséges emberek könnyen irányítható erkölcsi és esztétikai világszemléletében nem tapasztalható, nem ismerhető fel a kor drámairodalmának hatása, ami egészséges drámai korokban mindig megvolt. Röviden – a dráma azért beteg, illetve attól gyanús, hogy nincs tekintélye, nincs hitele. Nem az a baj, hogy nem nézik meg a drámát, – a drámát igenis megnézik, de hiába nézik, a dráma nem hagy nyomot, nem alakít, nem formál, nem vesz részt azoknak az életet szülő és alakító, pusztító és teremtő erőknek összjátékában, amik közt az emberi képzelőerőnek ugyanolyan előkelő szerepe van, mint akármelyik természeti erőnek, hőnek, fénynek, melegnek, vitalitásnak, egyéni és társadalmi önfenntartó és fajfenntartó ösztönnek. Márpedig az a művészi produkció, ami ebben az összjátékban részt nem vesz, nem jelenség, csak tünet – a színjáték, ami nyomtalanul suhan át a néző lelkén, nem dráma, csak komédia.

A kor fáradt és elcsigázott.

Lelki életünk elevenségének hőmérője, az emberi szellem és értelem kedvetlen ingadozást mutat. A dolgok valódi, forgalmi jelentősége nem izgat, inkább fáraszt – érzékeinkre bízunk magunkat. Ennek megfelelően visszakíváncozunk gyermekkorunkba, vonzódnunk mindenhez, ami kép, húzódnunk mindentől, ami képlet. Ez a hajlandóság nem kedvez a szavakban közölt élet kultuszának – az érintkezés eszközei, kimondott és leírt szó mintha az ősi, primitív kiindulópont-hoz akarózna visszatérni: a képiráshoz, hogy azon keresztül visszacsinálja a szavakból született gondolat, gondolatból született szó egész fejlődéstörténetét, megpróbálja, még egyszer, az érzéki érintkezés paradicsomi állapotát visszavarázsolni. Dekadens vágy, reménytelen küzdelem, de tagadhatatlanul megvan – a mozgókép nagy sikere mintha azt hirdetné, hogy fölösleges beszélni – ami embert embertársáról ősi értelemben, igazán érdekl, azt gesztusokban is közölni tudjuk egymással.

A fogalmak bábeli összeomlását éljük – új enciklopédia születik. Aki részt óhajt venni, új dramaturgiát csináljon előbb, hogy az új dráma megszülethessen.



Inkey Tibor felvétele

## KASSÁK LAJOS

Ahhoz, hogy a föltett kérdés mögött lévő, megoldásra váró vagy megoldhatatlannak látszó problémákhoz hozzászólhassunk, magát a kérdést kellene átfogóbb és mélyebb értelműen megfogalmazni. Mert hiszen a dráma krízise nem egy elszigetelt jelensége általános kulturá-

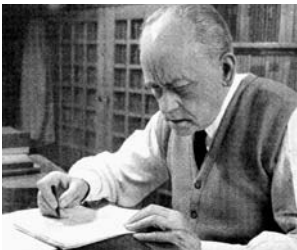
lis életünknek. Ha a drámával mint művészi produkttal kívánunk foglalkozni, akkor a művészet krízisééről kell beszélnünk. Ha pedig a drámát mint társadalmi produktumot elsődlegesen etikai és szociális tényezőnek fogjuk fel, akkor társadalmi életünk politikai, gazdasági és morális problémáihoz mint minden alkotótevékenységünket determináló tényezőkhöz kell visszatérnünk. Ha túlnézünk a lokális jelenségeken, a világszemléleti elhatároltságon, akkor pedig látnunk kell, hogy nem a magyar dráma jutott krízisbe, hanem a dráma általában, tekintet nélkül országhatárookra és társadalmi osztályokra. Lehetetlennek tartom, hogy tartalomban és formában komoly művészi értékű alkotások jöhessenek létre olyan korban, ahol az ember elveszítette belső és külső egyensúlyállapotát. Az ilyen korban csak tudományosan tárgyilagos vagy romantikusan elszánt, az adott lehetőségekkel nem számoló kísérletekről lehet szó. De ezek a kísérletek is csak a jelen életkörülményekkel elégedetlen, kiteljesedni kívánczó élettendenciák következményei lehetnek. Napjainkban ezek az élettendenciák minimálisra csökkentek, a háború és forradalmak széttörték az uralkodó törvényeket, s a meghasonlott és tehetetlen elkecsereedésbe jutott emberiség csak a legnagyobb energiamegvesztéssel tudja megtenni első lépéseit egy tűrhetőbb, rendezettebb életforma felé. A mai emberiség legnagyobb részének nemcsak a múltja sötét, nemcsak a jelenje tarthatatlan, de a jövőbe vetett hite is megingott, az utak és célok reménytelenül összekeveredtek előtte. Ebben az általános bizonytalanságban a tömegek elvesztik érdeklődésüket, az alkotó individuumok pedig, anélkül hogy ennek tudatában lennének, lemondanak kritikus és irányító szerepükről. Ahol ez a bizonytalansági helyzet a legnagyobb, ott a legkisebb az emberek produktivitási kedve. Ez a bizonytalansági helyzet ma Európa-szerte nálunk a legnagyobb, és éppen ezért kezdeményező erőink a legszűkebb területen és a legkisebb hatáseredménnyel mozognak úgy a társadalmi törekvések, mint a művészeti kísérletezések területén.

Eltekintve a művészet mai nemzetközi szerepétől és jelentőségétől, a dráma mint műfaj mai tartalmában és formájában általános válságba jutott. Azokban az országokban azonban, ahol demokratikusabb életkörülmények között egy intenzívebb társadalmi élet van folyamatban vagy kialakulóban, ott intenzív és sokoldalú kísérletek történnek a dráma krízisének a megoldására is. Ott vannak írók, akik az uralkodó politikai befolyáson túl hangot akarnak adni általánosabb szempontú életfölfogásuknak, vannak színigazgatók, akik, hacsak okos üzleti belátásból is (bizonyos körülmények között ez is hasznosítható) színházait átengedik ezeknek a munkáknak a részére, és vannak rendezők, akik új színpadtér-beállítással, újabb és újabb rendezési kísérletezésekkel érvényt akarnak szerezni ezeknek a daraboknak, és ezáltal vissza akarják nyerni a közönség érdeklődését. A dráma krízise tehát ezekben az országokban is megvan, de ezekben az országokban van egy fölfelé lendülő életfolyamat is, ami nem merül ki az adott viszonyokhoz való vak alkal-

mazkodásban, hanem azok társadalmi, etikai és esztétikai megkorrigálására törekszik.

A külföldi új színpad-kísérletezések nemcsak a mai színpadi technikusainkra, hanem az egész mai színpadfölfogásra rációltak, s ha új eredményeket csak részletekben értek is el, kétségtelenül bebizonyították a mi színházélet tarthatatlanságát. Ha a színpad mint számottevő tényező fenn akar maradni, akkor ahogyan az építészet, a zene, a költészet, a festészet eljutott önmaga tiszta megismeréséig, a színházművészetnek is el kell jutnia való önmagához. De hogy ez a törvény beteljedhessen, a színházművészetnek fel kell szabadulnia a saját múltja alól. Azt a fölszabadulást csak a költő, színész, festő és rendező, fény, hang, szín és mozgásnak mint elemeknek az egy sorba állításával lehet elérni. Mert az új színház kérdése nem a mai írók vagy rendezők, hanem egy új embertípus, az érző, vizuális és kollektív rendet teremteni akaró organizátor kezében fog megoldódni.

Az új színházművészet az anyagszerűség és tárgyilagosság felé fejlődik. Nem illúziókat, hanem térben történő valóságot akarunk. A színházművészet valóságát, melynek egysége az alkotó szellem és az alkalmazott anyag szigorú konstrukcióján alapszik. És itt nem gondolok egy romantikus és ezerszer agyonkompromittált Gesamtkunstra. Nem, csak egy új műfajra, ami a mai ember érzés- és gondolatvilágát fejezi ki az időben és térben, mint ahogyan kifejeződünk az irodalomban, zenében és képzőművészetben. (Gondoljunk Tairoff – Piscator – és az amerikai műkedvelő színpadokra.)



### KÁRPÁTI AURÉL

Ilyesmiről komolyan csak akkor lehetne beszélni, ha lenne magyar dráma. De sajnos nincs. Legalább abban az értelemben nincs, ahogy van görög, angol, francia, német vagy norvég dráma. Ezért különben cseppet sem kell szégyenkezünk. A rómaiak elég nagy és művelt nép voltak, elég művészi érzékkel s fejlett színházi kultúrával dicsekedhettek: sajátos római drámát mégse teremtettek. Plautus, Terentius, Seneca egyformán görög mintákat utánoztak. Beérték az idegen formával, amelyet hazai tartalommal igyekeztek megtölteni. Ugyanez történt nálunk, s történik ma is, Kisfaludy és Katona óta. Francia, német, norvég, angol hatások alatt igen érdekes, sőt értékes színpadi irodalmunk támadt, de speciális magyar dráma?... Boszorkányokról, akik nincsenek, ne beszéljünk. Mert bizony még a népszínmű is csak látszatra magyar. Nem népi eredetű, csupán népi tárgyú, ami nagy különbség. Valójában: falusi vaudeville. Francia és német posztót utánzó, külföldi szabású gúnya, amelynek legfeljebb a bélése hazai szötte.

A kérdéssel tehát mindjárt kezdetben baj van. Felvevéséssel akkor tartanám helyénvalónak, ha lenne sajátos, magyar, nemzeti dráma, s ez a dráma mind formailag, mind tartalmilag kimerült, megbukott, válságba

került vagy egyszerűen lemaradt volna a meggyorsult tempójú élet-rohanásban. (Mint például az ibseni dráma.) Stílusproblémáról azonban – vagyis éppen a lényegről – nálunk nem lehet szó. Ami itt színházak tájkán mutatkozik, nem annyira irodalmi, inkább anyagi krízis, amelynek már csak kisugárzása, visszahatása érzik meg az újabban színre került magyar darabok átlagos nivósüllyedésén. (Mert hogy milyen nivót képviselnek a visszautasított, elő nem adott színművek: nemigen áll módunkban vizsgálni.) Ezen a ponton csakugyan megdöbbentő jelenségek ötlenek szemünkbe. A színház fokról fokra kapitalizálódott, s ma már elsősorban üzleti vállalkozás, amely mindele előtt a befektetett tőke kamatérképéhez igazodva állítja össze szellemi menükártyáját. Repertoárjának vezető szempontja: a kasszasiker. S ezt legbiztosabban úgy véli elérhetőnek, ha minden irodalmi és művészi elvet kikapcsolva, a közönség mennél szélesebb rétegeit törekszik kielégíteni, becsalogatni és előzéke nyen kiszolgálni, persze a fizető publikum lefokozott igényeihez alkalmazkodva. Színigazgatóink valósággal egymásra licitálnak a repertoár színvonalának süllyesztésében, s háziszervezőiktől is lehetőleg „könnyű”, mulatságos, olcsó publikumsikert ígérő darabokat sürgetnek. Pusztán szórakoztató elméműveket, amelyeken vacsora előtt is lehet derülni ebben a gondterhes világban. Mert – amint mondják – ez kell ma a közönségnek.

Ami tehát itt kiütökzik: nem a magyar drámaírás, hanem a magyar színházigazgatás csődje.

Ennek a csődnek pedig vajmi kevés köze van ahhoz az egész Európára kiterjedő belső, irodalmi és művészi vagy helyesebben lelki válsághoz, amely újabban a dráma és a színpad körül támadt. Ez csakugyan komoly, igazi válság. Kélt formák és tartalmak omlanak benne össze, egy új stílus születésének lázas vajúadásában. De ki keresi nálunk az új dráma és új színpad lehetőségeit? Egy, talán két elszigetelten maradt, meddő kísérlet után, évek óta nem történt semmi. Cigánymuzsika, jazzband vagy gramofon kell a magyarnak. Azaz-hogy – bocsánat – csak a magyar színigazgató uraknak.



### LENGYEL MENYHÉRT

Az igazság az, hogy a magyar, helyesebben budapesti közönség sohasem szerette a színpadon az új kezdeket, a kísérleteket, melyek pedig nélkülözhetetlenek, mikor a nagy fordulások és megújulások idejének kell elkövetkezni.

Az, amit új magyar drámaírásnak neveznek, teljes fegyverzetben pattant a világ elé. Kitűnően konstruált, jó francia iskolán nevelkedett, érdekes színdarabok voltak ezek, de több aktualitással, több szellemmel, maibb étellel, mint mestereik papírízű alkotásai – ez a plusz s ami magyar és budapesti, tehát nekünk érdekesebb elem volt bennünk – az magyarázza győzelemre jutásukat.

De a kísérletek, a más formák, a magasabb szellemi-



ség felé való törekvések itt mindig megbuktak a *Liliumtől* – a *Profétáig*.

Vagy elő sem adták őket.

Most sem adják elő. Füst Milán *Catullus* című színdarabjának, újabb irodalmunk egyik legérdekesebb és legérettebb alkotásának nincs színpadja.

A magyar drámairodalom válsága tehát nem mai keletű.

•••

Itt rettentő józanok a színingazgatók, a közönség, a kritika. A budapesti okosság, mely mindent kiszámít, a budapesti fölény, mely mindent lenéz egy kicsit, „nem hagyja magát becsapni” – nem kedvez a bolond – vad – szeszélyes – őszinte – kíméletlen – genialis játéknak. Ami nélkül nincs igazi megmozdulás és magasba ugrás.

Itt az író egy racionalizmusra kényszerül – mely tehetsége legjavát teszi tönkre.

•••

Borzasztó hatása van a drámaírásra – és minden írásra – közállapotainknak.

Az az erkölcs- és államrendészeti hullám, amelynek szemében az írói szabad véleménynyilvánítás majdnem egy elbírálás alá esik a kommunista mozgalmakkal, megbénít minden őszinte hangot.

Társadalomkritika? Szatíra?... Az ösztönélet őszinte feltárása?... Erre nálunk gondolni sem lehet.

Odakünt a nagyvilágban pedig csak erről beszélnek. Az új művészet ezek megnyilvánulásában robban ki.

A mi drámaírásunk tehát lassanként elzárkózik, és lemarad a világ versenyében.

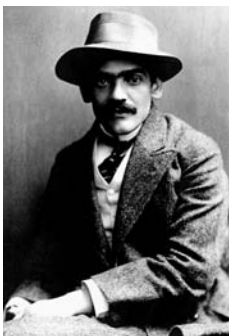
Régi színpadi készségünk néhány briliáns, mulattató darabja talán még ki fog menni a határokon, s egy ideig fenntartja majd a magyar drámaírás szupremáciájának látszatát – de amíg ez az áramlat tart, az írók nem fogják megírni igazi műveiket.

Az a szentimentális édes szirup pedig, mellyel itt nyakon öntik a közönséget, ez a bankigazgató-gépirókisasszony-poézis még inkább a mozik felé fogja terelni a közönséget. Ott ezt olcsóbban kapják.

De mivel ott tartunk, hogy a film merészebb kezd lenni, mint a színház, és felvillanó céljaiban is magasrendűbb – még az is lehet, hogy a film magasabb nívóra fogja serkenteni – a színházakat.

Szerencsére színpadi kultúránk oly erősen megalapozott – s színjátszásunk oly ösztönösen tehetséges –, hogy a magyar drámának ezt a válságát is kibírja, s meg tudja várni, míg a hullámvonal felfelé emelkedik.

Talán.



NAGY ENDRE

Statisztikai adatok nélkül is tudomásul veheti mindenki, hogy a színház ma aránytalanul szélesebb néprétegek számára dolgozik, mint akár csak néhány évtizeddel ezelőtt. Nem is kell nagyon mélyen beleemlékeznünk a múltba, amikor még a színház nagyon is válogatott és

szükszámú „széplelkek” szellemi tornája volt, holott ma a nagyvárosok legszegényebb lakosságárétegének is megszokott és nélkülözhetetlen szükségévé vált. Természetesnek találom, hogy amikor a színháznak ilyen új, rengeteg tömegeket kell ellátnia, témája kiválasztásában, hangjában át kellett alakulnia. És amíg vannak nálunk jól menő színházak is, addig el kell fogadnunk mint vitathatatlan valóságot, hogy ezek a színházak el is találták témában, hangban e közönség igényeit. Magam is, aki bizonyos merev, meg nem alkuvó irodalmi és művészi színvonalhoz kötöttem az ízlésemet, kénytelen vagyok elismerni, hogy a manap termelt színdarabok legnagyobb részében hasztalanul keresném kielégülésemet. Az is bizonyos, hogy magamfajta ízlésű ember sok van még Magyarországon, de ha az igazi irodalmi színház még mindig nem tudott a maga egészséges életföltételeiből megszületni, ez annak a bizonyos, hogy még mindig kevesen vagyunk – mindenesetre kevesebben, mint amennyien a mai roppant költségekkel megterhelt színházi üzemet táplálhatnánk. A mai kornak fejlődési tünete, hogy a színház elvált az irodalomtól, és öncélú művészetté vált. Ebben látom annak a magyarázatát, hogy az irodalom igazi, ortodox barátai könyvtárszobájukban is megtalálják a maguk kielégülését. Viszont ha az irodalom a színházat akarja kifejezési eszközévé tenni, számolnia kell a megnőtt színházi instrumentum hatalmas igényeivel. A mai színház berendezésében, hangszereinek gazdagságában túlságosan költséges lett ahhoz, hogy például egy Ibsen vagy egy Brioux társadalmi problémáinak a szöcsöve lehessen. Egy új tehetség típus alakul ki, amely ezt a kiterjedtebb üzemet el tudja látni foglalkoztató anyaggal. És ha ez az anyag a maga nyers alakjában azonosnak látszik is az irodalom anyagával, ez csak olyan rokonság, mint a szoborrá faragott és a mésszé égetett márvány között.



