2007. SZEPTEMBER
WWW.SZINHAZ.NET

színház

Othello

FESZTIVÁLOK
Gyula, Kisvárda, Miskolc

Bálint András:
Radnóti-napló

Forgách András:
DESZKA

Frenák-portré

Világszínház:
Theatertreffen

392 Ft
XL. évfolyam 9. szám

nka
Nemzeti Kulturális Alap

Bolgár György: Ingmar és Woody (dráma)

LEAR
Gyulai Várszínház
Koncz Zsuzsa felvétele

KUN LÁSZLÓ
DESZKA Fesztivál, Debrecen
Máthé András felvétele

HALÁLOS IFJÚSÁG
Theatertreffen
Maik Schuck felvétele

Fesztivál – Gyula

2 Jászay Tamás: Észak-fok, titok, idegenség
William Shakespeare: Othello

5 Urbán Balázs: Halvány körvonalak a kavicságyon
William Shakespeare: Lear

6 Selmeczi Bea: Shakespeare-falatok
Díszlet, jelmez, vendéglátás

Fesztivál – Kisvárda

9 Stuber Andrea: Lányok, asszonyok
Mihail Bulgakov: Molière – Képmutatók cselszövése

10 Papp Tímea: Lélekkorrózió
Janusz Głowacki: A negyedik nővér

12 Urbán Balázs: Röhögés és döbbenet a ravatalozóban
Sławomir Mrożek: Tangó

13 Jászay Tamás: A tizedes meg a többiek
Zalán Tibor: Katonák, katonák

Fesztivál – Miskolc

15 Koltai Tamás: Szükséges és fölösleges
Bartók + Párizs

Műhely

23 Bálint András: Radnóti-napló

Drámaírók fóruma

29 Forgách András: Deszkavilág
Jegyzetek és beszélgetések – Debrecen, 2007. február

Interjú

35 Ráday Andrea: Színház TÁPként
Beszélgetés Vajdai Vilmossal

Tánc

38 Mestyán Ádám: A kegyetlen tánc: Frenák Pál
Kísérlet egy kortárs stílus definiálására

50 Kutszegi Csaba: A bemutatókényszer jegyében
A 2006/2007-es táncévad

Világszínház – Theatertreffen

55 Faluhelyi Krisztián: Díszletszínház, politikai színház – csillogás és pompa

60 Szilágyi Mária: Vágyak és érzelmek

DRÁMAMELLÉKLET
Bolgár György: Ingmar és Woody

A CÍMLAPON: Vladas Bagdonas (Othello) és Eglė Špokaitė (Desdemona) a Nekrošius rendezte előadásban (Gyula, Shakespeare-fesztivál) • Koncz Zsuzsa felvétele

szinhaz

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XL. évfolyam 9. szám
2007. szeptember

Megjelenik havonta
XL. évfolyam
HU–ISSN 0039–8136

www.szinhaz.net

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

Szerkesztőség és kiadó (SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY) : 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.; **Telefon/fax:** 214–3770, 214–5937; **http:**//www.szinhaz.net; **e-mail:** 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. **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 MINISZTÉRIUM

Támogatók: Oktatási és Kulturális Minisztérium, Nemzeti Kulturális Alap, a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága, Nemzeti Civil Alap, Szerencsejáték Rt.

OSZMI

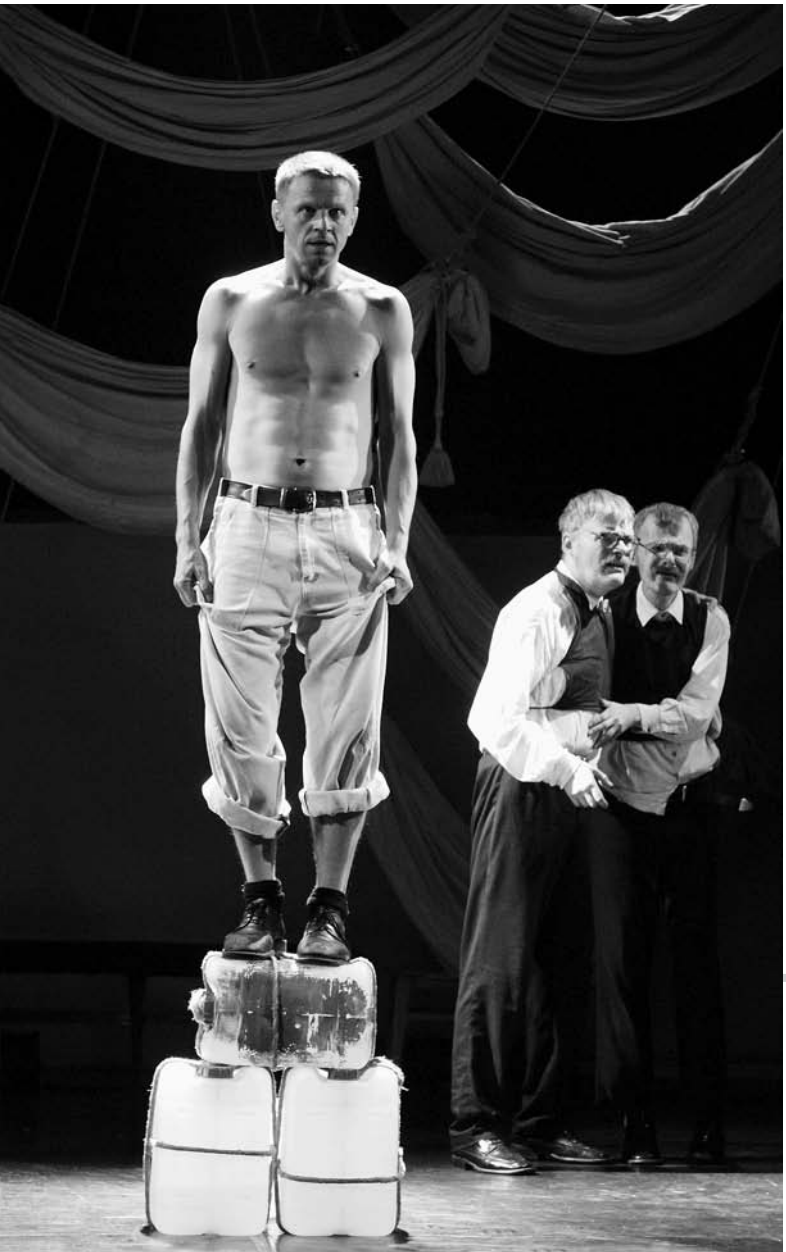
Jászay Tamás

Észak-fok, titok, idegenség

WILLIAM SHAKESPEARE: OTHELLO

Othello másságát itt nem fekete bőre, háborús dicsősége vagy az irigyek szemében túl gyors politikai karrierje jelzi. Ezek Eimuntas Nekrošius színpadán mind lényegtelen mellékkörülmények csupán. Az igaz ugyan, hogy a szövegzanzában előfordulnak utalások a mindig veszélyes egzotikum említett jegyeire, de azok itt és most mégsem érdekesek. Elég csak tüzetesebben megfigyelni Othellót és közvetlen környezetét, rögtön világos a köztük feszülő feldolgozhatatlan, a férfit végtelen magányba záró ellentét.

Othello tagbaszakadt, kopaszra borotvált fejű, ősz szakállú férfi. Vladas Bagdonas szuggesztív alakításában rejtve marad a rettegett mór, a fekete sátán, a hatalmas hadúr. Mássága éppen az említett, hétköznapinak tetsző tulajdonságaiban rejlik: udvartartásának legidősebb tagja is évtizedekkel fiatalabb, és részben ebből következően léhább nála. Othellójának nincs és nem is lehet közös nyelve ezekkel az emberekkel. Az egész előadás alatt kétségbeesetten kapaszkodik kardjába, hatalmának egyetlen látványos, de rendeltetésszerűen sosem használt attribútumába. Környezetét a perc örömei izgatják, a folyton elkomoruló férfi azonban képtelen részt venni a vidám kacagásban.



Rolandas Kazlas (Jago), Viktoras Baublys és Jonas Baublys (Fivérek)

A gyermeki nevetésben önfeledten feloldódó, játékosan fogócskázó Cassiót és Desdemonát holtsápadtan nézi. A csintalan gyerekek észre sem veszik a mellettük álló zord öregembert. Ebben az alapállásban Othellóban alkatilag kódolt a tragédia: merev, magába forduló, töprengő, alattvalói visszfényében korszerűtlen alak, féltékenységének oka kiáltó mássága. Olyan, aki sokáig, a történésekben fantáziájával aktívan részt vevő néző számára túlságosan is sokáig csak figyel, szemlélődik – ahelyett hogy kérdezne. Aztán amikor már nincs tovább, akkor sem kérdez, hanem cselekszik. Visszavonhatatlanul.

A mór ilyetén ábrázolása mellett Jagónak persze nem kell eget-földet megmozgatnia ahhoz, hogy elültesse a féltékenység magvait Othello lelkében. Alighanem elég, ha a megfelelő időben van a megfelelő helyen, hogy szétköpködje méreggel átitatott megjegyzéseit. Mintha véletlen lenne az is, hogy éppen Othello az áldozat. Jago számára éppen kapóra jön a büszke férfi dölyfös tehetetlensége. Miért ne tenné magát próbára: lássuk, romba tudja-e dönteni a nagyúr életét?

Mélyebb motivációt ennél az udvari bolond Jagónál bajosan találunk. Rolandas Kazlas Jagója kedélyes vagy inkább kedélyeskedő, jópofa és izgága fickó, aki igencsak népszerű Othello alattvalói körében, amolyan főkolompos közöttük. Csak éppen a mór fejezi ki iránta megvetését lépten-nyomon. A nyurga Jago Othello széles vállaira állva próbál magasra törni s így saját elképzeléseit érvényesíteni, az erőteljes férfi azonban lenézően söpri le kabátjáról a cselszövő mocskos lábnyomait. (Jellemző, hogy Jago ezt látva csizmája talpát takarítja le akkurátusan bohóckodva.)

Ott van tehát Jagóban egy jó adag sértettség és dac, azonban más is munkál

benne. Az előadás elején és végén kitartóan fürkészi a sötét nézőteret: először gyufát gyújtva kémleli az ismeretlen birodalmat, legvégül saját ujja gyúl lángra, s annak fényénél próbálja magát kiismerni. Önként választott misszióját teljesítette, a halott Othello már nem érdekli, új kihívások után néz. Kíváncsiságát nem tudja palástolni, folyton leskelődik, figyel, kutat, virágcserepet változtat távcsővé és fényképezőgéppé, azokkal igyekszik kilesni mások titkait. Az empirista tudós heves tudásszomját vélem benne felfedezni, aki Othellót is rettentő kísérlete tárgyának tekinti. Ha hiba csúszik precíz számításaiba, gyorsan és kíméletlenül dönt (mint amikor a zárlatban az eseményekben csak félig vétlen Emília leleplezi férjét a mór előtt: Jago rezignáltan igyekszik csitítani a pletykás fehérnépet, végül habozás nélkül leszúrja. Nekrošius színpadán tiszta költészet beszéli el a barbár tettet: az Emília által maga elé tartott fehér kendőbe határozott mozdulattal hasít lyukat késével Jago).

Eglė Špokatė (Desdemona)

Ahogy a többiek, úgy Desdemona is saját(os) világába zártan van egyedül. Eglė Špokaitė, a neves litván balett-táncosnő első drámai szerepe volt a 2001-es velencei bemutatón a mór felesége. Alakítása legalább olyan ihletett, mint annak idején a szintén más világból Nekrošius színházába csöppenő rocksztár Hamleté, Andrius Mamontovasé. Karcsú, törékenynek és sérülékenynek látszó, mégis rendkívüli erejű, makacs nő. Erős, hiszen a maga szelíd, már-már állatias konokságával folyton és kizárólag azt teszi, amihez kedve van.

Othello a velencei tanácsot egy személyben megjelenítő Brabantio (Povilas Budrys), Desdemona apja előtt térdelve számol be szerelmük születéséről, amikor a lány, mintegy az elbeszélést illusztrálandó, először tűnik fel a színen. Atyjával és a társadalommal szembeni kötelezettségeit hatalmas ajtó képében cipeli a hátán. A megfáradt Desdemonát előbb metszett üvegpohárból itatja vízzel Othello, majd saját fémkupájából kínálja. A lány apja, Brabantio dühödten löki el a kelyhet, de akkor már késő, Desdemona lenyelte a „varázsszert". A mesés történeteivel a lány fejét könnyedén elcsavaró Othello határozottan tépi el a nemrég még fontos köteléket: az apa és lánya közötti ajtóból hirtelen áthatolhatatlan fal emelkedik.

S Othello magyarázatra nem szoruló bűvereje a továbbiakban sem apad. Desdemona megrendítő ragaszkodással, őrjöngő szerelemmel rajongja körül az őt magától folyton ellökő, szigorú tartózkodásával a lányt ingerlő és felbőszítő férfit. A két magatartás egymást gerjeszti: minél odaadóbb a nő, a férfi annál nagyobb hévvel utasítja vissza. A szélsőségekben gondolkodó, romantikus Othello mindvégig világosan érzékelteti, hogy szerelem és halál elválaszthatatlanok. Többször a mindent elnyelő hullámokkal fenyegeti Desdemonát, aki ilyenkor egyszerre féli és imádja Othellót. És bár Desdemona azt is látja, vagy talán csak érzi, hogy Cassiónak a kegyeibe való visszafogadásához nem fűlik Othello foga, ő mégis makacsul ragaszkodik ehhez. A rajongó lány más férfiakkal szembeni kacérsága, kihívó érzékisége ösztönös létezés, nem pedig tanult romlottság. Könnyű elképzelni, hogy az élet habzsolására igen, ám finom rezdüléseire kevésbé fogékony Cassio (Kęstutis Jakštas) valóban többet akarna tőle egyszerű segítségnél, azonban kétség sem fér hozzá, hogy Desdemona nem hajlana erre.

A kevés híján négy és fél órán át a nézőtér felé áradó tökéletes színpadi varázslatnak csupán e három ember viszonya a tárgya. Nekrošius szikár, egész felvonásokat elhagyó szövegváltozata már-már szentimentális tűzzel kizárólag a szerelemre és a féltékenységre összpontosít. Csupán két olyan jelenet van, amelynek a szövege szinte változatlanul elhangzik az előadásban. Az Othello lappangó gyanúját bizonyossággá érlelő III. felvonás 3. színe, illetve a főszereplők halálát hordozó V. felvonás 2. színe (az előbbi a háromrészes előadásban két részbe is átnyúlik, az utóbbi, egyébként viszonylag rövid jelenet pedig közel egyórásra növekszik).

Nekrošius habozás nélkül teszi zárójelbe a kimerítően taglalt társadalmi és politikai hátteret, a kicsinyes hatalmi játszmákat, a féligformán takargatott rasszizmust. Férfi és nő kapcsolatát mutatja meg három, más-más élességű szűrőn át. Desdemona és Othello részletesen elemzett héjanásza mellett pontos benyomásokat szerzünk a kétszínű férjéért vakon lelkesedő, szeleburdi Emília (Margarita Žiemelytė) és Jago egyoldalú, valamint a hétköznapok szépségét megjelenítő Bianca (Edita Zizaitė) és Cassio együgyű szerelméről is.

A nagy, világokat építő és elsöprő szerelem azonban egyértelműen és kizárólag Othellóé és Desdemonáé. Bár végletesen és végzetesen különböznek egy-

Koncz Zsuzsa felvételei

Margarita Žiemelytė (Emília) és Vladas Bagdonas (Othello)

mástól, egymást nem kímélő összecsapásaik után mégis magától értetődő természetességgel forrnak össze újra meg újra. Desdemona halála megkoronázza ezeket a jeleneteket: a férfi és a nő harsogó, dallamos élőzenére, Faustas Latėnas romantikus, Tomas Kizelis zongorázta muzsikájára járt gyönyörűséges haláltáncban búcsúzik egymástól.

Az expresszív képekben fogalmazó Nekrošius módszerének és az előadás hatásmechanizmusának lényege, hogy a hajszálpontosan meghatározott történetvázlat jelentékeny hézagait aprólékos munkával töltik fel az elsőrangú színészek. A kimerítő részletgazdagsággal, elmélyült figyelemmel lebonyolított némajátékok hátteret teremtenek a magánéleti történésekhez. A rendező megindítóan egyszerű, sokértelmű eszköztárat használ a monumentális előadásban, miközben rengeteget bíz a nézői tekintetre és fantáziára. Szimbolikus varázstárgyait sosem fokozza le egyértelmű megfeleltetésekkel. A konkrét kellékek elvont jelentései szelíden olvadnak egymásba: a néző asszociációs képességére és megérzéseire támaszkodó, a képzeletet elszabadító metódust élünk meg.

Ott van például a teknő. Fatörzsből, kézzel vájt, különböző méretű fateknők ezek, melyekben szükség esetén tüzet lehet gyújtani, máskor szauna épül belőlük, de természetesen utalnak a nőiségre, a szerelemre, bölcsőként a születésre, a termékenységre, a megtisztulásra is. Máskor a durva kötéllel egymáshoz bogozott, kivájt fadarabokat Othello flottaként húzza körbe a színen: emberfeletti ereje, dicsőséges hatalma nagyszerű és pontos képbe sűrűsödik.

Hasonlóan izgalmas a tenger állandó és hangsúlyos jelenléte az előadásban. Nemcsak Jago fogvacogós didergéséből gondolom, hogy nem Ciprus partjainál járunk, hanem attól jóval északabbra. Ez az Othello egyszerűen nem illene a balzsamos Mediterráneumba. A mór csökönyös, többször visszatérő futása az elvadult tengerpart és a csalárd civilizáció között ketrecbe zárt állatot, döntésképtelen férfit mutat. A haragos tengeren hánykolódó csöppnyi hajó pedig újabb évezredes jelkép: mi mutatná jobban az ember természetnek való kiszolgáltatottságát, kozmikus magányát és tehetetlenségét? A belső vihar (mint a *Lear*ben) a világrendet fenyegető természeti csapássá erősödik a színpadon.

Nekrošius világjáró előadásában jelentéktelen kavicsokból épül a szerelem grandiózus emlékműve. A komplex költői képekben megfogalmazott világlátást lehetetlenség, s alighanem felesleges is lefordítani. Dadogó szavaink megpróbálhatnak nyomába eredni, de az eredmény erősen kétséges. Mint mindig, ha a fenséggessel találkozunk.

WILLIAM SHAKESPEARE: OTHELLO
(a litván Meno Fortas vendégjátéka Gyulán, a III. Shakespeare-fesztiválon)

Díszlet és jelmez: Nadežda Gultiajeva. **Zene:** Faustas Latėnas. **Fény:** Audrius Jankauskas. **Rendező:** Eimuntas Nekrošius. **Szereplők:** Vladas Bagdonas, Eglė Špokaitė, Rolandas Kazlas, Margarita Žiemelytė, Kęstutis Jakštas, Salvijus Trepulis, Povilas Budrys, Edita Zizaitė, Tomas Kizelis, Viktoras Baublys, Jonas Baublys.

Urbán Balázs

Halvány körvonalak a kavicságyon

WILLIAM SHAKESPEARE: LEAR

Mázsás terheket cipelve botorkál a színre Britannia királya. A banális metafora kisvártatva nem kevésbé banális metonímiává alakul, hiszen megtudjuk, hogy a mázsás terhet konkrétan jelentő három kődarab a felosztott ország három részét hivatott jelképezni. Ekkorra már alaposan végigmustrálhattuk a díszletet, a kiszáradt, korhadt fát és az azt körülvevő kavicstengert. Utóbbin csak imbolyogva, bizonytalanul lehet közlekedni, nyilván azért, mert az élet is ezernyi buktatóval van tele.

Lehet, hogy érződik némi irónia a fenti soraimban, de ez semmiképpen sem Szász János vállalkozásának szól – inkább csak az eredménynek. Mert valóban el lehet játszani a *Lear*t lecsupaszítva, filozófiájától, összetett rétegeitől megfosztva, a generációs feszültséget és a szerteágazó problematika számos elemét félredobva, a cselekedetek ösztönös jellegét hangsúlyozva, nyersen, érzékien, a lehető legkézenfekvőbb szimbólumokra és allegóriákra támaszkodva. Meg lehet így jeleníteni egy rideg világot, melyet a legsötétebb emberi ösztönök és érzések irányítanak, s ahol ha némi szeretet születik is, az csaknem rögtön elpusztul. A rétegzettség, az árnyalatok elvesztéséért így kárpótolhat majd az erő, a szuggesztivitás, mely ideális esetben magával ragadhatja és felkavarhatja a nézőt. Egy ilyen előadás természetszerűleg távolodik el a realisztikus megjelenítési módtól, kevésbé fontos a szereplők alkata, életkora. A szöveg mellett megnő a gesztusok, a mozgás szerepe. Szerencsés esetben akár eredeti, izgalmas színházi nyelv is születhet. De ha annak nem is, egy zsigerien erős, színészi szuggesztivitásból táplálkozó hatásnak meg kell születnie. Ennek híján az előadás nemcsak unalomba fulladhat, de a felhasznált szimbólumok banalitása, a realisztikusan értelmezhetetlen alkati és életkori meg nem felelések és az ezekből fakadó problémák okán akár komikussá is válhat.

Koncz Zsuzsa felvétele

Derzsi János (Lear) és Tóth József (Bolond)

Sajnos, valami ilyesmi történik a Szász János által a Gyulai Várszínházban rendezett *Lear király*al is. A rendező határozott kísérletet tesz egy gesztikus, a mozgásra sokat bízó nyelv megkonstruálására. Ennek hatása leginkább a vizuális vágásoknál érvényesül. Amikor például az utolsó felvonásban Lear és Cordelia végleg egymásra talál, már ott is áll felettük Edmund, hogy mint foglyokat vitesse őket a börtönbe. Ám ezekhez a vágásokhoz gyakran kevéssé alkalmazkodik a sokat dolgozó (a drámát egy óra ötven percnyi terjedelemre hasító) dramaturgi olló: e jelenetet például az követi, melyben Edgar odaadja Albannak Goneril levelét, s elmondja, mit tegyen a csata után. Akárhogy is, a cselekmény linearitását érintetlenül hagyó előadásban ennek semmi értelme. Ennél nagyobb baj, hogy a mozgás finoman szólva hatástalan marad. Ami aligha Ladányi Andrea hibája, de talán nem is a színészeké: rövid próbaidő alatt hatásos mozgássorokat betanulni egy olyan talajon, melyen lépni sem lehet rendesen, alighanem reménytelen vállalkozás.

Szöllősi Géza részben már leírt terét barna csomagolópapírok keretezik, melyekre vörös krikszkrakszokat festettek. Primer látványként is komikus inkább, mint félelmet keltő, s attól a pillanattól fogva, hogy az egyik szereplő az egyik csomagolópapírt széttépve lép színre, a nézőben megszületik a szokásos számolóeffektus (tudniillik azt kezdi számolgatni, hány csomagolópapír van még hátra az előadás végéig).

A legnagyobb gond persze az, hogy a színészi alakítások is függetlenednek a vélhető alkotói koncepciótól. Éppúgy nincs következménye annak, hogy a konvencióknál jóval idősebb Molnár Erika játssza Gonerilt, mint annak, hogy a szelíd naivának semmiképp nem nevezhető Vasvári Emese adja Cordeliát. Sőt, a három lány közül egyértelműen a Regant játszó Bognár Gyöngyvér alakítása a leginkább meggyőző: a színésznő ha nem is túl változatos eszközökkel, de többnyire legalább érzékletesen jeleníti meg az önkontroll szinte állati ösztönökből fakadó elvesztését. Partnere ebben a Cornwallt játszó Kőszegi Ákos, aki sikerültebb jeleneteiben a szadizmus perverz gyönyörét érzékíti meg. Ehhez a szerepfelfogáshoz áll közel Kokics Péter kiskápóra hajazó Oswaldja is. A további szerepekben többnyire kitűnő színészek teljesítenek mélyen saját tudásuk alatt. Egyik-másik alakítás mintha egy egészen más előadásban fogant volna meg (mint Tóth József rutinosan szellemes Bolondja vagy Gazsó György vásott csínytevőre emlékeztető Edmundja), a többiek pedig roppant halványnak, körvonalazatlannak tűnnek. Derzsi János takaréklángon pislákolva is formátumos, fáradtan felfortyanó, csendesen tébolyodó Learje talán a kései szerepátvétel miatt nem készült el egészen: a körvonalak itt megvannak, de az alakítás általában nem tölti meg őket tartalommal.

Az előadás egészén érződik némi „elkészületlenség"; mintha az elméleti koncepciónak nem lett volna ideje találkozni a gyakorlati kivitelezéssel. Erre utal az előadás zárlata, mely Alban kicsivel korábbi, az állam kormányzásáról szóló, ambivalensen értelmezhető szavait kezdi ragozni (e szavak már az előadás előtt, kvázi mottóként elhangzottak). Csakhogy ez a politikai vetület teljes egészében hiányzik a játékból, így ahelyett hogy lekerekítené a mondandót, inkább az előadás esetlegességére világít rá.

WILLIAM SHAKESPEARE:
LEAR
(Gyulai Várszínház)

Dramaturg: Kovács Kristóf. **Koreográfus:** Ladányi Andrea. **Díszlet:** Szöllősi Géza. **Jelmez:** Benedek Mari. **Rendezőasszisztens:** Gábor Anna. **Rendező:** Szász János.
Szereplők: Derzsi János, Szöllősi Zoltán, Kőszegi Ákos, Fazakas Géza, Ádám Tamás, Barkó György, Mertz Tibor, Gazsó György, Kokics Péter, Tóth József, Szabó Zola, Szákás Tóth Péter, Molnár Erika, Bognár Gyöngyvér, Vasvári Emese.

A Gyulai Várszínház kamaratermében *Shakespeare a színpadon* címmel nyílt kiállítás jelmez- és díszlettervekből. A tervek nagyobbik része az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárából, kisebbik része a Magyar Alkotóművészek Országos Szövetségétől érkezett. Különböző rendezői koncepciókon és korszakokon keresztül kísérhetjük végig a divat és a színház látványvilágának alakulását.

Érdekesnek mondható Cselényi József 1958-as *Hamlet*-díszletterve (végül nem valósult meg), amely az orosz mesekönyvek hangulatát idézi: a kontrasztok élesek, a színátmenetek durvák, a drapériák redőzete illusztrációszerű – a kék hirtelen váltással sárgába megy át. Nehéz elképzelni a tragédiát ilyen vidám csomagolásban.

Oláh Gusztáv díszlete az 1922-es *Lear*hez (Nemzeti Színház, rendezte: Hevesi Sándor) tökéletesen adja vissza a darab komor hangulatát. Az égbe nyúló vártorony és a félelmetes, viharvert fa előrevetíti a későbbi tragikus eseményeket. Varga Mátyás 1948-as díszlete a klasszikus Both Béla-rendezéshez (Nemzeti) már a modern színpadképet vetíti előre, amit épí-

1.

tészeti elemek felhasználásával ér el. A díszlet színpadi realizmusa azonban sokszor határok közé szorítja a színészeket.

Ugyanennek az előadásnak a jelmezei is hagyományos felfogásmódot tükröznek, Nagyajtay Teréz a középkor elmaradhatatlan kellékeit vonultatja fel: láncingek, harangujjak és köpenyek jelennek meg a papíron. A rajzok a negyvenes évek divatlap-babáinak és a korai Walt Disney-produkciók hercegnőinek arcát követik – az összes karakter diónyi szemet, fitos orrot, magasan ívelt szájat kapott.

Vágó Nelly már nem az egyes szereplőkre, inkább a tömegre helyezi a hangsúlyt. 1964-es *Lear*-jelmezeit (Nemzeti, rendezte: Marton Endre) letisztult formák, egyszerű ezüst és arany díszítésű sötét ruhák jellemzik. Az arcokat is csak egy-két vonallal érzékelteti, minden rajza jelzésszerű, ugyanakkor mégis láttató.

Gombár Judit 1965-ben (Pécs, rendezte: Dobai Vilmos) tarotszerű archetípusokként formálta

Selmeczi Bea

Shakespeare-falatok

DÍSZLET, JELMEZ, VENDÉGLÁTÁS

meg a *Lear* szereplőit, és bár ruhái hagyományos barokk jelmezek, a színek önálló jelentést hordoznak.

Szász János idei várszínházi bemutatóján Szöllősi Géza díszlettervező csak a fát őrizte meg a *Lear* attribútumai közül, főleg mert a darabot egy felvonásba sűrítették. A fa jó választásnak bizonyult, hiszen az összes szín esszenciáját adja, és a történetet további szimbolikus tartalommal gazdagítja. Egyedül a gumigyökerek lógtak ki a színpadképből. A fát körülvevő hét papírajtó sem nevezhető bravúros megoldásnak, de felhasogatásukkal mintha a pokol egyre mélyebb bugyrai nyílnának meg. Benedek Mari jelmezei azonban a *Lear*-megformálások tradíciójától csakúgy eltértek, mint az adott előadás atmoszférájától. Az archetipikus karakterek láthatóan feszengtek a pusztán látványelemként funkcionáló csillogó esőkabátokban és a színek szimbolikájával operáló, valójában inkább figyelemelterelő ruhadarabokban.

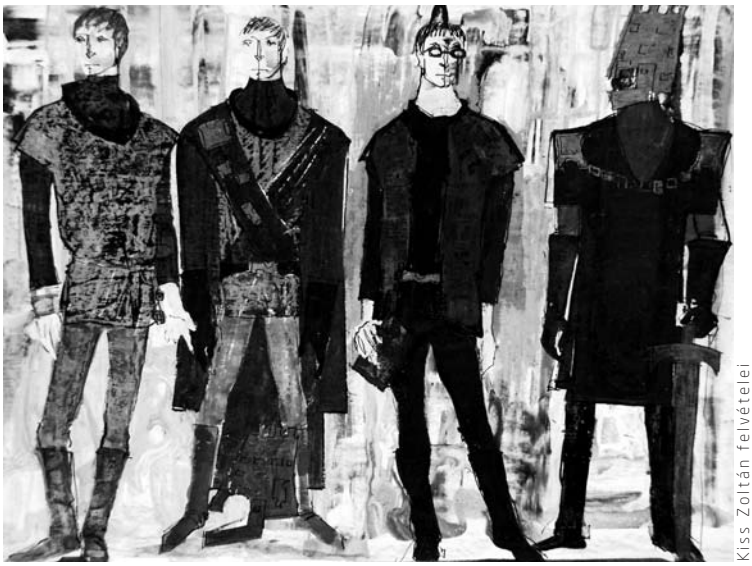
A kiállítást akkurátusan végignézve megfigyelhetjük, hogy a jelmezek-díszletek nemcsak a rendezői koncepcióhoz és a divat változásához idomulnak, hanem az idők során egyfajta tisztulási folyamaton is keresztülmentek. Atmoszférateremtő funkciójuk mellett ma már – jobb esetben – egyszerre szolgálják és írják felül az előadást.

Az angol Oddsocks Productions (Fél Pár Zokni Társulat) sem követte a bevett gyakorlatot jelmezeivel és díszleteivel. A *Tévedések vígjátékár*ól kétségtelenül nehéz eldönteni, mikor játszódik, mivel Shakespeare korában Ephesosból már csak romok maradtak, de a komédiát mégis át- meg átszövik az aktuális utalások, ezért az egyszerűség kedvéért a társulatok többnyire barokk stílusú jelmezeket és díszleteket használnak. A syracusai polgárokat is angol reneszánsz vagy barokk öltözékbe bújtatják, mivel a XV. században Szicília már az aragóniai koronához tartozott, és a merev spanyol udvari viselet nem illeszthető be egy vígjátékba. Hacsak nem Lope de Vegáról van szó.

Az Oddsocks ellenben törökös hangulatot teremtett, bár a háttérben kifeszített vászonra hármas aranykupolás ortodox templomot festettek. Véletlen baleset.

A prológust helyettesítő ének alatt a szereplők magasított szárú bőr vadászcsizmát, buggyos nadrágot, bő fehér inget és térdig érő piros-zöld kapucnis köpenyt viseltek. Kee Ramsorrun még egy udvaribolond-sipkát is a fejébe nyomott. A darabban ugyan egyetlen udvari bolond sem szerepel, de erre később ő is rájött. A popstílusban – kobozon, csellón, gitáron és a török idillt tovább fokozó darabukán – előadott reneszánsz dalok után végre megkezdődött a játék.

A színészek tobzódtak a török reneszánsz kellékekben: Adriana V-nyakú ruháját arcfátyol egészítette ki,



2.

Kiss Zoltán felvételei

3.

1. Cselényi József díszlettervе a Hamlethez (1958)
2. Vágó Nelly jelmeztervei a Lear királyhoz (1964)
3. Tévedések vígjátéka (Oddsocks Productions)

Antipholus gyönyörű mintájú selyem házikabátot, a többiek köpenyt (kis jóindulattal kaftánt) öltöttek. Fejükre különböző méretű, színű és állagú turbánok kerültek céllövöldében beszerezhető fonott kalapszalaggal. A vásári ruhák mégsem váltak zavaróvá.

Rob Laughlin bumfordiságával és hihetetlen grimaszaival kitűnően hozta a két Antipholus figuráját, egyszerre érzékeltetve hasonlóságukat és különbözőségüket. A két Dromio szerepében Kee Ramsorrun domborított, elképesztő mozgékonysága, leleményes rögtönzései az előadás lelkét adták. Kerry Steed az apácától a kurtizánig majd vissza igen nagy utat járt be, bár rendfőnöknőjét sem neveznénk kifejezetten szent életűnek. Mindkét karaktert mélyen átitatja a testiség.

A tűzrőlpattant és kérlelhetetlen Adrianát Polly Banwell alakította. A makacs menyecske valódi vígjátéki figuraként nem ismer határokat, utolsó percig kitart vélt igazsága mellett. Andrew McGillan az aranyműves, illetve Mark Peachey a kereskedők szerepében a török bazár karikatúrái. Éber kalmárszellemük soha nem alszik, becsaphatatlanok.

A társulat a Vár mögött adta elő a darabot, hiszen a színpad túlságosan merev keretbe szorította volna őket; a nagy térben egy ilyen fajta utcaszínházi vagy azzal rokon produkció elvész. Az előadás a jóféle angol bohóctréfákat ötvözte Shakespeare modernizált szövegével, a Buster Keaton-i némafilmes hagyományokat a klasszikus dikcióval. Nem a vaskos pantagrueli humort, hanem az ebből fakadó, de már finomodó molière-i vígjátékelemeket építették be játékukba. A színészek a Globe Színház artikulált, tiszta angolságával közvetítették a szöveget, a rendező (Andy Barrow) és a producer (Elli Mackenzie) le sem tagadhatná klasszikus képzettségét és bohócgyakorlatát. A régi tréfák mindig beválnak. A szőnyeggöngyöleggel való véletlenül szándékos fejbe vágás, az ütés előli kitérés egy mit sem sejtő harmadik személy kárára vagy a mindig azonos irányban való kergetőzés újra és újra megnevettet.

Shakespeare darabjaiban sokat áldoz Dionüszosz és Démétér oltárán is, ezért a Gyulai Várszínház kezdeményezésére a fesztivál ideje alatt kipróbálhatjuk a barokk kori ínyencségeket a Kisködmönben és a Corvin Étteremben.

A Corvin fő különlegessége a pirított bőrű kacsamell egressel, de Shakespeare az aszaltszilvás szarvasragu-leves, a sült báránybordа és a fahéjas szósszal leöntött alma köntösben után is megnyalná mind a tíz ujját. A Kisködmönben a pisztráng bormártásban, az encsembencsemek (előételek) közül pedig a kapribogyós-sóskás kagyló viszi a pálmát.

Stuber Andrea

Lányok, asszonyok

MIHAIL BULGAKOV: MOLIÈRE – KÉPMUTATÓK CSELSZÖVÉSE

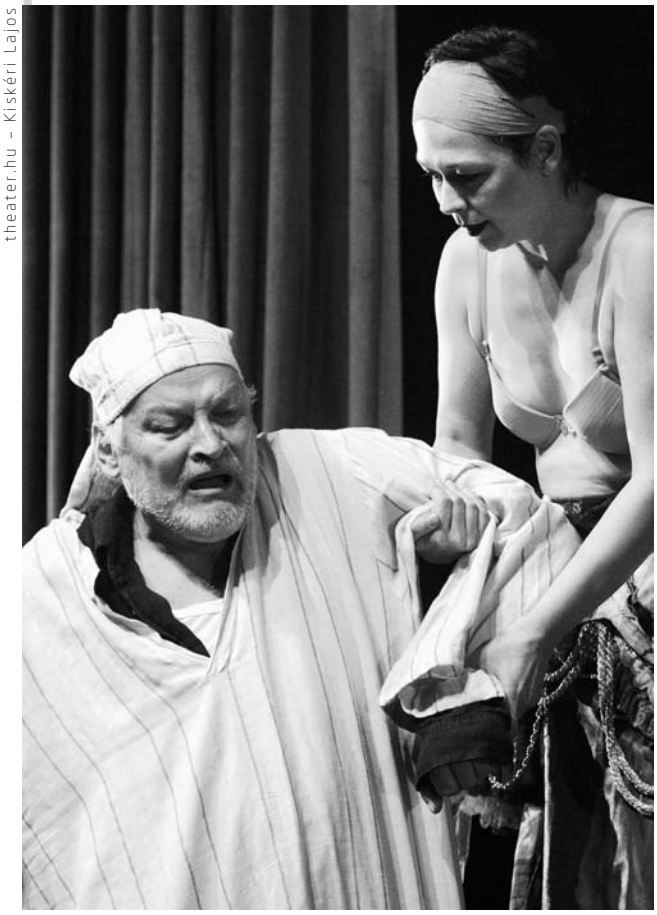
Nagyot szólhat ma az olyan színdarab, amely a színházcsináló és a hatalom viszonyát firtatja. Ahol a színházcsináló taktikusan lavíroz, alázatoskodik, próbál megfelelni, csak hogy színháza és a maga helyzetét megszilárdítsa, fennmaradását biztosítsa. Nagyot szólhat ma az ilyen színdarab, akár még harsányan, ízléstelenül, nagyképűen vagy arányt tévesztve is. Gyanítható, hogy minél aktuálisabb a téma, minél inkább érintettek az alkotók, annál veszélyesebb számukra a *Képmutatók cselszövése (Molière)* című mű bemutatása.

A Szabadkai Népszínház Bulgakov-előadásának egyik jelentős érdeme, hogy nem esett bele az önteltség (az önmagával telítettség) csapdájába. Bizonyára mind a rendező Telihay Péternek, mind a Molière-t játszó Kovács Frigyesnek, mind a társulatnak vannak keserű, sőt indulatos tapasztalatai a tárgykörről, de ezeket nem kívánták libatömés jelleggel lenyomni a torkunkon. Finom, elegáns, kecses, magával ragadó játékkal keltették életre Bulgakov egyszerre könnyed és mélyenszántó komédiáját.

A határon túli magyar színházak XIX. kisvárdai fesztiválján szereplő vajdasági bemutató a Művészetek Háza színpadán rendezkedett be. A stúdió méretű produkcióra bejutó kisszámú szerencsés közönség ideiglenesen odaköltözött Bulgakov Molière-jének színházába. Jószerével magunk adjuk az atelier-hangulatot. Székeinkkel szinte beékelődünk az ügyelőpult és az öltözői tükrös asztalka közé. Mögöttünk megdöntött feszület Krisztussal, mellettünk térdeplő, előttünk a színházi függöny (hátulról látjuk), amögött pedig ott tátong a nézőtér, amely fölé a királyi néző trónusa magasodik. Az előadás elején előadás zajlik, s mi majdhogynem részeseivé válunk a színpadi és főleg a színpad mögötti nyüzsgésnek. A fejünk felett kiabálnak el, és adják tovább a szavakat a színházi személyzet tagjai, hívás, figyelmeztetés jár körbe és hal el. Félig felöltözött színésznők és megeredt arcfestékű színészek szaladgálnak közöttünk, izgulva az uralkodó jelenléte miatt. Molière-t – vagyis Kovács Frigyes volt szabadkai színigazgatót – rossz parókában és bohócorral látjuk először megjelenni, amint épp leszidja színpadi munkásait. Darabjának féltett-óvott közönsége ott ül messze túl a zengő-bongó vasfüggönyön, előttünk viszont nem leplez, nem takargat semmit. Hamarosan beletolakszunk majd a szerelmi kettősébe is, amelyet Béres Márta sudár, sugárzóan fiatal és meghatóan védtelen Armande Béjart-jával folytat. (Konkrétan persze nem mi ütjük bele az orrunkat a meghitt légyottba, hanem ők bújnak el a világ elől közibénk.) A környezet, ahol találjuk magunkat, úgy Molière-é, ahogy ma Molière-t játszhatnak bárhol a világon. Az ügyelőpultnál monitor ad hátsó képet, s a hallgatag, odaadó Regiszter (Szőke Attila) laptopba pötyögi feljegyzéseit. A másodügyelői funkciót betöltő hölgy minden bizonnyal a szabadkai társulat legsajátabb súgója. A zenei aláfestést Elvis Presley szolgáltatja.

A kulisszákban történő eseménydús üldögélésünkön túl újabb izgalmakat hoz a komédia második felvonása. Drótkötelek tartják a magasban XIV. Lajos méretes étkezőasztalát, amely néhány frászt hozó

Kovács Frigyes (Molière) és Körmöci Petronella (Mariette Rivaille)



theater.hu – Kiskéri Lajos

zökkenés után békésen landol a színpadon. Az előadás legpazarabb jelenete készülődik: a király egy hamiskártyással játszik, majd beállítanak hozzá a Molière-re fenekedő egyházi emberek – Bartholomé prédikátor és Charron párizsi érsek –, azután fogadja a feljelentett színházcsinálót is. XIV. Lajos szerepében kicsi, törékeny színésznő, G. Erdélyi Hermina uralkodik. Elegáns fehér kosztümöt visel, akárha a muskétások fehér egyenruhája volna rajta. Finom, érzékeny bohócarca némafilmsztárokat idéz. Nem férfit játszik, és nem királyt. Hanem olyan embert, aki helyzetének foglyaként halvány szomorúsággal és némi öniróniával nézi saját működését. Fürkésző figyelmének – és egyáltalán: jelenlétének – súlya van. Megadó feladatteljesítése áldozathozatalt és titkos elvágyódást sejtet. Ugyan, ki akar ma király lenni? Még a kisgyerekek sem ilyen karrierről álmodoznak. G. Erdélyi Hermina Lajos-alakításában a király Molière-hez való viszonya ambivalens és többrétegű. Érti ő ezt a csepűrágót akkor is, amikor lázong, akkor is, amikor hajbókol előtte. Érti, de nem biztos, hogy becsüli.

Az előadás másik kiváló színészi teljesítménye szintén „nemet váltott" alakítás; Párizs érsekét Karna Margit játssza. (Feltehető, hogy a szereposztás eme sajátosságai nem rendezői extravaganciából, hanem kényszerből, színészhiányból fakadnak.) Karna vakhitű, vakbuzgó érseke – mintha-férfi és majdnem-nő – tapasztalt, megfontolt öregember. Tudja, mit akar: eltiporni a vallás ellenségét, a *Tartuffe*-fel megbotránkozást okozó Molière-t.

A szabadkai produkció második része szó szerint száznyolcvan fokos fordulatot vesz. Szünet után a közönség az igazi nézőtérre ül vissza, immár elszórtabban és távolabbra tolva. Ez az új, megváltozott felállás nehéz helyzetbe hoz játszót és nézőt egyaránt. De Telihay Péter könnyű kezű, jó ritmusú rendezésében így is számos színész rajzol fel színes, érdekes figurát. Pálfi Ervin fürtös fejű, ábrándos tekintetű, durcás szájú Moirronja éppúgy helyénvaló, mint Csernik Árpád joggal aggodalmaskodó, tenyeres-talpas Boutonja. (Vicei Natália halvány, elomló Madeleine Béjart-ja kissé elveszni látszik a színpadi történetben, de hát végül úgyis ez lesz a sorsa: elvész.) Kovács Frigyes Molière-ben mindenekelőtt a teatralitás rabját, a széles gesztusokkal dolgozó, orgánumát élvező pozőrt mutatja. Kevésbé hat elegánsnak és intellektuálisnak, mint... mint, mondjuk, Darvas Iván lehetett ebben a szerepben. (Az idei kisvárdai fesztivál egyébként is beillett volna Darvas Iván Emléknapoknak. Láthattuk utódait: Tarpataky bárótól a *Tangó* Stomilján át a Bulgakov-darab hőséig.) Kovács Frigyes Molière-je nem a nagy ember, hanem az úgynevezett esendő művész, aki magánéletében nőtől nőig sodródik, de valószínűleg mindegyiknél fontosabb számára az esedékes színdarab, amelyen épp dolgozik. A szabadkai Molière egy sokfelől nyomorgatott, közönséges (színházi) élet egyszerű hőse. A dicső múlt még előtte áll.

