XXXII. évfolyam XI. szám 1999. november

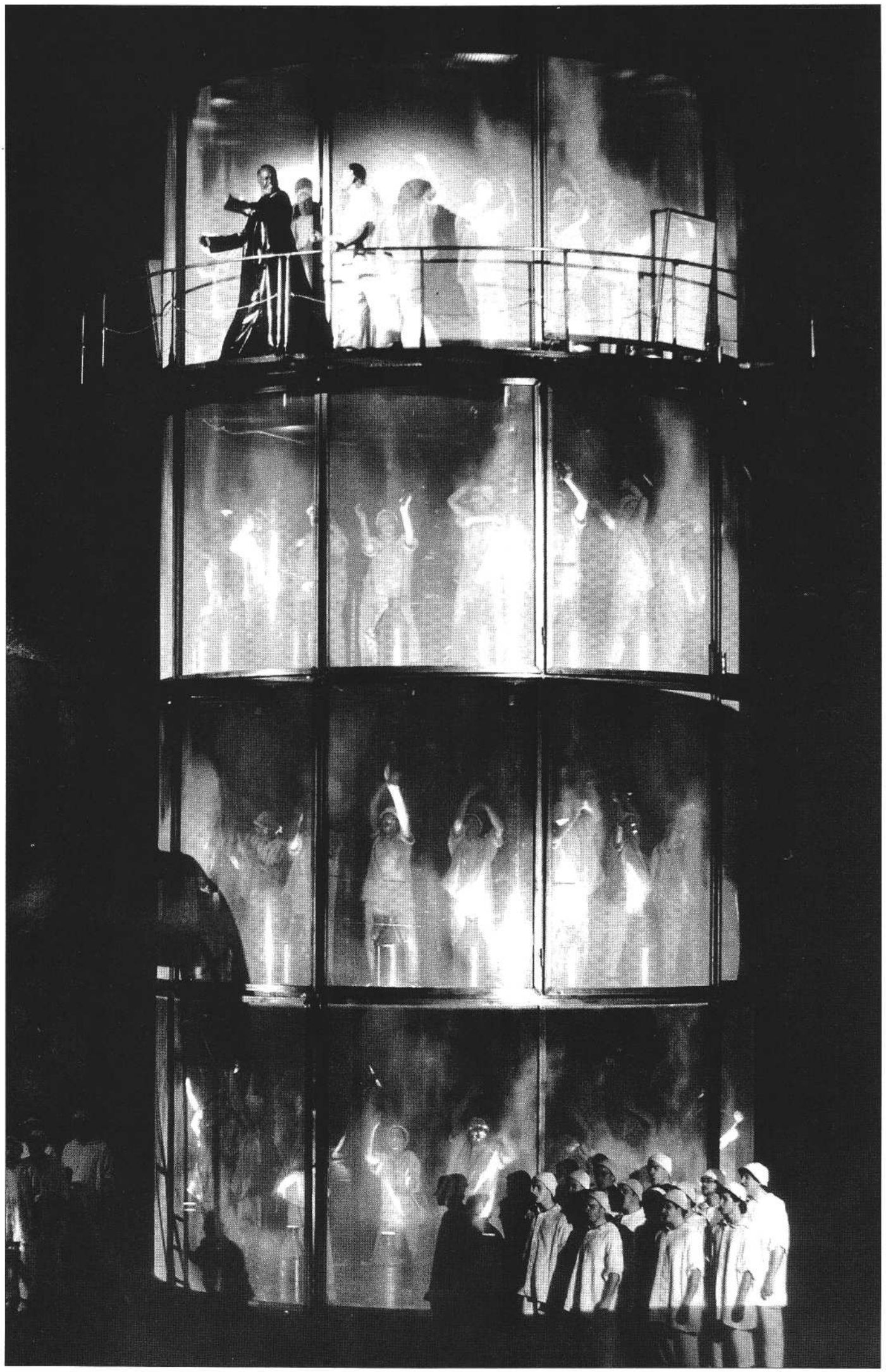
# SZÍNHÁZ

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT

SZENTIVÁNÉJI ÁLMOK

ÖT GÖRBE TÜKÖR

AZ OPERA DEMITIZÁLÁSA



# SZÍNHÁZ

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

TARTALOM


## Világszínház

- Koltai Tamás: AZ OPERA DEMITIZÁLÁSA ..... 2
  *(Bayreuth, Salzburg)*
- LUCA RONCONI A DON GIOVANNIRÓL ..... 8
- Csáki Judit: ÚJÍTSUNK SZÍNHÁZAT! ..... 11
  *(A holland színházi fesztiválról)*
- ARTHUR SONNEN A HOLLAND FESZTIVÁLRÓL 13
- Pászt Patrícia:
  LÁTVÁNY, MÍTOSZ ÉS AGRESSZIÓ ..... 15
  *(KONTAKT Nemzetközi Színházi Fesztivál)*
- Pászt Patrícia: KELET ÉS NYUGAT KÖZÖTT ..... 18
  *(Spiró György a KONTAKT Fesztiválról)*
- Koltai Gábor:
  FEHÉR ÉJSZAKÁK, FEKETE ÉJSZAKÁK ..... 20
  *(Dosztojevszkij, Dogyin)*

## Közel kép

- Lajos Sándor: OROSZ RULETT ..... 25
  *(Isten hozott, szellő!)*
- Liszka Tamás: A LÁTHATATLAN RENDEZŐ ..... 27
  *(Interjú Bocsárdi Lászlóval)*

## Kritikai tükör

- Török Tamara: ÖT GÖRBE TÜKÖR ..... 29
  *(Változatok a Szentivánéji álomra)*
- Urbán Balázs: A ZSÁMBÉKI KATEDRÁLIS ..... 34
  *(Victor Hugo-Beatrice Bleont: A párizsi Notre-Dame)*
- Sándor L. István: A TÖRTÉNELEM ŐRÜLETE ..... 37
  *(Peter Weiss: Marat/Sade)*
- Radnóti Zsuzsa: MÁTÉ GÁBOR KRÚDYJA ..... 41
  *(Fráter Zoltán: Szindbád kertje)*

### Budapest Táncszínház

- Lőrinc Katalin: EGY TÁNCMŰHELY ..... 42
  *(Beszélgetések a Budapest Táncszínházról)*

## Drámamelléklet

- Darvasi László: ARGENTÍNA

*A CÍMLAPOT* ***Bölönyi Zsolt tervezte***
***A BELSŐ BORÍTÓN: Berlioz: Faust elkárhozása a Salzburgi Ünnepi Játékokon***


Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS
A szerkesztőség: CSÁKI JUDIT • CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár) • KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő)
NÁNAY ISTVÁN (főszerkesztő-helyettes) • SEBŐK MAGDA (olvasószerkesztő) • SZÁNTÓ JUDIT

Szerkesztőség: Budapest V., Báthory u. 10. H-1054. Telefon és fax: 331-6308, telefon: 311-6650

Kiadó: SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY, Budapest V., Báthory u. 10. 1054. Telefon: 331-6308 • Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS
Terjeszti a HIRKER Rt. NH. Egyesülés és alternatív terjesztők • Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR)
Budapest XIII., Lehel út 10/A 1900. közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra.
Előfizetés egy évre: 1920 Ft • Egy példány ára: 192 Ft • Külföldön terjeszti a Batthyany Kultur-Press Kft., 1011, Szilágyi Dezső tér 6. Tel./fax: 201-8891

Grafikai tervezés és nyomdai előkészítés: BÖLÖNYI ZSOLT, Pointer Marketing Kft., 1053 Budapest, Ferenciek tere 4. Tel./fax: 317-9940
Nyomás készült: REPROFLEX nyomda, Pécs

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma, a Nemzeti Kulturális Alapprogram, a Soros Alapítvány, a József Attila Alapítvány
és a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága támogatásával készül
A lap megjelenését és a kultúrát támogatja a Pannon GSM
Megjelenik havonta

XXXII. évfolyam 11. szám • 1999. november

## BAYREUTH, SALZBURG

# AZ OPERA DEMITIZÁLÁSA

Termékeny ellentmondás, hogy a színház, amely az örök történetek visszaszerzése érdekében az elveszett mítoszt keresi, másfelől éppen a kritikátlanul mitizált, hétköznapi értelemben megközelíthetetlen hősöktől akar megszabadulni. Különösen az operában érdekes megfigyelni ezt a kettős folyamatot, ahol a mítoszok, legendák vagy legalább a történetileg mitologizált mesék közé - egészen századunkig - csak kivételes esetben férkőzhetett be a köznapi viszonyokra leigazított valóság.

### LOHENGRIN

Az idei Bayreuthi Ünnepi Játékokon *a Lohengrin* esett át meglepő mítosztalanításon. Ismeretes, hogy Wagnernak ez a közmegegyezés szerint legsötétebb operája épp a címszereplő isteni küldetéséből adódó „sorstalansága" miatt okozott gondot a színpadra állítóknak, ami nemegyszer azzal járt, hogy a fenségesen merev Grál-küldött helyett a dráma központi alakja az emberileg sokkal árnyaltabb Elza lett. Jellemzően foglalta össze ezt a fölfogást Harry Kupfer, aki annyira haragudott a darabra, hogy a nyolcvanas években felelőtlenül kijelentette, sohasem fogja megrendezni (azóta persze megszegte fogadalmát): „Maga Lohengrin nem ember, lényegében véve csak egy báb, aki valahonnét jön, és nincs semmilyen emberi konfliktusa. Megérkezik, azt mondja: »Elza, szeretlek«, tesz érte valamit, majd a következő pillanatban vakon követi a Grál parancsát, ismét elmegy, és ezzel szétrombol egy emberi kapcsolatot. Azt viszont nem hagyja, hogy őt megismerjék vagy kikérdezzék. Ebben sok minden megtalálható a férfivilág ideológiájából, abból az elbizakodottságból és nagyképűségből, hogy a férfi mindent megtehet, de őt nem szabad megismerni, nem szabad kikérdezni. Itt tehát maga a Nő ítéltetik kárhozatra, nem Elza, akinek igaza van, amikor kérdez: személyiségfejlődése vagy személyiségének igazolása ezt szükségszerűvé teszi. *A Lohengrinben* csak bizonytalanságok, homályos dolgok vannak, és nincs benne igazi, mély konfliktus."

A remekműveknek az a szerencséjük (attól remekművek), hogy tág teret hagynak az értelmezésnek, gyakran a legellentétesebb magyarázatoknak is. A modern operajátszás története az értelmezések története. Néha nagyon keskeny mezsgye választja el a művek alapos elemzéséből kiinduló újraértelmezést az önkényes belemagyarázástól vagy a szándékos hamisítástól. Mindkettőhöz részmozzanatok abszolutizálása vezet.

Hogy mindjárt egy szemléletes példával éljek az új bayreuthi *Lohengrint* illetően - szeretném előrebocsátani, hogy Keith Warner rendezését az első kategóriába, a mélyenszántó újraértelmezések közé sorolom -, az előadás kiindulópontja Hegel és Feuerbach Wagnerra tett hatása. Eszerint *a Lohengrin* szerzőjét erősen foglalkoztatta az elhatárolódás a deista, Isten-centrikus világképtől, illetve az az elgondolás, hogy az embereknek csak a hitük megtestesítése miatt van szükségük az istenekre. Mármost ennek nem föltétlenül mond ellent, habár egy homlokegyenest ellenkező előjelű elemzés kiindulópontja is lehetne az a zeneileg alátámasztott magyarázat (mondanom sem kell, Warner erre nem hivatkozik), hogy Wagner - állítólag *a Lohengrin* hangszerelésének idején általa vezényelt *Stabat Mater* inspirációjára - az egyházi zene Palestrinától ihletett vallásos atmoszférájával ruházta föl operáját, s nemcsak az angyalok letéteménye Szent Grál A-dúr világát, hanem az egészet; mi több, Elza éteri alakjába egyenesen Szűz Mária-reminiszcenciát kevert.

Minden attól függ, mit hangsúlyozunk. Warner fölfogásának is van alapja, hiszen a Lohengrinben kimutatható a Grál küldöttének elszakadási kísérlete megbízójától, legalábbis a sóvárgás a magánélet után, a felsőbb parancs személytelen végrehajtójának szerepéből való elvágyódás a privát szférába. (Csodálom, hogy a politikai allúziók iránt érzékeny Kupfer annak idején nem vet-te észre a megkérdőjelezhetetlen ideológia „fellazult" képviselőjének belső drámájából adódó lehetőséget.) Kétségtelen persze, hogy a darab nem kínál túl sok alkalmat e gondolat extenzív kibontására. Lohengrin a szerelmi kettős néhány őszintén kétségbe-esett, szenvedő dallamvonalán kívül többnyire a fölemelt mutatóujj, a fenyegető tiltás embere, és az őt körülvevő fényességes aura, a földöntúli megközelíthetetlenség is csak akkor megnyerő a tágabb környezet számára (számos jó cselekedet és a haza megmentésének ígérete ellenére), ha föltétel nélkül hiszünk az isteni gondviselésben. Amikor tehát Warner ennek az ellenkezőjét állítja, mindenekelőtt magát a környezetet kell megváltoztatnia.

Brabant - legalábbis Stefanos Lazaridis színpadán - földúlt, megtépázott tartomány. Kietlen, szürke, sötét kép: salakdomb a Schelde-parti tölgynél, illetve a helyette látható kopár, csenevész fácskáknál. (Az előző bayreuthi fölújítás kontrasztja: Werner Herzog emlékezetes rendezésében a díszlettervező Henning von Gierke a kopárságával, áttört, tejfehér fényeivel, matt színeivel különös kolorista benyomást keltve Caspar David Fiedrich festményeit idézte föl.) Bajban az ország, fenyegetnek a nyilazó magyarok, beteg a király. Madarász Henrik mint a nép isteni fölkentje jelenik meg, ég és föld között lebegve. A zsinórpadlásról leeresztett, teljes színpadszélességet átölelő híd hozza színre, szász fegyvereseinek tömbjével együtt, akiknek vértje kissé fátyolosan, a múlt régi dicsőségeként csillog az éji homályban. Warner sajátosan értelmezi a középkori királyok kettős valójáról szóló doktrínát, amelynek működését Shakespeare királydrámáiból ismerjük. Az ő Henrikjében összeér a magánember és a közember: az uralkodó magára veszi az ország sorsát, együtt szenved alattvalóival - a fantasztikus John Tomlinson megoldja a szólamából következően dúsan áradó basszus hang és az önmagát fizikailag csak nagy nehézségek árán fönntartani képes test ellentmondását. Ugyanakkor a király „földi valójának" szerepét a király hírnöke veszi át. Sohasem láttam még Lohengrin-előadáson ilyen erőteljes Hírnököt. Roman Trekel mint kétméteres, slank felkiáltójel a király árnyékaként (az árnyék mindig nagyobb, mint az ember) és megbízottjaként uralja a viszonyokat a „közjelenetekben"; hang és tartás egyaránt a magabiztosságot, a királyi hatalom feltétel nélküli közvetítőjét jellemzi (megbízatását közhírré is teszi a második felvonásban).

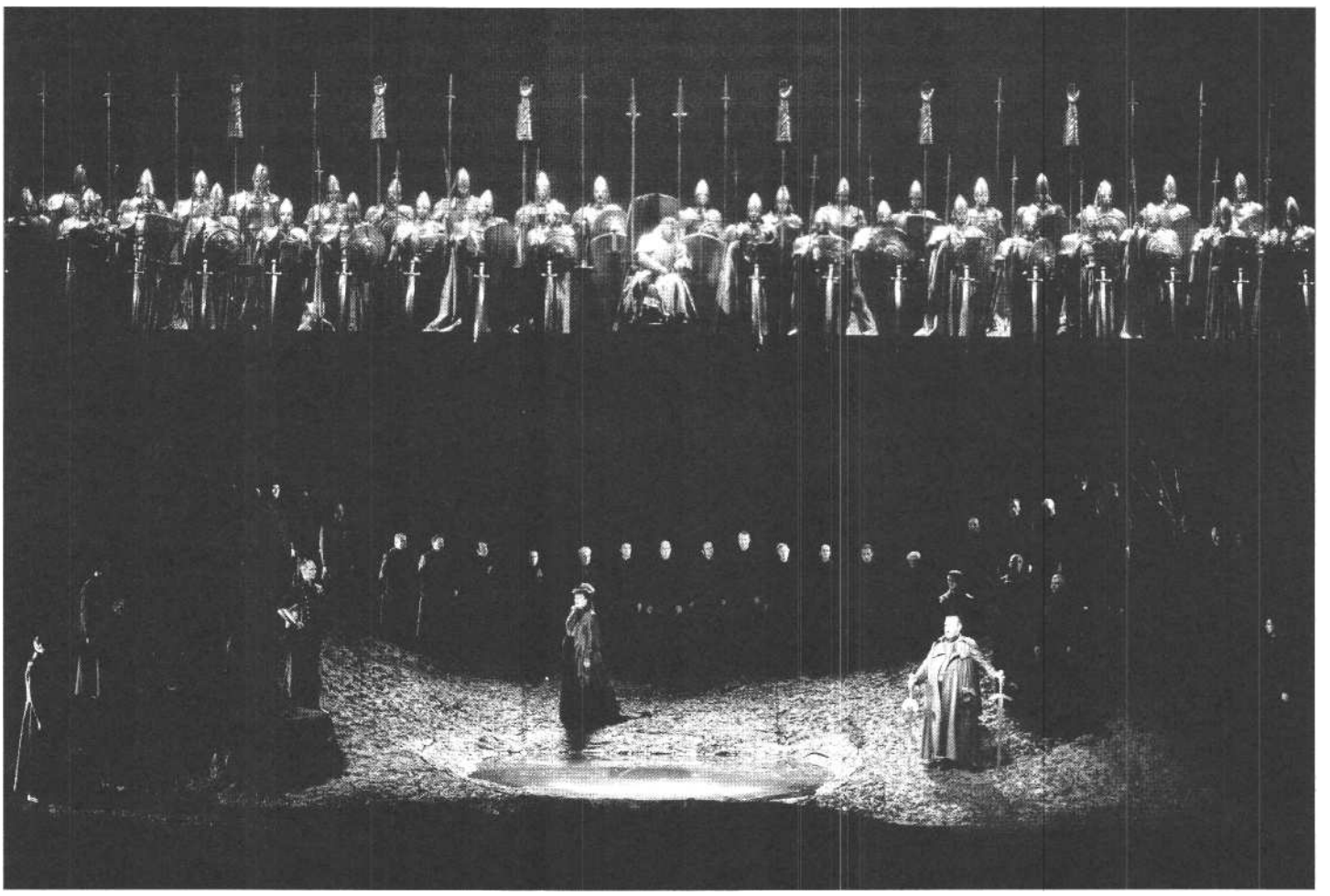
Ebbe a komor, sőt gyászos siralomvölgybe úgy kell a megváltó, mint egy falat kenyér. Csakhogy Lohengrin nem megváltónak jön. Már az előjáték alatt - hazai doktrinerjeink morgolódhatnak - „képben van": tavacska előtt áll, és esdeklőn könyörög. Hattyú képe merül föl, majd el a tóban. Föntről dobozszerű valami ereszkedik alá, lehet könyv vagy ikon, jelentésének árnyalataira csak később derül fény, a hattyú vonta hős érkezésekor, amikor megnövekedett térfogattal ketrecként lógatják le ugyanonnan, s benne egy kisfiú mozog nyugtalanul, mint holmi fogoly Maugli. Ki ő? A szabadulást kereső lélek szimbóluma vagy egyszerűen az elvarázsolt Gottfried herceg? A kockaforma megismétlődik abban a hatalmas, fekete geometrikus alakzatban, amely Lohengrint „hozza", vagyis inkább vele együtt érkezik meghökkentő ufóként a holdbéli tájra, résnyire nyíló éle mentén fényt árasztva, mintha Spielberg rendezte volna meg. Lohengrin nem a kockából lép ki, hanem mellette tűnik föl észrevétlenül, miközben a döbbent tömeg a jelenséget bámulja. A harmadik felvonás előjátéka alatt ugyanez az óriás kocka forog körbe, majd öt lapja fölemelkedik: belseje a nász-

szoba. Vulgáris magyarázat, de nem tudok jobbat: a sorsába (végzetébe) zárt személyiség vergődik a „bűvös kockában".

Lohengrin könyörgése tehát szabadulásvágy. Elszakadási kísérlet a Grál-köteléktől, törekvés a földi lét felé. Külsejét tekintve levetkőzi a kötelező fényességet, nincs fehér palást és ezüstvért - még jó, hogy a zenei érkezés hősies csillogását a rendező átmenti a science fictionbe, a fekete doboz vakító fénynyalábjába -, nincs merev ünnepélyesség, csak egy szürke köpenybe burkolt hét köznapi ember. Roland Wagenführer Lohengrinje önként lemond a Gráltól kapott földöntúli erejéről, minden párbajt végigküzd, győzelmeit vívótudásával aratja. Elkárhozott sorsa, sóvárgása a „megváltás" után, fokozódó kétségbeesése Wagner „előző" hősével, a Hollandival rokonítja - legalábbis ebben az előadásban. Wagenführert hajlékony, lírai hangja, éneklésének mentessége a hősies feszítettségtől, játékának emberi dimenziói teszik alkalmassá az elképzelés megvalósítására. Sohasem gondoltam volna, hogy a szerelmi kettős meg tud szólalni a „jelenetek egy házasságból" hétköznapi szenvedélyével, anélkül, hogy közönségessé válna, vagy veszítene metafizikai mivoltából. Nem beszélve a Grál-elbeszélésről, amelynek muszáj-heroizmusa itt inkább magára kényszerített fegyelem, de nyoma sincs benne a kötelező fenséges merevségnek, a titok leleplezését büszkeség helyett düh, sőt, valami önmegvető szégyen viszi föl a kulminációs pontig. A végén nincs diadalmas fény, Lohengrin kétségbeesve arcra borul a földön. A hallgatóságon - miként a tájon - letargia ül.

Warnernál egyszerre jelenik meg a (deheroizált) mítosz és a hétköznapi valóság. Másképpen fogalmazva, termékeny feszültség keletkezik az archetipikus jelentéssel átitatott karakterek, illetve a naturális elemek -- a történetmesélés és a pszichológiai realizmus - között. A kettő látszólag összeférhetetlen, s hogy valóban csak látszólag, arra nézve a rendező jónak látja Carl Dahlhausra hivatkozni, aki szerint kudarcra van ítélve minden, *a* Lohengrinben stílusegységet kereső kísérlet. Ennek megfelelően alakulnak a színpadképek, a „salakhegyre" az első felvonásban leereszkedő, a múltból átívelő „dicsőség hídja" és az allegorikus fekete kocka után a másodikba (majd a harmadikba is) újabb geometrikus elem kerül: elforgatható és széthajtogatható sima plató. Ez valójában belső tér, a magánszféra megnyilvánulásának terepe, még ha az esküvői menet is egy ilyen ferde síkon halad végig. (Olyan az egész, mintha kivágták és a levegőbe függesztették volna a gyerekek aszfaltra rajzolt „ugróiskoláját": előrehaladásra alkalmas pálya, kiszögellésekkel a „belső monológjukkal" magukra maradó szereplők számára.)

A karakterek között is geometrikus alakzatok, legfőképpen párhuzamosságok találhatók. Warner szerint *a Lohengrin* az ellentétek drámája, amely a hegeli dialektikára, a tézis-antitézis-szintézis struktúrájára épül. Wagner úgy tartotta *(Közlemény barátaimnak, 1851)*, hogy Elza Lohengrin eszményi ellentéte - lényének kiegészítője. A rendező hasonló megfeleléseket talál más szereplők között is; egész rendszert állít föl belőlük. Szerinte Lohengrin és Telramund, Elza és Ortrud, sőt, a Király és a Hírnök ugyanannak az éremnek a két oldala (az utóbbit már láttuk). Lohengrin és Telramund a maguk módján a becsületre apellálnak; előbbi egy magasabb ideálra, utóbbi a földi törvényre. Mindketten ugyanabba a nőbe, Elzába szerelmesek. Elza és Ortrud aspirációi is találkoznak, illetve keresztezik egymást; előbbi fölfelé tör, a lovagi fényesség és a kétségbevonhatatlan szerelem felé, utóbbi, ellenkezőleg, a földi hatalom, a politikai ambíció irányába. Ortrud kétségeit Elza dajkálja föl képzeletében, miközben Lohengrin iránti szerelmében egy földi kötés elégül ki szublimált formában, hiszen apja valamikor Telramundnak ígérte. Az Elza-Lohengrin és az Ortrud-Telramund párkapcsolat is egymás tükörképe; két fél, amely kiegészíti egymást. Lohengrin „leszáll", hogy földi szerelmet találjon, míg Elza fölfelé, a lelki ekszt ázis felé törekszik - elmennek egymás mellett. Ortrud és Telramund viszonya a Macbeth házaspáréhoz hasonló, a nő szexuális hatalmán és ezáltal a tudat alatti sötét sóvárgások érvényesítésén alapul... Es még mindig nincs vége az ellentétekre épülő kettősségek sorának; ilyen a szászok és a brabantiak szétválása, ami zeneileg is funkcionál a férfikórusok szólamaiban, a női és a férfikar eltérő identifikációs karaktere, ami még a legsűrűbb zenei szövetben is megjelenik, s aminek vizuális megtes-



*Szászok és* ***brabantiak*** *a* ***Lohengrinben***

***John Tomlinson (Henrik** király), **Roland Wagenführer (Lohengrin), Melanie Diener (Elza), Gabriele Schnaut (Ortrud)** és **Jean-Philippe Lafont (Telramund)***

tesülése a wagneri instrukcióban a szcenikai kettősség, vagyis az erőd női és férfi „részlege" (Kemenate és Palas), és így tovább. Mindez egy tipikusan kettős természetű műalkotás jellemzője, az „átmeneté" a Meyerbeer-féle nagyoperától az alakuló wagneri zenedrámába...

Az előadás meggyőzően oldja játékká az elméleti konstrukciót. A főszereplők hol szimmetrikus alakzatokban statikus tükörképpé rendeződnek, hol egymás árnyékaként mozognak, fölkínálva a behelyettesítések lehetőségét. Ortrud az első felvonásban többször Elza takarásában közlekedik némán. A második felvonás elején Ortrud és Telramund sötétből kibontakozó párosát Elza és Lohengrin megismétli „fönt", a platón: a székkel és pamlaggal imitált szobabelsőt valódi fal választja ketté, egy pillanatra rá is tapadnak két oldalról, egymás számára elérhetetlenül. A nászjelenetben a plató alatt ugyanúgy jelen van az árnyékpár, sőt már a harmadik felvonás előjátékának zártan forgó kockája előtt is ott állnak, kézen fogva, a közönség felé fordulva. Ortrud - mintha Lohengrin volna - Telramund köpenyében férkőzik Elza közelébe az esküvőn. A nászjelenet kulminációs pontján a hisztérikus menyasszony már csaknem a plató alatt tanyázó Ortrud karjaiba veti magát oltalomért; éppen ezáltal van rá módja, hogy a lent heverő kardot gyorsan föladja a fegyvertelen Lohengrinnek, aki így ki tudja védeni Telramund váratlan támadását.

A geometrikus beállítások a látvány varázsában szublimálódnak. A világítás és a páratlan színpadtechnika mágikus víziókat hoz létre; a statikus pompájában leliftező hadsereg, az éjszakai holdfogyatkozás, a hajnal derengő vöröse, a színpad közepét elfoglaló vízfelület nyílt színi változásai - kék tó, tiszta tó, ködös mocsár, jégfelület, kráterként megnyíló földcsuszamlás - megérzékítik a rendezői gondolatot. A kép a színészi játék erejétől nyeri el végleges tartalmát. Melanie Diener átszellemült, éteri Elzája magában hordja a későbbi hisztériát. Lohengrin láttán elájul, s miután a férfi gyöngéden magához térítette, az első finálében révült mosollyal csalja be szerelmesét maga után a tavacskába. (A víz allegorikus működéséhez tartozik, hogy a szakításkor orrával előre lebillen a nászszoba ,,tálcája", és ismeretlen eredetű patak csorog ki a csúcsán, kitöltve a pár pillanatnyi csöndet az utolsó kép kezdetéig.) Gabriele Schnaut és Jean-Philippe Lafont Ortrud-Telramund kettősében összefonódik hatalomvágy és libidó, a vereség egyúttal szexuális kudarc: a második felvonás bevezető jelenete kimerevített képpel indul, melyben levágják a legyőzött Telramund haját (kvázi Sámsonként emblematikusan megfosztják a férfiasságától).

Ami a „hősietlenítést" illeti, a zenei irányítás tökéletes szellemi összhangot követelt a karmester Antonio Pappanótól. A fájdalom és a kétségbeesés hangjai általam sosem hallott rezonanciával szólalnak meg az érces-fényes külsőségek mögött. Különös az egész utolsó kép zenedrámai letargiája, az előző jelenetben félőrültté vált Elzával, aki maga elé meredve, gépiesen szedi össze a nászjelenet ifjai-leányai által selyembe burkolt kardokat (az érkező katonák falanxa durván a rivaldához lökdösi az öntudatlan nőt), a halott hattyúval a karján egy sápadtan vöröslő napkorong színpadi magasában megjelenő kis-fiú Gottfrieddal (az ájult Elza akkor már ugyanúgy, fehér hattyúként kiterítve fekszik az előtérben), a hordágyról levett halott Telramunddal, akit karddal kiszögeznek egy kopár fához, és a szenvedve bóklászó királlyal, aki a végén szimmetrikusan, ugyanilyen tartásban ravatalozza föl önmagát egy másik fára. A szinte kárhozottnak tűnő Lohengrin vadul előpenderíti a tömeg közé bújt Gottfriedot, odaadja Elzának a búcsúajándékokat (a gyűrűt az ujjára húzza, a kard és a kürt kiesik a kataton nő kezéből), és lefelé távozik, a salakkráterbe, miközben a Hírnök a gyermek király vállára borítja az elárvult palástot.

A lassan árnyékba bomló, lekonyult gyásztáj láttán azért eszünkbe juthat, hogy azok a fránya nyilazó magyarok mégsem tudtak győzni Augsburgnál.

## DON **GIOVANNI**

Luca Ronconi másképp mítosztalanít, bár ő is a mindennapokban keresi a mitikus hős, az élvhajhász libertinus mai megfelelőjét. Ebben nem a radikális időváltás a leglényegesebb. Paradox módon úgy mondanám, hogy Ronconi nem helyezi át Mozart *Don Giovannijának* cselekményét a XX. századba, de ha mégis, akkor a húszas évekbe. Az elő-adás külső képe a két világháború közti idő-

re hajaz - a ruhák szabásától a címszereplő hófehér cabrio kocsijáig -, mégsem nevezném az időbeli lehatárolást döntő motívum-nak. Nemcsak azért, mert a több képben is megjelenő óraszámlapok más-más időt mutatnak, tehát valójában az időtlenség allegóriái (a díszlettervező: Margherita Palli), ha-nem mert egy színházi előadás díszlet-jelmez konvencióját sohasem szabad szó szerint venni; tehetséges alkotók kezében nem a primer értelmezést, hanem a színpad-közönség kapcsolat szorosabbá tételét segítik.

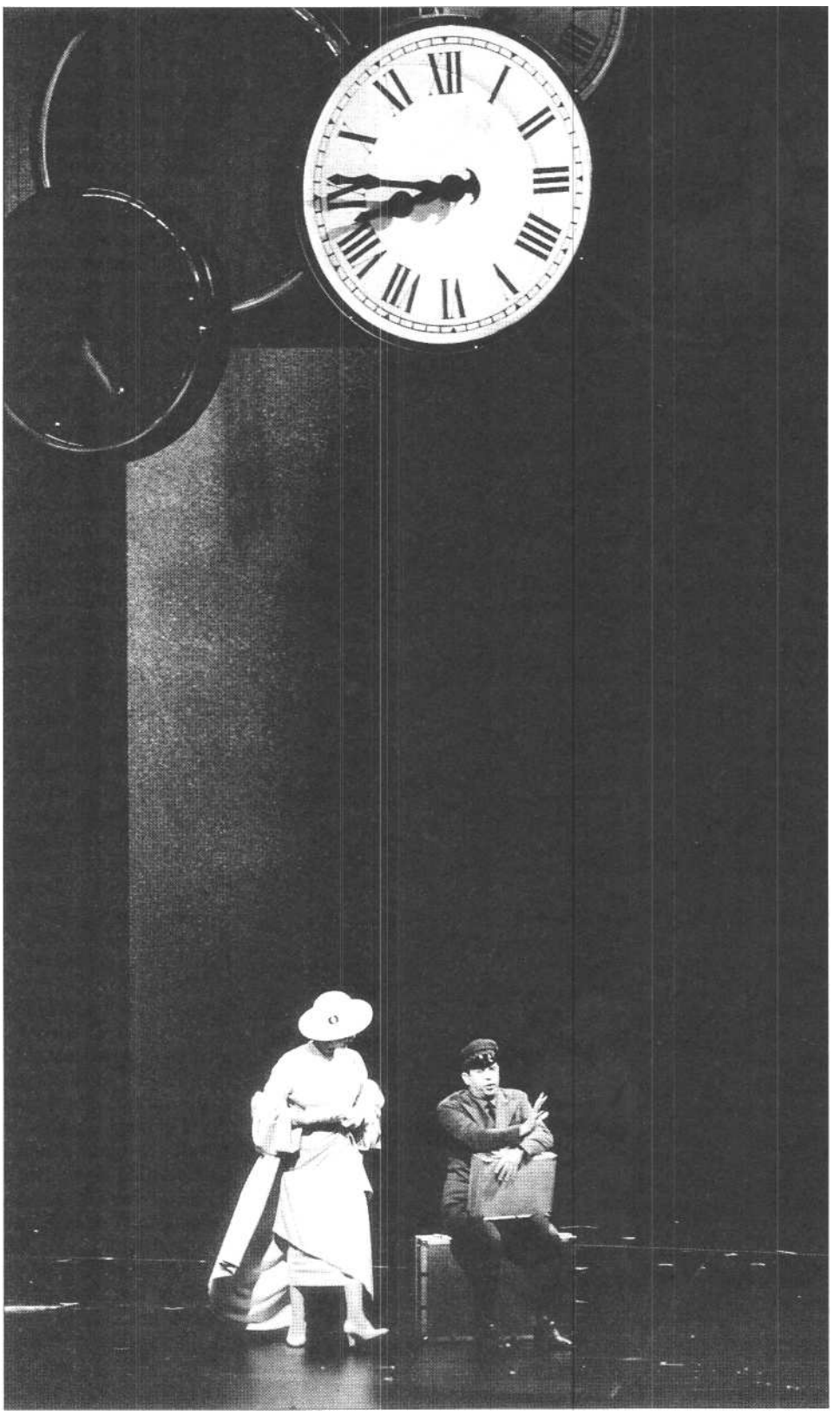
Egyszerűbben szólva, Ronconi *Don Giovannija* nem a húszas években „játszódik", hanem a félmúltba *közelíti* a Don Juan-mítoszt - talán, hogy *épp csak* eltávolítva tőlünk, a történeti folyamat érvényesítése szempontjából a legmegfelelőbb dimenzióba helyezze. (Még az is eszembe jutott, hogy talán az volt az utolsó „stílusteremtő" kor. Később egyre jobban eluralkodott a stílustalanság, ami napjainkban fokozhatatlannak látszik, noha tartok tőle, hogy nem az.)