SCHÖPFLIN ALADÁR

Egyszer már a múlt évben kifejttem azt a nézetemet, hogy a nagy dráma alig látszik ma lehetségesnek, mert a mai közönségben hiányzik a gondolkodás és érzés consensusa, nincs a nagy kérdések között egy se, melyekben az emberek tömegei közös nevezőre kaphatók volnának.

A világ nagy drámaírói mind olyan közönségnek írtak, melynek világfelfogása egységes volt, s ezt az egységes világfelfogást szolgáltatta meg a költő. Ez áll még a Dumas–Sardou-féle drámára is, melynek módjában volt felvetni és tárgyalni olyan társadalmi vitakérdéseket, melyek egyformán érdekelték az akkori polgári közönség egyetemét. Mai drámaíró nem talál ilyen konszust az embereknek sem hitében, sem érdeklődésében, s a mai izgatott atmoszférában a drámaíró, amint komolyabb kérdéseket feszeget, folyton fenyegeti az a legnagyobb veszedelem, hogy megosztja a közönséget, s magára zúdítja az egyik rész el-

lenszenvét, anélkül hogy meg tudná nyerni a másikkal a lelkes rokonszenvét. Ami izgat, ami nyugtalanít, ami gondolkodásba ejt vagy zavarba ejt, azt mind rosszkedvvel fogadják ma az emberek. S a közönségnek a termelésre ható nyomása sehol sem olyan erős, mint a drámában, ami magától értetődő, hiszen a dráma célja mindig a tömegekre való hatás.

Ezért kénytelenek az írók valahol megkeresni a közönség átlagkívánalmát, s ez a tömegkultúra mai fokán csak meglehetősen alul található. Itt ugyanaz a helyzet, mint a mozinál, melyről Bernard Shaw mondta, hogy természeténél fogva ki kell elégítenie az angol gazdag polgár, az amerikai munkás, a kontinentális nyárspolgár és a kínai kuli igényét, tehát okvetlenül alacsony színvonalra kell leszállnia. A dráma helyzete valamivel jobb, az igények vele szemben valamivel magasabbak, de a hasonlat a dolog lényegében ugyanaz.

Marad tehát az a dráma, mely két főtulajdonságot követel írójától: a közönség ízlésével való szoros kontaktus és a technikai ügyesség. Ebben a genre-ben sok az ügyes, sőt tehetséges író, de azt a nagy hatást nem tudják elérni, mellyel annak idején Dumas, Sardou és általában a francia társasági dráma uralkodott a világ színpadjain. Mert ma sokkal nehezebb ezt a kontaktust a tömegekkel megtalálni. Ezért van az a furcsa helyzet, hogy egyforma kvalitású két darab közül az egyik megbukik, a másik sikert arat, s ugyanaz a darab például Németország egyik városában nagyon tetszik, a másikban hasonló színvonalú előadásban visszautasítja a közönség. Ezért élnek bizonytalanságban a színházak.



Koncz Zsuzsa felvétele

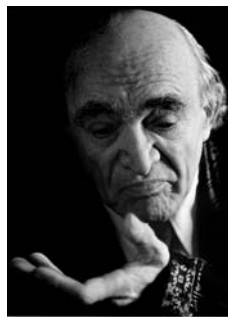
## TERSÁNSZKY J. JENŐ

Egyre nagyobb és nagyobb arányokat öltött valami pesszimizmus az irodalmi körökben, hogy az embereknek nem kell a művészet; látványosság, olcsó izgalom kell, nem szívet visznek és becsületes kíváncsiságot a színházba, hanem proccolni mennek. Persze, ha így van, akkor ez nagyon gyöngye alapot rak maga a szórakozás alá is. A kontármunka garázdálkodása olyan, mint a rablógazdálkodás, kiszedi a savát-zsírját valaminek, aztán kora pusztulás jön a nyomába. Ha nem szükséglet, belső kényszer valaminek a frekventálása, akkor valósággal azt mondhatni, hogy természetellenes. Márpedig ezzel a természet nagy hatalmával nehéz szembeszállani. És a dolog a divat didbájává süllyedő drámairodalommal itt tart, vagy efelé tendál, majdnem azt mondtam: megállíthatatlan.

Majdnem, csak majdnem, szerencsére, mert hiszem, hogy az unalom a legjobb orvosszere lesz ennek a dolognak. Ha így csúszik az irodalom a drámában, akkor az emberek egyszerűen nem bírják idegekkel és ízléssel egy idő múlva, és akkor megindul a dolog reneszánsza. A színház nem olyan sem szükségletnek, sem üzletnek, hogy a tőke és egyéb fakto-

rok lemondanának a kultiválásáról. Hallottam már jó-hiszemű és okos színházigazgatóktól olyan véleményeket, hogy: sajnos, kényszereknek engedni kell, a tömeg olcsó ízlésével számolni kell, de a mentség, az irányelv az egyetlen, ahol egy kis rés akad, ott jó íróktól jó darabokat kell becsempészni, méltóakat a műzsák házaiba.

Nos, mikor az egész dolog megfordul majd (amiben nem lehet elveszteni a bizalmat), hogy tudniillik így beszélnek majd a drámairodalomról, hogy nem baj, ha itt-ott fel is hígítódik kissé sekélyesebb művekkel a színház műsora, hadd legyen meg Apolló mellett Szilénosz is a magáé, akkor körülbelül vissza van nyerve a normális terep. Akkor megint 80 százalékban művészet és 20 százalékban kontárság lesz a tényező, mint ahogy eredetileg indult ez a drámairodalomban.



Koncz Zsuzsa felvétele

## FÜST MILÁN

Ne feledjük: mi mindenképpen hullámcsúcsok után vagyunk – valahol lenn a mélyben. Ne feledjük, hogy nemrégén még, néhány évtized előtt, az individualizmus nagy virágzása idején, az ibseni korban végignéztünk magunkon, s úgy találtuk, hogy egy új kor küszöbe előtt

állunk. Kényeskedőn tört lelkeknek, de nagy határozottsággal drámai hősöknek is éreztük magunkat mindannyian... Mi rendkívüli fontosságot tulajdonítottunk meghasonlottságunknak – de nem voltunk megtörve, sőt el voltunk szánva, hogy valamit tenni fogunk... Ha mást nem: hogy fülledt világunkat pelengérré állítjuk, s abban a reményben, hogy jobbik éniük jut általa valamelyes uralomra magunk s e világ felett. S mindenütt újraéledt a dráma szeretete.

Ma azonban az aktivitás vágya lecsökkent bennünk megint. Ki az, aki e megtört korban oly szózatot hallathatna felettünk, amely megindítaná, halottaiból felrázná bennünk az erőt, s az elhatározottság felé hajlítaná kontemplációnkat? – A világ fáradt – s ezt minden idegem érzi –, s hogy irtózik attól, amit tett. Enervált. Változatosságot, szórakozást keres – narkotizáló s nem felzaklató víziókba akar elmerülni. Igazuk van a színházigazgatóknak. S még akkor is igazuk van, ha ez a világ olykor megcsömörlik saját magától és szórakozásaitól. Az élet jobbkedvű, ütemesebb és életteljesebb hullámverése majd félreérthetetlen jeleit fogja adni annak, hogy mikor következett el megint az igazi dráma ideje.

A kultúra óreinek mégis kötelességök volna azonban arra vigyázniok, hogy az ily drámaiatlan időkben is a drámai tehetségesek meg ne fulladjanak. (Mert ahogyan ma állunk, létezniük teljesen lehetetlen.) Hogy legalább bizonyos kontinuitása lenne a drámai kultúrának, s azok a bizonyos elszigetelt, magános kísérletek is, amelyek a lappangó erők jelei, hogy azok el ne vesszenek a semmiben. Egypár kitűnő drámai munkát mégiscsak látunk ebben a drámaiatlan kor-

ban is. Ennek az ankétnek részvevői meg is említettek néhányat. Magam részéről *A csodaszarvast* például pompás darabnak találtam – Barta Lajos *Szerelem* című darabja megindítóan szép volt, – Móricz Zsigmond *Sári bírója* is pompás. S végül: pro domo is lehetne egy pár szavam, ha több kedvem volna, hogy magamért küzdjek – s még ha társaim nem is tartották érdemesnek, hogy *Boldogtalanok* című kísérlettemre visszaemlékezzenek.



## IGNOTUS PÁL

Amit mi a drámaírás válságának érzünk, az

1. az intellektuális sznobizmus válsága. A szó, a gondolat, az analízis diszkreditáltsága, amellyel Karinthy is foglalkozott. Az irodalmi és elmélkedői szellem virtuosus megtagadása, amely az utóbbi évtizedek folya-

mán s különösen a háború óta divattá lett, nemcsak a társasági életben, hanem a filozófiai irodalomban és a belletrisztikában is. A sznobizmus irányának elfordulása a differenciált elméktől a naiv-szentek, sofőrök, bokszbajnokok, molesztárok, parasztok, úrlovasok, hinduk, hottentották és pilóták felé. Amit Magyarországon még fokozott a reakcionárius kultúrpolitika, amely, természetesen, mindig a parlagiasságot, a „hit”-et és az „öszönösség”-et rehabilitálja az intellektussal és analízissel szemben. S ez az áramlat szoktatta azután rá az embereket nemcsak arra, hogy az értelmes szót unják – hiszen ez nem volt ritkaság ezelőtt sem –, hanem arra is, hogy büszkének legyenek arra, hogy unják: arra, hogy gondolkodásbeli kényelemszeretetük oszontentatív bevallásával lesajnáljanak, „színpadszerűtlen”-nek tartsanak, s érdeklődési körükből kirekesszenek minden színdarabot, amelyben a szereplők intelligens és rendesen megfogalmazott mondatokat mondanak.

2. A színpadi díszlet válsága. – Mondhatnám azt is, hogy a színházlátogató társaság válsága. A társaságé, amely már annyira nem veszi komolyan magát, hogy nemcsak hogy exakt mondatokba foglalva nem akarja hallani a maga életproblémáit, de a maga milieu-jére sem kíváncsi többé. – A tudatosan anakronisztikus, absztrakt klasszikus színpadot, amelyen az élet konkrét jellegzetességei absztrahálva vonultak fel, kiszorította a romantikus színpad, az élet konkrét jellegzetességeinek fantasztikussá való túlzásával, majd a realista színpad, az élet konkrét jellegzetességeinek „ellesés”-ével. A mai színdarabok legnagyobb része valami egészen imaginárius, bizonytalan, megfoghatatlan, de éppen nem absztrakt milieu-ben játszódik. Ez a milieu: ellenőrizhetetlen keveréke a nagyvilágnak, félvilágnak, apache-világnak és kispolgári világnak.

Ami végül a drámairodalom válságát ennyire akut közgazdasági nyavalyává mérgeztette, az

3. a bárgyúság válsága. A közönség belefáradt a maga alacsonyrendűségének nagyon is skrupulusta-

lan kiélvezésébe. Belefáradt az antiintellektuális kontrasznobizmusba; belefáradt abba, hogy a színházban „két derűs órát töltsön, amely elfelejti vele az élet gondjait”. Kezd rájönni arra, hogy az a színdarab, amelynek legnagyobb erénye a gondolatlanság és az élettelenység, csak annyiban különbözik a varietédarabtól, hogy pretenciózusabb, feszélyezettebb, de éppen nem művészebb nála. Kezd rájönni arra, hogy a perhorreszkált irodalom nélkül a színház levegője semmivel sem előkelőbb, legfeljebb csak unalmasabb a mulatókénál. Kezd többet követelni a színházról, mint amennyit most kap – a többletet azonban, mostani elkényelmesedett, megpuzdvasodott agyvelejével, szintén nem tudja bevenni.



## JÓB DÁNIEL

A drámaírás és a színház problémáját nem lehet kiszakítani az ország mai állapotának sokkal nagyobb problémájából. Minden élet, tehát a művészet is a nemzetben gyökeredzik. Ha beteg a föld, a fa is beteg gyümölcsöt terem. Nézzük az egész magyar életet, az adózási

viszonyokat, a szabadság kérdését, a munkaviszonyokat, a középosztályt, a könyv- és szappanfogyasztást, az analfabétaságot, a gyermekhalandóság kérdését, nézzük a villamost, nézzük a tőzsdét, nézzük a közmunkákat, nézzük a diplomáciát – ez a sok probléma hajszálfinoman összefügg egymással és a magyar dráma kérdésével is, s ha ezekhez mérjük ezt az úgynevezett válságot, még mindig hasonlíthatatlanul magas nívót mutat a mai magyar színház.

Természetes, a kérdéssel kapcsolatban sok mindentől lehetne beszélni, és főleg többet cselekedni.

Például a kísérleti színháznak csakugyan óriási jelentősége lenne az új író- és színészgeneráció fölnevelése körül. De nincsenek anyagi eszközeink, a magán-színháznak fönntartása amúgy is elbírhatatlanul költséges.

Továbbá például tanszéket lehetne állítani gyakorlati dramaturgiából, ahol nem könyvön nevelt professzorok adnának elő, hanem eleven színpadon a legtehetségesebb írók és rendezők, de erre sincs pénz. Az állam mással van elfoglalva, mecénás pedig nincs.

Az oroszok, akik újat csinálnak, Mayerhold és Tairoff, nem polgári színdarabokat adnak elő, ott a színház nem kultúra vagy mulatság, hanem propaganda, melyért a hatalom minden áldozatot meghoz.

Nálunk kimaradt Strindberg, kimaradt Wedekind, magyar megfelelőjük nem volt.

Amíg ez a generáció él, és ez csinálja a színházat, mást nem élhet és mást nem csinálhat, csak a maga korát, lehetőségeit és stílusát.

Szerkesztette:  
Gajdó Tamás és Szántó Judit



# Utószó

Hogy miként is lehet annak válsága, ami nincs, az igen drámaian fogalmazódott meg sok évtizeddel ezelőtt. És fontos ez a *sok évtized* – maga a történet tehát, amely nemcsak alakította a magyar dráma sorsát, de valamiként azonossá is vált vele. A *tárgy* nem más, mint a *tárgy története* – döbbsen rá valamikor Hegel, az eltelt évtizedeket csaknem egy századdal megelőző múltban.

Melynek kútja *mélyes mély*: és ez az elbeszélői metafora talán azért tolakszik a többi elé – például hogy a történelem tanítómester volna, vagy éppen ismétlés alkalmá azok számára, akik nem tanulnak belőle, és így tovább –, mert nemcsak tápláló forrást sejtet valahol a mélynél is mélyebben, de mert bepillantást is feltelez, felülről, ebbe a mélységbe.

Amit pedig úgy érzékelhetünk, hogy minden jelennek saját múltja van. A *Nyugat*-körkérdés történeté lett „jelenének” is, akárcsak ennek a mostani pillantásnak, amikor rácsodálkozunk erre az időben megdermedt és mégis: rólunk szóló dialógusra. Ezeknek a történelemben hatalmasra nőtt szereplőknek tagolatlan vagy megfontolt replikáira tehát – hogy a magyar drámaírást illetően miben áll a baj?

„Sajnos nincs magyar dráma” – kínálkozik a vitában ennek egyik magyarázata, talán nem is volt soha, legalábbis saját hagyományainkból eredő, érvényes és erőteljes – tehát olyan esztétikai súlyú és társadalmi rangú, mint amilyen egyéb műnemekben: a lírában például létezik. Ez a radikalitásában ismerős anamnézis egyszerre megnyugtató, és persze mélyesen lehangoló, mert legbelsőbb félelmeinkre felel: talán nem is vagyunk. Akkor pedig ez a legfőbb baj, mert mi úgy hisszük, és olykor úgy is tűnik, hogy mégiscsak.

Ezt a „nincs”-et persze különös fénytörésbe helyezi a visszatekintve káprázatosan felragyogó korszak: Füst és Molnár és Szép és Szomory és Lengyel ideje ez – másoké mellett –, és akkor talán mégsem a drámával van a baj, hanem inkább a pillantással – vagyis az elvárásokkal, előfeltevésekkel, terminológiával, minőségérzékkel. Vagy pusztán a figyelemmel, ami nem esztétikai eredetű, hanem társadalmi, társasági, vagyis nem művekre figyel – olykor íróasztalfiókban vagy puha fedelű filléres könyvecskében –, hanem vastapsra, színházi sajtóra, hivatalos elismerésre.

Sikerre tehát, vagyis a közönség visszajelzésére – ez pedig éppenséggel a *baj* egyik forrása lehet: a feltartóztatathatatlanság tömegesedése. Nevezik olykor „kapitalizálódásnak”, más szavakkal pedig a művészet valamiféle *demokratizálódását* jelenti – és hát a sokaság igény-szintje és ízlése hogyan is lehetne esztétikailag érvényes? Főként pedig: miért is lenne az – maga a kérdező *Nyugat* ugyan hány példányban bírt eljutni olvasóhoz, és mégis történelmet írt.

Míg többnyire a látókörön kívül reked – és ez üdítő, vigasztaló, elgondolkodtató – azoknak a műveknek és szerzőknek a sora, akik százazs szériákban aratnak „si-

kert” a színpadokon, akik készségesen szolgálják ki az igénytelenséget, s akik éppen nincsenek válságban – míg a címadó krízist ők is alapvetően generálják.

Vagy maga a színház volna a gond eredendő okozója? A legfőbb probléma, mert az nem Apolló, hanem Szilénosz szentélyévé lett – sejteti az egyik hozzászóló. Akkor pedig hogyan is lehetne elvárni bármiféle fennköltséget vagy művészi szándékot – hiszen ekkoriban még a vulgaritás *par excellence* műfajaként a filmtől sem lehetett. Üzemszerűsége, befektetőinek „kamat-éhsége”, a publikum „közönségessége”, a technikai feltételek dominanciája mind-mind ellentmond annak, ami a kérdésfeltevésben a maga eredeti értelmében a *drámát* jelenti – s ami a hozzászólók konklúzióinak csaknem egységesen tragikus tónusát indokolja.