MIHAIL BULGAKOV:
MOLIÈRE – KÉPMUTATÓK CSELSZÖVÉSE
(Szabadkai Népszínház)

Fordította: Karig Sára. **Díszlet:** Telihay Péter m. v./ Csík György m. v. **Jelmez:** Csík György m. v. **Zenei válogatás:** Telihay Péter m. v. **Fény:** Flajsmann Róbert. **Rendező:** Telihay Péter m. v.
Szereplők: Kovács Frigyes, Vicei Natália, Béres Márta ak. h. m. v., Körmöci Petronella, Szőke Attila, Pálfi Ervin, Ralbovszki Csaba, Csernik Árpád, G. Erdélyi Hermina, Mészáros Árpád, Karna Margit m. v., Kálló Béla, Mess Attila, Péter Ferenc, Szilágyi Nándor.
Közreműködik: Szabó Cibolya Gábor, Kovács Károly, Fehér Attila.

Papp Tímea

Lélekkorrózió

JANUSZ GŁOWACKI: A NEGYEDIK NŐVÉR

A *negyedik nővér* harmadik magyar nyelvű bemutatója alig két óra hosszú. Gyarmati Kata dramaturg és Nagypál Gábor rendező módszeresen lenyeste a darab vadhajtásait. Kihúzták a történet ritmusát megakasztó, túlbeszélt monológokat, továbbá módosítottak néhány jelenet sorrendjén. Csík György kétszintes, rozsdás fém dominálta játékterének köszönhetően a színpadon szimultán történik mindaz, ami Głowackinál egymást követi. Ezért tűnik úgy, hogy az első jelenetek villanásszerűen megismert szereplői között nincs kapcsolódási pont – ám a jelentős beavatkozás eredményeként a cselekményszálak és emberi sorsok az eredetinél szorosabban fonódnak össze. Aki belép a fényét vesztett, klausztro-

fób térbe, csak rövid időre távozhat, mert ebből az életből végleg lehetetlen kilépni.

A hamar felnőtté vált moszkvai nővérek nem hajlandók vesztességükről tudomást venni. Látszólag keménynek, határozottnak mutatják magukat. A képviselő szeretője, Vera (Erdély Andrea) középkorú nőkre illő, előnytelen kosztümöt hord. Még nála is jobban rejti nőiességét barna kezeslábasába a jogvégzett oroszlángondozó Kátya (Táborosi Margaréta). Cinikusak, heccelik húgukat, hogy ő csak a kurváktól és a hercegnőktől hatódik meg. De ha egy férfi bókol nekik, Vera és Kátya azonnal álmodozó Hamupipőke lesz. A körömcipő mégsem az ő lábukra passzol. A legkisebbe, Tányába (Béres Márta) szorult némi pragmatizmus, és két pár zoknit töm a csillogó csodába. Hiába. A szerelem karrier diktálta kiaknázására ő is alkalmatlan, a cserfes, rajongó kislány nem válik összeszorított fogú bizniszvumenné. Mi más lenne számukra az ígéret földje, mint Amerika? Odajutni mégis csak a befogadott utcagyereknek, a kevés szavú, szoborarcú Koljának (Mészáros Árpád) sikerül, igaz, neki rövid időn belül kétszer is. Az álomgyár és egy brooklyni kupleráj saját céljaira használná. Az egyik helyről kidobják, a másikból elmenekül. A szomszéd fiú, a szerencsétlen véget érő Kosztya (Sirmer Zoltán) is csak megjátszani tudja, hogy beleval*ó, cool* maffiózó, valójában megmarad széplelkű, betoji bölcsésznek.

Az említetteken kívül még Kardos Krisztián és Vágó Kriszta vizsgáznak az előadásban. Előbbi becsülettel megküzd a nála jóval idősebb képviselő szerepével, utóbbi nagyszájú, hiperaktív, fiúsított bérgyilkosként lubickol. Merthogy vizsga ez, az újvidéki művészeti akadémisták utolsó iskolai munkája. (Tegyük hozzá, a produkció az új évadtól a Szabadkai Népszínház repertoárján látható.)

A fiatalok egyáltalán nem iskolás módon oldják meg feladatukat, egyenrangú partnerei a „felnőtt" színészeknek. Csernik Árpádnak, akinek afganisztáni dicsőséget szerző, pánszláv lelkű Tábornoka az aranykupakos vodka igézetében él. Ajtóra szerelt fotelében pavlovi reflexszel tipeg előre akár álmában is, ha benyit valaki. Masszív, kirobbanthatatlan, ugyanakkor szentimentális, naiv és bölcs. Vicei Natáliának, akinek alakításában a fia lelövésével sztárrá váló Bábuska szánnivalóan röhejes és félelmetesen gyakorlatias. Az otthonkát és fejkendőt decens szoknyára, majd feszülő aranyszínű műbőr nadrágra cseréli. Olcsó slamposságától képtelen szabadulni, ám az új idők új törvényeinek megtanulására csak ő képes. És Pálfi Ervinnek, akinek másodállásban megélhetési bérgyilkos színésze a díszlet felső szintjéről, a moziszékből gesztusaival, mimikájával bennfentes kívülállóként kommentálja a lenti történéseket. Többsorozatnyi autogramfotójából mindig tart néhányat magánál. Szakmai szolidaritásból kiáll a *Pretty Woman* mellett. És amikor a Kosztya lelövését követő zűrzavarban a tér közepén futó kopott piros szőnyegen egy pillanatra a kezébe kerül az Oscar-szobrocska, meglepetése megrendültségbe fordul: nála a díj, amelyre az életben nincs esélye.

theater.hu – Ilovszky Béla

Béres Márta (Tánya), Erdély Andrea (Vera) és Táborosi Margaréta (Kátya)

Az előadás biztos ízléssel egyensúlyoz paródia, szatíra, bohózat, gengsztervígjáték, tragikomédia, melodráma, bölcsesség, kocsmafilozófia, abszurd, groteszk, költészet és földhözragadtság között. Ha nem ilyen produkcióval zárul a kisvárdai fesztivál, minden bizonnyal jóval keserűbb szájízzel csomagolunk.

JANUSZ GŁOWACKI: A NEGYEDIK NŐVÉR (A Szabadkai Népszínház Magyar Társulata és az Újvidéki Művészeti Akadémia koprodukciója)

Fordította: Pászt Patrícia. **Díszlet-, jelmeztervező:** Csík György m. v. **Zene:** ifj. Kucsera Géza, Pálfi Ervin. **Rendezőasszisztens:** Szilágyi Nándor. **Dramaturg:** Gyarmati Kata m. v. **Rendező:** Nagypál Gábor m. v.

Szereplők: Erdély Andrea ak. h., Béres Márta ak. h., Táborosi Margaréta ak. h., Mészáros Árpád ak. h., Csernik Árpád, Vicei Natália, Sirmer Zoltán ak. h., Kardos Krisztián ak. h., Vágó Kriszta ak. h., Pálfi Ervin, Ralbovszki Csaba, Szőke Attila.

Urbán Balázs

Röhögés és döbbenet a ravatalozóban

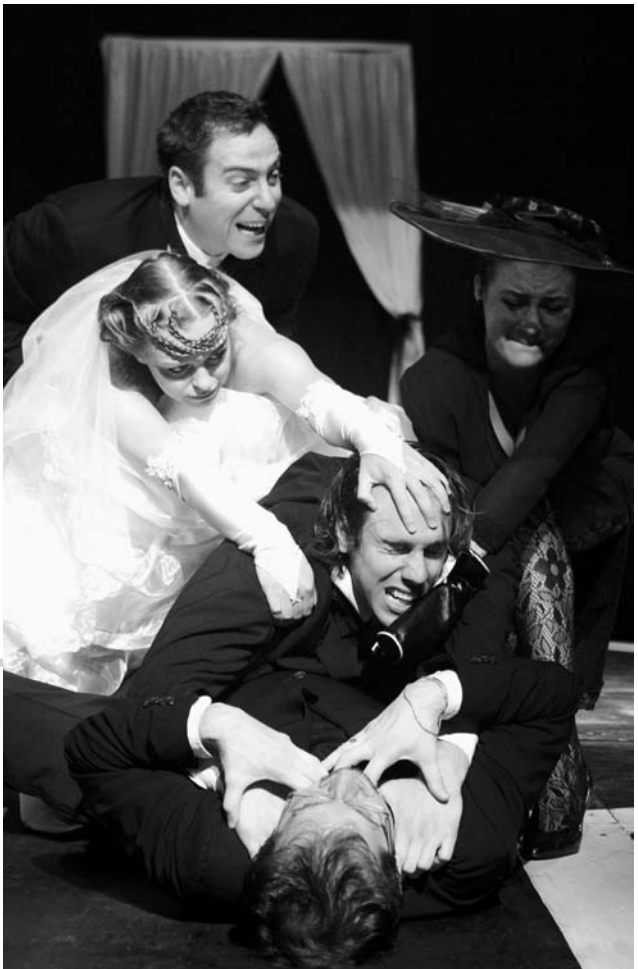
SŁAWOMIR MROŻEK: TANGÓ

Egy fekete és egy fehér felvonásra oszlik a *Tangó* szabadkai előadása, legalábbis ha a jelmezek színét nézzük. Maga az útkereszteződésre és ravatalozóra egyformán asszociáltató, látványos díszlet, melynek egyik „csúcsán" a ravatal helyezkedik el, a kezdettől épít a két szín kontrasztjára. Kivételt csak az előadás zárlata képez, ahol Edek és Eugéniusz bácsi színesbe öltözve, mintegy revüszereplőként járja a tangót. A tangó dallamai nem itt hangzanak fel először; már a nyitó jelenet tánccal kezdődik, s a mozgás, a gondosan megkonstruált gesztusrendszer mindvégig az előadás jellemző sajátja.

Ha valaki a fenti leírás alapján úgy sejti, hogy a Puskás Zoltán rendezte *Tangó* a konvenciókat felülíró, érdekes és eredeti interpretáció, az jól is gondolja, meg nem is. Mrożek-értelmezésként kevéssé értékelhető az előadás: nem győz meg a menthetetlenül avíttnak tűnő darab érvényességéről, primer vagy elvont konfliktusainak mára vonatkoztatható tartalmáról. A Mészáros Árpád játszotta Artur sápadt, érdektelen, színészileg is meglehetősen szürke figura, akit mind előadásbéli családjának, mind a nézőnek nehéz komolyan vennie. Nála csak a sajátos lázadását véghezvivő Edek komolytalanabb: Mikes Imre Elek már alkatával is inkább egy simlis kisinast idéz, mint egy baljós árnyat, aki végül majd átveszi a hatalmat. Ráadásul alakításában is érthetetlenül túlsúlyba kerülnek a komikus elemek, így a figura teljesen súlytalanná, hiteltelenné válik. Funkciója igazából csak a már említett utolsó táncnál értelmezhető.

A szabadkai *Tangó* mindezek ellenére érdekes, szórakoztató, igazán emlékezetes jeleneteket is tartalmazó előadás. Puskás Zoltánnak kevés dolog jut eszébe magáról a darabról, ám annak kapcsán annál több ötlete támad. Sikeresen teremti meg például a játék elvont közegét. Ebben nagy szerepe van a már leírt díszletnek és jelmezeknek (mindkettő a rendező tervei alapján készült), de Góli Kornélia dramaturgiai munkájának is, aki radikálisan és szisztematikusan húzta a szöveget: kigyomlált minden feleslegesen korhoz kötött elemet, tárgyat, eltüntette a realisztikus környezetet, s ezzel a fizikai állapotról a metafizikaira helyezte a hangsúlyt. (Mellesleg: a szokottnál erősebb húzás amúgy sem árt a darabnak.)

A reálszituációktól már a szerepek kiosztásával is eltávolodik az előadás, hiszen az Eugéniusz bácsit játszó Mess Attila nem öccse, hanem unokája lehetne az Eugéniát alakító Karna Margitnak, Eleonóra (Erdély Andrea) pedig nagyjából egyidős gyermekével. Ez a szereposztás azonban távolról sem tűnik kényszerűségnek. A valós kornál fontosabb a darabbéli generációkhoz rendelt eltérő játékstílus. Az idős és a középgeneráció két-két tagja élesen stilizált, elrajzolt gesztusokkal, mozgássorokkal, mimikával játszik – ezzel áll szemben a fiatal nemzedék és a kor-



theater.hu – Ilovszky Béla

Béres Márta (Ala), Balázs Áron (Stomil), Mess Attila (Eugéniusz), Mészáros Árpád (Artur) és Erdély Andrea (Eleonóra)

talan Edek természetessége. Más kérdés, hogy a már fent említett színészi hiányosságok okán ez sokat veszít erejéből; mondhatni, a keresetlen természetesség megjelenítése egyedül az erőteljes színpadi jelenléttel, finom erotikus kisugárzással megáldott Béres Márta (Ala) feladata lesz. Fennállna a veszély, hogy a másik négy szerep egyirányú stilizálása unalmat szül, ám a koreográfia és a színészek gondoskodnak arról, hogy ne így történjék. Mind a négy figurának megvan a maga jellemző alapgesztusa (Eugéniáé a gyermeteg affektálás, Eugéniuszé a széles mozdulatokkal takargatott ideges hebrencskedés, Stomilé a szélsőséges lendület, Eleonóráé az affektálással színezett csaknem folytonos riszálás), melyet azután egyéni ötletek, eredeti színek gazdagítanak. Mess Attila az archetipikus szervilizmust játssza el; az akarat nélkül sodródó ember frusztrált bosszúvágyát, sunyiságát, gyávaságát, örökös fontoskodását, levakarhatatlan piócatermészetét. Finoman elrajzolt, sokszor nevetésre késztető s mégis félelmet, szánalmat keltő alakítás. Erdély Andrea kicsit konvencionálisabb eszközökkel, ám felettébb hatásosan karikírozza a fehérmájú mamát, aki Arturt kisgyermeknek tekinti, s annak legképtelenebbül agresszív cselekedetei, legostobább mondatai közepette is a „majd benő a feje lágya ennek a gyereknek” elnéző mosolya ül ki az arcára.

Az előadás centrumában Balázs Áron Stomilja áll. A színész látható élvezettel mutatja be a „nagy kísérletező művész”, a kiürült liberális eszmékbe beleszerelmesedett, azokkal valójában csak önnön lustaságát, cselekvésképtelenségét, tutyimutyiságát, tehetségtelenségét takargatni próbáló, kisiklott életű ember változatos pózait. Sokszínű, lefegyverző technikájú alakítása a produkció elsődleges humorforrása. Igazán emlékezetessé azonban Karna Margit teszi az előadást. A színésznő kicicomázva, parókával, vékonyított hangon játssza az idős korára csaknem csecsemőállapotba került nagymamát. Aztán az utolsó felvonás elején bejön meghalni. Festék, paróka nélkül, a halált mint tényt saját hangján, a lehető legtermészetesebb módon bejelentve. A teljesen eszköztelennek ható játékot a nagy színészek súlyos jelenléte, magától értetődő szuggesztivitása hatja át. Néhány pillanatig szinte úgy tűnik, csakugyan meghal a ravatalon. Ez az a perc, amikor elfelejtem kifogásaimat, nem gondolkodom azon, hogy a biztos formaérzékű, szellemdús ötleteket alkalmazó rendező miért is vitte színre épp ezt a drámát – hiszen nagyjából (vagy legalábbis többek között) ezekért a pillanatokért járunk színházba.

SŁAWOMIR MROŻEK:
TANGÓ
(Szabadkai Kosztolányi Dezső Színház)

Dramaturg: Góli Kornélia. **Fény:** Cérna Zoltán. **Tangó-koreográfia:** Igor Pejić Sadzak, Ana Josipović. **Rendezőasszisztens:** Vágó Kriszta. **Díszlet- és jelmezterv, zeneválogatás, rendező:** Puskás Zoltán. **Szereplők:** Karna Margit m. v., Mess Attila m. v., Balázs Áron m. v., Erdély Andrea, Mészáros Árpád, Béres Márta, Mikes Imre Elek.

Jászay Tamás

A tizedes meg a többiek

ZALÁN TIBOR: KATONÁK, KATONÁK

Bár Zalán Tibor *Katonák, katonák* című drámája 1993-ban íródott, ősbemutatóját csak tavaly decemberben tartották a székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színházban Pinczés István sok szempontból engedékeny és számos kérdést felvető rendezésében. A színdarabban taszítóan dualista világrend tükröződik. Kérlelhetetlen logika szerint halad előre a cselekmény a tragikus, de kiszámítható végkifejletig. Addig pedig helyzetgyakorlatokat látunk egyetlen témára: katonák és civilek, elnyomók és elnyomottak feszülnek egymásnak, hol tiszteletre méltó elszántsággal, hol buta konoksággal.

Hogy ki lesz a győztes, az első perctől fogva nem kérdés: még egy macskajancsi is földre tud dönteni egy óriást, ha csőre töltött pisztoly van nála. Reflexszerűen rávághatnánk erre, hogy az erkölcsi győzelem persze akkor is a megnyomorított áldozatoké. Zalán Tibor azonban elbizonytalanítja a kényelmes megoldást: egyik felet sem menti fel. Ettől ugyan mi még együtt érezhetnénk az áldozatokkal, de elgondolkodtató a falu láthatatlan döntőbírósága által meghozott és a főszereplő házaspár egyik lánya által kimondott ítélet: „Nem történt semmi. Csak anyánk lett kurva, és apánk lett hóhér.”

Lényeges, hogy nem városról van szó (az arctalan és arcátlan hatalmat megtestesítő Tizedes egyébként „pesti”), hanem egy archaikusabb, ám korántsem ártatlanabb közösségről, amelyben íratlan normák

theater.hu – Illovszky Béla

Györffy András (Ács Mihály), László Kata (Mariska), Szász Kriszta (Éva), Szalma Hajnalka (Erzsi) és Boér Orsolya (Kleinné)

működtetik a rendet, és az élet minden területére kiterjedő függőségek láncolják egymáshoz az embereket. Az elpuhuló városi kultúra hozadéka a formális normák erősödése, míg a falut a szemtől szemben zajló kommunikáció uralja. Itt a paraszti munkák sora, az évszakok egymásutánja teremti meg a napi rutint, amelyet csak a hétköznapi rendet kegyetlenül elsodró, kívülről érkező erőszakhullám törhet meg.

A történet példázatjellegét ezek a körülmények mind erősítik, lényegtelenné téve a mikort. (Nincs is konkrét utalás az időpontra, de a szereplők azt sem tudják, miért zajlik a háború.) Zalán a vázolt háttér előtt izgalmas kérdéseket – egyéni felelősség, kollektív bűnösség, az emberben rejtező állat előcsalogatása, önfeláldozás, erőfitogtatás, ösztönök és értelem, hatalom és egyén viszonya – boncolgat. Mintha csak egy pszichológiai szakkönyvet látnánk megelevenedni, melynek szerzője mindvégig szigorúan empirikus úton kíván megbizonyosodni hipotézisei igazáról.

A színlap sajnálatos módon nem jelöl dramaturgot, s mivel apró módosításoktól eltekintve a teljes drámaszöveget halljuk vissza a színpadon, azt kell feltételeznünk, hogy efféle munka nem is zajlott. Pedig óriási szükség lett volna a cselekményt folyton lassító, túlbeszélt szentenciák, a hemzsegő ismétlődések irtására. Ennek következményeként a félelmetes felütés után a darab és az előadás igencsak botladozóvá, szájbarágóssá válik. A drasztikus sűrítés mindkettőnek javára válna: a néző nehezebben vonná ki magát a megkérdőjelezhetetlen hatás alól, ha a szünetben nem szürcsölgethetne üdítőt a büfében.

Mert a mindenáron hatásra törekvés elsődleges az udvarhelyi előadásban. Az asztalnál ülő színészek halovány kísérleteket tesznek a mellettük elhelyezkedő nézők bevonására, később a katonákat játszó aktorok durván zavarnak ki minket a játéktérből, hogy aztán valakit „közülünk” válasszanak a kivégzéshez. (A kisvárdai előadás után kisebb polémia kerekedett, amikor egy, a verbális fenyítésnek ellenálló nézőt a helyére lökött egy „katona”. A színház interaktívvá tételéhez persze joga van a rendezőnek, de egyrészt ezt itt nem indokolta semmi, másrészt a gyermeteg és átgondolatlan megoldások ugyanúgy hátráltatták az előadást, mint a szövegen végzett munka feltűnő hiánya.)

Szűk, téglalap alaprajzú teret ülünk körbe három oldalról. A zsebkendőnyi játéktéren két nagy asztal, vacsorához teríti őket két lány. A téglalap hosszabbik oldalán ülőket határozott, de kedves gesztussal vonják be a játékba, amikor a megrakott asztalokat eléjük tolják, mintegy vacsorára invitálva őket. Sorra érkeznek a vendégek Ács Mihály böllérhez, köztük a rossz hír hozója, Kleinné is, aki elmondja, hogy a faluba érkeztek a katonák. Zsigeri, egyelőre jórészt kimondatlan félelemérzés költözik az addig félig tréfás, félig komoly évődések, latensen erotikus civódások helyébe. A Tizedes belépésével a feszültség tapinthatóvá válik. (S ekkor ismerjük fel, hogy amit látunk, az Örkény *Tóték*jának torz, kifordított változata: az egyszerű falusi család és közvetlen környezete életébe váratlanul berobbanó katonaember hasonlóképp szokatlan, ám ez esetben halálos eszközökkel tanítja rendre az itt lakókat.)

A Tizedes nagy lélektanász. Módszere egyszerű: a falusiakat határhelyzetek elé állítja, fogós kérdéseire sosem tudni a jó választ. Vadászkedve nem apad, először a kisebb nyulakat ugrasztja ki a bokorból, később nagyvadra megy. A második felvonás infernális nyitó képében egy templomban vív sakkmérkőzést a színpad mélyén keresztre feszített férfival. Legnagyobb „győzelmeként” zsarolással arra kényszeríti a böllért, hogy ártatlan embereket – az ő megfogalmazásában: disznókat – öljön le. Kiszámíthatatlan, veszélyes játékos, akinek látszólag könnyű a kedvében járni, de még könnyebb elveszíteni a bizalmát.

Dunkler Róbert a Tizedes sátáni figurájának megformálásában emlékezetes: élvezettel szemléli egyre vadabb pusztítása nyomait. Nem ismer se istent, se embert, módszeres testi-lelki terrorral mindig eléri, amit akar. Már ellentétes testi adottságaik révén is remek párja Györffy András a böllér szerepében: nagydarab, hirtelen haragú, kevés szavú, családja jólétéért bármire képes férfi. A feleségét játszó László Kata alakítása egyhangúbb, legtöbbször csak az üres rémületet látni tekintetében. Két lányuk közül Szalma Hajnalka mintha a családtagok közül egyedüliként értené meg a Tizedes szándékait.

A végromlást jeleníti meg a joviális Tiszteletes (Szabó Jenő) elfordulása a böllértől. Azzal, hogy a többi falusihoz hasonlóan ő sem viszonozza a férfi kézfogását, a humánus befejezés lehetőségének utolsó szikráját is kioltja, és szélesre tárja a kaput egy új, a korábbinál kegyetlenebb rend előtt.

ZALÁN TIBOR: KATONÁK, KATONÁK
(Tomcsa Sándor Színház, Székelyudvarhely)

Játéktér: Pinczés István, Szűcs Olcsváry Gellért. **Jelmez:** Ambrus Amaryll m. v. **Rendező:** Pinczés István m. v.
Szereplők: Györffy András m. v., László Kata, Szász Kriszta, Szalma Hajnalka, Posta Ervin, Szabó Jenő, Dunkler Róbert, Szűcs Olcsváry Gellért, Lőrincz József, Szabó Eduárd, Dénes Balázs m. v., Kányádi Szilárd, Pető Nóra m. v., Boér Orsolya.

Koltai Tamás

Szükséges és fölösleges

BARTÓK + PÁRIZS

A szükséges plusz

Vannak, akik szenvedélyesen, olykor egy életen át kutatják ugyanannak a műnek a titkát, ilyen volt Németh Antal, aki nyolcszor rendezte meg a *Tragédiá*t. Kovalik Balázs ötödik *Kékszakállú*-rendezése is a darabbal való bensőséges viszonyról tanúskodik. Most fiatalokra osztotta a szerepeket. A szüzsé legföljebb közvetetten utal az életkorokra, eszerint Judit vőlegénye elől szökő fiatal nő, a Kékszakállú pedig legalább középkorú, bár tudomásom szerint ezt sem Balázs Béla, sem Bartók nem deklarálta. De ha megtették volna, az sem lenne szentírás, kivéve, ha Vásárhelyi Gábornak csinálnánk színházat, ebben az esetben viszont helyes lenne, ha ő finanszírozná is meg, ahelyett hogy begyűjtené a tantième-et.

Bretz Gábor és Mester Viktória egyelőre sem vokálisan, sem színészileg nem teljesen érettek a szerepre, ennek ellenére igazolják a választást. Mindkettőjüknek némileg *forszírozni* kell a hangjukat, Bretz pedig előnyös megjelenése ellenére nem uralja eléggé a testét, fizikai eszközhasználatában, „sportosságban", könnyedségben van még mit fejlődnie. De mindketten derekasan birkóznak a feladattal, Mester Viktória pedig összteljesítményét tekintve egészen közel jár a jelentős formátumhoz. Fiatalságuk és a szcenírozás eredendő absztrakciója eleve kizárja a pszichológiai realista történetmesélés elemeit, hogy helyette a ritualizált férfi-nő viszony metafizikájáról beszéljen. Az első pillanattól az ikonográfikus ősszülők, Ádám és Éva jutnak eszembe, annak ellenére – vagy éppen azért? –, mert Kovalik gyereket ajándékoz nekik, azaz családmodellt jelenít meg. A tíz év körüli fiú – Nagy-Búza Bence – mondja a prózai Prológot, aztán mindvégig a színen marad, néma szereplőként katalizálva a két fiatal felnőtt közötti viszonyt. Legtöbbször az az érzésünk, hogy a Kékszakállú „oldalán" áll, az ő kicsinyített mása, ugyanúgy öltözik – a jelmeztervező Benedek Mari visszafogottan folklorizál –, hasonlóan mozog, utánozza őt, a nyakába ül, s ezáltal mintha ütközőpont lenne közte és Judit között. A nyilvánvalóan „virtuális" fiúcska a Kékszakállú „életmodelljének" része, mintha ennek a modellnek akarná megnyerni Juditot az élet folytatásának, reprodukálásának közös programjához. Ennyi, nem több, amit a játék egyes mozzanataiból ki lehet venni, és ezek gyönyörű dolgok, például az „ötödik ajtónál" a hatalmas C-dúr akkordok közben mindössze annyi történik, hogy a kisfiú is a saját tenyerét nézi, „lásd, ez az én birodalmam", ennél szívszorítóbbat el sem lehet képzelni. Legföljebb a befejezést, amelyben a fiúcska lepelbe burkolózva kvázi halottként eltemeti magát az „idegenek", az összetört férfi és az üres tekintettel a semmibe meredő nő között. (A fesztiválok protokollja, hogy előadás után a hivatásos néző nem rohan el, találkozik a rendezővel, ami kényes és a kritikaírás szempontjából kontraproduktív helyzet, az ember igyekszik elhadarni, amit gondol, nehogy a rendező gondolatát állítsa be utóbb a saját véleményeként. Kovalik a *Tragédia*-párhuzam hallatán két dolgot említett kvázi az előadás mottójaként, az egyik az a kiforgatott idézet, hogy „nem érzem anyának, ó, Ádám, magam", a másik a meg nem született gyerekek kórusa Richard Strauss *Az árnyék nélküli asszony* című operájából.)

A szegény színház kellékei vagy inkább kellékhiánya – két-három ponton fölfüggesztett, alakját eszerint változtató lepel, forgószínpad, szappanbuborékfújóka, gyertyák – utat enged a lényegre egyszerűsítő stilizálásnak. A régi asszonyok: tetőtől talpig lepelbe burkolt, arctalan árnyak – szellemek. Judit és a Kékszakállú két ellentétes irányú forgón állva sebesen elforognak egymás mellett; a kép önmagában metaforikus. A mezítlábas szereplők testi érintkezése néha erotikát gerjeszt, máskor kiszolgáltatottságot sugall. Kietlen és kilátástalan a befejezés – a fiatalok jövőtlensége tragikusabb a meglett férfi narcizmusba hajló drámájánál.

A Bartók-opera „előjátékaként" adott Poulenc-egyfelvonásos, *Az emberi hang* részint az idei miskolci fesztivál francia tematikájához, részint a Kékszakállú-mitológiához kapcsolódott. A Cocteau-monológra írt monooperában egy elhagyott nő beszél telefonon hűtlen férjével, és a beszélgetés végén öngyilkosságot követ el. A várakozás-szimbolika a telefonzsinór „túloldalán" lévő láthatatlan és hallhatatlan szereplő révén jelzett modern elidegenedés és a megcsalatás mint örök szerelmi toposz között egyensúlyoz. Kovalik – aki mindkét darab díszlettervezője – itt is finoman absztrahálja a látványt. A szobát a színpadon ferdén végigfutó fehér fal és az elé állított fehér szecessziós ágy jelzi. A csinos, fiatal, fekete énekesnő – Wendy Waller – önmagában kontrasztálja a díszletet. A harmadik szín a telefon vöröse (több készülék is látható festői elemként) és a falból – konnektor nélkül – hosszan kihúzható telefonzsinór, amely a végén magától visszasiklik. Itt is van virtuális szereplő, sőt megket-

tőzve: részint egy fehér pantallós, fehér atlétatrikós néma fiatalember (Molnár Sándor Tamás), részint egy másik férfi (vagy ugyanő?) diszkrét filmként az ágy fölötti falra vetítve, amint egy lepedővel (alig) letakarva alszik és forgolódik ágyában. A film időnként bemozdul, időnként kimerevedik, időnként egészen elhalványul, de mindig „fehér a fehérben", halvány finoman. Csak a legvégén van egy viszonylag erős, inkább rafinált effekt, amikor a nő szerelmi halálával egy időben a filmalak lustán megfordul az ágyban, s eközben meztelen fenekéről lecsúszik a lepedő. Nyilvánvaló, hogy a virtuális Férfi, akár a Kékszakállúban a kisfiú, az elérhetetlen vágyat jeleníti meg. És mivel Wendy Waller képes kifejezni a Nő testi-lelki magányát, mondhatni, spirituális érzékiségét, a kapcsolat reménytelensége éppoly zenedrámai erővel szólal meg, mint a Bartók-opera esetében.

1.

A szükségtelen plusz

Volt előadás, amely nem a zárt falak között jött létre – a Nyári Színházat hagyományos nézőtéri struktúrája miatt a zárt falú színházak közé sorolom –, hanem alternatív teret választott (a pár éve Szentendrén bemutatott, Kovalik rendezte Rameau-opera, az *Artemis diadala* miskolci változatát az egykori egyetemi fűtőmű csarnokában nem láttam), illetve hangverseny-előadásként vagy részben szcenírozott produkcióként jött létre (az előbbi megítélése nem tartozik egy színházi lap feladatai közé). Mindkét megoldásra vevő vagyok, már csak azért is, mert fölrúgja a konvenciókat, és magában hordja az új lehetőségeket.

A karnevál című „zenés, jelmezes mulatság" a miskolctapolcai Barlangfürdőben adatott elő, aminek előzetes hírétől a naiv érdeklődő egzotikus helyszín(eke)t, jelenetről jelenetre vándorlást, mindenesetre valamilyen különlegességet várt. Semmi hasonlóban nem részesült. A játszók egy részben vízzel körülvett, nagyobbacska szabadtéri napozóstéget foglaltak el, a nézők meglehetős távolságból, a „partról" szemlélték őket. Ami a hangot illeti, erősítőre volt szükség. Ami a látványt, az kimerült a korhű hangszereken játszó zenészek előterében korhű ruhába öltözött szereplők minimáljátékában és a hozzájuk csatlakozott táncegyüttes konszolidált mozgásában. A cím alapján feltételezhető kavalkád és a tíz „tételben" megnevezett látványosság helyett szolid barokk zenélést kaptunk amatőr körítésben. Érthetetlen, hogy a produkció miért nem igyekezett legalább dramaturgiailag megfelelni a műben földolgozott tematikának. Mondjuk – ez csak egy ötlet – kihasználhatta volna a műben földolgozott Molière-jelenetek párhuzamosságát. Tisztán zenei célt tűzve önmaga elé viszont jobban hatott volna egy megfelelő akusztikájú zárt teremben. De még egy tisztes zenés szabadtéri levegőzést sem könyvelhettünk el magunknak – pedig az idő ideális volt –, mert megakadályozta a rendező Tóth János fellépése, aki primitív, olykor bamba összekötő szövegeket mondott el önképzőköri színvonalon, ízléstelenül harsányan. Nem volt dramaturg, aki normális mondatokat ír? Nem volt színész, aki normális hangon elmondja? Értéket adtak el silány kikiáltó modorban. Mintha Poussin-festményeket kínáltak volna barkácskeretben.

2.

Egy Charpentier- és egy Rameau-egyfelvonásos – az *Actéon* és *Pygmalion* – az új magyar divattrendnek megfelelően „félig szcenírozva" volt látható-hallható a Művészetek Házában. A Vashegyi György dirigálta Orfeo Zenekar a hangversenydobogón foglalt helyet, a Purcell Kórus viszont a dobogó széléig tartó keskeny sávra korlátozva mindkét darabban szerepet játszott. Az elsőben egy műtárgyakat értékesítő árverés közönségét, a másodikban egy elegáns estély vendégeit alakította. Az *Actéon*-aukcióban a darab tárgyát képező

1. Nagy-Búza Bence (Fiú), Bretz Gábor (Kékszakállú) és Mester Viktória (Judit)

2. Wendy Waller (Az Asszony) és Molnár Sándor Tamás (Néma szereplő) Az emberi hangban

3. A kassai Faust-előadás (középen Ondrej Mráz mint Mefisztó)

4. Gábor Géza (Lindorf), Kolonits Klára (Antonia) és Molnár Anna (Antonia anyja) a Hoffmann meséiben

Vajda János felvételei

mitológiai történetet feldolgozó festményt árvereznek, a *Pygmalion*-akcióban a címszereplő, aki rendőrségi fotós, munkavégzés közben beleszeret az estélyen drogtúladagolásban frissen elhunyt fiatal nőbe (ne kerteljünk: a halottba), és addig kérleli a vendégek egyikét, Ámort, amíg az föl nem támasztja. Ha a kérdés az, hogy van-e ennek értelme, szerintem nincs sok. Különösen, ha a megvalósítás kínos. Szegény kórustagok kényszeredetten csalinkáznak a szűk térben, és igyekeznek exkluzívan viselkedni, több alkalommal kitéve a stroboszkóp szemvakító villogásának. Fölöttük képeket vetítenek, az *Actéon*ban az aukciós festmény részleteit, a *Pygmalion*ban a halott lányról készült nyomozati fotókat. A kutyák által széttépett Actéon úgy jelenik meg, hogy az aukció résztvevői lehámozzák róla az inget, a nekrofil Pygmalion aktuális kedvese, Céphise pedig (munkáját végző barátjával jött érdeklődésből halottlátni, vagy meghívott volt az estélyen?) féltékenységében a nyilván a vécében talált maradék drogot mutogatja diadalmasan. A mindig kéznél lévő Káel Csaba kapásból megrendez ilyesmit, ha szépen megkérik. Most is ezt tette.

A muzikális élmény impozáns volt, a két főszerepet beugróként éneklő Jean-Paul Fouchécourt nemcsak

megmentette az előadást, hanem bravúrral teljesítette a két címszerepet, amelyek közül különösen a *Pygmalion* kutya nehéz énekelnivalót ír elő. A filigrán, apró termetű énekes látható élvezettel és a megfelelő derűs iróniával kezelte a helyzetet, amelybe csöppent, különös tekintettel a sudár, csinos, szépen éneklő hölgyekre, Csereklyei Andreára, Wierdl Eszterre és Pintér Ágnesre. Az utóbbi – az újraélesztett drogfüggő hölgy, kívánunk neki sikeres elvonókúrát– táncos pandanja, Papp Lívia is tetszetősen mozgott, elvégre a műfaj „énekes balett". Nehogy má' az utóbbi ne legyen képviselve.

Fölösleges konvenciók

Az operakonvenciók megőrzéséről és meghaladásáról szóló meddő viták értelmetlenségét illusztrálta a spliti Horvát Nemzeti Színház kritikán aluli *Werther*-előadása, amelynek zenei színvonala nem érte el az értékelhető szintet, színpadilag pedig műkedvelőnek volt mondható (noha a mű kedvelőinek kedvét elveszi az operától). A karmester Ivo Lipanović elfogadhatatlan zenekari hangzást produkált, a „professzornak" titulált rendező, Petar Selem – nálunk is hány „tanár úr" nélkülözi mestersége alapfogalmait! – nem először bizonyítja amatőrizmusát. Az operajátszás nem ott fordul meg, hogy az előadóknak van-e a konvenciókhoz képest új gondolatuk, mondanivalójuk, és meg tudják-e újítani a banális, elhasznált operai formákat, hanem ott, hogy alapvetően megértik-e a műveket, s birtokukban vannak-e azok a zenei és színházesztétikai eszközök, amelyekkel koherens módon megjeleníthetik őket. A hagyományos opera-előadásnak, attól még, hogy nem fedez föl újat a hagyományhoz képest, vagy nem mond ellent (olykor provokatívan) a hagyománynak, meg kell felelnie a szakmai követelményeknek. Magyarán szólva *el kell tudni játszani a darabot*. Az, hogy az énekesek távolba vetett méla tekintettel vagy magasra nyújtott karral jelzik a „költőiséget" – szenvelegnek és ágálnak –, a provinciális operajátszás sajátja. Massimiliano Tonsini kezébe temetett arccal fejezi ki az ifjú Werther szenvedéseit, Alen Ruško pedig úgy csinál „rossz embert" Albertből, hogy mindenkinek erősen megszorítja a felső karját – ez mintegy a szokása, a benne lévő rejtett agresszió megnyilvánulásaként. A rendezőnek ennyi kevés (noha már így is sok), neki víziója van, ezért a hétköznapi polgári környezetbe elejétől fogva belevisz egy fekete cilinderes, fehér arcú transzcendens figurát, talán „a Halál hírnökét", aki aztán két hasonló társával együtt az utolsó felvonásban kínos pantomimot lejtve fehér lepellel vonja be a színpadot. Az egész olyan szánalmas keretbe van foglalva – a teret három oldalról körülvevő rácsban egy-egy négyzetméter felhős ég vagy fél ajtó intarziája utal a helyszínre –, amilyet jobb helyeken öntevékeny kultúrcsoportok sem engednek meg maguknak. (Az, hogy a produkciónak hisztérikus sikere volt, talán a legnagyobb az általam látott előadások közül, olyan szociológiai jelenség, amelynek elemzése túlmutat e beszámoló lehetőségein.)

A „legviccesebb" pillanat, amikor a Charlotte-ot alakító Martina Tomšić – még ő az előadás legjobbja – a halott Werther ágya mellett „vetkőzik", kibontja a ruháját. Ez a félúton szerencsére abbahagyott „erotika" alighanem a lelkek találkozásának és a késői odaadásnak akart *egyszerre* megfelelni – ilyen, amikor a rendező *halvány fogalma* a darabról az ízlés és a szakmai ismeretek hiánya árán érvényesül. A Massenet által kritikailag ábrázolt polgári értékrend az ugyancsak Goethéből adaptált – és Goethe iránt hasonlóan kevés affinitást mutató – másik francia operában, a slágerkarrierjével tündöklő *Faust*ban is megjelenik, köztudomásúan. A Kassai Állami Színház – a splitinél zeneileg mindenképpen megalapozottabb – előadásában azonban a rendező Zdeněk Troškát nemcsak az ebből kiinduló evidens értelmezési lehetőség hagyta hidegen, hanem a Gounod által egészen más értékskálán képviselt, a maga csillogó nagyoperai szférájában impozáns műegész is. Elvileg nagy előny, ha egy monstre operának tíz órakor vége, de ha ezért ki kell húzni a második felvonás kvartettjét – Mártának az egész darab folyamán összesen pár taktus énekelnivalója ha akad –, akkor kérdéses az előadás értelme. A darabot ugyan már Gounod összevissza húzta-toldozgatta, és ez azóta is folytatódik, de a tömörítésnek is van határa. Legalább odaírhatták volna, hogy *Faust: short version*. Margit a kertben jóformán azonnal Faust karjába omlik. Ennyit a polgári tartózkodásról. Igaz, a címszereplő ezúttal neki énekli (!) a drága hajlékról szóló kavatinát, és a lányt még Peter Berger magas c-nél bekövetkező fisztulázó gikszere sem ijeszti el. Sőt, már az első felvonás fináléjában is évődve illegeti magát a táncos lányok karéjában – miközben Faustot a fiúk veszik körül –, ahelyett hogy a templomból kilépve lesütött szemmel azonnal hazamenne, ahogy szokott. A kerti jelenet végén a türelmetlen szerelmesek ki sem várják, hogy a lakásba érjenek, már a lépcső tetején megtörténik az elhálás. Ilyen ez a Margit. Nem tudni, hogyan érinti a társadalmi kiközösítés, mert a kert után szünet nélkül következik a templomjelenet, kísérteties apácákkal (a tartós viszonyban deprimált hősnőről tudósító „rokkajelenet", amely régi magyar előadásokban általában „kútjelenet" szokott lenni, kimarad), majd furcsa szerkesztéssel a szünetet követő felvonás a katonakórussal indul (ez meg olyan, mint a *Carmen*ban az őrségváltást kísérő gyerekcsapat „felnőttben", még peckesen lépkedő fakardos vezér is van, és mindannyian az első felvonás civil ruháját viselik).

Mindez nem újítás, hanem ügyetlenség. Az előadás hagyományos(an avítt), a díszlet forgószínpadra van építve, forog is szünet nélkül, amiből olyan jópofaságok adódnak, mint például az, hogy az első képben a szkleróziztól mozogni is majdnem képtelen, reszketegen totyogó Faust (ami önmagában is hülyeség, nem erről szól a darab) átmenetileg fürge ifjonccá válva szalad le a lépcsőn, mert a húsvéti népünnepély rövid látványára kifordult színpaddal együtt – visszaforogva – idejében oda kell érnie a szobájába, hogy le ne késse saját megszólalását. Az énekesek többsége közepes, Viera Kállayovának (Siebel) nincs elég levegője (vagy hangja?) a dallamívekhez, Marek Gurbal' (Valentin) kiabál, Peter Bergernek viszont a gikszer ellenére telített és kellő vivőerejű a tenorja. Lucia Knoteková hangmennyisége kevés Margit szólamának drámai részeihez, de még az Ékszária lírai boldogsága sem bír diadalmasan kicsengeni. Viszonylag

Ondrej Mráz a legjobb mint Mefisztó, modora „saljapinos", vokális matériája csupa karc és korom (Saljapinnak azért volumene is volt hozzá), de eleganciája fölényes és világfias, technikájával pedig ügyesen leplezi csúcsmagasságainak viszonylagosságát.