Ronconi a saját szabadságának végső határait kereső embert látja Don Giovanniban, ahogy minden valamirevaló rendező, aki a Don Juan-mítosz fontosabb földolgozásai-nak titkát kutatja. Az előadás csúcspontja a báljelenet, ahol betűkkel is kiíródik, hogy „Viva la libertf!", s ez a felirat a befejezésben, mintegy a halálon túl is megjelenik. (Többek között e miatt az egy mondat miatt nem lehet magyar nyelven játszani Mozart operáját. Amikor a báljelenetben az eredeti szinonimájaként azt éneklik, hogy „Éljen a vigasság!", abban a pillanatban vége a darabnak. Persze csak ha már azelőtt nem volt vége.) A báljelenet Ronconinál kihívó rendezvény, amely áthágja a társadalmi hierarchia szabályait, eltünteti a kasztokat, egységes jelmezbe öltözteti a Masetto autószerelő műhelyéből szalajtott külvárosi násznépet, a mozisztárok eleganciáját utánzó polgári Elvirát, a finnyás arisztokrata Annát és Ottaviót, s az egész fölé felügyelőnek odaállítja a sofőr-altisztként alkalmazott Leporellót. A „játékmester"-címszereplő cinikus élvezettel nézi mesterművét, amely azonban csapdává válik, alig tud szabadulni belőle.

Az értelmezés ott bukik meg, hogy kiöli Don Giovanniból a démoni dimenziót, amelynek monumentalitását Szabolcsi Bence olyan szuggesztívan bizonyította. A figura mítoszához hozzátartozik a démoni, s nem lehet tudni, hogy szándékos demitizálás történik-e, vagy csak Dmitri Hvorostovsky alkatából hiányzik végzetesen a formátum. Amit játszik - és sajnos, amit énekel, merthogy a hangvarázs, az érzéki csábítás bársonyossága és erőszakossága is komoly kívánnivalót hagy maga után -, az egy svádás aszfaltbetyár, egy jól fésült és jól öltözött, snájdig divatfi, aki a Zerlina-féle naivákat autócsodával, a leányregényeken felnőtt, könnyen megbocsátó polgári Elvirákat hitegetéssel, a gyönge idegzetű, túlfinomult Annákat egyszerű szexuális agresszióval győzi le. Hvorostovsky képtelen érzékeltetni a csábítás ösztönét; a Leporello regiszteráriájának második felében föltűnő, sápadt-fehér elhagyott nők - halvány mosollyal lebegnek egy vasúti fülkében, ahhoz az autóbuszhoz hasonlóan, amilyet egykor Ljubimov állított a *Háromgarasos opera* budapesti színpadára - csak egy lepkegyűjtemény kifakult darabjait képezik.

Természetesen ebben a hétköznapokra leigazított *Don* Giovanniban rengeteg izgalmas részlet található, hiszen Ronconi mesteri rendező. Elsősorban a környezetrajz, a társadalmi miliő és a beleillő figurák érzékletessége, finom iróniája tűnik ki. A Komtur elegáns villájában estélyt sejthetünk. Don Giovanni egy álarcos Fantomas gengszterjelmezében hurcolja a kertbe Annát. Karita Mattila arisztokratikus és hisztérikus, alélt ellenállása már majdnem odaadás. Robert Lloyd mint katonai attasé vagy nyugalmazott tengernagy, egy apa és egy úriember egyesített galantériájával ránt kardot lánya védelmére. A csábító válaszul bicskát ránt. Szmokingos fiatalemberek óvatoskodnak ki a villából. A címszereplő szúr, az áldozat letépi gyilkosa álarcát - halála előtt azonosítja. Leporello, a sofőr menekíti el munkaadóját.

A kezdőkép után a következők is inkább realisztikusak, mint mitikusak. Elvira érke-



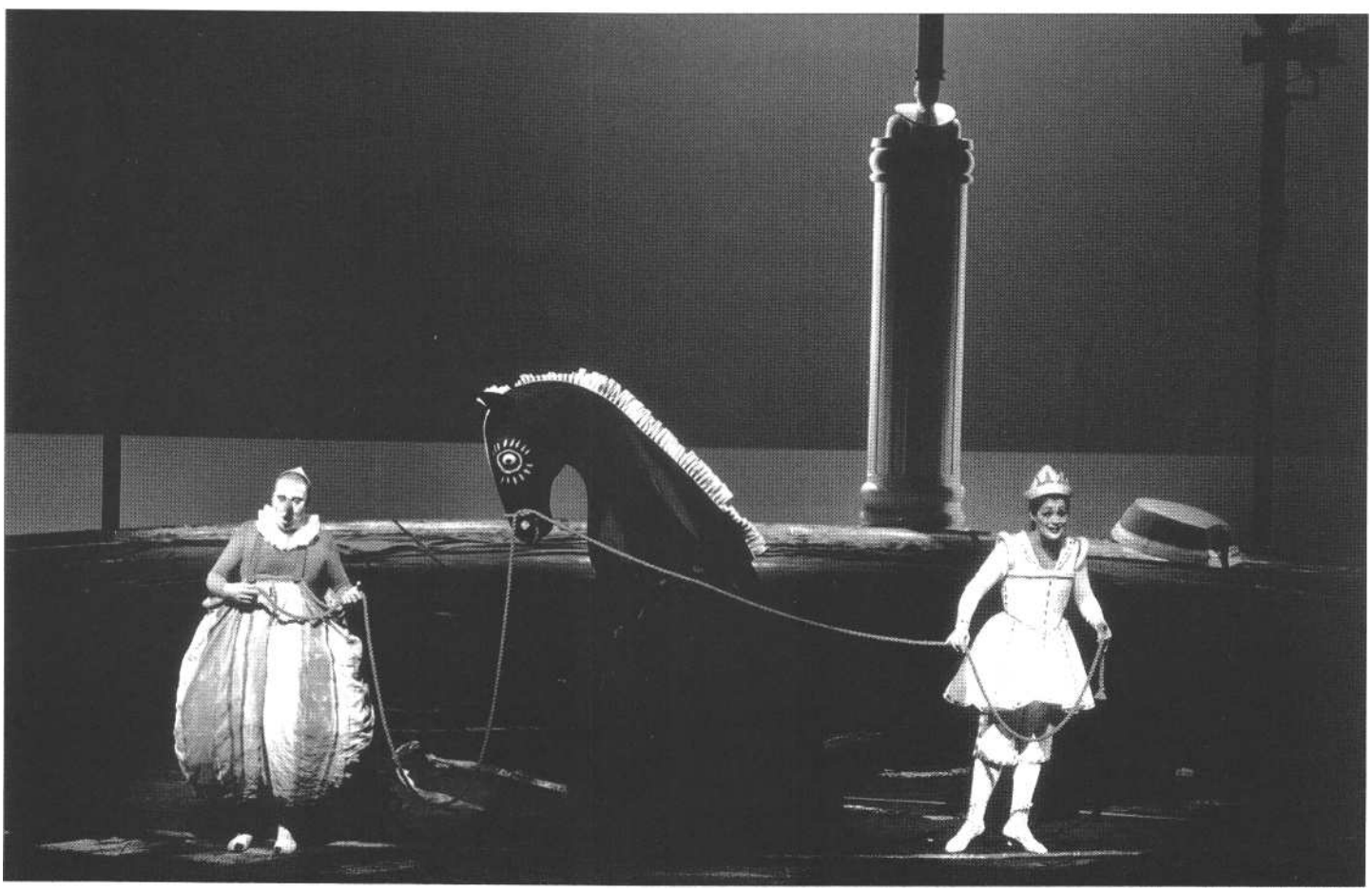
***Barbara Frittoli (Elvira) és Franz Hawlata (Leporello) az állomáson***

zése a vasútállomáson. Masetto és Zerlina esküvői készülődése a vőlegény munkahelyén, az autószereldében. A bál mint neorealista módon fölsnittelt film. Az egész mögött persze ott a stilizált díszlet, szürke panelből készült falak, tömbök és árkádok, egy földgömböt imitáló állandó elemmel, amely egyensúlyozni próbál életszerűség és jelképiség között, hol mint Komtur-villa vagy figurális síremlék koponyákkal, a legvégén - belsejét föltárva - pedig a transzcendenciába való átlépés szimbólumaként. Szinte ugyanaz figyelhető meg, mint Warner *Lohengrin*-jében: Ronconi is a hétköznapi pszichológiai realizmussal akarja ötvözni a mítoszt. Karita Mattila Annája előrehaladott neuraszténiás, csupaideg-alkat, kezét tördeli, arcához kap, állandó migrénjét csillapítja. Bruce Ford mint Ottavio fegyelmezett katona, igyekszik minél kevesebbet elárulni belső vívódásából, csak akkor mutatkozik rajta némi idegesség, amikor komoly aggodalomra okot adó jegyesét barátaira bízza. Az Elvirát alakító Barbara Frittoli a húszas évek moziszínésznőinek utánzata, sikkes szalmaözvegyként indul, divatozik, piperészkedik, nem méri föl vállalkozásának reménytelenségét, csak amikor szembetalálja magát Don Giovanni pimasz fölényével. (Hvorostovsky itt olyan, mint Brecht-Weill Macheathje *a Háromgarasos operából.)* Később veszít biztonságérzetéből, lefoszlik róla a külső modor, saját belső zavarodottságának áldozatává válik, érzelmi dilemmáját kiénekelve beleájul áriája végébe. Maria Bayo Zerlinája és Detlef Roth Masettója egy Vittorio de Sica-film szereplői, Zerlinát kicsit megpörköli a lehetőség (nem annyira a férfi, mint inkább a luxusautó), de hamar visszatalál az osztályához. Akárcsak Franz Hawlata Leporellója, akit még tudattalanjában sem vonz az esély, hogy behelyettesítse magát gazdája mítoszába. A ruhacserét Ronconi komikus szituációnak látja, a Don Giovanni prémes felöltőjében, kalapjában fellépő alkalmazott idétlenül másolja le a gáláns udvarlás mozdulatait. A címszereplő mintha különleges szándékkal ruházná át szolgájára önmagát, ott is hagyja a szerepben, mint aki kívülről akarja megfigyelni (meg is figyeli, de nem leskelődőként, hanem egy virtuális, téren és időn kívül létező „magasles" szemlélődőjeként). A szerepétől, még inkább a „mítoszától" elidegenedett Don Giovannit látjuk itt, aki talán már nem bánná, ha kiléphetne önmagából.

Ez a magyarázat a befejezésre. Az infantilizálódott hős elemmel hajtott rokkantkocsin pörög - Elvirával is abban pajzánkodna -, így éri a Komtur érkezése, aki már nem engedi fölállni, csak amikor elfogadja a meghívását. Akkor aztán Vergiliusként bekíséri a vörösen megnyíló gömb belsejébe a különösebben nem tiltakozó kárhozottat. Mintha egy új világot indulnának fölfedezni az odabent található liftszerkezeten. A démoni itt (éppen itt, Mozart pokoli drámai erőt fölszabadító zenéje közben!) oldódik ki végképp a történetből; talán jobb is, mert a karmester, Lorin Maazel amúgy sem árult el affinitást iránta. Az utolsó jelenetben, mint egy epilógusban, Ronconi demonstratívan kilép az időből - Lorenzo Da Ponte dramaturgiája ennek nem mond ellent, a finálé egy másik dimenzióban történik -, *a dongiovan niatlanított* világ szereplői már megöregedtek, a háromgyerekes Zerlina-Masetto házaspár legfőbb gondja a család eltartása (jut a táskába a „tegnapi" vacsora maradékából), Donna Anna pedig további esküvői haladékot kér Don Ottaviótól. A címszereplőt csak a tolószéke képviseli, és transzcendens üzenete, amely kirajzolódik a gömbön: „Éljen a szabadság!"

## A VARÁZSFUVOLA

Ronconi *Don* Giovanni-fölfogásának alátámasztására megkockáztatja, hogy Mozart és Da Ponte mint a felvilágosodás gyermekei nem érezhették magukénak a bosszú-szomjas túlélők konvencionális koalícióját, és saját jószántukból aligha taszították volna kárhozatba hősüket. A felvilágosodás eszmerendszere a Mozart-recepció csaknem egybehangzó véleménye szerint A *varázsfuvolában* érvényesül legteljesebben. Azért mondom, hogy csaknem egybehangzóan, mert az elmúlt évtizedekben éppen *A varázsfuvola* hagyományos, a felvilágosodás humán gondolatán és a szabadkőműves ideológián alapuló értelmezését kérdőjelezték meg, illetve fordították a visszájára egyes elemzők. Ezeket az értelmezéseket Fodor Géza az ellenfelvilágosodás *Varázsfuvola*-kritikájaként foglalja össze és cáfolja imponáló apparátussal kitűnő tanulmányában *(Érdemes-e visszavonni A varázsfuvolát?).* Mint minden, szakmai hozzáértéssel és tudományos eszközökkel lefolytatott vita, ez a



***Sylvia McNair (Pamina) és Matthias Goerne (Papageno) A varázsfuvolában***

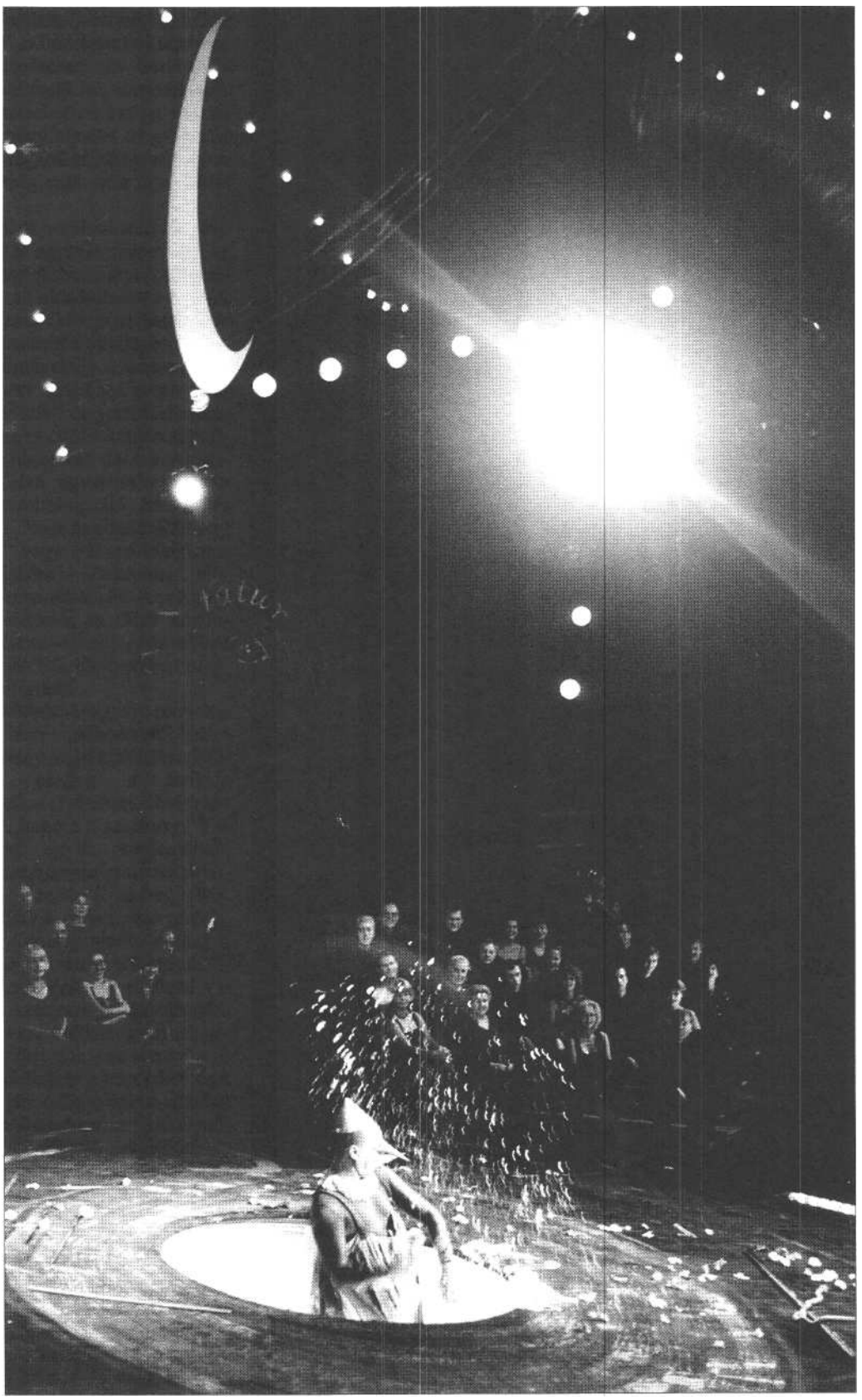
szakirodalomban kiterjedt elméleti diszkusszió is hozzájárul új interpretációk születéséhez (ez fordítva is igaz: új interpretációk inspirálhatják az új elemzéseket), másrészt viszont előfordul, hogy elmélet és gyakorlat egymástól független, külön vágányon halad, és még csak nem is reflektál egymásra.

Példa rá A *varázsfuvola* két éve bemutatott és egyéves szünet után az idén fölújított Achim Freyer-rendezése. Ennek az előadásnak az a bája, hogy még csak föl sem vethetők vele kapcsolatban sem a felvilágosodás és a szabadkőművesség eszmerendszerének Mozart zenéjében megnyilvánuló „affirmatív" vagy kritikai szem-pontjai, sem az ettől a kérdéscsoporttól részint független, de A *varázsfuvoláról* szólva ugyancsak gyakran emlegetett mitologizáló értelmezés sarkpontjai. Nem mintha ezáltal egy „semleges" vagy - e szó ideiglenes szinonimájaként - „érdektelen" elő-adás jött volna létre, sőt. A premiert kritikai fölzúdulás és élénk közönségsiker kísérte - ahogy ez korábban az ünnepi játékok történetében nem-egyszer előfordult.

Már a produkció helye is provokatív, hiszen nem a „fölszentelt" épületekben, a Nagy vagy a Kis Fesztivál-palotában, esetleg a Sziklás Lovasiskolában (Felsenreitschule) került színre, hanem a salzburgi Vásárközpont egyik pavilonjában, amelyet Varázsfuvola-csarnoknak neveztek el. A rendező, aki egy személyben díszlet- és jelmeztervező is, szabályos cirkuszporondot állított a színpadra, és a cirkuszi effektusok tüneményes, szándékosan átlátható varázslatával keretezte be az előadást. Minden színes, trükkös, gyermekmeseszerűen csiricsáré - és semmi sem valódi. A játék fele a kupolában és a levegőben játszódik, zsinóron siklatott galamb húz át a színen, az Ej királynője először a holdsarló „ajtajából" lép elő a magasban, második áriája közben pedig a porondon állva tízméteresre nő egy emelőszerkezet segítségével. Papageno égig tornyozott kalitkákkal kerekezik színre, a királynő hölgyei méteres képet adnak át Taminónak, a Képária alatt a Pamina-festmény megelevenedik, és érdeklődve forog az éneklő széptevő irányába.

Oktondi kérdés ebben a környezetben a Sarastro-birodalom humanista vagy despotikus természetét firtatni. Maga Sarastro képlékeny mesefigura, életnagyságban bajszos mongol hercegre hasonlít, mindenesetre kelet-ázsiai uralkodó-nak van öltöztetve, csakhogy nem mindig életnagyságban jelenik meg; egyszer a kupola legtetejéről, húszméteres magasságból kandikál be egy lyukon, amelybe csak a feje fér be, máskor hatalmasra puffadt testté dagad, két karja, mint két óriási bábvégtag pihen a színpadon, malomkőtenyere mellett parányinak hat az ujjához ágaskodva dörgő-lőző Pamina. Kérdés lehet-e itt egyáltalán, hogy Sarastro felvilágosodott bölcs vagy szerelmes despota? Vagy hogy mit jelent az állítólag tendenciózusan „túl mély", a (nagy) f-en megszólaló, fél hangjegy értékű „doch" a „doch geb ich dir die Freiheit nicht" frázisban, különösen miután Franz-Josef Selig meglepően tisztán és szokatlanul könnyedén kiénekli? Ezek a kérdések - és a hozzájuk hasonlóak - ebben az előadásban nem léteznek. Miként az sem, miért veret a humanista bölcs hetvenhetet Monostatos talpára; az ostorcsapásokat ugyanis a hátat fordító, igencsak játékos emberszabású oroszlánok produkálják ugrókötélként forgatott farkukkal.

Ez tehát színtiszta mese. Tamino és Pamina halinacsizmás-szőrmés fehér ruhájukban eszkimó hercegi sarjak. A tűzpróbához ólomcsizmát húznak, hogy épségben átérjenek a valódi lángokon. A vízpróba medencéjében ezüstflitteren gázolnak át, de mi-



***Matthias Goerne és a kórus A varázsfuvola cirkuszporondján***

re az egymásra talált Papageno és Papagena beleesik ugyanebbe a medencébe, már víz van benne, csöpögve szállnak ki belőle.

Csupa csoda, csupa maskaradé. Az éji hölgyek teste külön táncol, külön énekel, néha külön életet él a fejük a laterna magica-háttér előtt. Valószerűtlen állatfajok többméteres árnyai sétálnak körbe marionettként a porondon. Hatalmas önjáró csiga mászik jobbról balra a rivalda vonalán, a karmester Christoph von Dohnányi mögött, hátán a háza óraszámlap, mely a tényleges időt mutat-ja. A nyitány első taktusára indul be, a finálé utolsó taktusára ér át a másik oldalra, csak a szünet idején pihen: kontrollálhatjuk a mulandóságot.

A Sarastro-birodalom beavatottjai színes jelmezekbe öltöztek, mint egy hongkongi virágfelvonuláson; lebernyegüket csuklójukra kötött zsinóron húzzák sikkesen. Középen kicsinyített másuk, egy fiúcska vonja magára a figyelmet (az általam látott előadáson azzal, hogy elejtette az egyik zsinórját, és egész idő alatt próbálkozott fölkapdosni). A nagyobb kórusok láthatatlanok, egészen a második fináléig. Közvetlenül előtte rövid szünet iktatódik az előadásba, amíg bevonul a kar, mint egy szimfónia késői kórustétele előtt. Sötét estélyit, de föltűnően nem egyen-ruhát, hanem laza öltözetet viselő férfiak és nők vegyesen. Direkt civilként viselkednek: ők a közönség a porondon. Kis zajt keltve, egymással fecsegve helyet foglalnak a félköríves padokon - ezek eddig kihasználatlanok voltak, csak egy ismeretlen eredetű öreg clochard botladozott a sorok között lassított mozdulatokkal, mint valamely kaposvári Gothár- vagy Ascher-előadáson -, a zárókórus alatt is egyénieskednek, forgolódnak a lelátón, apró zászlócskákat lengetnek, mosolyogva üdvözlik és a legvégén megtapsolják a szereplőket.

Minden emelkedettség hiányzik Freyer rendezéséből; illetve azt kell mondanom, hogy *nem hiányzik.* Magam eddig A *varázsfuvola* egyetlen előadásán sem éreztem meghatottságot, ünnepélyességet vagy megtisztulást - meglehet, bennem (vagy az előadásban) volt a hiba -, annál inkább a mese játékos örömét. Ez az off-Salzburg keretei között létrejött cirkuszi mulatság mintha a bécsi külvárosi ősbemutatót, a Schikaneder-népszínházat idézné föl. Csak a vásárcentrum szmokingos-estélyi ruhás közönsége nem volt elég vásári.

## FAUST ELKÁRHOZÁSA

Salzburg az utóbbi években megkedvelte a tematikus évadokat. Az idén a Faust-mitológia volt a központi téma. Eljátszották Feruccio Busoni operáját, *a Doktor Faustot*, a kétrészes Goethe-drámából készült *Faust-verzió 3.0* című produkciót és Hector Berlioztól *a Faust elkárhozását* - utóbbi kettőt ugyan-az a két rendező, Alex Ollé és Carlos Padrissa állította színpadra, a katalán La Fura dels Baus utcaszínházi társulat közreműködésével.

Szabolcsi Bence mondta *Don Giovanni*-elemzéseinek egyikében, hogy a Faust-témát Mozartnak kellett volna megzenésítenie, ő tudta volna egyesíteni a démonit a játékossággal. Csakhogy mára mindkét mitologikus hős körül elenyészett a démoniság, amit nem Ronconi *Don Giovannija* példáz először, hanem - hogy mást ne mondjak - már Peymann különben kitűnő Goethe-rendezése is sejtetett két évtizeddel ezelőtt. A témához újabb adalékot szolgáltat *a Faust elkárhozása*-szcenírozás. (A másik két salzburgi Faust-földdolgozást nem láttam.)

Profán, de alapvető kérdés, hogy micsoda egyáltalán *a Faust elkárhozása.* Berlioz először azt írta a partitúrára, hogy „koncertopera", aztán kijavította „drámai legendára". Eldöntetlen kérdés, hogy szcenírozásra való-e vagy sem. Az, hogy szerzője életében nem került színpadra, semmit sem jelent, hiszen a koncertpódiumon is csak halála után hét évvel aratta az első sikert. Ezután még tizenhat év kellett ahhoz, hogy Raoul Gunsbourg színpadra vigye Monte-Carlóban. Ez az előadás eljutott Párizsba, később Berlinbe is; a nagyszabású, bár Berlioz szerzői utasításaitól jócskán eltérő látványosságot a közönség jól, a kritika elutasítóan fogadta.

# LUCA RONCONI A DON GIOVANNIRÓL

Voltaképpen mióta létezik Don Giovanni? És vajon mennyit alakít a képén az idő - a mi időnk, a történelmi idő?

Továbbá: miféle reális időtartamot követelhet magának a nevezett libertinus „bolond napja", amikor tudjuk, hogy ezt a napot a halállal való két találkozás foglalja keretbe, és ritmusát éppen ez a két találkozás szabja meg?

Afelől semmi kétség, hogy a nagy csábító egész napjára a két találkozás közül az első: a Komtúr megölése vet baljós árnyékot; ettől fogva minden tette kudarcra ítéltetett, többé semmi sem olyan, mint addig volt - még akkor is, ha a kívülálló megfigyelő szemében opera buffába illik a hős gondtalan nyüzsgése. Mert hiszen Don Giovanni zavartalan folytatja üzelmeit, mivel nem akarja tudomásul venni, hogy minden hiába: a halállal való első érintkezés már érezteti hatását, már benyomult a felhám alá. Minderre talán egyedül Leporello figyel fel; maga Don Giovanni minden aggály nélkül még jó darabig hajszolja tovább a kielégülést, míg végre észreveszi, hogy valami megváltozott, és az ellenséges sors egymás után meghiúsítja azokat a terveket, amelyek még akár az előző napon is a kívánt célhoz vezettek volna. Meglehet, kedves Don Giovanni, hogy az ember attól a pillanattól fogva érzi az öregedést, amikor észreveszi, hogy a szabadságba vetett hitének hangoztatásával, öröm- és élvhajhászatának vállalásával és igazolásával magára maradt egy bigott, bosszúszomjas, konvencionálissá vált világban. Es ilyenkor az embert elfogja a vágy: bárcsak valaki más tölthetné be a számára idegenné vált szerepet, ő pedig legföljebb a néző szerepét játszaná. Es ettől kezdve a mi Don Giovannink számára már nem egy-két, gyorsan elszálló, huszonnégy órás napból áll az idő, amely a halállal való első, még véletlenszerű és a második, immár tudatosan keresett és végérvényes találkozás között eltelik. Immár arról a lelassult időről van szó, amelyben az ember hosszan szemléli önnön meglepetésszerű, bénult tehetetlenségét.

A salzburgi előadás műsorfüzetéből

Az én előadásomban Don Giovanni nem a mai korhoz adaptált környezetben jelenik meg. Mi sem áll tőlem távolabb egy modern *Don* Giovanninál. Nem szeretném pontosan körülhatárolt történelmi korba állítani. Széles időtartamon lépdel majd végig, de pontosan meghatározott helyszíneken: Itáliában, Spanyolországban, Prágában, Bécsben.

Közismert jó néhány megszállott operarajongónak az az előítélete, miszerint Mozart kortalan zenéjét nem szabad korhoz kötötten megrendezni. Ezzel kapcsolatban annyit kell megjegyeznem, hogy bármit állítunk is ma a színpadra, az úgyis a mai korhoz fog kötődni - - ez egyszerűen nem lehet másként, hiszen a művet a mai ember szemével nézzük és értelmezzük. Másfelől viszont a kortársi sem más, mint a hagyományok raktára, amelyből válogatunk. Az örökkévalóság alapjában véve nem más, mint számos különböző és egymástól megkülönböztethető időszakasz érintetlen kontinuitása. Nézetem szerint a szóban forgó műalkotás egyik sajátossága, hogy igazából ahhoz a Giovannihoz vonzódunk, az a Giovanni tetszik nekünk annyira, aki volt - tudniillik a cselekmény eleje, az opera kezdete előtt. Hozzánk az a Don Giovanni áll közel, aki Giovanni Macchia megfogalmazása szerint „az örökkévalóság iszonytató üressége ellenében a szabadságszeretethez, a felelőtlenséghez, *az itt és most*-hoz ragaszkodik". Csakhogy az operán belül a hős valójában egyszer sem vagy legföljebb nagyon ritkán mutatkozik meg ebben az alakjában.

A helyzet hasonló ahhoz, amelyet T. S. Eliot fogalmazott meg a *Hamlet* kapcsán, hogy tudniillik a probléma nem Hamlet alakjában, hanem magában a drámában rejlik. Az opera egyértelműen leszálló ágban ábrázolja a figurát. Az emelkedő ívet minden bizonnyal a Regiszterária foglalja össze. Úgy gondolom, tévedés, ha Mozart *Don Giovanniját* csak hullaszürke színekben, tragikusra hangolva képzeljük el, éppen ellenkezőleg, akkor cselekszünk helyesen, ha az egészet egyszersmind afféle szelíden lebegő táncként fogjuk fel, amelyet az ember az üresség, a halál láttán, azzal szembesülve lejt.

Azóta folyamatosan összecsapnak a színpad és a koncertterem hívei. Utóbbiak előszeretettel hivatkoznak a „szimbolikus, láthatatlan és evokatív" drámára, amely nem tűri a vizuális effektusokat. Helyette „a képzelet színházát" ajánlják, a zenehallgatást csukott szemmel. (Saját bevallásuk szerint a salzburgi rendezőknek is így támadtak inspirációik.) A vizuális lobbi a szerzővel érvel: miért írt volna színpadi instrukciókat, ha kottafejekbe akarta volna zárni a képzeletet? (Ráismerünk a „könyvdráma-e Madách *Tragédiája?"* című vitára.) Az első helyszínben mindjárt „érdekelve vagyunk", hiszen a kezdőkép „a magyar síkságon" játszódik. Hogy jön ide Magyarország? - kérdezték már a megrökönyödött kortársak is. Mi köze Goethének Magyarországhoz? Goethének semmi - felelte Berlioz -, csakhogy *ez az én Faustom,* még ha Goethén alapul is, és oda utaztatom hősömet, ahova akarom, illetve ahova a mű szelleme megkívánja. (Persze a Rákóczi-indulót, amely egyébként ritmikailag nem felel meg a bal-jobb-bal-jobb menetelési szabálynak, noha díszszemlét ábrázol, Pesten komponálta.)

***Dmitri Hvorostovsky (Don Giovanni), Franz Hawlata (Leporello) és Detlef Roth (Masetto) a báljelenetben***

A zenélni vagy játszani vita merőben elméleti, mivel a kortárs színpad, amely rendezőileg folyamatosan kizsigereli a klasszikus operát, szabad prédát lelt *a Faust elkárhozásában.* Volt előadás, amelynek finálója az elmegyógyintézet gőzfürdőjében játszódott, és a szereplők kényszerzubbonyt viseltek. Máskor megkettőzték Faustot és Margitot; az egyik pár énekelt, a másik pantomimmal „kísérte". Götz Friedrichnél Faust-hasonmások bandája erőszakolta meg Margitot, Harry Kupfernál viszont nyílt színen fejezték le guillotine-nal.