Amit csak egy átfogóbb és mélyebb tragédia „enyhíthet” – és enyhít is –, mégpedig a krízis általánosságára, magának a kultúrának a válsága, Európa lelki meghasonlása, a világ fáradtsága – és sorolható tovább, a hozzászólók világképének és kedvelt terminológiájának megfelelően. Ez pedig akkor – és azóta – aligha vitatható. Csakhogy mindez másutt – szerencsésebb? szerencsétlenebb? – tájakon, Skandináviától Oroszorszáig éppenséggel drámai ihletőerővé tudott válni, s akkor mégiscsak arról volna szó, hogy nálunk a „tehetség csődje” érvényesül, s amit krízisnek vélünk, az csak „a bárgyúság válsága”. Míg nyomasztóan nehezedik a múlt a drámairodalomra, s legelőbb előtörténete alól kellene felszabadítani a műfajt; vagy egyszerűen és végleg abban veszett el a hit, amit jövőnek szokás nevezni.

Ami tehát mi volnánk – itt, most, valamennyien. Sokszor hasonló elkeseredésben, mint a kérdésre „körvlaszoló” – bár ismerve a történet folytatását is. Hiszen például a Jób Dániel által hiányolt „kísérleti színházak” mégiscsak létrejöttek, akárcsak a tanszék a „gyakorlati dramaturgia” oktatására, hogy mégse molyette elméletek mentén fogalmazódják meg az, ami mai és ami drámai – és ami nélkül végső soron színház sem lehet. És a válaszadók aggodalmában érzékelhető közös felelősségvállalás *infrastruktúrája* is kialakult azóta: ösztöndíjak, dramaturgiák, szervezett figyelem.

De ebben is érvényesül az, amire a színház embere – Jób – érzett rá, ami éppúgy lehet áldás, mint átok, mert egyszerre volna sors és kegyelem: hogy itt semmi sem különülhet el attól, ami az ország állapotát általában meghatározza. A drámairodalom sem. Mert szinte szinonimává válik szabadságfok, adózás, szappanfogyasztás – egyebek mellett. Minden eleme szükségszerű, egymással súlyos kölcsönhatásban – és a benne élő nemzedékeknek ezért nem lehet választatása. A csoda pedig errefelé nem honos.

És a realitán rezignált diagnózishoz – az igazgatóéhoz – tegyük hozzá az egyik legfontosabb mondatot – a drámaíróét –, zárszóul.

„Talán.”

Nagy András



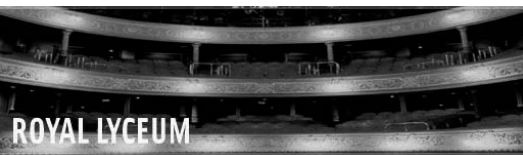
BEWLEY'S CAFÉ THEATRE



ORAN MOR



SECC



ROYAL LYCEUM



GRAND THEATRE, BLACKPOOL



BRIGHTON DOME



NORTHERN STAGE, NEWCASTLE



OXFORD PLAYHOUSE



THEATRE ROYAL, PLYMOUTH



SOHO THEATRE



TRAMWAY



TRAVERSE THEATRE



TRON THEATRE



DUNDEE REP THEATRE



YORK THEATRE ROYAL

Sz. Deme László

# Skót változat Nemzetire

A Skót Nemzeti Színház (NTS – National Theatre of Scotland) 2006 februárjában indult útjára. A költségvetéssel rendelkező kulturális testületnek nincs saját színházépülete, de egész Skóciában színházművészeti projekteket bonyolít le. A fukar skótok, lehetne mondani egyrésztől, sajnálták a pénzt egy pompás, új épületre és állandó társulatra: nemzeti színházukban nemzeti karakterük ölt testet. Másrésztől viszont világos a gondolat, hogy a „nemzeti” elnevezés ne (csak) öntetszég legyen, hanem misszió. Ne a népeknek kelljen elzarándokolni a nemzeti kegyhelyre, hanem a nemzeti kultúra keresse fel őket lakóhelyükön, bármilyen aprócska település legyen is az. Az elnevezés örve alatt színház szülessen, minél több helyen. A rendelkezésre álló anyagi erőforrások pedig a művészeti alkotást támogassák, ne egy impozáns épület fenntartására pazarolják el az éves keret jó részét, hiszen az esti díszvilágítás igazán keveset ad hozzá a színházcsináláshoz.

Az NTS létrejött a skót kulturális újjászületés több évtizedes folyamatának egyik csúcspontja. Megvalósulása az első Blair-kormány alatt gyorsult fel, vagyis Nagy-Britannia közigazgatásának átalakításával és a skót önkormányzatiság erősödésével. A brit Munkáspárt hatalomra jutásakor, 1997-ben megígérte, hogy amennyiben az érintettek úgy kívánják, az Egyesült Királyságot alkotó országrészek közül Skócia és Wales, illetve Észak-Írország fokozott politikai önállóságot kap. Az 1997. szeptember 11-i népszavazáson a skót

többség az autonómia mellett voksolt. A westminsteri parlament ratifikálta a devolúciót (így nevezi az angol szaknyelv a központi hatalom efféle decentralizálását), és rögzítette, mely jogkörök maradnak a brit, és melyek kerülnek át a skót parlament hatáskörébe. Így került Skócia helyi jogkörébe az a terület is, amely bennünket elsősorban érdekel: a kultúra. A politikai függetlenedés folyamatát persze jótékony gazdasági változás ösztökélte. Az 1977-ben felfedezett északi-tengeri olajmező kiaknázása jelentős bevételhez jut





## A SKÓT NEMZETI SZÍNHÁZ KIÁLTVÁNYA

(Részlet)

A skót színház mindig a népért volt, létét jelentős előadások, nagy történetek és neves színdarabírók garantálták. Most lehetőségünk nyílt arra, hogy új generációkat csábítsunk színházba, és tovább erősítsük a már színházba járókat; hogy létrehozzunk egy nemzeti vagy nemzetközi súlyú, kortárs, reményekkel teli és előretökölő színházat; hogy kiváló művészeket, zeneszerzőket, koreográfusokat és színdarabírókat kovácsoljunk egy csapatá; és hogy túlszárnyaljuk a színház mibenlétével és születésének helyszínével kapcsolatos reményeinket és kilátásainkat.

A Skót Nemzeti Színháznak nincs épülete: nem került sor kapitális beruházásra építészeti és vállalkozói bevonásával. Helyette a színházat visszük el Skócia minden részébe, kihasználjuk a már meglévő helyszíneket, utazunk, és együtt dolgozunk a színházi közösséggel. Nem rendelkezünk sem biztonságos intézményi háttérrel, sem az állandó otthon védelmével, ahol nyugodt körülmények közt dolgozhatnánk. Minden pénzünket és energiánkat az alkotásnak szentelhetjük.

Előadásaink létrehozásakor együtt kívánunk működni a legjobb társulatokkal és egyéni alkotókkal, akik már dolgoztak az adott helyszínen. Szereplehetőségeket fognak teremteni a világban szétszóródott és az itthon dolgozó kiváló skót színészeknek. Nemzetközi turnéakra fogunk indulni, és nemzetközi munkákat hozunk Skóciába. Fialat társulatot hoztunk létre frissen végzett színészekből, rendezőkből, producerekből és technikai szakemberekből, akik saját műveikkel fognak turnézni, ekként hozzájutva ahhoz a lehetőséghez, hogy professzionális módon kidolgozzák azokat.

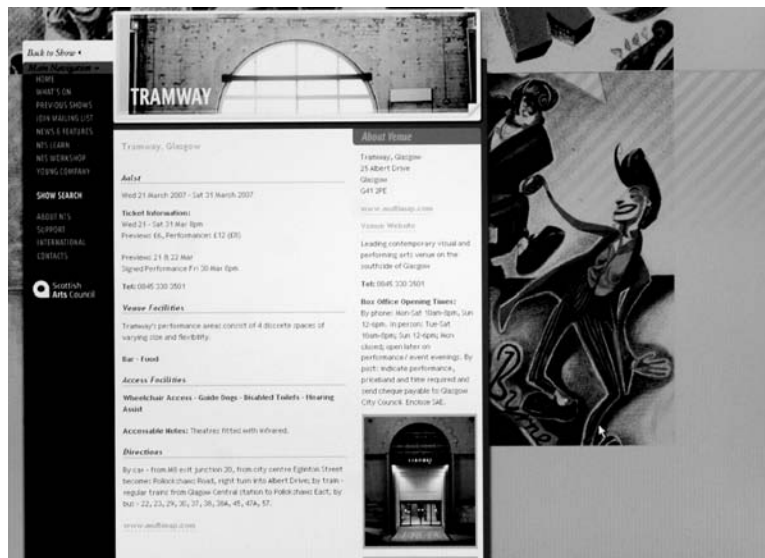
Temérdek órát töltöttünk a „nemzeti színház” fogalmának és a vele járó felelősségnek a megvitatásával. A nemzeti identitás színházon keresztül történő definiálása nem minősül – és nem is minősülhet – sovíniszta és hazafiaskodó célkitűzésnek. Valójában nem is kell, hogy rendelkezésre álljon bármiféle definiálási lehetőség. Helyette itt az alkalom a lehetőség kapuinak szélesre tárására, a bátorság ösztönzésére. Remélem, programunk valahogyan hozzájárul ezen ambíciók megvalósulásához. Remélem, kivívjuk Skócia büszkeségét.

Vicky Featherstone (Fordította: Sz. Deme László)

tatta a régiót, s egyben megteremtette a továbbfejlődés anyagi háttérét. A változásokhoz csatlakozott a kulturális elemek átrendeződése. Az 1970-es évek óta éli reneszánszát a skót kultúra, azóta divat a művészetekben specifikusan skót témákkal foglalkozni, s a folyamat a mai napig tart. Az ötmillió lakosú Skócia kormányzata ésszerűen átszervezte lokális intézményeit, és kompetensen döntött kultúrájáról. Megszületett a skót kormány Nemzeti Kulturális Stratégiája, s ennek részeként 2003 szeptemberében a skót parlament elfogadta a már meglévő (például Skót Nemzeti Opera, Skót Nemzeti Balett) mellé egy új nemzeti kulturális intézményt, az NTS felállítását.

Nemzetijük struktúráját egy független szakmai csoport dolgozta ki, amelyet a Scottish Arts Council (Skót Művészeti Tanács) és a Federation of Scottish Theatre (Skót Színházi Szövetség) közösen állított fel. 2004-re elkészültek a tervek. A színház koordinációs központja Glasgow-ban, az Easterhouse nevű kulturális centrumban kapott helyet. Itt dolgozik ma az a minimális számú stáb, amely a művészeti és egyéb ügyeket intézi. A virtuális intézmény valóságos művészeti vezetője Vicky Featherstone<sup>1</sup> lett, akinek kinevezése az új irányok iránti elkötelezettséget jelzi. Indulásként a

<sup>1</sup> Vicky Featherstone (1967) a Manchesteri Egyetemen diplomázott dráma szakon, majd több helyen rendezett. Az 1990-es évek közepétől a kortárs drámák színeire állításában jeleskedő Paines Plough művészeti vezetője lett. A társulat az ő irányítása alatt tett szert nemzetközi hírnévre például Sarah Kane darabjainak színpadra állításával, több díjat nyert az Edinburgh-i Fringe Fesztiválon. Az NTS élére harminc pályázó közül került.



színház 7,5 millió font (hosszvetőleg hárommilliárd forint) költségvetésből gazdálkodhatott. (A skót, illetve brit művészeti finanszírozási rendszer szerint az összeg a kormányzati támogatásból és a helyi szerekcsejáték, a National Lottery profitjának egy részéből tevődik össze.) Lássuk, mire ment el mindez 2006-ban, az első tényleges működési évben.

A nyitó program a *Home* nevet viselte. Ennek keretében tíz rendező tíz helyszínen készített előadásokat az „otthon” tágan értelmezett témakörében. A produkcókat úgy időzítették, hogy február 25-én, az NTS nyitó napján, „Skócia és a színház ünnepén” mindenhol legyen előadás, s ezeket bárki ingyen látogathassa. Bár e cikknek nem célja, hogy művészeti értékekről számoljon be, a kiválasztott helyszínek izgalmasnak tűntek. Tartottak előadást egy kompon, a Shetland-szigetek egyik kikötőjében, egy kirakat miniatűr díszletében, de Glasgow egyik toronyházában, egy öreg, falusi parasztházban vagy egy hajdani üvegfüvő műhelyben is. Ehhez illeszkedve a műfaji skála szintén széles spektrumot fogott át: gyerekelőadástól a mozgásszínházon és a happeningen át a multimédia legmodernebb eszközeit felvonultató munkáig terjedt.

A további programokon végigtekintve azt lehet mondani, hogy a produkcók elkészítése mellett hangsúlyos szerepet kapott a színházi és a színházra nevelés. Az NTS Learn programja minden korosztály számára elérhető workshopokat szervezett, hogy feltárja a színház lehetőségeit. Ezek nemcsak oktatási helyszíneként, de közösségformáló fórumként is működtek, ahol a helyi alkotók és műkedvelők, diákok és tanárok, érdeklődők megismerkedhettek a színház alkotórészeinek működésével, új színházi formációkkal, és (az NTS Team szervezésében) kreatív foglalkozásokon sajátíthatták el az alapokat. Akadt kifejezetten oktatási programokkal közös kísérleti projekt (NTS Transform) is, amelynek keretében az oktatás és tanulás a kiválasztott általános és középiskolákban a színházi alkotáshoz közelítő folyamatokon keresztül történt. Beavatást céloztak az NTS előadásai köré szervezett ismeretterjesztő látogatások vagy az ún. „tapogatótúrák” is, amikor az érdeklődőket végigvezették egy adott előadás előtt a díszletben, meg lehetett fogni a





jelmezeket, akár egy interaktív múzeumban. Az anyagokat lehetőség szerint a fogyatékkal élők számára is hozzáférhetővé tették.

A programok többsége színházi produkciók létrehozását szolgálta. A generációváltásra fókuszáló projekt (NTS Exchange) az ifjúsági színházakkal és a fiatal drámaírókkal (Playwrights' Studio Scotland) való együttműködést segítette elő. A több városban is készült produkciók május elejétől bejárták Skóciát, s a legjobbakat saját fesztiválon (NTS Exchange Festival) mutatták be. Az NTS Workshop merész kísérletező művészeket, produkciókat támogatott, és előnyben részesítette a különleges formával próbálkozó és az egyéb művészeti ágakat is integráló előadásokat. Az NTS Connecting Communities (Közösségek Összekapcsolása) nevű programjában skót és külföldi alkotóközösségek hoztak létre a színház kereteit feszegető produkciókat.

A Diaspora sorozat globális témákat tűzött zászlájára. A városiasodás, túlnépesedés, kultúrák közti párbeszéd és konfliktusok stb. kérdéskörének megvitatására nyolc skót rendező mellé felkértek nyolc külföldi művészt, csaknem valamennyi kontinensről, hogy osszák meg egymással a témába vágó történetüket és alkotói módszerüket. A közös munkából négy nagyszínházi és négy stúdiósínpadi produkció született az erre létesített glasgow-i nemzetközi fesztiválra (Diaspora International Festival). Kísérőrendezvényekkel kapcsolódott mindehhez Glasgow-i Egyetem Színházi Tanszéke, és a projektbe bevonták a Royal Scottish Academy of Music and Drama (Skót Királyi Zene- és Drámaakadémia) végzőseit is.

A friss színházi diplomás fiataloknak egyéb lehetőségeket is kínáltak a Young Company (Fiatal Társulat) program keretében. Létrejött egy vándortársulathoz hasonlatos formáció is, az NTS Ensemble, amely hat színészből áll, és kisebb településeken játszik el három előadást (ez 2006-ban a *Julie kisasszony*, egy gyerekdarab és egy kortárs formára épülő produkció volt), valamint workshopokat kínál a helybelieknek.

Mivel az NTS elkötelezett aziránt, hogy izgalmas színházzal lásson el minden korosztályt, és sokféle igényt elégítsen ki, ezért színes repertoárt alakított ki. Az előadások koprodukcióban készültek Skócia kü-

lönböző városainak színházaival vagy fesztiváljaival, többnyire a partner épületében. Színre került zenés, szórakoztató gyerek- és felnőtt előadás, feledésbe merült skót dráma, két klasszikus (Millertől *A salemi boszorkányok* és Schiller *Stuart Mária*) és több, a skót kultúrkörhöz lazán kapcsolódó kortárs darab. Az európai színház térszínházi trendjébe illeszkedett egy sétáló előadás Glasgow egyik metróállomásának környékén, valamint az Edinburgh-i Nemzetközi Repülőtér egyik termináljában előadott produkció. Végül elindult még egy kezdeményezés, az NTS Unmissable (Kihagyhatatlan) nevű programja, amely turnélehetőséget biztosított két, születésük helyén már kifutott sikeres előadásnak, amely más városokban és külföldön még sikerre számíthatott.

Az első év statisztikái szerint az NTS negyvennégy városban hozott létre színházzal kapcsolatos eseményt, közel százezer nézője volt, tanulási programjában harmincezen vettek részt, előadásai pedig tizenegy díjat zsebelték be. Közönségsikert aratott a gyerekregényből adaptált *The Wolves in the Walls* (Farkasok a falakban) című zenés darab; az Irakban szolgáló ezredről szóló, George Burke verbatim technikával (interjúk alapján) írt drámájából készült *Black Watch* (Fekete őrző); valamint a repülőtérén játszódó *Roam* (Kóborlás), amely szintén dokumentumokból, alkalmazottak és menekültek elbeszélései nyomán állt össze, s a légikikötő atmoszféráját a mai világ szimbólumaként használta fel.