Kedves mütyürnek hatott a Nyári Színházban a másik Gounod-opus, a *Mireille,* pedig eredetileg az is hosszú és nagyszabású tragédia – amelyet még a szerző halála után is összevissza nyírbáltak, toldoztak –, de a szlovák–magyar közös produkcióban (a zenekart és a szólistákat a kassaiak adták, a balettot a miskolciak, a kórus francia neve nem tudom, kiket takar) kellemes daljátékká szelídült, a szomorú vég ellenére. (Amely egyébként még az operai átlaghoz képest is bugyuta: a címszereplő, aki fiatal falusi lány, átkel a közeli szurdokon vagy kősivatagon, és bár útközben semmi bántódás sem éri, mire a templomhoz ér, a fáradtságtól elhalálozik, épp csak annyi ideje marad, hogy valamicskét énekeljen, és a tiltott szerelem áldozataként transzcendensen megdicsőüljön, szakasztott úgy, mint Margit.) Mireille egyébként nemcsak cím-, hanem abszolút főszereplő, énekelnivaló tekintetében lényegében az egész darab az övé: szép és csillogó koloratúr áriái vannak. A fiatal és csinos bolgár Stefanna Kibalova (tartok tőle, hogy magyarul nem az ajánlott ipszilonnal kell írni a nevét, még ha hat év alatt pontosan fél tucat nemzetközi énekversenyen nyert is első díjat) láthatóan készült, előnyös adottságaival uralja a színpadot, hangmatériája és technikája egyaránt figyelemre méltó, kihasználja, hogy megnyerő jelenség, sőt kissé túl is forszírozza, úgy szerepel, mintha ezúttal is énekversenyen lenne, és mivel senki sem mondta meg neki, hogy a „nagyáriában" (vagy máskor) nem helyénvaló a rivalda széléig sétálni, és perceken át előrenyújtott karokkal, diadalmas sugárzással szólót énekelni a közönségnek, akár valami zsűrinek – pontosan ezt csinálja. Persze ha valaki huszonhét éves, és karrier küszöbén áll, vagy talán már az előszobában van, annak az ilyesmi megbocsátható. A karmester Richard Boudarham tisztességesen elvezényelte, a rendező Henry Mary akkurátus képeskönyvvé egyszerűsítette a darabot. Az eperszedő lányok idillikus félkörben eprészkednek, akár a múlt században, a stílus változását legföljebb olyan váratlan események jelzik, mint az intrikus fiatalember vízbe fulladása, amely úgy történik, hogy a férfiak körülveszik őt, így nem látjuk többé. A vetített háttérbe, legyünk őszinték, vajmi nehéz is lenne belemerülni.

A Miskolcon készült *Hoffmann meséi*nek kitüntetett erénye a zenei megvalósítás, Váradi Katalin karmester ihletett, pontos, Offenbach-érzékeny dirigálása és a helyi zenekar-énekkar profi teljesítménye. A mű mindenkori előadása – minthogy a legutóbbi „fölfedezések" és „helyreállítások" ellenére nincs autentikusnak mondható eredetije – a számos változatból előállítható *patchwork*. A darabot lehet lekicsinylően emlegetni, ízlés dolga, szerintem pompás alkotás, akárhogy rakják is össze (föltételezve, hogy értelmesen). Erről az utóbbi időben több revelatív produkció – például a salzburgi vagy a párizsi – tanúskodik. A miskolciak variációja nagyjából a hazai standardet követi, kimarad belőle a Múzsa szerepe, viszont a legutóbbi felújításokhoz hasonlóan helyreállítja a képek legjobb sorrendjét, amelyet az ötvenes–hatvanas években fölcseréltek. A produkció nagy lehetősége, hogy a fesztiválon egyetlen énekesnőre, Kolonits Klárára bízták a három női főszerepet, amelyet a hangkarakterek radikális különbsége miatt nemzetközi szinten is ritkán tesznek meg. Holott ez akár kulcskérdésként értelmezhető: Hoffmann egyetlen nőben keresi az ideális szerelmet, azzal a „kikötéssel", hogy választottja lehetőleg egyszerre legyen engedelmes baba, szexbomba és ihletett művésznő. (Az utóbbi kritérium tipikus költői kívánság, az átlagos férfi a harmadik helyre valószínűleg egy milliomosnőt helyezne.) A három különféle nő megformálása vokálisan és színészileg egyaránt nagy kihívás. Kolonits Klára az előbbi feladatot színvonalasan, ha nem is tökéletesen teljesíti, Olympia koloratúrái finoman gyöngyöznek, Giulietta érzéki szólama viszonylag fölszabadult szenvedéllyel szárnyal, Antonia elszántsága és szenvedése lírai-drámai bensőségességet tükröz. Az énekesnőt előnyös megjelenése is segíti a szerepformálásban. Pontosabban: segíthetné. Ha ezt ő maga, vagy bárki, aki körülötte van, egyáltalán ambicionálná. Már az is elég volna, ha kölcsönös összefogással nem dolgoznának ellene. De azt teszik. A jelmeztervező Laczó Henrietta egy kakadu három változatát kreálta a három nőből, ami a darab mély meg nem értéséről tanúskodik. A művészetért – nem a sztárságért! – az életét föláldozó szerény, polgári Antoniának olyan tollas fantáziafejdísze van saját otthonában, mintha televíziós gálaestre tartana főpróbát. A csicsakosztüm Giuliettánál helyénvaló, de a szűk, fölsliccelt szoknya és a hiperszuper tűsarok mozgáskorlátozásra kényszeríti az énekesnőt a ferde színpadon, ami merevvé, kimódolttá teszi a figurát – babává Olympiánál –, megfosztva őt a csáberő laza, könnyed, elsöprő érvényesítésének lehetőségétől. A jelmezt tekintve még Olympia van leginkább a helyén. De alakításról az énekszólam abszolválására összpontosított figyelmen túl nem beszélhetünk, a karakterek még csak nem is körvonalazódnak, nem látszik, hogy Kolonits Klárának bárki bármikor egyáltalán elmondta volna, mit kellene megjelenítenie.

Mondhatja valaki, hogy a három nőt Hoffmann „szemüvegén át" látjuk, azért egyformák. Hoffmann nézőpontja az egész előadásra kiterjesztve esetleg megfelelő megközelítés lehetne, de akkor a szcenikának is egységesnek kellene lennie, világossá téve, hogy a költő fantáziájáról („meséiről") van szó. Zeke Edit elköveti azt a képtelenséget, hogy a két szélső felvonás naturális színpadképe – özönvíz előttien nehézkesnek ható, terméskő árkádok, amelyek talán elmennek az elő- és utójáték csapszékéhez, de használhatatlanok Spalanzani műhelyéhez és Crespel tanácsos polgári otthonához – stilárisan felesel a Velence-kép stilizált absztrakciójával. A díszlet alkalmatlan a darab eljátszására. Halasi Imre rendezésében mandzsettás-trikós pincér-díszletezők rendezik át székbalettal a színpadot, miközben a kórus mereven ül az ivó asztalánál vagy álarcos-mozdulatlanul a velencei kép üres terébe helyezve. (Megértem: szereplőt mozgatni nehéz.) Hoffmann egységes víziójához Hoffmannra is szükség volna, és bár Keith Ikaia-Purdy egészséges, nem túl fényes, de teherbíró hang bir-

1.

2.

tokosa, ám csak „tenorista", nem karakter; kedvesen hebrencs vigyorával, nekifutásból magasugrás típusú, tagolatlan mozgásával maga a rendezetlenség. Gábor Géza a bariton intrikusok szerepében robusztus jelenség (a szólam kissé magas neki), komoly hangsúlyokkal, az egyes hangokra „ráerősítve" énekel, intenzív jelenlétét „rendezői asztal" segíti a színpad jobb oldalán, ami átmenetet biztosít számára az egyik jelenetből a másikba. Rozsos István buffó tenorja Ferenc áriájában megkapja a kárpótlást az egész este hálátlan aprómunkájáért. Szépen énekel Tóth Judit Miklósként, aki a finálében kibontja a haját, vagyis kiderül, hogy nő, tehát titkolt érzelmektől vezérelve követte a végére totálkárossá lett Hoffmannt. De ha erre menet közben nincs semmi utalás, az értelmezés nem működik, utólag nem lehet „visszalapozni". Van ugyan egy villanásnyi élőkép a főbb szereplőkkel az előadás legelején, ami *azon a helyen* szintén értelmezhetetlen, és túl régen történt ahhoz, hogy összekössük a finálával. „Mi van?" – kérdezte mellettem egy néző a leomló női haj láttán. Nem ez az egyetlen nehéz kérdés, amely fölvethető az előadást illetően.

A maximális szükséglet

A Litván Nemzeti Opera meghívása messze túlnőtt önmaga jelentőségén. Nemcsak nagyszerű előadásban láthattuk Halévy *A zsidó nő* című művét, hanem – nagyon régóta először – ízelítőt kaphattunk a nemzetközi operastandardből. Ennek első számú oka a rendező Günter Krämer, aki ugyanezt a darabot *lényegében azonos koncepcióval* előbb Bécsben, majd a tengeren túl is színpadra vitte. De nem igaz, hogy a siker egyedül neki köszönhető. Ehhez fogadókészség is kellett. Olyan együttes, amely nyitottan, alázattal és tehetségesen kooperál a rendezővel (ellentétben a Magyar Állami Operaház „nagy művészeivel", akik többnyire szabotálni szokták Ljubimovot vagy Katharina Wagnert). A produkció mind zenei megvalósításában, mind teátrálisan – s főként együttesen – napjaink operaszínházának pompás lehetőségeit példázza, és azt, hogy nincs mire nagyképűnek lennünk, ha Vilniusban képesek elérni a nemzetközi szintet, Budapesten pedig nem. Igaz, nem röstellnek első vonalbeli külföldi mestereket hívni – és nem Krämer az egyetlen. *A zsidó nő* előadása sem unikum – az énekes-színészi jelenlét, a kifejezőerő, a vokalitással egyenértékű gesztusnyelv elsajátítása *tanulási folyamat* része, nem lehet egyetlen produkcióra korlátozva művelni.

A Martynas Staskus vezényelte zenekar puhán, csillogóan, koloritban gazdagon szól. A kórus hangzása egységes és tömör. A szereplők – mindenekelőtt Viktor Aleskov mint Eléazar, Joana Gedmintaite mint Rachel, Regina Silinskaite mint Eudoxia és Vladimiras Prudnikovas mint Brogni bíboros – olyan ápolt, kiművelt, valőrökben gazdag hangon énekelnek (hangsúlyozom: *énekelnek,* nem ordítanak), olyan célratörő egyszerűséggel, belső motiváltsággal, a karakternek és a szituációnak egyaránt megfelelve játszanak, ami lenyűgözi azokat, akik nem szoktak hozzá, hogy *az opera ilyen is lehet*. Ilyen értelmes, ilyen szenvedélyes, ilyen okos, ilyen látványos. És ismétlem, ezen nem változtat, hogy az előadás lényegében a bécsi Staatsoperben bemutatott eredeti produkció kópiája, azé, amelyben a fantasztikus Neil Schikoff volt Eléazar. (A DVD-felvétel nálunk is kapható.)

Krämer rendkívül finoman játszatja át a mába a középkori „zsidótémát". A ruhák nem historikusak, hanem az évszázadok alatt jelenkori jelképpé vált viselettörténeti modellek; a fekete és a fehér szín dominál, a bíboros bíbora az egyetlen színes „folt". A színpad előterét időnként leválasztó, vízszintes irányban redőnyszerűen lamellált függönytömbök alsó része úgy van kiképezve, mintha áldozati nevek volnának rajta – a zenekari kezdést megelőzően a siratófal szerepét tölti be a hajlongva imádkozó zsidóknak. Az imát szétverik a fekete rendőri osztagok, ahogy majd Eléazar ellenállására is gumibot a válasz – Krämer nem habozik mai atrocitások médiaképeit fölidézni. A zsidó szer-

Vajda János felvételei

1. Edmundas Seilius (Léopold) és Joana Gedmintaite (Rachel) A zsidó nő vilniusi előadásában

2. A karmeliták párbeszédei (Horvát Nemzeti Színház, Zágráb)

tartások rítus szerint zajlanak – a pészach-ünnepen a magát zsidónak kiadó Léopold (Lipót) suttyomban a széklábhoz csempészi a neki osztott kovásztalan kenyeret, amit Rachel később megpróbál eltüntetni –, a fekete egyenöltözetet viselő ellenséges tömeg mindig zárt csoportokban, azonos, szögletes gesztusokkal mozog, és francia trikolór papírzászlócskákat lenget. (A cselekmény a németországi Konstanzban játszódik 1414-ben, Krämer egyszerre alkalmazza a kortárs színház jelenidejűségének és az eredeti mű közvetlen környezeti viszonyait tükröző gondolatiság érvényesítésének elvét.) Az egyik oldalon a zsidó ékszerész megvetéssel, kiközösítéssel, gyűlölködéssel dacoló, sértett ellenállása és fanatikus bosszúszomja, a másikon a tömeg lincshangulata, a kettő között Rachel és a császár unokahugának elkötelezett katolikus koronaherceg, Léopold kilátástalan szerelme, illetve az ösztönös humanizmusból, sorsa által predesztinált Brogni – nem tudja, hogy Rachel az ő lánya – közvetítési kísérlete. Az előadásban mindez drámaian és ironikusan jelenik meg; ebbe a kettősségbe beletartozik Eléazar kétszer is vak indulattal végrehajtott késelési rohama Léopold ellen vagy a *nagyon osztrák-német* hercegi család jelenete (az eredeti librettóban még csak az esküvőnél tartanak), hófehér színbe mártva, hatalmas, ebéd után lepusztult ovális asztallal, a háttal és (szerepe szerint) némán ülő Zsigmond császárral, az unottan alkoholizáló, pólyás babát dajkáló feleséggel, aki időnként fölébreszti az összetolt székeken lajhár módon forgolódva alvó férjét, hogy szóljon rá az *eszcájggal* játszó és (a zenekari hangzással kvadrálva) pohárcsilingeltető kiskorú hercegi ebadtára, amit az meg is tesz, egyúttal mindkétszer kiragadva a borospoharat neje kezéből. Mindez nagyvonalú, egyszerű, képszerű és antinaturális – ellenkező esetben képtelenségnek tűnne, hogy a hercegné maga megy a zsidónegyedbe kösöntyűt venni. Itt annyi történik, hogy Eléazar egy belső fényt fölkapcsolva ékszerészpultot csinál az asztalkájából, Eudoxia „félrelibbenti" a „reluxafüggönyt", s ezáltal belép a „boltba".

Krämer tisztában van az operai (színházi) egyszeregygyel, azzal, hogy minden – még egy szextett is – *szituáció,* ezért nála nem fordulhat elő, hogy egy vagy több énekes a rivaldánál fölsorakozva, arccal a nézőtér felé áriázik és (ha még pechünk is van) gesztikulál. Szigorúan elemzett (ének)helyzeteket old meg változatosan – elkerülve a tétlen álldogálást – egy bútor, egy tárgy közbeiktatásával, vagy egyszerűen azáltal, hogy a szerelmesek *a legtermészetesebb módon* „fejtől-lábtól" a földre fekve éneklik kettősük egy részét. Eléazar híres áriája közben egy hokedli mögött térdel, majd levetkőzik, leveszi cipőjét, zokniját, kipáját, szemüvegét, kabátját, és az egészet batyuvá rendezve, maga elé tartva indul a vesztőhelyre – a kép ikonográfiai tartalma magáért beszél. A tehetséges – vékony, szikár alkatú – tenorista elszánt, robbanékony, fanatizmusát, izgékonyságát nehezen türtőztető figurát teremt, messzemenően igazolva Halévy szándékát. (A szerzőt joggal lehet dicsérni eredetiségéért, különleges „fachválasztásáért", de jó tudni, hogy Eléazart eredetileg az „öreg zsidó" konvencionális basszus szólamára írta, csak a Léopoldra kiszemelt hírneves tenorista könyörögte ki a *tenort,* hogy övé legyen a szerep. Neki köszönhetjük az alternatív megoldást.)

Rachel és Eléazar a végén – a librettóban előírt forró olajban főzés mint delikát kivégzési mód helyett – homloktól bokáig beszíjazva ülnek két szögletes székben, amelyek olyanok, mint a villamos szék. (Olyanok, de nem *azok.*) Itt is elég a képi metafora az asszociációhoz. Mire meggondolnánk, hogy anakronizmus-e, már lement a fény. Ha utólag gondolataink támadnak, javaslom, Günter Krämert ne soroljuk puszta provincializmusból (vagy mert csak Magyarországon látunk opera-előadásokat) az újító rendezők közé. Mert nem az. Csak tudja a mesterségét.

A katolikus fanatizmus a témája Francis Poulenc 1951-ben írt, a milánói Scalában éppen ötven éve bemutatott *A karmeliták párbeszédei* (vagy „beszélgetései") című operájának, amelynek hátterében szintén atrocitás, a francia forradalom terrorja áll. Központi alakja az érzékeny és depressziós arisztokrata lány, Blanche, aki kieszközli családjától, hogy beléphessen a karmelita kolostorba, és amikor a forradalom feloszlatja a szerzetes- és apácarendeket, nővértársainak többségével együtt vállalja a halált. A színdarabból született alkotást nemcsak a francia forradalom radikális kritikája teszi érdekessé, hanem a zeneszerző

színpadi talentumának és kompozíciójának a stiláris *kompiláción* áttörő, egységes, hatásos drámaisága is. A zágrábi Horvát Nemzeti Színház részleteiben egyenetlen színvonalú, összességében mégis magasra értékelhető előadása különleges, remekül játszható darabbal ismertetett meg – olyan XX. századi opusszal, amely (s a hozzá hasonlók) nagyon hiányoznak a hazai repertoárból.

Mintha Krämer Halévy-rendezését visszhangozná, Krešimir Dolenčić is a fehér-fekete kontrasztját használja: a kolostor spirituális terét fehér függönyök határolják (rájuk vetített diszkrét fények teszik őket lebegővé), a „változáshoz" elég, hogy a betörő forradalmi terrorkommandó fekete zubbonyos katonái rátekerik a függönyöket a mögöttük húzódó emeletes fémgaléria rácsozatára. A díszlettervező egyszerű térszűkítő elemeket használ, ezek közül a leghatásosabb egy guillotine-t szimbolizáló, mindvégig mozdulatlan, ferde falsík leereszkedése, amely alatt az opera finálé-jában a kivégzésre váró apácák tömör csoportja várja a halált. A nyaktiló hangjára – a zenekar minden egyes nyisszantást éles-süvítő akkorddal jelez – a nővérek kezéről lehull a kötél, s a színpad hátterébe lépdelve egymás után távoznak a megdicsőült halálba. Van direktebb effekt is, kísértetiesen hasonló, mint *A zsidó nő* előadásában: ott a zsidókat, itt az apácákat inzultálják (verik) az erőszakszervezet képviselői „szárazon" (úgy értve: egy-egy zenekari bevezető szakasz indulása előtt). A rendező – egyes nézők intoleranciájával találkozó – ötlete, hogy az első szünetet végigjátsszák a színpadon: a priorissza halálát követően néhány gyászoló nővér benn marad halottvirrasztásra és imára. (Az utóbbi nem a Poulenc-partitúra része.) A priorissza anya De Croissy halála egyébként a darab és az előadás egyik sokkolóan drámai jelenete: az erős egyéniségű, keményen kritikus apácafőnöknő a halál perceiben a félelem, a szenvedés, a tiltakozás, sőt az ellenszegülés szimbólumává válik, kvázi lázadóvá a sors ellen; Zlatomira Nikolova fölkavaró őszinteséggel, testi-lelki önélveboncolással mutatja meg, milyen az, ha a valóság, az emberben lévő anyagszerű fölrúgja a spirituális konvenciókat. Kontrasztként a csoportos önfeláldozás méltósága billenti helyre az egyensúlyt a finálében, bár ekkor is van valaki – Mária anya –, aki nem vállalja az önkéntes halált; az ő lelkifurdalásos szenvedését a rendező úgy emeli ki, hogy alakítóját a nézőtér első sora elé állítja, és ezzel jelenlétét is, szólamát is fölerősíti.

Vannak gyönge pontok az előadásban, például a Blanche bátyját alakító Tvrtko Stipić, de maga Blanche – Tamara Felbinger – egyszerre áttetsző és átélhető karakter, aki megrémül egy lakáj árnyékától a falon, de meglepően földi realitásérzékkel pörlekedik egyik apácatársával. Az apácák „párbeszédei" mind az interperszonalitást, a lélektani viszonyok és reagálások apró nüanszait, mind a spirituális kapcsolatokat, a rituális emelkedettséget meg tudják jeleníteni. Megérte meghívni a zágrábiakat.

•

Johann Nepomuk Nestroy egyik színjátéka *(A két holdkóros)* alcímében – *A szükséges és a fölösleges (Das Notwendige und das Überflüssige)* – megjelöli életünk létező alternatíváját. A kérdés, hogy megelégszünk-e az előbbivel, vagy nagyon akarjuk az utóbbit, a színházban paradox módon vetődik föl. Feloldása a jó úton járó Miskolci Nemzetközi Operafesztivál nem könnyű feladata.

Bálint András

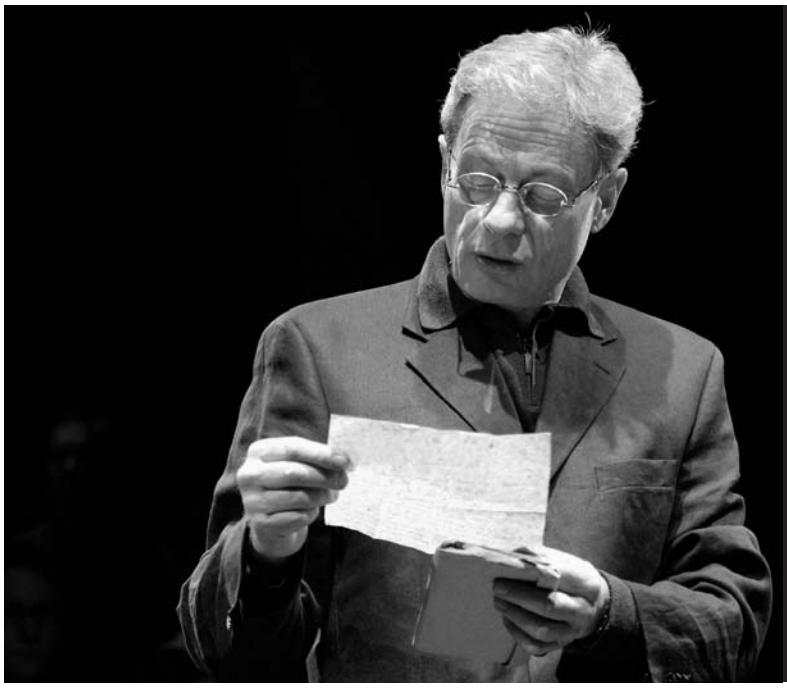
Radnóti-napló

Ez nem Radnóti Miklós naplója, hanem az én Radnóti-estemnek a naplója. Hogy alakult, mióta készülök, milyen körülmények között jött létre? Mi volt a szándék? Kikkel, hogyan, hol és mikor? Negyvenöt éve készülök rá, egy évig dolgoztam a szövegen, két hónapon keresztül tanultam a kutyámmal, az erdőben, és négy hétig próbáltuk a színházban.

2006. június 13.

Ma elkezdem a *Radnóti 2,* avagy a magyar zsidó asszimilációról szóló műsorom összeállítását. Beszélni szeretnék Ferencz Győző Radnóti-monográfiájában szereplő új dokumentumok alapján a költő identitásáról: zsidósága, katolicizmusa, magyarsága. Drámai pont, hogy az abdai tömegsírban kabátja zsebében megtalálták keresztlevelét, melyről közvetlenül a bevonulás előtt másolatot készíttetett! Beszélni fogok a magyar zsidók asszimilációs törekvéseiről: Hatvany, Szerb Antal, Szép Ernő, Molnár, Vas István, a könyvégetésről ´44 májusában és a bezúzott magyar írók névsoráról. És feltétlenül beszélni akarok a saját családomról, önmagamról, identitásomról.

Formailag: viták, pró és kontra, kirekesztők és filoszemiták, főzsidók és antiszemiták a XX. században. Éles ellenvélemények. Privát sorsok, barátaim, rokonok, saját meggyőződésem. A verseket nagyon személyesen kellene mondani, nézők között (mikroporttal?), a díszlet belóg a nézőtérre, ott ülök, és mondom, dünnyögve, mintegy hangosan gondolkodva.



Június 18.

Kriszta vállalja a rendezést, ha hajlandó vagyok őszintén szembenézni önmagammal. Emlékeztet az együtt készített *INRI* felemás eredményére, mikor valami alapvetően nem lett eldöntve: hol állok Jézus történetében, kivel azonosulok, kit képviselek, egyáltalán ki vagyok én. Ebben igaza van, és nyilvánvaló, hogy a közös munkában sokat fogunk vitatkozni, hiszen nem vagyunk azonos álláspontón. Mást gondolunk a származás fontosságáról, ősökről, kulturális örökségről, a vér szerepéről.

Június 25.

Hogyan tudtam meg, hogy zsidó vagyok? – ez még a nyolcvanas években kiadott tanulmánykötet címe. Benne szociológiai felmérések, narratívák. Beszélgetés K. A.-val, e téma legjobb ismerőjével. A probléma hihetetlenül szerteágazó, a vélemények és álláspontok néhol teljesen ellentmondóak. A fajt illető szilárdnak hitt meggyőződésemben elbizonytalanodom, hátha máshogyan van, mint eddig hittem felnőtt életem jó negyven esztendejében. „Identitásproblémám kezd lenni" – vallom meg K. A.-nak, aki mosolyog, mint egy bölcs pszichiáter, nem először hallja ezt a mondatot. Gyurgyák könyvét, *A zsidókérdés Magyarországon*-t még tavaly nyáron olvastam, kijegyzeteltem, és R. P.-vel való beszélgetéseim megerősítettek szándékomban: Radnótiról akarok beszélni, bonyolultan és nagyon személyesen, nem kihagyva a téma aktualitását. Mi van, ha időnként saját történeteim is bekerülnek? Például hogyan mondták meg osztálytársaim az iskolában, hogy zsidó vagyok, hányszor nem reagáltam antiszemita megnyilvánulásokra, és hányszor tagadtam le a származásomat.

Ezzel a műsorral akarom jóvátenni? Nehéz ügy lesz...

Július 29.

Látogatóban Németországban öcsémnél. Kis falu északon, német tanító néni feleség, gyönyörű germán kisfia szőke. „Tomi, te honnan tudtad meg, hogy zsidó vagy?" – kérdezem. „Tőled – mondja –, jöttem haza az iskolából, énekeltem, hogy dóremifa-szólátidó, szalonnát lopott a zsidó, erre mondtad, hogy ezt nem kellene, mert mi is zsidók vagyunk." Harminc éve él itt, előző feleségének nem beszélt származásáról. Tagadta? Nem érezte fontosnak be-

szélni róla egy tartományban, ahol száz kilométeres körzetben nincs zsidó. Erről különben hetven éve maguk a jó németek gondoskodtak.

Augusztus 11.

Össze kellene állítani néhány kortárs író szövegeiből: *hogyan tudtam meg, hogy zsidó vagyok*. Spiró, Forgách, Márton L., Nádas, Kornis... Óriási poén lenne, ha Esterházy is hajlandó lenne megírni.

Augusztus 18.

R. P., mint mindig, sokat segít: Adytól *A bélyeges sereg* és Illyés *A faj védői* című verse mindenképpen legyen benne, és Eötvös emancipációs beszéde! Próbálom magyarázni, hogy az idegen szövegek – úgy értem, ami nem Radnóti és nem személyes történetem – felborítanák a szerkezetet. És a Szép Ernő, meg a Bíró Lajos, meg az Örkény nem zavar? – kérdi. Most még minden zavar, az anyag óriási szénakazal, egy ilyen szöveg összeállítása gyötrelmesen reménytelen, amíg az ember nem találja meg a fonalat, amire az egész felfűzhető.

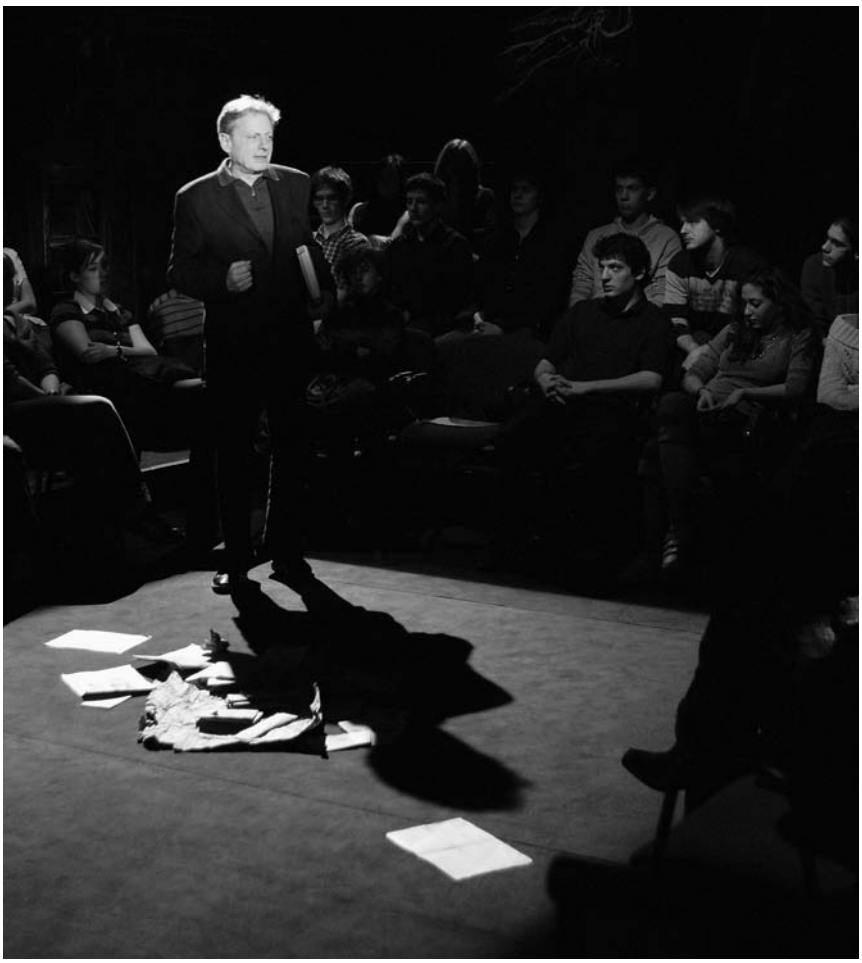
Most úgy látom, hogy a témák, a problémák egymás után következnek, és folyamatosan visszatérek Radnótihoz. Időnként – mintegy zavaró repülőként – belejátszanak a saját történeteim. Ez váratlan lenne, és persze szokatlan is, hiszen a színész nem szokott direktül egyes szám első személyben önmagáról vallani. Álarcot ölt, jelmezt visel, szerepet játszik.

Augusztus 26.

Találkozás Ferencz Győzővel. Nemcsak a könyve, ő maga is rokonszenves, alapos. Szívesen vesz részt a munkában, már az első alkalommal hasznos irodalmi tanácsai vannak: Németh László *(Faj és irodalom, Sorskérdések)*, Erdélyi József verse új lakásáról, Nagy Zoltán költészete. Legérdekesebb, ahogy beszámol könyve születéséről, Radnótiné együttműködéséről. Könyveket ígér: Andai Ferenc, Hulesch Ernő, Pap Károly, Szerb Antal. Magyarázom, hogy engem a katolizálás, a névmagyarosítás-probléma érdekel, és Sík Sándor szerepe a költő életében és halálában. Számos lényeges apróságot tud: például milyen csomagolópapírban voltak a dokumentumok, hogy néztek ki a bori levlapok, milyenek voltak a hétköznapok a Pozsonyi út 1-ben. Könyvének talán legfontosabb fejezete arról szól, hogy történtek-e komoly kísérletek Radnóti megmentésére, és ha volt ilyen, miért nem fogadta el, és hogy bármenynyire megbénította is a fenyegetettség, életben akart maradni. Halála nem önként vállalt, hanem rákényszerített szenvedéstörténet. Nem tudom még, ez hogyan fog megszólalni színpadon, de nagyon fontos, hogy a passió, a Jézus-téma végigvonuljon a történeten, úgy, hogy közben folyamatosan érezzük egy jókedvű, derűs, sportos bölcsész fiatalember csökönyös ragaszkodását az élethez.

Augusztus 29.

Győző könyvében sokat idézi Szép Ernőt és Bálint Györgyöt. Így jut eszembe, hogy bár a *Lila ákác*-részlet és a *Farkaskutyák* cikk már szerepeltek korábbi műsoraimban, most ebbe is bekerülhetnek. Újraolvastam vagy négy kötet Vas István-önéletrajzot. Az ő személyes, hiteles, okos szavai barátságukról, emlékezései, melyek nem nélkülöznek némi lelkifurdalást, feltétlenül elhangzanak majd.



Szeptember 12.

Beszélgetés Krisztával a díszletről, hogyan lehetne elérni, hogy régi álmom szerint a közönség közt ülve mondhassak verset, ahogy Kovalik Balázs *Mozart-maraton*jában Leporello meg Donna Anna közénk ült és ott énekelt. „Üljenek körbe a színpadon és lent is a nézőtéren" – javaslom. Kriszta szerint nem lehet fönt és lent ültetni a közönséget, mert akkor eleve kétfajta nézőm lesz: aki velem van, és aki kintről néz. Állunk a színpadon, és mutatja, hogyan fedjük be a nézőteret. Képtelenségnek tűnik, de beszélek a színház szcenikusával, Kövesy Karcsival. Szerinte nem elképzelhetetlen, kiszerkeszti számítógépen: majdnem százan ülhetnek négy oldalról körülöttem a színpadon, természetesen emelvényen, és az erkély végig használható, tehát kialakíthatunk egy mintegy

százhetven személyes stúdiószínházat. Nagyon tetszik az ötlet, a színigazgatónak különösen. A játéktér nem sokkal több tíz négyzetméternél, ami nekem teljesen elégnek tűnik. „Ott ülsz majd, és mondod velük a *Nem tudhatom*-ot" – mutat rá egy székre diadalmasan Kriszta.

Október 14.

Tegnap Debrecenben jól sikerült Arany-est. Tanulsága, hogy a blokkok, az egységek ne legyenek elaprózva, akkor élvezhető, ha az a bizonyos fonal, ami végigvezeti a hallgatót a másfél órán, folyamatosan követhető. Persze nem jó, ha kilátszik a csontváz, de valahogy érezni kell a szerkezetet. Az Aranynál segít, hogy a blokkok között szöszmötölök a papírokkal, becsukok egy íróasztalfiókot, iszom a pohárból, jelzem a közönségnek: most lehet köhögni, lazítani kicsit, mert jön az új fejezet.

Október 16.

Első felolvasás, otthon, Mariannak és Janinak. Hatott. Tulajdonképpen nekem volt fontos, mert kiderült – amit amúgy vagy negyven éve tudok –, hogy elmondva jobb, mint olvasva. Úgy érzik, hogy az anyag működik, az identitásprobléma érthető, átélhető és megfelelően bonyolult. Kriszta még nincs teljesen meggyőzve, hogy tudniillik színt vallottam-e, vagy megint mellébeszélek, mint az *INRI* esetében. Nagyon jónak tartották a magánéleti részeket: erős, személyes és meglepő. „Kár, hogy a végén eltűnik a saját élet, kísérje folyamatosan végig Radnóti történetét a tied" – mondják. Olvasás közben többször is meghatódtam, fojtogatott a bőgés. Ez természetes, most még visszahat rám az anyag, de majd ha tudom és jól mondom, akkor a közönségre fog hatni, és majd ők bőgnek.

Október 18.

Fölolvasás a színházban: Cs. J., M. G., K. K., Kriszta, Győző és Z. P. mint vendég. Kevésbé éreztem jól magam, mint otthon, ültem az íróasztalom mögött, és sietve, görcsösen olvastam. Utána vita a magánéleti szálról: van, aki kevesli, mások szerint túl sok, és nem lehet kétszer említeni a Nemzeti Színházat. Egyet kihagyok, pedig nagyon mulatságos eset, mikor 1998-ban lemondtam a Nemzeti Színház igazgatói posztjáról, egy orvos barátom fölhívott, gratulált, és egyetértéséről biztosított: *„Der Jude soll im Kaffeehaus bleiben"* – a zsidó csak maradjon a kávéházban. Sajnos ki fog maradni, pedig ezt a gondolkodást nagyon utálom, jó lenne, ha ez a hang is megszólalna. Kifogásolják, hogy aránytalanul sokat idézek a zsidótörvényekből (ebben biztos igazuk van), viszont kevés a vers. Ebben is van valami, a tartalékpadon várakozik a *Mint észrevétlenül,* a *Fáradt délután,* a *Majális* és talán az *À' la recherche.*

Október 31.

Radnóti Fifinél. Kilencvennégy éves, és elbűvölő. Megható délelőtt: pálinka, pogácsa, sör, aprósütemény, kávé, cigaretta – dőzsölünk. Tanárom volt a Főiskolán, Krisztának is, szeret bennünket. Többször jártam már a lakásban, a berendezés olyan, mintha nem múlt volna el hetven év. Az íróasztal mögött a falon az a bizonyos három festménymásolat: két Arany és a Kazinczy. Egészen apró képek. Bár Győző könyvében elolvastam, mégis nagyon szíven üt, mikor Fifi elmeséli Sík Sándor utolsó látogatását ´44. május elején. Miklósnak mandulagyulladása volt, feküdt az ágyon, és Sík Sándor még visszaszólt az előszobából: „Miklós fiam, kell az áldozat." Az ajtó két méterre van az ágytól, nincsenek távolságok ebben a kicsi lakásban. „Mintha az utolsó kenetet adta volna föl" – mondta Radnóti, mikor elment. A polcokon rengeteg könyv és az afrikai fafigurák, amiket még Párizsban vettek, szőttesek az asztalon, rengeteg Kovács Margit (ebben a házban lakott!), és a falon egy nagyméretű portré: „Beck Judit csinálta rólam, nagy képet festett, mert nagy volt a lelkifurdalása" – mondja Fifi, és mosolyog. Beszélgetünk a versmondásról, meggyőződése szerint sok versműsor kellene, úgy, mint a negyvenes években, biztosan megtelnének a színházak. Lelkemre köti, hogy a versek tisztán, érthetően hangozzanak el, majd eljön egy próbára, ha hívom. Búcsúzunk a lépcsőházban, Fifi integet, Didó, a tacskó utánunk ugat...

November 28.

Elkészültem az összeállítással, nyilván hosszabb a kelleténél, és lesznek még apró javítások. Felolvasás otthon Krisztának: hetvenhét perc. Rossz szokásom szerint siettem, kicsit untam is, elsősorban önmagamat.

Inkább a színpadról, a kellékekről, a megvalósításról beszélgetünk. Meg kell csináltatni Bóné Jóskával, a kellékessel a dokumentumok másolatát: nagyapám keresztlevele és névmagyarosítási engedélye, levelezőlap, amit kaptam, anyám születési anyakönyvi kivonata, néhány újságkivágás. Eszembe jut a megkeresztelésem: én április 26-án születtem, 1943-ban, Radnótit május 2-án keresztelte Sík Sándor, hátha ugyanazon a napon történt! Otthon megtalálom egy dosszié mélyén a keresztlevelemet, kis csalódás, csak május 13-án. Tehát tizenegy nappal később! Találok még egy papírt: mikor 1990-ben Izraelbe utaztunk, nyilatkozatot írtam a származásomról, arról, hogy a nagyszüleim milyen vallásba születtek több mint száz éve. El fogom mondani, hátha még bonyolítja az amúgy is komplikált kérdést.

Nem tartok több fölolvasást, nekilátok a tanulásnak. Február elejére el kell készülnöm, hogy a próbákra már tökéletes legyen a szövegtudásom. Mint minden színész, én is utálok szöveget tanulni, most mégis várom a délelőttöket Rómeó kutyámmal az erdőben, a hűvösvölgyi vitorlázóreptéren, szabad levegőn, sétálva, hangosan. Ha mindennap másfél-két órát tudok erre szánni, elkészülhetek.

2007. január 27.

Meghívtak az óbudai Micveklubba, bemutatom másfél hónappal a premier előtt, a szövegtudásom kilencven százalékos lehet. Kriszta és a két gyerek ott ülnek. Természetesen ma estére kijött a torokgyulladásom, feszült vagyok, a kelleténél többet bújok a papírokba.

Működik. Gyakran kell leküzdenem a saját sírásomat (délután a tévében egy bosnyák asszony beszélt a tíz év előtti srebrenicai vérengzésről, hogyan ölték meg gyerekeit; „Falhoz verdesik itt is,

amott is a pötty csecsemőket" – mint a *Nyolcadik eclogá*ban), még mindig visszahat rám az anyag. Néhány idősebb ember a nézők között, akik nyilván sokat átéltek annak idején. Utána beszélgetés. Többen úgy fogalmaznak, hogy ez egy generáció önvallomása, néhányan kifogásolják a címet, hogy félrevezető, ez nemcsak Radnóti, hanem Bálint András is. Rendesen elfáradtam, fölment a lázam, de alapvetően megnyugodtam.

Február 13.

Első próba a színpadon, elmondom a szöveget, hogy az összes kolléga megismerje. Ruha, kellék, hang, fény, asszisztens, színpadmester – régi, kitűnő munkatársak ülnek körbe. Mikor a *Nem tudhatom*-ra kerül a sor, már mondják velem...

Február 15.

Rendelkezőpróbák. Mit hol mondjak, hol üljek le és hová, mennyit lehet mozogni, mi tartozik egybe, és hol lehet (sőt kell!) szünetet tartani. Az anyagot igazán ismerem, tudom, mit tartok fontosnak és még fontosabbnak, és előre kigondoltam, hogy melyik résznél ülnék le, hol járkálnék föl-alá. Most dől el, hogy a szöveg mennyi mozgást enged. Kriszta határozott, és ez most jó. Legfontosabb döntés, hogy nem használunk asztalt a papíroknak, kerüljön minden dokumentum a földre, egy kupacban. Ez praktikus, egyszerű, szép is, és a szimbolikája egyértelmű: keresztlevél, bori notesz, gyalázkodó újságcikk, törvénykönyv, fényképek, magánnyilatkozat és abdai jegyzőkönyv mind egy halomba kerül.

Mennyire kell, illetve lehet a közönséget belevonni? Kriszta ötlete, hogy a sárgacsillag-rendelet felolvasásakor osszak szét néhány nézőnek Dávid-csillagot, esetleg rajzoljak sárga krétával a padlóra, jelöljek meg embereket, nehezen megvalósítható. Megcsinálom – így tanultam, sőt tanítom is, hogy a színész minden rendezői ötletet engedelmesen kipróbál. „Nem csináltad igazi meggyőződéssel" – kifogásolja. Minden idegvégződésem tiltakozik a gesztusok ellen, igen, fölöslegesnek érzem a provokációt, ellentétes Radnóti egyéniségével, meg az enyémmel is.

Február 16.

Beszélgetés a jelmezről. Farmernadrág, zakó, póló, a lehető legcivilebb megjelenés. „Fekete vagy sötétszürke" – javasolja Kriszta. Én csak azt kérem, hogy vékony anyagból legyen, nem szeretnék izzadni, meg hogy bőrtalpú legyen a cipőm, kopogjon, mikor lépek.

Február 19.

Szövegtisztítás. Őri Rózsa, aki munkatársam volt az összes eddigi önálló estben (ügyelő-asszisztens-súgó), a maga határozott modorában közli, ha valahol nem érti a szöveget, vagy olyan utalást talál, ami nem egyértelmű, és ha a mondat magyartalan. Elsősorban ki kell pucolni a saját szövegeimet, melyekben nagyon szeretnék az élőbeszéd természetességével élni, viszont érthetőnek és tisztának kell lenni. Mi a *numerus clausus,* mit jelent a fehér és sárga karszalag a munkaszolgálatosoknál, hogy derül ki Sík Sándor zsidó származása, ki volt Izaiás, milyen szerepet játszottam a Jancsó-filmben, kikkel utaztam Izraelbe 1990-ben, és tényleg ingyenes volt-e? Húzni is kell, hosszabb az anyag a kelleténél, nem szeretném, ha nyolcvan percnél tovább tartana, az ismétlések fárasztóak, fontosak az arányok stb... Dolgozik bennem a dramaturg. Kimarad például kedvenc anekdotám Zelk Zoltánról, akit ´44 őszén Németh Lászlóék bújtattak, és olvasgatván a házigazda könyveit a pincében, feljött, és azt mondta: „Látod, Laci, ha annak idején nem írod azokat a cikkeket, most nem kellene bújtatnod engem!"

Február 23.