Mindent szabad, mondja a (poszt)modern színpadi esztétika, és *a Faust elkárhozását* tekintve nem is lehet komoly ellenvetésünk, hiszen - ez magánvélemény - oly mértékben hiányzik belőle a színpadi dramaturgia (szerkesztésmód) minimuma, hogy akármit lehet vele csinálni. (Vagy *semmit sem szabad; ez* nézőpont és esztétikai tolerancia kérdése.) Kétségtelenül vannak benne magasan szervezett drámai effektusok, a műsorfüzetben elmélkedő Herbert Glass szerint ilyen például a finálé, amikor Mefisztó és Faust hatalmas fekete lovakon szelik át az eget, egyene-

---

Ebben az operában különösen lényeges számomra az időre való vonatkoztatás. Kiemelünk a történelemből egy alakot, és belehelyezzük az időbe. Es ezen belül indokoltnak érzem, hogy Don Giovanni mitikus alakját több párhuzamos idősíkon mozgassuk. Ez talán magyarázatul szolgál a színpadon tapasztalható rögeszmés órakultuszra: ezek az órák, amelyek mind különböző időt mutatnak, arra utalnak, hogy a cselekmény sem az arisztotelészi időegységhez igazodik, és nem néhány rövid nap alatt pereg le.

Zerlina és Masetto világát persze el lehet képzelni a neoverizmus korszakához kötötten, ám hamis lenne ebből arra következtetni, hogy Donna Annának viszont a dolce vitához kell kapcsolódnia. Másfelől feltétlenül meghatározandók a különböző társadalmi osztályok - tehát arisztokrácia, polgárság, proletariátus - is, hogy Don Giovanni személyiségében ekként megerősítsük a kihívás, hogy ne mondjam, a tudatos forradalmiság - *Viva la libertŕ!* - mellékízét, elsősorban a bál, a lakoma jelenetében, ahol a hős mindenkit jelmezbe bújtat, hogy a különböző osztályok összekeveredjenek; a társadalmi promiszkuitás itt Don Giovanni fantáziájában erotikus promiszkuitássá alakul.

Nyilvánvaló, hogy az álöltözetnek, a maszknak nagy szerepe van ebben az operában. *Chi son io tu non saprai:* e tekintetben szaván fogom Mozartot. Ugyanis talán még maga Don Giovanni sem tudja egész pontosan, ki kicsoda. Természetes, hogy amikor oly szenvedélyesen veti magát a többi figura nyomába, az élvezetet hajszolja - ám egyszersmind saját önazonosságát is kergeti, és leghőbb vágya, hogy önmagát megismerje. Ilyen módon szeretném értelmezni Don Giovanni és Leporello második felvonásbeli szerepcseréjét is. Ha arra kérnének: jellemezzem Don Giovanni önmagához való viszonyát, azt mondanám: olyan ember ő, aki nem veszi észre, hogy körülötte valami megváltozott - és hogy mindaz, ami eddig sikerült neki, mostantól kudarcot vall. Olyasmi ez, mint egy szerencsejátékos története: eddig mindig nyert, és most, mindössze egyetlen hamis húzás után, szakadatlanul vesztésbe kerül. A komikum pedig abban áll, hogy mi észrevesszük ezt, tehát előbbre járunk, minta hős - ő maga ugyanis semmit sem lát mindebből. Don Giovanninak az a végzete, hogy az opera cselekménye során csak balsikerek érik, és a nagy erőfitogtatással mindössze csak kompenzál.

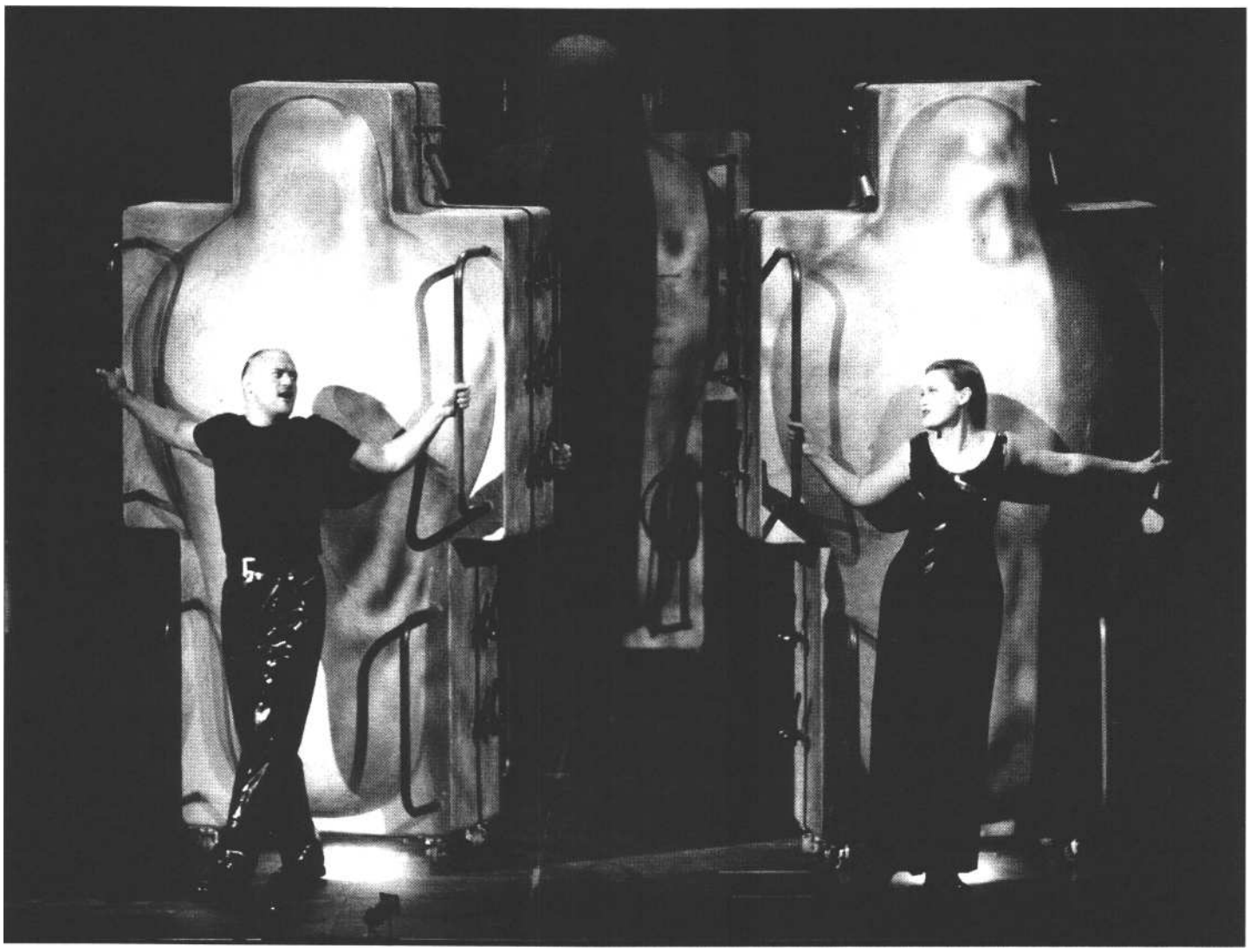
No és a körülötte lévő alakok? Az ő számukra természetesen Don Giovanni halála után is van élet, bármily unalmas és normális legyen is. Hiszen a dráma alapvető ellentéte - azaz egyfelől a moralizmus, másfelől a Giovanni-féle előítélet-mentesség dialektikája - a lehető legevidensebb. Es bármily kétértelmű, bármily ellentmondásos legyen is ez a moralizmus, mégiscsak átfogóan jellemzi a hőssel szemben álló szereplőcsoportot; és a moralizmus természetéből egyenesen adódik, hogy ők mind az öten óhajtsák a kéjenc bűnhődését. Mozart és Da Ponte szívesen kimentenék Don Giovannit a kárhozatból; ők semmiképpen sem küldték volna pokolra. A felvilágosodás kortársaiként ez a morál ellentmondott volna egész felfogásuknak.

Voltaképpen minden véget ér már abban a pillanatban, midőn Don Giovanni megöli a Komturt: ez a mozzanat, a halállal való találkozás egy csapásra mindent megváltoztat. A túlvilág eszméjében alapjában véve egy romantikus értelmezés emléke tér vissza: Théophile Gautieré, aki egy megvénült Don Giovannit állít elénk - vagy Lenaué, aki még messzebb megy, és úgy ábrázolja a hőst, mint aki a párbajban tudatosan keresi a halált.

Bizonyos értelemben azt gondolom, hogy inkább Don Giovanni halálát kell hangsúlyozni, nem pedig a bűnhődését. Igazából úgy érzem, Don Giovanni végül azért bukik el, mert számára az erotikus provokáció a felismerés, az önmegismerés egy fajtája volt - és mihelyt erre többé nem képes, mihelyt megérzi, hogy tehetetlenségre, impotenciára ítéltetett, eldobja a fegyvert, és másutt keresi a kihívást. Immár azt akarja tudni, mi van odaát - ezt szeretné kisajátítani, meghódítani magának. Bizonyos értelemben tehát maga keresi, maga választja a halált. Önkéntes halálról van szó - nem pedig az elvetemült életmódért járó bűnhődésről.

A Salzburger Nachrichten fesztivál különszámából

Fordította: SZÁNTÓ JUDIT



***Paul Groves (Faust), Vesselina Kasarova (Margit) és az öntőminták a Faust elkárhozásában***

sen a pokolba - ehhez az „infernálisan dramatikus befejezéshez" képest a goethei vég „affektált bölcselkedés". Innen nézve *a Faust elkárhozása* persze hogy „hatalmas és képzeletgazdag musical-show".

Helyben vagyunk, a Felsenreitschule irdatlan színpadán jókora illusztratív látványosság szerveződik, melynek középpontját egy többemeletes, erkélyekkel, traverzekkel, kihajtogatható falakkal kiképzett, üres henger foglalja el. Az átlátszó építményből különféle csövek indulnak ki, hozzá pedig vas-vázas, tologatható lépcsők vezetnek. Fehér szkafanderbe öltöztetett tömeg szolgálja ki az építményt, sürögnek-forognak körülötte, fölmásznak rá a lépcsőkön, vagy kilépnek az erkélyekre. Egyforma tartályokat visznek magukkal, amelyek olyanok, mint a tejkonténerek, de a kiöntőjük egyben reflektorszerűen világító lámpa. Az egész egy tejgyár és egy atomerőmű szerelőcsarnokának keveréke, leginkább mégis Madách Falanszterét juttatja eszembe. (Ha „magyar síkság", akkor miért ne?) Különösen, hogy később óriás öntőformák is megjelennek, olyasfélék, mint amilyenekbe a nyersvasat öntik a kohóban, csakhogy ezek kerekeken gurulnak, és kettényíló belsejük emberi alak negatív lenyomatát tárja föl; bárki beléjük fér, és ha már benn van, a forma újra összecsukható.

Állandó a nyüzsgés a színpadon, a tejgyár dolgozói szüntelenül menetelnek, tartályaik láthatatlan tartalmát beleöntik a hengerbe, amely hálás vetítéssel regisztrálja a legkülönfélébb dolgok befogadását. Az átvilágított henger folytonos hullámzásban mutatja a képeket, emberek és tárgyak lebegnek örökké változó montázsban. A részletes műsorfüzet segítségével magyarázatot is kapunk: ez itten egy olvasztótégely, amelybe nap nap után mindenki beleszórja egója egy-egy darabját. Faust természetesen önmagát veti be-le öngyilkossági szándékkal, de mivel nem tud megszabadulni pszichéjének egy részétől (ami nem más, mint Mefisztó), megmenekül, vagyis egy hosszú csövön kimászik a hengerből. Ezután nagy utazást tesz, melynek során megtalálja lelkének összetört darabjait, másképpen szólva a benne fészkelő nőt (Margit), és alkut köt saját árnyékával (Mefisztó). Végül a három „én", Faust, Margit és Mefisztó egyetlen új személyiséggé olvad össze az öntőformákban.

Hogy az aktualitás még nyilvánvalóbb legyen, ez az egész a napfogyatkozás alatt játszódik. (1999 nyarán vagyunk, vagy mi a fene?!) Mire a Nap újra kisüt, és a keretjáték fehér embertömege (tömegembere) leveszi a fekete szemüveget, stikában megszületett az új individuum.

Hogy az eszme még képszerűbb legyen, a csillogó fekete műbőrbe öltözött Mefisztó fokozatosan átöltözteti a fehér ruhás Faustot, először csak fél pár lakkcipőt ad neki, és így tovább, a végén már Faust is tiszta fekete, Margit pedig ismeretlen okból elejétől fogva az volt, így az egymásba olvadásnak semmi akadálya. Ráadásul a Mefisztót éneklő Willard White amúgy is fekete (politikailag helyesen: jamaicai amerikai, a neve ebből a szempontból külön *trouvaille,* a koncepció része), mellesleg kitűnő hang és kitűnő meg jelenés, fölidézi Berlioz szellemes viveurjét, táncol is a menüettben, mint akármilyen elegáns bártáncos. Faust Paul Groves, Margit pedig a szép hangú bolgár sztár, Vesselina Kasarova. Sylvain Cambreling vezényli a - menet közben kiderült - *lélekgyár* gigantikus működését, ez az a klasszikus eset, amikor a látvány tényleg elvonja a figyelmet a zenéről, mivel nem a belső tartalmát bontja ki, hanem illusztrálja. De hiszen pontosan ezért van kitalálva, és csakugyan jól fest, amikor a boszorkányszombaton pókemberek másznak le csörlőkön a Felsenreitschule falán. Utólag mindehhez el lehet olvasni a magyarázatot, a produkcióhoz kiadott lepedőméretű, vastag műsorfüzet jelenetről jelenetre rajzos rubrikákba szedi a történést, a fölhasznált rekvizitumokat, a videovetítésen látható akciókat és a szimbólumrendszer megfejtését. Minden lélegzetelállítóan kimunkált, precíz és tudatos. Csak éppen oltári nagy halandzsa. Ergo grandiózus sikere van. A Faust-mítosz leigazítása korunk vulgarizált popkultúrájába csomagolva tévedhetetlenül eléri célját.

KOLTAI TAMÁS

A HOLLAND SZÍNHÁZI FESZTIVÁLRÓL

# ÚJÍTSUNK SZÍNHÁZAT!

**„Ez** nem a legek fesztiválja" - mondta vigasztalóan Arthur Sonnen, a holland-flamand színházi fesztivál direktora, amikor a második nap éjszakáján bódultan támolyogtam ki a színházból egy kétórás monológ után.

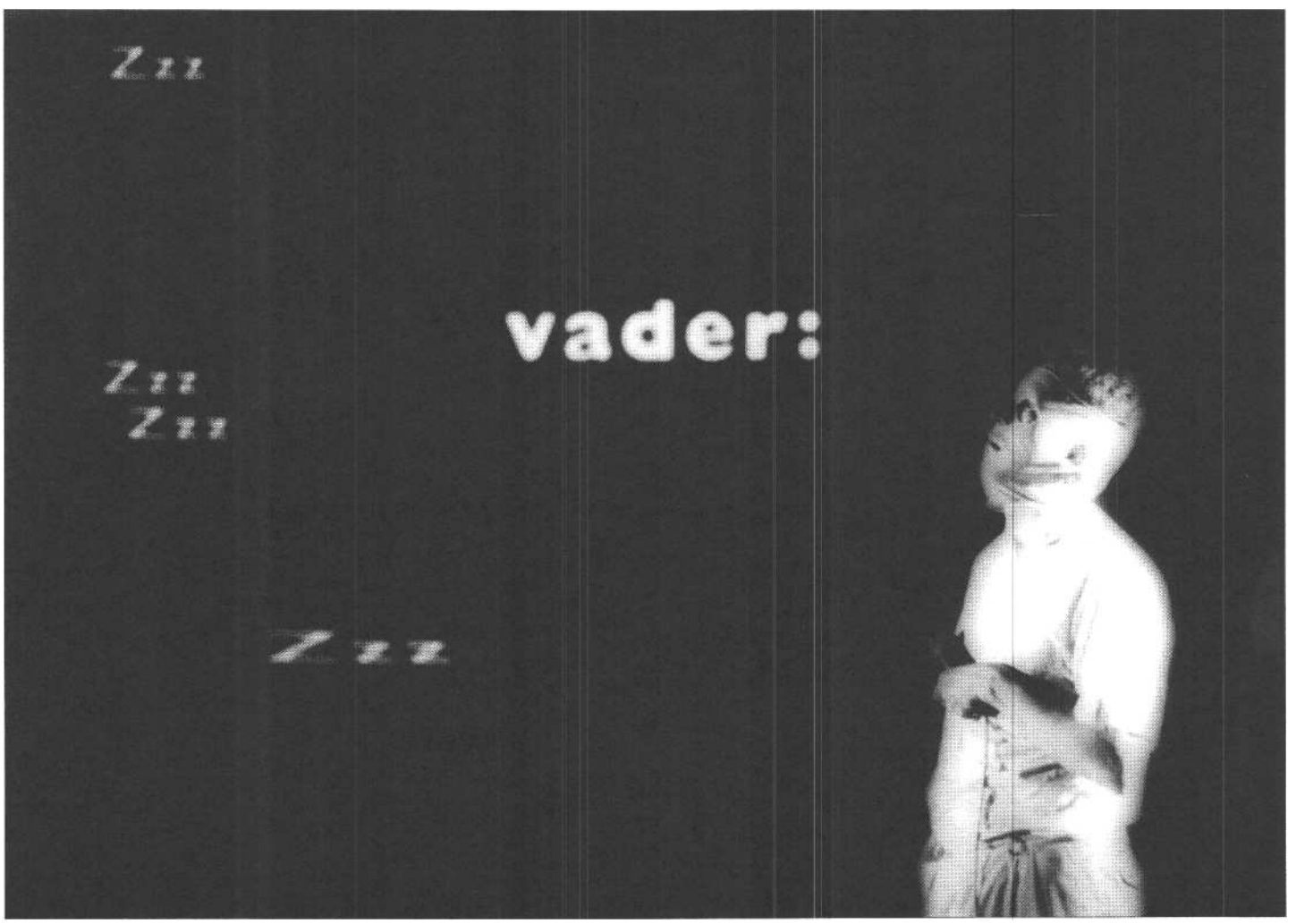
Ha nem a legeké, akkor ugyan mié? - merül fel a kérdés minden normális színháznézőben, de nekik, a rendezőknek válaszuk is van: *a Het Theaterfestival* (nemes egyszerűséggel ez a neve: „a színházi fesztivál") a szín-házi innováció fesztiválja, *developmental criteria*, mondta az igazgató, hát hiszen ez az.

Mert mi tekinthető újításnak a színházban?

Talán a computertechnika bevonulása? Az egyik produkció, a Toneelschuur Producties *Rotjoch* (A kis gazember) című előadása egyebek mellett ezt állítja. Gerardjan Rijnders *(Liefhebber* című drámáját tavasszal láthattuk itthon) darabja egy regény meglehetősen szabad adaptációja, melynek középpontjában egy Pim nevű fiú viszontagságos élettörténete áll. A „halmozottan hátrányos" gyerekkor végletesen és végzetesen megnyomorítja az életét: neurotikus-depressziós anyja öngyilkos lesz, apja alkoholista, s még egyetlen barátja, Joop is elhagyja egy szalonképesebb barátságért. Na, ekkor „sokall be" Pim, megerőszakolja, majd megöli barátja anyját. És még a házat is felgyújtja - a játék idején ezért visel gézmaszkot a fején; csupa égési sérülés; csak a szeme, az orra, a szája látható.

Pim egy hatalmas - vetítővászonszerű - képernyővel diskurál. A képernyőn komputer által trükkösen szerkesztett és *designolt* szövegek jelennek meg; Pim környezetét a betűtípus és a mondatszerkesztés jellemzi, de még a színek és a mozgás, sőt, a feliratok helye is. A gyerekek szövege például a vászon alján, a felnőtteké felül tűnt fel; volt, akié függőlegesen mozgott, volt, akié vízszintesen suhant át, volt, akié villódzott, és voltak hegyes, szabálytalan, szögletes és agresszív betűk is. Tehát voltak Pim környezetében kiszolgáltatott, labilis, erőszakos, ellenséges, közönyös - szóval mindenféle - emberek. A párbeszéd azt is jelezte, hogy Pim felfogása lassúbb az átlagosnál, enyhe spéttel reagál az eseményekre: anyja halálára, barátja feltételezett „árulására".

Az ember tényleg leesett állal bámulja ezt a computeres játékot. És mint Pimnek, nekem is némi időbe telt, míg rájöttem: nem az újdonság varázsa tartja fogva a figyelmem, hanem a rendező, Guy Cassiers és a színész, Herman Gilis közös bravúrja. Az nevezetesen, ahogy valójában sokszereplős drámát, bonyolult viszonyrendszert képesek színre vinni, és a computer az egészben csak „cifra szolga". Eszköz. Annak amúgy igazán frappáns. De az előadás mégis egy tragikus sorsú fiatalember életéről szól.




***A kis gazember a Toneelschuur előadásában***

Egy bennfentes azt mondta nekem, hogy a bevezetőben már felemlegetett kétórás monodrámában az a színházi újítás, hogy a játszó személy csak most színész, egyébként író és rendező, ezt a darabot is ő írta, mégpedig a saját életéből, szóval igazi non-fiction.

Mi, nézők, ezzel szemben azt láttuk, hogy egy jó karban lévő, hatvanas évei végén járó asszony egy kisasztalhoz ül, fényképeket vesz elő, majd leveleket is, és belefog egy történetbe a szüleiről. Mondja, mondja, a század húszas, aztán harmincas, aztán a negyvenes éveit, a saját gyerekkoráról is szól mindez, második világháború is történt akkor éppen, és azt kellene benne érdekesnek találnom, hogy nincsen benne semmi érdekes. Hacsak az nem, hogy németül beszél, ezért aztán értem valamennyire. Nem mozog, nem játszik, csak beszél. Ez is újítás - mondja egy másik külföldi meghívott, talán némi malíciával. Ez volt *a Harmoniehof*, Annemarie Prins műve a saját előadásában.

Egy bizonyos Alain Platel nevű rendezőről - „a rendetlenség nagymestere", olvasom egy kritikában - sokat beszéltek a fesztivál-klubban; a kortárs táncszínház egyik meghatározó egyéniségeként emlegették, például Pina Bausch mellett. Együttese, a flamand Les Ballets C. de la B. (a C a kortárs, a B a balett rövidítése) az „úszik vagy elmerül" rendezői credo jegyében működik; közösségi alkotómunkában készültek eddigi produkcióik, együttes gyötrelem, majd diadal volt mindegyik, és most már, ezt a legújabbat látva, értem is, miért. A valahai Győri Balett jutott eszembe róluk; onnan is elmentek néhányan, hogy aztán koreográfusként, a „saját lábukra állva" szép művészi karriert fussanak be másutt.

*lets op Bach* - Valami Bachról. A csak kicsit rejtélyeskedő cím a mindvégig szépen zengő Bach-zenére utal - kilencen játsszák, hárman éneklik egy trükkösen épített emelvényen, amely mintha a tényleges játéktér mögött és fölött volna, de az előadás alatt fokozatosan birtokba veszik a táncosok, így aztán tökéletes az összhang: maga Bach a színpadon. Az ő monumentalitását hangszerelték át a zenészek, és a rendező elképzelése szerint - gondolom én - ezt ellenpontozzák a táncosok.

A színpadon van még egy-két dobogó, egy kopott kanapé, hintaszék és kilenc nagy-szerű táncos, egy esetlenül mozgó kamasz lány (aki az előadás egy pontján egyszer csak szintén remekül táncol) meg egy hároméves forma kisgyerek, aki a koncepciónak megfelelően összevissza barangol.

Platel előadásában szöveg is van: a legváratlanabb pillanatban valaki odaszól a másiknak, vagy furcsa kórussá rendeződik össze néhány táncos, és - mint a nyelvet bírók elmondták - a NATO-bombázást helytelenítő rigmusok és egyéb politikai-társadalmi töltésű szövegek hangzanak el ilyenkor.

Pedig ami a társadalomkritikai hangvételt illeti, arra maguk a figurák példák - megannyi „más" avagy „kisebbségi": hajléktalan, prostituált, fekete, transzvesztita, bűnöző bizonyul fantasztikus akrobatának Platel színpadán.

Tartsanak ünneprontónak: ebbe a dugába dől a produkció. Nem telik bele negyedóra, és a közönség a lélegzetelállító szaltóknak, a fizikát és a biológiát egyszerre tagadó mutatványoknak tapsol, akárha cirkuszban, illetve pontosan úgy, minden egyes „szám" után. Pedig látjuk mindannyian, hogy, mondjuk, egy félholtra vert, véres fejű fiatalember támolyog befelé, de amint középre ér, néhány - valóban test-, illetve mozgásszínházi - mozdulat után olyan parádés szólót vág le, esetleg maga mellé kapja az egyik lányt is, emelgeti, mint a pillét, dobja, forgatja, tekergeti, elhajítja - tényleg megáll az ész...

*A* ***Romeo*** *és* ***Júlia a Het Zuidelijk Toneel társulat előadásában***

Remek volt, mondom. És nem mondom, hogy Platelnek nincsenek súlyos gondolatai, amelyeket a tánc révén fejeztetne ki társulatával. Alighanem az a helyzet, hogy *túl jók a* táncosok.

*A Romeo és Júliát* epedve vártam - azzal kecsegtetett a produkció, hogy végre könnyedén követni fogom a történetet; a fesztivál résztvevőinek túlnyomó része ugyanis betegesen irtózni látszik a „létező" drámáktól, a közismert történettől. Megannyi új darab, esetleg adaptáció, rosszabb esetben improvizáció - de mindannyiszor „szó, szó, szó". Voltaképpen majdnem vicces ez: miközben több előadás kicsit vagy nagyon szólt egyebek mellett a kommunikáció kiüresedéséről, hiperverbális volt valamennyi, tán ezt az egy táncost kivéve.

Szóval *a Romeo és Júlia*. Jelentem: valaki lenyúlta Alföldi Róbert Velencei-receptjét. Azt beszélik, hogy a Het Zuidelijk Toneel nevű társulat rendezője, Ivo van Hove megbízta Peter Verhelst fordítót, hogy készítsen új fordítást a Shakespeare-műből. Ebből aztán - miért, miért nem - afféle adaptáció született, a színlap szerint Shakespeare nyomán.

Pedig a történet szemernyit sem változott - a szöveg talán. A rendezés ugyan alaposan maira hangszerelte a darabot: a tér üres, fekete függönyök határolják, valamint felülről éles világítás szabdalja darabokra, leginkább két térfélre (ennek logikáját egy ideig sike-

rült követnem, aztán nem). A modern ruhába bújtatott szereplők kezükben késsel rohangálnak (de még a Dajka kezében is kés villog), gondolhatni, sokat fogják használni, de nem, csak annyian halnak meg, amint az előírásos. Júlia és Romeo apját ugyanaz a színész játssza, Verona hercegét pedig mindenki, merthogy ez a szerep kórussá alakult, nem is rossz ötlet egyébként. Az egész elő-adás nagyon hangos és mozgalmas - magyarán mindenki kiabál és rohangál -, egyedül az erkély nélküli erkélyjelenetben látszik győzni Shakespeare, amikor is Júlia beleandalodik a helyzetbe; ez szép. A színészek között az egységesítő kiabálás-szaladozás ellenére is akadtak kiemelkedők: nekem például a csenevész-tétova Romeo tetszett, meg a szerepet nemrégen megörökölt cserfes-naiv Júlia - áldozat mindkettő. Állítólag a rendező is ezt akarta: az ifjú szerelmespár a rideg, értetlen, önző és kegyetlen világ áldozata - amely természetesen nem változik meg a haláluk után, és nem emel emlékművet; minek.

Fülsiketítő *heavy metal*, rideg, inkább leleplező, semmint megvilágító fények, és fekete, fekete, fekete mindenfelé. A modernizáció leginkább bevett effektjei.

Azt hiszem, jórészt, de nem kizárólag a nyelvi korlát állta útját annak, hogy élvezzem *a Blaat* (talán „mekegés") című elő-adást. Egy Oscar van Woensel nevű fiatal-ember jegyzi a darabot, aki maga is a Dood Paard társulatának tagja, játszik is - de nem rendez, mert rendező az egyáltalán nincsen. Három fiatal férfi és két fiatal nő van a szín-padon, meg rengeteg szék, Vasziljev után szabadon. Ez volt az egyetlen olyan előadás, amelyben szünet is volt, mindjárt húsz perc után. Ebben az első húsz percben az öt szereplő félkörben állt a színpadon, és halandzsa nyelven beszélgettek, intonációval társalogtak, igazán mulatságos volt, és nyelvi korlát - az ekkor nem volt. Körülbelül húsz percig lehetett élvezni ezt a leszűkített helyzetgyakorlatot; időnként helyet cseréltek, láncdohányoztak - nem is gyújtottam rá a szünetben.

Azután, ami engem illet, birkózássá vált a befogadás, noha a játék a következő erős másfél órában csak annyit változott, hogy ezúttal vagy tíz különféle széken egyensúlyozva közlekedtek, mozogtak is a szereplők, amúgy hallásra ugyanazt a halandzsa nyelvet beszélték. Mármint aki beszélt: mert a többi vagy csókolózott nem túl mély meggyőződéssel (viszont minden lehetséges kombinációban), vagy magát szemlélte végig tetőtől talpig, szóval ütötte el az időt, kicsit színesebben, mint mi a nézőtéren. Annyi biztos, hogy a nyelvi és egyéb elidegenedést kívánta üzenni a produkció, mégpedig állítólag - *a flashback* analógiájára - afféle *flash-forward* révén, tehát előreutaztak az időben, azt állítván, hogy a nem is túl távoli jövőben már csak klisékkel, fragmentumokkal fogunk kommunikálni. (Puszta véletlen, hogy éppen aznap jártam a Stedelijk Múzeumban, az ottani Műcsarnokban, mondjuk, és a rengeteg szupermodem művész alkotásai, képei, mobiljai, stabiljai, rongyai közti rövid bolyongás után heves önkorholás közepette menekültem vissza az ottani klasszikusok, Picasso, Chagall, de még Mondrian és Malevics képei közé is.) Szóval értem én, hogy perspektíva, legalábbis a nyelvet illetően, nemigen mutatkozik, meg azt is értem, hogy bizonyos rétegek csak rájuk jellemző töredék halmazt fognak majd használni, miáltal a rétegek, foglalkozások közt is fal emelkedik. Legfeljebb azt nem értem, én, a megrögzött konzervatív, hogy ezt a tragikus jövőké-

# ARTHUR SONNEN A HOLLAND FESZTIVÁLRÓL

*Mivel mostanában sok szó esett az Orszŕgos Színházi Találkozó esetleges átalakításŕról, úgy vélem, nem haszontalan tudni, hogyan csinálják ezt másutt. Ahol persze minden más - de tán mégsem minden. Először: Hollandia gazdag ország, gazdag a színházi világ is, bár - természetesen? - éppen annyi panasz hallik ott is, mint itthon. Másodszor: ismert, sőt, közismert a valódi szponzoráció, illetve mecenatúra fogalma; lehet „csak úgy", ellenszolgáltatás nélkül pénzt kapni nemes célokra gazdag emberektől, szervezetektől, cégektől. Harmadszor: politikailag, társadalmilag kiegyensúlyozott körülmények közt dolgoznak a színháziak is, nem fenyegeti őket a napi kurzus otromba szeszélye.*

*És mégis, noha annyi minden más, lehetnek átvehető, illetve részben változtatható, változtatandó ötleteik. Arthur Sonnennel, a Holland Színházi Fesztivál igazgatójával elsősorban erről beszélgettem, s alább a kézenfekvő kérdésekre adott válaszait továbbítom.*

- Hollandiában évente körülbelül ötszáz premier van - ez a fesztivál „alapanyaga". Kilenctagú zsűri választja ki a tíz meghívandó előadást - mind a kilenc kritikus, hiszen ők amúgy is megnézik az előadásokat, ez a dolguk. Éppen ezért a költségtérítésen kívül nem fizetünk nekik ezért. Három évig maradhat valaki zsűritag, az elnöknek viszont három évig maradnia kell. Ez a gyakorlat bevált, a kritikusok szeretik csinálni, és a kezdeti berzenkedés után a szakma is elfogadta őket. Be kell látni, hogy ők nézik a legtöbb előadást, az a szakmájuk, hogy megítéljék őket, és, hivatalból legalábbis, elfogulatlanok.

A válogatás úgy történik, hogy ha közülük valaki lát egy érdekes előadást, jelzi a fesztivál igazgatóságán dolgozó munkatársnak, aki értesíti a többieket, hogy ők is nézzék meg. A zsűri havonta egy ülést tart, ezt ez a bizonyos munkatárs szervezi meg (amúgy ő az egyetlen, aki egész évben, teljes állásban a fesztivál alkalmazottja, mert én, az igazgató, másutt is dolgozom, de persze szüntelenül követem az eseményeket); ilyenkor egyeztetik a programokat, eszmét cserélnek, beszélgetnek. Nem a tíz legjobb előadást keresik egyébként, hanem azt a tízet, amely a leginkább innovatív, de azért tartalmas. Tíz jó és egyben újító szellemű produkciót.

Az évad végére összeáll a lista a szóba jöhető előadásokból. Egy maratoni zsűriülésen készül egy huszonötös lista - erre legalább öt szavazattal lehet felkerülni. Ebből a huszonötből rendszerint van négyöt biztos befutó, a többit hosszadalmas vitával és szavazásokkal döntik el. Május végén megvan a program - szeptember elején a fesztivál.

Ez volt a tizenharmadik: Rotterdamban, Hágában és Amszterdamban is többször megrendeztük. Három év óta mindig Amszterdamban tartjuk - és párhuzamosan Brüsszelben is.