Bár nem hiányoznak a kritikus hangok sem, az NTS jövőjét bizakodás lengi körül. Nyilvánvaló ítéletet majd évek múlva lehet mondani a működési modell termékenységéről. Mindenesetre a struktúra érdekesnek tűnhet, ha nem is szigorúan vett hazai használatra (hiszen van felépített Nemzeti Színházunk, bár a programok tekintetében van mit fejlődnie), de elképzelhető mint kiindulópont a határon túli magyar kisebbségek remélhetőleg nem túl távoli politikai autonómiaja esetében egy Erdély-központú, határon túli magyar nemzeti színház számára. Esetleg. Ha lenne rá kulturális igény, politikai akarat és anyagi háttér. Ne feledjük, a skót színházi élet csaknem száz évet várt a maga Nemzeti Színházára.



Manuel Brug

# Operarendezés ma

Az opera-színház elmúlt évtizedekben bekövetkezett radikális átalakulásával párhuzamosan az új művek helyett az új rendezések keltik föl a közönség érdeklődését. Az operajátszás felfutása világszerte ezzel a folyamattal kapcsolatos – kivéve nálunk. Mostani és következő számainkban nagyobb teret szentelünk az opera-színház nemzetközi megújulását dokumentáló írásoknak, abban a reményben, hogy ez segíteni fogja a magyar operakultúra elmaradottságának felszámolását. Alább Manuel Brug *Opernregisseure heute* című új könyvéből közlünk két fejezetet.

## Egy örök vita vázlata

Amikor 2005 augusztusában az ORF és az ARD élőben, illetve felvételtől közvetítette Verdi *Traviatájának* bemutatóját a Salzburgi Ünnepi Játékokról, majdnem kétfélmillió ember kapcsolta be készülékét. A berlini Deutsche Opernek a maga kétezer férőhelyével ezerszer, az Unter den Linden-i Staatsopernek meg éppenséggel 1667 ízben kellett volna előadnia a tisztességtudó utcalány megzenésített történetét, hogy ekkora tömeghez eljusson. A címszerepet Anna Netrebko énekelte és játszotta új tenorista álompártnere, Rolando Villazón és a jól bevált bariton sztár, Thomas Hampson oldalán. (Lásd SZÍNHÁZ 2005. november – A Szerk.) A tömeg nemcsak annak lehetett tanúja, hogyan szabadul meg az ez idő szerint főleg a német nyelvterületen a legfeltűnőbb főcímekekkel ünnepelt operaénekesnő a harsány marketingtermék rossz hírértől, hogy olyan művész színvonalára énekelje magát, aki Valéry Violetta interpretálásával méltón csatlakozik leghíresebb elődeinek sorához.

Nem: a nézők mellett egy Willy Decker-rendezést is láthattak – és a DVD-n újból részesei lehetnek az élménynek. A rendezés tévéképes és modern volt, lenyűgözött a maga újra és újra meghökkenítő, következetes szimbolikájával, és mégis teret engedett a főszereplőknek. A műhöz híven, mégis önállóan jelenített meg egy látszólag agyonnyúzott anyagot, amelyet világosan, mégsem előre kiszámíthatóan, cirádamentesen, intelligensen bontott ki; egy pillanatra sem vetkőztette ki magából, nem tért el tőle, és mégis áthattotta a rendkívüli lehetőség tudata, hogy az operát, ezt a látszólag régimódi, arccal a tegnapi felé forduló művészetet közel viheti a mai tévéfogyasztókhoz, visszatartva őket a távkapcsoló használatától.

Hogyan érte el mindezt Willy Decker?

Az idő szalad. A halál készenlétben áll. Az üres kör alakú térbe hátulról egy nő robban be fuksziavörös brokátruhában, szétdőlt hajjal. Meggörnyed. Lihegve szorítja arcát az ajtóhoz, a szívéhez kap, egy padra roskad. Elhárító mozdulattal csap a levegőbe, mintha a maga felidézte kimérákat akarná elkergetni. És szinte megkönnyebbülve néz a nagy kaszás, egy ősz hajú öregember szemébe. Anna Netrebko jelent meg.

És vele Violetta. Wolfgang Gussmann nem egy simogatni való plüsskurtizán plüssbudoárját állította színpadra, hanem egy jelzésszerű, időtlen jégszekrényt, amely csak olyan magas, hogy a voyeurök lenézhessenek róla. Üres aréna sarló formájú padlóval, amely veszélyesen lejt a zenekari árok felé. Jobbra hatalmas óra, összevissza járó mutatókkal. Csak a második felvonásban, a csalóka vidéki intermezzóban ragyognak művirágok mint háttérfóliák és mint díványterítők, valamint a hasonló anyagból készült háziköntösökön. A virágok később szürkéseket, majd a felvonás fináléjában vérvörösek lesznek.

Sorsát dacosan elfogadva siet majd a végén emelt fővel a halál elé. Anna Valéry, Violetta Netrebko. La Traviata – az eltévelyedett, a médiakavargásban oda-vező. Willy Decker tudatos plakátszerűséggel tűzdelte meg a Netrebko-ikonográfiát a jó kurtizánal kapcsolatos klisékkel. Az ilyen akusztikai-optikai eszmény ritkán válik valóra. Ez nem akrobatikus cirkuszi szám, nem műselyem sztárvarieté, hanem nagy zenés színházi művészet.

Szerelem és pénz. Willy Decker ezt szigorú és nagyon egyszerű képekbe öltöztette. Az órából rulettekére lesz, a mutatók felnyársalják Alfredót. A cigányok báli közjátékában Violetta történetét egy női ruhába öltözött férfi játssza el és szakítja meg. És a halál kezdetől készenlétben áll a temetéshez újra meg újra kaméliát dobó Grenvil doktor *memento mori*-alakjában. Az egyformán öltözött férfifalkából kezek nyúlkálnak Violetta után, Annát szempárok vetkőztetik le. Ő a díványon fetreng, odaadja magát, visszaretten, elszalad, a falnak csapódik – bankjegyekkel kitömött *material girl* és nemes lélek negligzsében. A tüdőbaj, amelytől újra meg újra köhögésben tör ki, csak kívülről mivoltának metaforája. Egyedül hal meg, férfikabátba burkolózva, ágy nélkül. Először az órán kuporog, aztán a puszta földön.

És aztán jön a sajtó, amely, mint mindig, most is megosztott. Van, akinek kritikusai idegeire megy a Netrebko-hűhó, holott az énekesek időnként hisztérikus vonásokat öltő bálványozása olyan régi, mint maga az opera. De a puszta előítéletek olykor süketetté tesznek. Willy Decker rendezésének értékelése elsősorban pozitív. Decker beváltotta a hozzá fűzött várako-





1. Willy Decker 2005-ös salzburgi Traviata-rendezése
2. Anna Netrebko mint Violetta a Traviatában
3. Rolando Villazón, a Traviata Alfredója

Klaus Lefebvre felvételei



1.



2.



3.

zásokat, ismét a régi tartalmak jelenlegi legprofibb színre állítójának és továbbgondolójának bizonyult. Nem csoda, hogy az 1950-es születésű művészt manapság Párizstól Bécsig, Amszterdamtól Drezdáig az egyik vezető operarendezőnek tartják, és elhalmozzák szerződésekkel.

De kicsoda ma Violetta, a Traviata, aki letévedt az útról? A megvásárolható szerelem manapság rég nem számít botrányosnak. Hogyan élheti át a mai közönség a határátlépést, a figura hallatlan újszerűségét? Hogyan lesz mindebből feszült színházi este, amely több, mint kulináris, és nem csupán a szép hangok kedvelőit indítja meg? Giuseppe Verdi első (és egyetlen) kortársi témájú operája Alexandre Dumas regényén, *A kaméliás hölgyön* alapul, amely viszont Alphonsine Plessis párizsi kurtizán – ma luxus *call girl*-nek neveznénk – élettörténetére épült. Keletkezése idején az opera, amelyet 1853-ban mutattak be a velencei Teatro La Fenice-ben botrányt keltett, és látványosan megbukott. Az utóbbi főleg annak volt betudható, hogy az első Violetta, a testes Fanny Salvini-Donatelli csöppet sem hasonlított egy éteri szépségű tüdőbetegre, akinek a párizsi férfivilág a lábánál hever. A botrányt pedig az sem akadályozta meg, hogy az illetlen történetet a színház kívánságára „1700 körül-re” dátumozták vissza, elkerülendő minden hasonlóságot az akkori viszonyok közt uralkodó kettős erkölccsel.

Mihez tartsa hát magát a modern rendező? Elégítse ki a műhöz való örök hűség bajnokait azzal, hogy a cselekményt minden logika nélkül a barokkba helyezi, ahol létezett ugyan metreszuralom, de a nyilvánosság által félig-meddig elismert kurtizánok annál kevésbé? Mit jelent tulajdonképpen a műhöz való hűség, a *Werktreue*? Zenei tekintetben manapság szinte teljes az egyetértés. Az énekesek úgy éneklnek a hangjegyeket, ahogy az a – remélhetőleg kritikai – partitúrakiadásokban áll; a szabados kezelés, de kivált az egyéni cifrázatok, az önkényes gégefő-akrobatika, mindaz, ami korábban általános szokás volt, manap-

ság bűnszámba megy: a karmesterek súlyt helyeznek a korrekt partitúrákra, amellet nagyon kevés az olyan énekes, akinek képességeiből és fantáziájából futná az önkényes díszítésekre. De mit jelent a műhöz való hűség az operák cselekményének tolmácsolásában? Nem lehet-e hűséges a műhöz egy aktualizáló felfogás, amely a mű vagy az egyik szereplő eszméjét, az adott opera lélektani, emberi vagy társadalmi magvát tükrözi? Persze fel kell tenni a kérdést, egyáltalán átmenthető-e ez a mag a mai néző tapasztalati horizontjába. Mit jelent például napjainkban a kurtizán fogalma? Mennyit tárhat fel testéből és lelkéből? Orosz szupermodellnek tekintjük-e, vagy éppen egy régóta szalonképessé, azaz *talkshow*-képessé vált pornósztárnak? Halálos betegségét tartsuk talán AIDS-nek?

Mindez megesett már. Violetta, a *playgirlt* szenvedélyesen szereti, majd eltaszítja Alfredo, a *paparazzo*, hogy aztán a fiatal nőt a maga lerobbant lakásán maga alá temesse a rengeteg bankjegy. Így történt ez 2004 novemberében, a leégett Teatro La Fenice újramegnyitása alkalmából, tehát a konzervatív Itáliában, ahol operarendezésen még mindig a díszlet folytatását és a rivaldánál felsorakozó énekes-automatákat értik. Adott esetben Robert Carsen volt a rendező. Majdnem ezzel egy időben, 2002-ben Bussetónak, Verdi szülővárosának színházacsakájában Franco Zeffirelli vitte színre minden pompában dúskáló, jelmezekkel és párnákkal intenzíven kistafirozott mintaelőadásának redukált változatát; az eredeti Nápolytól New Yorkig





Michele Crosera felvétele

FENT: Alfredo mint paparazzo a Teatro la Fenice Robert Carsen rendezte 2004-es Traviata-előadásában



JOBBRA: A Calixto Bieito rendezte 2003-as hannoveri Traviata

mindenütt látható volt, és nosztalgikus szépségű mozifilmeken is rögzítették. Violetta elsüllyedt a csipke-költeményekben, és üvegházi falak mögött tűnt el mint egzotikus, de ártalmatlan virág az opera illatos kertjében.

Égész másként rajzolja meg az állítólag helyes útról letévedő címszereplőt Calixto Bieito, ez idő szerint a nehezen nevelhető rendezők csapatának legkomi-szabb suhanca. E katolikus, jezsuitáknál nevelkedett katalán Violetta 2003-ban pillantotta meg a hannoveri operaszínpad napvilágát, és alig lehetett ráismerni. Teresa Orłowsky lett belőle, aki a nyolcvanas években egy, a pornóban újszerűnek számító szerepmodellel keltett feltűnést: ő volt a megvásárolható nő, aki mindent megmutat, de semmit sem ad oda, és megőrzi szuverenitását. Verdi lélekből éneklő kurtizánjával ellentétben az Orłowsky-féle művi figura, a „Foxy Lady” még az ügyfelekkel való testi kontaktust is kerüli. A kerek ágyat videokamerák figyelik. Itt áll ő, Verdi Foxy Ladyje, munkafűzőben és harisnyakötőben, a videó képernyőjén vagy a táncrúdnál. A szex mint üzlet és mint az ösztönök levezetője; minden rendezett, minden kiszámított. Aligha tagadható, hogy Bieito nem saját rögeszméit akarta megrendezni, hanem valós tendenciák józan tükrözésére törekedett.

A tisztességtelen utcalány már csupán lehetetnyi rokonszenvet érez a meghatóan naiv Alfredo iránt, aki ebben a környezetben idegen testként töri magát a fitnessgépeken. Még mielőtt az apja ezúttal nemcsak szavakkal, hanem a *tergo* is megerősöskölné Violetta, az máris ráunt a fiatalemberre. Tüdőbajban való elhalálozását csak Alfredo számára rendezi meg, mielőtt a maga kereste pénzzel olajra lépne. Szökésében vele tart leszbikus barátja, Flora is, aki az ápolónő Anninát is alakítja. Így hajlítgatja, így radikalizálja Verdit Calixto Bieito – de ezt tehetségesen, ellentmondásra ingerelve teszi.

Vajon ezt várjuk-e egy előadástól? Hogy akár a műhöz való hűség rovására is gondolkodásra késztesse? A katalántól főleg Angliában irtóznak, amióta az English National Operában 2001-ben egy szexkóros *Don Giovanni*t rendezett, majd 2002-ben egy olyan *Az álarcosbált*, amelynek az elején az összekülvők egy klozetokból álló ringlispílen forogtak. Az operai pompához még mindig

ragaszkodó angolok szemében ez „eurotrash”; és ebben egyetértenek az amerikaiakkal. Az európai rendezők köldöknéző darabrombolók, a rüt esztétikájának hódoló dekonstruktivisták, szakmai tudás nélküli, csakis önmagukat scenírozó egomániások. Sok német rendező tudatosan feszegette és feszegeti az elfogadhatóság határait. Többé nem érik be a rendelkezésre álló librettókkal, hanem értelmezni, tömöríteni, hangsúlyozni akarnak. Ma már azonban ennyivel sem érik be. Régóta szabadon bánnak a hangjegyekkel is, rövidítenek, áthelyeznek, megszakítanak. De mivel immár a partitúrák forognak veszélyben, még a rendezői színház legfelvilágosultabb, legliberálisabb fogyasztói is eljutottak a tűréshatárhoz.

Ha ezek a tendenciák különösen a német zenés színházra jellemzőek, annak különböző okai vannak. Az operának nemcsak Németországban kell szenzációk és botrányok keltésével versengenie a főcímeikért, hogy az egyre hangosabb, egyre fülsértőbb médiapergőtűzben egyáltalán meghallják, és tetemes szubvencióját még társadalmi konszenzusra képesen megkaphassa. A világ többi részén elsősorban a sztárénekesen vagy a sztárkarmesteren, a minden este újonnan felvezetett ritka nagyvadász mülük a kasszasiker. Németországban a rendezés uralkodik. Pavlovi reflexként működik, amellyel megindul a nyilvánosságban



a nyálképződés. A sztárokat errefelé túl későn kérik fel, máskor pedig nem is óhajtanak efféle rendezői kalandokba bocsátkozni. Gyakran előfordul az is, hogy a sztárok egyszerűen túl sokba kerülnének az időközben fogyókúrára foggott operauzemnek.

További okként nevezhetjük meg az átalakulóban lévő német repertoárrendszert, amely a darabokat, mindenekelőtt az ötven legkedveltebb operából álló törzsrepertoárt mindinkább kiszipolyozza és elhasználja. Hogyan legyünk még mindig eredetiek, hogyan meséljünk el valami újat, fedezzünk fel valami ismeretlent anélkül, hogy a művet megcsonkítanánk? Hiszen a megvilágosodás, az újtás igénye elméletileg legalább még mindig adva van, és a szórólapon felsoroltak közül a rendező az a személy, akinek ezt az igényt újra meg újra ki kell elégítenie, hogy ezzel szinte automatikusan ugorjon fejest a műhöz való hűség és az újjáértelmezés közti konfliktusba. Elvégre a többi résztvevő többé-kevésbé csak elismétli, amit a hangjegyei előírnak.

Tulajdonképpen miért áll elő oly sokszor az a paradox helyzet, hogy valamely mű radikális átértelmezését eredeti szándékai elleni árulásként fogjuk fel, holott az olyan előadás, amely e szándékokat szigorúan követné, az égvilágon semmit sem mondana nekünk? Az ok alighanem ott rejtőzhet, hogy az adott műről él bennünk bizonyos elképzelés, amely a két koncepció egyikével sem azonos. Talán ehhez kellene kapcsolódnia a rendezőnek? Ahhoz, amit mi magunk, amit a közönség tagjai szeretnének? De tulajdonképpen mit várunk a *Traviatától*? Melyik része került bele a kollektív emlékezetbe, mi az, amire ráismerünk? Talán az első felvonás minden olasz szabadtéri estén elbőgött, pizzareklámmá züllött bordalára vagy a „*Sempre libera*” kezdetű felvonászáró bravúráriára, amely minden koloratúrszoprán kívánságversenyén bombakert arat? Esetleg a vokálfetisiszták számára a *Traviatát* a számos Callas-felvétel jelenti, melyeken az énekesnő Tosca és Norma mellett élete harmadik nagy szerepére lelt? A *Traviata* mint vokális múzeumi tárgy? Némelyek szemében a *Traviata* éppenséggel a karmester személyében teljesül ki. Róla a Netrebko-féle Salzburgban például alig volt szó. Nem úgy, mint a nyolcvanas évek közepén Münchenben, amikor ott Carlos Kleiber három legendás előadást vezényelt. Ismét másoknak a *Traviata* csupáncsak a *Pretty Woman*. Amikor Julia Roberts mint hollywoodi járdapillangó a Beverly Wilshire Hotelben köt ki álmai hősnél, hogy aztán Richard Gere elvigye az Operába, igen, jól sejtik, a *Traviatához*, és a mozikurva könnyeket ontson az operai kurva sorsán. Melyik tehát az igazi, a valódi *Traviata*? Elképzelése mindenkinek van, válaszolni senki sem tud. Verdinél már nem érdeklődhetünk. A sors mégis úgy hozza, hogy a mű mint vizuális-akusztikus fantázia előtt újra meg újra felmenjen a függöny.