Kudarcos délelőtt. Radnóti Fifi eljött a próbára: kíváncsi, szeretné hallani, mielőtt közönség elé kerül. Reggeli dilemma, hogy úgy próbáljunk-e, mintha ott se lenne, tehát megállásokkal és ismétlésekkel, vagy menjünk végig a darabon összpróbaszerűen. Az utóbbi mellett döntök. Rosszul, még nincs olyan állapotban az előadás, hogy egyfolytában lemenjen. A harmadik percben Fifi felkiált az üres nézőtéren: „hangosabban!", én pedig nyomom a szöveget, rettentően sietek, szeretnék mihamarabb túlesni az egészen. Ugyanakkor valami természetes (?) szemérem akadályoz abban, hogy a jelen levő feleség naplójegyzeteit átélten mondjam, és legalább akkora képtelenségnek tűnik a *Hetedik eclogá*t elszavalni.

Utána leülünk, Kriszta és Győző magyarázza, hogy még nem vagyunk készen, ez csak egy próba volt, még alakul stb. Fifi (amúgy jogosan) kifogásolja a sietős versmondást, tartalmi ellenvetései is vannak – ebben nem értünk egyet –, de nem akarok vitatkozni, és ő is elegáns, nem próbálja rám erőltetni saját meggyőződését, mindenesetre tanítónős stílusában kioktat, de ebben szeretet és becsülés van. Taxit hívunk, kikísérem az Andrássy útra, megölel: „ez heroikus vállalkozás, Andriskám", mondja, és tudom, hogy nem tetszett neki, amit hallott.

Február 26.

Próbaelőadás Martonvásáron a Városi Könyvtárban. Nagyszerű közönség, már jártam itt az Aranyműsorommal, fölajánlottam, hogy bemutató előtt kipróbálnám az új estet. Sokkal bátrabb vagyok, mint egy hónapja. Utána beszélgetés. „Jobb, mint egy Radnóti-est" – szögezi le valaki, egy hölgy erdélyi származásáról beszél, valaki megdicséri bátorságomat, általában óvatosak, nincsenek otthon a témában. Intelligens, rokonszenves tanárok, óvónők, könyvtárosok, agrármérnökök. Ilyenkor mindig megnyugszom, létezik egy másik Magyarország: toleráns, kíváncsi, művelt, udvarias, komoly.

Március 8.

Az első félnyilvános főpróbára elhívtam néhány barátot. Gy. P., nagy tudású esztéta barátom indulatosan kifejti, hogy a *Sem emlék, sem varázslat* után már nincs mit mondani, tehát rossz helyen van a szerkezetben. A bécsi történettel kapcsolatban pedig, ahol tőlem érdeklődnek a zsinagóga felől, szenvedélyesen kérdezi: „Mivel ez az utolsó személyes megszólalá-

sod, azt akarod mondani, hogy mindenek ellenére és dacára te végül is zsidó vagy, mint Szabó Pista hőse *A napfény ízé*ben, aki a film végén visszaveszi a Sonnenschein nevet?" Még este átszerkesztem, a *Sem emlék*kel fogom befejezni, „magamban élem át már mindazt, mi hátravan" – igen, ezt akarom mondani, egyedül kell mindent megoldani, még ezt a megoldhatatlan problémát is. A bécsi anekdota a Kellér-történet mellé kerül, iróniájuk erősíti egymást.

Koncz Zsuzsa felvételei

Március 9.

Nyilvános főpróba, péntek este. Kellenek a próbák a közönséggel, meg kell szoknom, hogy körbeülnek, hitelesnek kell lenni húsz centi közelből, de érvényesnek és hallhatónak húsz méterről is. Ismerősök a nézőtéren, igyekszem nem nézni rájuk, keresem az ismeretlen arcokat, próbálok a velem rokonszenvezőkkel kapcsolatot tartani. Előadás után V. P. fölveti, hogy Radnóti egy szerep: derék, józan franciatanár – más, mint az Arany-szerep. Hasznos tanács. Másik ötletét, hogy versből, pláne híres versből ne csak részletet mondjak *(Nem tudhatom, Hetedik ecloga)*, nem fogadom el. J. T. alapvetően szereti az estet, elhumorizál azon, hogy ha valaki, ő igazán átélte a zsidóságot, tudniillik mindenki annak tartja. Kifogásolja a törvények felolvasásánál az indulatot, jobbnak tartaná, ha tárgyilagos fölénnyel, hűvös objektivitással ismertetném a dokumentumokat. Annál erősebben hatnak majd az érzelmileg fűtött versek – teljesen igaza van.

Március 10.

Mi lenne, ha a *Hetedik eclogá*t még jobban ritmizálnám, szinte vezényelném a hexametert? – kérdezem otthon Krisztát, és meg is mutatom, hogyan képzelem. Próbáljuk ki – javasolja, és este kiderül, hogy mennyivel erősebb így a vers, milyen megrendítő a tökéletes, klasszikus forma a bori lágerkörülmények között. Ez már a premier előtti első előadás volt, utána vacsora néhány író baráttal. Még soha nem láttalak ilyen elszántnak, keménynek, haragosnak – dicsér K. Gy.

Március 11.

Bemutató előadás. Kollégák a színházból, barátok, ismerősök, kritikusok. Eleinte meglepően sokat reagálnak, néhány groteszk poénnál szinte túlzó nevetés. Tipikus bemutatószindróma, mikor a vájtfülűek jelzik: itt vannak, és ők bizony értik. Persze ez még mindig jobb, mint a süket és ellenséges csönd. Utána sok ölelés, gratuláció, de legjobban az esik, mikor Sz. Gy. színészi lazaságomat említi: rég látott ennyire oldottnak, könnyednek. Haragos könnyűség... mintha Radnóti írta volna. Valaki kifogásolja, hogy miért nem versszerűbbek a versek, néhol jólesne hallani a költemény dallamát. „Énekelhetnél bátrabban, és talán sietsz is néha" – teszi hozzá. Van benne igazság, a későbbi előadásokon nyugodtabb leszek.

Március 13.

Ülök az irodámban, nézem a plakátot, és rájövök, hogy milyen címet kellett volna adni: „RADNÓTI ESETE, Bálint András estje." A két szó (esete–estje) ironikus összecsengése jobban kifejezte volna szándékomat: ez más, több, mint egy költői est.

Március 14.

Radnótiné telefonál, hogy több ismerőse és barátai látták az estet, és nagyon tetszett, és bár ő aligha tud eljönni nyilvános előadásra, de végtelenül örül, hogy sikerült, amit akartam. Megnyugszom, hogy megnyugodott.

Március 15.

A MAZSIHISZ felhívása: zsidók ne menjenek ki az utcára az ünnepen, provokáció történhet, jobb, ha otthon maradnak. Fölháborít. Amúgy is kimentem volna, kokárdásan természetesen, de ezek után feltétlenül ott leszek. Állunk nagylányommal a Petőfi-szobornál, Demszky beszél, és tojással dobálják, körülöttem árpádsávos zászlóerdő és feldühödött vastagnyakúak üvöltenek. „Fiúk guggolnak és parázslanak, az ajkukon ügyetlen szép szavak, duzzasztja testük sok kicsiny siker, s nyugodtan ölnek, majd ha ölni kell..." – idézem a *Majális*-verset magamban, aztán arra gondolok, ha felismernének, belém kötnének és megvernének, akkor benne lennék a TV-híradóban, és jobban vennék a jegyeket a Radnóti-estemre. Szörnyű, hogy mindig munkálkodik bennem a színigazgató!

Március 16.

Sok telefon, civil ismerősök gratulációi. „Ezt minden zsidónak hallani kell – lelkendezik valaki –, de a gójok is jöjjenek, tudják meg, hogy mennyit szenvedtünk!" Egy Andrássy úti üzletben vásárolok, az eladó kisasszony rám mosolyog, hallja, milyen szép lett a Radnóti-estem, őt különösen érdekli, ő is (kis szünet) érintett. Püff neki! Nem ezt akartam, nemcsak a zsi-

dóknak csináltam. Jó lenne, ha minél több „érintetlen” diák jönne. Egy barátom azt írja manapság szokásos e-mail gratulációjában, hogy ő, aki a másik oldalon van (tehát nem zsidó!), mindig a mi pártunkon volt. Ettől sem vagyok boldog. Visszaírom, hogy nagyon köszönöm, de szerintem nincs mi és ők, nincs két oldal. Vannak a tisztességes, normális, józan, felvilágosult magyarok, akik amúgy svábok-tótok-cigányok-zsidók-rácok-oláhok-albánok is, és van a másik oldal.

Április 11.

Költészet Napja, ennek az este folyamán nincs különösebb jelentősége. Kigondoltam, hogy az utolsó bori levél után, mielőtt fölkelek és összepakolok, ülök még egy kicsit, jöjjön föl a fény, megbeszéltem a világosítókkal, és a *Szól a kakas* zenéje is induljon el. Ültem még vagy húsz másodpercet, néztem az arcokat, hallgattuk a zongorát, és úgy éreztem, hogy mindannyian ugyanarra gondolunk. Megható volt. Aztán fürgén föl lehetett pattanni, bepakolni a dokumentumokat a csomagolópapírba, és a búcsúvers, a *Sem emlék*... még súlyosabbá, végzetesebbé vált. „El kell ebből az országból menni” – mondja utána V. I. (régi barát, ritkán jár színházba, nagyon örülök, hogy itt volt), dicséri a haragot, az ótestamentumi dühöt, és különösen hatottak rá a szüneteim: „Mikor csönd lesz, csak ott állsz, van mire gondolni” – mondja.

Május 13.

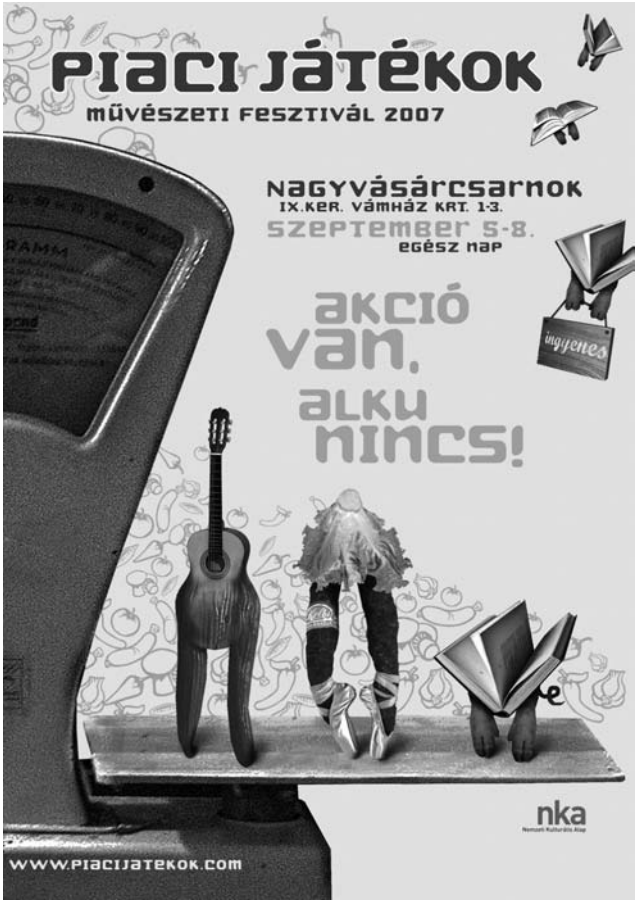
„Szerinted miért nem írnak kritikát a Radnótidról?” – kérdezi D. K. Valóban, alig jelent meg néhány, holott a korábbi estjeimről, a Babitsról, az Aranyról, a Márairól vagy az első Radnótiról bőségesen beszámoltak a színikritikusok. Két eset van – mondom –: vagy túlságosan érzékeny a téma, az „érintettek”, a „nem érintettek”, esetleg a „félig érintettek” egyaránt tartózkodnak színt vallani, akár mellette vagy ellene. De az is lehet, hogy a korábbi műsorok gyönge ismétlésének érzik, és annyira jelentéktelennek tartják vállalkozásomat, hogy nem méltatják kritikára. Ez utóbbit nem fogadom el, illetve nem vagyok hajlandó elhinni. Leginkább mégis arra hajlok, hogy a személyes hang, a szokatlan önvallomás miatt a velem rokonszenvezők vagy a velem nem rokonszenvezők nem akarnak megnyilvánulni.

Hülyeség – mondom –, hiszen ez egy előadás a Radnóti Színház műsorán, amiről beszámolót illene írni, elemző kritikát, felsorolva a tartalmi vagy formai kifogásokat, össze lehetne hasonlítani a korábbi kísérletekkel, méltatni lehetne az új stúdiószínpad létrehozását stb. De nem írnak! Hülyeség – ismétlem –, mert ha valaki történetesen nagyon leszúrná Radnótimat, biztosan nem tartanám antiszemitának. Nem folytatom, mert túlságosan alacsonyan szállok...

Május 18.

Kilencedik előadás, utána közönségtalálkozó, maradnak vagy százan, körbeülnek a színpadon, az erkélyen is két sorban. Krisztával, Győzővel ülünk velük szemben. Szokásos udvariaskodás néhány percig, kommersz kérdések, majd fiatal tanárnő beszél metróélményéről, mikor cigánynak nézték, idősebb hölgy elmondja, hogy apja, aki bori túlélő, szinte soha nem mesélt a lágerről, fiatal lány tavalyi nyaralásáról mesél, hogyan reagálta le falusi háziasszonya, hogy ő zsidó... Megnyílnak az emberek, egyetértés, rokonszenv, sok dicséret és elismerés, aztán az első sorban megszólal egy negyvenes férfi: ő református, és túlbeszélt-túlreagáltnak érzi ezt a témát, „olaj a tűzre” – teszi hozzá. Hirtelen éles vita alakul ki, valaki (aki katolikus, és Sík Sándor tanította a piaristáknál) élesen nekitámad, valóságos dráma a nézőtéren. Jó ott ülni és tudni, hogy az én műsorom generálta a szóváltást, elégedett is vagyok: akik ma este itt maradtak, biztos visszajönnek még. Kell időnként beszélgetni a közönséggel, jót tesz az estnek, a színháznak. Nekem kevésbé, elég fáradt vagyok, nehéz már figyelni és vezetni a vitát, úgyhogy nyolcvan perc után a második részt is befejezzük. Még ülünk a büfében néhány baráttal. Szép este volt.

A közönségtalálkozón egy tájékozottnak tűnő fiatalember kifejtette, hogy van származás, van nyelv és van identitás, de ezeket nem szabad összekeverni, mert zűrzavar támad. Hogy mi a származásom, és hogy mi a nyelvem, az soha nem volt kétséges. Az identitásom meghatározásában biztosan segített a Radnóti-est. Radnóti Miklós esete.



Forgách András

Deszkavilág

JEGYZETEK ÉS BESZÉLGETÉSEK – DEBRECEN, 2007. FEBRUÁR

Háy Janival utazom le Debrecenbe, a DESZKA fesztiválra. Ő vezet. Meglepő – és kissé ijesztő –, hogy mennyi mindenben egyetértünk. Vigyáznunk kell, hogy a közönség előtt lefolytatott beszélgetésre is maradjon anyag. Fura helyzetben vagyunk. Egyikünk sem hisz igazán abban, hogy a pályánkat valamilyen intézményes módon kellene egyengetni – abban hiszünk, hogy jó dolgokat kell írni –, és íme, megyünk Debrecenbe, intézményes módon egyengetni a pályánkat. Mi vagyunk a szakmai program felelősei: jól be is nyomtuk magunkat mindenhová. Volt három válogató: Németh Gábor, Garaczi László és Zalán Tibor. Amikor a válogatás szempontjairól szó volt, többször is hangsúlyoztuk, hogy adott esetben nemcsak az előadás minősége, hanem a bemutatott darab kvalitásai is számíthatnak, ami elég kényes dolog, mert nehéz egymástól a kettőt elválasztani. A debreceni színház pedig fenntartja magának a jogot, hogy az éppen bemutatott magyar darabjaival is része legyen a fesztiválnak (Szőcs, Kiss Csaba, Háy–Móricz). Janival ügyvivőként ambivalens módon viszonyulunk a Drámaíró Kerekasztalhoz mint intézményhez is: tudjuk, hogy nagyon hasznos a tevékenysége, és vannak (igenis vannak) idealisztikus elképzeléseink ezzel kapcsolatban, mégis nyilvánvaló, hogy „a" magyar dráma helyzete voltaképpen azon múlik, hogy a közeljövőben ír-e egyvalaki, vagy néhányan írnak-e olyan darabokat (és azok színpadra kerülnek-e ideális formájukban), amelyek valóban megihletik vagy megszólítják a közönséget és az országot – mert jelenleg ilyen szerzőt nem látok. Az én kincstári pesszimizmusom talán nem mindenkinek tetszik, de az az igazság, hogy máshol sem sokkal jobb a helyzet, legfeljebb az ír vagy a német dráma képes áttörni jelenleg a határokat (néhány orosz, francia, norvég stb. darabot leszámítva): azaz a színház univerzális nyelve voltaképpen szétesett, a megírt színdarabok kevésbé szólítják meg az egyetemes közönséget, mint azok a színpadi előadások, amelyek ma már inkább a táncszínházból és az operából merítenek ihletet a megújuláshoz.

Háyjal folytatott első beszélgetésünk legvitathatóbb fogalma az „önkifejezés" volt. (Az itt felhasznált beszélgetések szövege természetesen mindenhol szerkesztett, egyrészt mert az előbeszéd néhol nagyon pongyola, másrészt mivel az a koncepcióm, hogy nem föltétlenül dokumentumként használom őket, hanem patchworkszerűen épülnek be a jegyzetek közé):

FORGÁCH: Szerintem egy nagy probléma a magyar drámaírással az, és ebben a dramaturgoknak és a drámaíróknak is van felelősségük, hogy művészi önkifejezésre használják a színdarabokat. Önkritikusan is mondom.

HÁY: Mit értesz ezen?

FORGÁCH: ...A színháznak olyan kemény üzemszerű törvényei vannak, a hatásnak, a poénnak vagy a színpadi hatásosságnak, amiket a művészi önkifejezés ürügyével nagyon sokszor megkerülnek a tehetséges emberek is... Shakespeare-nek nem volt ezzel problémája – nem azért, mert zseni volt, hanem mert nagyon jó üzemszerű darabokat vett alapul: a commedia dell'artét és a passiójátékokat, valamint felhasználta mindazokat a színdarabokat, amelyek az ő színre lépése előtt már léteztek, és amelyekről már kiderült, hogy jól működnek. Ami jól volt megcsinálva, arra bejött a közönség, és erre rögtön még egy hasonlót csináltak, és ne felejtsd el, hogy kétezer ember befért abba a színházba, ahová dolgozott... Tehát egy este alatt lehetett annyit keresni, mint ma húsz-harminc előadással. De azokban a darabmintákban, amelyeket szemérmetlenül és tehetségesen átvett, a hatásmechanizmusok tökéletesen ki voltak dolgozva... A *Két veronai nemes*re gondolj, vagy a *Tévedések vígjátéká*ra. Egyrészt nem áll semmi másból, az ő költői megsejtésein túl, mint hihetetlen jó, a commedia dell'artéból kifejlesztett és a német vásári színjátékokon edzett szerkezetből, ami elementárisan színházi. Magyarországon nem így van. Ugye először ismert írókat próbáltak dramaturgok rábeszélni arra, hogy színdarabokat írjanak. Nézd meg Nádas trilógiáját: az is tulajdonképpen a prózájának a folytatása. Vagy Esterházy drámai termését, vagy Bereményi drámai munkáit (akit egyébként a legtehetségesebb dialógusírónak tartok). De mindegyik önkifejezés, ellentétben Shakepeare-rel. Shakespeare-re azt szokták mondani, hogy forgatókönyveket írt, és nem érdekelte az utókor. Ez hülyeség. Tudjuk például, hogy a *Lear királ*yt meg a *Hamlet*et többször átírta. Megvannak a piszkozatok és a változatok, bele vannak szedve a nyomtatott kiadásokba, és ezt rekonstruálták... Magyarán ő maga is művészi ambícióval írta ezeket, és nemcsak a szonettjeit. De ő a színház számára írt, színész is volt, rendező is, színháztulajdonos is. Egy magyar író pedig arról ábrándozik, hogy esetleg majd

E rovat drámaírókról szóló tanulmányainak közlését későbbi számainkban szándékozunk folytatni. (A Szerk.)

tölgyfakoszorút helyeznek a fejére, és megírja az életét... Az elmúlt húsz év magyar drámaírásának ez az egyik problematikája... Amire hivatkozni szoktam még, az az angol iskola. Angliában van hatszáz drámaíró, ezért nem is játszanak külföldi darabokat. Schillert véletlenül játszottak két éve, óriási szenzáció volt. Tehát nem minket nem játszanak, Molière-t se, csak nagyon-nagyon ritkán, mert nekik elég az, amit ők tudnak. Ott viszont a középszerű darabok szakmailag is fantasztikusan meg vannak írva. Tehát a figurák masszívak. Mikor a színpadra lépnek, már tudok annyit róluk, hogy...

HÁY: Egy pillanat. Nem arról van szó, hogy ahogyan a magyar színház megközelíti a szöveget, az önmagában konzervatív? Tehát, mondjuk, egy érdekes szöveg, amit Erdős Virág csinál, vagy amit Garaczi csinál, az abszolút nem szocializálható, vagy nem asszimilálható a magyar színjátszásba. Én nem gondolom, hogy ez a szövegek hibája. Sőt, némelyik még színpadszerű is, például Garaczi néhány darabja, és mégsem tudnak velük mit kezdeni. Esetileg itt-ott megpróbálkoznak vele, de gyakorlatilag bukta lesz. És nemcsak azért bukta, ahogy a színház kezeli, hanem mert a néző nem tudja, hogy viszonyuljon hozzá. Tehát én azt gondolom, hogy valamifajta menthetetlen konzervativizmus uralja ezt az egész terepet.

FORGÁCH: Nem értek veled egyet, ma már semmiképpen se, hiszen itt van Mohácsi, Bodó Viktor, Zsótér, Schillingék, akiknek az előadásaiban nagyon sok minden történik a szöveggel. Sőt, sokféle előadásban. Garaczinak akkor volna szerencséje, mint, mondjuk, Botho Straussnak volt, ha találkozik az ő Peter Steinjével. Tehát egy jelentős rendezővel, aki szisztematikusan az ő darabjai iránt érdeklődik. Ez egy létező probléma. Általában azt vehetjük észre, és ez a tendencia Nyugat-Európában, hogy akkor nő fel egy drámaíró, ha egy színház vagy rendező rendszeresen foglalkozik vele, tehát valaki beleszeret. Rájár, hogy úgy mondjam. Tasnádinak majdnem megvan így a Schilling. Tasnádi nagyon jó példa arra, hogy ha valaki meg tudja tanulni a szakmát, akkor bármit tud. Írt revüt, filmforgatókönyvet, színházat Fenyő Mikinek és valami show-t a magyar fociról, úgy néz ki, hogy bármit tud, és tud egy *Magyar zombi*t is írni.

HÁY: Épp azért gondolom, hogy most mintha más lenne a helyzet a drámairodalomban. Korábban, szinte azt lehet mondani, csak olyan emberek írtak drámát, akik valamilyen módon az irodalom más terepén legitim alkotóként működtek. Akár Örkény, akár Weöres, akár Füst Milán. A kilencvenes évektől megjelennek azok az alkotók, például Tasnádi, aki elindul költőként, de az egészet abbahagyja, itt-ott, például a *Magyar zombi*ban is megjelenik költői vénája, de valójában csak drámaíró. Kárpáti Peti elindul a próza felé, de mégiscsak drámaíró marad. És sorolhatnám. Németh Ákos, aki szintén csak drámákat ír, Lőrinczy Attila is. Mintha itt valamilyen alapvető változás volna. Ezt pozitívnak látod?

FORGÁCH: Nagyon pozitívnak látom. Egyébként kicsit szélsőségesen fogalmaztam, annak abszolutizálásával, hogy „szakma". Németh Ákosnál is látom a színpadi szituációk és a mimetikus nyelv iránti készséget.

Koncz Zsuzsa felvétele

1.

Mátté András felvétele

3.

Pósa Lujza felvétele

4.

Akiket felsoroltál, azoknál szintén. De a belső arányokat tekintve, az, ami eldönti egy mű tendenciáját vagy a dramaturgiáját, mégiscsak egyfajta önkifejezés.

HÁY: Én nem tudom, miért dekódolod ezt az önkifejezést. Az önkielégítést azt értem, de az önkifejezést. Tehát hogy valami olyan negatív...

FORGÁCH: Nem negatív, csak nem átütő erejű. Nem negatív. Egyáltalán. Nagyon jó munkák születtek. De nem működik bennük az a nagy névtelen valami, amitől Shakespeare darabjai olyan jók.

HÁY: Lépjünk túl ezen a dolgon. Tényleg ezt mondja mindig mindenki, hogy a dramaturgok által inspirált darabok tulajdonképpen nem színpadra valók. Ugyanakkor az az érzésem, hogy egypárat azért meg kéne próbálni színpadra vinni, és meg kéne próbálni alkotó módon hozzájuk nyúlni. És amíg ez nem történik meg... Persze, ha valaki a rossz szöveget önkifejezés címszó alatt akarja mentegetni, azt nem tartom jónak, attól, hogy önkifejező az a szöveg...

FORGÁCH: *Godot-ra várva*. A színház visszautasította, ugye? Tehát nem volt olyan könnyű útja. Beckett felesége gépelte le mindig újra, és adta be, és aztán hatalmas világsiker lett. De nézd meg, milyen univerzális nyelvet használ. A némafilmek és a cirkusz nyelvét használja hihetetlen mélységben.

HÁY: Igen, de abban a pillanatban, amikor a *Godot* megjelenik mint piaci kínálat, a színház abszolút nem képes ezt fölvenni. Utólag elemezheted, hogy milyen nyelvi és milyen strukturális elemekből építkezik, mert mindenből építkezik természetesen, gyakorlatilag mindenben megtalálhatod a tradíciót, vagy azokat az elemeket, amiket felhasznál, de akkor, amikor teljesen újszerűen jelenik meg a *Godot,* akkor nyilvánvaló, hogy a kor színháza nem tud vele mit kezdeni. Most ezzel nem azt akarom mondani, hogy Garaczi szövegei olyanok, mint a *Godot,* de az biztos, hogy a színház alapvetően mégiscsak a konzervativizmusra van beállva. Szerintem világszinten is. Mert a néző összességében konzervatív. És csak akkor ismered el, hogy egy szöveg nem önkifejezés, amikor majd tízhúsz évvel később bebizonyosodik róla, hogy mégiscsak működőképes volt. A *Godot*-ról senki nem gondolta, hogy működőképes. Nem? És valójában a *Godot* mégis-

2.

Makara Lehel felvétele

5.

Schiller Kata felvétele

1. Háy János: A Pityu bácsi fia (Beregszász)

2. Visky András: Tanítványok (Kolozsvár)

3. Móricz Zsigmond–Háy János: Légy jó mindhalálig (Debrecen)

4. Tasnádi István: Magyar zombi (Zalaegerszeg)

5. Forgách András: A kulcs (Kamra)

csak radikális dramaturgia ahhoz képes, ami korábban volt.

FORGÁCH: Szövegszinten a *Godot* egy filozófiailag hallatlan hatalmas nyelv. Tehát a szöveg is létezik, függetlenül a szituációtól. Viszont a szituációk elementáris színpadi szituációk. Tehát a darab nem köztes közegben működik. Erről beszélgetünk tulajdonképpen. Hogy mi van, ha nem működik egy ősi szerkezet, ami a színház. Brook valami ilyesmit mondott, miután elment Afrikába, és megkérdezték tőle, hogy mi a színház. Azt mondta: „Leterítek egy szőnyeget, és körülülik az emberek." Tehát ezzel az elementaritással kell egy szövegnek hatni, és gyakran a mi darabjaink, az enyém is, több darabom azzal küszködik, hogy állandóan azt akarom mondani, ki az a Forgách, és nem azt akarom mondani, hogy van egy szőnyeg, és van egy kör, akik nézik.

HÁY: Amit fölvetsz, az egy alapvető művészetelméleti kérdés. Addig, amíg arról szól a művészet, hogy ki vagy te, mármint a szó privát értelmében, mint Forgách, addig tökmindegy, hogy verset írsz, vagy prózát, vagy drámát, addig az érvénytelen dolog. Tehát hogyha nem tudod saját magadat is tárgyiasultságként kezelni...

FORGÁCH: József Attila megírta a szonettkoszorút. Azt mondta neki Juhász Gyula, tessék szonettkoszorút írni, és megírta hibátlanul. Annak, ugye, nagyon bonyolult szabályrendszere van. Spirónak volt egy mestere, úgy hívták, hogy Bálint Lulu vagy Bálint Lajos, akihez ő járt mint gimnazista, és ott mindennap más volt a feladat: ma írj egy vígjátékot, ma írj egy tragédiát, mindennap egy másik darabot írt, vagy jelenetet. Tehát ez vezette őt arra, hogy van a színháznak egy saját kerete, ami személytelen. Mi pedig általában ilyen kentaurokat írunk: szóval félig személyes, félig személytelen dolgokat. Működnek benne, mozognak benne a színházi hatás eszközei, majdnem vígjátékok, majdnem tragédiák stb., stb. De masszívan nem működik bennük az, ami a színházat élteti.

Másnap délelőtt Spiró darabját, a Prahot *olvassák föl a Radnóti Színház színészei, Valló bevezetőjével (a helyszínleírást is ő olvassa), valamint Spiró. Spiró az instrukciókat olvassa. Ez a meglepetés. A szerző részvétele új darabja felolvasásán. A darab bemutatója csak azért csúszik, mivel Valló ragaszkodott Börcsökhöz. Elolvasták a darabot, és világos lett, hogy ezt csak Börcsök játszhatja el. Ez Börcsök szerepe. Volt olyan felolvasás is a Radnótin, ahol Spiró olvasta Börcsök szerepét. De itt most valami különös történik. Börcsök olvassa Börcsök szerepét. Ülnek az asztalnál, hárman, a stúdiószínházban, és fogalmam sincs, hogy Börcsök olvasta-e már a darabot. Valószínűleg egyszer átfutotta. De abban sem vagyok biztos. Lehet, hogy blattol. De az most mindegy is. Schneider Zolit, a partnerét időnként ellenállhatatlanul rázza a nevetés, és emiatt nem tudja folytatni a felolvasást. Pedig ő már biztosan ismeri a darabot, hiszen felolvasta már Spiróval, csak még nem hallotta megszólalni. Ami most történik, az a színház lényege, már nem is csak a felolvasószínházé. Börcsök a szereppé változik a szemünk előtt. Ül a kopott kisasztal mögött a tonettszéken, egyik oldalán Spiró, másikon Schneider, lapoz a példányban, és közben a szereppé változik. Egyébként az a tapasztalatom, hogy a felolvasószínház műfajában csak a humor működik, a rövidre zárt poén, a szerep, a hozzá való hang, személyiség és ritmus kapcsolata. Táborinak volt egy zseniális* Godot-ra várva*-előadása, ami az olvasópróbával kezdődött. Persze kellett hozzá a csodálatos Peter Lühr is (Stein* Homburg hercegében *volt a Választófejedelem), aki nem sokkal a halála előtt játszotta el Vladimirt (nem, utánanéztem: Estragont – az övé volt a csodálatos, Buster Keatonhoz és Chaplinhez méltó cipőjelenet). Ott volt a színészek kezében a német nyelvű könyv, rajta Beckett portréja, abból olvasták a darab szövegét, egy hosszú asztal mellett az első részben. Olvasópróbát játszottak. Lühr bármit csinálhatott, ahogyan a szöveggel foglalatoskodott. Tragédiát felolvasószínházi változatban megismerni – hacsak nem Jászai Mari olvassa, vagy Sarah Bernhardt, ahol be van kalkulálva a szükséges pátosz, és a közönség is eleve idomítva van rá –, az már problematikusabb műfaj. Edith Clever tizenöt éve végig elmondta a* Pentheszileiát *a Bouffes du Nord-ban, a teljes darabot, kívülről, Syberberg rendezésében – de ott egy klasszikus, alig olvasott és játszott műről van szó, amelyik nem teljesen ismeretlen, és ő nemcsak Kleistet, de a ritkán látott Edith Clevert is nagy muzikalitással adta elő... Valami megszólal Börcsökből, egy olyan hang szólal meg, fenyegetően és közönségesen, ami leginkább a lengyel drámákból ismerős, és ez a rétege is megvan Spiró darabjának, amelyik végül, mind a felolvasás után, mind a később látott előadás után, mégis hiányérzetet hagyott bennem, hiányzott belőle éppen a lengyel drámák végtelensége és költőisége, mert a dolgok túlságosan is illeszkedtek, a megoldás utólag nem elkerülhetetlennek, de dramaturgiailag kiszámíthatónak tűnt – ami nem akadályozott meg abban, hogy élvezzem a darab fordulatait, az ötletességét, a drámai, szociológiai és zsurnalisztikai anyagot, amelyet maga előtt görgetett, azt a naprakész kortársi tudást, amiből mindennapi mondatainkat formáljuk, de főleg hogy élvezzem színész és szerep ilyetén találkozását. Börcsök lazán olvas, spontán hangsúlyokkal, de a mondatok mégis mintha ott jutnának az eszébe. Azok közé a színészek közé tartozik, akik hosszú távon tudnának már létező, nagy klasszikus szerepeket definiálni – ha ilyen korszak lenne: de egy mai (friss, modern, aktuális)* Hamlet*-előadás vagy, mondjuk,* Nóra*-előadás nem a színészekről szól, hanem a színházi nyelvről. Spiró kopogó, okos, paradox mondatai Börcsöknél megtelnek valami sötét zenével. Ennek a darabnak ideális állapota ez a riposztozó, gyorsírásos felolvasás, amelyhez kevés cselekvés tartozik. Vallóval a felolvasás után, ami nagy siker, arról beszélgetünk, hogy talán mélyíthető lenne a történet, de érzem, hogy a szöveghez már nem fognak hozzányúlni. Délután ötkor Spiró beszélget Háyjal. Csak néhány klasszikus Spiró-paradoxont idézek.*

SPIRÓ: Tulajdonképpen én arra vágytam, hogy olyat írjak, amit én nem tudok megírni, mert abban lehet valami. Amit én is meg tudok írni, azt bárki meg tudja írni, és az érdektelen. A *Hannibál*ban volt egy olyan jelenet. Vonul a Hannibál nevezetű hadvezér Itáliában. Menet közben gyilkolászik, csinálja, amit szoktak csinálni a történelemben meg a drámákban, és egyszer találkozik két meztelen barlanglakó pasassal, és ezekkel nem tud mihez kezdeni.

Ezek sáskaevők, sáskákat esznek, azonkívül nem foglalkoznak semmivel, és nem akarnak semmit – és nem tud velük mit csinálni. Nem tudom, hogy jutott eszembe ez a hülyeség, mert a történelmi forrásokban nem volt ilyen. Eszembe jutott, és beraktam a darabba, és amikor elolvastam a darabot, hát jó, jó, úgy technikailag meg volt csinálva, de ebben volt valami teljes őrület, amit én nem tudtam értelmezni, hogy mi az isten. Akkor arra gondoltam, hogy mégis érdemes, és ezért nem hagytam abba...

Az első ujjgyakorlatok természeten mai tárgyú darabok voltak. Elképesztően rosszak. Az egyik ilyen darabom a világ legrosszabb drámája, amit valaha megírtak. Ezt tényleg becsülettel állíthatom, a Kennedy-gyilkosságról szólt, és rögtön ´63-ban elkezdtem írni, amikor meglőtték a John Kennedyt. Talán annyit elmondhatok róla, hogy a pozitív hős az az Oswald nevű figura volt, mert, ugye, ő csalódott a kapitalizmusban, elment a Szovjetunióba, mint ahogy az Oswald tényleg elment a Szovjetunióba. Ott csalódott a kommunizmusban, akkor visszament Amerikába. Na, ő volt a pozitív hős, aki egyáltalán nem gyilkos a darab szerint... Ettől még esetleg jó is lehetett volna a darab, de borzasztóan rossz volt. Ezért tanultam meg szerbül, pontosabban szerb-horvátul. Mert kiadták horvátul a Warren-bizottságnak azt a nyolcszáz oldalas jelentését ´65-ben, és én akkor kerültem ki Belgrádba, és elolvastam. Hat hét alatt elolvastam, azóta tudok szerb-horvátul. Azt hittem, hogy azért érdemes elolvasnom ezt a könyvet, mert akkor mindent fogok tudni, és jó lesz a darab.

HÁY: Van egy könyved, a *Shakespeare szerepösszevonásai,* amit mindenkinek ajánlok a figyelmébe. Ennek a bevezetőjében azt írod, hogy a dráma a legfilozofikusabb műfaj, de természetesen nem indokolod, bár amúgy elvárható lenne.

SPIRÓ: Szoktam ilyen apodiktikus kijelentéseket tenni, és akkor bámulnak.

HÁY: Ha nem lehet indokolni, nem mondom, hogy indokold...

SPIRÓ: Lehet indokolni. Tulajdonképpen a dráma elég töményen képvisel valamit. Elég rövid műfaj, nem lehet hosszú. A dráma szerkezetén kevesebb a hús, mint, mondjuk, egy regényen. Most nagy formáról beszélek, mert a vers az más ügy. Egyszerűen nem lehet annyi életanyagot belezuttyantani egy drámába, hogy élvezhető legyen. Maga a csontváz kell hogy látszódjék. És hogyha a csontváz látszik, amin alig van hús, akkor ott a lényeg sokkal jobban követhető. Egy regényben meg lehet tenni, hogy az ember elrejti a lényegét, és körülírja, körülindázza, de egy drámában ki kell derülnie a lényegnek, és ajánlatos, hogy magát a formát bevalljuk.

HÁY: Hogy érted, hogy a formát bevallani?

SPIRÓ: Általában az írók törekedni szoktak, hogy elrejtsék a formát. Szeretik olyanná kalapálni a művüket, hogy azt higgye a naiv olvasó, az csak úgy lett, hogy abban nincs szándék, nincs tervezés, nincs tudatosság, nincs meló, csak úgy, az atyaisten diktálta, vagy a zseni, a lángész működött. A drámában ezt nem lehet megtenni, mert ott konstrukció van. Akármit csinálunk, az egy világos dolog, hogy azt konstruálták, a szerző konstruálta, és ha ezt a szerző el akarja rejteni, akkor azzal rosszul szokott járni. Én amellett vagyok, hogy valljuk be a formát, mert a forma ha jó, akkor szép is. Azt önmagában lehet érezni. Ha megnézzük a görög drámákat – mégiscsak az a forrásunk, ugye, Európában –, ott annyira világosan és vegytisztán áll előttünk a filozófiai lényeg minden darabban. Tulajdonképpen egy-egy tézist illusztrálnak ezek a nagy görög drámák. Más kérdés, hogy azok azért nagyon alaposan kidolgozott tézisek voltak, hiszen a mitológiából vették, vagyis őrült sok, több ezer év népmesei hagyomány állt mögötte, amit aztán így vagy úgy tovább variáltak. Ott nagyon tisztán minden megvan, és úgy gondolom, hogy ez a drámának nagy előnye...

Máthé András felvétele

Háy János és Spiró György beszélgetése

Amikor volt egy nagy sikerem, a *Csirkefej* című darab, ´86-ban, akkor beláttam, hogy nekem nincs drámairói tehetségem, nekem epikus tehetségem van. Már negyvenéves voltam, és eléggé el voltam szontyolodva emiatt, mert bizonyos értelemben az addigi ténykedésem fölöslegesnek, hiábavalónak bizonyult.

HÁY: Téged a siker ébresztett arra rá, hogy rossz, amit csinálsz?

SPIRÓ: Igen, mert akkor derült ki, hogy ha ez a maximum, amit én így el tudok érni színházban, az kevés.

HÁY: Tartalmi szempontból mondod?

SPIRÓ: A mű nem elég jó, hát most mit csináljak. Azóta dacból írok drámát. Írtam elég sok drámát, és úgy gondolom, hogy úgy nagyjából megtanultam, amit épeszű ember, író ember dramaturgiából megtanulhat. Így is írok nagyon rosszakat, de néha jót is, persze az nem olyan, mint amit az igazán nagyok írnak. Én úgy gondoltam, hogy nem érdemes jó írónak lenni, csak nagyon-nagyon jó írónak érdemes lenni. Az, hogy jó író, az kit érdekel. Az érdektelen. Akkortájt jöttem rá, hogy az, hogy én nagy író legyek, arra nekem a drámában nincs esélyem alkatilag, csak a prózában. Keserves belátás volt, de hát mit csináljak. Ez persze nem derülhet ki azonnal. Amikor nekivágtam, semmiféle garancia nem volt arra, hogy egyálta-

lán bármihez van tehetségem. Egy fiatalember úgy döntött, hogy ő író lesz. Micsoda hülyeség. Őrület. Semmi értelme. Talán pechem volt ezzel a *Hannibál*lal, hogy abban volt egy olyan jelenet, amit én nem tudtam volna kitalálni, mert talán hamarabb leszoktam volna a drámáról, hogyha az az egy se jó. De még gyártottam, gyártottam, és nem ment. Nem olyan, mint a Shakespeare, nem olyan, mint a Kleist, meg a Büchner, meg a Wyspiański.

HÁY: Magyarán te rossz drámaírónak tartod magad?

SPIRÓ: Nem. Jó drámaíró vagyok a legjobb műveimben, de nem vagyok igazán nagy drámaíró. Ez a helyzet. Hát ezt be lehet látni. Mondjuk, Shakespeare nem volt jó regényíró. Én mindig azt szoktam mondani, hogy én jobb regényíró vagyok, mint a Shakespeare. Shakespeare hihetetlen tehetségtelen volt epikában. Hogyha elolvassuk az epikus költeményeit, a *Lukréciát*, amit akkor irodalomnak tekintettek, a drámát pedig nem tekintették művészetnek, hát borzasztó rossz. Teljesen tehetségtelen a pasas mint epikus. Mert ő arra született, hogy drámát írjon. Persze vannak kivételek. Például Puskin nem volt született drámaíró. A *Borisz Godunov* mégis egészen nagyszerű. ... Nyilván van egy csomó minden, ami tanulható. Részben az ember elles bizonyos eljárásokat, fogásokat, talán bizonyos esetben a szemléletmódot a nagyoktól. Ilyen értelemben csak a legnagyobbaktól érdemes tanulni. Csak a legnagyobb zseniktől tanuljunk, de azért azok nem mi vagyunk. Én azért hörögtem, amikor már úgy gondoltam, hogy jó darabokat írok, és nem adnak elő színpadon, mert abban reménykedtem, hogy ha színpadra kerülnének a szövegeim, akkor abból nagyon sokat tanulnék. Ez illúziónak bizonyult. Azután nemcsak a szövegeim kerültek be színházakba, hanem én magam is bekerültem ösztöndíjas drámaíróként dramaturgnak, aztán igazi dramaturg voltam tíz évig egy nagyszerű színházban Kaposvárott, majd színigazgató voltam. Minden franc voltam, és azt vettem észre, hogy a drámaírói képzeletemet a létező színház inkább gátolja, mint segíti. Tehát illúziónak bizonyult az, hogy a színházon belülre kerülve az ember jobb drámaszerző lesz. Tudniillik akkor megtanulja, hogy az adott színházban valóban mit lehet megcsinálni technikailag, és mit nem lehet megcsinálni. Mire képes a rendező meg a színész, és mire nem képes. És ez öt-tíz év múlva megváltozik. Tehát jobb, hogy ha az ember kívül van mindenen, és a fantáziája működik. A mai korszak különösen nem kedvező ebből a szempontból, mert most már mindenki szappanoperában gondolkodik, és az epikus szerkezet, nem drámai. Ez mindenkire hat, és nem tudnak drámai jeleneteket írni a legtehetségesebb szerzők sem. Mit nevezek én drámai jelenetnek? – ezt definiálni kéne. Azt nevezem drámai jelenetnek, amelyikben az abban szereplők más lélekkel mennek bele, mint ahogy kijönnek belőle. Tehát valami nagyon nagy fordulat történik a jeleneten belül, és ez mindig valamelyik szereplőnek a lelkében történik meg. Ez a lényege. Nagyon sok olyan darabot látunk meg írunk, ahol bemennek a szereplők a jelenetbe, baromi sok minden történik, agyabugyálják egymást, meg lefekszenek egymással, meg megölik egymást, meg mindenféle történik, de ugyanazzal a lélekkel jönnek ki, mint ahogyan belementek, és drámai értelemben nem történt semmi. Ebből a szempontból nagyon jó Shakespeare-t megnézni. Zseniálisan értett ahhoz, hogy minden jelenetben legyen egy olyan fantasztikus lelki csavar, ami miatt az drámaivá válik. Lehet, hogy az egy melléksze-replő, akkor amiatt van az a jelenet, de megcsinálja.