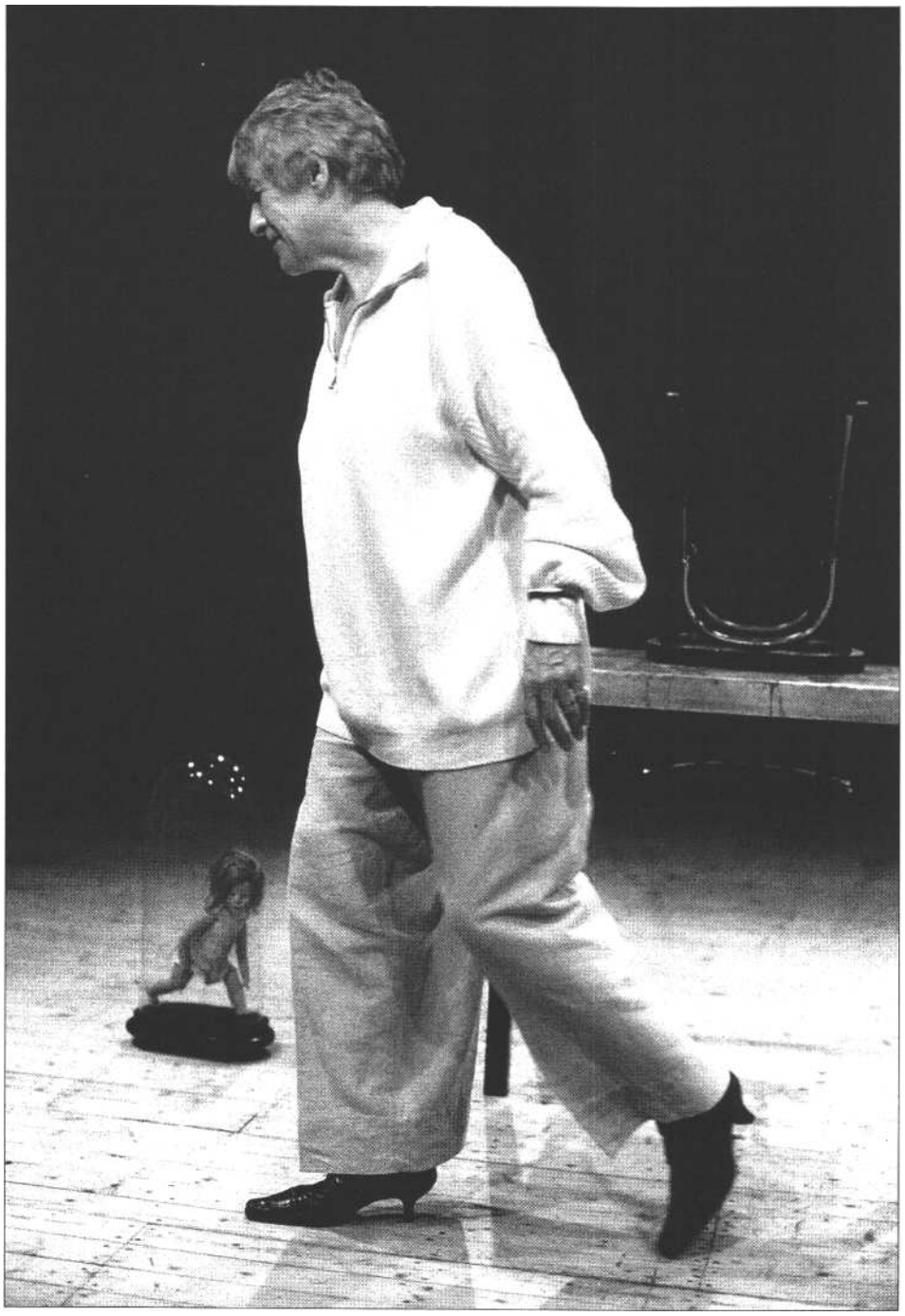
Én mint a fesztivál igazgatója év közben elsősorban a szponzorok, a támogatók megszervezésével, szóval a pénz összesze désével foglalkozom. Az előadásokat ugyanis utaztatni kell, azután mi fizetjük a felújítás költségeit is; valamint rengeteg a párhuzamos program a fesztivál idején, szemináriumok, workshopok, előadások - ez mind pénzbe kerül.

A meghívott előadásokhoz megkeressük a megfelelő helyszínt, és az a színház megveszi a produkciót. Tehát nem mi fizetünk a színháznak bérleti díjat, hanem az fizet nekünk egy összeget, viszont övé a jegybevétel. Ilyenformán alapvetően érdekelt a közönség megszervezésében. Eleinte eléggé döcögött ez a szisztéma, kissé „rá kellett parancsolni" a színházakra - most már cseppnyi gondunk sincs velük, boldogan vállalják.

A fesztiválon is dolgozik egy zsűri - hiszen díjaink is vannak. Ennek a zsűrinek az összeállításával rengeteget kísérleteztünk: az egyik évben csupa közismert értelmiségiből, a másik évben színházi emberekből, a harmadikban a közönség soraiból választottuk a tagjait, de mindig volt valami probléma, például az, hogy a nem szakmabéliek előtt mindig a leginkább a kommersz felé hajló, a legközérthetőbb előadás nyert, ami ellentétes volt a céljainkkal. Most a négy színházi főiskola végzős hallgatóit hívtuk meg - ezt is érdemes kipróbálni.

A fesztivál költségeiből húsz százalékot a kulturális minisztérium, harmincat a város áll, a fennmaradó ötven százalék pedig a szponzori pénzekből és a jegybevételből tevődik össze.

CS. J.



*Annemarie Prins Harmoniehof című előadásában*

pet miért ilyen didaktikusan, a lepusztult nyelvet mindössze magával a lepusztult nyelvvel kell megüzenni nekünk.

De megint észre kellett vennem: az öt színész képességgel bírta a szakmát. Tán író meg rendező mégiscsak kellett volna nekik, nem is tudom.

Ahogy itthon a Katonáról, ott a Theatergroup Hollandiáról beszél mindenki, amikor arról kérdezem, mit kellene megnéznem még, ha lehetne. A Theatergroup Hollandia (bár neve azt sejtetné, hogy itt valami holland Nemzeti Színház-féléről van szó, hát nem) jelenleg éppen Belgiumban játszik, Antwerpen egyik külvárosában, egy hajógyár egyik szerelőcsarnokában.

A társulat egyébként 1985-ben jött létre, s azóta is egy rendező-zeneszerző páros igazgatja: Johan Simons és Paul Koek. Játszottak már farmon, híd alatt (miközben fejük fölött hömpölygött a forgalom), a Schipol repülőtéren egy hangárban (ott közben dolgoztak). Előadásaikban sokszor használnak dokumentumjellegű szövegeket (egy alkalommal például a Shell elnökének egyik beszédét), de klasszikusokat is játszanak: Wedekind *Luluját*, Büchner *Woyzeckjét* és görögöket, előszeretettel.

Paul Koek fantasztikus színházi zenész hírében áll (alkalmam volt végül meggyőződni róla). Számára minden hang: zene. A szél, a lombhullás, a szerelés, a forgalom, a nézőtéri fészkelődés, köhécselés.

A már említett hajógyári szerelőcsarnok háromszáz méter hosszú, hatvan méter széles, és húsz méter magas. Egyik végében hajót szerelnek reggel hattól kettőig, a másikban a Hollandia próbál és játszik délután háromtól éjszakáig. Legújabb előadásuk, Visconti *Elátkozottak* című filmjének színpadi adaptációja nem túl szoros, tenném hozzá, bár a filmben domináns *Macbeth-vonal* itt is feltűnik, de a történet alapvetően a Krupp család hanyatlásának története Az *istenek bukása* címmel.

Bonyolult, többgenerációs család-saga, még Thomas Mann *Buddenbrook háza* is felsejlik. A vagyonos iparmágnás fiai, menyei közti versengés során gyilkosságok esnek, benyomul a politika, mindközönségesen a fasizmus. Epika ez, mondaná rögvest az ember, ha nem függesztené fel reflexeinket szinte az első pillanatban a rendezés, a maga egyszerre impozáns, nagyszabású és könyörtelenül színházszagú húzásaival. Mert nemcsak arról van szó, hogy ebben a hodályban szinte egy talpalatnyi helyen három zenész a környezeti hangok felerősítésével meg baljós zenéjével máris teátrális közeget varázsol körénk, hanem arról is, hogy a csekély - de annál karakteresebb - díszletelem, mi több, a lehetetlen tér használata is ezt erősíti. A gyorsöltözésekre például a játéktéren kívül, de azért a néző látóterében kerül sor, a csarnok szélén - ide húzkodják, innen tolják vissza az átmenetileg nem játszó bútorokat is, amelyek leginkább modern képzőművészeti alkotásra emlékeztetnek, vagy ha nem, akkor a túloldali hajószerelésből kimaradt anyagok - vaslemezek, fémrudak, hajlított csövek - ötletes hasznosítására. Rideg egy közeg családi regényhez, az biztos.

A rendező Johan Simons néhány nagy és számos kis ötlettel tette drámaivá ezt a hanyatláskrónikát. A nagyok közt is a legnagyobb, hogy a hasonló karakterű vagy helyzetű, de különböző nemzedékekhez tartozó figurákat ugyanaz a színész játssza. Másképpen persze - és a lenyűgözően tehetséges Jeroen Willemsnek szüksége is van rá, hogy a másságot gyors váltásokkal érzékeltetni tud-ja. Ugyanis nemegyszer fordul elő, hogy a két figura egy jelenetben van a színpadon - ilyenkor a megszólalások előtt „helyet" (esetleg zakót), hangnemet, tartást és arckifejezést vált a színész. Ez a váltás, a figurák közti séta az előadás szerves tartozéka; gondolom, felesleges részletezni, hogyan és miért. Számomra az alakítások csúcspontja és valódi metszéspontja az volt, amikor a színész egyik alakban megöli a másik alakját. Felemeli a pisztolyt, céloz, elsüti, majd leheveredik a kanapéra, és végsőt rándul. Leírva komikus - ott, akkor, megrendítő.

Hasonlóan bravúros megsokszorozódást játszott el a társulat alighanem legjobb színésznője, Elsie de Brauw, aki nőalakjaiban szélsőséges jellemeket formált meg. Hozzátenném még, hogy a produkció néma - de persze látható - segítői, a bútortologatók, világosítók, díszítők és öltöztetők mind színészek, akik szintén sok kis epizódban lépnek színpadra, illetve a játéktér közepére.

Szerencsém volt: ezzel a produkcióval búcsúzhattam el a holland színháztól.

CSÁKI JUDIT

KONTAKT **NEMZETKÖZI SZÍNHÁZI FESZTIVÁL**

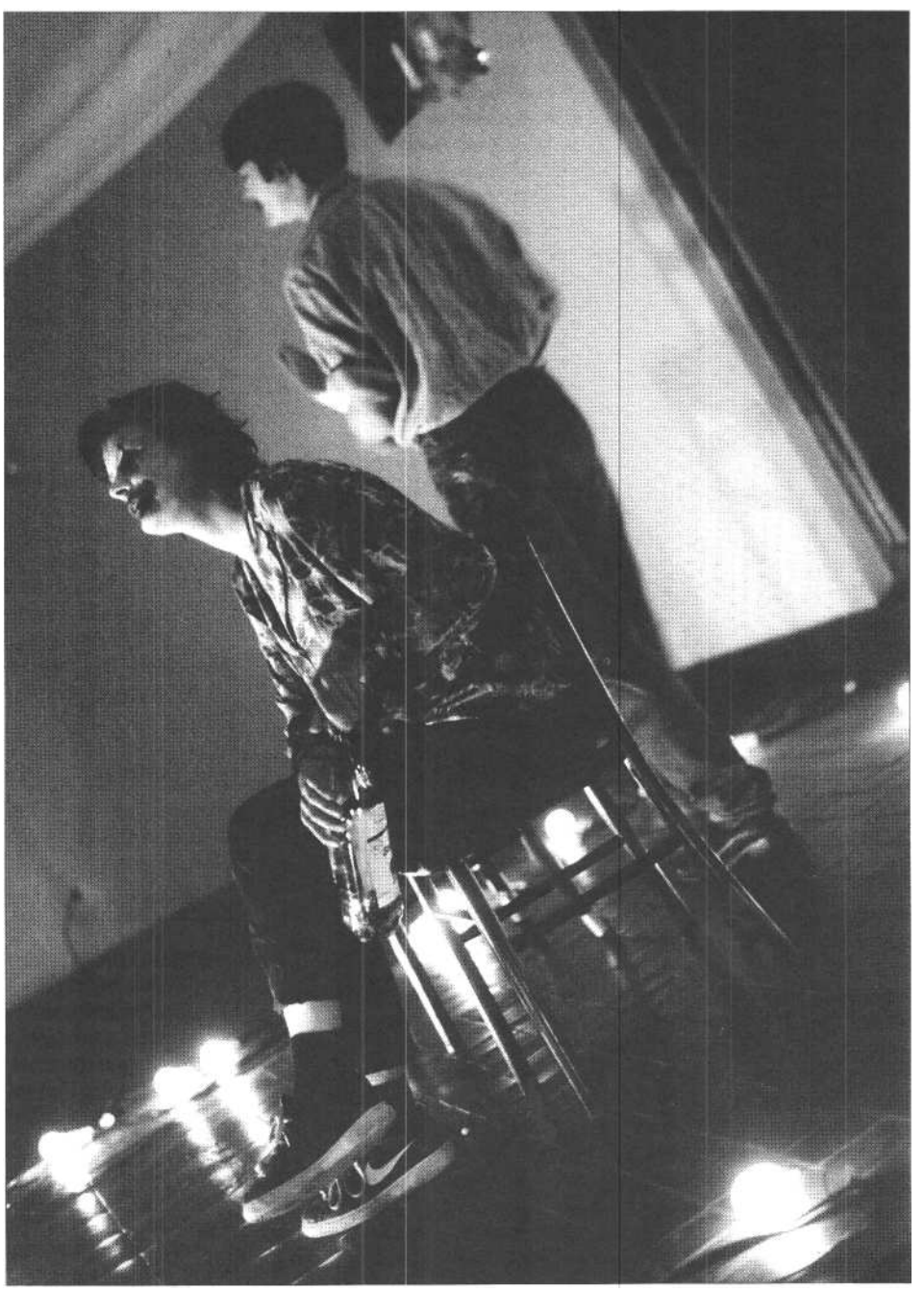
# LÁTVÁNY, MÍTOSZ ÉS AGRESSZIÓ

A fesztivált immár kilencedik alkalommal rendezték meg Kopernikusz szülővárosában, a hangulatos, középkori Toruń vörös téglás házai között. A rendezvény Lengyelország legrangosabb színházi eseményei közé tartozik, s ezt a professzionális szervezés is bizonyította: a többnyelvű, ingyenes katalógusok, sajtóanyagok, a háromnyelvű, zörejmentes szinkron tolmácsolás, a tizenhat országból érkezett külföldi vendégek kifogástalan körülmények között való elszállásolása és ellátása, valamint a szervezők fáradhatatlan segítő-készsége és térítésmentes mosolya (!) - igen, egy nemzetközi rendezvényhez ez is hozzátartozik. A találkozón, amelynek - mint neve is mutatja - elsődleges célja a kapcsolatteremtés, a kelet-, és nyugat-európai színházművészet megismertetése és ütköztetése, hat nyugat- (svéd, spanyol, német, angol, ausztrál, görög) és hat kelet-európai nemzet (litván, észt, ukrán, orosz, cseh, lengyel) képviseltette magát tizenöt előadással. Magyarországról hosszú évek alatt egyedül Bozsik Yvette *Sárga tapétája* jutott ki a találkozóra 1996-ban. Az idén sajátos lehetőség nyílott egy „hazai" bemutatkozásra: Az *ember tragédiáját* a beregszászi Nemzeti Színház adta elő Vidnyánszky Attila rendezésében.

A szemle a színházi lehetőségek és határok feszegetésének jegyében zajlott. Hagyományos produkciót nemigen láthattunk, a zsűrinek (s benne Spiró Györgynek) igen nehéz dolga lehetett, az előadásokat ugyanis - sokszínűségükből és műfaji változatosságukból fakadóan - nem lehetett azonos szempontok szerint értékelni.

## LITVÁN VÍZIÓSZÍNHÁZ

A fesztivál talán legérdekesebb és legtöbb díjat (köztük a fődíjat) elnyert produkciója a litván Meno Fortas társulat által előadott *Macbeth* volt Eimuntas Nekrosius rendezésében. Egyéni mitológiát teremtő, nagy, szubjektív látomásokra épülő szerzői színházában a rendező csupán kiindulópontként alkalmazta a shakespeare-i szöveget; a szövevényes cselekményű drámát „megcsonkítva", redukált szereposztásban (tizenegy szereplővel) állította színpadra, Macbeth személyes tragédiáját és a Sorsot megszemélyesítő három boszorkány alakját helyezve előtérbe. Az előadás a Végzet, azaz a banyák köré épül, akik ebben az értelmezésben - a megszokott Macbeth-interpretációkkal ellentétben - végre nem csupán színes, izgalmas illusztrációként szerepelnek, hanem a produkció esszenciális, meghatározó tényezőivé lépnek elő. A koncepció lényeges eleme, hogy a boszorkákat három gyönyörű, fiatal, filigrán nő játssza, akik játékos, a jövőtől és látnoki funkciójuktól meg-megriadó, életvidám fruskákként incselkednek a színpadon. Ezek az



***Bozsik Yvette** Sárga **tapétája a Forced Entertainment előadásában (Sheffield - Anglia)***

*Semola* ***Színház (Spanyolország): Eszperantó***

Ariel-szerű, törékeny természeti lények hol varjúként csapkodnak, hol libagágogást hallatnak, hol tollakkal játszadoznak, s miközben kacagva és sugdolózva csapdát állítanak Macbethnak, lényükből a madárlét Tündeszerű könnyedsége árad. A Végzet, a kikerülhetetlen Sors tehát nem a megszokott komor, nyomasztó, fenyegető és utálatos alakokon keresztül, hanem kacér és csábító leányok képében jelenik meg. Az apokalipszis ártatlan tréfaként indul... Még Macbeth áldozatainak szellemei is széles mosollyal az arcukon térnek vissza a színpadra, mintha a halál is csupán játék volna. Csak midőn a bűntények láncolata már végeláthatatlanná válik, változik az előadás tónusa, s ettől fogva a sötét, komor színek kerülnek előtérbe. A boszorkák pille-könnyed lényével szemben, erős kontraszt-ként tárul elénk Macbeth (avagy a hétköznapi ember) és az udvar küzdelmes, egyben esendő világa, amelyben a fekete-fehér, becketti hangulatú színpadon a saját szenvedélyei, vágyai és beteges ambíciói rabjául esett Ember, a Sors ajándékait és terheit viselni képtelen személyiség tragédiája bomlik ki. A nemrég még játékos boszorkányok most köveket hordanak, megtömve velük Macbeth zsebeit, ám amikor a hős összeroskad a teher alatt, segítik talpra állni. Párkák módjára vágják el a Lady életének fonalát, de amikor Macbeth megsiratja feleségét, fejét cirógatva vigasztalják, mintha bocsánatot kérnének tőle, majd hízelgő kislányokként bújnak a halott Ladyhez, hogy felmelegítsék testét. A Sors kíméletlen és kegyetlen, „a Sors olykor nem tudja, mit akar", a Sors (Végzet? Isten?) beismeri, hogy - hibázott. Érdekes interpretáció. Professzionális, felkészült színészi játék, fegyelmezett, kontrollált testbeszéd és hallatlanul pontos, kimunkált gesztusok. Nekrosius szuggesztív, összetett szimbolikájú színpadi vízióihoz elsősorban vaskos, nyers, kemény anyagokat és eszközöket alkalmaz: gerendát, baltát, fémet, követ, s mindig új és eredeti ötletekkel, meghökkentő, mély tartalmakat hordozó megoldásokkal ámítja el a közönséget; ezek azonban soha nem öncélúan látványosak, hanem a rendezői koncepció szerves részét alkotják. (Néhány példa: felfüggesztett fémkoporsókból nehéz kövek zúdulnak alá, hogy aztán hangosan koppanva guruljanak szét a színpadon; avagy a magasban két hosszú, ingaóraként lengő gerenda függ a Sors [Idő?] malomköveinek könyörtelen és végtelen munkáját jelképezve, a törvényszerűségnek az emberi léttel szemben megkérdőjelezhetetlen felsőbbrendűségét hirdetve.)

Az oly sokszor olcsó rémtörténetként vagy hatalmi-politikai drámaként interpretált *Macbeth* a litván rendező értelmezésében igazi egzisztenciális drámává mélyül, sajátos képi világot és mitológiát teremtő, komor hangulatú sorstragédiává lesz, s ebben az értelem-ben hű marad Shakespeare szelleméhez.

## KORUNK TÜKRE - HOMÁLYOSAN

Hasonlóképp nagyszabású produkciónak ígérkezett a svéd Replica társulat *Tendenciák* (rendező: Jurek Sawka), a spanyol Semola Színház *Eszperantó* (rendező: Joan Grau) és a berlini Deutsches Schauspielhaus nálunk is bemutatott (a júliusi számban részletesen elemzett) *Lángarc* című előadása (rendező: Thomas Ostermeier), amely elnyerte a fesztivál harmadik díját. Mindhárom előadás a fogyasztói társadalom és a kultúra kiüresedésével, az emberi kapcsolatok sematikussá válásával és az ember elidegenedettségével - egyszóval korunk közhellyé csépelt „kegyetlen valóságával"- kívánta szembesíteni a nézőket. E produkciók azonban *(a Lángarc* kivételével) többnyire megrekedtek az önmagáért való látványosság és az üres vizuális effektusok szintjén, amelyekhez minden esetben mértéktelen erőszak és agresszió (videón közvetített kínzások, szélsőségesen naturalista szülési és közösülési jelenetek, akváriumban fuldokló nő halála) társult. Mint oly sokszor, természetesen ez esetben sem a „megmutatás", a „leleplezés" keltett viszolygást és visszatetszést, hanem a szóban forgó jelenetek teljes hiteltelensége és darabon belüli funkciótlansága. Az önmagáért való agressziót népszerű (populista?) módon ábrázoló művészet létjogosultsága jobb esetben is (erre példa a kiváló színészi teljesítményeivel, magas művészi színvonalával kiemelkedő *Lángarc)* vitákra ad okot, hát még a koncepciótlan, üres kliséket felvonultató, összetákolt, tömeghisztériára építő produkció, amelynek művészi értéke igencsak megkérdőjelezhető.

## BALLADA FEHÉRBEN, FEKETÉBEN

A hatalmas technikai felkészültséget igénylő látványeffektek és nagy „pufogtatások" után igazi felüdülést hoztak a kisebb, lokális témákat feldolgozó, kamarajellegű produkciók, amelyek a maguk tartózkodó színpadképével és szerény színházi eszköztárával valóban érdekes, tartalmas szórakozást jelentettek. A görög Sotiris Hadzakis rendezésében színpadra állított *Gyilkos asszony*, valamint az észt társulat által előadott *Kígyónyom a sziklán* (rendező: Priit Pedajas) a népi kultúra és a nemzeti legendák, mítoszok világát kelti életre. (Az utóbbi elnyerte a fesztivál újságírói díját, valamint a legjobb rendezésért járó elismerést.)

Mindkét előadás népi, falusi környezetben játszódik: a görögök mai Médeia-története García Lorca és az ókori tragédiák vészterhes, kemény, ugyanakkor természetes, ősi világát idézi fekete díszlettel és sötét jelmezekkel, míg az észt produkció szintén nyers, kimunkálatlan anyagokat: fát, vastag kendert és lenvásznat alkalmaz, ám „északi módra" - fehérben. E balladaszerű produkciók drámaisága éppen az egyszerű, lecsupaszított, ám mély szimbolikával áthatott, gyakran ismétlődő gesztusokból fakad (a gyermekek megfojtását a gyilkos asszony vízen csattanó tenyerének hangja jelzi; a szülés során a „gyermek" egy anyja öléből kibomló, összecsavart fehér vászonból gurul ki; a temetést ugyanennek a vászonnak a négy sarkánál fogva való magasba emelése jelképezi). A ritmikusan visszatérő elemek, dalbetétek (körtáncok, elválási dalok, elmúlási énekek) a produkciók rituálészerűségét hangsúlyozzák, igazi, élő művészetet teremtve a színpadon.

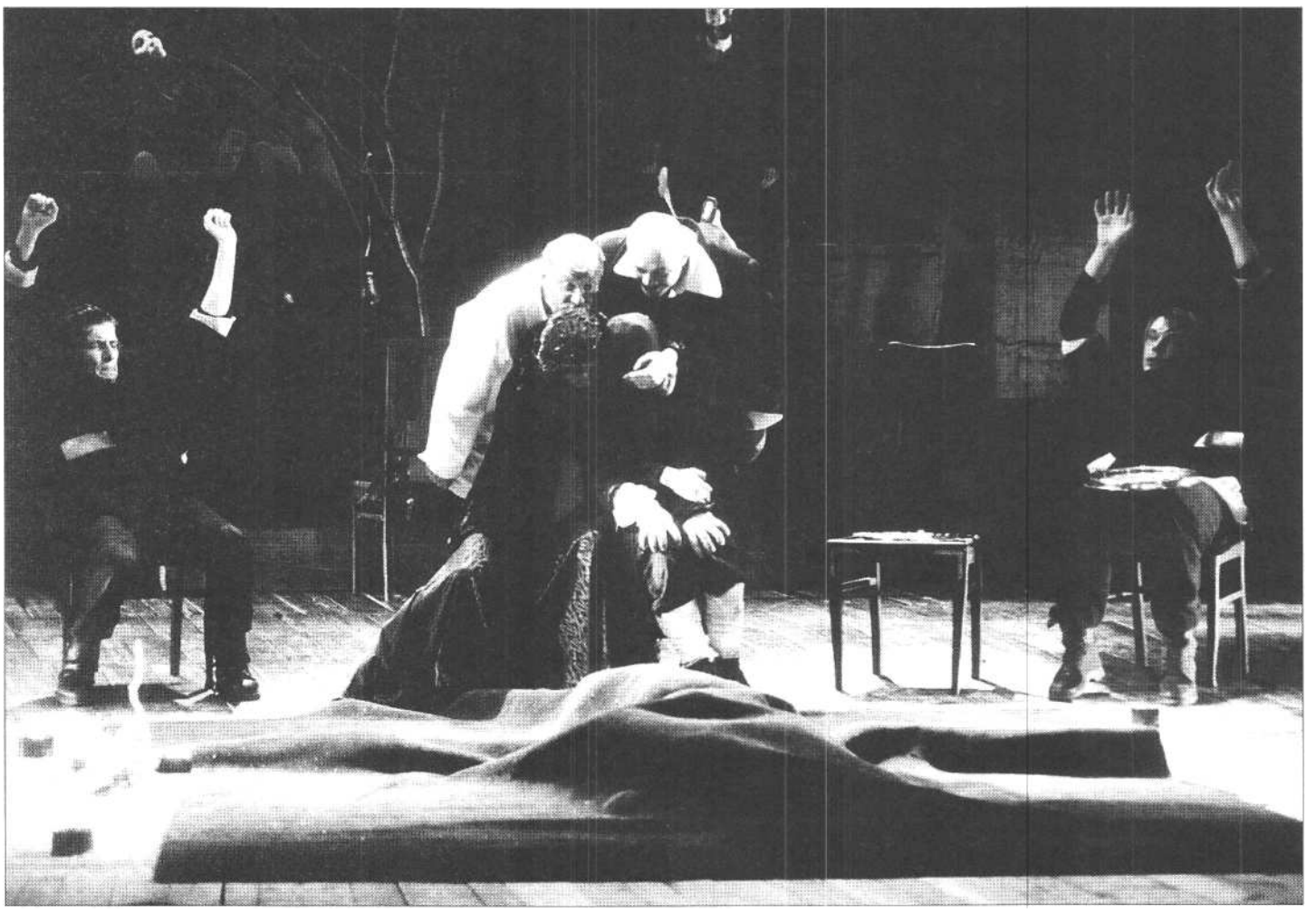
## BENNSZÜLÖTTEK ÉS CLOWNOK

Több olyan előadás is megjelent a fesztiválon, amely nem sorolható a szorosan értelmezett színházművészet fogalomkörébe. Ilyen volt a prágai Rokokó Színház professzionalizmusról tanúskodó, ám dramatikusnak cseppet sem mondható, esztrádzenéből, táncdalokból és tréfás betétszámokból álló zenés produkciója, amelynek létrejöttét - a rendező, Ondrej Pavelka állítása szerint - egyetlen cél motiválta: a nézők felhőtlen szórakoztatása. (Ha az előadás nem is, de a szünetben osztogatott sör megtette hatását.)

Az ausztrál The New T. I. D. E. csoport színes tollakkal, harci jelekkel ékesített tagjai a fesztivál egyetlen szabadtéri előadásaként ősi, rituális bennszülött-táncokat mutattak be. Az egzotikus produkció főként antropológiai szempontból számított érdekességnek, bár kérdéses, hogy az ausztrál törzsfőnökök engedélyével (!) népszerűsített, több évszázados harci, beavató és ünnepi táncok valóban autentikusan hatnak-e egy több száz fős, esetlegesen toborzott nézőközönség számára.

A fesztivál második díját elnyerő sheffieldi Forced Entertainment produkciója minden bizonnyal a rendezvény leggazdaságosabb előadásai közé tartozott. Nem kellett hozzá más, csak egy cirkuszi porondot imitáló villanykörtesor, két szék, három bohócnak kifestett, civil ruhában fellépő kitűnő színész (két férfi, egy nő), valamint egy több mint kétezer kérdést tartalmazó forgatókönyv. A hatórás kvízjátékban, melynek során a nézők ki-be járkálhatnak, két színész kérdéseket tesz fel egymásnak - a kérdések rögzítve vannak, a válaszok nem. Improvizálnak... vagy mégsem? Az olykor személyes (van testvéred?, mikor szeretkeztél utoljára?, öltél már embert?, hazudsz?, nem?, akkor miért viselsz maszkot? stb.), olykor általános kérdések (hány bolygó kering a Föld körül?, kicsoda Szaddám Huszein?), néha megismétlődnek, és megesik, hogy másodszorra más válasz hangzik el, mint korábban; a színészek nem tárulkoznak fel teljesen. A pszichoanalízisre emlékeztető „kérdés-felelet" során valódi színház születik, amely a játék és az őszinteség kérdéseit boncolgatja: lehetséges-e színpadon az őszinteség, meddig lehet provokálni valakit, hol vannak a hazugság határai, és miként működnek az emberi kapcsolatok a színpadon, illetve a civil életben? A mágikus, szinte hipnotikus erejű előadás során mindenki kicsit önmagával, saját énjével és lelkiismeretével is szembesül, és mialatt ez végbemegy, létjogosultságát veszti a produkció kapcsán többekben felmerült kérdés: színház-e ez egyáltalán?

PÁSZT PATRÍCIA



***Meno Fortas (Litvánia): Macbeth***

## BESZÉLGETÉS SPIRÓ GYÖRGGYEL

# KELET ÉS NYUGAT KÖZÖTT

*Nemrégiben zsűritagként vett részt a toruńi KONTAKT Nemzetközi Színházi Fesztiválon. Milyennek ítélte az idei találkozó színvonalát?*

– Kezdjük azzal, ami jó volt. A szervezés professzionális szintűnek bizonyult, ami a művészeti titkárságot vagy a technikai műszakokat illeti; láthatóan mindenütt szakavatott emberek dolgoztak, s ez például Magyarországon ritkaság. Úgy gondolom azonban, hogy a rendelkezésre álló - feltehetően jelentős - pénz-összegből egy minőségileg színvonalasabb fesztivált is össze lehetett volna hozni. Mivel sok országból számos társulat volt jelen, és mind-össze két ember szelektált, kétségeim vannak, valóban láttak-e minden előadást a válogatók, s nem csupán hallomásból tájékozódtak-e. Az egész fesztiválnak egyfajta neo-avantgárd (vagy neo-neoavantgárd?) jellege volt, hagyományos produkció mindenesetre nemigen fordult elő. A színészeket csak és kizárólag eszközként, díszlet- és látványelemként vagy kellékként használták a rendezők. Mindenütt irtózatos rendezői önkény és terror uralkodott, az előadások alapján nem nyílt mód arra, hogy a színészekről kiderüljön: jó és tehetséges művészekről van-e szó valójában. Nyilvánvaló, hogy mind-ez nem a válogatás hibája, hanem olyan jelenség, amely, úgy látszik, egész Európában eluralkodott. Meg-szűnt a színjáték mint olyan, és tulajdonképpen már az irodalmi szöveg sem érdekes. Legyen szó akár regényadaptációról, akár Shakespeare darabjainak, úgymond, „másképp" értelmezéséről - például *a Macbeth* szerkezetének és szövegének teljes megmásításáról (Meno Fortas) -, igazából valami nagy-nagy bizonyítási vágy uralja e produkciókat: a rendező *iszonyatosan nagy pali akar lenni,* és sem Keleten, sem Nyugaton szinte semmi nem korlátozza e rendezői diktatúrát. Úgy látszik, nagyon konzervatív vagyok - számomra az a színház, ahol vannak színészek, és van közönség, az összes többi dolog másodlagos, még a szöveg is, mondom ezt drámaíró létemre.