Igy fordulunk a kérdéssel a rendezőhöz: tudásával, fantáziájával, akaratával és képességeivel neki kell a darabot újra meg újra megteremtenie, konkretizálnia; az ő dolga, hogy elképzeléseinknek – remélhetőleg elfogadható – formát adjon. Csüggedetlenül. Minden egyes új bemutatón. Ki ő? Mit csinál? Milyen hatás-

fokkal? A rendezéshez, az interpretációhoz már nincsenek kötelező érvényű előképek. Bármi megtörténhet, de elégedett ember alig van. Immár maga a mű sem érinthetetlen. Mihez tartjuk hát magunkat egy olyan korban, melyben az opera, határozottabban, mint eddig bármikor, a próbapadra került – úgy is mint kreatív és nem csupán reprodukív művészet, avagy mint elitista műfaj, amely rengeteg pénzt emészt fel, sokak számára azonban már nem olyan szükséges, mint régebben?

Az alábbiakban ezzel foglalkozunk majd. De nemcsak a kevés válogatott, gyakran radikális, de a világ operakultuszát nem feltétlenül reprezentáló képviselője példáján. Más is létezik, mint a német rendezői színház, amely egy ideje a kifáradás egyértelmű tüneteit mutatja. A globális operavilág színesebb; egyaránt működnek benne díszlettervezők és dilettánsok, kezdők és bevált idős mesterek, zseniális különcök és örök rutiniék, kibékítő és provokáló egyéniségek. Róluk szólnak az elkövetkezők. Az a célunk, hogy munkájukkal jellemezzük, válogatott előadásaikon át mutassuk be és értékeljük őket – hogy aztán minden operabarát meghozza a maga ítéletét.

## A rendezői színház felemelkedése

Mi a rendezés? Voltaképpen szükség van-e rá? Korábban egyáltalán nem volt. Akkoriban még egy volt a zenedarab és az előadás. A közvetlenül érintettek segítették világra, adtak rá a hangzásbeli mellé színpadi ruhát. Itt genezis volt minden. A zeneszerzők, az impresszáriók és mindenekelőtt az énekesek szabtak törvényt. A színpadon igazából az utóbbiak uralkodtak. Kezdetben a szeszélyes, koruk szupersztárjaiként megvásárolt heréltek, akik a komponista tiszteletdíjának a sokszorosát kapták, később a nem kevésbé hisztérikus primadonnák, végül pedig a magas C felé immár nem fejhargon, hanem *voix mixte* segítségével kapaszkodó tenoristák. A mezzo mint *leading lady* csupán a legújabb Marilyn Horne- és Cecilia Bartolikorszak vívmánya.

Szigorú sablonok írták elő, hogy a vokális rangsor alapján ki hány áriát kap felvonásonként az *opera seriában*. Ha az új bravúrszámok nem ízlettek, úgy a sztárok a magukkal hozott hangjegykofferből rég bevált áriákat szedtek elő (akár más komponistáktól is). A barokk operauzem nem ismert repertoárt, a műsoron csak újdonságok szerepeltek. Ami nem aratott sikert, postafordultával eltűnt a zenetörténet porában, ahová, épp csak valamivel később, a sikerdarabok is követték. Az „eredetiség” fogalmát az akkoriak egészen másként értelmezték. Semmi nem számított szentnek vagy lezártnak. Bevált, sőt közkedvelt librettókat többen is megzenésítettek, gyakori volt, hogy egy-egy művön több zeneszerző is dolgozott. A hangadók saját régebbi operáikból kölcsönöztek, átírtak, átigazítottak, variáltak, másoltak. Az új énekesek számára azok tudásának és ízlésének függvényében áriákat komponáltak újjá, cseréltek fel vagy húztak ki.

Az operának szórakoztatnia kellett; különösebb gonddal senkinek sem néztek a körmére. A bonyolult cselekményeket követni senkinek sem volt türelme.





A színházlátogatás szórakozás, önérvényesítés, az uralkodó előtti tisztelgés volt. Osztatlan figyelmet csak a bravúráriák élveztek. Senkit sem érdekelt, ki gondoskodik róla, hogy az énekesek kellő időben lépjenek színpadra. Ezt a feladatot éppúgy megoldhatták maguk az énekesek, mint az érdekelt zeneszerzők, koreográfusok, díszlettervezők (akik többnyire építésszek vagy festők voltak) – egyszóval bárki, akinek kedve volt hozzá. Éppily kevésbé zavarta a nézőket a rutin vagy a patetikusra mázolt, sztereotípiákban kimerülő gesztuskészlet is; hiszen a jelszó soha nem a hitelesség volt, hanem a külső ragyogás, a közönség lenyűgözése. Az innen-onnan összekapart díszleteket-jelmezeket éppúgy a véletlenre bízta, mint a színpadi mozgást. A díszletek és jelmezek a készletből kerültek elő. Örökösen ismétlődtek a standard színhelyek: templom, szabad táj, tengeri látkép, börtön, gazdag terem, szegény kunyhó. A ruhák, ha nem az egész szezonra szerződöttetett énekeseknek kellett gondoskodniuk róluk, a szokványos ókori, mitológiai,

keleti és nyugati típusoknak feleltek meg.

Mindez a XIX. században sem volt másképp. A növekvő kereslet folyamánként erre szakosodott cégek szállították mind több operaháznak a festők futószalagjáról lekerült színpadképmintákat; ha egy modellt valahol elfogadtak, a többiek minden gátlás nélkül lemásolták. A történelmiség és a stílus fogalma mind a színházban, mind az operában csak azután honosodott meg, hogy a XIX. század második felében a színházrajongó II. György meiningeni herceg (1826–1914) tübingi társulata történelmi hűségű, egységesen megtervezett előadásokkal járta a világot. És minél gyakrabban újítottak fel régebbi műveket is, minél inkább kialakult egy rendszeresen műsorra tűzhető, kész darabokból álló repertoár, és minél tu-

BALRA: A Nixon Kínában című John Adams-opera a houstoni Nagyopera előadásában

JOBBRA: A Nixon Kínában a frankfurti Opera 1992-es, Peter Sellars rendezte előadásában

datosabbban élte meg az opera a maga történetiségét, immár nemcsak előre-, hanem vissza is tekintve, annál szükségesebbé vált egy színpadi összehangoló személye.

A helyzet először csak szakmai járatosságot kívánt: játékmestert, aki meghatározza a szituációkat, megtervezi a bejöveteleket-kimeneteleket, hogy aztán mindezt a mindenkori szereplők töltsék ki a maguk személyiségével. Alárendelt munkakör volt ez; többnyire idős énekesek vagy zeneszek vállalkoztak rá, akik csak ritkán kapaszkodtak fel a szórólapokra. A feladat azonban lassanként mindinkább interpretációvá alakult. Elvégre az operaház volt



John Adams: Klinghoffer halála (1997, Nürnberg, rendező: Peter Sellars)





a nagy, a hangadó társaság találkozóhelye, és a polgári élet egyik központjaként működött.

A XX. század elejéig az újdonságok mellett széles repertoár alakult ki a régebbi művekből, és kibontakozott az a tendencia, hogy az ismert darabokat immár újra meg újra más felfogásban, új megvilágításban, továbbgondolt változatban adják elő. Ez a folyamat eleinte főleg az optikára korlátozódott. A forradalom utáni Oroszországban Vszevolod Mejerhold (1874–1940) terjesztette ki a nagy váltást a színházra is: a színházat újította meg a konstruktivizmus szellemében a maga biomechanikai mozgásrendszerével. A húszas évek végén a berlini Krollperben – a Staatsoper Otto Klemperer vezette kísérleti színpadán – elsősorban a díszlettervezők forgatták fel a begyakorolt látásmódot a maguk kinetikus, expresszív, mindenkor antinaturalista eszközeivel. Az előadások per sze – eltekintve Jürgen Fehling 1929-es *A bolygó hollandi*-rendezésétől, amelyhez Ewald Dülberg tervezett az új tárgyilagosság szellemében fogant díszletet – gyakran régiesebbek voltak, és erősebben kötődtek a hagyományokhoz, mint a radikálisan kialakított színpad. „Az opera halott”, írták már akkor is, hogy sürgessék az indulást az új partok felé. „Sehol nem égünk pontosabban” – adta ki Ernst Bloch a jelszót ehhez a kísérlethez, amely a náci hatalomátvételével egyik pillanatról a másikra megszakadt.

Bayreuthban viszont, a német zenei élet e Walhallájában és egyszersmind a nem mindig illemtudó szélsőjobbaldali ideológusok találkozóhelyén, mintegy bura alatt, rabszolgamódra követték az 1883-ban elhunyt mester mintakönyveit és még inkább az addig is, továbbra is életben lévő mesterné, Cosima nagyaszony utasításait; menyee, Winifred Wagner a harmincas évek elején csak nagy ügyel-bajjal vitte keresztül, hogy egy ifjú vadember, Emil Preterorius legalább átmenetileg lomtalanítsa a *Parsifal* színpadát. Ám a színházteoretikus Adolphe Appia és Edward Gordon Craig a maguk absztrakt emelvénytájaival, valamint Bécsben Alfred Roller végül mégiscsak iskolát teremtettek. Roller például *Színházi reform* című cikkében azt követelte, hogy a színpadi történések jelentenek valamit, és „ne csak úgy tegyenek, mintha...” – a gyakorlat azonban nemigen szívlelte meg szavait. A rendezés természetesen akkoriban is a librettóban többé-kevésbé fellelhető színpadi utasítások naturalisztikus, pszichológiailag vajmi kevésbé alátámasztott kivitelezésében merült ki; ahol pedig ilyen utasítások nem voltak, ott pragmatikus következtetésekhez jutottak el, nem is törekedve eredetiségre. A rendezés nem nőtt túl a kiszolgáló funkción, a maga alárendelt szerepén. A gesztikus ábrázolás terén mindenki tehetett, amit akart és amit tudott. Típusokat akartak megmintázni; a zenével való igazi eggyé forrás, a meghatározott szándékotól vezérelt, pontosan ütemezett reagálás senkit sem érdekelt.

Az operarendezésnek a második világháborút követő fejlődése a legszorosabban összefügg az opera mint kortárs műalkotás fejlődésével. A második világháborúig – hogy egy körülbelüli időhatárt jelöljünk meg – az opera eleven, előrenéző művészet volt. Később ugyan továbbra is születtek operák, de a kompo-

nisták már nem bennük látták a legmagasabb rendű, minden körülmények között megcélzandó műfajt. Az új zenének elitista fiukeművészetté való átalakulása pedig betetőzte a folyamatot, amelynek keretében a kortárs operát száműzték a kulturális élet központjából.

A két utolsó világszerte játszott, népszerű opera Richard Strauss *A rózsalovagja* (1911) és Puccini *Turandotja* – ez utóbbi egyszersmind az olasz opera hatyúdala. A sajtó, no meg a renomé kedvéért továbbra is kötnek szerződéseket ősbemutatókra, de a zeneszerzők munkafeltételei gyökeresen megváltoztak. Ha, mondjuk, a XVIII. században egy operához két héttől három hónapig terjedő időre volt szükség, és többé-kevésbé biztos nyereséggel lehetett számolni – manapság általában többéves robotról van szó, és hírnévre, sikerre alig van remény. A színház szempontjából pedig a költségek össze sem hasonlíthatók az anyagi haszonnal. Az üzemelés a szubvenció infúzióján csüng, ám egy mind tegnapi izű avantgárdfogalomtól vezérelve továbbra is pártfogolja a zeneszerzőket, akik gyakorta függetlenítik magukat a közönség hallásától. És a még bizonyos fokig népszerű, többnyire az angolszász térségből származó kortársak, mint John Adams, aki a *Nixon Kinában*-nal (1987), a *Klinghoffer halálával* (1991), legutóbb pedig a *Doctor Atomickal* (2005) aktuális, CNN-operákként rátukmált napihír-témákhoz nyúlt, és ezeket komoly tudással dolgozta fel, a német színpadokon ritka vendégek. És ami sokkal fontosabb: ősbemutatót mindenki szeretne, utánjátszásra alig van vállalkozó.

Benjamin Britten és Leos Janáček az utóbbi évtizedekben korlátlanul épültek be a repertoárba, és nagy igyekezet összpontosul a húszas évek zeneszerzőire, így Schreckerre, Zemlinskyre, Korngoldra is; az opera régebbi formái pedig soha nem sejtett reneszánszukat élik. Képzettebb, a múlt technikáit és oktató tartalmait kevésbé dogmatikusan kezelő énekesek ismét járatosabbak a díszítések ágazatában, és lehetővé tették, hogy a sokáig csak megmosolygott *bel canto* opera iránt új érdeklődés támadjon. A barokk operának valószínűsége *boomja* van, mivel *comic strip*-szerű cselekményeivel, a beléjük szőtt, de nem kötelező érvényű *da capo* áriamintákkal remekül kiszolgálja napjaink el-elkalandozó látásmódját. Partitúrái, akár a *lounge* zene, minimalistának, már-már meditativnak tetszenek, a kontratenorok hangját pedig jól ismerjük a popzene falzett-énekeseitől.

Az újdonságok élén kultiváljuk mint hiteles kortársakat a mi saját Hans Werner Henzénket és Aribert Reimannunkat is; előadásszámaik könnyen áttekinthetők, de azért száznál több fizető néző ül be rájuk. Megoldjuk, hogy a rideg Helmut Lachenmann sajátos függőséget kiváltó zajoperáját, *A gyufaárus lányt* legalább *eventté* pumpáljuk fel, akár csak Luigi Nono ezoterikus, homályos térbeli zeneként tovalibegő, nekünk oly kedves és minden szempontból drága *Prometeóját*. Csupán Karlheinz Stockhausen ijesztően megalomán, magától értetődően hétrészes *Fény*-ciklusához, a valaha szerzett leghosszabb operához nem találtunk még megfelelő helyet és kellő anyagiakat, hogy egyszer a maga teljességében is színre kerülhessen.

Mialatt azonban a kortársi színpad panorámája vi-



rulóbb, mint valaha, az árak emelkednek, és a *glamour* megállíthatatlan, a kortársi opera ligetében csupán az igazak egy kis csoportja bolyong, amely jóformán mindent megtapsol, ami magát modernnek és előrenézőnek hiszi, és a német kritikusok kasztjának is kedvére van. Az utóbbi 1968 óta és legalább 2000-ig az összes kulcspozíciót elfoglalta, és szívósan védelmezte a maga értelmezési monopóliumát, amelynek révén mindent száműzött, amire a szélesebb közönségrétegek kiszolgálásának gyanúja vetült, és nem felelt meg egy elitista, rég elavult avantgárdfogalomnak. Nem csoda, ha az új művek telt házat manapság csak az ősbemutató premierjén vonzanak, és a továbbiakban senkit sem tudnak a színházba csábítani.

Miért időzünk ily hosszan annál a modernségnél, amely már régóta a múlt birodalmába tartozik? Nos, azért, mert kudarcának pillanatában született meg a rendezés. Ha az alkotók már senkihez nem jutnak el, munkához kell látniuk a tolmácsoknak és közvetítőknél, akik az újra meg újra felfőzött régít, vagyis a repertoár magvát ismét letapogatják, újjáöltöztetik, áramvonalasítják, kortársi ízlés szerint kidekorálják, rejtett tartalmakat hoznak napfényre.

Minden régi opera lezárt műalkotás, jóllehet estéről estére újjászületik, mert a partitúra hangjegyeiből kell megszülni. A partitúra azonban – egyelőre még – bizonyos fokig szent és sérthetetlen. Csak ami a hangjegyek közt van, az optikai, a logikai, az újra mesélhető, valamiképpen megfogható elemeket lehet ideoda forgatni és csavarni, nem pedig a zene csodáját és még kevésbé az emberi ének bűvhatását – egyikét a kevés rítusnak, amely kiábrándult, szélsőségesen felvilágosult társadalmunkban még megmaradt, és a sötét nézőtéren ülő individuumok tarka sokaságát csendesen, megrendülten egyesíti egy lélegzetben, ugyanazon közös élményben.

Csak az opera mint időszerű műalkotás jelentésvesztése, historizálódása, bevált eszközökhöz való tartalmi visszatérése tette szükségessé, hogy az akusztikai és optikai folyamatok mellé az interpretációnak egy harmadik síkja társuljon. A jóllakottság unalma különösen a német operaszínpadokon áradt el, ahol a színházak és darabok viszonylagos bősége következtében az előadások örökös egyformasága feltűnőbb volt, mint másutt. Már a háború után fellépő nemzedék is a maga absztrakt, üres, jelzésszerű színpadával próbált elhatárolódni attól a dohos, szigorúan naturalista művészeti felfogástól, amelyet a nemzetiszocialista kultúrpolitika támogatott, és amelyben a XIX. század újabb, kései virágzást ért meg. Az utánzás mindjárt gyanút keltett.