HÁY: Nem lehet, hogy itt a közönséggel is gond van?

SPIRÓ: Van, természetesen, de ezt meg lehet érteni. ´89-ig itt lehetett reménykedni abban, hogy jön egy jobb meg igazságosabb meg ésszerűbben működő társadalom. Én ugyan nem reméltem ilyesmit, de nagyon sokan remélték. Ez a remény mostanában megszűnt immár. Amióta ez a remény hanyatlik, amióta az illúzióknak végük van – ez körülbelül a kilencvenes évek vége, kétezres évek eleje –, azóta valahogy az én műveimet megint jobban fogadja be a közönség, mint korábban. Mert korábban taszította őket az úgynevezett pesszimizmusom. De hát most megint vevők egy tragikusabb szemléletre... Van egy javaslatom. Ki kell menni a színházból, ott kell hagyni ezt az egészet a fenébe. Tudniillik ez már múzeum. A mi színházunk az múzeum, nagyrészt múzeum, egyre inkább az lesz. Most a színházak arra fognak kényszerülni, hogy ne fizessenek jogdíjat. Ezt úgy lehet elérni, hogy olyan szerzőket játszanak, akik több mint hetven éve haltak meg. Ezzel eleve tíz-tizenöt százalékot megspórolnak. Hát miért játszanak ennyi klasszikust? Ezért. Shakespeare-nek nem kell fizetni. Ha valaki olvasta a Shakespeare-könyvet, tudja, hogy számomra nagyobb zseni a világon nem volt, mint Shakespeare. De ne játsszunk Shakespeare-t, mert úgyis elrontjuk. Én Magyarországon egy kivételével az összes Shakespeare-en halálra untam magam, egyik rosszabb volt, mint a másik. Úgyse tudjuk eljátszani, nem hozzánk szól. Hagyjuk a fenébe a klasszikusokat. Az nem eleven színház, az múzeum. Lehet, hogy nagyon rossz darabokat írunk, de abban van valami, amire a mai közönség rezonál. Shakespeare-re ma nem lehet rezonálni. Tehát a közönség körébe kéne kimenni. És hol van ma közönség, kérem szépen? Mert van. A rockkoncerteken van közönség, meg a plázákban van közönség. Én egyszerűen nem tudom felfogni, hogy a mai egyházak és a mai színházak miért nem mennek a plázákba. Hát mindenki ott van. Hogyha végignézzük a színháztörténetet és a vallástörténetet, az összes vallás hol volt? A bazilikában. Az volt a vásárcsarnok, a bazilika. Hát persze, hogy odamentek a papok, ahol az emberek úgyis voltak. És a színházat is ott csinálták. Oda kéne menni, ahol az emberek vannak. Nem értem, hogy ha van ez a színházszerű képződmény, a rockkoncert – nem a komolyzenéről beszélek, hanem a rockzenéről, aminek óriási tömege van –, miért nem ott csinálunk színházat. Miért nincs feltalálva az a drámai forma, ami egy rockkoncerttel összevegyítve tömegekre hathat. Amúgy is úgy gondolom, hogy a zenés színház az igazi színház. A prózai színház satnya a zenés színházhoz képest. A zenés színház eleve érzelmekhez szól, már a zene miatt is. A rockkoncerten visítanak valakik, és ezek a hangok fizikailag is hatnak ránk. Előbb-utóbb meg kéne csinálni. De nem én fogom.

Színház TÁPként

BESZÉLGETÉS VAJDAI VILMOSSAL

Vajdai Vilmos felbukkan itt is, ott is: struktúrán belül, a Katona József Színház színészeként és az underground világában. Hétfő éjszakánként a Süss Fel Nap nevű klubban – szeptembertől immár a West Balkánban – az általa vezetett TÁP Színház mulattatja, altatja, rémisztgeti, (nevetésre) ingerli, szereti, meghökkenti, eteti-itatja, kizökkenti és nem hagyja békében a közönséget, melynek Vajdai olykor zenél is. Korábban, többek között, az ausztrál bennszülöttek hangszerét, a didgeridoót fújta a Korai Öröm zenekarban. Manapság dj Redo néven a Korai's Banditosban zenél. Vajdai Vilmost most elsősorban a TÁP Színházzal kapcsolatban kérdeztem.

– Előadásaitok nagy részét szórakozóhelyeken tartjátok. Már csak ezért is feltételezhető, hogy közönségetek más, mint akár a kőszínházaké, akár az alternatív színházaké. Szerinted milyen volt a közönsége a TÁP Színháznak a megalakulásotok utáni években, amikor a Tilos az Á-ban léptetek fel, és milyen mostanában?

– A Tilos az Á-s időkben még nagyon kevesen tudtak rólunk, hiszen nem volt még internet vagy mobiltelefon, amin el lehetett volna terjeszteni az előadások hírét. Nem is nagyon reklámoztuk, csak néhány ismerősünknek szóltunk, így belőlük lett a közönség, meg az odajáró fiatal értelmiségből. Nem volt nagy tömeg az előadásainkon, de sokféle ember megfordult ott. Akkor is körülbelül azt csináltuk, amit most: kevés próba, minden héten más, egyszeri előadás, melyet majd az ránt össze, hogy a közönség ott van.

Az egész egyébként úgy kezdődött, hogy a Tilos az Á-ban diszkóztam, és azt gondoltam, hogy egyszerűen jó a hely: itt érdemes színházat csinálni. Már csak azért is, mert olyan emberek fordulnak meg ott, egy olyan alternatív közönségréteg, amely amúgy nem jár kőszínházba, belőlük így ki lehet nevelni egy új közönséget, amely a másfajta színházat is szereti. A kiindulópontunk azóta sem változott: olyanokat csinálunk, amilyeneket és ahogy nem szoktak színházban.

Most viszont valahogy berobbant a dolog, és sokkal többen vannak az előadásainkon. Részben persze attól, hogy egy kicsit nagyobb lett a hírverés, de azt is látom: kifejezetten kívánják azt, hogy belevonjuk őket az előadásba. Ami meglepő volt. Körülbelül a hetvenes években volt egy olyan időszak, amikor a közönséget folyton bevonták az előadásokba, aztán ez évtizedekig ciki volt, egyrészt hogy akkor most mindenki így akar avantgárd lenni, másrészt a közönség is menekült ezekről az előadásokról. A Süss Fel Napban viszont törzsközönségünk is van, és úgy látom, szívesen vesz részt az előadásokban. Bármit kérdezek vagy kérek tőlük, azonnal megcsinálják, és ezt kifejezetten szeretik. Azt gondolom, hogy megint eljött egy olyan kor, amikor erre van igény. És mi persze nemcsak piszkáljuk a közönséget, hanem tartjuk is vele a kapcsolatot az egész előadás alatt. Ettől lesz a színház interaktív: lényegében bele tudnak szólni, hogy merre menjen egy jelenet vagy az egész előadás is akár.

Az is érdekes, hogy a Süss Fel Napba járnak idősebbek is, ami egy éjszakai klubban furcsa, hiszen fél tizenegykor vagy még később kezdünk, mert újabban a közönség is késik. Feltűnően sok tinédzser jár az előadásokra, és nagyon tetszik nekik, amit csinálunk. Sőt, nagyon sok fiatal lány is lejön, de sajnos az előadás után eltűnnek, a bulira nem maradnak. Kutatóorvosokról, fiatal tudósokról is tudok. Menedzserektől is szoktam levelet kapni. Másrészt, és ezt a színházas fórumokról tudom, jönnek hozzánk egyéb színházakba járó fiatalok is. Szóval fiatal, új közönségünk van, ami megfelel ama szándékunknak, hogy új közönséget neveljünk ki.

– Szerinted mit kapnak meg nálatok, amit máshol nem?

– Ha máshova nem járnak, akkor elsősorban színházat kapnak. De másfajta színházat. Az egész világ – részben a technikai fejlődéstől – egy csapásra megváltozott. Akik eljönnek a TÁP-ra, korszerű színházat látnak. Varieté típusú előadásaink felidézik a század eleji kabarékat, de a XXI. századnak megfelelően. Leginkább a You Tube-hoz tudnám őket hasonlítani. Az is egyfajta minikabaré, amelyben ki-ki a saját ízlése szerint keresgél. Ott is csupa élő pillanat van, ahogy nálunk is, attól, hogy általában egyszeri és megismételhetetlen. A *Minden Rossz Varieté*ben ezt még azzal is megspékeltük, hogy kínosak akarunk lenni.

– Miért jó az a színészeknek vagy a közönségnek, hogy kínosak vagytok?

– Minden színházban jók akarnak lenni, jó előadást akarnak csinálni, és aztán el is mondják ma-

gukról, hogy ők a jók. Mi, legalábbis ebben a varietében, nem mondjuk ezt magunkról, hanem rossz, kínos pillanatokat akarunk, mert ez nagyon sok igazi színházi pillanatot okoz, hiszen hirtelen személyiségek válnak láthatóvá. Amikor valaki kínos lesz, olyan, mintha csupasz lenne, nem tesz rá semmiféle színészkedést. Erre törekszünk, és ezt megértették a szereplők is. Közben persze vannak nagyon mulatságos számok is, hosszabb távon ezért elviselhető a játék, de voltak már olyan előadásaink is, amikor szinte végig kínosak voltunk...

– Vagyis amikor a közönség egyáltalán nem nevetett?

– Igen. Próbáltam elzavarni a közönséget, mert már annyira kínos volt az egész, de ők csak ott ültek és várták, hogy még, még, még. Persze akkor jó egy ilyen előadás, ha ebből is van, abból is van, vagyis ha vannak benne, úgymond, élvezhetőbb dolgok is.

– Számomra kifejezetten felszabadító, hogy mivel állítólag rossz színházat fogok látni, nincsenek bennem elvárások...

– Igen, és nekem sincsenek különösebb elvárásaim a szereplőkkel kapcsolatban. Legfeljebb annyi, hogy mindenki magát adja, hogy azt csinálja, amit igazán szeretne, és hogy bátran merjen kínos lenni. Ha egyszer ezt felfogja, akkor kínosnak lenni nem olyan nehéz, és akkor hirtelen ő is katarzist él át azáltal, hogy rosszul érezte magát, de ezek után már szinte bármit meg tud csinálni a színpadon.

– Vagyis a kínosság a színész számára is felszabadító, egyfajta bátorságpróba. Talán ezért is csatlakozik sok színész a TÁP-hoz.

– Meg azért is, mert olyan dolgokat is kipróbálhatnak maguknak benne – ez az egyik metódus. A másik pedig amikor egy előadáson nagyon sokat dolgozunk. A *Keresők* például idő és hely hiányában addig tolódott, hogy végül nagyon sokat tudtunk dolgozni vele. Most úgy állunk, hogy következő bemutatónkat, az *Odüsszeiszt* körülbelül egy év múlva tartjuk, de már hívták is vidékre, például a VOLT fesztiválra. Már most elkezdtük próbálni, és mivel úgyis az a legjobb, ha ki lehet próbálni a közönség előtt, megmutatjuk a nézőknek is. Ezek persze nemcsak próbák, hanem önmagukban megálló előadások, de a visszatérő közönség a munkafolyamat egy-egy újabb fázisát láthatja.

– A Keresőket a Kamrában is játsszátok – ezzel az előadással a TÁP Színház egy másik oldalát is megismerhette a közönség...

– Most, hogy kicsit befutottunk és divatossá váltunk, többet és intenzívebben dolgozunk, és kétféle munkamódszer kezd kialakulni. Vannak a láthatóan jól működő, egyszeri, helyben születő előadásaink, melyek előtt csak egy megbeszélést vagy próbát tartunk, hogy összehangoljuk, mik lesznek benne – ez az egyik metódus. A másik pedig amikor egy előadáson nagyon sokat dolgozunk. A *Keresők* például idő és hely hiányában addig tolódott, hogy végül nagyon sokat tudtunk dolgozni vele. Most úgy állunk, hogy következő bemutatónkat, az *Odüsszeiszt* körülbelül egy év múlva tartjuk, de már hívták is vidékre, például a VOLT fesztiválra. Már most elkezdtük próbálni, és mivel úgyis az a legjobb, ha ki lehet próbálni a közönség előtt, megmutatjuk a nézőknek is. Ezek persze nemcsak próbák, hanem önmagukban megálló előadások, de a visszatérő közönség a munkafolyamat egy-egy újabb fázisát láthatja.

– A Keresők egy számomra teljesen ismeretlen szerző, Molnár Péter novellájából készült. Hogy akadtál erre a szövegre?

– Molnár Péter ismerősöm egyébként, és ez a novella egyetlen, ifjúkori műve. Én nem olvastam; Turai Tamás rádiós dramaturg szólt, hogy szerinte ezt a szöveget jól át lehet írni rádiójátékká. Én azért örültem ennek a novellának, mert annyira nem létező mű, hogy azt gondoltam: szabadon, bármit csinálhatok vele. Aztán Turai Tamás és Peer Krisztián segítségével valameddig el is jutott a szöveg. A rádiójáték-verzió egyébként magának a rádiójáték-

nak a készítéséről is szól, ezért vettem föl és vágtam hozzá kiszólásokat, leállásokat és egyéb civil hangokat.

Amikor először merült föl, hogy megcsináljuk darabban, még jobban meg akartam változtatni az eredetihez képest. De kezdett elfogyni az időnk, és akkor az jutott eszembe, hogy csináljuk meg playbackben. Egyrészt érdekes kísérlet, playback-előadást még úgy-

A portrékat Schiller Kata készítette

sem láttam, másrészt talán hamarabb elkészülünk vele. Ami persze nem így lett, mert a playbacket megtanulni nagyon nehéz volt. Eredetileg is vetített háttért szerettem volna, és ez is nagyon nagy munka. Végül egyre többet próbáltunk, és egyre jobban összeállt, és születtek belőle nagyon jó dolgok, amiket nagyon szeretek.

– *Több rádiójátékot is csináltál, pedig kevesen hallgatnak rádiót manapság...*

– Nem másoknak csinálom, magamnak... De a hangokhoz mindig is közöm volt. Az első ilyen rádiójáték a tizennégy részes *Utas és holdvilág* volt, amin egy évig dolgoztam. Az elmúlt években szerencsésen alakult, hogy egy-egy dologgal ilyen sokáig foglalkozhattam. Akkor jó a színházi munka, ha az ember sokáig foglalkozhat vele – ez a színházban általában kevéssé adatik meg. Van rá hat hét vagy két hónap, és aztán be kell mutatni, bármilyen is az előadás. Szerintem a két véglet a jó: vagy elég rá egy nap, és akkor üt, üthet, vagy pedig hosszabb munka szükséges, de akkor viszont mindent egészen pontosan ki kell dolgozni.

– *Halász Péter emlékének ajánlod a* Keresőket, *aki a hangjáték-változatban is szerepel. Hogyan kezdtetek el együtt dolgozni?*

– Halász Péter a Katonában rendezett, de az előadásában nem voltam benne. Szirtes András barátom mutatott be neki, aki régi ismerőse volt Péternek. Előtte még egy kicsit irritált is, hogy idejön Amerikából egy sztár, messziről jött ember, aki azt tesz, amit akar. És akkor egy hihetetlenül különleges, természetes, szabad embert ismertem meg. Sokat dolgoztunk együtt, főleg az újsághírszínház idején a Kamrában, melyet Halász Péter rendezett. Elkezdtem neki zenét csinálni, és az operáit kivéve szinte mindenhez én válogattam vagy hoztam zenét.

– *Még a búcsúztatásán is te zenéltél...*

– Igen, a ravatalánál engem kért föl Master of Ceremoniesnek. A barátjának gondolt, ebben biztos vagyok, és megbízott bennem.

– *A TÁP Színházzal kapcsolatban vannak meg nem valósított ambícióid?*

– Vannak. Elsősorban a saját független működésünk. Ami részben meg is van. De pénz nélkül napi szenvedés, hogy tovább tudjunk lépni, vagy hogy egyáltalán fönn tudjunk maradni. Az éves működésünkre körülbelül egymillió forintot kapunk, miközben a Nemzetiben olyan darabok buknak meg, ahol csak a díszlet hatvan-hetven millióba kerül. Mi pedig folyamatosan sikereket aratunk, és tényleg jól működünk.

Szeptembertől új helyen, a West Balkánban fogunk játszani, és sok mindent szeretnék kipróbálni. A helyszín nagyon izgalmas, mert többféle térbe lehet kitalálni az előadásokat, például vannak utcára nyíló ablakos helyiségek is. És gyerekszínházat is szeretnék rendszeresen.

– *TÁP-módszerrel?*

– TÁP-módszerrel, persze, nem tudok magamtól megválni. Korábban is volt egy gyerekelőadásunk, pár éve ment ötször, aztán nem tudtuk már hol játszani. Majd meglátjuk. A színházi közönség kinevelését nem lehet elég korán elkezdeni. Azt gondolom, hogy ez a fajta színház a jövő színháza. Aztán hogy mi a jövőben leszünk-e, nem tudom. Most vagyunk, elindultunk mi is egy úton, de ez nem feltétlenül végleges. Mi nem vagyunk készen, a színház nem *ilyen,* csak az az út, ami oda vezet.

Az interjút készítette:
Ráday Andrea

ÉLET ÉS IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

MINDEN PÉNTEKEN!

KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL VAGY FIZESSEN ELŐ!

Kedvezményes éves előfizetési díj 15.500 Ft

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

Mestyán Ádám

A kegyetlen tánc: Frenák Pál

KÍSÉRLET EGY KORTÁRS STÍLUS DEFINIÁLÁSÁRA

Előhang

Frenák Pál 1999-től folyamatosan Magyarországon dolgozik. Eleinte szorosan kapcsolódott a Trafó Kortárs Művészetek Házának (a továbbiakban Trafó KMH) megalakulásához, valamint a Trafó KMH alapító-igazgatójának, Szabó Györgynek esztétikai elveihez. 1999-től csaknem minden bemutatóját itt tartotta, s jelentős szubkulturális szegmenst hasított ki a magyar értelmiség–művész–diák hármasságból.[1]

Túlzás nélkül állítható, hogy 1999 és 2005 között a Trafó KMH divatot teremtett a kortárs táncból és a kortárs táncszínházból, s e divat egyik legfelkapottabb tagja (és egyben megteremtője is) a Frenák Pál Társulat, vagyis a Compagnie Pal Frenak. Sajátos látványvilága, különleges mozdulatrendszere, szokatlan témái, egyszóval: egyedi esztétikája a magyar táncosokra is nagy hatást gyakorolt. A Kompmánia, Gergye Krisztián, Ágens, valamint saját egykori táncosai, Juhász Kata, Zambrzycki Ádám, Gergely Attila, de még olyan látszólag távoli alkotók, mint Ladjánszki Márta vagy a Finita la Commedia is bizonyos mértékig hatása alá kerültek. Frenák tehát nemcsak egy sajátos közeg kialakulásához és a közönség megteremtéséhez járult hozzá, hanem egy egész generáció táncszemléletére nyomta rá bélyegét.

Azon darabok, melyek e hatást előidézték, 1999 és 2005 között nagyjából egységesen elemezhetőek. Ezt az időszakot az a tény jelöli ki, hogy a Compagnie Pal Frenak alaptáncosai azonosak voltak – ekkor majdnem az összes darabban szerepel három ikonikus táncos: Juhász Kata, Gergely Attila, Zambrzycki Ádám. 2005 után Frenák nem dolgozott többet velük, így elemzésemben ez az év jelöli a végpontot. De egyébként is úgy tűnik, 2005 után valamiféle váltás és elmozdulás következett be a művész pályafutásában, melynek iránya még nem látható világosan.

Az alábbiakban a jelzett időszakban készült előadásokat fogom kronológiai sorrendben elemezni *(Out of the Cage [Zöld és savanyú], Tricks and Tracks, Lakoma – Festen, KáOsz, Blue Spring, Fiúk, Csajok)*. Nem minden alkotásra jut egyenlő hely és idő, valamint nem térek ki sem Frenák szólójára *(MENnOnNO)*, sem a felújított darabokra *(Gördeszkák)*, sem pedig a koprodukcióban készült alkotásokra (Bozsik Yvette-tel közös darabja, illetve a Krétakör Színház *Phaidra*-előadásának koreográfiája).[2] Négy mű centrális szerepet tölt be: a *Tricks and Tracks*, a *Lakoma*, a *KáOsz* és a *Fiúk*. (A *Blue Spring* című munkát sikertelennek tartom, ezért éppen csak megemlítem.) A *Fiúk, Csajok, Apokalipszis* előadásokat trilógiaként kezelik általában, én a *Fiúk*ra térek ki bővebben, az *Apokalipszis*t pedig már nem sorolom ide, hiszen abban már nem szerepelt egyik alaptag sem. Az Előszóban felvázolt módszertani elvek alapján egységes esztétikai elvként a *kegyetlen tánc* fogalmát igyekszem meghatározni az alkotások strukturális elemzésével is, melynek végső célja az, hogy bemutassa azt a sajátos készletet, mely a frenáki hatástörténetet alakítja.

Előszó és módszertani megjegyzések a *kegyetlen tánc* fogalmához

A „kegyetlen tánc" Antonin Artaud „kegyetlen színház" kifejezésének direkt átvétele. A „kegyetlen színház" *fogalma* Artaud-nál zavaros, és ezért sok párhuzamos interpretációt találunk. Mégis, ha három eredeti Artaud-szöveghez visszanyúlunk, akkor meglepő párhuzamosságokat találunk a frenáki *oeuvre* alkotóelemeivel.[3] Mintha Frenák ideális kritikusa Artaud lenne, mintha a táncos alkotásai a hatvanas évek Artaud-hulláma után újra aktuálissá tennék a színész elméletét. S ha formabontóan hangzik is: amikor Artaud a „kegyetlen színházról" beszél, mintha a „kegyetlen tánc" fogalmát értené rajta – legalábbis abban a for-

[1] Jellemző adat, hogy 2003-ban Magyarországon 20 előadása volt a társulatnak, amelyen 8000 ember látta őket, míg ugyanebben az évben külföldön 32 előadáson 12 800-an vettek részt, ami azt jelenti, hogy ebben az évben 52 előadáson 20 800-an látták a társulatot. (A Compagnie Pal Frenak közlése.)

[2] A színlapok, bemutatók dátumai és helyszínei a Mellékletben találhatók.

[3] Antonin Artaud: Színház és kegyetlenség. In *A könyörtelen színház*. Ford. Betlen János. Szerk. Vinkó József. Gondolat, Budapest, 1985, 143– 146. Uő.: A Kegyetlen Színház (Első kiáltvány). Uo. 147–160. Uő.: A Kegyetlen Színház (Második kiáltvány. Uo. 182–188.

mában, ahogy az Frenáknál megvalósul. Frenák koreográfusi teljesítményén nem változtat semmit, ha a kegyetlen táncot mint képzőművészeti komplex látást is meghatározom: vagyis azt állítom, hogy nem koreográfiai mintákban gondolkozik elsősorban, hanem *képekben* és szituációkban. Ennélfogva gyakran előfordul, hogy az elemző sem mozgást, hanem *képeket* elemez.

Ez az állítás azt feltételezi, hogy a koreográfiai intenció megkülönböztethető legyen a képiségtől. Ez a különbségtétel, úgy gondolom, a gyakorlatban majdnem lehetetlen. Mégis, az a művészi szándék, mely alapegységként a mozdulatot tételezi, különbözik attól a logikától, mely elidőzik bizonyos „megfagyott" képeknél. Ez a különbség a felszín alatt húzódik meg, és olykor stílusteremtő erőként működik. Egyáltalán nem fontos és elsőrendű, hogy ezt a különbséget minduntalan felleljük – jó azonban észben tartani, hogy egy-egy műalkotás létrehozásában különálló erők alkotnak egységet.

Az első módszertani megjegyzés elmélet és gyakorlat viszonyát illeti: az alábbi elemzések keretét a „kegyetlen tánc" fogalma úgy teremti meg, ahogyan az előadásokból levont tapasztalathoz alkalmasnak találtam. Vagyis a létező praxis leírására olyan metaforát igyekeztem kreálni, mely egy történeti kontextusba is illeszthető. Természetesen nem állítom, hogy a művész Artaud alapján dolgozott volna. Azt viszont állítom, hogy a (mozgás)színházi hagyomány alaposabb támpontot nyújt művészetének esztétikai definiálásához, mint a tánctörténet. Ebből pedig az következik, hogy jelen esetben egy táncos a színházi eszmetörténettel írja felül, szövi át a tánctörténetet – amennyiben a Compagnie Pal Frenakot *egyáltalán* a tánctörténet részeként kezeljük, és Artaud-t *egyáltalán* a színháztörténet részének tekintjük.

A második módszertani megjegyzés elmélet és elmélet viszonyát érinti. A „kegyetlen tánc" Artaud „kegyetlen színház" fogalmának nem pusztán tetszetős átvétele. A „kegyetlen színház" szövegeiben megragadható és elkeríthető egy olyan fogalmi mag, amely akkor is megállja a helyét, ha tudjuk, hogy a Kegyetlen Színház mint intézmény két hét alatt csődbe ment, és Jacques Derrida 1966-ban bebizonyította, hogy tézisei tarthatatlanok.[4] Ezt a fogalmi magot ragadom meg és alkalmazom Frenák Pál műveire. Így keletkezik a „kegyetlen tánc" *fogalma*. Intencióm szerint ez a kifejezés nem pusztán a frenáki „stílus" jegyeinek összefoglaló metaforája, hanem egyik jellemzője egy esztétikai és társadalmi ízlésváltásnak, egy olyan ízlésváltásnak, melynek horizontja ma még nem belátható, de azt a módot is befolyásolja, ahogy a gondolkodás általában vett tárgyait (test, tér, idő) kezeljük.

A harmadik módszertani megjegyzés: ezek az elemek az említett időszakból (1999–2005) és az ekkor keletkezett előadásokból származnak. Minthogy kortárs alkotóról van szó, az elemzés nem kíván stílustörténeti jóslásokba bocsátkozni. Vagyis szigorú értelemben vett leíró analízisre épül, és pusztán már kanonizált alkotásokat értelmez újra (és nem bizonyos, hogy a régebbi értelmezéseknél pontosabban). Számos ellenvetés kínálkozhat: például, miért gondolom úgy, hogy későbbi, most még csak születőfélben lévő darabok nem tartozhatnak ide, vagy hogy minden korábbi alkotás idetartozna. Nem gondolom úgy, vagyis a példák sora tetszőlegesen bővíthető, alapja pedig egy meghatározott korpusz. Ugyanakkor egyszersmind felettébb valószínű, hogy az eredetileg a Frenák-darabok példatárán kikísérletezett fogalom elszabadul, vagyis nem frenáki alkotások is idetartoznak majd. Ez is szándékom szerint való.

A negyedik módszertani megjegyzés az artaud-i fogalom kibontását célozza. Mi is a „kegyetlen színház" mint teoretikus konstrukció? Artaud a Bali-szigeti színház párizsi vendégjátékán döbben rá arra, amit előtte ugyan már sokan megírtak: a szöveg uralmára a színházi előadásokban. Számára a „keleti" és a „nyugati" színház közötti különbség (egyfajta koloniális gesztussal) abban nyilvánul meg, hogy a „keleti" színházban „a rendező teremtőereje *elsöpri a szavakat*".[5] [Kiemelés az eredetiben.] Sőt, „egyszerűen tagadása [...] a mi nyugati színházfelfogásunknak",[6] mégpedig azért, mert „tiszta anyagból, tiszta élményből, tiszta valóságból gyúrták".[7] Ez a rácsodálkozás adja a „kegyetlen színház" teóriájának alapélményét. A mester kiábrándul a hagyományos nyugati színházfelfogásból, és 1933-ban látnoki módon olyan színházat követel, mely nemcsak új elvek alapján szerveződik, hanem társadalmi funkciója is van. „Szorongató, katasztrófákkal teli korunkban mind sürgősebb az olyan színház, amely nem marad el az események mögött [...], s amelynek rezgései úrrá lesznek a kor bizonytalanságán."[8] „Húsba vágó színház" az eszménye. A kegyetlen fogalma számára nem egyszerűen a brutalitást vagy a kínzást jelenti,[9] hanem egy létállapotot, illetve *a* létállapotot: „mindaz, ami él, az kegyetlen."[10]

Gyakori hasonlata szerint a színház olyan kegyetlen, akár az álom. Egy szakaszt érdemes hosszabban idézni: „A színház azért éppoly vérengző és embertelen, akár az álom, hogy világossá tegye és mindörökre belénk vésse egy kiirthatatlan és állandó, görcsös konfliktus tudatát [...], amelyben az egész teremtés toporzékol, amiért befejezett lények vagyunk."[11] Vagyis a kegyetlenség nem más, mint egy állandóan jelen lévő, de elérhetetlen valami tudata. A megváltoztathatatlannal való szembesülés őrjítő varázsa, egyfajta transzcendentális szadizmus. Erre a létállapotra az álom, a színház és a kábítószerek nyitnak kaputt. De Artaud valamiféle katarzist, megtisztulást is remél. Ez a színház egyben a társadalmi *megváltás* reményét is hordozza: „a tömegek gondjaira fog összpontosítani."[12]

A színház formai sajátosságait „A Kegyetlen Színház" első kiáltványa mutatja be részletesebben. Első

4 Jacques Derrida: La théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation. *Critique,* no. 230, 1966. Később in *L'écriture et la différence*.

5 Artaud: A Bali-szigeti színházról. In *A könyörtelen színház,* 111–126. Itt: 111.

6 Uo. 115.

7 Uo. 118.

8 Artaud: Színház és kegyetlenség. I. m. 143.

9 „Ez a Kegyetlenség nem, legalábbis nem kizárólag a szadizmust és vért jelenti." Artaud:. Levelek a kegyetlenségről. I. m. 161–164. Itt: 161.

10 Uo. 144.

11 Artaud: A Kegyetlen Színház (Első kiáltvány). I. m. 150.

12 Artaud: Színház és kegyetlenség. I. m. 146.

követelménye a *„térbeli kifejezésmód”*,[13] melyen a színház fizikalitását, fizikai jellegét érti. Másodszor, a saját nyelv megtalálása, mely egyben a szövegtől való megszabadulást is jelenti. „(...) visszataláljunk egy olyan egyedülálló nyelvhez, amely félúton van a gesztus és a gondolat között.”[14] E nyelv egyben metafizika is, vagy legalábbis mögötte „metafizikai kísértés” lakozik.[15] Ez a nyelv fizikai, vagyis anyagát „a jel szintjére emelt emberi testek” alkotják, aminek ötletét Artaud a hieroglifákból vette. (Frenáknál mindez nem lemondásként jelentkezik, hanem éppen ellenkezőleg: a szavak iránti beteljesíthetetlen vágyként.) Harmadszor: a kegyetlen színház az emberi érzékenységre hat – le kell nyűgözni a nézőt, a feladat az, hogy „rabul ejtsük a néző figyelmét”.[16] Negyedszer, a „kegyetlen színház” *rendezői* színház: a látvány és a cselekmény teljes egészében a rendező felelőssége. Ötödször: a díszlet teljes hiányát követeli (ha a táncban a fényeket díszletként fogjuk fel, akkor ez a feltétel megdől). Hatodszor pedig, az előadás nem írott darabok, hanem témák köré rendeződik.

A fentiekben nem az összes jellemzőt emeltem ki, hanem azokat, melyek relevánsak a tárgy szempontjából. Artaud sokszor következetlen és egymásnak ellentmondó kijelentéseket tesz (például egyszer azt állítja, hogy a hangszerek a díszlet részei lesznek, máskor meg azt, hogy nem lesz díszlet), de azt hiszem, a fentiek többé-kevésbé állandó és megfogható elméleti alapok. Hat pontba foglaltam tehát azt a fogalmi magot, mely egyben a „kegyetlen tánc” fogalmára is alkalmazható. Az alábbiakban először is bemutatom, hogy a *kegyetlen* artaud-i fogalma miként értelmezhető Frenák Pál életrajzi narrációjának kontextusában, majd pedig a konkrét műveket szembesítem a fentiekkel, vagyis hogy a hat jellemző miként mutatkozik meg a frenáki esztétikában. Ez a sajátos komplexum *világ*, ennélfogva világteremtési (stílusteremtési) kísérletként fogható fel.

1. Önelbeszélés és kegyetlenség[17]

Frenák Pál süketnéma szülők gyermeke. Első kommunikációs élményei nem szavakhoz, hanem jelekhez kötődnek. Gyakran emlegetett tapasztalata az emberek lesajnáló viselkedése, amikor őt is süketnémának hitték, miközben ő mindent hallott és megértett. Központi emléke a Vakok Szövetségében két süketnéma ember, akik egyben vakok is voltak, s így egymás kezét fogva kommunikáltak. Apja lassan megőrül, hat testvérével együtt állami gondozásba kerül. Az elszakadás sokkja, a kommunikációképtelenség iszonyú megpróbáltatást jelent a kisgyerek számára – s egyben saját testének felfedezését. „Nagyon korán megszállt a démon” – mondja akkor, amikor arról beszél, hogy az intézeti folyosón egy nagy tükör előtt mozgott, és gyötörte a testét.[18] A belső kínokat (melyek nagyon hasonlóak Artaud „fájdalmaihoz”) külső önkínzással, szexuális izgatással és fantáziálással semlegesítette.

Ez az alapélménykészlet határozza meg alkotásait. A világ kegyetlenségét a saját teste iránti kegyetlenséggel dolgozza fel, mintha a tükör előtt saját karját csavargató kisfiú magán hajtaná végre a „büntetést”, melyet pusztán azért kap, mert létezik. A pszichológiai alaphelyzet meglepően hasonlít Artaud élményeire,

1.

2.

13 Artaud: A Kegyetlen Színház (Első kiáltvány). I. m. 147.
14 Uo.
15 Uo. 148.
16 Uo. 150.
17 Frenák Pálnak három nagy életrajzi interjújáról van tudomásom, és ezek alapján rekonstruálom az életrajzot: Halász Tamás interjúja: Kilépni a takarásból. *Beszélő,* 2001/4. 115–124.; Lőrinc Katalin interjúja és összefoglalása: Irány a jelen. *Színház,* XXXIII. évf. 4. szám, 38–41.(letölthető: http://www.szinhaz.net/index.php?id=286&cid=12219), valamint Varga Mátyás beszélgetése: Emlékek a tükör túloldaláról. *Pannonhalmi Szemle,* 2003. XI. évf. 2. szám, 83–92.
18 Varga Mátyás: Emlékek a tükör túloldaláról. 86.

Frenák azonban mindig belül tud maradni egy olyan határon, ami a színpadra állítást lehetővé teszi. Talán különös, de éppen az az életszituáció, mely fájdalmát okozza, vagyis a hallóként átélt süketnéma-lét adja meg a lehetőséget a fegyelmezetten és szigorúan végzett teátrális munkára. A testi figyelem és gesztusmemória segíti, hogy előtanulmányok nélkül Jeszenszky Endre tánciskolájában tanuljon, majd pedig abban, hogy a nyolcvanas években Franciaországban telepedjen le.

Az emigráció különös tapasztalattal jár: egy nyelv megtanulásával. Azt állítja, hogy a francia az egyetlen nyelv, amelyet jól beszél, hiszen azt tanulta, míg magyarra senki sem tanította. Franciaországban egy óriási jelentőségű esemény éri, melyről keveset beszél: egy

3.

évig a Moulin Rouge táncosa lesz. „Ennek a világnak a professzionalizmusa azonban egy életre beleégett a tudatomba" – mondja később, s talán itt tanulja meg azokat a trükköket, amelyek képessé teszik egy társulat elvezetésére.[19] De nemcsak ezeket, hanem a showvilág teátrális eszközeit is megismeri, melyeket később alkotásaiban felhasznál. A gyerekkori alapélményt, melynek borzalmai az éleslátás és éles tánc képességével ruházzák fel, a show-elemek ismerete, a színpadi rutin és a közösségi munka fordítja át műalkotásokká. Ez a kegyetlen tánc önéletrajzi és elbeszélői forrása. A pszichológiai profil azonban nem adhat teljes képet.

Frenákot interjúi szerint 1999 és 2005 között alapvetően két dolog izgatja: az egyéniség kifejezése és az önazonosság.[20] E kettő összetartozik, a kifejezés maga a nyelvvel van kapcsolatban, s a nyelv felveti a „ki beszél?" kérdését. A frenáki kegyetlen tánc nyelve gesztusok halmaza, egy *esztétikai nyelv,* melynek központi témája nem más, mint maga az érthetőség. A kommunikációról való kommunikáció azt állítja, hogy végül is minden jel félresiklik, a kommunikáció töredékes. A beszélő vagy kommunikátor semmi mást nem csinál, csupán e töredékességen, e félreérthetőségen keresztül magát határozza meg. Az identitás a gesztusokon keresztül konstruálódik.

Frenák darabjaiban a szexuális másságot is erőteljesen tematizálja. A homoszexuális képiség kidolgozott világával jelenik meg a Trafó KMH-ban készített sorozatában. Egész pontosan nem a homoszexualitás társadalmi harcához szól hozzá, hanem testhasználata, a (férfi)testek megvilágítása erotikus és kifejezetten esztétikai tartalmakat hoz felszínre. Ebből a szempontból talán remekműnek lehet nevezni a *Fiúk* című darabot, mely a férfitest és az akrobatika legszebb találkozása egy táncszínpadon.[21] A homoszexualitás és általában a szexualitás esztétizálása Frenák egyik alapvető eszköze. A tükörben látott test idegen testté válik ezekben a darabokban.

1. Tricks and Tracks
2. Lakoma
3. KáOsz

Koncz Zsuzsa felvételei

Ám a művész testhasználata kettős: nemcsak megalkotott, „esztétikai" testképeket hoz létre, hanem durván fizikai, „pozitív" értelemben vett testeket. Mindkettő az identitás ugyanazon pontjára támaszkodik. A gesztusnyelv használata azonban csak az esztétikai testekre vonatkozik, azokra, melyeken nyugvópontra jut a mozgás és a fény, gesztus és zene. A büntetés fogalma valamiképpen az egyik testképből a másikba való átmenetet írja le, ez az a cselekvés, amely átváltoztatja a testeket. A hatalom pozíciója az, ami tudattalan vagy nagyon is tudatos játékot játszik az ártatlan vagy bűnös testekkel.

A fentiekkel természetesen nem az önéletrajzi elbeszélések feltétlen hitelére hagyatkozom, hiszen a narratív identitás kényes dolog. A művész átírhatja, visszavonhatja nyilatkozatait, de törölni már nem tudja őket. Nem kívánom a darabokat lealacsonyítani a pszichológiai szeánszok, gyerekkori élmények vulgárfreudista feldolgozásának szintjére, ennél sokkal összetettebb és bonyolultabb művekről van szó. Azonban Frenáknál a látás-, a figyelem- és gesztuskészlet nem technikai a szó szoros értelmében, hanem egy életszituációból származó örökség. Ennélfogva a kegyetlen tánc és a vele járó ízlésváltozás egy élettörténet generálta paradigma.

19 Halász Tamás: Kilépni a takarásból. 121.
20 Uo. 124., illetve: Sisso: kétszer kettő néha öt. *Magyar Narancs,* 1999. dec. 23. 70.
21 Rényi András mutatott rá először erre a tényre.

2. Alapítóesemények

(Zöld és savanyú [Out of the Cage], *Tricks and Tracks)*

Frenák Pál saját társulatának 1990-es párizsi megalapítása óta Magyarországon tartja bemutatóit – még akkor is így volt ez, amikor táncosai között egyetlen magyar sem volt.[22]

Ez a helyzet 1999-ben változik meg, amikor megalakul a Trafó Kortárs Művészetek Háza. A művész úgy dönt, hogy magyar táncosokkal is készít darabot, és a kulturális kormányzat is támogatja – a legnagyobb támogatás mégis Szabó György igazgatótól érkezik, aki rendszeresen meghívja a Trafó KMH-ba. A Compagnie Pal Frenak immáron Frenák Pál Társulatként is működik, első bemutatója *Zöld és savanyú* címmel nagy érdeklődés mellett zajlik, 1999. május 30-án. Ebben már három olyan magyar táncos is részt vesz, aki később meghatározó arcává lesz a társulatnak: Juhász Kata, Gergely Attila és Zambrzycki Ádám. Innentől kezdve a Frenák Pál Társulat sorsa szorosan kötődik a Trafó KMH-hoz, noha nem azonosak.

Tudatos és szándékos döntés volt, hogy Frenák Budapestre jött.[23] Szabó György a Petőfi Csarnokban mutatta be a *Vadócok*at *(Sauvageries)* 1998-ban, és amikor a művész hallott a Trafó KMH elindulásáról, úgy érezte, „hogy Magyarországon van a helye".[24] A *Zöld és savanyú* után döntött úgy Szabó György, hogy felvállalja Frenák darabjainak már akkor is nyilvánvaló jellemzőit – az erőteljes képiséget, a meztelenséget, az akrobatikát, az erős hanghatásokat és a társadalmi tabuk döntögetését. Egyik francia méltatója szerint a *Vadócok*ban „az agresszivitás megtermékenyítő energiákat szabadít fel".[25] A művész már ekkor olyan eszközöket használ, melyek a későbbi nagy darabokban nyerik majd el végső formájukat.

A Frenák Pál Társulat kezdett el a kortárs táncról beszélgetni középiskolai diákokkal, s ezzel a Trafót „nevelő-oktató" intézménnyé is tette. Társulat és intézmény öt-hat éven át vállvetve teremtette meg a magyar kortárs tánc közönségét, sok-sok évnyi lemaradást pótolva. Frenák maga évek óta foglalkozik sérült vagy fogyatékos gyerekekkel Franciaországban. A folyamatban természetesen más társulatok is részt vettek, de tagadhatatlan, hogy mind tömegbázisában, mind a Trafóval való összeforrottságban ez a csapat volt a legnagyobb. Ezért is állítható, hogy Frenák ízlésváltást hozott Magyarországra.

A *Zöld és savanyú* nem sokkal a bemutató után új címet kapott: *Out of the Cage*. Központi metaforája a szabadulás, és minden Magyarországon készült darabja közül a legéletrajzibb – akkor is, ha a művész ezt tagadja. A kezdetben kísérleti alkotásként felfogott rövid (alig félórás) mű táncosait a magyar táncéletben akkoriban szokatlan módon a közönség körbeülte. Míg az alternatív színházakban ez megszokott volt, talán ez az egyik első szabadon körbejárható magyar táncalkotás. Merthogy az előadásnak több „homlokzata" van.[26] Később átalakították, és beillesztették a nézőtér–színpad szokott szembeállításába. (A körbejárhatóság [-ülhetőség] majd a *KáOsz* című munkában tér vissza.)

A tér közepén három zöld vaságy helyezkedik el, a szereplők jobbára madarakként ezeken ugrálnak, néma állatokként mozognak. A gyermekkori emlékanyag letagadhatatlan. A fekete pizsamában ugráló, jobbára tüskehajú alakok a koncentrációs táborok rabjainak képzetét kelthetik. A szereplők – vagyis az az egyetlen identitás, mely több alakot kap – valóban rabok, csakis egymáshoz érhetnek. Ezt a benyomást még csak fokozza az a helyzet, melyben egy süketnéma jelbeszéddel kommunikáló fiú elmesél egy történetet, miközben saját, szaggatott, elfúló hangja megy felvételről. Háta mögött óriási színes mintájú ágy lóg fentről.

A teremtett világ így látszólag teljesen koherens részekből áll, és illeszkedik egy pszichologizáló önelbeszélés konstrukciójába. Ami széttöri a sematikus megközelítést, az a váratlanul berohanó teljesen meztelen nőalak, aki gyönyörű szólót ad elő. Elsősorban az egyensúly képeit mutatja: az ágyak rácsaira feszül rá. Ez a mozzanat radikálisan felülírja az egyszerűsített képletet: a művész immár kilép saját kulisszáiból, hogy valami, a félelem és rettegés alakján túlit, valami igazán „kegyetlenül" szépet mutasson. A második mozzanat fizikai kép: a sötétben csak fénycsíkok látszanak, és a szereplők vadul elkezdik pörgetni az ágyakat. A vészterhes kép mellé vonatzajra utaló zakatolás hallatszik. Fojtott fenyegetés üli meg a levegőt, oly mértékben, hogy az egyik kritikus „az irháját félti".[27]

Az utolsó képben Gergely Attila egy keskeny fénycsíkon közeledik, madárszerűen, ám felegyenesedve mozgva, piros pöttyös estélyiben, mely éppen összhangban van a háttérben lógó ágy színével. Az elbeszélés képei már-már triviálisak, mégis az öngyógyítást művészetté oldják, mégpedig egy kezdeti, kezdetleges eszköztár segítségével, melyet definiálhatunk a kegyetlen tánc *formatív* periódusaként. Adott a *reflektált* beszédnélküliség, az a helyzet, melyben a gesztus és a látvány kommunikál. Az alkotás nem narratíva, hanem téma köré szerveződik. A kép logikája munkál benne.