*– Szerzői „kompozícióktól" kezdve improvizatív ‚kérdezz-felelek" -játékon keresztül a bennszülöttek táncáig számos színjátszási forma képviseltette magát a fesztiválon. Ennyire kitolódtak volna a színház határai, vagy lényegét tekintve minősült át a színjátszás, netán ügyes blöffökkel volt dolgunk?*

- Én inkább a blöffre szavaznék, a világban ugyanis jelen van az a fajta színház, amelynek középpontjában a színész áll: ez a kommersz, a bevallottan üzleti jellegű színjátszás, amelynek keretében a kortárs amerikai dramaturgia vagy a múlt századi európai vígjátékok mintájára nagyon jó színészek vacak darabokat adnak elő. Az úgynevezett *jól megcsinált* darabokra, például Molnár Ferenc, Kotzebue, no meg a commedia dell'arte dramaturgiájára gondolok, amely változatlanul tovább él mindenféle *izmusok* törekvéseiben. Noha ez adja a színházi működés „törzsanyagát", a színházi fesztiválokon nemigen képviselteti magát, mert nem mondható el róla, hogy bármit is kifejezne a mai világról, s mert olyan iparszerű termelést reprezentál, mint a televízióbeli szappanopera-dömping, amit művészileg nyilván senki nem vesz komolyan. Úgy gondolom azonban, hogy ez a kommersz színház, amely elsősorban a - legtöbbször kispolgári, korlátolt, gyáva és csak szórakozni akaró - közönség igényeinek kielégítéséből él, s amely ellen millió kifogásunk lehet (s nekem is van persze), mégis sokkal közelebb áll a színház lényegéhez, mint az a neo-neo-neoavantgárdnak nevezett, filozófiai és ideológiai őrületek formájában megnyilvánuló katyvasz, amellyel a különféle fesztiválokon nyomasztanak bennünket, és ami végtelenül unalmas. Végtelenül unalmas, mert hiszen ezeknek a háromnégy órás, hihetetlenül vontatott, szájbarágós, didaktikus, végignézhetetlen előadásoknak, nagy újításoknak és világszemléleti *gyönyörűségeknek* semmiféle hatást nem kell a közönségre gyakorolniuk, hiszen nem ez a céljuk. Az az unalom, amit manapság avantgárd néven kapunk, hát az páratlan ... - és azt hiszem, itt valami nagyon elszakadt attól, aminek a színháznak valójában lennie kellene.

*Spiró György (Koncz Zsuzsa felvétele)*

*– Pedig az úgynevezett szerzői színház fogalmát olyan nagy személyiségek fémjelzik, mint például Grotowski, Kantor vagy Vasziljev.*

– Attól függ, hogy hol. Nagyon meglepett például az orosz előadás. A moszkvai Tyeatr Modern rendezője (Szvetlana Vragova) egy viszonylag jó darabot szedett elő a század-forduló idejéből (Leonyid Andrejev: *Katyerina Ivanovna),* amelyet iszonyatos pénzből, hihetetlenül látványos díszletekkel és jelmezekkel állított színpadra, ugyanakkor igen rossz vagy legalábbis középszerű színészeket szerepeltetett, ami Oroszországban azért föltűnő, mert ott köztudottan remek színészek van-nak. Borzasztóan unalmas, rémes és szándéktalanul nevetséges volt az előadás. Azt hiszem azonban, hogy Oroszországban nem ez a jellemző. A német társulat (Deutsches Schauspielhaus) esetében igen kitűnőek voltak a színészek, viszont egy mérhetetlenül lapos darabot (Mayenburg: *Lángarc)* mutattak be szörnyen unalmasan és érdektelenül. Az egyik német kolléga sok mindent mesélt nekem, hogy miről is szólt valójában az előadás; az ilyesmit egy kritikus beleértheti ugyan egy produkcióba, a néző azonban soha. A nézőnek nem az a dolga, hogy az újságot olvasó Papa valóban a '68-as nemzedéket szimbolizálja-e, hanem hogy történik-e valami a színpadon, avagy sem. Nem történt. Ez az, amikor a közönség kizárásával készül a színház.

– *Meglehetősen sok volt az erőszak a színpadon, és - néhol úgy látszott - az önmagáért való agresszió...*

– Úgy tűnik számomra, hogy a nyugat-európai színházak többnyire az egyes embert akarják bemutatni, azt, hogy a személyiség milyen mérhetetlenül megnyomorított, s milyen iszonyatos mennyiségű agresszió éri mindenütt, még a családon belül is. Ez az individualista szemlélet abból a meggyőződésből fakad, amely a felvilágosodás óta élteti a nyugati eszmerendszert: tehát abból, hogy az egyes ember mindennél értékesebb. Ugyanakkor e produkciókban - például a német, svéd vagy a kínzásokkal és szadisztikus elemekkel teli spanyol előadásban (Semola Színház) - olyan mérhetetlen agresszió érződött az egyes emberrel szemben, amely személy szerint engem iszonyattal és hányingerrel töltött el. Nem arról az „erőszakról" van szó, mint a hatvanas években, amikor a közönséget is megkötözték, sarokba állították és kukoricára térdepeltették, hanem arról a fajtáról, amelyet nem tudok részvétlenül nézni. A rendezők egyébként éppen arra építenek, hogy a közönség majd szembesül saját közönyével és részvétlenségével. Közben pedig megalázzák és meggyalázzák azokat az embereket, akik fenn vannak a színpadon, s akik mindezt a nagy Művészet jegyében szívesen csinálják. Úgy tesznek, mintha elmosnák az élet és a művészet közti határt, és ez a német előadás egyébként kitűnő színészeivel szemben is viszolygással töltött el. Teljesen funkciótlan volt, hogy egy középkorú nő meztelenre vetkőzzön, és megmosdjon előttünk a színpadon, és teljesen funkciótlan volt, hogy egy pasas fennen lógassa, amije van. Nem érdekel, hogy a nővérke kiveri az öccse farkát - mérhetetlenül ocsmány, és semmi köze ahhoz, amit művészetnek hívnak. Nem vagyok prűd, ez igazán nem mondható rólam, csak egyszerűen szerintem ez nem az ember megmutatása, nem az emberi lélek mélységeinek a feltárása, hanem agresszió a puszta agresszióért.

– *A legtöbb díjat ezzel szemben a szerényebb színházi hagyományokkal rendelkező észt és litván társulatok produkciói kapták...*

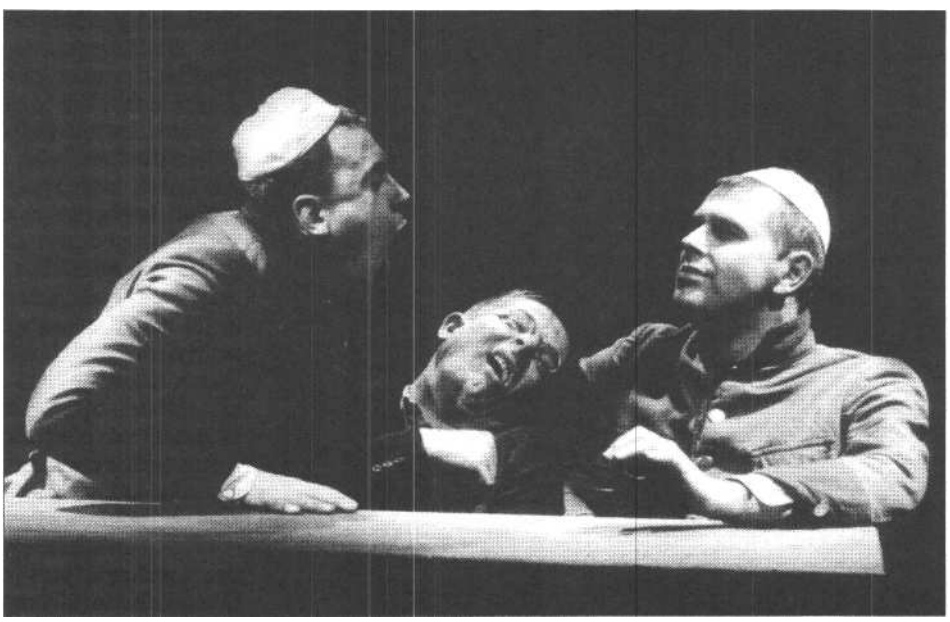
– A kis népek színjátszásában nagyon erős az etnocentrizmus vagy - hogy is mondjam másként - sovinizmus? nacionalizmus? mitizálás? -, vagyis a saját nemzeti sors világnagyságúvá való felduzzasztása. Mind-ezt a XIX. század óta ismerjük, úgyhogy eb-ben semmi újszerű nincs. A „milyen rémes az élet, és minket sújt elsősorban", és „mi vagyunk a kiválasztott nemzet, amely úgy tud szenvedni, mint senki más" eszmeisége ugyanúgy jelen volt a görögöknél - feketében, mint az észteknél - fehérben. Ezek a stilizált tánclépésekkel és dalbetétekkel tűzdelt darabok mindig a nemzeti egység kiváltását célozzák a közönség soraiban, de egy fesztiválon ez teljesen reménytelen vállalkozás, hisz' ilyenkor nemcsak egyetlen etnikum van jelen. Balladai hangvétel, nagy-nagy szomorúság jellemzi e tragikumkerülő előadásokat, jobban mondva szomorújátékokat. A színészeknek nincs mit játszaniuk, mert nem individuumként vannak jelen, hanem bizonyos „nagy elvek" szimbólumaiként - a kelet-európai színházművészet mitizálási hajlandóságá ból kifolyólag ugyanis egyáltalán nem vesz tudomást az egyes emberről, csak a kolektívumról, s ennél nem is jut tovább. Ez az etnocentrizmus minden társulat esetében felfedezhető volt, a kis népek művészeiben ugyan-is rémes kisebbrendűségi komplexusok dolgoznak, és ez minden életet, minden humort kiolt az előadásokból. Maradnak a zeneileg és képzőművészetileg összekomponált nagy-nagy látomások, amelyek nem szólnak sem-miről. Ezeket rossz volt nézni. Érdekes próbálkozásnak tartom viszont a prágaiak dalsorozatból álló előadását. A helyszín egy svejki kocsma volt, ahol kiváló mozgású, isteni énekesek népszerű számokat daloltak el. Őket jó volt hallgatni. Nosztalgikus, retrójellegű, pro-fi módon előadott produkciót láthattunk, drámaiság azonban egy szál nem volt benne,

– *A fesztiválközönség* Az ember tragédiáját *is megtekinthette a beregszászi színház előadásában, Vidnyánszky Attila rendezésében.*

– *Az ember tragédiáját* előadni embert próbáló feladat, és őszintén szólva - annak ellenére, hogy egyébként nagyon szeretem a drámát - eddig még sehol a világon nem láttam jó színpadi feldolgozását. A hagyományos, „jól bevált" s mégsem működő eszközökkel ezt a művet valószínűleg nem is lehet megcsinálni. Es az sem biztos, hogy manapság éppen erre lenne igény. Azt hiszem, ugyanígy *a Faustra* sincs „kereslet" manapság. Sokkal primerebb és borzalmasabb feszültségek vannak ma a világban, semhogy valakinek arra lenne „idege", hogy egy világdrámát végignézzen.

– *Meglehetősen kritikus álláspontot képvisel, amin - végignézve az összes előadást - őszintén szólva nem igazán csodálkozom. Volt-e olyan előadás, amely valóban közel állt a szívéhez?*

– A fesztiválon látott előadások nem azt adták, amit én a színházban szeretek. Es hogy mit szeretek'? Sírni és nevetni, és ráébredni, hogy igen, ilyen az ember, ilyen vagyok én... A manapság divatossá vált förtelmes, kizárólag agresszióra építő formanyelv mérhetetlen módon elidegenít, sokkal jobban, mint ahogy azt Brecht valaha is elképzelte. A színpadon nem lehet érzelmileg azonosulni semmivel; az effajta színháztól csak megundorodni és viszolyogni lehet - és ez baj. Ami engem illet, csak két produkciót tartottam díjazásra érdemesnek. Az egyik egy szinte hagyományos, amatőr színházi tradícióból kinőtt előadás volt, amelyet Gombrowicz *Ferdydurke* című regénye alapján a lublini, hajdan amatőr, ma azonban már vérbeli profi társulat (Teatr Provisorium & Kompania „Teatr") egészen kiváló színészei bravúros módon adtak elő. A másik nagyon érdekes és valóban újszerű produkció egy sheffieldi társulatnak (Forced Entertainment) az őszinteség és a játék határán mozgó előadása volt, amely-nek során a nem is színész, nem is clown szereplők - egy férfi és egy nő - hat órán keresztül kérdéseket intéztek egymáshoz. Ezekre a hol improvizatív, hol rögzített kérdésekre időnként olyan válaszok születtek, amelyekből valóban őszinte, igazi emberi viszony bontakozott ki. Igazi JÁTÉK. Ez ritka dolog, mert mind Nyugaton, mind Keleten éppen a játékosság veszett ki a színművészetből. A sheffieldi clownok „kérdezősdije" során nem tudjuk, őszinték-e avagy sem, nem tudjuk, hogy a magánember válaszol-e, vagy a színész mondja-e vissza megírt szerepét. A játékos lebegés végigkíséri az egész produkciót; a színészek sosem lépnek át egy adott határon, bizonyos mélységekbe nem engedik be a nézőt. A kérdések olykor ismétlődnek, s lehet, hogy a válaszoló fél legközelebb nem ugyanazt a választ adja, mint korábban. Szándékoltan improvizatív előadás, amely nem vezet sehonnan sehová, s amelyben - a repetitív modern zene mintájára - mindenki a maga szólamát játssza ugyan, ám amikor a dallamok időnként találkoznak, fantasztikus összhang jön létre. Nem a szó szoros értelmében vett drámai előadás, inkább tréfás, játékos kísérlet, amely azonban mégis az egyénre, a színészre épít. Felszabadít bizonyos energiákat, ám tiszteletben tartja a korlátokat - és egy új, érdekes formát hoz létre.



***Provizorium Színház és Társulat (Lengyelország): Ferdydurke***

PÁSZT PATRÍCIA

DOSZTOJEVSZKIJ, DOGYIN

# FEHÉR ÉJSZAKÁK, FEKETE ÉJSZAKÁK

Két halványvörösen izzó csillár emelkedik fel valahonnan a mélyből a végtelennek tűnő sötétben. Aztán két tucat szereplő bontakozik ki a homályból, ortodox templomi kórust énekelve kerülnek egyre közelebb, talán harminc métert is megtesznek, míg kiérnek a fenékszínpad koromsötét alagútjából. Később, a szünetben látjuk, hogy a színpad mélysége tíz-tizenöt méter, a hátsó fal szürke, mállik, és tele van barna radiátorokkal.

Az ehhez hasonló világítási **trükkök** nem drágák, mindenesetre olcsóbbak, mint egy fekete bársonyborítás a hátsó fal teljes felületén (ami önmagában nem teremti meg a mélység illúzióját). Ezek még csak nem is rafinált trükkök. Egyetlen titkuk van: sokat próbálták őket.

A szentpétervári Malij Tyeatr *Ördögök*-előadásában számtalan ilyen trükk van, a díszlet működésétől kezdve a színészek legapróbb rezdüléséig. Nem tudom, mi a színészi (rendezői, világosítói) koncentráció titka. Persze nincsen semmi titok. Az előadást két évig próbálták. Ez ott is ritkaság, és jólesik arra gondolni, hogy (talán) csak az előadás hossza indokolta. Az első rész három óra, ez után jön az első szünet. Azután újabb három óra, szünet, végül két és fél óra. Az összesen tízórás Dosztojevszkij-adaptáció rendezője Lev Dogyin (a magyar közönség *a Gaudeamus* Madách színházi vendégszerepléséből ismeri).

***

Az *Ördögöket* olvasva az ember hamar észreveszi, hogy nincsen megnyugtató szereplője. A „nyugtalanító" ez esetben annyit tesz, hogy valószerűtlen. Szereplők, akik mintha *nem lennének*, vagy titokzatos erő által hajtva mind a szakadék felé rohannának, mint a regény mottójában szereplő bibliai disznónyáj. Csupa mérhetetlenül sötét figura, kivétel nélkül a végső felbomlás vagy önfelszámolás küszöbén; nem az bennük a különös, hogy ölnek, részegesek vagy éppen őrültek, hanem az, hogy mindannyian túl vannak a normalitásnak azokon a határain, amelyeken belül egy ember még ép ésszel feltételezhető.

Tver kisváros lakóit egy Sztavrogin nevű volt katonatiszt oltotta be a tébollyal. Egyiküket az ateizmus tébolyával. Kirillov szerint Isten léte szükségszerű, de miután *nincs*, az emberiség válik Istenné, mihelyt ráébred önnön szabadságának korlátlanságára. A korlátlan szabadság szimbóluma az önként vállalt halál; Kirillov tehát csendes elszántsággal készül a pedagógiai célzatú öngyilkosságra; meggyőződése, hogy halálával magát az emberi létet mozdítja ki korlátaiból. (Öngyilkosságát később egy általa meg-vetett izzadságos politikai ügy szolgálatába állítják, de ez nem zavarja.)

Egy másik férfi, Satov, a bikanyakú és csapott homlokú, szégyenlős egyetemista a pravoszláv Isten mindenhatóságának eszméjét kapta Sztavrogintól. Egész életét végletes indulatok közepette élte, fojtott, lázas várakozásban valami *sugallatra*, amikor egyszer csak megérti, mi a nyugalom és a szeretet. (Nem sokkal ezután néhány megtévesztett vidéki hivatalnok rendkívül szakszerűtlenül lelövi.)

A két férfi, akiket Sztavrogin egy-egy gondolattöredéke az ateizmus és Isten eszméjével oltott be, egymás szomszédságában él. Mellettük lakik egy lidércnyomásos verseket és dalokat faragó kapitány, Lebjadkin, aki iszik, hogy megbirkózzon „rettentő titkával"; később őt és félkegyelmű, angyali hú-gát (Sztavrogin titkos feleségét) megölik, a gyilkost pedig megmérgezik, hogy haláluk visszavonhatatlanul a „közös ügy" szolgálatába rántsa Sztavrogint.

A gyilkosságokért egy hadaró, szemüveges pétervári egyetemista a felelős, aki összeesküvést szervez Tverben, Oroszország e legrejtettebb zugában. Pjotr Verhovenszkij azt állítja magáról, ő a világforradalom követe, a Satovot meggyilkoló kishivatalnokok csoportja pedig egy „ötös sejt", amelyhez hasonló sejtek egész Európát behálózzák. Ez nem igaz. Sőt Pjotr a tökéletesen kívülálló Kirillovot kéri meg, hogy „üljön csöndben, és jegyzeteljen" a gyűlésükön, így a magukat forradalmárnak vélő senkik majd a szervezet pétervári revizorának hiszik.

Nehéz tetten érni, hol a lidércnyomás. Kirillov például, aki mélyen megveti magát az ügyet, rááll a revizorkomédiára, viszont jegyzetelést mímelni nem hajlandó, és ezzel hosszú vitát provokál Verhovenszkijjel. Később olyan levelet ír, amely tökéletesen érvényteleníti öngyilkossága valódi célját; először megírni sem akarja, utóbb viszont egy „kilógó nyelvű pofát" szeretne rajzolni a levél aljára. Egy másik szereplő közben olyasmiket mond, hogy „a svábbogár nem zúgolódik", és „az ázalék levelét versnek kell felfogni".

Mi zajlik le Tverben két hét alatt? A forradalom világtörténete kicsiben? Szellemi kataklizma, amelyben a megfejthetetlennek nekirugaszkodó, végsőkig gyötört elmék felmondják a szolgálatot? Hátborzongató poénokkal teletűzdelt David Lynch-mozi?

*Egyetlen* történet? Sztavrogin története?

Sztavrogin lényege abban a bibliai idézetben koncentrálódik, amelyet a rá jellemző racionalizmussal maga olvastat fel Tyihon atyával: „...mivel lágymeleg vagy, sem hideg, sem hév, kivetlek téged az én számból." Miközben mindenki általa próbálja meghatározni önmagát, és tőle kapta rögeszméjét, ő érintetlen maradt. Sztavrogint nem gyötrik rémképek, nem nyomja agyon semmiféle eszme. Nyugodt. Gondolatairól, amelyek szép sorban mindenkit lángra lobbantottak körülötte, csak ő tudja, hogy félkészek. Önmagáról, aki mások életének fix pontja, csak ő tudja, hogy *nincs*. Akiknek rögeszméket adott, talán hogy az ő lelkesedésükön keresztül próbáljon hinni valamiben, talán kísérletképp, régóta fárasztják. Tartalékait felemész-tette, hátralévő életét arra szánta, hogy meg-lelje a határait - mint az arénát még utoljára körbejáró bika. De tudja, melyek azok a törvények, amelyeket provokálhat vagy romba dönthet. Elköveti a Bűnt, és csodálkozás nélkül, szemlélődve veszi tudomásul következményeit. Úgy fogadja a lelkiismeret-furdalást, mint Merteuil márkiné a szüzessége elvesztését: higgadtan és éber figyelemmel. Megrontani egy gyereklányt és laboratóriumi szemlélőként asszisztálni öngyilkosságához - *baali* bűn: mindennél súlyosabb, de egyben gyermeteg öntesztelés is. Sztavrogint nem váltja meg sem a bűn, sem a gyónás. Sőt bűne és terjesztésre szánt gyónása Tyihon atya szerint - *átkozott pszichológus*, vágja hozzá Sztavrogin - egyáltalán nem „magasztos" vagy „szörnyűségesen nagyszerű" cselekedet, hanem a tett súlyát elviselni képtelen ember iránti sajnálatot, tehát egyfajta szeretetet provokáláló gesztus.

Sztavrogin a tökéletes maszk. Mielőtt felakasztja magát, beszappanozza a kötelet, és az asztalra helyez egy tartalék szeget. Nyilván a kabátját is összehajtogatja. A regény (egyben az előadás) utolsó mondata: „Orvosaink a holttest felboncolása után teljesen és állhatatosan elvetették az elmezavar lehetőségét."

De Sztavrogin nem valódi főszereplő. Dosztojevszkij eleinte a maga Nyecsajev-in-

karnációjának, Pjotr Verhovenszkijnek szánta a főszerepet. Félbehagyta. Az új változat nyugtalanul váltogatja a nézőpontokat, Sztyepan Verhovenszkij történeteként indul, azután Sztavroginra fókuszál, az egyes szám első személyű narrátor a regény közepétől teljesen eltűnik, a történet aspektusai felhígulnak és összemosódnak. Egy ponton Satov éppen szülő felesége és a bába (!) az igazság birtokosa, erre a pillanatra a születő lélek misztériumában oldódik fel minden más. Amikor néhány holtra rémült csinovnyik lelövi, Satov lesz a főszereplő. Azután a megfélemlített Liputyin a gyilkosság után Pjotr

lenné válnak. A regény első felének csomópontjai is egy éjszaka köré csoportosulnak. Sztavrogin sétára indul a zuhogó esőben: Pjotr, Satov, Kirillov, Fegyenc Fegyka, Lebjadkin és sánta húga a stációk, a regény legfontosabb hat beszélgetése összesen száz oldalt tesz ki. A századik oldal után megvirrad, de megváltásra, reményre nincs mód, „ugyan-olyan sötét volt, és ugyanúgy esett, mint azelőtt". *Az Ördögök* éjszakai regény

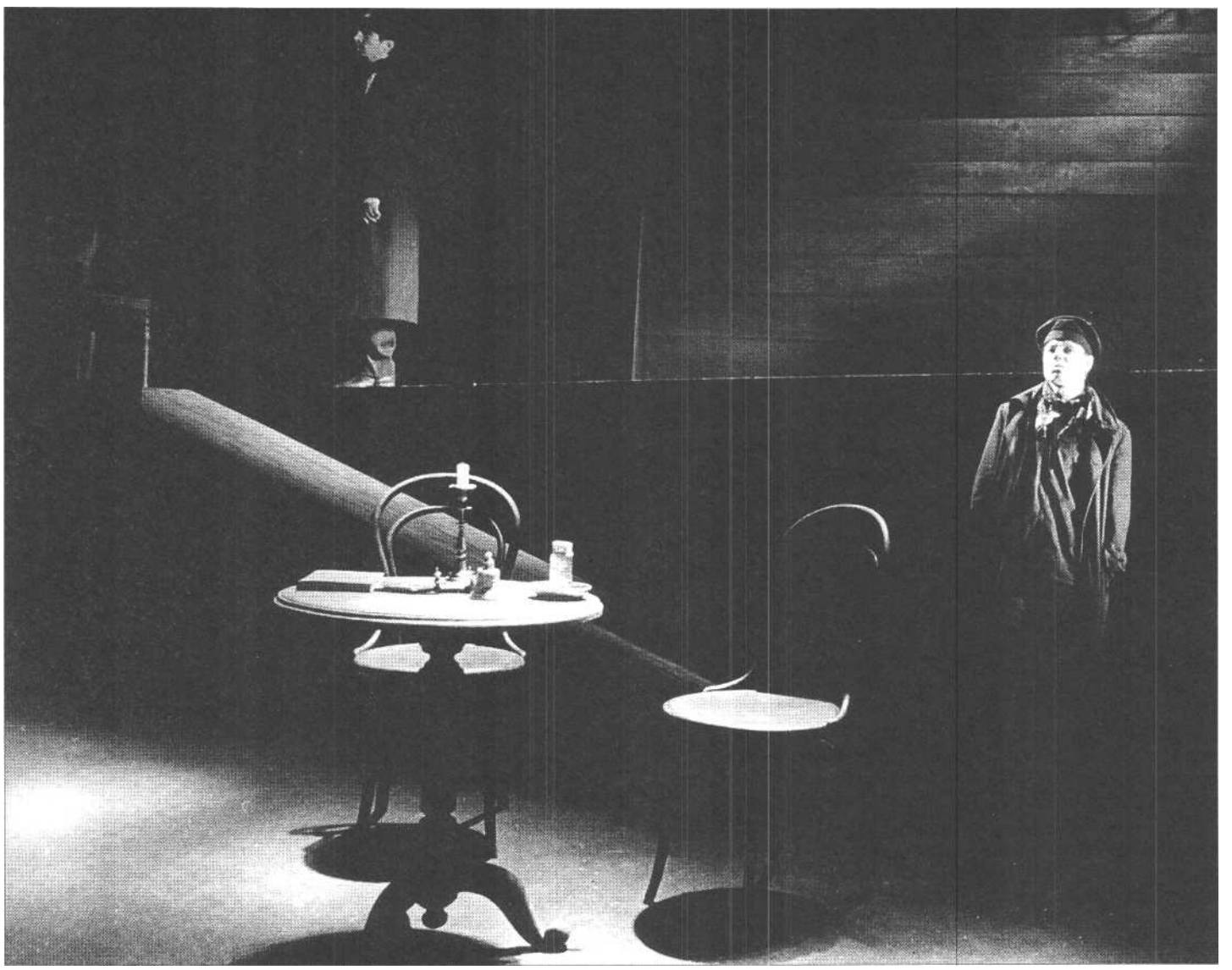
Akik eszméket keresnek, hit nélkül élnek. A középkor irodalmából tudjuk, hogy az ördögök rájuk vadásznak. Aki megszállottan kutat valamit, de üres edény, az könnyű pré

nónyáj már elpusztult a tó mélyén, az ördögök ismét szabadok. De a város megtisztult a démonoktól.

Tver metaforikus tér. Templom, szalon, szűkös bérlakás, esőverte utca. A helyszínt a szereplők határozzák meg. Abszurd pokoltornáca, világvége-hangulatot árasztó e világi inferno.

A regény szerkezete prózaibb, mondhatni, „színháziatlanabb" - emberek beszélgetnek benne nyolcszáz oldalon át. Az összeesküvés elmarad, a túlélők szétszélednek.

* * *



***Igor Szklar (Fegyka) és Pjotr Szemak (Sztavrogin) az Ördögökben***

után rohan, és a futástól kifulladva fölteszi neki a regény legfontosabb kérdését: „A mienk az egyetlen ötös csoport a világon, vagy csakugyan több száz ötös csoport van?" A kérdés egy holtra rémült hivatalnok szájából hangzik el, de túllép a történet látszólagos gerincét jelentő provinciális összeesküvésen, mert benne rezeg Kirillov és Satov létfilozófiai kérdésfeltevéseinek minden kiszolgáltatottsága.

Ez az éjszaka, a kataklizmák éjszakája nem csak egy (ál)forradalmi gondolatot leplez le. Reggelre megszületik egy lélek, és valaki más meghal: az igazságkeresések útjai a végső összeomlás előtt egy percre érvényte

da. A regényt behálózza a hit. Bibliai mottóval kezdődik, és bibliai felolvasással ér véget, át- meg átszövik az újszövetségi és apokaliptikus áthallások (mint a titkos találkozó villanásnyi utolsó vacsora-allúziója, ahol az ördög attribútumaival felruházott Verhovenszkij játssza Jézus és az asztaltól elsőként távozó Satov Júdás szerepét). Mindenki hitet keres, elméleteket gyártanak az Istenemberről és az Emberistenről, a Szentírásból idéznek. Aztán utolsó ítélet: bűnös és ártatlan egyaránt elpusztul, a város leég. A regény szerkezete olyan, mint egy rituális megtisztulás, középpontjában Sztavrogin gyónásával. Mint a mottó ördögűző szertartása. A disz-

Az oldalirányban enyhén lejtős színpadon négy faoszlop határozza meg a tereket; ezeken gerendákból ácsolt falapok siklanak hangtalanul föl-le, mint egy-egy puhán mozgó guillotine; ha kell, kifordulnak, így párhuzamosak lesznek a rivaldával - tetszőleges magasságú dobozba zárják a színpad közepét, vagy az előszínpadot választják le szűk utcaként. De létrehozhatnak balról jobbra lejtő és fokozatosan mélyülő utcát vagy enyhén döntött dobozt, amelynek - mondjuk - a bal oldali és a hátsó fala méterekkel a többi fölött kezdődik.

A színpad deszkái közül kettő - elöl, hátul egy-egy - a rajta álló szereplővel időn-

ként a tér teljes szélességében felemelkedik; egyik pontjuk rögzítve van, arra emlékeztet, ahogy a pétervári hidakat húzzák fel éjszakánként. A ferde színpad előtt, az első sor szintjén kis kávéházi asztal, két székkel. A színpad két szélén, helyesebben a színpadnyílástól jobbra és balra (ezek a terek eredetileg nem tartoznak a színpadhoz) hasonló asztalkák és székek, egy-egy járással hátra. A három leválasztott tér felváltva jelez enteriőrt, a Filippov-bérház egyes lakásait, a Sztavrogin-rezidencia előszobáját, vagy egyszerűen csak izgalmassá teszi a színpadi járásokat. A nem játszó szereplők néha lentről figyelik a cselekményt. Ilyenkor a jelenet megteremti a kettős tér konvencióját - amíg a színpadon lévők egyszer csak le nem szólnak, játékba vonva a lentieket, és megtörve a jelenet „színpadi nyelvét". Az ilyen pillanatokat nem kíséri világításváltás vagy más effekt.

Ferdén a színpad hátfalához támasztva vékony, piros létra, odafönt kiér a látóterünkből. Néhány, időről időre különböző szögek-ben elhelyezett szék bonyolult gondolati tereket hoz létre. A négy faoszlopon vörös fényű gyertyák.

***

Az előadás Marja Lebjadkina visszaemlékezésével kezdődik; a történet közepéből kimetszett monológ hallgatója Satov. Ahogy az egyetlen fénnyel megvilágított, mozdulatlan színésznőnek Sztavroginnal való kapcsolatát felidéző monológja is mottó, úgy Satov jelenléte is emblematikus. Ha az egész regény szerkezetét tekintjük, Satov a legkevésbé közönyös szereplő. Szinte végig jelen van, és lesütött szemmel szívja magába a Sztavrogin körül kibomló cselekményt. Nem részeges, nem őrült, mégis a végletekig fel-ajzott viszonya van mindenhez, amit lát. Egy ember, aki legszívesebben minden percben felugrana és *robbanna*, de nem teszi meg, mert egyvalakire vár. (Amikor mindent Sztavroginra zúdít, érthetetlen, túlfeszített monológ lesz majd az eredmény.) Egy *nem reagáló* ember, akit a passzív szemlélődésnek tűnő, valójában hihetetlen erőfeszítésekkel kicsikart *nem-cselekvés* sodor az önfelszámolás szélére. Szergej Vlaszov játéka a színészi koncentráció csodája. Nincsenek eszközök, fojtott remegés, természetellenes légzés - tíz órán át erre nincs is mód. Egy nyugtalan ember van, aki nem mozdul. Arra a pillanatra gyűjt, amikor mozdulhat.

Ez a pillanat az egész adaptáció szempontjából árulkodó. Egyike annak a néhány jelenetnek, amikor pontosan az történik, amit Dosztojevszkij leír. Egy ember ül a sarokban hosszú percekig, majd feláll, és rá-érős léptekkel az egész színpadon át Sztavrogin elé sétál (az épp érvényben lévő „térkonvenció" jegyében végig kell sétálnia a színpad előtti síkon, eltűnnie a takarásban, majd ellenkező irányban végigsétálnia a színpadon). Arcul üti Sztavrogint, aki hihetetlen önuralommal összekulcsolja a kezét a háta mögött, ahelyett, hogy visszaütne. Satov lassan lehorgasztja a fejét, és szó nélkül kimegy.

A jelenet két dologra ébreszt rá. Az egyik az, hogy Dosztojevszkij abban a pillanatban kivételes *színházi szerzővé* válik, mihelyt rájövünk, hogy „jelenetei" a leírtakhoz képest megbonthatatlan ritmusúak. Egy-egy regénybeli kulcsjelenet „összesűrítése" tökéletes út a színpadi illusztrációhoz. Az, hogy Satovnak adott esetben sajátosan hosszú utat kell bejárnia (és ehhez a korábban *másként* beexponált térnek az ő útjához kell igazodnia, amíg valaki más majd hasonlóképpen újra nem értelmezi), szükségképp tízórásra nyújtja az előadás hosszát, viszont minden egyes pillanatot önálló idővel és az eredeti regénnyel megegyező bonyolultsággal ruház fel. Ez a térbeli és rendezői konvenció lehetővé teszi, hogy egy hosszú és néma hajsza az esőben vagy egy egészben sült pulyka kényelmes elfogyasztása dramaturgiát és ritmust szabjon a történetnek.