Később, miután a talárokról lerázták az évezredek port, a hatvannyolcasok megrohmozták a papa kulturális templomait, és ott társadalomkritikailag értelmezhető, minden ízükben művi jelek szemantikai eldorádójával találkoztak. Létezett persze a végképp soha el nem tüntetett plüss is, de voltak minimalizált (és közben gyakran monumentalizált) értelmezési módok is, amelyek a maguk nemritkán patetikus jelrendszerével végső soron megint csak ódivatúnak tűntek. Az opera messze távolodott a való élettől, és olyan ját-

szótérré vált, ahová jó néhány utat tévesztett színházi rendező is befészkelte magát. Meg akarták szüntetni a negyedik falat; együtt gondolkodó, önálló véleményformáló nézőt akartak, aki képes megfejteni az egyre bonyolultabb jelrendszert, de a maga sajátos létvilágát a színpadon is felismeri.

A második világháború óta természetesen nemcsak az opera változott meg, hanem a világ is, és vele azok a gazdasági és társadalmi feltételek, amelyek között az opera-előadásokat létrehozzák. Különösen igaz ez Németországra. Itt legalább tíz év óta veszélyben forog az a páratlan színházi rendszer, amelyet a történelmileg meghatározott kisállami létnek köszönhetünk, és amelyet Antje Vollmer, a Bundestag egykori alelnöke az UNESCO védelme alá szeretett volna helyezni. Miután két világháború, forradalmak és eltérő politikai rendszerek közepette is sikerült átmenteni, az újraegyesítés után az egész épület jelentős mértékben málladozni kezdett.

Hiányoznak már a pénzügyi eszközök; emellett az előadó-művészeteknek lopakodó jelentésvesztést kell elkönyvelniük, s az ügyfelek megváltozott és szerteágazó fogyasztói magatartásával szemben kell helyt állniuk. Az igaznak, a jónak és a szépnek már alig van más helyi értéke, mint egy éttermi kiruccanásnak, egy baráti találkozásnak, a fitneszterem, a popkoncert vagy a mozi látogatásának. Egy operai este már nem növeli automatikusan a társadalmi presztízst, a színház már nem számít feltétlenül a közösség kommunikációs központjának. Tetejébe az audiovizuális médiumok is emelték a mércét. Már nem mindenki elég-szik meg a helyi városi színház színvonalával.

A színházaknak tehát, hogy vonzóak maradjanak, mindinkább drága *eventek*kel és nagy sztárokkal kell becsábítaniuk a nézőket. Ez azonban, ha nincs rá pénz, nem könnyű. Az itteni operaházak már nem engedhetik meg maguknak az egyre kevesebb világsztár meghívását, és a neves karmesterek is mind ritkábban vállalják a főzeneigazgató pénzügyi korlátozásokkal megnehezített, hálátlan feladatát. Mivel a világ nagy, egyetemes házaihoz képest a német színházak többnyire valamelyes késéssel kezdik tanulmányozni műsornaptáiraikat, a legkeresettebb énekeseket adigra már rég lekötötték. Az érzékelhetően hosszabb próbaidőért sem rajong minden énekes. Ugyanez vonatkozik a híres karmesterekre is, akik gyakran nem kívánnak dolgozni a repertoárrendszer forgójában egymást váltó zenekari tagokkal, hiszen a fesztiválok és a *stagione*-színházak rákapatták őket, hogy ne csak a színpadon, de a zenekari árokban is ugyanazok a szereplők álljanak rendelkezésükre.

Változóban van az operaházak műsorszerkezete is. Lopakodva kiüresedett a helyel-közzel már jócskán elfáradt és ebben a formájában csak a német operaházakban létező repertoárrendszer, amely szezononként negyven-ötven, részben több évtizedes előadást húz elő a készletből, s ezeket köríti nyolc bemutatóval, ügyesen elegyítve a népszerűt és a klasszikust a ritkaságokkal és újdonságokkal. Ez a rendszer, amely valaha rendkívüli változatosságot biztosított, egyszersemind vegyes költségvetésen is alapult: a népszerűtlenebb előadásokat azért tűzhatték műsorra, mert a túl-

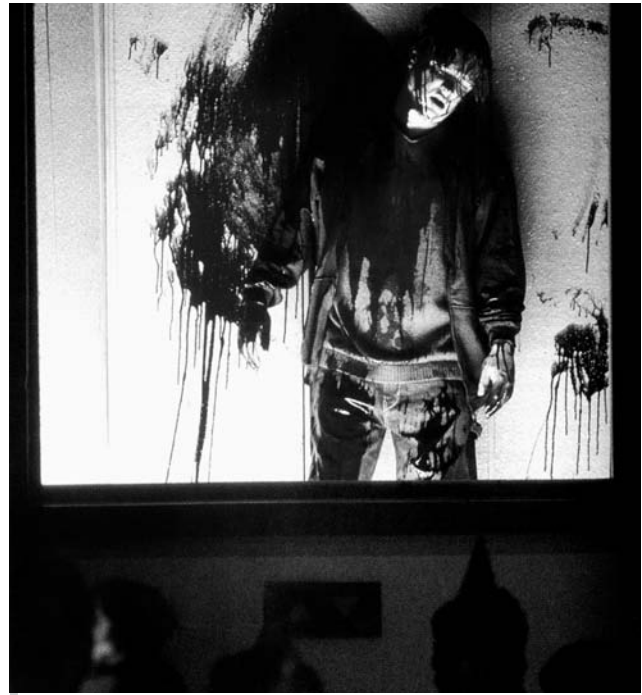


költekezést fedezte a bőséges szubvenció, valamint a kasszasikerekből eredő bevétel. Ám az egyre fogyatkozó kulturális költségvetéssel a háttérben ezt a műsorpolitikát aligha lehetett fenntartani.

Ehhez járul, hogy a legtöbb színház társulatából ezt a műsört már nem lehet kiállítani; a jó énekeseket manapság egykettőre elszerződtek a vonzóbb színházak. A pénzből többek között a jó énekesek megtartására sem futja. A globális faluvá vált, tökéletesen behálózott világban a vidék mint kísérleti színpad már nem működik. Nálunk bizalmatlanul méregetik a külföldi *stagione*-szerű üzemelést, ahol mindössze tíz, egymás után lejátszandó és gyakran csak kölcsönvett előadást tartanak műsoron, időnként kórus és saját zenekar, valamint műhelyek nélkül. De a német operaszínpadok sokat dicsért változatossága is régóta a mesék birodalmába tartozik. Ezek a színpadokon is többnyire egy körülbelül ötven darabból álló s csak alkalmilag bővülő repertoárt használnak, amelyet a közönség fenntartás nélkül elfogad. A többi ötvenezer, cím szerint kimutatható opera (amelyek zöme a notóriusan ősbemutató-mániás barokk korból származik) csak arra szolgál, hogy egy-egy darabot rövid időre exhumáljanak, majd újra eltemessenek; a készlet túlnyomó többségéről senki sem vesz tudomást. A pénzügyi válság tovább szűkítette a hatósugarat; a színházak visszahúzódnak az ismert és bevált darabokhoz. Az utópiából mindennapos küzdelem lett: küzdelem a túlélésért, az elfogadottságért és a rendelkezésre álló eszközök teljes kihasználásáért.

Az előző fejezetben már leírt helyzetet a német zenei színház pénzügyi válsága idézte elő, karöltve a rendezés különleges németországi pozíciójával, amelyet az opera mint kortársi műalkotás jelentőségvesztésével párhuzamosan már jó ideje kiharcolt magának. A rendező az, akinek a *publicity*ről és ezáltal a színház teljes kihasználásáról gondoskodnia kell, annál is inkább, mert az énekes- és karmestersztárokat már nem tudják megfizetni.

A rendezői szakma óriási presztízse a legfeltűnőbbben azokban a kritériumokban mutatkozik meg, amelyek a mai Németországban az igazgatói posztok betöltésénél válnak mérvadóvá. A német politikusok az operaigazgatók megítélésükor és kinevezésükor túlnyomórészt azt tartják szem előtt, hogy a szóban forgó személyek másutt milyen rendezőket szerződtek – ha ugyan nem keresnek rögtön olyan igazgatót, aki egy személyben rendező is. Épp a pénzügyi, technikai és üzemeltetési szempontból régebben is, ma is súlyos problémákkal küzdő berlini operaházak élére állítottak Peter Mussbach, Andreas Homoki és Kirsten Harms személyében (az első kettő életében először tölt be intendánsi posztot) mindjárt három művész-igazgatót a külföldön oly keresett nagy tapasztalató menedzserek helyett – ez is csak azt bizonyítja, milyen mértékben azonosítja a nyilvánosság az operát a rendezéssel. Eközben az operaházak manapság gazdaságosan vezetendő, túl sok alkalmazottal megterhelt üzemek, amelyek állandó takarékosági rendszabályoktól, a szakszervezetek részéről pedig a rugalmasság teljes hiányától szenvednek; ilyen helyzetben



FENT: Luigi Nono: Ama szerelmes nagy napon (1998, Stuttgart, rendező: Martin Kušej)

LENT: Nono Ama szerelmes nagy napon című operájának 2004-es hannoveri előadása, Peter Konwitschny rendezésében

A. T. Schaefer felvétele







az intendáns munkanapjában a művészet egyre kevésbé játszik szerepet, a művészi célokra biztosított költségvetést pedig felfalják a személyi kiadások. Már sok esetben bebizonyosodott, hogy ilyen körülmények között az üzemgazdasági és igazgatástechnikai tapasztalatoknak híján lévő rendezők nem épp a legeszményibb jelöltek az igazgatói posztra. No de mit számítanak az ilyen méltatlan gyakorlati megfontolások, ha egy nagy névvel büszkélkedhetünk?

Ami tulajdonképpen szakmáját illeti, a rendező manapság nem kevésbé felemás követelményekkel találja szemben magát. Rá hárul a teher, hogy maroknyi agyonjátszott operába újra meg újra friss életet leheljen. És ha az a cél, hogy minden egyes művet kritikailag értelmezzen, úgy meg kell hogy feleljen mind a saját, mind a magát felvilágosultnak tartó közönség igényeinek. Ebben az exponált helyzetben a rendező autonómiát követel; nem éri be avval, hogy csak kiegészítő iparosként vegyék komolyan, hanem a színpadon is látható társadalmi, politikai, vallási, filozófiai jelen-

1. Wagner Lohengrinje Peter Konwitschny rendezésében (1998, Hamburg)

2. A Figaro házassága Christoph Marthaler rendezésében (2001, Salzburg)

3. Johann Strauss: A denevér (2004, Salzburg, rendező: Hans Neuenfels)

4. A Szöktetés a szerájból mai muzulmán környezetben (1997, Salzburg, rendező: François Abou)

tősegre vágyik. Manapság – elég ehhez csak a napisajtót olvasni – szemlátomást körülötte forog a világ. Egyedül körülötte bontakoznak ki viták, kampányok, botrányok. Az emberek mostanában – és különösen Németországban – Konwitschnyre és Neuenfelsre, Dörrie-re vagy Marthallerra mennek be, feszült vára-kozással eltelve. Vajon rá lehet-e még ismerni a darabokra? Hol játszanak? Megint a jótékonysági bálákból válogatják majd ki a jelmezeket?

Ha egy Hans Neuenfels, egy Peter Konwitschny fantáziaképeivel nem feltétlenül értünk is egyet, ezek



a rendezők szigorúan a partitúrából vezetik le a maguk koncepcióját, ismerik a recepciótörténetet, tudnak kottát olvasni, tökéletesen birtokolják mesterségüket. És mindig teljes értékű munkát nyújtottak. Nem egy műben tettek szabaddá meghökkentő, lelkesítő, megrázó, de mindenképpen eltemetett mélyrétegeket, komolyan vették a jelentéktelent, nehéz súlyokat változtattak könnyedé, és színjátszóvá alakították azt, ami egyértelműnek látszott.

A korai Mozartot a rendezői színház a *seria* lángelméjeként prezentálta nekünk, rossz hírbe hozott, frivolnak értékelt és még a XX. század elején is csak durván eltorzítva játszott operáját, a *Così fan tutti*t mint a felvilágosodás kegyetlenül perfekt szerelmi kísérletét fűrésztötte melankolikus ragyogásba. A rendezés radikálisai, nem pedig a kulináris hajlamúak ismerték fel a gyakran még umtatta-szállítónak becsmért korai Verdi drámai és politikai géniusát. Ők emelték még magasabb polcra Wagnert a maga taszítón imádatra méltó Janus-arcúságából, egyetemes tébolyából, nacionalista és pesszimista küldetésstudatából. Még a látszólag oly hermetikus, mert mesterien konzervatív Richard Strauss mézét sem nyalogatjuk többé.

De nem mindenki ennyire radikális, nem mindenki vágat ily mohón előre. Ebben az országban nemritkán minősülnek unalmasan megbízható, tétova, bizonytalan fickóknak még a hivatásos operagyártók is, hiába rendeztek be nekik iskolákat és tanfolyamokat. Gyors figyelemre csak azok számíthatnak, akik a színházból vagy a filmből jöttek. Ezért aztán az opera, ez a törekeny és drága ösztömvéseti alkotás, amely létjogosultságát bizonyítandó ma jobban rászorul a társadalmi konszenzusra, mint eddig bármikor, nagyon is gyakran van dilettánsoknak kiszolgáltata.

Való igaz, nem olyan egyszerű válaszolni a kérdésre, hogy voltaképpen ki hivatott operát rendezni: a mű alázatos szolgája, a dühös képromboló vagy az *event*-kultúrához elszegődött dilettáns különc? Mindekelőtt egy sokkal alapvetőbb kérdésre kell felelni: mi közünk van még manapság az operához, ha többnyire hiányzik belőle az újdonság, az újítás mozzanata? Nos, mint egyre prózaibb mindennapjaink kevés utópiája egyikének az a dolga, hogy elvarázsoljon, felemeljen, felvilágosítson, megtisztítson, jobba tegyen. Váltsa ki a katarzist, a megtisztulás ritka pillanatát, amelyet ha megéltünk, mások leszünk. Állítsa középpontba az éneklő embert, és amikor a szavak elnémulnak, szárnyalja túl hangzással a jelentésüket.

Ugyanakkor meggondolandó, hogy a tartalmak régebben is csak segédeszközök voltak az alkotó zenei látomás útján. Ez az oka, hogy a zenei rész minősége általában felülmúlja a szemantikai részét; és csak a szabályt erősítik az olyan kivételes párosok, mint Monteverdié és Busenellőé, Verdié és Boitőé, Straussé és Hofmannsthalé, ahol a szövegírók valóban felértek a komponistákhoz.

Ha tehát elsősorban a zene számít, és csak másodsorban a cselekmény, amely csak a zenén át indíthat meg és serkenthet gondolkodásra, akkor mire ez a nagy hűhó a rendezői színház körül? Olyan érzéketlenné váltunk volna az idők folyamán, hogy egy elbeszélő-tartózkodó, keletkezési idejének szellemében

kiállított előadásban már nem ismerünk magunkra, és nem akarjuk követni a zeneszerző által előírt cselekményvonalakat? A színpadon is megkívánjuk a műalkotás keletkezési idejére vetett és már szinte klišévé züllött pillantást? Muszáj egy történet társadalmi és politikai valóságának párhuzamosan futnia keletkezésének történelmi feltételeivel?

Talán fölösleges is, hogy mindent következetesen megmagyarázzunk és feloldjunk. Talán elég lenne, ha a maga motívumkészletével a zene emlékeztetne, utalna vissza a múltba, nyitná meg a bonyolult időbeli struktúrákat. Hiszen ahhoz, hogy gondolkodásra kényszerüljünk, nem feltétlenül kell minden problémára választ kapnunk – függöny le, a kérdések nyitva maradnak! Miért félünk az állítólag naiv képsor-színházról, amely önmagából magyarázható, minden felépítmény nélkül? Talán mert esetleg ránk lőcsólné azt az asszociációs és értelmezési munkát, amelyet más-kor elvégez helyettünk a rendező?

Ebben az esetben éppen a „könnyű” bizonyulna „nehéznek”, mind a közönség, mind a rendező szempontjából, mivel az utóbbit eszközeinek és értelmezési monopóliumának korlátozásával sújtaná. Szükségünk van egyáltalán valakire, aki folyton egyes szám első személyben beszél, és asszociációi szorosra szőtt szövegén vezet bennünket a maga radikálisan szubjektív élményvilágába? Szükségünk van valakire, aki elkalandozik és hozzákölt, aki értelmez, képzeleg, és eltéved az egyre félelmetesebb metaforák és szimbólumok dzsungelében? Ma már szinte elvárjuk ezt az attitűdöt, izgalomba többnyire nem hoz. De végső soron kibén bízunk? A zeneszerzőben vagy a librettistában, avagy végső soron úgyis csak a rendező nyitja meg előttünk az opera megértésének birodalmát? Az utóbbi kérdésre legszívesebben azt felelnénk: „Nem feltétlenül”, és közben utalnánk jó néhány ihletett és ihlető hatású koncertszerű opera-előadásra.

Ez esetben azonban mi értelme van még a színháznak? Csak az, amiért már a régiek sem érték be a közös, de az egyéni fantáziaképeket nem egyesítő hangverseny-látogatással. Az, hogy a színháznak, az operának mindig volt valami ellenállhatatlan varázsdobozjellege, és az ember gyereknek érezhette magát, aki naiv módon örül, álmélkodik, lelkesedik, de egyszerűen késztetést kap arra is, hogy gondolkodjon, elemezzen, részvétet érezzen, meghatódjon, sőt akár könnyezzen is.