A kiszabadulás, elvágyódás megérzékítésére először is a helyet teremti meg az alkotó. Frenákra alapvetően jellemző, hogy a színpad „rossz hely", sivár és ellenséges. A táncosok teste ebben a térben hányódik. A testek tompa állatokként vándorolnak, amelyek nem ismerik a dolgok használati értékét – jelen esetben az ágyak pusztán ugrálásra szolgálnak, és hiányzik róluk az, ami emberi pihenésre alkalmassá teszi őket: a paplan és a párna. Az *Out of the Cage* még nem használ klasszikus teátrális eszközöket (dikció, mimika stb.) – a pátosz jelen esetben még a test pátosza.

A *Tricks and Tracks* hozott valódi áttörést a társulatnak. Egyik legnépszerűbb és egyben emblematikus darabjukat 1999. december 10-én mutatták be a Trafó KMH-ban. Szereplői között ott találjuk a társulat alaptagjait: Juhász Katát, Gergely Attilát és Zambrzycki

22 Lásd a Mellékletet.
23 Pl. Tóth Ágnes Veronika: A minőséget nézzük. *Balkon,* 2005; http://balkon.c3.hu/balkon03_10/08minoseg.html.
24 Halász Tamás: Kilépni a takarásból. 123.
25 Pal Frenak, l'enfant sauvage. *Libèration,* 1998. márc. 23.
26 Halász Tamás: Ágyak vonzásában. *Balkon,* 1999; http://www.c3.hu/scripta/balkon/99/0708/16hal1.htm.
27 Halász Tamás: Ágyak vonzásában.

Ádámot. A *Tricks and Tracks* az *Out of the Cage*-hez képest új formavilágot vezet be. Értékelhető úgy is, hogy az utóbbi „kísérleti tánc-performansz" jellegéhez képest ez már kiforrott, átgondolt testszínházi előadás. Bozsik Yvette táncosa, Jantner Emese kezdi az előadást (az általa megformált „alakot" később Lisa Kostur veszi át). A kezdés nem más, mint egy kép, *a* kép – a koreográfus jellemző módon a továbbiakban inkább képekben és akciókban gondolkodik, mint koreográfiai tervekben. A hideg, üres színpadkép nem unalmas – Frenák Pál a fények alkalmazását tökéletesen illesztette a cselekményhez.

A mintegy ötvenperces darab kezdő képében magas nő áll vörös ruhában, magas sarkú cipőben egy fehér fal előtt. Éles fény vetül rá, tompa, súlyos zene szól. A nő mintha félne valamitől, vagy inkább mintha nekilökték volna a falnak, mintha kilökték volna valahonnan. Mégis ellenáll, egész kiállása dühös, büszke, acélos. Hirtelen vörös anyag vágódik a feje fölé – festék-e, sár vagy vér, nem tudható. Ezek a csíkok végig ott maradnak a falon, és meghatározzák a mű alaphangulatát. E felcsapott anyagdarabok sebhelyekké válnak, valami rettenetes és elmondhatatlan lenyomataivá. Piszokká a hófehér felületen – jeleként annak, hogy valahol mélyen a dolgok egyáltalán nem rendezettek, iszonyatos feszültségek és fájdalmak tartják egybe ezt a felszínt, mely épp azért ilyen tiszta, mert annyira mocskos ott belül.

A jelek az előadás meghatározó metaforái és alkotóelemei. A központi jelenetben, azaz Gergely Attila és Juhász Kata szólójában a táncosok meztelen testére jelek vannak rajzolva – ezek a kritikusokban a kalligráfia, a hierográfia és egyéb, test és írás közötti fogalmak képzetét hívják elő. Ugyancsak gyakran hivatkoznak Frenák akkoriban Japánban tett tanulmányútjára is. A *Tricks and Tracks* központi motívuma a jel. Jelek a testeken, s maguk a testek is jelek. Jel Zambrzyczki Ádám mozdulatlan arca is, míg az általa játszott alak mintha a *Twin Peaks* egyik megelevenedett démona lenne. De jelek a fények is: a keskeny, szűrt fénysávok, melyek sokszor épp úgy helyezkednek el, mintha egy résnyire nyitott ajtó mögül jönne a fény. A legjellemzőbb azonban az a mozzanat, ahogy a táncosok be- és kimennek a színpadról. Gyorsan, komolyan, célszerűen, mintha kiképzésen lennének. A bevonulás egyben támadás, a kimenetel pedig büszke hátrálás.

A mű lehatárolt képekből és meghatározott számú jelenetből áll. Mint egy videoklipben, pontos vágások és elhatárolások szakítják meg a folyamatot. A *mozaikszerű* építkezés ezentúl jellemzője lesz a Frenák-daraboknak. Mégis összeáll a koreográfia, hiszen a motívumok, az erős térhasználat és Fred Bigot élőben kevert techno alapú zenéje egybefogja. Alapvetően öt rész tagolja: a kezdő kép, a Juhász–Gergely duett, egy együttes szinkron koreográfia, Frenák egy „magánjelenete" és a finálé. Az öt panel önmagában alkot egy-egy csúcspontot, fokozatosan erősödve, mígnem a mű esztétikai értelemben „túllendül" önmagán, és voltaképpen önmaga parafrázisává válik. Ez a végső fázis nem más, mint a színházon kívül a legesztétizáltabb világ beemelése: a divaté.

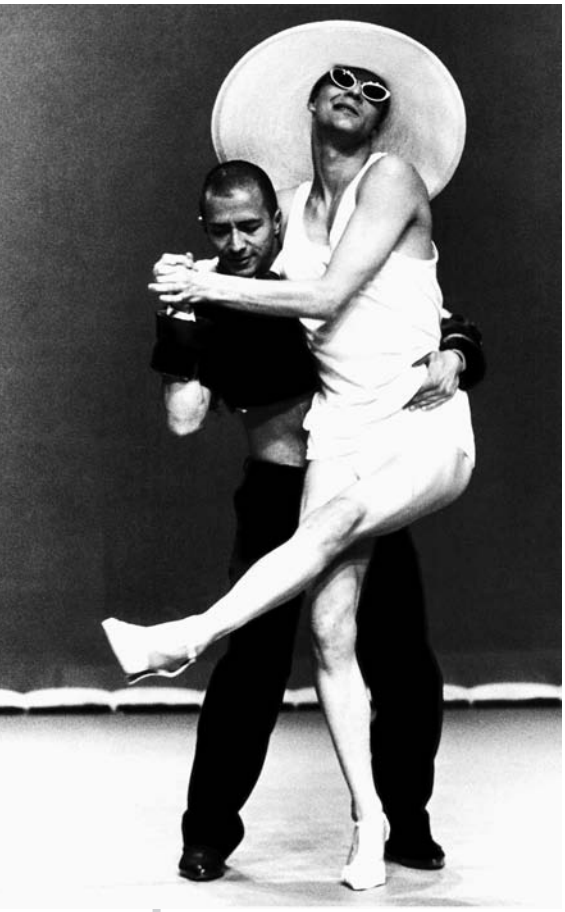
A *Tricks and Tracks* a korábbi alkotások összes technikai erényét egyesíti: a függeszkedést, az akrobatikát, a meztelenséget, a félelmetesen összetett zenét, a megkonstruált esztétizált, túl édes képeket és a kegyetlen spirálíveket. Juhász Kata talán legnagyobb (és legveszélyesebb) szerepében felülről ereszkedik alá, enyhe spirálban körözve. Gergely Attilával alkotott szólójában állatokként csapódnak össze, és emberekként ölelik egymást. A csupasz testükre rajzolt jelek mintha szövetet alkotnának a bőr, az izzadság és a térre vetülő kék fény hármasában. Mindketten meztelenek, kopaszak és zömökek. Míg Juhász Kata felülről függeszkedik, Gergely Attila alulról fogja – megszerzi, elengedi, menekül előle és üldözi. A földi és égi szerelem játéka ez. Ahogy egy kritikus megjegyzi: „Ez az epizód magába sűríti a társulat produkcióinak jellegzetességeit."[28] Juhász Kata spirálja után az „alapítódarabokban" játszó régi társ, Christine Merli adja elő újra a spirált. Félelmetesen pörög újra és újra. A matematikai térhasználat, a kiszámítottság ez idő tájt a darabok egyik fontos jellemzője.

A szinkron mozgás nagy, plenáris össztánca voltaképpen már a végső, show-szerű finálét vetíti előre. Az alakok az *Out of the Cage*-hez képest immáron egyéniek – önálló arccal, ruhával és jelenetekkel rendelkeznek. Így amikor mégis „szinkronba" váltanak, az a kényelmetlen érzés keletkezik, mintha össze nem illő, véletlenszerűen kiválasztott szereplők hajtanák végre ugyanazt a parancsot. A különböző ruhák egy ultramodern divatshow érzetét keltik. A végső képben Frenák valóban kifutónak használja a színpadot. Előtte azonban még a művész „nagyjelenete" zajlik: hófehér kapucnis köntösben csoszog be, mint valami földöntúli hótündér. Fehérre festett arca mintha csodálkozna. Zambrzyczki Ádám hirtelen lerántja róla a leplet, és belecsókol a nyakába. A meztelen figura lassan hátralép, egy pillanatra megáll egy ajtószerű beugróban, és a rá vetülő fényben nyújtózkodik – ez a beállítás több későbbi alkotásban is feltűnik. Ezt és az ebből kifejlődő későbbi ajtó-szituációkat én összefoglaló néven „ajtó-effektusnak" neveztem el.

Mozdulataiban ez a darab a földé. A szereplők hangsúlyosan sokat érintkeznek a földdel, fekszenek, gurulnak, dobbannak, ülnek. Felületekhez lapulnak, tapadnak. Az egyetlen kiáltó ellentét Juhász Kata égből alá-ereszkedő alakja, végül azonban ő is a lenti világ tagjává válik. Nem hangzik el egyetlen értelmes mondat sem, noha a kommunikáció vágya súlyosan ráül a darabra, még a zene is szaggatott. Egyetlen alkalommal fut körbe Gergely Attila artikulálatlanul üvöltve – mozgása kissé idiotikus, eltúlzott, képregényszerű. A beszéd, vagyis a kifejezés ebben az alkotásban mégsem a mozgásé és nem is a jeleké. A jelek nem a kommunikáció részei, hanem önálló minták. Nem puszta dekorációk, de nem is beszéd jelei – a *jelek iránti vágy* jelei. A *Tricks and Tracks* központjában mégsem a nyelvnélküliség áll, hanem egy *világ* felvázolása. Ez a világ – legyen belső, képzelt vagy múltbeli – teljes egészében a *Lakoma* és a *KáOsz* című darabokban teremtődik meg.

Kérdés persze, hogy a fent vázolt mozzanatok menynyiben ennek a sajátos világnak a jellemzői, és meny-

28 Stark R. László: Az anyag eltáncolja önmagát. *Magyar Hírlap*, 2000. április 26. 7.



1.

2.

1. Blue Spring
2. Fiúk
3. Csajok
4. Apokalipszis

nyiben tekinthetők önálló stílusnak. Felvethető, hogy a „kegyetlen tánc" voltaképpen semmi mást nem jelent, mint ezt a világot, és mindazok, akikre többé-kevésbé hatással van vagy lesz, egyszerűen részesülnek ebből a világból. De nem mossuk-e ezzel egybe a művészi teremtett világ fogalmát és a sajátos stílust? S abból, ha Frenák nem teremtené meg ezt a sajátos világot, következnék-e, hogy tulajdonképpen elhagyja a kegyetlen tánc stíluskategóriáját?

3. Egy világ kibontása

(Lakoma, KáOsz)

A *Lakoma* és a *KáOsz* bemutatói, vagyis a 2001 és 2002-es évek páratlan sikert és népszerűséget hoztak a társulatnak. Ezek a darabok monumentálisak, érettek. Összekapcsolódik bennük a technikákkal kísérletező kedv, a gyermekkori élmények feldolgozása, az önazonosság-keresés, és mindezt egy új elem fogja egybe: a társadalomkritikai él. Mindkettő tükörszerűen, felnagyított rémálomként köpi vissza a nézők arcába a posztmodern nagyvárosi lét fragmentált elemeit. Ez a vonás teljes mértékben rokonítja Frenákot Artaud-val.

A *Lakoma* igen különös darab, melyet a dán Dogma csoport *Festen* (Lakoma) című első filmje inspirált. (A filmet Magyarországon *Születésnap* címmel vetítették.) A *Lakoma* cím többirányú jelentéstartalommal rendelkezik (a dán szó gyöke, a *Fest* a germán nyelvekben ünnepet jelent). Egyrészt Platón egyik legismertebb dialógusának címe ez, melyben összekapcsolódik a Szép és a Jó ideája, s tárgya nem utolsósorban Erósz létének tisztázása. Természetesen a görög ideál jegyében az egymásba szerelmes férfiak párbeszéde ez. Azóta azonban a „lakoma" szó nemcsak az eszegetés közbeni szellemes eszmecserét jelöli, hanem erős infernális tartalommal is telítődött. A pazarlást, a tespedt élvetegséget, valamifajta szellemi és testi hanyatlást is takar. A filmhez ez a motívum kapcsolja a legszorosabban; annak tulajdonképpeni cselekménye ugyanis folyamatos evés, „lakomázás" közben zajlik.

A *Lakoma* az előző darabokhoz képest több szempontból is újdonságot hoz. Először is sokszereplős – készítésében tíz táncos mellett részt vesz a magyar underground művészeti élet több személyisége is (Vajdai Vilmos, Gergely Attila). Másodszor: címadásával konkrétan kapcsolódik egy erősen társadalomkritikus műalkotáshoz, így is cáfolva az önéletrajzi feldolgozások vádját. Harmadszor: a darabban a színek dominálnak – ami az eddigi fekete-fehér világhoz képest határozott váltás. Negyedszer: nemcsak egyénítettek a szereplők, hanem határozottan szürreálisak, olykor karikaturisztikusan egy-egy típust képviselnek (például a Juhász Kata által játszott „szőke nő"). Ötödször: a darab alkotóelemeiben, vizualitásában és zenéjében a kortárs szubkultúrák ízlésvilágát tükrözi (elsősorban a melegés a techno-kultúra motívumai jelennek meg). Ugyanakkor megmaradnak Frenák Pál régóta ismert jelenetei és mozgáskombinációi.

Nemcsak a megjelenítés módja fragmentált, hanem maguk a darabba épített minijelenetek is töredékesen illusztrálják az egyes társadalmi jelenségekkel szembeni kritikai attitűdöt. A színpad közepén rézsút óriási asztal található, körülötte öt függőhinta. A padló zöld, a díszletként használt függönyök általában mélysárgák, de sokszor megváltoztatják a színüket. Talán soha nem készített még ilyen „színes" alkotást a koreográfus, mégis megőrzi a steril „műtő-jelleget". A frenáki „világ" kibomlása akusztikus értelemben is teátrális: nemcsak gesztusértékű zenék szolgáltatják a hátteret, hanem kiáltások, üvöltések és testcsapódások is. A kegyetlen tánc világának esztétikája vegyes és tagolt, hiszen miközben akusztikai és vizuális értelemben is a fizikalitást hangsúlyozza, a darab végén a fizikalitástól való elszakadást dokumentálja.

3.

Koncz Zsuzsa felvételei

4.

Az egyik kulcsfigura a Zambrziczki Ádám által megtestesített, felülről leeresztett, némán kapálódzó alak, akit tágra nyílt szeme és kétségbeesett akarása szükségszerűen áldozattá tesz egy őrültek lakta világban. Ő testesíti meg a kvázi-narratív, az eseményekbe beavatkozni képtelen, sérült szereplőt. Egyik lábán és egyik kezén csatokat visel, mintha mozgássérült volna. Ő zárja végül a darabot is majd. A mozgások és történések párhuzamosak, és minden eddiginél jobban megosztják a néző figyelmét. Bizonyos értelemben ez Frenák „legvastagabb", legtöményebb alkotása az egy pillanatba zsúfolt akciók számát tekintve. Megjelenik az „ajtó-effektus" is: a színpad jobb oldalán levő fénycsíkban egy figura vonaglik – ezúttal mintha saját magával szeretkezne, miközben elszív egy cigarettát. Ez a figura voltaképpen előzménye és egyben pandanja a „sérült" fiúnak.

A kötél-jelenet maga a „lakoma": az akrobatát leszedik a kötélről, és a középütt álló asztalon, mint a marakodó kutyák, letépik róla a ruhát. Az immáron meztelen táncos éteri zene kíséretében mutat be egy pazar szólót a kötélen. Ez a mű narratív csúcspontja, mely a voltaképpeni üzenetet hordozza: a felfelé törekvőt széttépik az alsóvilág-beliek, ám ez az áldozat szükséges a szépség eléréséhez. A legérdekesebb ebből a szempontból a darab igencsak esztétizált vége: a szereplők meztelenül jönnek be a félhomályban, és a felülről aláhulló fehér törölközőkbe öltöznek, miközben a „sérült" szereplő némán áll a közönség előtt. Majd a hintákra ülnek, és az idillikus, mennyei életképbe hirtelen egy nagy adag sár fröccsen, s szétspriccel a hófehér asztalon. Egy korábbi interpretációmban itt ért véget a darab, nem számítottam hozzá a következő jelenetet, melyben egy kis „show-tánc" után az *Are you lonesome tonight?* című Elvis-számra felkérik a nézőket, és táncolnak velük. Most korrigálom önmagam.[29] Azt gondolom ugyanis, hogy a szinte banális és közhelyes üzenetet, vagyis az egymás iránti figyelem fontosságát és az ehhez hasonló, egyszerű, sőt romantikus igazságokat ez az utolsó, igencsak személyes és ugyanakkor ironikus jelenet, egyfajta utóiratként, valódi tartalommal telíti.

A fehér felület beszennyezése, a szereplők kvázi-bűntelenné válása mind pusztán egy aránylag könnyen behatárolható teátrális narratíva és esszencia szolgálatában áll. Egyúttal a *Tricks and Tracks* kezdő képének párját alkotja. Az igazi katarzis és a darab valódi értéke ezzel szemben éppen abban a finom interperszonális gesztusban áll, melyet a végén tesznek a szereplők. A „show-tánc" itt azt takarja, hogy egy sorban állva szinkron mozdulatokat hajtanak végre, igen közel a közönséghez. Ezek a mozdulatok a felsőtest elcsavarásából (a Frenákra oly jellemző spirálmozdulatok) és bizonyos kézjelekből állnak, mintha valóban valamiféle nyelvből (süketnéma nyelvből) állna ez az „utóirat". A közönség „megtáncoltatása" pedig közösségi gesztus, bevonás és vigasztalás egyben, melynek valóban legautentikusabb és legelcsépeltebb kísérete az Elvis-szám. Be kell látni, hogy azt a katarzist, amivel a kegyetlen tánc manipulál, a *Lakoma* egésze és a végjáték *közötti* feszültség hozza létre.

Ebben az értelemben a drámaszerkezetet a többi darab nem őrzi meg. A *Carmen*-témára született *KáOsz* a teatralitás hasonló eszközeit használja, ám struktúrájában egészen más. A *Lakomá*ban kibontott világ egy új maszkját mutatja meg a *KáOsz*ban, melyben a központi elem egy bokszring. Ez a térelem meghatározza a történéseket, és pusztán konnotációs mezejénél fogva, minden klasszikus koncepciónak ellenszegülve, az *erőszak* terét választja a szerelem megmutatására. A monumentális díszlet alkalmazása látszólag ellentmond a díszlet

29 A darab bemutatója után megjelent kritikámból többször is idézek jelöletlenül az elemzés során, mintegy átdolgozva és revideálva akkori meglátásaimat. A legfontosabb változás az, hogy akkor a darab „vége" után következő játékot nem számítottam az alkotáshoz, legalábbis elemzésemben nem foglalkoztam vele. Most úgy vélem, hogy akkori interpretációm korrigálásra szorul. Lásd Mestyán Ádám: Kultusz és áldozat. *Ellenfény*, 2001. 2. szám.

teljes hiányát követelő alapelvnek, a ring azonban jelen esetben nem díszlet, hanem egy eleve jelentéstelivé tett üres tér, maga a színpad. Egyetlen, díszletelemnek tekinthető tárgy akad ebben az előadásban, ez pedig egy szülőszék a ring egyik sarkában.

A nézők – ahogy az *Out of the Cage*-ben is – körbeülik az előadást, ám az asztalok és borospoharak azt az érzetet kelthetik bennük, mintha egy elegáns étteremben néznék a vacsorához járó esztrádműsort. Mintha a *Lakoma* folytatásaképpen – az ott „megtáncoltatott" nézők után – egyfajta közösségivé válás menne végbe, legalábbis a térben-lét értelmében. A táncosok, amíg a színpadra nem lépnek, a ring körül álló kis fehér székeken ülnek, tehát szem előtt vannak – se belül, se kívül, de mindenképpen *látva*. A látottság és a fájdalom, a születés fájdalma a központi elem ebben az előadásban, melyben a frenáki világ – vagy ha jobban tetszik: a kegyetlen tánc stílusa – új elemekkel gazdagodik.

Ezek az új elemek elsősorban abban – vagy éppen *azért* – jelentkeznek, mert ez az egyik legpesszimistább Frenák-mű. A világítás szinte teljes hiánya (csak egyfajta kék UV-derengést láthatunk, illetve fénykockák emelik ki az egyes mozzanatokat), az egynemű ruhák és ezáltal az uniformizált karakterek (nincsenek egyénített figurák, csak egyéni cselekedetek és mozgássorok), valamint (a leszbikus szextől az önkielégítésig terjedő számos szexuális utalás ellenére) az erotika feltűnő mellőzése teszi a művész pályájának legsötétebb alkotásává a *KáOsz*t, nem annyira a durvaság, inkább az árnyékosság torokszorító fenyegetése értelmében. Olyan ez, mintha árnyék borult volna a *Lakoma* amúgy sem szívderengető, de legalább színes világára. A fekete zakóba öltözött figurák között egyetlen színes akad: az elején még kikiáltóként tevékenykedő Takátsy Péter az egyik kulcsjelenetben óriási vörös szoknyában jelenik meg.

A fülledt és precíz előadás során eljön az a pillanat, amikor a táncosok egy sorban ülnek a ring egyik oldalán, a kötelek alatt. Miközben Takátsy vörös szoknyában áll a ring közepén, és simogatja magát, a szereplők egyszerre beleharapnak a fejük felett lévő kötélbe. Amikor elengedik, egyenként felüvöltenek. Ez az ikonikus kép a *KáOsz* létleírását adja: nincs igazán kiút, csak a köteleket harapjuk mindhiába. Az új elemek mellett két régit mindenképpen érdemes kiemelni.

Az első az „ajtó-effektus" látszólagos hiánya – a tér ugyanis elvileg nem teszi lehetővé, hogy a jobb oldalon megnyíljon az ajtó, hiszen körben nézők ülnek. A keskeny fénysávot azonban a székeken ülő táncosokra irányítják, akik az így nyert, körülbelül egyenes fényvonalban lágy dzsessz mellett cigarettára gyújtanak, és simogatják magukat. Mindenki. Tehát ugyanaz az effektus most több személy által ismétlődik meg, immáron eltéveszthetetlen védjegyként. Úgy tűnik, nem is a térbeli elrendezés, hanem a *szituáció* bír motivikus jelleggel.

A másik új formában megjelenő, de régi elem Juhász Kata és Gergely Attila duettje, mely ezúttal cseppet sem metafizikai – mint a *Tricks and Tracks* esetében volt –, hanem határozottan brutális, igencsak agresszív és földi. Egyetlen ágyékkötőben, mint két kopasz gladiátor esnek egymásnak, és mintha iszapbirkózást látnánk, csúsznak és esnek. Ez a duett a maga brutális izmaival, kopaszságával, valamint a vetődéseknek és dobbanásoknak a figyelmet a test súlyosságára irányító direkt jellegével mintha tökéletes ellentettje volna a *Tricks and Tracks*-beli koreográfiának. A kötelek is teljesen hiányoznak, a szereplőket se légies akrobatika, se mennyei operaária nem kíséri.

A *KáOsz* befejezése abban az értelemben is a *Lakomá*ra hajaz, hogy egy látszólag idegen elem vet véget a darabnak: egy divatbemutató, melyben az addig uniformizált táncosok Király Tamás vörös ruhafantáziáit mutatják be. A Carmen-lét, melynek Frenák a legdurvább fizikai jellegét mutatta be az előadás folyamán, végül irónia tárgyává válik. Csakhogy itt nincsen feszültség a darab súlya és a vég súlytalansága között, mégpedig azért, mert hiányzik a személyes aspektus: a divatbemutató manökenjei semmivel sem emberibbek, mint az egyenzakót viselő táncosok. A két bokszoló a darab vége előtt puszta időkitöltés: miközben eldönthetetlen, hogy Krausz Alíz a szülőszéken ülve maszturbál-e vagy szül, de mindenképpen őrjöng, ők azt az időt fedezik, míg a többiek átöltöznek. A nőgyógyászati széken sóhajtások és légzés-hangok kíséretében vonagló fiatal nő látványa az előadás igazi végpontja.[30]

A *KáOsz avagy Carmen 7x* című alkotásban a performanszjelleg dominál. Egyre erősebb a képiség, a míves mozdulat helyett a test fizikai valósága tétetik ki. Ez a testiség ezúttal nem esztétizált, hanem éppenséggel ellenáll minden ilyenfajta kísérletnek. Vagyis a *KáOsz* olyan képi elemekből alkotott teátrális manifesztum, mely a képiség ellenében mutatja be a fizikalitást. A kegyetlen tánc stílusa azon a feszültségen alapul, mely test és kép között feszül.

4. Kitérés és visszatérés

(Blue Spring, Fiúk, Csajok)

A *Blue Spring*et a 2003-as Budapesti Tavaszi Fesztiválra készítette Frenák Pál. Ez a darab némiképpen kilóg jelen elemzés keretei közül, hiszen minimális díszlettel és olykor szöveggel is rendelkezik. A szó szoros értelmében vett tánc nem igazán szerepel benne.[31] Olyan, határozottan performansz jellegű alkotás, melytől az avantgárd színházi elemek sem állnak távol. Ezért az alábbiakban röviden bemutatom ugyan, ám ez a mű nem illik a kegyetlen tánc stílusába, vagyis nem a test és kép viszonya határozza meg a logikáját. Sokkal inkább egyfajta szexuális, pornografikus kíváncsiságról van itt szó, mely érdekes módon

30 Már csak azért is, mert az előadás későbbi verzióiban nem szerepel ez a mozzanat.

31 A darabról megjelent magyar kritikák közös jellemzője a mozgás hiánya miatti elmarasztalás. Pl. Helmeczi Hedvig: Tavaszi Szellemképek. *Balkon,* 2003/5. szám. http://balkon.c3.hu/balkon03_05/14helmeczi.html; Sőregi Melinda:. Elbeszélt mozdulatok. Kontextus http://www.kontextus.hu/ hirvero/tanc_04_01.html.

semmit sem akar a testről mondani, annál inkább a pszichéről.

Már a kezdő képben szembesül a néző saját magával, vagyis egy óriási kivetítővásznon a saját képét láthatja. Majd egy szadomazo ruhába bújtatott nő jelenik meg, aki végül egy üvegfal mögött állva a nekidobált tojásokat nyalja. Juhász Kata jelenete emblematikus: a nézők között áll, a saját kivetített képével szemben, és igenlően rázza a fejét, ha egy testetlen hang a nevét mondja, és nemlegesen, ha egyéb nevet. Közben vízcsöpögést hallunk, és Kata kopasz feje a gyerekinternátusok és/vagy a náci haláltáborok képzetét idézi. Ezek az összefüggéstelen képek még zavarosabbá válnak, amikor a következő jelenetben Gergye Krisztiánt Miguel Ortega elveszi feleségül. Talán a tánc vagy a test sajátos látásának hiánya miatt az előadás „homlokzata" bántóan egyenetlen.

Egyetlen koherens történés található a *Blue Spring*ben, és ez nem más, mint egy üvegketrec, melyben egy férfi és egy nő „belső életét" láthatjuk. Az akváriumban léteznek, táncolnak, szeretkeznek, beszélnek és szülnek. A születés igen érdekes, ugyanis a nő végül egy halat hoz világra, melytől elborzadva sikoltozni kezd. Időközben az akváriumon kívül megjelenik egy óriási teknősbéka is, amely teljesen funkciótlanul bemászik és kimászik a színpadról. Az akváriumba folyamatosan csöpögő vízben megszülető hal lehetne valami érdekes jelkép is, ám végül éppúgy súlyát veszti, mint a többi, nem szervesülő kép. A darab végén egy világító rózsaszirmokból álló „boát" viselő alak jelenik meg – a tökéletes sötétségben szép, édeskés és elcsépelt kép. A *Blue Spring* kudarcként vonul be a frenáki eseménytörténetbe.

Következő alkotása, a *Fiúk*, 2004-ben, talán éppen ezt ellensúlyozandó, egyfajta visszatérést – sőt radikális visszatérést – jelent a korábbi alapelvekhez. Ez a darab visszahozza a *Tricks and Tracks* óta hiányzó kötéltechnikákat. A *Fiúk* tisztasága újra előtérbe állítja a már-már elvesztett mozdulatot, miközben megtartja az olyannyira erős képben gondolkodást. A test és a kép közötti feszültség ebben a darabban harmonikusan úgy marad fenn, hogy megszűnik feszültség lenni, mert a (férfi)testek oly mértékben esztétizálódnak, hogy maguk válnak képekké. Ez a túlesztétizáltság azonban nem teszi giccsessé a látványt, ellenkezőleg: éppenséggel így őrződik meg a testek bizonyos eszszenciája, mely csak így, képként lehetséges.

Kimutathatóak bizonyos, a szóban forgó átalakulást és megmutatkozást lehetővé tevő stratégiák és eljárások, melyek átfedésben vannak az Előszóban felsorolt, a kegyetlen tánc stílusát definiáló hat alkotóelemmel. Mielőtt ezeket kifejteném, érdemes egy, a darab egész meta-pozíciójára vonatkozó megjegyzést tenni: a *Fiúk*at az ún. „ajtó-effektus" pozíciója rendezi, vagyis a színpad jobb oldalán lévő ajtó az a pont, ahonnan a meta-koreográfia kiindul. Ez nemcsak a mozgásanyag térbeli eloszlását definiálja; ebben a darabban az eszköz- és díszlettelenség dominál, s e puritánsággal párhuzamosan a fények, a világítás szerepe hihetetlenül megnő. A mű jelentős részét a világítás sajátosságai ruházzák fel új jelentésekkel. A látvány fizikalitásának hangsúlyozása az alkotás egyik lételeme, ugyancsak központi helyet foglal el a társadalmi sztereotípiák boncolgatása, ezáltal egy gender központú olvasat válik megalapozottá.

A kötelek határozzák meg nemcsak az eszközöket, hanem az interpretációs irányokat is – lehetetlen anélkül közeledni az alkotáshoz, hogy a kötelek szimbolikáját és használatát ne elemezné az ember. A *Fiúk* éppannyira szól a kötéltechnikákról, mint a férfilétről magáról. Sőt, a férfilét maga egyfajta kötél-metaforává válik és viszont: a fiúi világ földet és eget összekötő, a lent és fent közötti spirált olykor kiegyenesítő, a társadalmi és biológiai nem transzformációját új megvilágításba helyező *köztes* létforma lesz. A három kötél négy férfi-alakja átalakuláson és bizonyos szenvedéstörténeten megy keresztül, még akkor is, ha ez a szenvedés nem direkt, és nem tudatosan ábrázolt.

A kezdetektől hihetetlenül kemény és pontos mozgások jellemzik a koreográfiai tervet, mely nemcsak vertikálisan (vagyis nemcsak a kötelekben) gondolkodik, hanem horizontálisan is. E keménység legjobb kifejezője a rohanás – az ajtótól indul, és a kötélhez érkezik, pontosabban: a rohanás végpontja már a levegőben van, már ég és föld közötti kilendüléssel kapjuk meg az ajtótól vagy már az ajtó mögül elinduló energiaív végpontját. A végpontok nem végpontok, hanem inkább átcsatolópontok, ahol a kezdeti energia átalakulva továbblendíti a mozgást. A kötelekkel folytatott játékok esztétikáját Rényi András az *akrobatika esztétikája*ként fogalmazta meg. Én e helyütt egy másik aspektust emelnék ki, nevezetesen a kötelek megelevenítését, melyek hol falloszként, hol szeretőként, hol kígyóként szolgálnak a táncosok számára.

A férfi-képeknek többféle megfogalmazását is láthatjuk a darab folyamán. Az első a már említett *mediális* jelleg, mely egyfajta metafizikai szépséggel és szomorúsággal ruházza fel a sémát. Képileg ez úgy fejeződik ki – és itt is tetten érhető egyfajta *rezonancia* a képzőművészeti és a koreográfiai gondolkodás között –, hogy a három kötelet összefonják, és az összefonás által keletkezett különös fészekben vergődik-mozog az egyikük. A második felfogás talán Frenák pályafutásának legszebb mozzanata: három táncos hátát és fenekét látjuk csak felülről megvilágítva, úgy, hogy minden egyes izmuk külön látszik, és mozgásuk révén külön életet él. Mintha valami különös, életre kelt ókori torzókat látnánk, vagy idegen, göcsörtös lényeket, esetleg Bacon húsainak egy különösen esztétizált változatát. A férfiasságnak ezt az intim, belső és gyönyörű interpretációját még soha nem érte el a művész, noha szükséges megemlíteni, hogy szólójában *(MENnOnNO)* Frenák hasonló finomsággal közelíti meg a testet. A harmadik, direkt társadalomkritikai éllel rendelkező képben fiúk cumiznak, majd pedig különböző testépítőpózokat vesznek fel. A gyöngeségnek és az erőnek ez a humoros, ironikus mixtúrája épp a közhely határán mozog, mégsem ragad benne.

A *Fiúk*ban Frenák soha nem látott gazdagságban alkalmazza sajátos mozgásanyagát, miközben teljességgel hiányoznak az olyan panelek, melyek a korábbi munkákban már megszokottá váltak, és a későbbiekben is visszatérnek. A kegyetlen tánc „táncszerűsége"

FRENÁK PÁL MŰVEI (2006-IG)

Az alábbi művek szereplőlistái a bemutató időpontjában szereplő alkotókat sorolják fel, és nem jelölik a későbbi (akár teljes) szerepcseréket.

1. **Vadócok.** Bemutató: 1998. Petőfi Csarnok. Előadók: Frenák Pál, Pascal Giordano, Raphael Kaney, Dimitri Kruis.
2. **Zöld és savanyú – Out of the Cage.** Bemutató: 1999. május 30. Trafó Kortárs Művészetek Háza. Előadók: Juhász Kata, Gergely Attila, Zambrzicky Ádám, Hatvani Zsolt (később: Pascal Giordano), Frenák Pál, Christine Merli.
3. **Gördeszkák.** (Eredeti francia: 1993.) Magyar bemutató: 1999. december 6. Trafó Kortárs Művészetek Háza. Szereplők: Juhász Kata, Christine Merli, Gergely Attila, Pascal Giordano, Zambrzycki Ádám.
4. **Tricks and Tracks.** Bemutató: 1999. december 10. Trafó Kortárs Művészetek Háza. Szereplők: Christine Merli, Juhász Kata, Jantner Emese (később: Lisa Kostur), Gergely Attila, Miguel Ortega, Zambrzycki Ádám, Frenák Pál.
5. **MENnOnNO** (szóló). Bemutató: 2000 október 6. Trafó Kortárs Művészetek Háza. Szereplő: Frenák Pál.
6. **Ito és Szajuri** (Bozsik Yvette-tel közösen). Bemutató: 2000. október 6. Trafó Kortárs Művészetek Háza. Szereplők: Bozsik Yvette, Frenák Pál.
7. **Festen (Lakoma).** Bemutató: 2001. március 8. Trafó Kortárs Művészetek Háza. Szereplők: Juhász Kata, Jantner Emese, Zarnóczai Gizella, Csabai Attila, Frenák Pál, Gergely Attila, Molnár Péter, Dirk Schambacher, Takátsy Péter, Zambrzycki Ádám.
8. **KáOsz — Carmen 7x.** Bemutató: 2002. március 21. Trafó Kortárs Művészetek Háza. Szereplők: Miriam Friedrich, Juhász Kata, Gergely Attila, Zambrzycki Ádám, Tuza Ritter Bálint, Miguel Eugenio Ortega Alvarez, Takátsy Péter, Frenák Pál, Krausz Alíz, Gáspár Gyula, Molnár Róbert.
9. **Blue Spring.** Bemutató: 2003. március 13. Trafó Kortárs Művészetek Háza. Szereplők: Gergely Attila, Gergye Krisztián, Juhász Kata, Lisa Kostur, Miguel Ortega, Püski Klára, Zambrzyczki Ádám.
10. **Fiúk (Les hommes caches).** Bemutató: 2004. március 25. Trafó Kortárs Művészetek Háza. Szereplők: Miguel Ortega, Gergely Attila, Rolando Rocha, André Mandarino.
11. **Credo Hysterica, avagy a Csajok.** Bemutató: 2004. május 21. Nemzeti Táncszínház. Szereplők: Solange, Juhász Kata, Lisa Kostur, Kolozsi Viktória.
12. **Apokalipszis — Frisson.** Bemutató: 2005. március 31. Trafó Kortárs Művészetek Háza. Szereplők: Kolozsi Viktória, Johanna Mandonnet, Nelson Reguera Perez, Guillaume Saunier Martinez.
13. (2005: Frenák Pál a Krétakör Színház **Phaidra** című előadásának koreográfusa.)
14. **Mill An.** Bemutató: 2006. március 2. Trafó Kortárs Művészetek Háza. Táncolja: Újvári Milán.
15. **Tra-ce.** Bemutató: 2006. október 19. MU színház. Táncolja: Várnagy Kristóf.

Magyarországi ősbemutatóval, de francia társulattal bemutatott darabok:

16. **Titkos lelkek** (1990)
17. **Tér** (1991)
18. **Gördeszkák** (1993)
19. **Sainte Rita** (1996)

kristálytisztán ebben a darabban bontakozik ki, amely így a *Tricks and Tracks* méltó párja. Nemcsak a kötéltechnikák vagy az akrobatamutatványok, hanem a földközeli mozgáskombinációk is különböző klasszikus balettes hatásokat mutatnak, melyek egy ötvözetben forrnak össze. Némiképpen már előzetese volt ennek az ötvözetnek a *Tricks and Tracks*ben Juhász és Gergely szólója, majd a *KáOsz*ban bizonyos mozgássorok, de a formai egység letisztultsága csak a *Fiúk*ban valósul meg. Nemcsak ez a „legtáncosabb" alkotása Frenáknak, hanem a „legképibb" is, és miközben a teátrális elemek többé-kevésbé hiányoznak belőle, csak annyi marad meg, amennyit az akrobatika követel.

A *Fiúk* utalás lehet *A Laokoón-csoport* fiúira, akiket apjuk nem tudott megvédelmezni a tengeri kígyótól. A kötelek mint szörnyek éppúgy halállal fenyegetik ezeket a fiúkat, mint amazokat, azzal a különbséggel, hogy ezek a fiúk „rosszak" is. Rúzsozzák a szájukat, és balerinának is beöltöznek. Egyiküket sokszor kizárják, ilyenkor nagyon direktté és talán önéletrajzivá is válik az alkotás. A fénycsíkok precízen jelölik ki a kizárások terét: hiszen maguk a kötelek is olyan helyek, ahol egyfajta elszakadás történik. Az egyetlen kellék, mely díszletnek is nevezhető, egy óriási lavór/dézsa, melyben Gergely Attila reszket, és mintha félne valamitől, vagy inkább mintha várna valamire, folyamatosan görgeti, mozgatja, körözteti a tárgyat. Ezenközben egy régi film szereplőlistája hangzik el, egy filmé, melyben erőszak és az „igazi", káromkodós, verekedős férfiasság hangjai hallatszottak. A kontraszt azonnali és nyilvánvaló: a fiúk mediális világa és a filmes mediális világ között kibékíthetetlen az ellentét. Mégis, valahogy egyik sem e világi.

A *Fiúk* sikere és hihetetlen ereje arra késztette Frenákot és társulatának tagjait, hogy 2005-ben színpadra állítsák a *Csajok, avagy Credo Hysterica* című munkájukat. Számos aspektusból ez a mű éppúgy kudarc, mint a *Blue Spring*. S talán éppen ugyanazon elemek miatt, mint amelyek a *Blue Spring* összefüggéstelenné és zavarossá teszik: például az, hogy a *Csajok* zenéjének bizonyos elemei megegyeznek a *Fiúk* zenei anyagával, és másküllönben is konkrét megfelelések és párhuzamok fedezhetők fel annak egyes jeleneteivel. Éppen ezért egészében azt a benyomást kelti, mintha a *Fiúk* paródiája lenne.

Minden harsányabb, durvább, mintha ennek az alkotásnak a felszínét nem is ugyanaz a kéz simította volna el. Egy dézsa helyett három van a színpadon, ugyanakkor nem használnak köteleket. Ha ez Frenák víziója a nőkről, akkor azok a földhöz, a mélységhez és a zűrzavarhoz tartoznak, vagyis ugyanazzal a sztereotípiával találkozunk, mint a társadalom nagy többségénél. A *Csajok*ban rendkívül sokat beszélnek, és ez már a *Blue Spring*nek sem tett jót. Az elején ugyan sok a táncos elem, de a mű közepe tájától csak szituációk váltják egymást: parodisztikus kavalkád szépségversennyel, gyermekeiket potyogtató anyákkal és női rockzenekarral. Az összefüggéstelen és kaotikus képeket a szereplők valódi hisztérikus kitörései tarkítják. Azt hiszem azonban, hogy a *Csajok* kudarca mélyebben rejlik, mint pusztán abban, hogy elhagyják

a kegyetlen tánc stílusának követelményeit, és ezzel együtt azt az igényt is, hogy képpé tegyék a testeket.

A mű kudarcát az okozza, hogy az alkotó vagy az alkotók nem akarnak *igazán* beszélni valamiről, aminek szerintük a nőiesség lényegét kellene alkotnia. És ez azért van így, mert nem *hisznek* ebben a lényegben: a *Fiúk*kal szemben itt nem bíznak abban, hogy létezik a női esszencia, hogy elmondható és felvállalható valami maradandóan feminin. Ez a bizalmatlanság a legtisztábban akkor érhető tetten, amikor a *Fiúk*-beli háttal ülő gyönyörű jelenethez hasonlóan itt is egy párhuzamos szituációt prezentálnak. Három táncos háttal ül – igaz, nem egymás mellett –, a sötétben csak az alakjuk vág ki egy-egy fénykockát. A zene ugyanaz a nyugalmas, éteri ének, mint a másik jelenet alatt volt. Mégis, itt a „szépségversenyből" ott maradt műsorvezető sétál közöttük, és folyamatosan beszél, miközben a negyedik szereplő ujjong. Vagyis elidegenítik a nézőt, esélyt sem adva arra, hogy a női hátakban éppoly élő szobrászati csodát lásson, mint a fiúkében. Nem merik vagy nem akarják felvállalni azt, hogy a nőiséghez is szépség tartozik. A *Csajok* egy félreértelmezett, túlzottan gender-korrekt politikai alkotás akar lenni, és ebben áll balsikere.