Hasonlóan egyszerű térkezelésre épül a Virginszkijnél zajló összeesküvés-jelenet (a harmadik fontos éjszaka) és utána Pjotr Sztavrogin utáni hajszája a - pusztán fényekkel megoldott - esőben. A négy oszlop ezúttal egy doboznyi szobát metsz ki a színpadból, amelyben mire a négy felfelé mozduló lap fölfedi a pár négyzetméterre (egy asztal köré) zsúfolódott húsz embert, már áll a dohányfüst. A hagymázos világjobbító viták sajátos kontextusba helyeződnek attól, hogy Tver zugfilozófusai egy metrószerelvénnyi helyen lökdösik egymást. Amikor viszont Sztavrogin kilép a mozgó tablóra emlékeztető jelenetből, a lapok visszaereszkednek, eltüntetik a szobát, és amikor földet érnek, a rivaldával párhuzamosan befordulnak. Lassú mozgásukkal megteremtik a séta *idejének* érzetét, és miután megállapodtak, egy rásegített fénnyel megteremtik hozzá az utcát.

Az adaptáció másik fontos felismerése, hogy amikor tíz órán át, testközelből figyeljük egy ember történetét, akkor bármiféle „alkati" szereposztás lelepleződik. A regényt olvasván a „figurába épül", hogy Satov csapott homlokú, kócos, alacsony és bikanyakú (Dogyinnál kellemes megjelenésű, nyílt tekintetű fiatalember), Kirillov jelentéktelen arcú, vékony és égő szemű (Dogyinnál érces hangú, pirospozsgás, atletikus óriás; az elő-adás komolyan veszi, hogy mindennap tornázik), Sztavrogin pedig természetellenesen sápadt, különleges szépség (Dogyinnál alacsony, kreol és spanyolos arcberendezésű). Mindez természetesen több annál a forradalmi gondolatnál, hogy a regényírói képzelet színpadon nem mindig kiosztható, és a színész alkata önmagában nem old meg sem-mit. A lényeg valahol akörül rejlik, hogy egy tízórás előadásban nem lehet *alakítani* és *megformálni*, csak valahogy közelíteni ah-hoz az állapothoz, amelyben a színész saját énje már távoli, megfoghatatlan fikció, a szerep pedig magától értetődő, saját ritmusban lélegző entitás. Pjotr Szemak kivételes Sztavroginja belül hordja a hidegséget. Egy csöndes, harmincéves férfi, aki nem játszik unottat és elegánsat. Az eleganciát a formátum ereje adja. Elkárhozottsága, ahogy majd széthullása is, nem démoni, hanem bágyadt és szánni való. Nem hős, hanem *beteg*, aki palástolja a betegségét. Igor Ivanov Lebjadkin kapitánya sem a szétcsúszó mozdulatokból és mondatokból teremt hideglelős bohócériát, hanem abból, ahogy megpróbál-ja *összefogni* őket. A fogcsikorgató erőfeszítés mindvégig mulatságos (és tragikus); a szétcsúszó mozdulatok és mondatok nem volnának azok.

Az előadás, már csak terjedelménél fogva is, megtisztító szertartáshoz hasonlít. Felvillant valamit az egész napos görög színházi ünnepek rituáléjából, de sajátos módon a szappanoperák önmagukba zárt, elnyújtott ritmusú világából is. A múlt századi orosz regények (ahogy a görög drámai trilógiák vagy Shakespeare királydráma-ciklusa is) közelebb állnak a szappanoperához, mint a mai értelemben vett színpadi műfajokhoz. *Az Ördögök* előadása szappanopera, csak éppen minden pillanatában sűrű és feszült.

* * *

Sztavrogin gyónása a megerőszakolt kislányról - egy húszoldalas *levél* - színpadi abszurdum.

Dogyin előadásának néhány jelenetét egy kislány hangja köti össze; félszeg dúdolás, ezzel kezdődik és végződik a darab.

A regény egyik észrevétlen pillanata színpadon különös jelentőséget kap (itt sem történik más, mint amit Dosztojevszkij leír): Sztavrogin Kirillovnál ül, amikor benyit a szomszéd kislány - Kirillov labdázni szokott vele -, meglátja Sztavrogint, és minden különösebb ok nélkül sírva fakad. Berohan az anyja, az ölében viszi ki a már zokogó gyereket, fogalma sincs a rémület okáról (Sztavroginnak sincs, most látta életében először).

Később, a nagy séta végeztével, Sztavroginban összegződik az éjszakai beszélgetések kudarca - az újból lepergett öt év, az *életkudarc* egyetlen esős hazafelé sétában sűrűsödik össze. Ez az út az első felvonás zárképe. Sztavrogint sétája közben felemeli a rivaldával párhuzamos „híd", közben a hátsó falnak támasztott létra alján megjelenik az iménti kislány. Fényfüggönnyel leválasztva, lidérces, „összehangolatlan" mozdulatokkal próbál felmászni, izomsorvadásos módjára markolássza ugyanazt a két fokot. Az agonizáló „egy helyben mászás" közben a dúdoló hangot halljuk.

Még később, már egy másik felvonásban, Sztavrogin a gyónásra készül. Tyihon a sarokban ülve olvasni kezdi a levelet. Aztán Sztavrogin a rivaldához áll, már övé a szöveg, Tyihon oldalt a levélbe mélyed, Sztavrogin összeszorított száján át szűrve, kimérten a szemünkbe nézve idézi fel a történetet, kényelmetlen hallgatni, mint Don Juan tartuffe-i monológját a képmutatásról. Újból a dúdoló kislány, újból fény a létrán. A kislány most lassú, kaján, szinte táncos mozdulatokkal mászik felfelé. Mire Sztavrogin befejezi a gyónást, épp kiér felül. Szabadulás egy kiszakadni képtelen történettől, és a rémálom, amivé válni tud a megkínzott tudatban.

Egy előadás belső ritmusai - motívumrendszerek.

A híd, amely felemelte Sztavrogint, a párbajjelenet három lövése előtt háromszor emeli fel őt és ellenfelét (egy célszerű dramaturgiai összevonás következtében Mavrikijt, Liza vőlegényét). Sztavrogin a rivaldához közelebbi hídon sétál végig, Mavrikij ellenkező irányban, a fenékszínpadhoz közel. A lövések előtt megfordulnak, egymás szemébe néznek a magasban. Az „effekt" itt nem jelentést szül. Azt a húsz-harminc mé-

tert szüli, amit a lövések előtt megtesznek a párbajozó felek.

Ugyanez a híd emeli fel a halottakat.

Minden halál előtt lelassul, majd felgyorsul az előadás ritmusa. A Satov érkezésére váró kishivatalnokok véghetetlen vitája, Pjotr „brechti" magyarázata az áldozat célszerűségéről. Holtra rémült, amatőr gyilkosok téblábolása. A lövés előtt suta, kínos percekre számítunk, *a III. Richárd* börtönjelenetére (jelen esetben ezt írta meg Dosztojevszkij). Itt Satov a színpad alól érkezik, a gyilkosok összerezzennek, ahogy a hangját hallják, ösztönösen elugranak a süllyesztő nyílásától. Pjotr Verhovenszkij előveszi a pisztolyát, felbukkan Satov feje, értetlen arc, semmit nem lát, *lábakat lát,* még beszél, amikor Pjotr főbe lövi. Egy visszatántorodó alak - mielőtt földet érne a halott test, sötét. Tomboló zene, egy fejgép a holttesten, újból sötét, azután a híd a magasba emeli a halott embert, mielőtt végképp eltüntetné.

Minden gyilkosság után sötét, zene, fejgép a holttesten, sötét, azután a gép még utoljára felmutatja nekünk a testet.

Kirillov halála a színpadi feszültség ritkán látott, katartikus csodája.

Vele együtt tudjuk, hogy Pjotr az öngyilkosságot jön „behajtani". *Mi mondjuk meg, mikor,* közölte évekkel ezelőtt. Kirillov várt, gimnasztikázott, és a szomszéd kislányával labdázott. *Kedden,* közölte Pjotr pár napja. Szergej Kurisev (Kirillov) megengedő arca annak az embernek a sötét mosolyát idézi, akitől rettegnek a bármikor bekövetkezhető robbanás miatt, s akit ez az önként vállalt halál küszöbén még el-elszórakoztat.

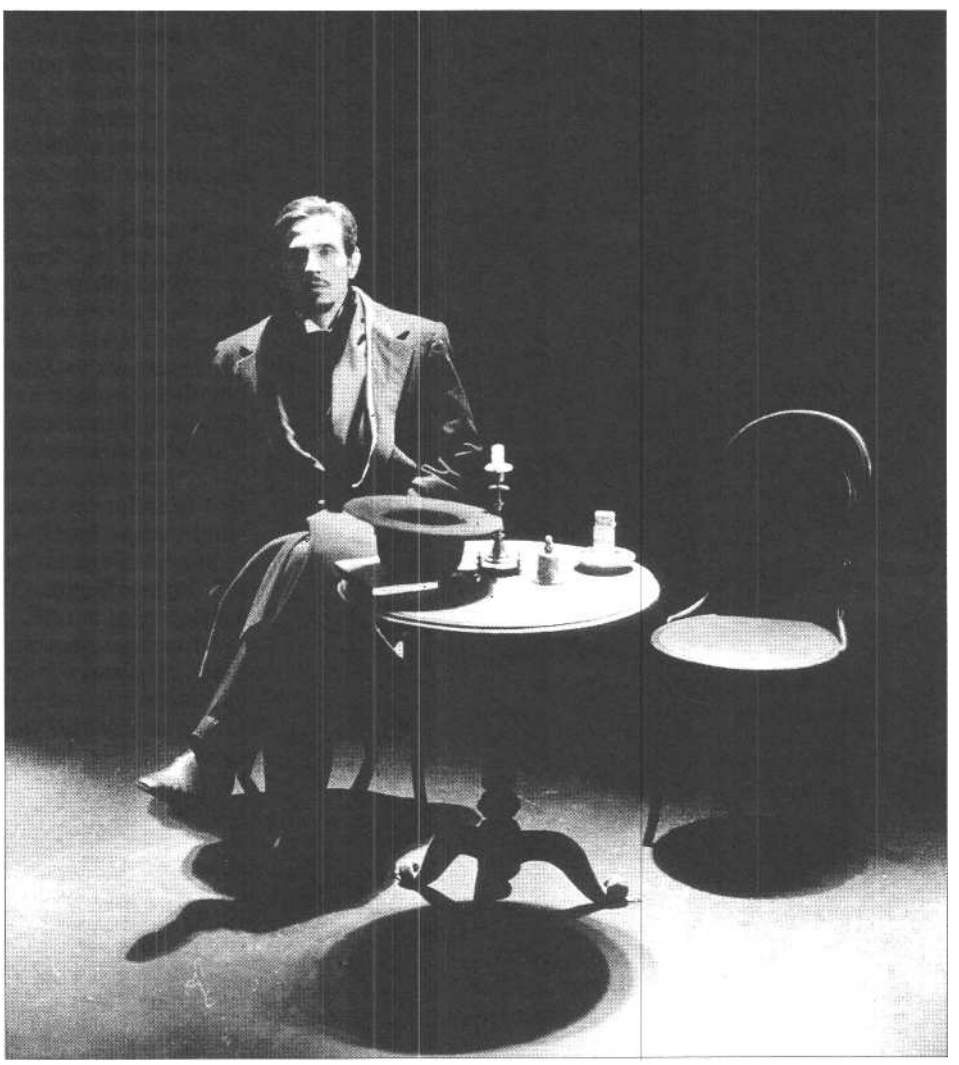
Amíg Kirillov azt a búcsúlevelet fogalmazza, amelyben a lehető legmocskosabb politikai akciókat szívességből magára vállalva érvényteleníti öngyilkosságát, Pjotr egy pulykát eszik („Én ma még egyáltalán nem ettem, magának meg úgysem lesz rá szüksége"). Ez tíz perc némajáték, Kirillov kínlódik, visszavon, Pjotr pisztollyal kényszeríti a levélírásra (ez önmagában egy létfilozófiai abszurd); végül aláírja, „szicsasz (pillanat)", mondja, és pisztolyával jobb szélre vonul, hogy jógalégzéssel készítse föl magát. Pjotr közben eltakarítja a tányérokat, eloltja a lámpákat, és bal szélre megy. Szünet. Kettős tér. Kirillov egyre nehezebben lélegzik, szó szerint *szürkül az* arca a félelemtől; Pjotr türelmetlen, pisztollyal a kezében átlopózik a színpadon - majd ő bevégzi az öngyilkosságot. Kirillov föláll, tudjuk, hogy össze fognak ütközni. Összeütköznek. „Szicsasz", mondja Kirillov bocsánatkérően, és sétálni kezd. Egyre hisztérikusabb tempóban rója a színpadot, a rettegés koncentrikus köreiben halad a halál felé. „Szicsasz", mondja rendszeres időközönként, valami állati automatizmusból, eltűnik hátul, megjelenik jobboldalt, eltűnik, megjelenik lent. Hosszú percekig sétál; Pjotr ezalatt oldalt átszellemült arccal egyetlen, föntről irányított fénnyel megvilágítva vár. Kirillov már a színpad alatt van, a hisztérikus „szicsasz"-ok alulról, hol innen, hol onnan hallatszanak.

Megszűnik az idő. Ha valaki azt mondja, hogy a színpad képes több száz nézővel megértetni, mi zajlik egy öngyilkosban a ravasz meghúzása előtt, nem hiszem el.

Aztán valahányadik „szicsasz" után fülsiketítő dörrenés lentről. Abban a pillanatban sötét. A már hallott tomboló zene, és a híd felemelkedése előtt egy fejgép világítja meg az üres színpad közepét.
Logikus. A holttest a színpad alatt van.

***

Az adaptáció természetesen rafináltan hol megtartja, hol áthágja Dosztojevszkij invencióit. Apró, praktikus szerepösszevonások (huszonöt színészre) és jelenet-átcsoportosítások. A nagy éjszakai séta beszélgetései nem lineárisan követik egymást, hanem élesebb, többszereplős helyzetekbe ágyazva egyetlen jelenetet alkotnak. Mögötte, egy fényfüggönytől kissé áttetszővé varázsolva, egészen eddig a halálára készült (Pjotr mára ígérte magát). Satovnak pénz kell a teához, eladja a pisztolyát annak a diáknak, aki félóra múlva majd beállít hozzá, hogy valami ürüggyel a kivégzésére kísérje. Satov hazaszalad, Kirillov egy halom takaróval téblából. A két férfi megáll egymással szemben. Sztavrogin egyiküket Istennel, másikukat ateizmussal oltotta be, eddig egyetlen közös rítusuk a gyűlölet volt, Sztavrogin helyett a másikat gyűlölték az életcsalásért. Most hirtelen egymás nyakába borulnak („mindig is kedveltelek") - abszurd és parodisztikus pillanat, amelyben mégis valami nagyon egyszerű és emberi dolog fogalmazódik meg. De mi már tudjuk, hogy egyiküket nemsokára lelövik, a másik pedig ezzel egy időben főbe lövi magát. (Virginszkaja, a bába **is** tud-



***Sztavrogin: Pjotr Szemak***

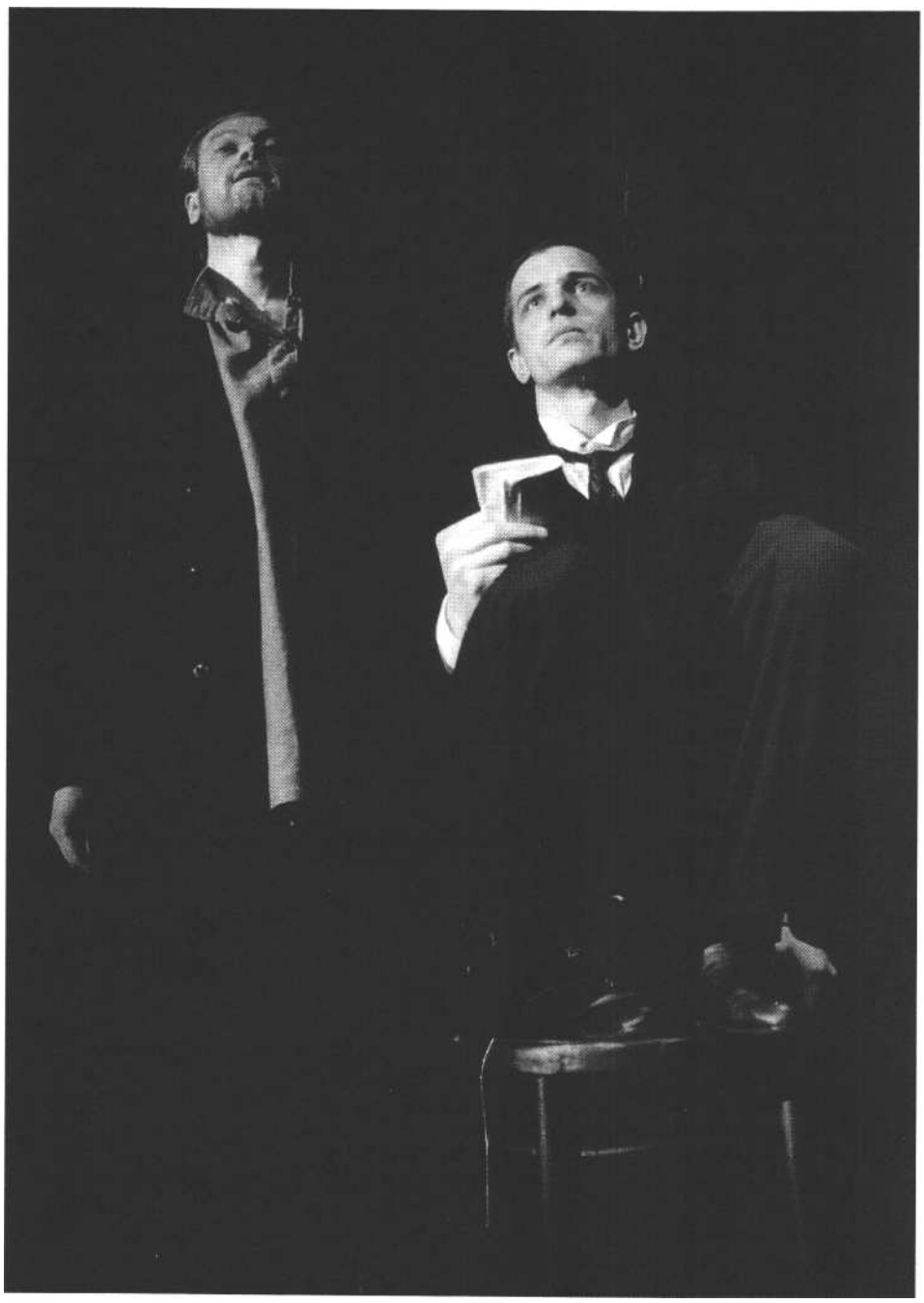
**időről** időre felsejlik az utolsó állomás, a szent együgyű Marja ágya. Hasonlóan ,.szituatív" csere az, hogy Sztavrogin egyenesen Tyihontól érkezik a párbajra.

Itt-ott váratlan, felszabadító humor. Az öngyilkosság éjjelén Kirillovhoz beállít Satov, hogy takarókat kérjen, a felesége szül. Innentől kezdve a hangnem a lúdbőrös humoré. „Nagyon sajnálom, hogy szülni nem tudok, vagyis hát nem szülni nem tudok, hanem úgy cselekedni nem tudok, hogy szüljenek... vagy... Nem, én ezt nem tudom kifejezni" - mondja elgondolkodva Kirillov, aki ja, lévén az egyik összeesküvő felesége. Amikor a szülés után, esetlenségétől felbosszantva és elbűvölve, vampként csókolja szájon Satovot, egyszerre csókol meg egy férfit és egy leendő áldozatot.)

A két férfi összeölelkezése tartalmilag és érzelmileg egyaránt hihetetlenül sűrített pillanat (ez és a csók egyaránt Dogyin találmánya, nem szerepel a regényben). Megszületéséhez kivételes színpadi ritmusra és tízórás előadásra van szükség, amelyben egy-egy órákkal korábban előkészített pillanat kiszakadhat az időből.

Hasonlóan sűrített pillanathoz jutunk, ha elraktározzuk magunkban Pjotr Verhovenszkij Sztavroginhoz intézett nagymonológját, az izzadságos, öntudatlan férfiszerelemnek és a gátlásos, cselekvésképtelen akarnokság-nak ezt a monumentumát. Pjotr a hízelgés, a fenyegetés és a könyörgés keverékével igyekszik meggyőzni Sztavrogint, hogy áll jon a mozgalom élére. (A monológot egyébként nehéz nem elraktározni, a tárgyától átszellemült, egész testével egy házfalnak simuló Szergej Behtyerev egy ekszt ázisban lévő szent és egy féreg képzetét egyesíti, és a hazaitól eltérő attitűddel színházba járó orosz közönség nyílt színi tapsban részelteti. Behtyerev Verhovenszkije alacsony, állig gombolt, izgága és törékeny figura, vállig érő, szőke hajjal. Apró, rejtett jelek során felváltva húzza magára egy esetlen bohóc és egy kénköves ördög attribútumait.) *Akkor* Sztavrogin megalázta és ellökte Pjotrt, a figura további belső útja pedig nagyrészt ettől a pillanattól eredeztethető.

Amikor Pjotr az öngyilkosság előtt elkéri Kirillov labdáját („Erre sem lesz többet szüksége"), és néhányszor a földhöz pattintja, gondolatban a beállítás mögé vetítődik a monológ. Egy velejéig sértett és reszkető ember, egy félszeg sátán próbálja bizonyítani *a kézügyességét. A* labda pedig ugyanaz, mint amit a szomszéd kislány hozott magával, mielőtt meglátta volna a Kirillovnál vendégeskedő Sztavrogint.



***Szergej Vlaszov (Satov) és Szergej Kurisev (Kirillov)***

* * *

Az előadás tíz órán át egységes atmoszférájában lényeges szerepet játszik a világítás. Sűrű, árnyékos színpadképekbe vág olykor egy-egy éles fénynyaláb. A jelenetek rendre félhomályban játszódnak; ha egy szereplő kilép a fényből, *ad absurdum* akár percekig nem látni az arcát (hazai színpadon elképzelhetetlen). Nagyon sokára, egy pontosan lepróbált pillanatban a színész észrevehetetlenül apró mozdulatot tesz - mondjuk, egyik lábáról a másikra áll -, és újból látjuk az arcát, egy, feltehetően precízen megkomponált félárnyék sávjában.

A rivalda teljes vonalán gyakran fényfüggöny húzódik; ettől a mögötte lévő fényviszonyok átfogalmazódnak, mintha egy leheletfinom tüllön át néznénk a színpadot, az előtte állókat viszont szokatlan élességgel metszi ki a térből. Mindez a sokszoros tagolású színpaddal kombinálva számtalan látványbeli kontextust teremt.

*Az Ördögök* éjszakai regény. Az előadás félhomályos világából kilépve pedig, noha késő van már, káprázik a szem - javában tartanak a fehér éjszakák.

A tényekhez visszatérve, Dogyin tehát két évig próbálta az előadást. Hogy a pétervári önkormányzat szó nélkül finanszírozta-e, egyrészt kideríthetetlen, másrészt, viszonyainkat ismerve, voltaképp lényegtelen is. Csak sejteni lehet a kivételes összmunka „szakmai" fortélyait (mindenesetre árulkodó, hogy a két rendezőassziszten sztját két színész, Pjotr Verhovenszkij és Marja Lebjadkina alakítója töltötte be). Az angol nyelvű műsorfüzet szerint az orosz sajtóban hosszú találgatások előzték meg a bemutatót, lévén a próbák 1989-ben, két évvel a Szovjetunió összeomlása előtt kezdődtek, és számtalan publicista firtatta, vajon Dogyin „tízórás bolsevizmusperszíflázzsal áll-e bosszút a hetvenévnyi kommunizmusért". A kérdésfeltevésből feltehetőleg gyanítható a válasz, a probléma mégsem oktalan felvetés, elég hozzá az *Ördögök* legutóbbi, 1983-as magyar kiadásának fülszövegét elolvasnunk. Azt is megjegyzi a műsorfüzet, hogy Dogyin „nem a regényt adaptálta színpadra, hanem a színpadot adaptálta a regényhez", ami a kötelezőolvasmány-illusztrációk sivár világában hasznos gondolatnak tűnik.

A produkció nyolc éve van repertoáron. Mindig délben kezdődik, és este tízkor ér véget. Az általam látott előadást pótszékes ház nézte. A közönség nem fészkelődött a háromórás felvonások alatt, ezzel szemben negyed órán át állva tapsolt a végén. Július közepe volt, kint harminc, bent harmincöt fok. A színészi, a rendezői és a világosítói koncentráció csodájánál talán csak egy nagyobb titok van, ha létrejön: a nézőé.

KOLTAI GÁBOR

## ISTEN HOZOTT, SZELLŐ!

# OROSZ RULETT

Kisvárdán a sepsiszentgyörgyiek hat óra szerelési időt kértek az előadás előtt, ehhez képest négyet kaptak. Már egy órája csúszott a kezdés, a fesztiválközönség viszonylag türelmesen várakozott (nyári estén egy sörsátor fedezékében nem hajlamos az ember türelmetlenségre), mikor is az egyik szervező azzal az érvvel sürgette Bocsárdi László rendezőt, hogy ne világítson már annyi ideig, úgysem attól lesz jó az előadás. Azzal most ne foglalkozzunk, mitől lehet, hogy egy szervező szükséges rossznak tekinti a fesztivál résztvevőit. Azt is fölösleges körülmagyarázni, hogy egy magára valamit is adó fesztiválon egy nap egy játszó-helyen csak egy előadásra kerül sor, és nem fordulhat elő ilyen eset, hogy egy kevésbé fontos délelőtti előadás miatt nem tud technikailag beállni egy fontos esti előadás. Inkább azt lássuk meg ebben az incidensben, hogy mennyire igaza volt ennek az önkéntes és anonim színházi szakértőnek: tényleg nem a világításon múlik. Ugyanakkor mégis valami olyas-mi a lényeg, amit a szervező burkol-tan nehezményezett Bocsárdi munkájában: a piszmogás. Attól bájos ez az egész, hogy Bocsárdi Lászlót olyasvalamiért kritizálták meg, ami nemcsak legutóbbi rendezésének, de egész tizenöt éves pályafutásának egyik legnagyobb erénye: a piszmogásért. Hogy kitartóan és tudatosan jár egy utat, a lehetetlen körülmények vagy az értetlen közönség ellenére is. Valóban nem a világítás a lényeg, nem a külsőségek. A színházhoz való hozzáálláson múlik, hogy mit akarunk tőle/vele, és ebből ered a piszmoghatnék, hogy soha semmit nem érez elég jónak, teljesen késznek az ember. Ebből ered a türelem, az állhatatosság, hogy hiába a szervezetlenség, akkor is pontos munkára kell törekedni.

***Bartha Boróka (Lizaveta Bogdanovna)*** *és Tóth J. Tamás (Rakityin)*

Az angol szótár szerint a „show" elsődleges jelentése 'felmutatni', 'megmutatni', és a show businessben valóban ez a döntő mozzanat: a pillanat, amelyben felmutatódik valami, és azonnal át is adja a helyét a következő meglepetésnek (feltéve, ha szakemberek csinálják a show-t). A show közege tehát a pillanat, ugyanakkor van egy másikfajta színház, amié viszont az örökkévalóság, ezért ennek a színháznak nincsen hova sietnie, lételeme a „piszmogás". Olyan hitvány, silány, szedett-vedett a hétköznapi életünk, annyira széttartanak benne az energiák. Es közben mindenféle mesterkedésekkel meg lehet csinálni, hogy ez a bizonyos másikfajta színház (annyira tűnékeny jelenség, hogy még saját neve sincsen, hiszen ugyan mit tudhat kifejezni egy olyan üres szó, mint „művészszínház"?) koncentrálja az energiákat, hogy térből-időből kiszakítson magának egy darabnyit. Ott és akkor másképp, más törvényeknek engedelmeskedve történnek a dolgok, olyan feltárulkozásokra, felismerésekre van mód, amilyenekre egyébként nem, és olyan dolgokat lehet kifejezni, amilyeneket más módokon lehetetlen. Akkora közhelyek ezek, hogy még a papír is röstellkedik, amelyre írom őket. Persze mondani és tenni két különböző dolog.

Mostanában adják ki nálunk Anatolij Vasziljev, Peter Brook, Jerzy Grotowski írásait, azt a látszatot keltve, mintha fontosak lennének ezek a szövegek a mai magyar színházkultúra számára. A Magyarországon dolgozó Vasziljevet kinevetik a színészei, m[kor azt kéri, hogy a próbához vegyék le a cipőjüket. A rutinos odanyilatkozók korosztálytól függetlenül rutinosan nyilatkoznak oda Brook- vagy Grotowski-idézeteket (vagy tudják a forrást, vagy nem, végül is mindegy), de közben amit csinálnak, annak semmi köze a szépen hangzó elvekhez, jobbik esetben derék show business, ami létrejön. A komolyan vehető szín-házi teljesítmények mögött fölsejlenek keleti vallások, pravoszláv világszemlélet vagy éppen lengyel katolikusság, de nem a dogmákon, nem az ideológián múlik, hanem a tágabb értelemben vett szakralitáson, azon az alapvetően spirituális megközelítésen, hogy a színház legfőbb szándéka túllépni a pillanaton.

Es ennek semmi köze a szenteskedéshez. A legendás orosz vagy román rendezőktől egyáltalán nem áll távol a pózolás, a könyöklés - rengeteg pletyka szól erről. Es arról sincs szó, hogy a sepsiszentgyörgyiek előadásában akár csak nyoma lenne valamiféle ájtatoskodásnak. Nagyon is valóságszagú színház ez, a maga esetlegességeivel, sőt hibáival, de mindezek mögött mégis van valami hátország. Bocsárdi László rendezéseinek stílusát a román színházéval rokoníthatónak szokták mondani, szánják ezt akár dicséretnek, akár vádaskodásnak, egyikben sincs túl sok értelme. Mi az, hogy „roman stílus"? Kezelhetetlen kategória. Talán csak hozzáállás van, ha van. A színházzal való szándék, erről viszont sok beszélnivaló nincsen, úgyis csak közhelyeket lehet mondani. Aztán ennek a szándéknak vannak bizonyos folyományai: művészi igényesség és következetesség, kitartó műhelymunka. Hitbéli elszántságot nehéz számon kérni, de ha végignézünk széles e magyar színházi életen, azt azért megkérdezhetjük, hogy ezek a látható jegyek hol vannak. A jól hangzó nyilatkozatokon kívül felfedezhetni-e konkrét nyomát ennek a nehezen körülírható spirituális hátországnak? Bizony alig-alig látszik, hogy valaki „akarna" valamit a színháztól/színházzal. Ebben valóban „román" a sepsiszentgyörgyiek Turgenyev-előadása: hátországa van, és ennek rendkívüli értékén az sem változtat, hogy sokszor éppen „elöl" hiányzik valami. Jeremiáda indázhatna itt arról, hogy milyen mostoha körülmények között dolgozik a színház Sepsiszentgyörgyön, vagy hogy mennyire lehetett a darabot kiosztani az adott társulatban, de mi már az elején részeltettünk a tanításban: nem a világításon múlik.

Így is van, nem a forma a lényeg. A XX. század végére végképp emancipálódott a színház mint művészeti ág: bármit szabad a színpadon. A közízlés konzervatív ugyan, de annak ez a természete (például a magyar népesség nagyobbik része még mindig a vers elengedhetetlen tartozékának tartja a rímet), ez nem viszonyítási alap, ugyanakkor a show business megvette kilóra az avantgárdot, azonnal felszív magába minden formai újítást. Teljesen értelmetlen tehát formakereséséről, pláne formabontásról beszélni. Ez mind csak lényegtelen külsőség, a forma nem kérdés többé, nem „úgy" kérdés. A színház olyan széles eszköztárral rendelkezik, mint soha eddig a történetében. Hogy ebből ki mit választ, ki mit vesz birtokba, az belső indíttatás kérdése. Csak a szándék számít, a szándék tisztasága. Nem attól „román" egy-egy Bocsárdi-rendezés, mert felszíni hasonlóságok, külső jegyekben való egyezések figyelhetők meg bizonyos román alkotókkal, hanem mert „hátországa" van. Érdemes figyelni egyik-másik kelet-európai színházi kultúrára, hogy miközben még durvább működési problémákkal küzdenek, mint a magyar, mégis jobb mentális állapotban vannak. Temeti mindenki a maga színházát, de közben itt is, ott is megcsillan az akarat, csak mifelénk burjánzik el, mint valami szívós gyomnövény: a szándéknélküliség.

Nagyon tudatos építkezés figyelhető meg Sepsiszentgyörgyön minden tekintetben; szándék működését észlelhetni. Társulatépítés, műhelymunka, műsorpolitika. Bocsárdi László Euripidész és Shakespeare között Turgenyevtől választott irodalmi alapanyagot, és a jelentősen átformált *Egy hónap falun* sepsiszentgyörgyi változata *az Isten hozott, szellő!* címet kapta. Megint csak nem divatjelenség a klasszikus átdolgozása (már amennyiben lehet azt divatnak nevezni, amit mindig is csináltak a színházban), hanem a hozzáállásból fakad: bizonyos kérdésekre keresi a választ az előadás, ezekre akar koncentrálni. Emiatt kell sok felesleget lefejtenie az eredeti műről, lecsupaszítani a problémákat. Csehovosították Turgenyevet. Csehov kicsit ma-gát írta meg *a Sirály* Trigorinjában, aki keserűen mondja ki, hogyan vélekednek róla: jó író, de azért Turgenyev mégiscsak különb. Évszázad múltán megfordult a dolog, most már „precsehovinak" látjuk a nagy előd darabját, akivel szemben még Csehovnak kisebbrendűségi érzései voltak. Éppen az *Egy hónap* falun-ból látszik egyébként, hogy mennyire nem a semmiből bukkant elő Csehov, mennyi jellegzetesen csehovi vonása van már ennek a fél évszázaddal korábbi műnek is. Ugyanakkor éppen a „csehovosítás" mikéntje mutatja meg, hogy mekkora mester volt Csehov, milyen fejlődésen ment át, amíg a turgenyevi ihletésű, regénytechnikával megírt, ráérős-kibontós színművektől eljutott tömör és sokrétű darabjaiig.