Elmondhatjuk-e, hogy mindezen elvárásokat a rendezői színház a maga féktelen tombolásában nem valami liberálisan teljesíti? Igaz-e, hogy a maga értelmezési dühében nem mindenki előtt nyitja meg a megértés ajtócskáját? Az ember, mi mást tehetne, kicsipegeti, ami tetszik neki és illik hozzá, és kialakítja a maga véleményét. Kizárni senkit sem szabad; így vagy amúgy, de mindenkinek rá kell ismernie önmagára és a maga kis mindennapi léte. Persze mindent vállalni is kell. Vannak radikálisnak látszó utak, amelyek az elfogulatlan szemlélet egyszer csak meghökkentő befejezéshez vezetnek. A jó, koncepcióján belül logikusan követhető rendezést természetesen ez különbözteti meg a csak deklarált, tézisekkel összevissza dobálózó, de azokat be nem váltó előadásoktól.





Ha elismerjük az opera mint műalkotás zártságát, gyakran ütközünk nehézségekbe. Mialatt a prózai színházban már csak a konzervatívabb kedélyek sírnak klasszikusaik „felismerhetősége” után, a szakma már rég megszokta, hogy a szóban forgó klasszikusokat éppenséggel a „felismerhetőség” torzítja. Napjainkban kivételnek számít az érintetlenül hagyott régi szöveg, amely ne volna meghúzva, megnyomórítva, át- és újjáírva, idegen toldalékokkal kiegészítve; ilyen kivétel Andrea Brethnek a korszellemmel sztoikusán dacoló színháza. Az operában eleddig főleg a karmesterek ügyeltek az eddig igazából nem is létezett partitúra sérthetlenségére.

Ám már javában zajlanak a mind több autonómiát követelő rendezők első kísérletei. Egyes áriákat más szereplőkre osztanak, az új interpretáció szellemében változásokat hajtanak végre a szövegen (vagy a főcímeken). Az operát meg-megszakítják, toldalékokkal látják el, vagy éppen kőbányának használják. Különös előszeretettel vetik alá ilyen eljárásoknak azokat az operákat, melyekben beszélt részek is találhatóak. A *Fidelio* ma már alig látható a maga ősi formájában; Treitschke eredeti szövegét általában átírják, meghúzzák, vagy végképp el is hagyják. Ugyanez vonatkozik Mozart *Szöktetésére* is. Miközben zajlik a vita a Közel-Kelethez való viszonyunkról, maga a mű a vita sodrásában a legkülönbözőbb rendezői vérmérsékletek kalandozásainak játszótere lett.

Mindennek során a rendezők, a szolgálatos iparosok, akiknek voltaképpen színpadi segítségről kellene gondoskodniuk, akiknek sűríteni és élezni kellene, hogy a közönség megértse valamely történelmi műalkotás közvetlen radikalizmusát – nos, a rendezők nemritkán úgy viselkednek, mintha az alkotókkal egy szinten vagy még magasabban állnának. Némelyikük egyenesen második „ősbemutatóról” beszél. A mű a jelek szerint már nem feltétlenül emberek közti konfliktusokról vagy pszichológiáról szól, hanem csupán olyan valóságforgácsokról, amelyek átmentek a rendező szűrőjén: hogyan tükrözik vagy vitatják a rendező álláspontját, és miféle jelek és benyomások zúdulnak az emberekre a színház bejárata előtt. Szinte úgy fest, mintha a rövidre zárt jelmondat, miszerint „a haladás nem más, mint dekonstrukció”, általános elfogadottságra tett volna szert.

A fölöslegben ontott szubvenció korában, amikor jóformán minden lehetséges volt, és semmi ellen nem emeltek kifogást, liberálisan eltűrtek mindent. Az operáról szóló viták hasznára voltak az operának, bár többnyire nem is róla, legfőlegbb egykorú előadásmódjáról folytak. Az új tömlőkben még régi bort tartottak. Ma a kliensek radikálisabbak, nem lehet velük kibabálni. Előadás közben duhajul pfüjólnak, és ha a bemutatót telt ház van is, mert senki nem akar lemaradni a várható vitáról, utána lemorzsolódnak a nézők. A radikális előadások hamar öregszenek, és ha a repertoár évtizedeken át magával vonszolja őket, még korszerűtlenebbül, sőt olykor egyenesen nevetségesen hatnak, és sokszor kell őket lecserélni – ezt pedig a színházak mind kevésbé engedhetik meg maguknak.

Így hát alig tagadható, hogy a rendezői színház, amely a maga létrejöttét javarészt a kortársi opera vál-

ságának köszönheti, időközben egy új operaválságban lett bűnrészes.

Mindamellettnagyon is lehetséges, hogy ha kialakul egy újfajta alázat, ha az érintettek visszagondolnak az opera kiindulási pontjára, céljára és értelmére, a következőkben megszületik majd egy újfajta klasszicizmus, egy újfajta hasznosság igénye. Természetesen szó sincs arról, hogy a jó, a korszerű előadás utánozza a valóságot, vagy harmonikusan hangolja össze a fennálló viszonyokat. De feltétlenül szükséges, hogy újra a lehető legtöbben tudjanak azonosulni egy opera-előadással, hogy eljöjjenek, hogy a publikum szeresse az operát, és ne érezze úgy, hogy az opera részéről támadás fenyegeti. Egy újfajta naivitásról, egy újfajta egyszerűségről volna tehát szó?

Semmilyen bemutatónak nem kívánhatunk rosszabbat az elkényelmesedésnél. Az operának is meg kell kísérelnie, hogy a kulturális terület pénzügyi válságának szorításában is elhatárolódjék a kommerszre, az *eventre*, a gyors szenzációra való mind általánosabban hajlamtól. Ennek kielégítésére ott a musical, amely sajnálatos módon egyedül Németországban törekszik arra, hogy ilyen gyatrán, ilyen fantáziátlanul váljék a kisemberek nagy pénzéért árult olcsó operájává – és ott van hasonló célokra Verona is. Az opera persze nem tekintheti magát egyszer s mindenkorra az ellenállás dölyfös erődjének – ez fájdalmasan szűkítenié funkcióját –, mint ahogy az sem dolga, hogy a fennálló körülményeket igenléssel hitelesítse. Az operának nem szabad elszigetelődnie, hanem vállalnia kell az új kihívásokat, amelyek nemcsak a művészet vonatkozásában vetődnek fel, hanem a gazdálkodás, a struktúra és a reklámstratégia területén is. Vagy talán valamilyen színes, képzeletgazdag, érzéki középutat kell találni az igenlés gesztusa és a lázadás között, ahogy erre világszerte jó néhány példát látunk a többnyire külföldön működő rendezőktől?

De az operának van egy ütőkártyája, amit senki tőle el nem vehet: kétezer (vagy néha csak száz) ember hallgat némán a sötétben egyetlen, erősítés nélküli hangot, amely panaszkodik, ujjong, jajgat, könyörög. Irracionálisnak tűnik – mégis igaz. Abszurdnak – mégis hihető. Messze van, de nem egy lapos képernyő mögött. Páratlan – gombnyomásra nem ismételtető. És senki sem marad érintetlen. Mindenki érezni fog és gondolkodni.

A következő évtizedben kiderül majd, mennyi operára van még szükségünk. Ragyog-e még felénk utolsó rezervátumként néhány muzeális világítótorony, lesz-e élő színház, egy humánus, nem csupán fogyasztásra berendezkedett közösség nekiiramodási pontjaként? Fennmarad-e az opera mint a szellem és a lélek légvára, mint katartikus lehetetlenség, mint művészeti életünk legnagyobb, mert legköltségesebb utópiája? Akárhogy lesz is: az opera jövője mindenképpen újra meg újra próbára tétetik. És végső soron a rendezőkre, akik immár nemcsak hűséges szolgálak, mint a karmesterek, zenészek és énekesek, hárul a lehetőség és a felelősség, hogy utat nyissanak nekünk az opera jövője felé.

Fordította: Szántó Judit





Nánay Fanni

# Idegen vizeken

JARZYNA, WARLIKOWSKI ÉS LUPA OPERARENDEZÉSEIRŐL

Lengyelországban mintegy tíz éve láthatók olyan rendezések, amelyek szakítanak a hagyományos, „rizsporos” operajátszás kliséivel, s igyekeznek feloldani az éneklés és a színészi alakítás korábban feloldhatatlannak tűnő ellentétét. Ebben Mariusz Treliński tekinthető úttörőnek, aki – mint nálunk Kovalik Balázs vagy Kesselyák Gergely – renthagyó, újító operarendezéseivel tűnt föl, s hű maradt a műfajhoz. Nálunk a drámai rendezők ritkán merészkednek az opera területére. Lengyelországban is csupán három alkotó vállalkozott erre – s valószínűleg nem véletlen, hogy éppen a jelenleg legérdekesebb és leginkább elismert három alkotóról van szó. Minden bizonnyal az sem véletlen, hogy mindhárom rendező drámai előadásaiban is rendkívül fontos, a szöveggel egyenrangú alkotóelem a zene.

Krzysztof Warlikowski 1992-ben került közelebbi kapcsolatba az operával, amikor Peter Brook asszisztenseként dolgozott Claude Debussy *Pelléas és Mélisande*-jában. Első két operarendezése a kortárs angol Roxanna Panufnik *The music programja* és Verdi *Don Carlosa*. 2001 óta rendszeresen dolgozik a varsói Nemzeti Operában. Színre állította a Thomas Bernhard műve alapján készült *A tudatlan és az őriült* című kortárs operát (zeneszerzője Paweł Mykietyn, Warlikowski drámai rendezéseinek állandó zenei közreműködője), majd Alfred Jarry és Krzysztof Penderecki *Ubu Rexét*, valamint Georg Büchner és Alban Berg *Wozzeckjét*. 2006-ban meghívták a párizsi Opéra Nationalba, ahol az *Iphigenia Tauriszban-t* vitte színre.

Warlikowski operarendezéseiben színházi esztétikáját és problematikáját látjuk viszont, mindenekelőtt a témák mára vonatkoztatását (de nem túlzott aktualizálását), tér és idő meghatározatlanságát, az emberi természet és a benne rejlő gonosz kérdését. Az áriákat előadó énekesek játéka ugyanolyan visszafogott és koncentrált, mint a Teatr Rozmaitości színészeié, hiszen a rendező ugyanúgy dolgozik velük: „ártatlan, primitív és tanácstalan improvizációk” segítségével. Ugyanakkor elfogadja az opera „másságát”, s színházi elképzeléseit annak szabályaihoz idomítja. „A színházban arra törekszem, hogy megnyissam a színpadot a szó előtt, az operában pedig a zene előtt” – mondja. Ám a zenét a színház felől közelíti meg, az opera zenéjét is színházi zeneként fogja föl, ami „valamiről mesél, tehát azt kérdezem, mi a története, és hogyan tudnám azt én elmesélni. Az operában is összhangban akarok lenni színházi gondolkodással. Az érdekel, mit adhat egy operapartitúra, hogyan lehetne azt megsérteni, mit lehetne benne megtalálni. Csak ezután következik a zenével való találkozás.” (Érdekes, hogy a művész, bár fél tucat sikeres operarendezést tudhat maga mögött, arról beszél: „az opera fájdalmas tapasztalat”, mivel „az operának lehetetlen megfelelni”.)

Krystian Lupa a Theater an der Wienben vállalta Mozart *A varázsfuvolájának* színrevitelét, amelyről azonban leszögezi: „Életem első és utolsó operarendezése.” Kirándulását a szélesebb szakma kétségkívül elismerte (lásd SZÍNHÁZ 2006. augusztus – A Szerk.), Lupa azonban egyértelműen kudarcként élte meg. Egy interjúban így vall: „Az operában végzett munka vágyak és álmok elvetése, elvesztesztetése. Gondolatok eltékozlása, és őszintén szólva nem tudom, hogy lehet-e az operából kortárs, élő művészetet csinálni. Lehet, hogy az opera énekelt románc akar maradni, ahol még a zene is kompromisszumra kényszerül a cirkusra és látványosságra, idegen boldogtalanságra és idegen szerelemre éhes közönség érzelmeivel és ízlésével szemben. Az opera anakronisztikus művészet, amelynek közönsége ráadásul kettéoszlik azokra, akik a zenét akarják hallani, és azokra, akik látványosságot várnak, ám rendszerint a zene és a látványosság elválik egymástól.”

Lupa rendkívül fontosnak tartja a színész belső mechanizmusainak megmozgatását, színészeitől elvárja, hogy minden kimondott szó vagy kimutatott érzés gyökerét, motivációját megtalálják saját magukban. A bécsi operarendezést nagy részben azért érezhette kudarcként, mert e törekvését nem sikerült megértetnie az ottani énekesekkel. „A munka során a szó és a zene közötti ellenpontok felfedezése jelentette számomra a legnagyobb örömet. Amikor azonban megpróbáltam a színészeknek radikálisabb érzéseimet átadni, az értetlenség falába ütköztem. Mindaz, amit mondtam, számukra irracionális és felfoghatatlan volt, tehát félelmet váltott ki. Minden extrém javaslatom után, amely arra irányult, hogy cselekvésük a testiükből fakadjon, ne pedig illusztratív legyen, elhangzott a kérdés: mit fog hozzá szólni a közönség?”

Lupa – Warlikowskihoz hasonlóan – szabadságot talált az opera műfajának kötöttségében. Ám míg az utóbbi rendező e szabadságot éppen abban látja, hogy



Danuta Stenka (Anna)  
és Andrzej Chyra (Giovanni)  
Grzegorz Jarzyna  
Don Giovanni-rendezésében

az opera „sokkal illékonyabb és kevésbé érthető, kevésbé kézzelfogható, mint a színházi szöveg”, addig Lupa számára „a zene fegyelme”, a zenei struktúrában rejlő lehetőségek mutattak új utakat. E lehetőségek kihasználásának érdekében a rendező élesen elválasztotta egymástól *A varázsfuvola* beszélt (recitált) és énekelt részeit, s kihangsúlyozta azok tempóbeli különbségeit, egyenetlenségét. A Lupa rendezéseire oly jellemző „gondolkodás”, filozofálás azonban nehezen adható át az opera műfajának keretei között, ahol nincs mód megállni egy-egy mondat erejéig, nincs helye a csendnek, a pillanat felfüggesztésének, s így éppen az veszett el *A varázsfuvolában*, ami egyébként Lupa előadásainak lényege.

Grzegorz Jarzyna másfél éven belül immár második operarendezésével jelentkezett, s közben drámai művet nem is vitt színpadra. A 2006 szeptemberében bemutatott *Giovanni* mintegy a korábbi *Così fan tutte* kritikáira adott válasz, s valójában alig tekinthető operának. A rendező úgy határozza meg művét mint „találkozást az operával színészek előadásában”, ahol a recitativókat prózában mondják el a Teatr Rozmaitości színészei, az áriák pedig *playback*-ról hangzanak el.

Jarzyna operarendezéseit mind az opera-, mind a színházkritika egy része élesen bírálta, másrészt viszont kultuszelőadásokká váltak, éppen radikális aktualizálásuk és az opera műfajával szembeni teljes tiszteletlenségük miatt. Saját operarendezéseiről Warlikowski is kijelenti, hogy „nem produkálok, csak redukálok”, ám Jarzyna egyenesen destruál.

Mind a *Così fan tutte*-ban, mind a *Giovanni*-ban a szenvedélyek (főleg a szexualitás) ereje és az árulás, a megcsalás kérdése foglalkoztatta. Az előadások hősei mindkét produkcióban alvilági figurák, utcalányok, transzvesztiták, s bőségesen találunk utalást a tömegkultúra kliséire, idoljaira. Jarzyna lemond a zenei dramaturgiáról, s azt saját színháza dramaturgiájával helyettesíti. Mozart zenéje hasonló funkciót tölt be, mint más előadásaiiban a színházi zene, amely a színpadi események érzelmi hátterét rajzolja meg, gyakran nyíltan illusztratív módon. A muzsika nála gyakran idézet, *pastiche*, amely a rendező és a nézők közös ismereteire, érzelmi tudására apellál. (A *Così fan tutte*-ban például felcsendül egy Boney M-sláger is.)

Jarzyna így jellemzi operarendezéseit: „A *Così fan tutte* esetében az volt a célom, hogy színházat csináljak az operában. Meddig lehet elmenni az énekesekkel a történetmesélésben? Hiszen folyton az ingerel az operában, hogy nem mesél el történetet, hogy minden művi. A *Giovanni*-nál viszont az operát vittem be a színházba, s úgy dolgoztam a színészekkel, mintha

énekesek lennének. A *Così...-ban* az érdekelt, hogyan lehetne az operanékesekből színészt faragni [*a poznańi opera énekesével dolgozott* – N. F.], a feladatuk az volt, hogy elmeséljenek egy történetet, mint a színházban.”

Hogy Jarzyna a *Giovanni*-t nem szánta teljes mértékben operának, bizonyítja az is, hogy beillesztette az előadásba Molière *Don Juanj*-nak egyes szövegeit (például a főhős találkozását apjával). Szabadon bánt az események sorrendjével, a zene nagyobb részéről lemondott – Mozart áriái csak a megcsaltak érzelmeinek kifejezésére hivatottak (Leporello híres áriája prózában elskandálva igen komikus). Ezúttal „saját”, rozmaitości színészeivel dolgozott, s ezzel megoldotta az opera területére átránduló színházi rendezők legfőbb problémáját (amellyel Warlikowski sikeresen megbirkózta, Lupa viszont kudarcot vallott vele), vagyis azt, hogy rávegye az operanékeseket a beidegződött játékos rutinjukkal való szakításra. Kizárólag a Kormányzó – nála egyébként mindvégig néma – szerepét osztotta Remigiusz Łukomskira, a varsói Nemzeti Opera énekesére, ő viszont – egyedülként – élőben éneklél az előadást záró „Don Giovanni, a cenar teco” belépőjét, a címszereplő és Leporello szólama pedig mintha karcos, recsegő lemezről válaszolna. A próbafolyamat során azonban a többi szereplő is vett énekleckéket, hogy a *playback*-ról felcsendülő áriákat minél illúziókeltőbb módon adják elő.