5. Összefoglalás

Összefoglalásképpen érdemes először is a fenti kísérlet támadható és gyenge pontjaira rámutatni. Először is arra, hogy a kegyetlen tánc stíluselemeinek felsorolása nem teremtett tökéletes és közös alapot a vizsgált művek maradéktalan leírására. Azt gondolom, hogy ez lehetetlen is az ilyen összetett alkotásoknál, sőt, a kegyetlen tánc (éppúgy, mint a kegyetlen színház) inkább jelöl bizonyos szabadságot, mint kötöttséget, ennélfogva inkább egy tánctörténeti paradigmaképzés számára mutat irányt, mintsem egy tökéletes stíluskategória-rendszert tenne számon kérhetővé. Másodszor, számos olyan elem található az alkotásokban, melyeket nem Frenák használ először, sem Magyarországon, sem világszerte. Ebben az értelemben a Frenák-művek inkább *konkrét absztrakcióként* szolgálnak az elmélet számára, vagyis ahogy a botanikai osztályozásban, itt is egy egész ideális osztály helyett áll egy konkrét példa.[32]

Miközben bemutattam az alkotásokat, elkerülhetetlenné váltak bizonyos kritikai kijelentések. Nem is állítom, hogy Frenák ebben a hat évben egyenletes színvonalú előadásokat produkált. Sokszor nyilvánvalóan nem is pusztán a saját döntései határoztak meg egy-egy végső fázist – minthogy azonban mindig az ő, illetve a társulat nevén jelentek meg a művek, Frenák Pál vagy a Compagnie Pál Frenák mint meta-személy értelmezendő. A kritikai ítéletek kapcsán felvetődik az a kérdés is, hogy a „kegyetlen tánc" stíluskategóriájának meghatározása mennyiben jelent egyfajta ízlésminőséget, vagyis a gyengébbnek ítélt alkotások (elsősorban a *Blue Spring* és a *Csajok*) nem azért lettek-e ekképpen minősítve, mert a kegyetlen tánc feltételeinek nem feleltek meg. Vagy ezzel épp ellentétesen: a kegyetlen tánc önálló képződmény, műstílus, melynek akadnak gyengébb változatai is?

Erre a kifogásra igen nehéz válaszolni. Mint a fentiekben kimutattam, a gyengének minősített *Blue Spring* és *Csajok* eszközhasználatukkal elszakadnak a szigorú értelemben vett kegyetlen tánctól. Azonban pusztán emiatt még lehetnének zseniális darabok. Vagyis nem azért alkottam róluk igen lesújtó értékelést, mert nem illenek a kategóriába, hanem – amellett hogy nem illenek – alacsony színvonalú kidolgozottságuk, egyenetlen eszközkezelésük és olykor sekély gondolati tartalmuk miatt. Ugyanakkor tagadhatatlan, hogy a bemutatott példák sorában akadnak számomra kiemelkedő és kevésbé kiemelkedő művek. Azt gondolom, hogy a *Tricks and Tracks,* a *Lakoma* és a *Fiúk* egészen kivételes alkotásai az elmúlt évek magyar művészeti életének, melyek még sokáig az elemzés tárgyai lesznek. Vagyis a kegyetlen tánc stílusában fogant alkotások között is akadnak gyengébbek. És azt sem lehet tagadni, hogy a fogalmat a frenáki korpusz aurája mindig is be fogja ragyogni.

De hát végül is mi az a kegyetlen tánc? Két definíciót adtam: az egyik hat jellemzőt sorolt fel, melyeket Artaud *kegyetlen színház* fogalmából vettem át. Ez a meghatározás lényege szerint analitikus és egyben történeti jellegű kíván lenni. A második definíció a kegyetlen táncot egyfajta *látásként* jellemezte. Ez egy hermeneutikai jellegű definíció, mely elsősorban azt a jellemzőt – ha tetszik: *módszert* – ragadta meg, mely képi gondolkodást oltott a koreográfiákba. A tánc története során persze a képi gondolkodás mindig is jelen volt a kompozíciókban. Azonban a test fizikalitásának képpé, vagyis esztétikummá oldása és ezen *átértelmezés* tematizálása igencsak modern fejlemény. A hermeneutikai és az analitikus definíciók egy közös történetiségben léteznek, egymást kölcsönösen támogatva. A kegyetlen tánc tehát nemcsak önálló képződmény, hanem egy történeti sorozat egyik eleme is. Ez a történeti sorozat azonban nem feltétlenül folytatja töretlenül a klasszikus tánctradíciót. Történetisége nem hosszabb, mint száz vagy százhúsz év. Képiség és testiség összekapcsolódásának ilyetén történeti elbeszélése, valamint az átalakulások és választások narratívája és egyfajta kezdőpont konstruálása azonban már egy másik tanulmány feladata.

A tanulmány írása idején a szerző a Kállai Ernő-ösztöndíjban részesült.

www.szinhaz.net

32 Lorraine Daston–Peter Galison: The Image of Objectivity. *Representations,* No. 40, Special Issue: Seeing Science (Autumn, 1992), 81–128.

Kutszegi Csaba

A bemutatókényszer jegyében

A 2006/2007-ES TÁNCÉVAD

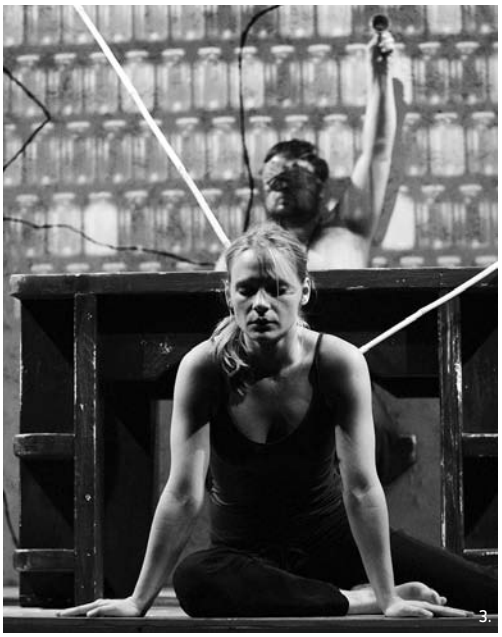
Ha egy szóval kellene meghatároznom a magyar táncélet rákfenéjét, azt írnám: bemutatókényszer. Alattomos betegség ez. Mindenki megkapja, aki a táncéletben professzionista státusba lép. Vannak, akik ideig-óráig dacolnak vele, aztán rajtuk is elhatalmasodik a kór. A betegségnek tipikus tünetei vannak: a fertőzöttek felületes ötleteket gyorsan dobnak piacra, elmélyülésre, töltődésre nincs idejük, feltűnően igyekeznek jó viszonyba kerülni bizonyos kuratóriumok tagjaival és a befogadó játszóhelyek vezetőivel, újságírókat invitálnak próbákra, gyűjtik az önmagukról szóló dicsérő kritikákat, és ha közülük kettőnél több fut összse két percnél hosszabb időre, tuti, hogy a pénzelosztás anomáliáit – csak úgy, egymás között – szóba hozzák. Félreértés ne essék: ha – feltéve, de nem megengedve – jómagam is koreografálásra adnám a fejem, ugyanezt tenném. Ugyanis nem lenne más választásom.

Nemcsak a pályázati és szponzorpénzekből élők szenvednek bemutatókényszerben, hanem a „biztos" állami támogatásból gazdálkodó állandó társulatok vezetői is, ellenkező esetben ugyanis azonnali büdzsékurtítástól tartanak. Pontosabban attól, hogy erre indokot szolgáltatnak. Ebben a helyzetben az egyetlen megoldás az, ha a társulatok és az alkotók minden elképzelhető helyszínen (kisszínpadon, nagy raktárban, utcákon, aluljárókban, állandó színházban, fesztiválokon, befogadóhelyeken stb.) ömlesztik a premierek tömkelegét, és közben másodlagos szempontként kezelik az elmélyült művészi munka, az eredetiség és a színvonal kérdését. A 2006–2007-es színházi évad táncpremierjei alátámasztják e feltételezést. És ennek nem mond ellent az sem, hogy az évadban jól sikerült előadások is születtek.

A legfrissebbek már szeptemberben próbálkoztak: Magyarországon még nem játszott produkcióval jelentkezett a hónap közepén a Nemzeti Táncszínházban a Budapest Táncszínház. A *Mediterrán* című estjükön Joseph Tmim és Raza Hammadi egy-egy egyfelvonásosa szerepelt *(All mixed up* és *Mur Mur de la Mediterrané)*. A két koreográfia egyike sem mondható remekműnek, de Raza Hammadi átlagos színvonalú alkotásai is mindig figyelemre méltóak. Még akkor is, ha a témaboncolgatásban, a mozgásnyelvben és a színpadi látványmegoldásokban kevés újszerűség fedezhető fel. Az estet nézve megállapítható: külföldi (jelen esetben izraeli és arab-francia) barátaink sem képesek évről évre megújulni, viszont jól ismert alapanyagokból bevált receptek alapján ízletesen főznek. Kevésbé örömteli, hogy az együttes saját nevelésű, tehetséges fiatal koreográfusáról, Fodor Zoltánról is újabban (csak) hasonló mondható el. A februárban (szintén a Táncszínházban) bemutatott *Lombik projekt 2 és fél*

1.

2.


3.

című műsorban Fodor új koreográfiával is jelentkezett. A *Kizökkenve* kétszemélyes, dramatikus mű, kár, hogy a sokat látott néző már az első percekben kitalálhatja a befejezést és az addig várható színpadi „ügymenet" főbb eseményeit.

Duda Éva szeptember utolsó napján a MU Színházban jelentkezett (félig) új koreográfiával. Az *Inverz* első felvonásának ugyanis közvetlen, egyenes ági felmenője a 2006-os Budapest Fringe-en díjat nyert *Trans*. Az eredeti egyfelvonásos intelligens szerkesztés révén kétfelvonásosra bővült: elkészült mellé a „fordítottja" is. Valamiféle megfordítottságra elsősorban a látványelemek utalnak: a fekete-fehér kontrasztja, a földre rajzolt alaknak a két felvonásban eltérő mérete. Rosszmájúan megjegyezhetnénk: Duda Éva egy ötletből két „kötelező" premiert tudott le. De ismerve a koreográfus pályafutását, valószínűtlennek tetszik, hogy e „csaláshoz" folyamodott volna. Dudát ugyanis mintha valamiért nem hajtaná annyira a bemutatókényszer. Igaz, nem törekszik állandó megújulásra, de mindegyik koreográfiája – amellett, hogy kifejezetten tánccentrikus – gondolati alapokon nyugszik. A tavaszi *Arénája* is az érzékenység mellett alkotói elmélyültségről, körültekintésről tanúskodik.

Bozsik Yvette alkotásaiban a gondolatiság és az extremitásra törekvő, újszerű megjelenítés már többször szerencsésen egymásra talált. A koreográfus az októberben a Művészetek Palotájában bemutatott *Varázsfuvolá*ban is valami hasonlóra törekedett. Hogy az eredmény remekmű-e vagy sem – erről igencsak megoszlanak a vélemények. Jómagam a látványvilágát lehengerlően jónak tartom (a díszlet-jelmez és a világítás mellett beleértve ebbe a különböző extrém színpadi tárgyakat is), kitűnő alakításokat élveztem benne, gondolatilag, koreográfiailag korrektnek vélem, de – mint sok egyéb Mozart-zenére készült koreográfia esetében – végig zavart, hogy a látottak minősége meg sem közelíti a hallottak zsenialitását. (Pedig a Mozart-opera részletei erősen vitatható szerkesztésben, felvételről csendülnek fel.) Az előadás azokban a jeleneteiben közelíti meg a mozarti magasságokat, amelyekben a zabolázatlannak tetsző, de mégis könnyedén kordában tartott játékosság az uralkodó. Tavasszal Bozsik is „továbbfejlesztette" őszi premierjét: *Varázscirkusz* címmel elkészítette a *Varázsfuvola* gyerekeknek szánt változatát. Ezt az eseményt a bemutatókényszer tipikus (bár bonyolult) megnyilvánulásának gondolom. Egyszerűen azért, mert az előadásnak nincs saját, következetesen végigvitt, átgondolt koncepciója. A gyerek nézőknek a leghalványabb esélyük sincs arra, hogy – játékosan! – valami lényegit megérezzenek a Mozart–Schikaneder-operából, viszont jókat röhöghetnek durrogtatásokon, seggbe rúgásokon, elpáholásokon. Ezért kár operarészletekkel kínozni őket.

Évadértékelőben illik megnevezni a szezon legjobbnak vélt előadásait. Hangsúlyozva, hogy véleményem – természetesen – szubjektív, ki kell mondanom: a múlt évadban nem jött létre igazán kiemelkedő táncbemutató. Tanúi lehettünk ugyan sikeres, színvonalas premiereknek, de olyan remekműgyanús bemutatót, amely egyszerre értékes, jól sikerült, és a saját műfajában legalább néhány szegmensében újszerű, nem tudok megnevezni. De az alábbi előadások egyértelműen az átlag fölé emelkedtek: *Varázsfuvola* (Bozsik Yvette), *Szeánsz* (Szabó Réka), *Bankett* (Kovács Gerzson Péter), *Sztélé* (Goda Gábor), *Mindegy* (Kun Attila), *A testek felszínének esetleges állapotairól* (Horváth Csaba). Ez az úgynevezett *kortárs tánc* kategória szubjektív toplistája, az egyéb műfajokban (önkényes besorolásban: néptáncban, operaházi balettban, modern balettban és showtáncban) létrejött produkciók között – főleg a merész kísérletezés hiánya miatt – átlag fölé emelkedőt nem láttam. (A Magyar Állami Népi Együttes Amerikát is meghódító, figyelemre méltóan újjárendezett előadása, a *Magyar concerto* nem tekinthető a tavalyi évadban készült, új produkciónak.)

A *Szeánsz* nevezhető táncmozgással, pantomimmel dúsított prózai előadásnak, de verbális szöveggel szí-

4.

5.

Koncz Zsuzsa felvételei

1. Inverz
2. Varázsfuvola
3. Sztélé
4. A testek felszínének esetleges állapotairól
5. Fellegajtók

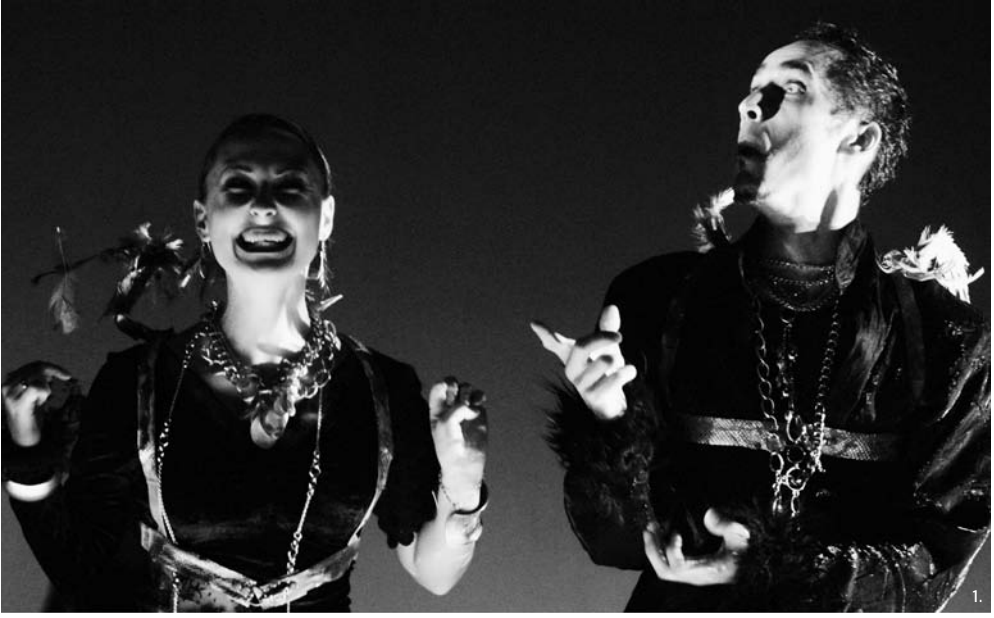
nezett koreográfiának is. A darabban színészek táncolnak, táncosok prózát mondanak fel – és fordítva. A gárda meglepően egységes képet mutat: a táncos-színészek jól intonálnak, a színész-táncosok pedig megfelelő színvonalon mozognak. Van emögött persze némi leleményes magyar (rendezői) buhera, de ha a késztermék esztétikus és időálló, a nézőt, de még a kritikust sem érdeklik a próbafolyamat közben kimunkált ügyes „csalások". Már csak azért sem, mert röhögés közben nincs idejük ilyesmire. A kortárs művészetbefogadás legkegyetlenebb jellemzője, hogy az újszerű, markánsan egyéni húzások is egy-másfél év és néhány ismétlés-variálás elmúltával már ismertté, unalmassá, „régivé" válnak. Szabó Réka tavaszi premierjén, az *Alibi* előadásán néhány résznél, főleg az elején, már egy kicsit rezgett a léc: önismétlésként hatott, és immár manírosnak tetszett a szereplők önkérdező, verbális identitáskeresése. Aztán szerencsére üdévé, eredetivé válik az előadás. Szabó Márta és főleg Szandtner Anna belépése a csapatba életmentő vérfrissítést hozott. Mindezek ellenére az *Alibi* előadásán már érezhető, hogy több bőr nem húzható le a témáról: a hasonló alapötleten nyugvó *Buddha szomorú, Szeánsz* és *Alibi* után egy ugyanolyan zsánerű előadás valószínűleg nem számíthatna sem közönségsikerre, sem szakmai elismerésre.

Az Artus – Goda Gábor Társulatában az az egészen különleges, hogy hosszú évek óta hasonló jellegű produkciókkal jelentkezik, de ennek ellenére olykor csöndes és lassú előadásainak minden mozzanata valósággal lebilincseli a nézőt. Ez történik a *Sztélé* előadásán is, amelyen hétköznapi tárgyakból, meghökkentő eszközökből, bizarr hangzásokból, szokatlan cselekvésekből, megdöbbentő akciókból felépül valami, ami egyszerre történet és történet nélküli hangulatkompozíció, elmesélhető és elmesélhetetlen, korszerű és atavisztikusan ősi. Goda színháza nem hasonlítható semmihez, trendi, máshol bevált, készen átvett eszközök nem lelhetők fel benne, a társulati tagok, az alkotótársak mindent maguk, jórészt közösen találnak ki. Feltételezem, hogy a titkuk annyi: nem a felszínen ügyeskednek, hanem gondolatban, beleérzésben mélyre hatolnak. Mivel a művészi elmélyülés periodikusan nem előrendelhető, ők kénytelenek ellenállni a bemutatókényszernek. Úgy látszik, meg is merik tenni: a múlt évadban csak egy premierrel jelentkeztek.

Kovács Gerzson Péter és cserélődő tagokkal működő „projektformációja", a TranzDanz viszont hozta a „kötelező minimum kettőt". A néptánc felől indult KGP legtöbb koreográfiájában a modern, városi ember gyökereit keresi, ennek megfelelően egyéni mozdulatnyelvében gyakran jelennek meg átértelmezett, kicsavart folklórmotívumok. A Trafóban ősszel bemutatott *Bankett*ben még messzebb ment: a kereszténység felvétele és Európába érkezésünk előtti mentalitásunk mai nyomaira mutatott rá – trendi külsőségek között. A torra összegyűlt vagy bankettelő társaság tagjaiból – DJ Palotai kreatívan mixelt zenéjére – primitív erővel tör elő a... Hogy mi is? Talán ázsiai múltunk emléke vagy sámánszertartásaink titkon máig ható alaphangulata. A *Bankett* pokoli körforgása látványos, szórakoztató és elgondolkodtató. Talán furcsa eklekticizmusa miatt nem hat gondosan szerkesztett remekműnek. A TranzDanz tavaszi premierje szingapúri koprodukcióban készült. Az ötlet érdekes, a kortárs táncstílusokban járatos szingapúri táncművészek látványa bizarr és egzotikus. A MU Színházban bemutatott *Ghost Exchange* nézői láthattak különlegesen kecsesen hajladozó végtagokat, elmélázhattak azon, hogy a szingapúri és a magyar folklórelemek a kortárs táncszínpadon milyen harmonikusan elegyednek – de ennél sokkal több nem történt az esten.

Kun Attila igen termékeny évadot zárt: három jól sikerült egyfelvonásost koreografált, kettőben fel is lépett, de még a TranzDanz *Bankett*jében is táncolt. Két olyan kezdeményezés is említhető, amelyben Kun koreográfusi jelenléte volt a kiemelkedő csúcspont. A tavalyi évad MU Terminálsorozata a megelőző évinél sokkal halványabbra sikeredett, de már Kun *Terminum* című bemutatója miatt is érdemes volt újból életre hívni. Míg a többi koreográfus munkáiban a csikócsapat gyengéi mutatkoztak meg inkább, a *Terminum*ban ugyanaz a gárda érett, képzett tagokból álló együttesnek hatott. A koreográfia etűdszerű, de az előadáson a tananyagképek folyamatosan és határozottan műalkotássá érnek. Pedig Kun „csak" jól bevált motívumait variálta, de ezek elemeit hitelesen tudta a fiatal előadók testére igazítani. Ehhez nyilván a szellemüket is meg kellett nyitnia. A *Lépésről lépésre (Kortárs koreográfusok estje IX.)* című Erkel színházi műsorba Kun *Ex it 2* címmel a legértékesebb darabot készítette el. (A többi koreográfia közül elismerésre méltó Merlo P. Andrea munkája, az *Hommage à Paul Klee,* Bajári Levente *Point* című kettőse és Kerényi Miklós Dávid meghatározhatatlan műfajú Erkel Színház-búcsúztatója.) Kun saját (változó összetételű) együttesével, a PR-Evolutionnal a Trafóban mutatta be a *Mindegy* című, nagylélegzetű, nem titkoltan összegzésnek (is) szánt opusát. Furcsa ellentmondás: a motivikus és szerkezeti fegyelem szempontjából az előbbiekben említett két koreográfia felülmúlja a *Mindegy*et. Ez utóbbi azért bizonyul mégis a tavalyi évadban átlag fölötti alkotásnak, mert mozgásvilága rendkívül anyagerős, ragyogóan kimunkált, ihletett pillanatai vannak, és szereplőgárdája remekbe szabottan alakít és táncol (közülük Kun Attila mellett feltétlenül kiemelendő Kozmér Alexandra).

A testek felszínének esetleges állapotairól című Horváth Csaba-koreográfiának (a Fortedanse előadása a Trafóban) az időhöz való viszonya a leginkább problematikus. *A tavasz ébredése*re gondolva (az előadást Wedekind nyomán Horváth rendezte-koreografálta a debreceni Csokonai Színházban) az is feltételezhető, hogy a koreográfus most éli az úgynevezett hosszú korszakát, azaz azt vizsgálja, nő-e az alkotás hatóereje, ha a játékidejét hosszúra nyújtják. Rám nem hatott jól egyik előadás végeláthatatlan szukcesszív terjedelme sem, viszont többször lenyűgözött a koreográfus robusztus alkotóereje és az a képessége, hogy vízióit fáradhatatlan alapossággal és következetességgel jeleníti meg a színpadon. Sok ötlete bizarrsága ellenére is első látásra banálisnak tetszik, de aztán mégis különleges hangulatú, élvezhető, tartalmas jelenetek és tételek épülnek fel általuk. Lehet, hogy ezek



Koncz Zsuzsa felvételei

Schiller Kata felvételei

Dusa Gábor felvétele

1. Bankett
2. Szeánsz
3. Kilencvenkilencperc
4. XX. század

kialakulásához van szükség sok időre? Elképzelhető, de a testek felszínéről szóló előadásban akad a lassan múló időnél jóval lényegesebb „tartozék" is: a táncos. A Fortedanse alkalmi társulásában kitűnő, kortárs technikákban jártas, klasszikusan képzett táncművészek találhatók, közülük is kiemelkedik *A testek*ben (is) remeklő Ladányi Andrea.

A koreográfus Ladányi az évadban nem jelentkezett jelentős bemutatóval. Ősszel a Jorma Uotinennel közösen készített *Trió*t újította fel a MU Színházban, majd tavasszal szintén a MU-ban a *Vihar*t mutatta be. Ez utóbbi nem tartozik Ladányi jól sikerült alkotásai közé, sőt néhány részlete kifejezetten zavarba ejtő. Frenák Pálról sem állítható, hogy a tavalyi az ő évada volt. Csak ősszel jelentkezett újdonsággal: a MU Színházban a váltakozó színvonalú, *TRA-CE* című monotáncművel.

A bemutatókényszer szülte premierözönben több tucat professzionista, ám középszerű, átlagos produkció készült. Ezek felsorolásától tartózkodom. Egy kétszereplős, rövid egyfelvonásost viszont – dicsérőleg – kiemelek: Nagy Zoltán *Mit csinálsz, ha innen felállsz* című koreográfiája (amelyet a MU Színház Triplex sorozatában mutattak be) figyelemre méltó munka. Említést érdemel még a Gergye-jelenség, a Közép-Európa Táncszínház Horváth Csaba távozása utáni megújulása, a Magyar Balettszínház Gödöllő megalakulása, valamint szükséges egy pillantást vetni az operaházi és a kortárs balettművészet tavalyi teljesítményére is.

A múlt évadban Gergye Krisztián és a KET sorsa többször összefonódott. A Szögi Csaba vezette együttes a korábbi években szinte kizárólag Horváth Csaba-koreográfiákat mutatott be, a művészeti vezető

kiválása óta pedig – jobb híján és (bemutató)kényszerből – éppen ellenkezőleg: különböző, külső koreográfusokat alkalmaz. Gergyét tavaly egymás után kétszer is. A Nemzeti Táncszínházban bemutatott *Kilencvenkilencperc* kortárs viszonylatban grandiózus vállalkozás. A három, egyenként több mint félórás felvonásból álló kompozíció nem kevés értéket és igen sok kultúrtörténeti utalással körített motívumhalmazt tartalmaz. Gergye ezúttal (eddigi önmagát is felülmúlóan) eposzi monumentalitásra törekedett. Az egy személy alkotta eposzkísérletek ritkán vetekednek az évszázadok alatt gyűlő-szerkesztődő nagyeposzokkal (főleg táncfogalmazásban megjelenített változatban), ám a kísérletezés ténye elismerésre méltó. A *Kilencvenkilencperc* összegzi is Gergye eddigi alkotói életútját (vagy annak egyik jelentős vonulatát), de kifejtendő motívumokat is tartalmaz. A MU-ban játszott *T. E. S. T.* a másik véglet. Hét tétel, hét gergyei nőfigura. Világos alaphelyzet, ismerős gergyés frivolitások, extremitások. Alapos, míves munka a KET táncosai és néhány vendégművész kitűnő tolmácsolásában. A *Kilencvenkilencperc*ről (a szereplőgárdájáról is) ugyanez mondható el.

A gödöllői Magyar Balettszínház két bemutatója után is elsősorban a fellépő táncosok dicsérhetők. (Harmadik, gyermekszínházi előadásukat sajnos nem láttam.) Az Egerházi Attila és Popova Aleszja vezette új társulat tavaly leginkább azzal hívta fel magára a figyelmet, hogy megalakult. A két új estjükön bemutatott egyfelvonásosok a gyors repertoárépítés igényével készülhettek, mindegyikben, *A csodálatos mandarin*ban, a *Tűzmadár*ban, a *Fehér csend*ben, a *Fellegajtók*ban, sőt paradox módon a Jorma Elo készítette *Kalapács*ban is az Egerházi által magabiztosan uralt mozgásstílus látható – mélyenszántó mondanivalóval, újszerű koncepcióval, eredetiséggel nemigen „vádolható" előadásokban. De az együttes létezik, él és tehetséges, ha sikerül stabilan megvetnie a lábát a struktúrában, remélhetőleg színes, izgalmas műhellyé alakul.

A balettegyüttesek premierjei közül először a Győri Balett *Hamlet*jét láttam. A Kiss János vezette társulat évek óta folyamatosan keresi az útját, de közben gondosan ügyel a megszerzett színvonal megtartására is. Ennek garanciája az egységes, jó szólistákkal rendelkező, képzett csapat. De egy markáns koreográfusegyéniség sem ártana, olyan, aki nem „ráül" a társulatra, hanem saját arculatot kreál az együttesnek. Marie Brolin-Tani – a *Hamlet* alapján – jelenleg nem tűnik alkalmasnak erre a feladatra. Mint ahogy *Az Operaház fantomjá*nak „budapesti felújítása" sem a megújulás ügyét szolgálta. Hogy mennyire nehéz lehet a kortárs balett műfajában legalább figyelemre méltó előadást létrehozni (pedig a műfaj alkalmas rá), azt leginkább a Pécsi Balett példája bizonyítja. A hajdanán forradalmi újításai révén európai hírűvé lett együttes mára a kommercializálódás mocsarában fetreng. Erre nem lehet mentség az a hamis beállítás, hogy „a közönségnek ez kell". A jobb sorsra érdemes Jurányi Patrick *A notre-dame-i toronyő*re után a tavalyi, szintén általa jegyzett *Bahnhof* sem hozott lényeges elmozdulást. Ez utóbbi mozgásnyelve, látványkörnyezete és szerkesztési módszere korszerűbb ugyan, de az előadás ettől még felületes, tartalmatlan és olcsón szórakoztató. Hasonló okok miatt keltett csalódást a Szegedi Kortárs Balett *Carmen*-estje. A nemzeti táncszínházi vendégjátékon a második részben látott, Juronics Tamás koreografálta *Carmen-variáció* magyarországi bemutató volt. (Az eredeti változatot a koreográfus évekkel ezelőtt egy német együttesnek készítette.) Szerintem a bemutatókényszeren kívül semmi nem indokolta a felújítását. Tartalmasabb, érdekesebb produkció a tavasszal a Művészetek Palotájában színre került *XX. század-est*. Nem biztos, hogy az olvasatom egyezik a koreográfus koncepciójával, de az előadás számomra retrós hangulatú múltszázad-értelmezés: mi hatott ránk, és hogyan volt divatos megjeleníteni azt anno... Ma már ugyanis csak ebben a felfogásban fogadható el a különböző művészi „médiacsatornák" mechanikus egymásmellettisége (vetített Ady-versek, Bartók-, Ligeti- és Eötvös-tételek és ezekhez passzított koreográfia). Juronics a darabbal nemcsak a XX. századtól búcsúzott, hanem sajnos a főszereplő, kitűnő Barta Dórától is, aki elszerződött a társulattól.

A balettművészet megújításában egy ideje a Magyar Állami Operaház balettegyüttese sem jár élen. A „királyi" művészcsapatnak talán nem is feladata az extravagáns kísérletezés, de az egyenesen ijesztő, hogy a gárda harminc évvel korábbi önmagától is fényévekkel van lemaradva. Pártay Lilla *Elfújta a szél* című háromfelvonásos regény- és filmutánérzete például minden tekintetben mélyen alulmúlja a majd' húsz éve készült *Anna Kareninájá*t. Ha néha-néha becsúszna egy-egy ilyen balett, az még nem volna tragédia, de a tavalyit megelőző operaházi évad „eredményei" és a most kezdődő szezon premiertervei egyaránt azt sugallják: a Nemzeti Balett vezetője semmilyen művészi koncepcióval nem rendelkezik. De hagyjuk a most kezdődő évadot! Helytelen dolog a prekoncepció, ezzel szemben „kötelező" az új évad elején – (színpadi) csodára várva – nyitottnak maradni.

Jó lenne, ha a kultúrafinanszírozás területén dolgozó döntéshozók is nyitottak lennének az új javaslatokra. Készült ugyanis tavaly egy tanulmány (Hudi László [AFSZSZ] – Magács László [BESZT]: *A független színházak és táncegyüttesek finanszírozásának reformja*), amelyben a szerzők egy regisztrációs rendszer kialakítására tesznek javaslatok. A rendszer segítené az újak belépését a struktúrába, és nagyobb, néhány éves időtartamra vonatkozó, viszonylagos biztonságot nyújtana a már bizonyított, elismert alkotók és formációk számára. Két ilyen szabályzóval meg lehetne szüntetni az ostoba bemutató- és pályázatkényszert, amely jelenleg a leginkább felelős a művészi alkotásoknak álcázott tucatáruk tömegtermeléséért. Ez persze a produkciókra, éves működésre (újra) pályázó függetlenekre vonatkozik. Az állandó (de reálértékében általában csökkenő) támogatásban részesülő színházak és együttesek háza táján pedig egy elvben megfelelő módszer tisztességes alkalmazásával lehetne rendet tenni: a rájuk bízott javakkal sáfárkodni tudó, szakmájukhoz értő, művészi koncepcióval rendelkező vezetőket kellene kinevezni az élükre. Úgy tetszik, ez az óhaj is inkább a csodavárás kategóriájába tartozik.

Faluhelyi Krisztián

Díszletszínház, politikai színház – csillogás és pompa

A mindig is a nagy nevekre, ismert színházakra és főként klasszikus darabokra koncentráló berlini Theatertreffen idei kínálata szemmel láthatóan konszolidáltabb képet mutat a német színházról, mint a korábbi években. A 2006-os találkozó nyomán fellángoló vitákban ugyanis nehezményezték a tömérdek brutalitást, obszcenitást és perverzitást, mondván: a válogatás azt sugallja, mintha a német színház egy nagy disznóól lenne, ahol csak hánynak, hugyoznak, böfögnek és ürítenek, ahol a színészek vérben, ürülékben és spermában fürdenek, hogy a rendezők legperverzebb szenvedélyeiket is kiélhessék.

Az idei konzervatívabb válogatás azonban, mely természetesen ugyancsak nem kerülte el a kritikát, igyekezett rácáfolni e képre. Christine Dössel, a válogató zsűri egyik tagja szerint ennek oka abban rejlik, hogy a német színház ma nem annyira kísérletező, mint inkább konszolidálódó fázisában van. S hogy valóban erről van-e szó, vagy pedig a német színház korábbi hírnevének helyreállítása is befolyásolta a kiválasztást, azt valószínűleg csak az elkövetkező évek tükrében lehet majd pontosabban megállapítani. Mindenesetre az idei tükör hányás helyett csillogást, szórakozást és eleganciát mutatott.

A díszleten innen...

S hogy ezzel összefüggésben, vagy egészen más okból-e, néhányan máris egy új fogalom, a díszletszínház *(Bühnentheater)* körvonalait látják kibontakozni, mégpedig a rendezői színház konzekvens folytatásaként. S bár a fesztivál előadásai korántsem tűntek egy születőben lévő új műfaj meggyőző képviselőinek, azért mindenképpen érdemes erről néhány szót ejteni. Az idei fesztiválon ugyanis két díszlet is nyílt színi tapsot kapott, mégpedig a *Sok hűhó semmiért* és a *Tartuffe* előadásán. A *Sok hűhó semmiért* kezdetén a terembe lépve még ácsolják a színpadot, kalapálják a deszkákat, s még meghúzzák az utolsó csavarokat. Mintha csak próbán lennénk: fényszóró köröz, műszakiak és színészek mászkálnak fel s alá. A néző észre sem veszi, s már el is kezdődött az előadás. A hatalmas üres színpadon csak egy kisebb ovális fehér színpad árválkodik. Üres és csillogó. Stéphane Laimé, a díszlettervező azonban az előadás közepén néhány perc leforgása alatt mediterrán oázist varázsol a néző elé: egy hollywoodi filmbe illő giccses oázist, homokkal, műpálmákkal, műfűvel, napernyővel, vízeséssel, bárányfelhőkkel és narancsos napsütéssel. Hasonlóképpen az előadás során kerül a színpadra a díszlet a *Tartuffe*-ben is: a kezdetben üres, óriási fekete színpadot a család első belépésekor konfettihegyek, papírkígyók, papír szökőkutak és szerpentinek borítják el. Percekig csodálhatjuk a konfetti- és szerpentin-tűzijátékot – az aláhulló arany és ezüst papírdarabkákon megcsillanó fények valóban nem mindennapi látványt nyújtanak.

De nemcsak e két darabban, hanem a többiben is megfigyelhető a térre és a díszletre fordított fokozott figyelem. A *Három nővér*ben meglehetősen hosszasan dióhéj hull alá az egyetlen díszletelemből, a mennyezetről alácsüngő, virágra, napraforgóra emlékeztető csillárból. Thalheimer *Oreszteiá*ja a Deutsches Theater kedves kis plüss-színházának farostlemezzel bedeszkázott és teljesen elzárt színpada előtt játszódik, s miként a rendezőtől megszokhattuk már, literszámra folyik a vér. *Az ifjú Werther szenvedései*ben és *Az öldöklés istené*ben a hangsúlyozottan redukált terekben a színek jutnak főszerephez. A díszletszínházban tehát önálló életre kel a látvány.

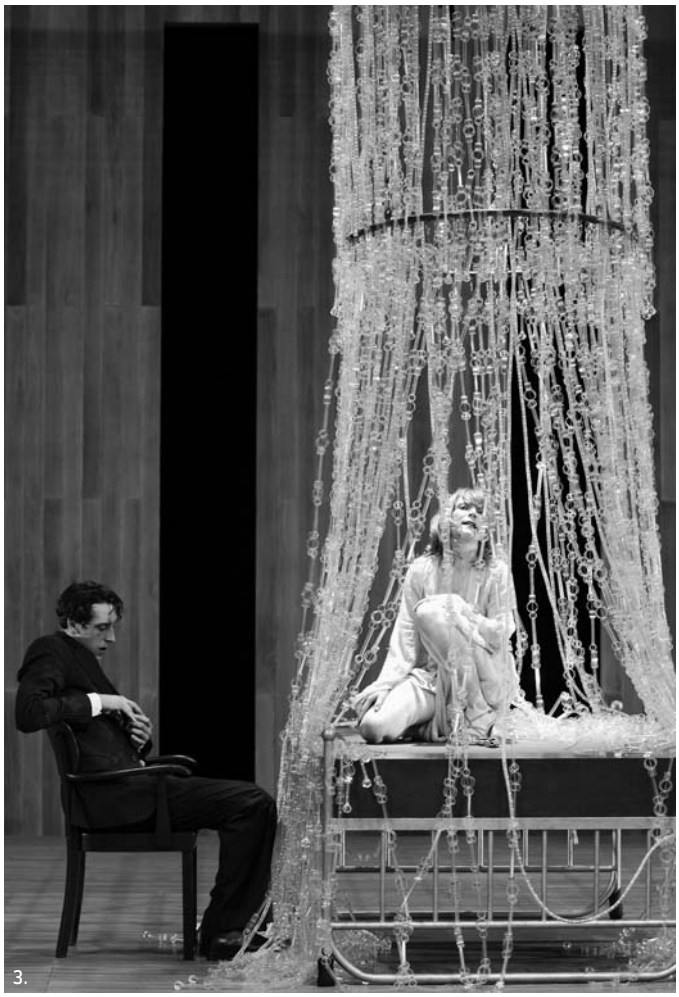
Csakhogy a díszlet, a jelmez, a színek és a látvány hatása a legtöbb előadás esetében hamar kioltódik, s ha a rendezés pusztán csak rájuk alapoz, akkor az nem mindig elégséges. Ha a díszletszínházban a látványra fektetett hangsúly miatt a színház egyéb elemei elsorvadnak, úgy nem feltétlenül áll előtte fényes karrier. Ez a helyzet például Jürgen Gosch *Az öldöklés istene* című előadásával, holott az észlelés szempontjából az összes közül talán ennek a tere a legizgalmasabb. A darabban két francia házaspár találkozik, hogy levonják a megfelelő pedagógiai konzekvenciákat, miután két fiuk úgy egymásnak esett, hogy egyikük két metszőfoga bánta az esetet. A darab társadalomkritikai éle természetesen a szülőkön csattan. A mélyen hátranyúló színpad csupasz, szürke falait nemcsak szemből világítják meg a reflektorok, hanem felülről is kap egy enyhe, egyenletes megvilágítást a matt, tejüvegszerű plafonon keresztül, így a már-már ezüstösen csillogó, kápráztató térnek alig-alig lehet érzékelni a mélységét, annak ellenére, hogy a falak mentén körbe jelzésszerűen különböző tárgyakat (egy hajszárítót, egy kávéfőzőt, egy váza tulipánt stb.) helyeztek el a földön. A tér mélysége csak akkor érződik igazán, mikor egy-egy színész egészen hátramegy a színpadon. Az egyenletes megvilágítás miatt úgy tűnik, mintha csak színe volna a falaknak, de anyagisága nem. Mintha a ködszerű térnek nem lennének éles határai, mintha a végtelenbe nyúlna, de éppen ez a végtelensége jelente-

1.

Mathias Horn felvétele

2.

Sebastian Hoppe felvétele



3.

Arno Declair felvétele

4.

Iko Freese felvétele

5.

Maik Schuck felvétele

6.

Arno Declair felvétele

7.

Arno Declair felvétele

8. Georg Soulek felvétele

9. Arno Declair felvétele

1. Az öldöklés istene
2. Dido és Aeneas
3. Piszkos kezek
4. Oreszteia
5. Halálos ifjúság
6. Tartuffe
7. Három nővér
8. Sok hűhó semmiért
9. Ulrike Maria Stuart

né a határait és a korlátait. E ködszerű, csalóka térben ugyanis támpontok és fogódzók nélkül bolyong egy élénkpiros és egy világoskék pulóver, egy hófehér blúz és egy szürkés öltöny. A szilárd pontokat, miként a tér határait is, legfeljebb a fent említett tárgyak jelzik, ha azonban csak ezek szolgálnak orientációs pontokként a világban, akkor az problémát jelenthet.

A díszlet tehát rendkívül pontosan képezi le a megtörtént eseten alapuló Yasmina Reza-darab társadalomszociológiai hátterét, a színészi játék és a rendezés azonban már messze elmarad a díszlettől. A kissé modoros játék, az egyértelmű gesztusok, a hatásszünetek és a nézők felé történő kikacsintások egy pillanatra sem hagyják, hogy a közönség elbizonytalanodjon: a rendezés magabiztosan orientálja, hogy hol nevessen, hol sajnálkozzon, és hol háborodjon fel a két francia házaspár felett.

Hasonlóképp nem viszik el a külsőségek a *Dido és Aeneas*t sem. Bár Sebastian Nübling rendezését sokan kétórás multimediális előadásként aposztrofálták, a Didót játszó Sandra Hüllert pedig *party-queen*ként ünnepelték a fesztivál alatt, számomra egyikük teljesítménye sem volt meggyőző. Christopher Marlowe drámáját és Purcell operáját összegyúrva, az opera zenei anyagát helyenként arab és keleti ritmusokkal újrakeverve és táncjelenetekkel fűszerezve, ráadásul mindezt egy háromfogásos vacsora és parti, illetve a rákövetkező nap reggeli kávéja keretében tálalva a rendező valóban egy multimediális előadás létrehozására törekedhetett. A fantasztikus ötlet azonban inkább csak gyenge és híg kavalkádként valósult meg: sablonos rendezői ötletekkel, meglehetősen gyenge színészi teljesítményekkel – az általam látott előadáson Sandra Hüller játéka korántsem volt lenyűgöző –, halovány koreográfiával és táncbetétekkel. A második felvonásban feltálalt pulyka illatán kívül valójában csak a Dido áriáit éneklő Ulrike Bartusch jelenetei emelkedtek ki a középszerű előadásból.

...és túl

Szintén nem kötné le a figyelmet az előadás végéig az *Oreszteia* szuggesztív díszlete és a literszámra szétlocsolt vér sem, habár Agamemnón holtteste igazán páratlan látványt nyújt a darab második felében. Lemészárlása után az őt alakító Henning Vogt ismét megjelenik a színen: egész teste egyenletesen vörösre van mázolva, s hason csúszva egészen lassan megindul a színpad egyik szélétől a másikig. Az ötven-hatvan percig is eltartó jelenet kitart egészen az előadás végéig. A testen visszatükröződő fényeknek köszönhetően úgy tűnik, mintha egy fényes, nyálkás, csillogó, lüktető szív vagy egyéb belsőség vonszolná magát keresztül a színen, hosszú véres vonalat húzva maga után.