Jól tűri a „csehovosítást" a turgenyevi alapanyag, nemcsak a szöveg, de a színrevitel tekintetében is. Bocsárdi is a manapság elterjedtnek mondható Csehov-játszási módot választja: kiragadja térből és időből a történetet, pontosabban egyneművé teszi a teret és az időt, és ezáltal túllép magán a cselekményen. Állapot van a színpadon, amelyről lefoszlott már a történet. A banális sztori általános érvényű helyzetekre bomlik le, ahol nem a következő pillanat izgalma a fontos, hogy mi fog történni, hogy mi változik, hanem az, hogy mi van a kitáguló pillanat mélyén, milyen módon mutatkoznak meg a csupasz emberi kapcsolatok. Lelki bonctan ez: állapotfelmérés, vizsgálódás. Ilyenfajta elemzéssel nem lehet sietni, hiszen a színészeknek el kell jutniuk bizonyos állapotokba, majd ezeknek az állapotoknak meg is kell mutatkozniuk a maguk összefüggéseiben. Ez nem a pillanatnyi meglepetés, nem a felmutatás színháza. Aki unalmasnak találja, az rossz helyre jött, egészen nyugodtan álljon fel, és menjen ki az előadásról, legközelebb inkább a show business környékén nézzen körül. Kétféle színház van. Az egyik a pillanat színháza, ahol a „rögtön" érvényesül minden szempontból, a másik a megszerzendő tudás színháza, ahol meg kell szenvedni-dolgozni a közönségnek is. A tudásnak mindig ára van. Persze erre senki sem kötelezhető, és azzal sem az előadást, sem önmagát nem minősíti, ha elhagyja a nézőteret. Türelem kell *az Isten hozott, szellő!-höz,* ami nincs meg mindenkiben, azonban ettől még igazságtalanság lenne azt állítani, hogy ez egy unalmas előadás.

A lassú tempó még nem tempótlanság, annál is kevésbé, mert meditatív, keleties zenei aláfestés biztosítja az átkötéseket, és alakítja ki az előadás saját idejét. Az időtlenséget. Szelíden könyörtelen tényezője az előadásnak az idő: mintha szétmállana, de ennek egyáltalán nincsen felszabadító ereje, sokkal inkább nyomasztónak tűnik. Egy díszletben vagyunk, és az időre vonatkozó szavaknak sincs valódi jelentésük az elhangzó szövegekben. Nincs történet, amit el kéne mesélni, ugyanakkor a hiánya sem feltűnő: megmaradt, csak nem fontos. A bizonytalanság, a beteljesületlenség világát teremti meg az elő-adás: „nem vannak" a dolgok, de mégse úgy, hogy nincsenek. Van egy pisztoly, pontosabban revolver, és bizonytalan, hogy van-e benne golyó. Orosz rulettet játszanak vele, ez tipikusan az a kényszercselekvés, amikor valaki mesterségesen próbál történést vinni az életébe: az életét tenni meg tétnek, ha már más értéke nem maradt. Kétségbeesett gesztus annak érdekében, hogy jelentősége legyen valaminek, hogy történés következzen be. Folyamatos orosz rulett a szereplők élete: tétet próbálnak találni. Nem sikerül. Érzik, hogy el-múlik felettük az az idő, ami egyéb-ként nem is telik. Hiába a golyó a tárban, nem oltja ki annak sem az életét, aki vakmerően megújrázza a ravasz meghúzását. Egy későbbi orosz rulettnél kiderül, hogy nem is volt golyó a tárban. Aztán a főszereplő mégiscsak agyonlövi magát azzal a revolverrel. A turgenyevi sírva elrohanáshoz képest csehovi zárás, de annyiban bizarr, hogy a többi szereplő mintha nem venné észre, vagy legalábbis nem tudja, hogyan viselkedjen: tanácstalanul ülnek tovább, szorongó csoportba összehúzódva. Úgy van vége, hogy nem lett vége. Úgy maradtunk.

***B. Angi Gabriella (Natalja Petrovna) és Váta Loránd (Spigelszkij) (Dusa Gábor felvételei)***

Mivel közömbös a történet, illusztratív helyszínekre sincsen szükség: ugyanabban a térben vagyunk. Öblös horpadás fogadja magába a szereplőket: porfogó leplek, elaggott csipkék borítanak mindent. Áporodottság, dohszag, amit sugallnak. Földöntúli jelenség, ahogy megrebbennek, amikor a címben üdvözölt szellő betör az udvarházi nyugalomba-unalomba. Ám a szereplők hiába éreznek bizsergéseket (csehovian reménytelenül szerelmes mindenki), a huzat még nem vihar. Úgy maradnak, úgy maradunk; lehetetlen gyökeres változás, csak a tépelődés marad: a lassított film idegenségével érzékelt világ vizsgálata.

Számos játéklehetőséget biztosítanak a mindent beborító, koszlott porfogó leplek: akár egymást vagy magukat burkolják be a szereplők, és közben lassú folyamatként cso-

magolják ki a díszlet vázát. Ebben az előadásban nem lehet sietni, és ez már nem csupán rendezői koncepció: maga az előadás sem hagyja a rendezőnek, hogy siessen. Zavaróan hatásvadász benyomást kelt, hogy a kétfelvonásnyi finom lefoszlás tempóját elunva a díszítők leszedik a lepleket a második szünetben, és a harmadik rész elején a csupasz váz fogad, holott még nem tartana itt az elején elkezdődött folyamat.

Maga a díszlet egyébként számtalan játéklehetőséget teremt, térformák széles skáláját vonultatja fel. Oldalt hosszú rámpa, szemközt rövid és meredek. Elöl-oldalt kis zugok, középen nagy, üres „placc". Minden térelemhez másképp kell a színésznek viszonyulnia, a díszlet alaposan megdolgoztatja a játszókat, akik szemmel láthatóan azokban a helyzetekben érzik otthonosan magukat, ahol testközelben játszhatnak, míg amikor nagy távolságokat kell átjátszani, és az arányokat megtartva kéne túlozni, akkor elbizonytalanodnak. Sokszor van az az érzése a nézőnek, hogy a sepsiszentgyörgyi színészek szinte meggörnyednek a szerepek súlya alatt. Nagy terhet ró rájuk, hogy állandóan reális és stilizált kényes egyensúlyára kell figyelniük. Merész, túlzó gesztusok összefüggő rendszere hoz létre egy-egy „figurát", de korántsem bábok, bábszerűen viselkedő színpadi lények ezek: a színésznek mindig meg kell (legalábbis kéne) teremtenie az extrém cselekvéshez a lélektani fedezetet, az érzelmi hátteret. Es nagy mozdulathoz bizony „nagyot" kell érezni. Ez az a feladat, amely alatt meggörnyednek a színészek: valószínűsíteni a bizarrt. Különösen a két főszereplő küszködik, hiszen míg a többiek néhány vonással tudnak figurát fölvázolni, addig B. Angi Gabriellának (Natalja Petrovna) és Tóth J. Tamásnak (Rakityin) ezenfelül az állandó reflektálás attitűdjét is be kell építenie az alakításába. Ok az okos emberek, az unatkozó szemlélődők, akiket elragadnak ugyan az irracionális érzelmek, de közben folyton tanulmányozzák is magukat és a többieket. A két színésznek viszont minden energiája elmegy az érzelmi viharokra (előfordul, hogy el is vétik az arányokat), és az ironikus rezignáció kimarad az előadásból, alátámasztás nélkül hagyva némileg a cselekvésképtelenséget.

Turgenyev mérnöki pontossággal szerkesztette meg a szereplők rendszerét az életkorok szempontjából, ehhez képest a sepsiszentgyörgyi előadás csupa „melléosztás", ám ez egyáltalán nem zavaró, hanem felfogható az általánosítás, a stilizáció egyik eszközének. Ez is egyfajta túllépés magán a szorosan vett történeten; általánosabb emberi viszonyokról/viszonylatokról szól az előadás, hogysem életkori, alkati egyezések hiánya megzavarhatná. Pálffy Tibor Beljajevje például egyáltalán nem üde természetességgel létező fiatalember, hanem pengearcú. befelé forduló, súlyos titkokat rejtegető középkorú figura. A szónak a jó értelmében „figurák" a többiek is, egy-egy jellemző vonás kelti őket életre. Bartha Boróka például esendő, Török Illyés Orsolya pedig rebbenékeny. Váta Loránd is markáns Spigelszkij lehetne, ha nem menne rá az egész estje a német akcentus megmunkálására, amivel egy szerepösszevonás indokolatlan következmé nyei terhelik fölöslegesen. A villanásokra feltűnő német nevelő idegenes beszéde kedves színfolt Turgenyevnél, de a sepsiszentgyörgyi előadásban a sokkal fontosabb és terjedelmesebb szerepű orvos örökli az akcentust a szövegeivel együtt, és az erős effekt „felülírja" az egész jellemet.

Egyenetlen előadás *az Isten hozott, szellő!,* így szokták ezt mondani. Elég sok energia vész kárba benne, számos szándék marad megvalósulatlan. De éppen ezek a szándékok emelik jóval fölébe a megbízható középszernek, az akarás hátországa. Szemtől szembe próbálkozik a nagyszabásúval, a klasszikussal, nem humor nélkül, de komolyan. Divatos fecsegés, ezredvéget emlegető ostobáskodás helyett azt vizsgálja makacsul: „hogyan van a világ berendezve", nem ideiglenesen, hanem tartós használatra. Nem látványos eredmény ugyan ez az előadás, de fontos lépés előre a sepsiszentgyörgyi műhely művészi útján.

LAJOS SÁNDOR

***Isten hozott, szellő!***
***(Ivan Tugenyev Egy hónap falun című vígjátéka alapján)***
***(Sepsiszentgyörgy, Tamási Áron Színház)***
*Díszlet és jelmez: Bartha József Dramaturg: Sebestyén Rita. Rendező: Bocsárdi László. Szereplők: Szakács László, B. Angi Gabriella, Török Illyés Örsolya, Fülöp Klára, Bartha Boróka, Tóth J. Tamás, Pálffy Tibor, Váta Loránd, Márton Lóránt.*

## INTERJÚ BOCSÁRDI LÁSZLÓVAL

# A láthatatlan rendező

*- Te a nem hivatásos színház felől érkeztél a profi közegbe. Mit hoztál magaddal az alternatív színház forrásvidékéről?*

– Szerintem ezek meghaladott fogalmak. Minden előadás kísérleti, és mindig alternatív a többi előadáshoz képest. Nincs két ugyanolyan előadás - vagy legalábbis nem lenne szabad egyazon szöveg alapján két ugyanolyan megközelítésű produkciónak készülnie. Persze a valóságos helyzet más. A hivatásos színházak körül létrejött elvárások csökkentik a kísérletezés lehetőségét. A nem hivatásos színházak azonban alapvetően kíváncsian viszonyulnak a szöveghez és az abban rejlő lehetőségekhez. Szóval a nem hivatásos színházban sokkal nagyobb a szabadsága a művészi megnyilatkozásnak.

– *Akkor hogyan álltál hozzá az* Isten hozott, szellő! *nagyszínpadi előadásához?*

– Mindig nagyon fontos a kiinduló helyzet. Ha például bérletes egy előadás, akkor nyilván tudom, hogy kikből áll a közönség. Ezt az adottságot kell közös nevezőre hozni azzal, amit saját magamtól elvárok. Ez nem jelenti azt, hogy a kísérletező szellemet a leghátsó fiókba teszem, és megpróbálok megfelelni. De erőteljesebben kell felülvizsgálnom a különböző eszközöket, mozzanatokat az előadásban, abból a szempontból, amit ez a fajta közönség jelent. Korábban bizonytalanabbul álltam ehhez a kihíváshoz, de most már, azt hiszem, beletanultam, és nemigen kell kompromisszumokat kötnöm. Turgenyev *Egy hónap falun* című vígjátéka kapcsán is úgy éreztem, nagyon erős az igény a színészekben és bennem is, hogy ezt a dolgot megpróbáljuk megfejteni; keressük azt a fajta távolságtartást, amely lehetővé teszi, hogy a XIX. századi orosz viszonyokat kívülről tudjuk nézni.

– *Szóval a Turgenyev bérletes előadás?*

- Igen, bár a sepsiszentgyörgyi közönség az elmúlt években már hozzászokott, hogy azok az előadások, amelyeket Barabás Olga és én csinálunk, azok... hát furcsák.

– *Mitől furcsák?*

- Attól, hogy nem szószínházat csinálunk - ami tíz-tizenöt éve volt divat -, hanem olyan előadásokat, amelyekben a szó csak egy az alkotóelemek közül. Azzal kísérletezünk, hogy a szöveg hogyan válik képpé, a színész hogyan válik jelenséggé a színpadon, és hogyan jön létre egy olyan világ, amely nem hasonlít a valóságosra, és mégis el lehet benne igazodni. A kulcs: meddig megyek el úgy, hogy követni lehessen. Ezért fontos, hogy ki nézi meg a produkciót. Mi minden évben csinálunk egy stúdió-előadást, amelyikben még ennyi kötöttség sincs, mert a stúdióközönség diákokból áll, és ez a közönség kicsit hasonlít ahhoz, amellyel a Figura stúdiós időkben találkoztunk. Ez országos réteget jelent, mert minden nagyvárosban van egy olyan közönségréteg, amely a nyolcvanas években és a kilencvenes évek elején ráharapott erre a fajta színházra. A stúdió-előadásaink ezt a hagyományt követik, és Sepsiszentgyörgyön is ennek keretében született az első közös produkció, *a Kasimir és Karoline* a Tamási Áron Színház és a Figura Stúdió között. Ezt követően mentünk át a nagyszínházba. Jött Barabás Olgától *a Scapin furfangjai,*

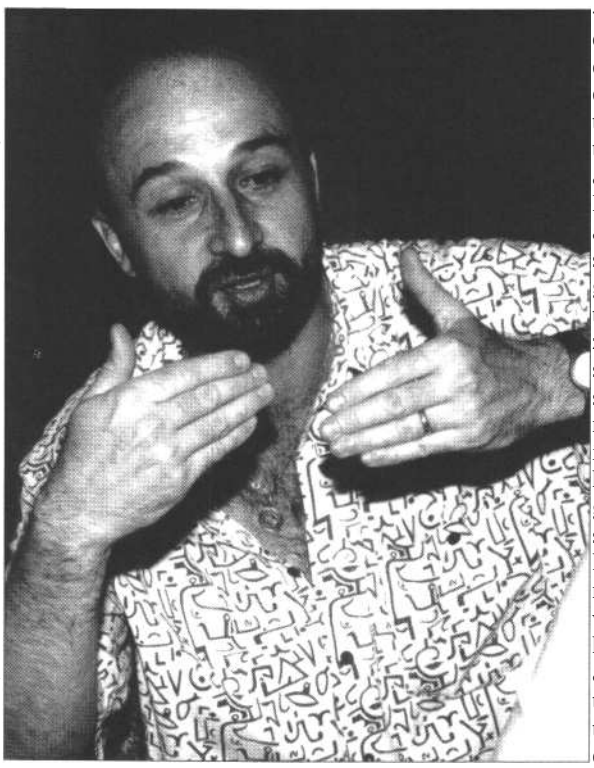
majd Witkiewicz *Vízityúkja*, azután tavaly az *Alkésztisz*. Érdekes, hogy Barabás Olga *Don Juanja*, ami tulajdonképpen nagyszínpadra készült és bérletes előadás, stúdiószínpadi körülmények között játszva is megállja a helyét. Hasonló a helyzet a Kisvárdán is játszott Turgenyevvel, amelyet a nyáron Kolozsváron, a Sétatéren is előadtunk. Egy filagóriában mondtuk össze a szöveget, és ott, a padok között álldogálva egyszer csak megéreztük benne a stúdió-előadást. Olyan színházi konvenció született, ami iszonyatosan izgalmasnak tűnt, annak ellenére, hogy mi magunk sem sejtettük, az előadásban ez is benne lappang.

– *Az előadásaidat inkább komponálod, mint rendezed. Ahogy te is mondtad az előbb, nem a szöveg uralja a történetet, hanem egyfajta képiség, plasztícitás. Milyen a színész, amikor festék egy palettán?*

– Ez az adott színésztől függ. Van, akit ahhoz szoktattak hozzá, hogy csak a lélektani ív végigjátszására legyen alkalmas, és van, aki egész előadásban gondolkodik. Én folyamatosan arra törekszem, hogy a színészeimet megterheljem azzal a felelősséggel, hogy ők valójában egy kompozíció részei, és hogy a kompozíció általuk él. Ennek az a következménye, hogy a kiindulási ponton, azaz a díszleten túl - ez egyébként számomra az egyik legfontosabb színpadi gesztus - a színészek maximálisan részt vállalnak az előadás plasztikai kivitelezésében. Évek óta dolgozom ezekkel az emberekkel, és most már nem arról szól a dolog, hogy a színészek behelyettesítődnek. A próbák során rengeteg olyan dolog jön elő, ami a színészből fakad, csakhogy ez a színész másképp viszonyul a világításhoz, másképp viszonyul a díszletekhez, mert nem kizárólagosan a szerep ívével van elfoglalva, hanem megpróbál-ja ezeknek a viszonyoknak a dinamikáját is érzékelni. Azt szoktam mondani, hogy a mai színésznek egy picit rendezőnek is kell lennie, ugyanúgy, ahogy a zenekarban a szólóba belefeledkező zenész egy picit zeneszerző is. Nincsenek annyira rögzítve az alapok: adott a téma, és amikor elkezd zenélni, akkor olyan dolgokra épít, amelyek a kompozícióból fakadnak, és viszonyulnak a többiekhez. Én így képzelem el a színházat is, tehát nem úgy, hogy ki vannak osztva a szerepek. Számomra az ideális színház olyan, hogy a kiindulási pont nincsen befagyasztva, és rendezőként kezdettől fogva olyan hangulatot teremtek, hogy a színészek felelősnek érezzék magukat a produkció egészéért. Engem az érdekel, miként válik teátrálissá egy adott pillanat a színész személyisége által.

– *Ha jól értem, a színészek egyfajta áldozatot vállalnak, amikor nem arra koncentrálnak, hogy a nagymonológjuk alatt senki ne takarja ki őket. Beszélhetünk ilyen áldozatról a rendező esetében is?*

– Az én áldozatom az, hogy úgy tartom kézben a dolgokat, hogy közben igazából nem is vagyok jelen. A legizgalmasabb munkák akkor jönnek létre, ha a végén már nem tudjuk, hogy melyik ötlet kitől származik. Folyamatosan készen állok arra, hogy lemondjak dolgokról, és ezt gyakran meg is teszem. Ugyanerre akarom rávenni a színészt is, hogy egy-egy nagyon jó jeu-ről képes legyen lemondani, mert éreznie kell, hogy az az előadás struktúrájában aránytalan lenne. Van olyan színész, akivel ezt nagyon könnyen meg tudom csinálni, sőt abszolút partner ebben a munkában - mintha csak rendező lenne. Ez nem jelent anarchiát. Hallottam olyan munkákról, ahol a rendezőt egyszer csak félreseperték, és a színészek kezdtek el rendezni, mert a rendező, úgymond, puha volt. Ez eléggé ismert dolog a színházban. De nálunk nem erről van szó. Itt arról van szó, hogy én úgy lépek vissza, hogy a színész közben érzi: mostantól neki kell kitalálnia a dolgokat. Átjárhatóvá válik a határ: eddig a színész, innen a rendező. A dolgok ilyen módon átnyúlhatnak egymásba, abban a pillanatban, amikor mindannyian pontosan érzékeljük, hogy hol is járunk. Úgy érzem, az igazi rendezés egyfajta láthatatlanná válás. Nem tudom, ebben hol tartunk, de úgy érzem, ez az izgalmas, nem pedig az, hogy mindent pontosan kigondolok. Lehet, hogy egyes előadásaim túlságosan megkomponáltnak tűnnek, és a színészek háttérbe szorulnak. Nekem is sokszor az az érzésem, hogy kívülről így néz ki, holott sokkal inkább arról van szó, hogy a teatralitás határait keresem, és a színészeket is abba az irányba próbálom elvinni, hogy előadásban gondolkozzanak, és ne egy személy lélektani ívét próbálják kibontani.



***Bocsárdi** László **(Dusa Gábor felvétele)***

– *Miért tartod ezt ennyire fontos szempontnak?*

– Számomra a színház maga a teatralitás. A teatralitás pedig azt jelenti, hogy előadásról előadásra teljesen önálló, önmagát meghatározó és mégis egyedül erre az egy alkalomra érvényes élet jöjjön létre. Hogy a színház ne a hétköznapi élet meghosszabbítása, utánzása legyen. Én azt mondom, hogy olvassuk el a szöveget, és nézzük meg, mi jut eszünkbe. Itt létrejön egy világ. Ezért említettem első helyen a díszletet. A másik nagyon fontos elem a zene. A zene meghatározza az előadást.

– *Pedig sokan nyolcadrangú dolognak tartják.*

– Ha megvan a zene, akkor megvan az előadás. Ha a színész hallja, akkor tudja, hogyan kell megszólalni.

– *Egy jó zenei motívum tíz instrukcióval is felér.*

- Így van, így van. Sokszor előfordult, hogy a színészeknek nem ment egy jelenet - aztán otthon rátaláltam egy zenére, amelyik később nem is biztos, hogy bekerült az előadásba. Bevittem a próbára, lejátszottam nekik, és azt mondtam, hogy most fogjatok neki. Egyből tudták, mi van; egyből elkapták azokat a dimenziókat, amelyekben a szöveg meg tudott szólalni. Mert úgy gondolom, hogy bensőnkben van a titok kulcsa, abban, hogy miként varázsolódjunk el annyira, hogy egészen szervesülünk a bensőnkkel, és ez a belső tartalom természetesen nyilvánuljon meg. Olyan lények születnek meg ilyenkor, amelyeknek van ugyan közük hétköznapi önmagunkhoz, mégis nagyon különböznek tőle. A hétköznapiságunk csupán egyetlen arcunk a sok közül. De hogy mennyi bugyra van még a lelkünknek, azt pontosan a művészet tudja feltárni. Úgy gondolom, hogy a szöveggel való találkozás, az asszociatív megközelítés bizonyos rejtett érzéseket hoz elő, és ezekből a rejtett érzésekből jön létre egy világ. Es ebben a világban kezdjük a szövegeket mondani. Tehát a szövegből indulunk el, de nem a szöveget csináljuk meg. A szöveg nagyon összetett folyamat révén megteremt bennünk egy világot, és ebben a világban helyezzük el az egyes mondatokat. Ezért gondolom azt, hogy az igazán jól sikerült előadásban egyetlen színészt se lehet kicserélni, mert a próbafolyamat során ő már megtalálta a helyét a struktúrában, úgy, ahogyan ő ezt a helyet érzékelte. A munka folyamán saját lelkünknek olyan rétegeivel, olyan megnyilvánulásaival ismerkedünk meg, amelyekkel egyébként nem találkoznánk. Ezért az egész egy nagy kaland. Így a munka tényleg gyönyörűség. *Az Alkésztisz* óta azonban arra is törekszem, hogy valamelyest szabadon hagyjam az előadást és a színészeket, és a közönség maga is befolyásoló tényezőként működjön benne. Mert a közönségtől függően nagyon erősen változik az előadások milyensége. *Az* Alkésztiszben van egy kilencperces jelenet, amikor a színész azt csinál, amit akar. De valóban, amit csak akar. Én is minden előadást úgy nézek végig, hogy vajon ma mit fog csinálni. Ez pedig attól függ, hogy éppen kik vannak bent, hogy kik a nézők. Ez nem spanyolviasz: ilyen értelemben a commedia dell'arte hagyományához közeledünk.

LISZKA TAMÁS

## VÁLTOZATOK A SZENTIVÁNÉJI ÁLOMRA

# ÖT GÖRBE TÜKÖR

Ki álmodik *a Szentivánéji* álomban? Álom-e az álom? Egyszerű tündérmese a történet, vagy - épp a maga meseszerűségében - véresen komoly „tanítás" az életről, a szerelemről, elfojtott és el nem fojtott vágyainkról? Átfedi-e egymást a valóság és a látszat, az álom és az ébrenlét? Hogyan találkoznak a tündérek, az athéniek és a mesteremberek párhuzamos meséi? A zsámbéki *Szentivánéj*ifesztivál öt előadása: öt különböző válasz a kérdésekre. A más-más színházi nyelven fogalmazó rendezők előadásai - hangsúlyaikkal, értelmezésbeli újdonságaikkal, a színpadi hagyományoktól való eltérésükkel vagy el nem térésükkel - rengetegféle megoldási lehetőséget kínálnak, de elég egymás mellé tenni az öt előadást, máris kiderül, hogy mikor „működőképesek" a lehetséges alternatívák és mikor nem.

Kezdjük a befejezésnél. Beatrice Bleont tavaly bemutatott, a fesztiválra felújított előadása Puck monológjával ér véget, amelyet nem is Puck, hanem Tetőfi (Bán János) üvölt a semmibe: „...már csak pislákol a parázs, / míg a bagoly is felsikolt; / hangja rémítő jeladás: / ki ma beteg - holnap holt." Theseus kivetkőzik önmagából, és - fogalmunk sincs, hogy miért, valószínűleg ő sem érti - köteleket hozat Philostrattal, amelyeket minden elfogadható magyarázat nélkül a mesteremberek nyakába akaszt, így rángatja őket dühösen. Puck kioldozza ugyan a mesterembereket, akik ijedten elsomfordálnak, de a méltóságteljesen bevonuló Titania és Oberon hidegen, rezzenéstelen arccal nézi a földi uralkodó művét. Az éj, az érzelmek zűrzavara diadalmaskodik, és nem a racionalitás. Boldogság nincs, csak félelem és szomorúság van. Ezt sugallta már a szerelmesek ébredése is: nem értenek semmit, útközben el-veszített ruhadarabjaikat keresik, aztán szótlanul kézen fogják egymást, és riadtan elindulnak kifelé a cseppet sem idilli erdőből. A mesteremberek is ugyanilyen rémülten botorkálnak a sötétben. (Jan Kott is azt írja, hogy Puck komor szavai jobban illenének annak az éjszakának a leírásához, amelyben Duncant meggyilkolják, mintsem a hercegi pár nászéjszakáját köszöntő vershez.)

A Bárka Csányi János rendezte előadásában nem ez Puck zárómondata. Amikor elhangzik, és a szereplők egymás nyakába borulnak, még „csak" a meséből léptünk ki. Aztán eltűnik az éjszakai fény, elhallgat a zene, és Puck tapsra biztatja a közönséget. Kiléptünk az előadásból is. Persze itt sem tudjuk meg, hogy van-e boldogság. Hiszen kibékülhetnek-e „igazából" a szerelmesek azután, hogy rendre megszegték szerelmi esküvéseiket, és Hermia majdnem megölte Helénát, Demetrius pedig Lysandert? Szegé nyeknek nem sok közük van saját érzelmeikhez, gyanakszanak is, érzik, hogy valami nincs rendben. „Az enyém, és mégsem az" - mondja szomorúan Heléna. Elnyerte ugyan Demetriust, de Demetrius iránta érzett szerelme egyes-egyedül a szemére cseppentett varázsszer műve. Hermia és a két fiú sem ért semmit. Tovább álmodnak.

A kisinyovi lonescu Színház előadásában viszont a kiélezett kezdeti ellentét egyértelműen hepienddel zárul. Bármennyire őrjöngött is a két pár éjjel az erdőben, reggel egyetértésben ébred, és készen áll rá, hogy elinduljon a házaséletbe. Az előadás végén a szereplők szappanbuborékokat fújnak. A menyegzői jelenetben a lányok szökőkútszerű fejdíszt viselnek, a fiúk drágaköves sisakot, Theseus pedig koronát. Mint a mesében. Hasonló a többi jelmez is: mintha egy kifestőkönyvet lapozgatnánk. Azt, hogy éjszaka van, leeresztett csillagocskák jelzik. A kisinyoviak tündérmeseként játsszák el a darabot - magától értetődik, hogy így a földi világ is mesehangulatú. Semmi köze a realitáshoz, de még a mese világán belül sem valószínűleg ős semmi. A szereplők úgy emelik el a történetet a valóságtól, mintha valamit karikíroznának, de hogy mit vagy kit, az pontosan nem derül ki. Azaz nyilván mindent és mindenkit, hiszen semmit és senkit nem vesznek komolyan: sem az eszüket vesztett szerelmeseket, sem az ügyefogyott mesteremberek, de még az athéni előkelőket, sőt a tündéreket sem. A szereplőknek egyetlen emberi pillanatuk sincs, az érzelmeik sem igaziak, nem hiszünk el nekik semmit. A szí-

*A **Szentivánéji álom a kisinyovi** színház előadásában*

nészek végigordítozzák az előadást, és túlzó gesztusokkal játszanak - mintha a mesteremberekat akarnák utánozni.

Ugyanígy az „igazi" szereplők hiánya jellemzi a Mongol Nemzeti Színház előadását is, de rajtuk ezt vagy bármit - a távol-keleti színház hagyományainak alapos ismerete nélkül - nyilván botorság volna számon kérni. Előadásukban (egészen pontosan a *Szentivánéji* második felében, mert az elsőt nem játszották) egymásra kopírozódik a keleti táncpantomim és az európai dráma: táncmozdulatokkal és csörgődobzenével kísérik a Shakespeare-szöveget. De bármennyire hatott is az európai kultúra az ősi tradícióra, játékmódjukat teljes egészében a hagyomány határozza meg. Az erotika sem kaphat nagyobb szerepet, mint amit a hagyomány megenged: a színészek végig úgy játszanak, hogy nem érnek egymáshoz. A szerelmesek érzelmi viharait mindössze négy színes lepellel jelzik. Díszlet nincs, csak kellékeket használnak, a színes lepleken kívül dobokat és csörgőket. A ruháknak sincs semmi közük az európai színházi hagyományhoz, de az is biztos, hogy nem is a hagyományos mongol öltözködési szokásokat követik: inkább színházi hangulatot keltő, különleges jelmezeknek tűnnek. A férfiakon szürke-piros, a nőkön lila-sárga, testhez simuló dressz, szimbolikus díszítéssel, de a ruhák (és ugyanígy a gesztusok, mozdulatok) „jelentését" illetően csak homályos találgatásokba bocsátkozhatnék. A színészek sem az arcjátékot, sem az arcfestést nem használják kifejezőeszközként, és szegényes jelmezeikben leginkább

egy távol-keleti vándorszíntársulat benyomását keltik - ezt nyilván az is erősíti, hogy fényes nappal és a zsámbéki Romtemplom előtti „udvaron" játszottak, ahol a „színpad" mögötti domboldal lejtője jelentette a takarást.

Az imént említett két előadás meseszerűségével szöges ellentétben áll a pozsonyi színművészeti főiskolások előadása, amelynek szereplői (mind a földiek, mind a tündérek) hangsúlyozottan „valóságosak", és érzelmi viharaik nagyon is hihetőek. Theseus fekete öltönye, piros inge és zöld nyakkendője - bár nem tanúskodik éppen tökéletes ízlésről - mindenképpen napjaink viselete, de Hermia és Heléna ruhája is ugyanilyen hangsúlyozottan mai. Csak akkor zökkenünk vissza a mesébe, amikor a színészek addigi szerepükből „átbújnak" egy másikba. Hippolyta leveszi a cipőjét, és máris mint Titania áll előttünk. Es ez még semmi: a mesterem-berek sörösdobozokból összetákolt színpadán Falként hajol meg, hogy aztán eljátssza az Oroszlánt is. Ekkor már Lysander a Fal, Demetrius pedig Fundulea vagy Arany János-i nevén Zuboly. A mesterembereket így fel sem kell tüntetni a színlapon.

Az öt előadás alkotói egyébként minden lehetséges dramaturgiai és rendezői szereplő-számváltoztatással kísérleteztek: két szerepből egyet csináltak, egy szerepet két színésszel vagy két szerepet egy színésszel játszattak - bőven találunk példát mindegyikre.

Az „összevissza" szerepcserélgetés „jól bevált" megoldás a főiskolai *Szentiványéji-vizsga*-előadások - hogy egy pesti példát említsek: Marton László előző színészosztálya *Szentiványéji-vizsgáján* kísérletezett ugyanezzel -, de a szerepkettőzéseket a pozsonyiak előadásában is inkább a színészi tehetség csillogtatásának lehetősége indokolja, az értelmezésbeli magyarázat pedig többnyire elmarad. A szerepösszevonások, szerepátvételek inkább tűnnek dramaturgiai kényszermegoldásoknak, mintsem dramaturgiai ötletszüleményeknek.

A más szerepbe bújásnak technikailag mindössze az a feltétele, hogy a két szereplő soha ne legyen egy időben a színen, és a színésznek mindig legyen ideje átalakulni. Csakhogy Juraj Kemkának, aki még mint szamár fekszik kábultan a színpad szélén, a következő, esküvői jelenetben már Demetriusként kellene színre lépnie, és aztán az udvari színielőadásban újra Funduleává változnia. De a mesteremberek jelenetében játszik Hippolyta is - Falként. Nem zavartatja magát: „Ha színház, legyen színház" - mondja, még Theseus oldalán; feláll, és elvonul átöltözni.