Piotr Gruszczyński Jarzyna előadásaiiban „mitikus törésnek” nevezi azokat a „minden esetben rendkívül pontosan megtervezett pillanatokot, amikor a – legalábbis látszólag – rendezett színpadi világba hirtelen betör a vad és ismeretlen, bekúsztat az irracionalitás, amely megsemmisít minden logikai rendet, felborítja az élet precíz szervezettségét”. A *Giovanni*-ban Mozart zenéjének felcsendülése jelzi e mitikus töréseket, az ismer-

retlent, az irracionálist. A zene először akkor hangzik fel, amikor a bosszúra szomjazó trió felbukkan Giovanni naturalistán ábrázolt orgiáján, majd egyre gyakrabban tagolja a prózai részeket, s végül a Kormányzó belépőjében teljesedik ki. A *Così fan tutte*-ben viszont Mozart zenéje a vágyaiktól és ösztöneiktől elvakult szerelmesekhez kötődik, míg a sokat kritizált Boney M-sláger a „racionális” külvilághoz.

A *Giovanni* széles színpadát fényesen tükröződő fal takarja, mögüle bukkan fel a színpadkép vagy annak egyes részei. A kezdő jelenetben csupán egy komor, fekete márvány burkolatú fürdőszobát látunk, itt csábítja el Giovanni Annát, s öli meg a Kormányzót. A második felvonás elején ugyanez a fürdőszoba a szín másik oldalán jelenik meg, s folytatódik a cselekmény: Anna és jegyese, Ottavio megfogadják, hogy bosszút állnak a gyilkoson. Elvira és Giovanni találkozására egy operaházi folyosón kerül sor (amely pontos másolata az előadásnak helyt adó Nemzeti Opera foyer-jának), s veszekedésüknek a Mozart-nyitány felcsendülése vet véget. Masetto és Zerlina Jarzynánál nem falusiak, hanem újjazdagok, s egy fényűző hotel éttermében tartják esküvőjüket. Giovanni lakosztálya pedig ugyanolyan komor ridegséggel van berendezve, mint a gyilkosság helyszínéül szolgáló fürdőszoba, erkélyéről egy metropolisz felhőkarcolóira látni. A mind Mozart, mind Molière művében kulcsfontosságú álöltözet, álarc Jarzynánál fejre húzott fehér harisnya, ami még a (jogos) bosszúra áhítózó hármassal is bűnözők képzetét kelti. Az eredeti történetvezetéstől az előadás befejezése tér el leginkább. Giovanni nem a Kormányzó szobrát hívja meg vacsorára, hanem egyszerűen kirángatja annak holttestét a fürdőszobából, és a kanapéra ülteti. Süket párbeszédet folytat vele, anélkül tagadva meg a megbánást, hogy arra a Kormányzó felszólítaná. S végül nem is az elhunyt rántja magával az al-

világba, hanem egész egyszerűen halálra zabálja magát (mindvégig azt ismételve, hogy „éhes vagyok”).

Valójában azt lehet mondani, hogy Jarzynát nem is annyira az opera mint műfaj, hanem a Mozart operájában kiteljesedő Don Juan-mítosz érdekelte, az, hogy „kicsoda ma Don Giovanni, mennyiben őrizte meg a mítosz az erejét, milyen fajtái lehetnek a szerelmi függésnek, ugyanakkor az üresség és a kiábrándultság mennyiben fontos, bár destruktív motorja Giovanni tetteinek”.

Míg Warlikowski és Lupa operarendezései a műfaj keretein belül keresik a lehetőségeket, addig Jarzyna konfrontálódni akar a műfajjal. Warlikowskit az új forma érdekli az operában, a színház és az opera művészetek közötti kapcsolatot keresi. Lupa kihívásnak érezte a műfajt, s annak szabályait betartva próbált meg saját színházi gondolkodását tükröző művet alkotni. Jarzyna viszont „a színházi nyelv műfajok közötti terét” keresi – s jegyezzük meg, hogy nem csupán az opera és a színház közötti tér érdekli, hiszen korábbi előadásaival (*Mindent egy lapra*, *Macbeth* 2007) a film és a színház közötti mezsgyét igyekezett feltárni.

Stefan Okotowicz felvételei



Tomasz Tyndyk (Ottavio)  
és Danuta Stenka (Anna)





Márok Tamás

# XX. századi commedia dell' arte

PARASZTBECSÜLET - BAJAZZÓK POZSONYBAN

Pozsony közelebb van Bécshez, mint Budapesthez. Ez földrajzi értelemben nyilvánvaló, én azonban a korántsem magától értődő operai értelemben gondolom. Októberben megnéztem a Pozsonyi Nemzeti Színház két előadását, egy operát és egy operettet (Lehár *A víg özvegye* látványos, korrekt, hagyományos, németül feliratozott előadásának főszereplői erőtlennek tűntek). Már a jegyre nyomtatott ár is Ausztriát idézte, a hallban legalább annyi német, mint szlovák szó hallatszott, az előadás végén pedig bécsi taxik várták türelmesen hazafuvarozandó utasaikat. Ami mármost a színvonalat illeti, az a két mostani este, korábbi miskolci emlékeim és a műsorfüzetek alapján professzionálisnak tűnik. Ez is inkább az osztrák, mint a magyar fővárosra hajaz. A színház műsorán ez idő tájt az alaprepertoárból a *Don Giovanni* és a *Carman*, Verditől a *Rigoletto*, Az *álarcosbál*, a *Don Carlos* és az *Aida*, Puccini két remeke, a *Tosca* és a *Turandot* szerepel, de az *Anyegin* (Peter Konwitschny rendezésében), a *Ruszalka* és a *Peter Grimes* is. Az utóbbi

időig rendszeresen föllépett Pozsonyban Peter Dvorský, öccse, Miroslav, itt telepedett le Szergej Larin, az ünnepeelt tenor, s föllép még ebben az évadban Mario Malagnini és Ernesto Grisales. A hazaiak közül ma a koloratúrszoprán L'ubica Vargicová és a Scalát is megjárta basszus, Peter Mikuláš a legismertebb.

A *Parasztbecsület*ben a nyitott színen szicíliai falu vagy inkább kisváros főterén hatalmas póznák, rajtuk higanygőzlámpák, villanydrótok feszülnek. Balról Lucia mama kocsmája, rajta a fölirat: „Via Mascagni”, jobbról a templom oldalfala, a táblán: „Piazza Leoncavallo”. A cselekményt az 1920-as évekre tehetjük. Alfio maffiafőnök. Villája jobboldalt hátul helyezkedik el, hosszú lépcsősor vezet föl hozzá. Fekete ruhás, szemüveges emberei már a nyitány alatt megjelennek a nézőtér felől, és diszkrétan az egész cselekményt ellenőrzésük alatt tartják.

Így már kezdetben plusz izgalom támad, hisz Turiddu egy maffiavezér feleségének csapja a szelet. A Siciliana alatt a fiú fölnagyított árnyképét látjuk a hátsó





vászonra vetítve. Bő világosdrapp nadrágban, hosszú szürke zakóban, kigombolt ingnyakkal, hosszú sállal lép színre, első ránézésre is lezsernek, pimasznak hat. A közepes termetű, ifjú Michal Lehotský már a színpalack mögött énekel nyitó áriájában feltűnt fényes tónusával, hajlékony formálásával. Tenorjában mindvégig a fiatalság felelőtlen tüze lángolt. Magasságai lenyűgözően szólaltak meg. A Bordalban a magas *h* úgy szállt föl, mint kitöltött borban a buborék. A színház vezető drámai szopránja, L'ubica Rybárska már ötvenes éveiben jár. Santuzzájának hiába van turandoti méretű hangja, küzdelme Turidduért teljességgel egyenlőtlen, eleve vesztes Lolával (Miroslava Kisel'ová) szemben, aki mintha egy párizsi divatlapból lépne ki piros, fekete pöttyös szoknyájával, fehér blézerével.

Alfio fehér, finoman ízléstelen öltönyben lép színre, mellényt és gondosan kötött nyakkendőt is hord. Kisvárosnak csak piti maffiózóra futja. A hang sem első osztályú, bár nem is fapados. Vitomir Marofnak erős, iskolázott, de jellegtelen baritonja van, a tehetőség fogyatékoságai azonban figurateremtő erővé válnak. Állandóan szivarozik, félkoronásat szív. Amikor Turiddu a mise után borral kínálja, az elutasítás durva gesztusával a felé nyújtott pohárba ejti a csikket.

A párbaj Alfio kertjében zajlik, valamelyik gorilla intézi el a heves vérű legényt. Nem a hősiességé, hanem a hatalomé a győzelem. Ebben az előadásban az tűnne logikusnak, ha Lola sikoltaná: „Megölték Turiddu!” Sajnos azonban ezt itt is egy kóristára bízta. (A hatalmas létszámú kórus egyébként mindkét darabban kitűnően szól.)

A rendező Marian Chudovský a szokásosnál erősebb kapcsolatot teremtett a két opera között. A *Bajazzók* mintegy a *Parasztbecsület* második felvonása, nemcsak ugyanabban a díszletben, hanem ugyanott is játszódik. A déli porfészek hamar napirendre tér a véres párbaj fölött, s éli tovább mindennapi életét. Turiddu meghalt (bár a *Bajazzók* nyitánya előtt szere-

nádjának emléke fölremlik pár hang erejéig), Santuzza és Lucia mama gyászol, Alfio azonban, karján Lolával, az első között érkezik a komédiások színielőadására. Néhányan le akarják fényképezni az elegáns párt, de a testőrök ellökdösik a prepparazzókat.

Előtte azonban Tonio lép a színre, a közönség felől, az egyik páholyból, finom fekete szmokingban. A középtermetű, tuskószzerű Ivan Kusnjert azonban kopasz fejével, ősz körszakállával, rövid, húsos nyakával, nehéz elegáns úrnak látni. Mintha ez álruhája volna, s a bohócgúnya az igazi. (A *commedia dell'arte*ban Peter Čanecký óriási, szoknyaszzerű alkotmánnyal torzítja el végképp.) A verista hitvallást nemcsak nekünk mondja el, áriája alatt a színpad is lassan benépesül, s a városlakók is részt vesznek az okításon. A tartalmas bariton puhán szól, a magasságok szépen megnyílnak. (Csak azt sajnálja az ember, hogy amikor a szerzőt említi, nem mutat föl a „Piazza Leoncavallo” táblára...) Ebből az előadásból világossá válik, miért éppen Tonio éneklí a Prologot. Azért, mert ez az ő színháza. A társulat vezetője Canio, de a *mai napi* drámai eseményeket Tonio, a bamba rendező. Kusnjert gonosz, megkeseredett embert formál, aki kezitükrével a publikum szemébe világít, s az érdeklődő gyerekeket durván megfricskázza. Erős fény vetül Canio és Tonio párosára, akik hosszú évek óta együtt dolgoznak, s most jött ez a kis nőcske a félrecsapott baszk sapkájában, és közéjük állt. Canio Silvióra féltékeny, Tonio viszont Neddára, amiért szétdúlta az ő férfibarátságukat.

A bolgár Kostadin Andreev elképesztő hangerővel és vehemenciával szólaltatta meg Caniót. Már belépésekor nyilvánvalóvá tette: hirtelen indulatú, szélsőséges emberrel van dolgunk, s bizony nehéz mosolyogni a csepűrágó színpadiasságán. A híres „Kacagj, bajazzó!”-t „fortissississimóban”, túlcsonduló fájdalommal üvölti a képünkbe, s a végén elkeseredésében darabokra vagdossa késével az esti előadás plakátját.



Alena Klenkova felvételei

BALRA: L'ubica Rybárska (Santuzza) és Zuzana Dunajčanová (Lucia) és Vitomir Marof (Alfio) a *Parasztbecsület*ben

JOBBRA: A. Šilhavíková (Nedda) és K. Andreev (Canio) a *Bajazzók*ban



(Lásd Tímár György: „kulisszahasogató: színházi munkakör”.) Ez már a toleránsabb nézők tűrőképességén is túllép. Am ekkor az intermezzo széles dallama alatt Canio váratlanul táncolni kezd, és hatalmas balettugrásokkal sírja tovább fájalmát. Hirtelen föltűnik, hogy Tonio mindvégig a színen volt, most ő is ugrásra perdül, s a torz *pas de deux* után zokogva ölelik át egymást. Zavarba ejtően nagy operai pillanat. Meddig megrendítő valakinek a fájdalma, és honnan válik nevetségessé? Vizsgáljuk Andreev külsődleges eszközeitől, avagy az ábrázolás konzekvens voltát dicsérjük? Van min gondolkodnunk, amíg a trombitaszóra összegyűlik a nép.

Van min fölháborodniuk hőseinknek is! Silvióként Pavol Remenář olyan dühítően karcsú, magas és fiatal, világos szvetterében és vajszerű panamakalapjában olyannyira daliás, hogy azt tényleg nehéz elviselni! Canio-Andreev legfőljebb negyvenöt éves, a piros blúzós, fekete szoknyás Nedda pedig körülbelül harminc, nem olyan nagy a korkülönbség, még jobban fáj a megcsalás. Nedda sokáig vonakodik, Silvióval a nagy szerelmi kettős első részét egy utazólada két oldalán éneklük, a szökésről szóló döntés, a szerelem kiteljesedése a szemünk előtt zajlik. Tonio hatvan fele jár, nem potenciális szereplője egy szerelmi háromszögnek, valómása Neddának inkább csak afféle provokáció. Silvio viszont maximum húsz lehet, gondolhatjuk Alfio főnök első házasságából származó fiának, de képzelhetjük azt is, hogy a *padrone* támogatja a tehetséges fiú egyetemi tanulmányait.

A *Bajazzókat* Chudovský, Andreev és Kusnjer alkotára építi. Nem tudom, más szereposztásban hogyan működik a dolog, de itt Tonio megkeseredett gonoszsága és Canio fékevesztett temperamentuma kitűnően szervezi az eseményt.

A finálé emlékezetes. Canio örült féltékenységében megöli Neddát, és leüti a segítségére siető Silviót. Ekkor mondja ki nevezetes mondatát: „*La commedia è finita!*”, s csak utána döfi törét markolatig az eszméletlenül a hátán fekvő fiú mellkasába, valósággal összekaszabolva őt. Tonio boldogan dörzsöli markát: terve sikerült. Erős felindulásból elkövetett kettős emberölés; ő minden héten bejár majd Canióhoz a börtönbe, akinek rajta kívül senkije sem maradt immár a világban.

A kitűnő zenei megvalósítás irányítója a veterán Ondrej Lenárd volt, drámai sodrással, pontosan, plasztikusan muzsikált.

Nagyszerű produkció, amely épp csak egy kicsit téríti el a darabok idejét, annyi egyedít tesz hozzá a figurák lélektanához, amennyi énekeseiből következnek, s a túlzó színpadiasságot is reflexióként alkalmazza.

## HELYREIGAZÍTÁS

Februári számunk címdala téves képaláírással jelent meg. A helyes képaláírás: Dimanopulu Afrodité (Az Idő) és Görög László (Leontes) *A tél meséje* egri előadásában. A hibáért elnézést kérünk.



## 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

## Summary

Editor in chief Tamás Koltai presents the changed exterior of our soon forty years old review and outlines its principal features and purposes.

Critics of the month – Tamás Tarján, Balázs Urbán, Andrea Tompa, Dezső Kovács, Andrea Stuber, Andrea Rádai, Kinga Boros, Judit Szántó – share their impressions of Ibsen's *The Wild Duck* (Katonai József Theatre), Peter Shaffer's *Amadeus* (Nyíregyháza), Charlotte Brontë's *Jane Eyre* as adapted by Sándor Zsótér (Radnóti Theatre), Gabriel García Márquez's *Hundred Years of Solitude* (Comedy Theatre), Tchekhov's *The Cherry Orchard* (Miskolc), Ferenc Molnár's *Harmony* (Pest Theatre), András Visky's *A Long Friday*, adapted from a novel by Imre Kertész (Hungarian State Theatre, Kolozsvár/Cluj) and Thomas Kyd's *The Spanish Tragedy* (Budapest Chamber Theatre).

With some reference to this last production, Ottilia Cseicsner sums up the reception by Hungarian stages of the English revenge play, as represented by works of Marlowe, Kyd, Webster, Tourneur, Ford, Middleton-Rowley and by the anonymous play *Arden of Feversham*.

Dance critics Szilvia Szilágyi Sisso, Csaba Kutszegi and Tamás Halász saw for us *On the Possible States of the Surface of Bodies* by Fortedanse, the new company of Csaba Horváth, a version of *Hamlet* at Győr (with Marie Brolin-Tani's choreography) and *It Makes No Difference* by the PR-evolution Dance Company (choreography by Attila Kun and the company).

Tamás Szirtes, managing director of the Madách Theatre is interviewed by Zsolt Koren, chiefly about the importance, the problems and the perspectives of a theatre specialised on musicals.

Our new column on theatre history is a collection of contributions to a discussion on „The Crisis of Hungarian Playwriting”, launched by the famous periodical „Nyugat” (The West) in 1928. Introduced by András Nagy, director of the Hungarian Museum and Institute of Theatre History.

In the first part of our column on world theatre we publish the Manifesto of the National Theatre of Scotland founded in 2006 and an account by László Sz. Deme of the first results of this institution.

The second part of this column concerns the present state of opera production. Two chapters of Manuel Brug's book *Opernregisseure heute* analyze the outstanding role of stage directors in today's musical theatre; Fanni Nánay evokes opera productions by three famous Polish directors, Grzegorz Jarzyna, Krzysztof Warlikowski and Krystian Lupa; and Tamás Márok saw for us Mascagni's *Cavalleria Rusticana* and Leoncavallo's *I Pagliacci* in Bratislava, Slovakia.

Our playtext of March is Imre Szabó Stein's new adaptation of Thomas Kyd's *The Spanish Tragedy*.