A látványon túl azonban az előadás egésze is pontosan átgondolt. Aiszkhülosz trilógiáját Thalheimer a szikár történetre redukálta, és bő száz percbe sűrítette. Nincs idő gondolkodásra és mérlegelésre, az események pontosan és gépiesen követik egymást – mintha csak egy vágóhídon volnánk. A karzaton elrejtett kórus, mely a színház rituális jellegéből csempész vissza valamennyit az előadásba, monoton hangon skandálja szövegét: *Tun, Leiden, Lernen* / cselekvés, szenvedés, tanulás – a tanulás ezúttal azonban elmarad. A feloldozást jelentő harmadik részt *(Oltalomkeresők)* Thalheimer szinte teljes egészében kihúzta, így az előadás végén Oresztész a félelemtől remegve kiált az ég felé – megváltás azonban nincs. Az Agamemnón testéből fakadó vérpatak tovább folyik, így az Atreidák nemzetségének gyilkosságsorozatán keresztül az emberiség háborúi állnak össze egyetlen vérfolyammá. Az előadás az erőszak e traumájával szembesíti a nézőt. Sőt, amennyiben az ismétléskényszer valóban a trauma feldolgozásának egy lehetséges módja, úgy Thalheimer előadása hozájárul az emberiség e traumájának feldolgozásához, mégpedig a traumatikus esemény újbóli és ismételt megjelenítése által. A díszlet, az előadásról előadásra véresebb fal e terápia folyamatáról tanúskodik. A 2006. szeptemberi bemutató óta és a műsorfüzet fényképeihez képest a fesztivál idejére a színpadot elzáró farostlemez helyenként már egészen megfeketedett a sok vértől, Klütaimésztra véres keze pedig minden egyes előadás alkalmával újabb és újabb nyomot hagy a falon.

A fesztiválra először – de rögtön két rendezésével is! – meghívott Jan Bosse *Werther*e kétszáz év távlatából Goethe regényének szövegével néz farkasszemet – s e tekintetben akár Zsótér *Jane Eyre*-jével, akár *Bánk-bán*jával

való összehasonlítása is érdekes lenne. Jan Bosse Goethe regényét háromszereplős kamaradrámává alakítja át. Hans Löw Werthere az előadás kezdetétől fogva bizalmatlan a regény nyelvezetével: kóstolgatja, ízlelgeti a mondatokat, kísérletezik velük. Bekapja, megrágja és kiköpi őket. Többször is elpróbál egy-egy mondatot, különbözőképpen hangsúlyozva, s mérlegeli a hallottakat. Az előadás tétje ugyanis maga a szöveg. Csakhogy Werther számára nem adatott más, mint saját kísérletének tárgya: a regény szövege. Ő maga semmi a nyelv nélkül, csakis a nyelv segítségével konstruálhatja meg önmagát, mégis kockára teszi ezt is, s egyre bizalmatlanabb vele szemben. Goethe nyelve túlélt ugyan kétszáz évet, Bosse Werthere azonban folyvást elbizonytalanodik, és a közönségtől vár megerősítést, olyannyira, hogy a darab utolsó harmadától már egy súgóra van szükség, aki a szájába adja a mondatokat, és orientálja a sorok között.

S hogy valószínűleg maga Jan Bosse sem jutott teljesen dűlőre a Goethe-szöveggel, azt az előadás egyenetlensége és a meglehetősen eltérő kritikai fogadtatása is tükrözi. A véleménykülönbségek leginkább Werther figurájának megítélésében érhetők tetten, főleg Alberttal való összevetésében. Sokak szerint a narcisztikus, egzaltált és egomán Werther mellett Albert alapvetően szimpatikus, két lábbal a földön járó figura, mások szerint éppen ellenkezőleg: érzéketlen proli, aki soha nem érhet fel Lotte és Werther érzékenységéhez. A rendezés stilárisan is mutat bizonyos egyenetlenségeket: helyenként egészen komolyan veszi a szöveget, annak minden pátoszával együtt, illetve finom iróniával bizonytalanságban tartja a nézőt abban, hogy hogyan viszonyul a szöveghez, másutt viszont egészen didaktikusan nyilvánítja ki távolságtartását. Minden egyenetlensége ellenére azonban *Az ifjú Werther szenvedései* lényegesen izgalmasabb, mint Bosse burgtheaterbeli rendezése.

A politikai színház újraéledése?

Nemcsak a díszletszínház kérdései foglalkoztatták az érdeklődőket a fesztivál alatt. Pár éve szinte még kínos lett volna politikai színházról beszélni, most az *Ulrike Maria Stuart* és a *Piszkos kezek* nyomán is felmerült a kérdés, vajon visszatérőben van-e a politikai színház. Andreas Kriegenburg szerint „az elmúlt húsz évben sem filozófiával, sem politikával nem foglalkoztunk. A mindenkori jelen ünneplése szükségtelenné tette, hogy számos jövőre vonatkozó kérdést feltegyünk, vagy meghalljuk őket." Kérdéses persze, hogy mit is jelent a politikai színház műfaja. A Piscatortól származó fogalmon a hatvanas években ugyanis többnyire már a dokumentarista színházat értették, a posztdramatikus színház korához közeledve pedig egyre bizonytalanabb a meghatározása. Egyben megegyeznek a vélemények: ha egy színház aktuális tartalmakat közvetít, az még nem feltétlenül politikai. A fogalom definiálásával szembeni óvatosság persze nem véletlen, hiszen a színházzal kapcsolatos alapvető kérdést feszegeti: mégpedig, hogy mi is lenne a színház feladata, funkciója. Azzal is sokan egyetértenek, hogy ha az üzenet közvetítése esztétikai szempontból a kitaposott úton halad, kevésbé hagy nyomot a néző tudatában.

S ha már az esztétikai megközelítésnél tartunk, akkor a *Piszkos kezek*kel ellentétben érdemesebb talán Gotscheff *Tartuffe*-jéről beszélni. Díszletéről a fentiekben már esett szó, sokkal lényegesebb azonban a rendező, Dimiter Gotscheff markáns víziója/koncepciója, hiszen a közönség heves reakcióit leginkább ez váltotta ki. Az első húsz-huszonöt percben Molière-től egy árva szó sem hangzik el, helyette Dorine, a bejárónő (bolgár vendégmunkás!) társadalomkritikai monológjával indul a darab – Judith Rosmair játéka és balkáni akcentusa telitalálat! –, majd a már említett tűzijáték következik, illetve néhány didaktikus jelenet erejéig a populista egyházak kerülnek terítékre: a lelkipásztori szerepet és a tévésztárok imázsát ötvöző Tartuffe a színpad közepén, Orgon pedig tógában, a közönség sorai között futkosva agitál az igaz hit mellett, miközben a hangszórókból az *Oh happy day!* szól. Lassacskán aztán a molière-i ösvényre tér az előadás, de ez sem tart sokáig. A darab kétharmadától ugyanis Heiner Müller-szövegek épülnek a Molière-sorok közé: Ophelia monológja a *Hamletgép*ből, majd egy részlet a *Quartett*ből az örömről, a húsról és a szellemről. Legvégül Tartuffe szájából hangzik el Titus Andronicus elmélkedése a nagyvárosok rémálmairól. Ekkorra azonban már egy „Tartuffe-gép" működik a színpadon: Tartuffe mint szélsőséges és fundamentalista próféta a jóléti társadalmak apokalipszisére figyelmeztet. Parti Nagy: *Molière: Tartuffe*-jéhez hasonlóan a feloldás itt is elmarad, de nem azért, mintha Gotscheff hazugnak vagy álszentnek tartaná, hanem mert nem sajnálja odadobni a jóléti társadalom dekadens és züllött családját az enyészetnek. S hogy maró kritikáját nem mindenki osztja, a véleménykülönbségek érzékeltetésére álljon itt az a társadalmi célú plakát, mellyel a fesztivál ideje alatt – természetesen attól függetlenül – százszámra találkozhatott a járókelő a berlini aluljárókban és a metrókon: „Berlinben és Brandenburgban minden ötödik gyermek szegénységben él."

A legifjabb generáció

A huszonhat éves Tilmann Köhler rendezése igazi meglepetés volt a látványos, de sokszor mégis üres és felületes előadások között. Ferdinand Bruckner nálunk kevésbé ismert 1926-os expresszionista műve, a *Halálos ifjúság* az első világháborút követő és a weimari köztársaság korszakának kiábrándultságáról, a húszas évek fiatalságának céltalanságáról és útkereséséről szól. Hősei fiatal medikusok, akik nem találják a helyüket a világban, a kitaposott utak nem nyújtanak kielégülést számukra, újakat pedig nemigen találnak.

Köhler nyolcvan év után a darabban az újraegyesítés utáni generáció problémáit véli felfedezni. Szó sincs persze direkt aktualizálásról. Az előadás meglehetősen redukált térben játszódik, egy téglalap alakú medencében, mely egyszerre lehet hullaház, boncterem, műtő, aréna vagy ring. A közönség négy oldalról fogja körbe a játékteret. A díszleteket-jelmezeket mellőző produkció elsősorban a szövegre koncentrál, de egészen másként mint a *Werther*. Itt korántsem annyira kérdéses a rendezés és a színészek szöveghez való viszonya. Az előadás ereje a színészek fantasztikus játékában és jelenlétében van, mely nélkülözi a nagyobb teátrumok

modoros és sablonos megnyilvánulásait. Az előadást Köhler a kilencvenes évek kultikus német együttesének, a Tocotronicnak minimálszövegekre épülő, meglehetősen pesszimisztikus és sötét zenéjével fűszerezte, melyet maguk a színészek szólaltatnak meg: ilyenkor az egyes jelenetek között egy-egy szám erejéig a játéktér peremére lépnek ki. A színészek előadásában a Tocotronic zenéje persze valamivel nyersebben szólal meg, de éppen e nyersességtől válik élővé, illetve ezáltal kap a Bruckner-szöveg is egy halvány keretet.

Köhler egyébként kivételezett rendező, akinek 2005 szeptembere óta megadatott, hogy saját színészeivel dolgozzon a weimari színház keretei között.

Lived a man who sailed to sea

S ha a Theatertreffen 2007 látogatójában nem maradt alapvető hiányérzet, akkor az csakis messze a fesztivál legszebb és legizgalmasabb záró előadásának, a *Három nővér*nek köszönhető. Kriegenburg rendezése ráadásul azt bizonyítja, hogy nagyszínházban és intézményes keretek között is jöhet létre sablonoktól mentes, kellő érzékenységgel átgondolt és aprólékosan kidolgozott produkció.

Az előadás kezdetén fekete, fémlemezekből álló függöny takarja a színpadot, mely a továbbiakban is lereszkedik az egyes felvonások között, így azok első jelenete néhány perc erejéig mindig e függöny előtt játszódik. Kriegenburg önironikus képpel indít: két bohócosan maszkírozott „néző" a rendező korábbi előadásairól cseverészik, amelyek alapján csekély reménységet táplálnak a most következő iránt is. Mása, Olga és Irina kezdő jelenete még mindig a színpad előterében zajlik. Olga diót ropogtat, és apjukra emlékezik. Miközben a nővérek türelmetlenül dobolnak a függönyön, az lassan a magasba emelkedik, s ők visítva, viháncolva, kergetőzve hátraszökdécselnek.

Hatalmas üres tér a színpad, aranyos, sárgás fényben, balra ablak. A szoba egyetlen dísze a plafonról alálógó, szürrealisztikus, virágra emlékeztető óriási csillár, melynek közepéből pár perc múlva jégesőként zúdul Olgára egy szakajtónyi dióhéj. A rövidesen megjelenő Tuzenbach, Csebutikin és Szoljonij társasága azonban oly végtelenül unalmas a nővérek számára, hogy Olga már kívülről fújja minden egyes szavukat, betéve ismeri a társalgás lefolyását, s ezt rögtön prezentálja is. A darab első öt-tíz percében így az összes szereplő szövege az Olgát alakító Annette Paulmann szájából hangzik el, pattogósan, monotonul, közben ide-oda ugrál a többiek között, attól függően, hogy éppen ki helyett beszél. Kriegenburg színészvezetése rendkívül pontos az egész előadás folyamán. Az első felvonásban Irina és Tuzenbach két székben ülve és a közönség felé fordulva meséli, hogy Mása túl korán ment férjhez, a fényképezős jelenet során az egész társaság dióhéjjal dobálózik, de az exponálás pillanatában többször is másodpercekre állóképpé merevedik az egész szín. A későbbiekben mindvégig hasonló precizitással kidolgozott jelenetek követik egymást, a színészi játék a mozgástól a szövegek hangsúlyozásáig végig pontosan kidolgozott.

A végtelen unalom és monotónia, a szereplők benső kattogása, zakatolása és őrlődése többször is a végső kimerülés határára kergeti őket, s ilyenkor a papírmasé maszkok nyújtanak menedéket számukra. Kriegenburg maszkjai az előadás legmarkánsabb, legjellegzetesebb jegyei, az előadás folyamán többször is felteszik, majd leveszik őket. Hol mindenki maszkban van, hol csak a szereplők egy része. Meglehetősen bizonytalan, hogy milyen elgondolás szabályozza használatukat, fel- és lekerülésüket, de úgy tűnik, inkább valamilyen érzéki logika mentén zajlik mindez. Valahányszor az elcsüggedés végső határára kerülnek a szereplők, és a szituáció elviselhetetlenné válik, előkerülnek az álarcok. Azt ugyan korántsem lehetne állítani, hogy a maszkok kiutat jelentenének a valóságból, a hétköznapok és a vidéki élet sivár világából: az álarcban és a nélkülük játszott jelenetek között egyaránt vannak játékos és komoly, vidám és melankolikus szcénák, váltakozásuk nem függ össze a maszkok alkalmazásával. Ezek valamiféle távolságot képeznek az élettől, s erre a drámai, groteszk, ironikus vagy komikus jelenetekben egyaránt szükség lehet.

A maszkok és a színészvezetés mellett a díszlet mozgatását is rendkívül precízen dolgozta ki a rendező. S bár a *Sok hűhó semmiért*-ben percek alatt húznak fel a darab közepén egy látványos hollywoodi álomszigetet, a *Három nővér* díszletének apró változásai jóval kifinomultabb érzékenységről árulkodnak. Egyszerre kapcsolódnak Csehov szövegéhez, és forrnak össze egy egységes rendezői elképzelésben, anélkül, hogy bármiféle didaktikus tartalmat erőltetnének, így autentikus világot hoznak létre. A fent említett tér ugyanis szintén apró változásokon megy keresztül. A második jelenetben fényes fehér lapokkal tapétázzák ki, melyeken kívánságok, vágyak és álmok tengere sorakozik, minden egyes cetlin más-más mondat. Mintha megéledne a tér: a felső részüknél fogva a falhoz ragasztott cetlik a további jelenetekben is meg-meglebbennek minden apró kis fuvallatra, egy-egy hirtelen mozdulatra, s jelzik, visszatükrözik az eseményeket, a mozgások hevességét. A harmadik jelenettől egy több méter magasra tornyosuló fehérneműhalom foglalja el a színpad egész hátterét, mintha évszázadok óta gyűlő kelengye halmozódna. E díszletelem egyúttal játékteret is kínál az előadásnak: befogadja, elrejti, eltakarja a szereplőket, menedéket kínál nekik. A negyedik felvonásban felfújt szemeteszacskók lebegnek szögletes, deformált léghajókként a térben. Felszállni nem tudnak, mert zsinegeiket a rájuk kötözött kívánságcetlik húzzák vissza. Lehet, hogy a jövőben léghajón fogunk utazni, de a vidéki Oroszországban egyelőre az álmok és a vágyak sem találnak utat az ég felé.

A színészi játék, a jelmezek, a maszkok és a díszlet mellett a zene teljesíti ki az előadást. A nővérek és a kompánia többi tagja többször is dalra fakadnak, ilyenkor előkerül a ládafiából egy-egy tangóharmonika, dob vagy szaxofon, s hol valamilyen keserű-bús orosz melódia, hol az orosz diszkó egy-egy gyöngyszeme, hol pedig a *Yellow submarine* csendül fel. Ez utóbbi végigkíséri az egész előadást: hol teljes zenekari kísérettel, hol csak éppen hümmögve, hol pedig Irina dúdolja.

(As we live a life of ease / Everyone of us has all we need / Sky of blue and sea of green / In our yellow submarine)

Szilágyi Mária

Vágyak és érzelmek

Az idei Theatertreffen óriási tematikai és esztétikai változást mutat az elmúlt évekhez képest. Főszerepővé vált az egyén, vágyai és életvezetési problémái, érzelmei – szenvedése, tanácstalansága, boldogtalansága és magánya. Több előadás szólt a fiatalok problémáiról, de érdekes módon mindegyik klasszikus darabot használt fel ehhez alapul.

Ferdinand Bruckner *Halálos ifjúság*át (Krankheit der Jugend) a weimari Deutsches Nationaltheater mutatta be. Tillmann Köhler rendező (most először hívták meg a találkozóra) azzal lep meg, hogy kerül minden trendi megoldást. Csak egyszerűen elmeséli nekünk a történetet. Teljes mértékben a színészekre épít, akikkel autentikus képet adnak a fiatal generáció életérzéséről, és civil érintettségüket beleviszik a játékba is. A dráma egykor botrányt kiváltó aspektusai (leszbikus kapcsolat, morfinizmus, lányfuttatás) ma már csak alapanyagul szolgálnak. Itt nem hatalmi játékról van szó, mint Brucknernél, hanem arról, hogy mindenki igyekszik megtalálni a helyét a társadalomban.

Goethe *Az ifjú Werther szenvedései* című regényéből Jan Bosse rendezőnek és Andrea Koschwitz dramaturgnak eredeti és más szövegek segítségével sikerült egy olyan változatot létrehozniuk, amely úgy jeleníti meg a régi történetet, hogy a nézők együtt tudjanak gondolkodni a szereplőkkel. Pontos látleletet nyújtanak a neoliberális társadalomról, a narcizmusról, a határtalan egoizmusról és a mai harmincasokról. Ezt elsősorban a figurák árnyalt megformálásával érik el.

A nézőket gyászzene és egy barátságos fehér inges, fehér nadrágos, piros garbós fiatal férfi fogadja a nézőtéren fel-alá sétálva. Majd felmegy a színpadra, amelyet egy festett falemezekből álló fal zár le, és a végéről kezdi el történetét: „Túl vagyok rajta." S aztán tér vissza az elejéhez. Hans Löw Werthere úgy meséli életét a nézőknek, mintha azok a barátai lennének. Aztán egyszer csak a közönség soraiból megszólal egy női hang: „Majd meg fog ismerkedni egy fiatal lánnyal..." És Werther kézen fogva a színpadra vezeti a közbeszólót. Ő Lotte. Fehér, hosszú ujjú, masnis, garbónyakú, hátul nyitott blúzt, fehér nadrágot és fehér csizmát visel. Ettől kezdve együtt mesélik a történetet.

Csodálatos, ahogy Bosse a megismerkedésüket bemutatja. Löw behoz egy füstgépet és egy reflektort, hogy megidézze a báli légkört. Werthere olyan, mint egy lámpalázas kisfiú. Fritzi Haberlandt Lottéja egy, a diszkó ezüstös félhomályában a zene ritmusára lazán mozgó mai tinire emlékeztet. A langaléta Werther Lotte vállára hajtja a fejét, és együtt énekelnek angolul. Majd egy végtelenül hosszú csók tanúi leszünk. Ez már túl sok Albertnak, Lotte vőlegényének, aki szintén a nézőtéren ül (rózsaszín ingben, farmerban, fehér zakóban és sportcipőben). Megszólalásával véget vet a visszaemlékezésnek és az idillnek. Felállít egy szófát a színpadon, és elterül rajta. Befészkeli magát Lotte életébe.

Lotte számára a teherviselés – hat kisebb testvérének felnevelése – erkölcsi maximává vált. Beletörődött, hogy az élet szenvedés. Fritzi Haberlandt gyermeklányszerű Lottéja ezt a lehető a legtermészetesebb módon éli meg. Nemcsak azért választja Albertet, mert mellette biztos, nyugodt életet remél, hanem azért is, mert megretten attól, hogy Werther kizárólagosan akarja őt birtokolni. Bármennyire tetszik is neki a férfi, bármilyen szellemi élvezetet jelent is számára a társasága, elfordul tőle. Werther öngyilkossága után magában keresi az okot a férfi tettére.

Löw számára különös kihívást jelent a szuperérzékeny Werther narcizmusának érzékeltetése: anélkül kell hitelesen megmutatnia a fiatalember érzéseit, hogy nevetségessé tenné önimádatát.

Hans Löw Jean-Paul Sartre *Piszkos kezek* című drámájában is főszerepet játszik (rendezte Andreas Kriegenburg, Thalia Theater, Hamburg).

A színen egy óriási, parkettás, faburkolatos üres terem. Mennyezetéről henger formájú, több méter hosszú csillár lóg le. A nézőtérrel szemközti díszletfalban hosszú, nagyon keskeny sötét nyílások. A mennyezeten rácsszerkezet. Elegáns, egyben félelmet keltő tér. Ricarda Beilharz díszlete olyan világot sugall, amely a benne élőknek viszonylagos komfortérzést kínál, de magába zárja őket.

Kicsi, alias Hugo most szabadult a börtönből. Azért ült, mert lelőtte Hoederer pártfunkcionáriust. Olga, a pártmunkás azt szeretné megtudni Hugótól, hogyan történt a dolog.

A félhomályban, fekete-fehérben játszódó kép színesre vált, és megelevenedik a történet. Hugo nagypolgári családból származó értelmiségi, aki megszállottan keresi élete értelmét; vágyakkal teli, utópiákban élő fiatalember, aki ugyanakkor folyamatosan kételkedik önmagában, és akiből hiányzik minden tetterő és realitásérzék. Egyetlen emberhez kötődik, a feleségéhez. Jessica a nagyon pragmatikus, öntudatos nő és a *femme fatale* keveréke. Hugo imádattal és alázattal csüng rajta. Belép a kommunista pártba, és elkezdődik

kálváriája. A párt megbízza, hogy ölje meg Hoederer pártfunkcionáriust, mert az konspirál a polgári oldallal. Hugo képtelen erre, részben morális okokból, részben mert szimpatizál Hoedererrel. Végül féltékenységből lelövi a férfit. És ezt be is vallja Olgának, amikor kijön a börtönből. A lány felajánlja, hogy ha elfelejti a feleségét, akkor ő nem árulja el Louis-nak, Hugo megbízójának. Azt fogja mondani, hogy Kicsi használható. Időközben azonban megváltozott Hoederer politikai megítélése, ő most hősnek számít. Louis lelövi Kicsit.

Az NDK-s múltú Kriegenburg a kommunista párt működését és tagjait karikatúraszerűen, parodisztikusan mutatja be. Nem Sartre 1948-as dilemmáit fogalmazza újra, hanem a közelmúlttal néz szembe. Ezek az emberek már nem hisznek az eszmében.

A legelfogulatlanabbul Dimiter Gottscheff néz szembe az értelmes élet kérdésével *Tartuffe*-rendezésében (Thalia Theater, Hamburg). Gondolatilag kegyetlenül tiszta logikával végigvitt válasza azonban a szereplők jellemének megcsonkítása árán valósul meg: megfosztja őket emberi tulajdonságaiktól, hogy kellőképpen együgyűnek és gyengeelméjűnek mutathassa őket. Ez visszahat az előadás művészi színvonalára. A szerep nélkül maradt színészek csak téblábolnak a színen.

Dorine bolgár vendégmunkás, aki kritikával illeti egész Németországot, egész Európát. Szavaiból a kisemmizettek lángoló dühe és fortyogó bosszúvágya hallatszik ki. (A közönség meglepődik, de senki sem hagyja el a termet, és nem kezd el pfujolni, majd csak az előadás végén, amikor Gottscheff megjelenik.) Dorine csak akkor hallgat el, amikor hátul, a nézőtérrel szembeni hatalmas szürke kapuban megjelenik Orgon és családja. Estélyi öltözetben végigvonulnak az üres színpadon, előterében leülnek a földre, és konfettit dobálnak. A színpad magasából egyszer csak hosszú percekig tartó gigantikus konfettieső és szerpentinzuhatag árasztja el a játékteret. Így múlatják az időt Orgonék kezdetben. Elmira még egy kis koksszal is rásegít. Az elhízott Barbie-baba Mariane a félszeg és ügyefogyott Valér ugráltatásában éli ki magát. Damis enyhén gyengeelméjű. Pernelle-né a katolicizmus megszállottja, állandóan nagyméretű kereszttel jár-kel..

Ugyancsak a kapun keresztül jön be egy barna öltönyös, barna pulóveres, teljesen jelentéktelennek tűnő férfi, és a színpad elején, a család legnagyobb döbbenetére, prédikálni kezd. Orgon feltétlen alázattal hallgatja, és életelixírként szívja magába az igét. A figura legközelebb már az aszkéta-öltözékben és Jézus-szandálban jelenik meg. Az amerikai tévéprédikátorokra emlékeztető Tartuffe Orgonnal együtt korálokat, gospeleket énekel, és arcán a megvilágosultak mosolyával végigszalad a nézőtéren, együtténeklésre buzdítva a közönséget. Ez az Orgon végre megtalálta élete értelmét. Számára jól is jön felesége állítólagos félrelépése, hogy elhagyhassa szellemileg és fizikailag leépült, élősködő családját, az anyjához költözzön, és csak a vallásnak éljen.

Itt nem lép közbe a király. A család sorsa megpecsételődik.

Gottscheff Tartuffe-je láthatóan sem nem képmutató, sem nem szenteskedő. Sokkal inkább profi menedzsere a bibliai tanoknak. Okos dolgokat mond a globalizációról és a fogyasztói társadalomról, és elvárja, hogy szolgáltatásaiért megfizessék. A hetvenes évek óta Németországban élő bolgár rendező átiratában Molière remekműve vészjósló tandrámaként jelenik meg.

Az idei találkozón a kortárs drámát két ismert szerző, Elfriede Jelinek *Ulrike Maria Stuart*ja és Yasmina Reza *Az öldöklés istene* (Gott des Gemetzels) című darabja képviselte. Utóbbi ősbemutatóját Jürgen Gosch rendezte meg a zürichi Schauspielhausban.

Reza bulvárvígjátékában finoman csipkedi a mai polgári társadalmat. A történet egyszerű. Két gyerek összeverekedett az iskolában, mert az egyik strébernek nevezte a másikat. Az elsőnek kitört két metszőfoga. Az „áldozat" szülei meghívják a másik gyerek szüleit, hogy kulturált módon megbeszéljék a dolgot, és közösen megírják a jegyzőkönyvet a történtekről. A párok kezdetben felvilágosult és liberális polgárok képében tetszelegnek. A problémák akkor kezdődnek, amikor az „áldozat" szülei számon kérik a másik féltől, mit tett annak érdekében, hogy rádöbbentse a gyerekét: ő a bűnös. Ez persze kihozza a „támadó" gyerek szüleit a béketűrésből. Ahogy változik a beszélgetés témája, úgy változnak a frontok, és alakulnak ki újabb és újabb szövetségek. Mintha az öldöklés istene irányítaná tetteiket, olyan váratlan dühvel támadnak egymásra és a tárgyakra. A szócsata folyamán egyre több disznóság derül ki a kedves anyukákról és apukákról. Reza nagyon sok igazi konfliktustémát „dob be", de nem hagyja őket kibontakozni. Csak addig viszi el a történetet, míg teljesen nyilvánvalóan ki nem derül, hogy képmutató alakok valamennyien, civilizáltságuk csak lényük vékonyka fedőrétege, amely alól nagyon gyorsan kibújik agresszivitásuk. Nagyon egyszerű dramaturgiai megoldással befejezi a darabot: a vendég házaspár elfoglaltságra hivatkozva elszelel, a vendéglátóknál pedig folytatódik az alakoskodás.

A darabban számos mulatságos helyzet van, amelyet a négy ragyogó színész (Dörte Lyssewski, Tilo Nest, Corinna Kirchhoff és Michael Maertens) pontos, koncentrált játékkal ki is bont. A közönség eleinte harsányan kacag, de amikor rájön, hogy a darab gondolatilag egy helyben topog, kevésbé élvezi az előadást.

A beteljesületlen vágyakat és a rájuk válaszként adott menekülési stratégiákat a legfájdalmasabban és legszívszorítóbban Andreas Kriegenburg ábrázolja Csehov *Három nővér*ében (Münchner Kammerspiele).

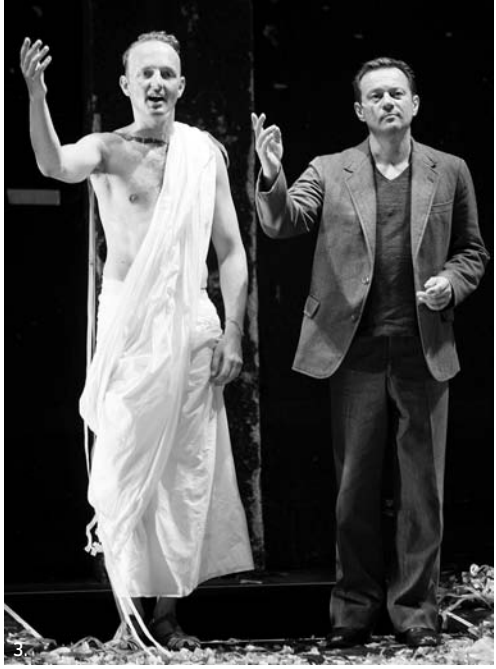
Az előadás színvilága a fehér különböző árnyalataiból építkezik. A nővérek csipkével díszített fehér vagy tojáshéjszínű hosszú ruhát viselnek, a katonák pedig tojáshéjszínű egyenruhát. A szalon egy elkoszolódott tojáshéjszínűre festett, faborításos üres szoba. A menynyezeten óriási csillár uralja a teret, mint egy hervadozó tubarózsa. A falak mellett, alig láthatóan, kis fehér vázákban lila virágok.

Olga arról álmodik, hogy egyszer majd visszatérnek Moszkvába, közben dióhéjat dobál a magasba. A jelenet csúcspontján a csillár méhéből dióhéj-eső zúdul a föld-

Bettina Stöss felvétele

1.

2.



3.

Arno Declair felvételei

1. Az ifjú Werther szenvedései
2. Piszkos kezek
3. Tartuffe
4. Három nővér
5. Dido és Aeneas
6. Sok hűhó semmiért
7. Oreszteia
8. Ulrike Maria Stuart

re. A katonák Olga szóáradata alatt dióbél után kutatnak. A dióhéj lassan beborítja a padlót, ropogásuk kíséri a szereplők járás-kelését. Ennyit a nosztalgikus hangulatról.

Kisvártatva az egész társaság álarcban jelenik meg a szalonban. Az álarcok hatalmas, fehér, a figurák lényét expresszív módon kifejező fejek. A nővéreket kislányként mutatják, nagy, ijedt, karikás szemekkel és egyforma, oldalt elválasztott hosszú fekete hajjal. Emlékeznek, és *megidézik* a múltat. Zenélnek, énekelnek (a *Yellow submarine*-t), táncolnak. Felhőtlenül, felszabadultan szórakoznak.

A második részben a szalonban ég a csillár, és a falakat teljesen beborítják Irina felragasztott papírlapjai, amelyekre a kívánságait írta fel. Úgy tűnik, ez a három nővér soha nem nőtt fel igazán; Andrejjal és Csebutikinnal még mindig nagyon meghitt, simogatós-ölelgetős kapcsolatban vannak, mintha még mindig kislányok volnának. Nem élik, csak elviselik jelenlegi életüket, és ha az elviselhetetlenné kezd válni, visszamenekülnek a gyerekkorukba. Ami történik velük, az belső lényegüket nem, csupán a fizikai létüket érinti.

E koncepció jegyében az előadás a darab több szálát egyáltalán nem bontja ki. Mellékessé válik Mása és Versinyin kapcsolata, Natasa ritkán jelenik meg, és a rendező a családon belüli hatalomátvételét is csak csendes változások érzékeltetésével jelzi. Őt csak a nővérek érdeklik, és Andrej, akit egyre keserűbbé és gonoszabbá váló óriásbébinek mutat.

A katonák búcsúztatásakor a szalon tele van zsinóron lógó lufiszerű műanyag zacskókkal, amelyek végén kívánságcetlik libegnek. A hátsó falnál ekkorra kisebb dombot alkot az előadás alatt folyamatosan halmozódó fehér, feltehetően szennyes ruhák kupaca, s mindjobban kiszorítja a jelent. A nővérek ebben a kupacban keresnek menedéket a tűz éjszakáján, ezeket a ruhadarabokat használják a sebesültek ellátására. Tuzenbach halálhírére ismét a gyerekkorba menekülnek, azaz álarcot vesznek fel.

Az előadás csodálatos szürreális álomjáték.

A találkozó legszórakoztatóbb, egyben legszomorúbb előadása a Jan Bosse rendezte *Sok hűhó semmiért,* a bécsi Burgtheater produkciója.

Arno Declair felvétele

4.

Sebastian Hoppe felvétele

5.

Díszítők takarítják az üres színpad közepén álló hatalmas fehér műanyag, csúszdára vagy medencére emlékeztető építményt. A színészek jelenésükre várva ácsorognak körülötte. Egyszer csak három koporsót hoznak be. Hirtelen felpattan a tetejük, és a csatákból kis pihenőre hazatérő fiatal nemesek ugranak ki belőlük: Don Pedro, Claudio és Benedek. Bizarr katonai vicc! És ez még csak a kezdet. Don Pedro, Aragónia kövérkés hercege sárga parókát, ízléstelen sárga szatén tréningruhát visel, nyakában több súlyos aranylánccal. Benedek elővárosi izompacsirta: hosszú, szálkás, egyenes haj, középen elválasztva, fehér atléta, farmer, széles bőröv ormótlan csattal. Be nem áll a szája, állandóan hódításaival dicsekszik. Claudio kígyóbőrmintás ingben és fénylő szürke nadrágban virít, zselézett, lenyalt hajjal. A katonaélet láthatóan deformálta az ifjú nemesek humorát és ízlését.

Beatrice csillogó, műszálas, szűk, hosszú barna ruhát visel, vastag ezüstlánccal. Hero Barbie-babára emlékeztet: szőke haj, fehér keretes, sötét napszemüveg, garbónyakú, ujjatlan top, rövid fehér teniszszoknya, tűsarkú fehér csizma, kis ezüst retikül.

Benedeknek és Beatricének korábban már volt valamiféle viszonyuk. Most kígyót-békát kiabálnak egymásra egymás háta mögött. Joachim Meyerhoff és Christiane von Poelnitz szenzációsan ábrázolja a két megvezetett szerelmest, akik azt hiszik, hogy szerelmesek, pedig tulajdonképpen csak önmagukat szeretik. Narcisztikus figurák, vakok, akik maguk is akarják, hogy manipulálják őket. Civakodásukat, majd enyelgésüket hallva és látva a közönség dől a kacagástól. A két színész az est fénypontja. Sikerükhöz persze hozzájárul az előadáshoz készített új szövegváltozat, amely maira hegyezi a vicceket és poénokat. Mulatságos, egyben nagyon szomorú látlelet ez a „szerelemről", pontosabban annak hiányáról.

Bosse színháza nem áll elő semmiféle komoly(kodó) rendezői és interpretációs megoldással, az, ami: örömszínház. Nem szolgál új felismerésekkel a szerelemről, de amit tud róla, nagyon friss, eleven és önironikus módon mutatja be. Éppen emiatt olyan lehangoló.

Egyetlen más előadáson sem volt olyan eleven a kapcsolat színpad és közönség között, mint itt.

Pedig Sebastian Nübling is mindent megtett, hogy minél jobban bevonja a nézőket. A Schaubühne téglalap alapú terének két rövidebbik végébe ültette őket, és a tér középső harmadában játszatta a *Dido és Aeneas*t, Henry Purcell operájának és Christopher Marlowe *Dido, a karthágói királynő* című tragédiájának összegyúrt változatát. Az előadás a Theater Basel és a schauspielhannover közös produkciója.

A játéktér egyik végében igazi látványkonyha, a másikban, félkör alakú emelvényen ül a Schola Cantorum Basiliensis barokk zenekar. Középen két asztal székekkel. Az ünneplőbe öltözött szereplők sürögnek-forognak: tésztát gyúrnak, és olasz géppel raviolit készítenek. A finom illatok szétterjednek a levegőben, és a nézők szájában összefut a nyál. Amikor a szereplők végeznek az előkészületekkel, pillanatok alatt átrendezik a teret, és a nézőtér széksoraival párhuzamosan hatalmas ünnepi asztalt alakítanak ki. A zenekar játszani kezd. A szakács (Jupiter) bevezeti Didót, Karthágó királynőjét. A vendégek – istenek és földi halandók – párokat alkotva helyet foglalnak az asztalnál. Venust szikár alakú idősebb színész, Wolfgang Brumm alakítja. Hosszú, aranyszínű ruhát visel. Betoppan Aeneas, a nemes trójai menekült, aki tulajdonképpen kisfiát keresi. Dido hellyel és étellel kínálja őket. Igazi négyfogásos ünnepi lakoma szemtanúi lehetünk. Ez a szó szoros értelmében kulináris színház. Dido arra kéri Aeneast, hogy mesélje el Trója pusztulását. A lakoma után a vendégek „kidőlnek". Később táncmulatság következik. Dido Aeneasszal az ünnepi asztalon táncol. Nem érnek egymáshoz, csak nézik egymást, és a zene ritmusára finoman mozognak. (Nagyon szép jelenet!) Dido szerelmes lesz Aeneasba, mindörökre maga mellett marasztalná. A férfinak azonban isteni parancsot kell teljesítenie, Itáliában kell várost alapítania. Távozása után Dido az összeomlás szélén áll, halálgondolatok foglalkoztatják...

Didót egy színésznő (Sandra Hüller) és egy operaénekesnő (Ulrike Bartusch) formálja meg. A két nagyszerű művésznő együtt fantasztikusan árnyaltan,

Georg Soulek felvétele
6.

Iko Freese felvétele
7.

Arno Declair felvétele
8.

minden pátosz nélkül, meghatóan és szívszorítóan szépen mutatja be a gőgös királynőt, a szerelemittas nőt és az elhagyott, magára maradt asszonyt. Alakításuk a szerelem himnusza. Igen erős az operaénekes Klaus Brömmelmeier is mint Dido kérője, a szerelméért küzdő, őrjöngő Iarbas. Sajnos jóval kevesebbet tudunk meg Aeneasról. Nem derül ki igazán, mit érez Dido iránt, és viaskodni sem látjuk önmagával. Eldönthetetlen, hogy ez Sandro Tajouri musicalszínész vagy a rendező hibája-e.

Nübling nyilvánvalóan érzéki, érzelmekre ható, megrendítő előadást akart létrehozni. A különböző műfajú elemek azonban gyakran csak lazán kapcsolódnak egymáshoz, sőt olykor ki is oltják egymás hatását. Elképzelhető, hogy ennek a merész zenés színházi projektnek az esetében nem is szükséges, hogy pontosan illeszkedjenek a különböző műfajú elemek. Lehetséges, hogy éppen a diszharmónia adja a báját, ettől kel életre és vibrál a klasszikus opera és tragédia kevercse. Az általam látott estén ez nem történt meg.

Michael Thalheimer *Oreszteia*-rendezése volt az egyetlen olyan előadás a találkozón, amely korunkról ad általános képet. Aiszkhülosz remekének színrevitele kíméletlen, drasztikus és radikális. Az előadás a préselt falapokkal bedeszkázott színpad előterében, egy lépcsős, oltárszerű, keskeny emelvényen játszódik. A keskeny pallón a színészek csak kétdimenziósan tudnak játszani, ettől a látványvilág reliefszerű lesz. A figurák szellemileg, érzelmileg és viselkedésükben nagyon maiak. Thalheimer individuumként láttatja őket, tetteiket mind az ő szemszögükből, mind az adott helyzetből nézve megmutatja.

Mégsem mai történetet látunk. Inkább filozófiai mesét az emberi gyarlóságról. A figurák maiságát Thalheimer azzal ellenpontozza, és emeli ki a konkrét időből, hogy velük szemben a második emeleten egy kórust állít fel, amely folyamatosan kommentálja a történéseket. Azt ismételgetik folyamatosan, hogy *„Tun, leiden, lernen”,* azaz cselekedni, szenvedni, tanulni. De hiába minden, az emberek nem hallgatnak rájuk. Teszik, amit saját szemszögükből nézve helyesnek tartanak, és amit az érdekeik diktálnak. Thalheimer világosan megmutatja, hová vezet ez: mások pusztulásához, és csak folyik a vér megállás nélkül, és sokasodnak a véres kéznyomok a préselt falemez falon.

Klütaimésztrát eléggé megviselt és önmagából kifordult állapotban ismerjük meg. Kócos a haja, egyszerű ruhát visel, konzervkaját eszik, sört iszik és cigizik. Elmondja, hogy az elmúlt tíz évben (!) soha nem csalta meg Agamemnónt, és arról vall, mennyire vágyakozik utána. Már az ünnepi beszéde alatt meg is próbálja elcsábítani. Agamemnón először a fáradt hadvezért adja, majd a természetnek engedve brutálisan meghágja Klütaimésztrát. Az asszonyt ambivalens érzelmek fűzik férjéhez. Mint férfit szereti, de anyaként nem tudja neki megbocsátani, hogy lányukat, Iphigeneiát feláldozta. (Bosszúvágyát itt *nem* Aigiszthosz táplálja. Az idegroncs Aigiszthoszt, aki inkább Élektrára mosolyog, mint Klütaimésztrára, az asszony csak férje halála után, érdekből engedi közel magához.)

És elkezdődik a gyilkosságsorozat: Klütaimésztra megöli férjét. Oresztész azonban nem érett a feladatra, amivel Apollón bízta meg. Neki előbb tisztába kell jönnie önmagával, nemiségével, a világgal. Nyugtalan, idegesen hadonászik a kezével, onanizál. Oresztész előbb megöli Aigiszthoszt, majd véres pólójával megfojtja anyját. Ömlik a vér, egyre nagyobb területet borít be. A halott Agamemnón látványa dermesztő: a csupasz csigára emlékeztető véres emberi test milliméterről milliméterre vonszolja magát balról jobbra az emelvény alsó fokán.

Thalheimer elhagyja az *Oreszteia* harmadik részét, és ezzel a demokráciába vetett hitet mint megoldást. Nincs isteni kegyelem. Az ég üres. Nemcsak Oresztész tanácstalan, a kórus is csak ismételgeti: „Béke örökre. Béke örökre.” Pedig nyilvánvaló: az emberiség történetének vérnyomai, a bosszú és az erőszak végtelen láncreakciója egyre terjed. A végén Oresztész elárvultan kuporog a földön, a megváltás reménye nélkül. A modern ember képe...

Cselekedni, szenvedni, tanulni...

Summary

This being the season for summer festivals, we publish accounts related to them.

At the Third Shakespeare Festival of the town Gyula, Tamás Jászay had the pleasure of seeing *Othello* as presented by Lithuania’s Meno Fortas Theatre in the staging of Eimuntas Nekrošius. Balázs Urbán saw a new Hungarian production of *King Lear* and Bea Selmeczi, beyond analyzing an English performance (Oddsocks Productions) of *The Comedy of Errors,* describes also the exhibition of set and costume projects, titled Shakespeare on the Stage.

Similar to its predecessors, the annual festival of Kisvárda was also devoted to native and ethnic Hungarian companies in the neighbouring countries. Critics Andrea Stuber, Tímea Papp, Balázs Urbán and Tamás Jászay saw, respectively, Mikhail Bulgakov’s *Molière* (People’s Theatre of Szabadka/ Subotica, Serbia), Janus Głowacki’s *The Fourth Sister* (Hungarian Company of the Szabadka People’s Theatre) Sławomir Mrożek’s *Tango* (Kosztolányi Theatre, Szabadka/ Subotica, Serbia), Tibor Zalán’s *Soldiers, Soldiers* (Tomcsa Sándor Theatre, Székelyudvarhely, Rumania).

The Miskolc Opera Festival of growing fame presents year after year a selection of Béla Bartók’s work and of a certain chapter of music history. Tamás Koltai’s account is concerned with this year’s *Bluebeard* production and with the festival”s current offerings: works by French composers like Poulenc, Charpentier, Rameau, Gounod, Offenbach and Halévy.

In our workshop column actor-manager András Bálint reveals the story of his preparations for a solo evening devoted to the poetry of Miklós Radnóti.

In the series on present-day Hungarian playwriting, author András Forgách joins personal notes to the conversations he had with fellow-authors at the February 2007 meeting of playwrights in Debrecen.

Our column on modern dance is offering this time two longer essays of wider importance. Ádám Mestyán draws a comprehensive picture of the work of Pál Frenák, a dancer and choreographer working both in Hungary and France, with Hungarian and French dancers alike; and Csaba Kutszegi sums up events and tendencies of Hungarian dancing during the season 2006/2007.

The column on world theatre is concerned this time with Berlin’s Theatertreffen Festival; both our contributors, Krisztián Faluhelyi and Mária Szilágyi were present at this important and interesting event.

Playtext of the month is *Ingmar and Woody,* a drama by author-journalist and media personality György Bolgár.