A szerepkettőzés dramaturgiailag is indokolt, „kanonizált", Peter Brook-féle változatában a földi szereplőknek van egy-egy égi párjuk, alteregójuk. Theseus és Oberon vagy Hippolyta és Titania egymás tükörképei. Theseus a világ, az értelem, a nappal, Oberon az éjjel, az értelmen túli valóság ura. Két emberi végletet testesítenek meg, vagyis ugyanannak az énnek a kettős természetét, a féktelenséget és a józanságot. Brook értelmezése szerint az Oberonná változott Theseus álmában a tudattalan tör felszínre, vagyis Theseus mintegy visszagondol másik énjének viselt dolgaira, azaz a saját tisztátalan álmaira. A Bárka előadásában a theseusi és az oberoni világ a Peter Brook-i módon rímel egymásra. Sőt nemcsak az uralkodópárnak van „mesebeli" énje, hanem Philostratnak és a mesterembereknek is. Philostrat az erdőben Puckká, a mesteremberek pedig Ti-taniát kísérő tündérekké változnak át. Puck segítségével akár a nyílt színen is: elég, ha Puck rájuk adja a fehér tündérköpenyt. (Tompor/Kurtha Miklósnak és az athéni szerelmeseknek nincs szükségük kettőzésre: ők saját maguk fordulnak ki önmagukból, a szerelmesek kicserélődnek, szerepet cserélnek.)

*A mongol előadás (Ilovszky Béla felvételei)*

Szerepkettőzésekkel - úgy tűnik - ennél jobban nem lehetne összekapcsolni a cselekményszálakat. A négyszintű játék párhuzamos történetei egymásba fonódnak, értelmezik egymást. Összecsúszik a négy „világszint", a tündéreké, a földi uralkodópáré, a szerelmeseké és a mesterembereké, átfedi egymást az álom és az ébrenlét, a látszat és a valóság.

A kettőzésnek persze csak akkor van értelme, ha a színész meg tudja mutatni, hogy az általa játszott, egymásra rímelő két alak mennyiben, mitől különbözik egymástól. A pozsonyiak Titaniája csak cipőnélküliségében más, mint Hippolyta, lélekben egyáltalán nem. Gubik Ági mindkét királynője csodálni és szeretni való, de ez ugyanazon színész és színpadi alak egy és nem két arca, így a kettőzésre nincs magyarázat. A cél legfeljebb a „tökéletes" nő- és két teljesen különböző férfitípus kapcsolatának bemutatása lehet: Oberont és Theseust ugyanis két - külseje és szerepformálása tekintetében is egy-mástól nagyon különböző - színész, Nádasdi Péter és Vladimír Kobielsky játssza.

Udvaros Dorottya a Bárka előadásában viszont valóban kétarcú. Hippolytája ugyan-olyan kiszolgáltatott Theseus önkényének, mint Hermia - Theseus karddal hódította meg -, nem csoda, ha az első pillanattól kezdve együtt érez Hermiával, és szánakozva figyeli a szerelmesek vergődését. A végére megszelídül, „behódol" Theseusnak, talán egy kicsit meg is szereti. Társalgásuk a mesteremberek színielőadása előtt: egy önmaga előtt is megszégyenült nő és egy - szerelmi bosszújában a célon jócskán túllövő - férfi párbeszéde. Beszélgetésük óvatos, udvariaskodó hangneme csak Titania és Oberon veszekedésének fényében válik világossá, így viszont tökéletesen érthető.

A theseusi és oberoni világ kettősségét jelzi Kaszás Gergő kettős alakítása is. Philostrat a rend, Puck pedig a rendetlenség ura, de Philostrat szerepe Theseus és Hippolyta mellett majdnem ugyanaz, mint Pucké Oberon mellett: Philostrat ceremóniamester Theseus udvarában, Puck mókamester Oberonnál.

A Philostrat-Puck-kettőzést (amely egyébként szintén Brook újítása volt) a szlovák előadás rendezője, Juraj Sulik is használja, sőt, a pozsonyiak előadásában a kettős szerepet játszó Lukás Latinák az egész előadás ceremóniamestere lesz. Ő lép először a közönség elé, és azt csinál velünk, amit akar. „Elmondok egy monológot: »Lenni vagy nem lenni«" - mondja rögtön az elején - megteheti.

A mongolok különálló, egymáshoz nem kapcsolódó jeleneteket játszanak - előadásukban fel sem merül a világszintek találkozásának kérdése. Három férfi és három nő játssza az összes szerepet, használják tehát a szerepkettőzést, de teljesen esetlegesen. Azonkívül, hogy a férfiszerepeket férfiak, a női szerepeket nők játsszák, más szabályszerűséget nem találtam. Játsszanak bármilyen szerepet a színészek, ugyanolyan stílusban teszik; szereplőiknek nincs karakterük. Elfordítják fejpántjukat - ennyi kell ahhoz, hogy új szereplő bőrébe bújjanak. Titania egyetlen ismertetőjele egy a többiekénél díszesebb fejdísz, Oberoné pedig egy hosszú, sárga sál.

A kisinyoviak nem kettőznek, és a világszintproblémával sem nagyon foglalkoznak. Mesejátéknak játsszák a darabot, a világok között nem sok a különbség.

Nincs kettőzés Beatrice Bleont előadásában sem. Az athéniek magyar, a mesteremberek román színészek, akik törve beszélik a magyart. Románok a tündérek is, de ők meg sem szólalnak: a tánc nyelvén mesélik el mindazt, ami a tündérvilágban történik. A földi és az égi szféra, de még a földi világ szintjei is élesen elválnak egymástól. Pontosabban csak azokon a szereplőkön keresztül találkoznak, akik szabadon mozoghatnak a különböző világok között, vagy - saját akaratuktól teljesen függetlenül - kirándulnak egyet a tündérvilágba.

Mint például Philostrat (Tóth József), aki Bleont előadásában nemcsak ceremóniamester, hanem Hermia apja is. Jelmeze, festett arca a mesék udvari bolondjára emlékeztet, és nem vesszük komolyan sem mi, sem Theseus és Hippolyta, de a lánya után kétségbeesetten rohanó, a kísérteties erdőben „Kislányom! Hermiá!"-t hiába kiáltozó csörgősipkás apa inkább szánni való, mint nevetséges. Egészen addig, amíg nem találkozik a Titania kíséretébe tartozó apácákkal, akik Puck virágának hatására kivetkőznek önmagukból: levetkőznek, és rávetik magukat Philostratra. Az apácák, miután Puck Diana füvével kijózanította őket, fejvesztve menekülnek, Philostrat hiába keresi őket. Akkor talál rájuk, amikor Titania és Oberon utolsó színre lépésekor a tündérpárral együtt ők is bevonulnak. Bohócsapkáját a kétségbeesett Tetőfi fejébe nyomja, és habozás nélkül az apácaruhás tündérek után indul.

A másik földi szereplő, aki saját személyében mind az élők, mind a tündérek között jelen lehet, a szamárrá változott Tompor. Mind az erdőben, mind a hercegi udvarban ő a főszereplő. Hogy hogyan lényegült át szamárrá, és „mije volt" Tompor Miklósnak, azt a szlovákok, a kisinyoviak és Bleonték előadásában egy elöl himbálózó hosszú farok, a Bárka előadásában Kurtha (Szabó Győző) gyertyaállásban égnek meredő lábai mutatják. A szamár a tündérkirálynő karjaiban: a földöntúli szépség és a bestiális durvaság ellentétének komédiája. Bleont előadásában eltáncolják: Fundulea esetlen mozdulatokkal utánozza a légies Titaniát. Csányinál „elhintázzák": Titania és Kurtha Miklós szétterpesztett, illetve előrenyújtott lábakkal szállnak egymás felé a színpad két végén levő hintákban.

Bleont előadásának Puckja (George Calin) kénye-kedve szerint egzecíroztatja az apácákat, Funduleát és az összes többi földi halandót. Megtáncoltatja a mesterembereket és a szerelmeseket is, ő sugallja a mozdulataikat. Nem elég, hogy a fiúkat megbűvöli a virággal, a lányokat is kifordítja magukból. Mindenki sorsa Puck kezében van, aki mintha zsinóron rángatná a szereplőket - Csányi előadásában Kaszás Gergő Puckja ezt „konkrétan" is megteszi. Mindkét Puck élvezi a zűrzavart, amit okoz, és a végén legszívesebben semmit sem igazítana el. George Calin Puckja kajánul nevet Hermia kétségbeesésén, amikor a lány - Puck csiklandozására - „Kígyó! "-t kiabálva, iszonyodva felri ad, és rémülten kapkod a láthatatlan manó által emelgetett, repkedő bőröndök után. Puck az erdő legfélelmetesebb és leghuncutabb lakója, aki táncával tökéletesen utánoz mindenféle állatot, és nyilván nem habozik

*Bán János (Tetőfi) és Nicolae Poghir (Sipák Ferenc) Beatrice Bleont rendezésében (Koncz Zsuzsa felvétele)*

őket is megtréfálni. Calin Puckja félelmetes, Kaszás Gergőé pajkosabb. Ő leginkább azt élvezi, ha véletlenül Hermia és Lysander közé keveredve a szerelmesek egymás helyett

őt simogatják és szorongatják. A kisinyovi előadást is Puck (Maia Grosu) vezényli. A külseje mindent elárul róla: egy kicsit bumfordi, és örökké vidám; fodros ruháján színes pomponok, alatta óriási gumibugyi.

Puck a földieket a bűvös virággal bolondítja meg. Beatrice Bleont előadásában az eksztatikus lázálom eseményeire piros fény világít. Csányi előadásában a virágot a sötét-

ben világító fehér kesztyű és maszk jelzi, a pozsonyiak Puckja pedig - költőietlenül ugyan, de szellemesen - WC-szprével kábít-ja el a szerelmeseket.

Bleontnál a tündérek közül csak Puck lép közvetlen kapcsolatba a földiekkel, Csányi Titaniát. Viszályuk (és Puck mesterkedése) okozza a földiek sorsának összegabalyodását. A tündérpár nem is annyira féltékenységből, inkább Titania egyik udvarhölgyé-nek árva fia miatt veszekszik, akit apródjául szemeit ki Oberon. Bleont előadásában, rukcióival. Bán János Tetőfije is a rendező, egy másfajta rendező paródiája. Bárhogy erőlködik, sehogy sem sikerül rendes színészeket faragnia a mesteremberekből. Ok udvari előadáson mindent elrontanak, amit csak el lehet rontani - Som C. színészei leg-

*Jelenet a pozsonyi főiskolások produkciójából (Ilovszky Béla felvétele)*

előadásában viszont Oberon és a többi tündér is. Oberon (Kulka János) Puckhoz illő tréfákat űz Helénával - nyilván tetszik neki a lány. A szerelmesek vitájába ugyan nem avatkozik be, de zöld „napernyőjével" a kezében végignézi és hüledezve végigmosolyogja a veszekedést. A többi tündér viszont beavatkozik Demetrius és Lysander vitájába: lefogják őket, a két fiú meg közben majd' megőrül, hogy végre egymásnak ronthasson.

A szerelmesek rajza mindegyik előadásban az „athéni ifjak" általános sémáját köve-ti. A fiúk minden előadásban összekeverhetők és felcserélhetők, a lányok kevésbé, hiszen szerepük szerint is ellenpontozzák egy-más figuráját. A pozsonyi előadásban hús-vér fiatal lányok, mindketten ugyanolyan elszántak, szenvedélyesek és naivak - valóban csak a magasságuk és a hajuk színe különbözteti meg őket egymástól. A további Helénák (Szalay Mariann, Vasvári Emese, Ala Mensicov) egy kicsit mind ütődöttek, a Hermiák (Botos Éva, Jónás Rita, Nicoleta Coltun) velük ellentétben úgy adják a Szerelmes Nő karikatúráját, hogy közben valóságosak maradnak.

Egy biztos: ha a világszintek nem találkoznak, az előadás nem működik. Shakespeare maga is a világok „egymásba játszatásán" munkálkodik a szövegben: Titania Hippolyta iránti szerelemmel vádolja Oberont, Oberon pedig Theseus iránti szerelemmel Simona Matei és Claudiu Bleont táncjelenetében színre is lép egy angyalruhás, angyalszárnyú kisfiú, sőt, később annak is szemtanúi lehetünk, ahogy Titania végül lemond róla, és átadja Oberonnak. Minden visszatérhet a rendes kerékvágásba - Oberon véget is vet a varázslatnak. Konfliktusuk a Bleont-előadáson kívül csak Csányinál igazi veszekedés: itt még a tündérek is őrjöngenek. Titania nem hozatja be a fiút, csak beszélnek róla, mégis egyértelműen kiderül, hogy miatta vitáznak, és hogy Titania végül elküldi Oberonnak.

A mesteremberek színjátéka a kisinyovi előadásban a fiatal szerelmesek megpróbáltatásainak görbe tükre, Bleontnál egy amatőr társulat karikatúrája, Csányinál pedig a hivatásos színház önparódiája. A kisinyovi kézművesek görcsösek, ügyefogyottak, gátlásosak, Bleont mesteremberei nem. Ok könnyedén veszik a feladatot, vidáman énekelgetnek, pálinkázgatnak, régi ismerősként ültetik le maguk közé Tetőfit, és annak rendje s módja szerint le is itatják. Pedig nem értenek semmit, a próbán egyre csak problémáznak, bármennyire próbálja is Tetőfi románul osztogatni az instrukciókat. Csányi mesteremberei között két „profi" színész, egy kőművesből lett rendezőasszisztens és egy - a színpadra csak véletlenül feltévedt - postás van. Meg Som C. Antal, a rendező, a „Legyél nagyon nyitott, ez a lényeg"-típusú inst alább azt játsszák, amit közösen kitaláltak. Legalábbis addig, amíg színre nem lép Tunyogh, a postás antiszínész, akinek egy hang se jön ki a torkán, papírból sem tud improvizálni, és ijedtében bepisil. Egy idő után a román mesteremberek is elkezdik élvezni a saját játékukat, teljesen belefeledkeznek, el is tűnik a kezdeti zavaruk. Stubtirelu a Fal szerepében elénekli a La Bambát és más kedvenc slágerét, Pyramus pedig mielőtt leszúrná magát, kardjával a hónalját csiklandozza, és jókat kacarászik.

Mivel a mesteremberek előadása alatt a főúri közönséggel együtt a nézők is a játék részeseivé válnak, ez és a mesteremberek többi jelenete bírja el leginkább a nézőkhöz címzett, közvetlen kiszólásokat, utalásokat. A Csányi-féle improvizatív jelenetek végig erre építenek, de ugyanez történik akkor is, amikor Bleont előadásában Fundulea előkapja az útlevelét a szerződéskötéskor, vagy amikor a kisinyoviak előadásában a graffitis Falon észrevesszük a „P. loves T."-feliratot.

A házasulandók Bleont előadásában mélységes leereszkedéssel, Csányiéban viszont szeretettel nézik a mesteremberek erőlködését. Ok is pontosan úgy élvezik, mint mi, nézők. Ott ülnek közöttünk, a hintákban. Az erdőben. Bleontnál a darabbeli negyedik és ötödik felvonás között nagyon éles a váltás - mintegy érzékeltetendő a palota és az erdő közötti áthidalhatatlan szakadékot.

Theseusék természetellenes táncmozdulatai: Puck és Titania gyönyörű mozgásának torzképe. Bleont előadásának erdeje „igazi" erdő, a zsámbéki Romtemplom előtti „természet". A kisinyoviak díszletében nincs sem-mi erdőszerű. A lépcsőzetes emelvény - mint egyetlen díszletelem - hol lépcső, hol ágy, hol pedig Titania trónusa a köré képzelendő erdőben. Szegény pozsonyiak fényes nappal játszottak - sötétben nyilván „szentivánéjibb" hangulatú lett volna a díszletük a mindent beborító falevelekkel -, mégis működött az előadásuk. (Bleont *Szentivánéjije* például fény, zene és egyéb „színháziasító" effektek nélkül, nappali fényben jócskán veszítene a varázsából.) A kusza szerepcserék ellenére (vagy éppen ennek segítségével) végül mégiscsak sikerült összeolvasztaniuk a három világot.

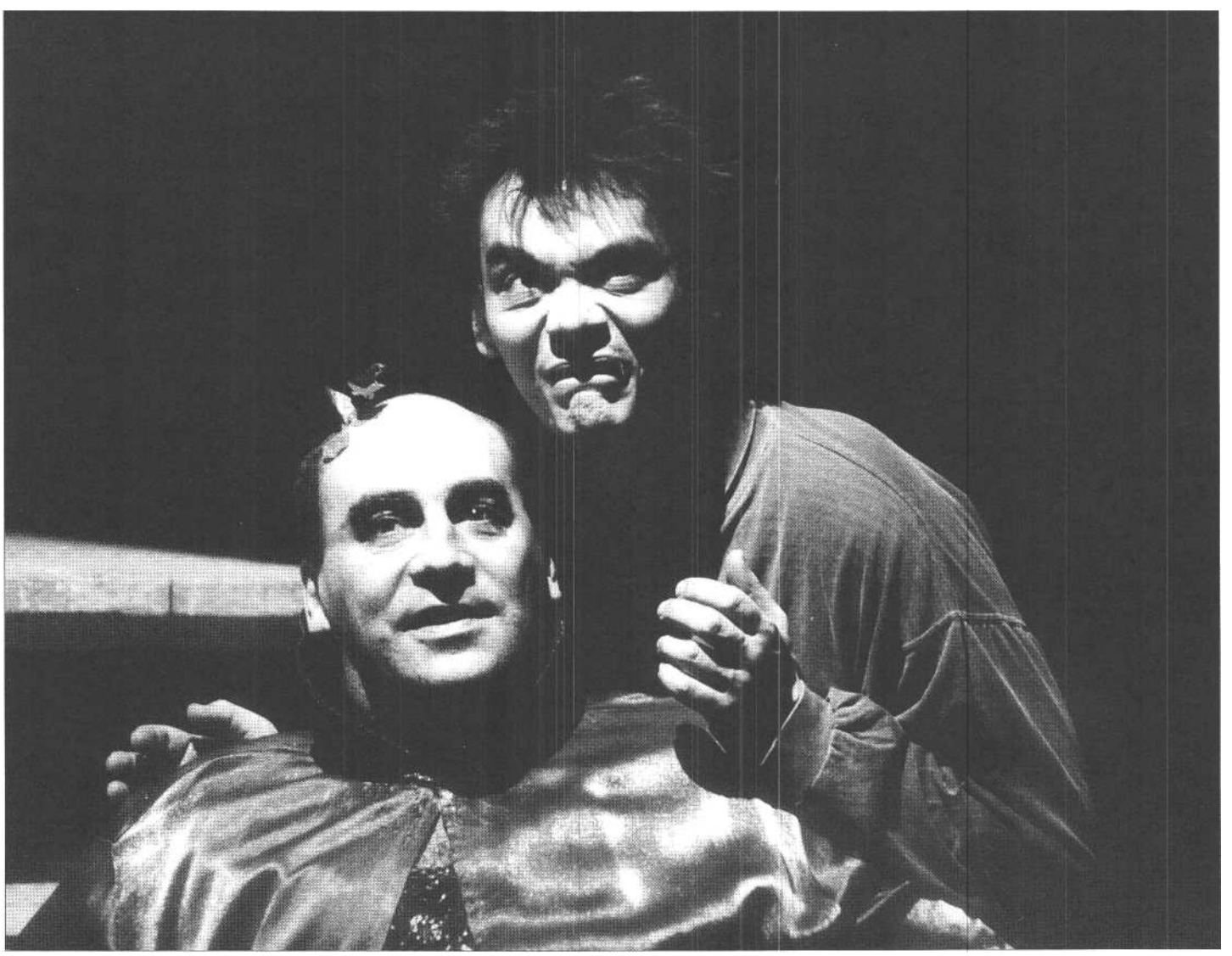
Az álom és a realitás végső szintézise Csányinál a legszebb. Oberon zöld napernyőjét a szerelmesek és tündérek alvó kupacára tűzi, így veszi le Puck szemükről a bűbájt. Titania és Kurtha Miklós is odafeküdnének a „virágos ágyra". Som C. Pókháló tündérként a saját rendezői instrukcióit hallja vissza Kurthától: „Dörmögjön, röfögjön, lobogjon!" Aztán jön az ébredés, a szembesülés pillanata. Sem Titania, sem Zuboly, sem a szerelmesek nem tudják, hogy álom volt-e vagy valóság, ami velük történt. Titania nem akar emlékezni. „Ott fekszik a kedves." Titania Oberonra támaszkodva, félájultan kibotorkál. Es az oberoni kegyelemdöfés: „Megint szeretjük egymást, kedvesem." Philostrat az udvari ünnepség kezdetén két szarvasfejet hoz be -- Hippolyta elborzad, A színielőadás közepén Kurtha gyertyaállásban égnek emeli a lábait. Az amazonkirálynő ijedten bújik Theseushoz. „Megint szeretjük egymást, kedvesem." *

TÖRÖK TAMARA

* Az idézetek Csányi János fordításából valók

***Shakespeare: Szentivánéji álom***
***(Kisinyovi Ionescu Színház)***
*Díszlet: Boris Golea. Jelmez: Tatiana Popescu. Zene: Marian Starcea. Rendezte: Petru Vutcarau.*
*Szereplők: Leonard Rudo, Andrei Sochirea, Gheorge Pietraru, Alexandru Cozub, Andrei Mosul, Petru Oistric, Vitalle Drucce, Valeriu Ungureau, Arcadle Strungaru, Iulla Bordeianu, Nicoleta Coltun, Ala Mensicov, Valentin Zorlia, Margareta Panteu, Maia Grosu.*

***(Zsámbéki Nyári Színház)***
*Fordította: Nádasdy Ádám. Jelmez: Doina Levinta. Díszlet: Constantin Ciubotaru. Rendezte: Beatrice Bleont.*
*Szereplők: Fekete Ernő, Horváth Zita, Takátsy Péter, Schneider Zoltán, Botos Éva, Szalay Mariann, Tóth József, Claudiu Bleont, Simon« Matei, George Calin, Bán János, Dorel Visan, Nicolae Poghirc, Octavian Vlacu, Radu Panamarenko, Ion Rizea.*
***(Mongol Nemzeti Színház)***
*Rendezte: Jambaljamts.*
*Szereplők: B. Tungalag, B. Misheelt, R. Baigal, D. Sosorbaram.*
***(Pozsonyi Színművészeti Főiskola)***
*Díszlet és jelmez: Jana Kutnerová. Rendezte: Juraj Sulík.*
*Szereplők: Gubik Ági, Slávka Helcáková, Lucia Luzínska, Nádasdi Péter, Juraj Kemka, Jakab Róbert, Vladimír Kobielsky, Marián Miezga, Lukás Latinák.*
***(Bárka Színház)***
*Fordította: Csányi János. Jelmez: Papp János m. v. Díszlet: Csányi János. Zene: Faragó Béla. Rendezte: Csányi János.*
*Szereplők: Kulka János m. v., Udvaros Dorottya, Kaszás Gergő, Fekete Ernő m. v., Jónás Rita m. v., Magyar Attila, Vasvári Emese, Mucsi Zoltán, Szabó Győző m. v., Széles László, Scherer Péter, Tóth József.*



***Kulka János (Oberon)*** *és Kaszás Gergő (Manó) a Bárka előadásában (Koncz Zsuzsa felvétele)*

## VICTOR HUGO-BEATRICE BLEONT: A PÁRIZSI NOTRE-DAME

# A ZSÁMBÉKI KATEDRÁLIS

Beatrice Bleont szereti a változatosságot. Miután tavalyelőtt nagy sikerrel rendezte meg Shakespeare egyik legnépszerűbb komédiáját, *a Szentivánéji álmot a* zsámbéki templom mellett, már hajlamosak voltunk arra gondolni, hogy a kezdeti forma- és témakeresés időszaka után most a megállapodottságot tükröző drámainterpretációk korszaka következik. Erre visszatért a kezdetekhez: *A Mester és Margarita* után újabb adaptálhatatlan regényt alkalmazott színpadra. A *párizsi Notre-Dame** közismert regény, bár tartok attól, hogy valójában inkább valamelyik filmváltozata közismert, elsősorban feltehetőleg Jean Delannoy-é (Anthony Quinnnel és Gina Lollobrigidával), amely az alapműből színes, szélesvásznú kommerszt fabrikált. A rendező a sztorit a végletekig leegyszerűsítette, Frollo alakját háttérbe szorította, a mellékszereplőket vagy kihagyta, vagy fekete-fehérré mázolta, a történelmi összefüggéseket nem ábrázolta, s az egészből a két főszereplőre kihegyezett „A *Szépség és a Szörnyeteg"* -típusú történetet kerekített. Így aztán az, aki csak a filmet látta, meglehetősen homályos ismeretekkel rendelkezhet a regényről. (Bárha a nemrég készült amerikai rajzfilmre gondolok, amelyben tudtommal a jók méltó jutalmukat elnyerve tovább élnek, lehet, hogy még visszasírjuk Delannoy-t.)

Ami az eredeti művet illeti, alighanem egyike a világirodalom legtökéletesebb regényeinek. Romantikus fekete-fehér képlet, amelyben a két főszereplő alakja mögött gazdag szimbolikus tartalom rejlik, mellettük pedig - mintegy a groteszk leképezése-ként - megjelenik a jót és rosszat egyaránt magába sűrítő harmadik főszereplő. S körülöttük ott van Párizs szinte realisztikus képekkel ábrázolt, sokszínű forgataga, össze-tett jellemű mellékszereplőkkel, nagypolitikai viszonyokat tükröző tablókkal. Az egész konstrukció fölött pedig ott tornyosul a Notre-Dame titokzatos, nyomasztóan szimbolikussá növő épülete, a falaiba karcolt, az egész történet lefolyását és értelmét meghatározó „VÉGZET" szóval. Mindez valami egészen természetes, az eklektikus alapanyagot magától értetődő stiláris egységbe gyúró írói technikával ábrázolva. (Kiváltképp szembetűnő ez, ha Hugo néhány későbbi, minden erénye ellenére is igen nehézkes „nagyregényével", például *a Nyomorultak*kal vetjük össze.)

Mindezt kizárólag azért írtam le, hogy a feladat nagyságát érzékeltessem; azt aligha kell bizonygatni, hogy a fenti teljesség semmilyen adaptáción nem kérhető számon. Végképp nem a Beatrice Bleontén. Ő az adaptálást mindig az előadás szemszögéből végzi el, vagyis nem a kiszemelt mű színrevitelének nehézségei izgatják, hanem egy alkalmazandó színházi nyelvhez keres alapanyagot (a színháznak álcázott irodalomóra pedig végképp távol áll tőle). S végül is a mű gazdagsága megengedi, hogy egy koncepciózus rendező azt a rétegét erősítse fel, amelyet fontosnak tart, s azokat az epizódokat hagyja el, amelyeket jónak lát. Csak egy dologról nem szabad elfeledkeznie: *A párizsi Notre-Dame* nem a Szépség és a Szörnyeteg mítoszának romantikus variációja, hanem regénybe oltott végzetdráma, melynek hősnője (Esmeralda) és antihőse (Frollo) egyaránt megállíthatatlanul zuhan végzete felé.

Bleont ezt olyannyira nem felejti, hogy már az első képpel látványosan megérzékíti. A fel-felvillanó fényekkel gyönyörűen megvilágított templom valóban a Notre-Dame illúzióját kelti, s míg a fények villódznak, egy égi hang többször is elismétli a „végzet" szót. A romtemplom ezúttal valóban a játék részévé válik; titokzatosan, fenyegetően magasodik a játéktér fölé, s mintegy az alkotás legyűrhetetlen erejét, a maradandóságot jelképezve az idő sodrására s az ember térhez és időhöz kötöttségére is emlékeztet. S noha Frollo „birodalma", az alkímia, a transzcendenciával való veszélyes játék nem kerül bele az előadásba, a komor, sejtelmes falak kellő háttérül szolgálnak a figurának. Az előtér pedig mindig élettel telik meg: egész Párizs persze nem kavaroghat ott, mint a regényben, nem jelenhet meg minden csoport, réteg és epizodista, de az az etnikum, amely hangsúlyosan van jelen, tényleg betölti a teret. Természetesen a cigányokról van szó, akiknek jelenléte pillanatig sem folklorisztikus, illusztratív: túl azon, hogy dalaikkal, táncaikkal sajátos, összetéveszthetetlen hangulatot teremtenek, szinte megtestesítik az Ember sokarcúságát. Szabadok, de törvényen kívüliek, nagyon tudnak szeretni, de gyűlölni is, egyeseket megmentenek, másokat megölnek. Ok rabolják el anyjától a csecsemő Esmeraldát, de ők is nevelik csodálatos teremtéssé a lányt.

Az egyes főbb szerepeket játszó román színészek óriási elánnal, nagy kedvvel, erőteljesen, de természetes eszközöket használva vesznek részt a játékban, néhány énekszámot és táncbetétet pedig különösen emlékezetessé tesznek (kivált Maria Teslaru a mulató énekesnőjének dalát). Az ő természetközeli, nagyon emberi világuknak tökéletes ellentéte a Phoebus kapitányt körülvevő, minden ízében mesterkélt, természetellenes udvari környezet (melyet a sok apró geg mellett Fekete Ernő, Major Melinda, Tamási Zoltán, Takátsy Péter, Balla Eszter és Jantiver Emese karikírozottan stilizált játékmódja teremt meg hitelesen). Minden didaxis nélkül nyilvánvalóvá válik: ide, ebbe a világba hiába vágyik Esmeralda.

Míg a „tömegjelenetekben" a színészi játék teremt sajátos hangulatot, az előadás többi részében a képeké a főszerep. Bleont nem használja agyon a templomépületet, így amikor megvilágítja, mindig hatásos tud maradni. Quasimodót először harangozás közben látjuk, s noha ő - a rom egy távoli szegletén állva - parányi pont lenne csupán, árnya a falra vetülve óriásira nő. Még hatásosabb a másik harangozás: amikor a toronyőr kedvenc harangjait mutatja meg a frissen megszabadított Esmeraldának, csupán a jellegzetes mozgást végzi el, miközben valahol a láthatatlan harang életre kel, megszólal. A fények és az árnyak a tér más részeit és a szereplők más csoportjait is sejtelmesen világítják be. (Rögtön az elején a gyereklopó cigányokra vetülő fény már előre jelzi a szándékot.)

Mindez nem jelenti azt, hogy a kimagasló fénytervezés mellett a díszlet- és a jelmeztervezőnek ne maradt volna dolga. Horatiu Mihaiu persze nem hagyományos díszletet tervezett, hanem arra törekedett, hogy részint elhelyezzen a térben néhány meghatározóan fontos elemet (a letakart bitófa az elejétől kezdve ott áll a szín [jobb]közepén, minduntalan az elkerülhetetlen végzetre asszociáltatva), részint a szereplők egy részének határozott helyet jelöljön ki (Frollo például mindig a rom legalsó, a nézőtérrel szemközti fokáról figyeli a fontosabb eseményeket). Doina Levintza jelmezei pedig - Phoebus környezetének modernizált középkori viseletei, a cigánylányok egzotikus, erotikus ruhái - nélkülözhetetlen segítői színésznek, rendezőnek a már leírt atmoszféra megteremtésében. S van még egy nélkülözhetetlen hangulatteremtő eszköz: a szinte mindvégig szóló zene. Reménytelen lenne megszámlálni, hány helyről válogatta össze a rendező, de ez lényegtelen is; még csak véletlenül sem nyúl félre, szinte minden jelenet lüktető, érzelemgazdag, kifejező zenei aláfestést kap.

Bleont tehát ezúttal is kitűnően alkalmazza azt a színházi nyelvet, amelyet korábbi előadásaiban is használt. Mégis *A párizsi Notre-Dame* annyiban eltér a korábbi három előadástól (a sok tekintetben más karakterű *Szentivánéji álmot* most nem számítva), hogy a feldolgozott mű kevésbé tűnik nyersanyagnak, mint korábban, a történet nemcsak egy színházi nyelv prezentációjának eszközeként, hanem önmagában is fontossá válik. Ami elvileg pozitívum ugyan, de mivel Bleont a színészvezetés és a szituációte-

*Spolarics Andrea (Gudule) és Andra Negulescu (Esmeralda) A párizsi Notre-Dame előadásában*

remtés terén nem mindig annyira erős és következetes, mint a képek komponálásakor és az asszociációserkentő vizuális ötletek kitalálásánál, a nézőnek olykor hiányérzete támad. Különösen akkor, amikor e nemben is kitűnő jeleneteket lát, mint az előadás végén Esmeralda és Gudule egymásra találását. Ebben a részben valóban erőt, fájdalmat, szeretetet, szenvedélyt hordoz a színészi játék, köszönhetően főként Spolarics Andreának, aki szívbe markolóan játssza az elveszett gyermekét váratlanul visszakapó, majd újra elvesztő, végletes érzelmeket megélő, épelméjűség és őrület határmezsgyéjén támolygó anya alakját. (Az epizodistákra amúgy sem lehet panasz: Lugosi György szellemes magánszámokat mutat be a bolondok ünnepe ceremóniamestereként, Fekete Ernő kellően ellenszenvessé és jelentéktelenné karikírozza Phoebus figuráját. Schneider Zoltán pedig elegánsan, pontosan hozza Gringoire alaposan leegyszerűsített, a döntő pillanatban felesége helyett inkább a kecskét megmentő, vonzó-taszító reneszánsz életművészből ezúttal is ügyetlen, de jó szándékú igriccé redukált alakját.)

Andra Negulescu Esmaraldája is az utol-só jelenetben a legjobb. A tüzes szenvedély, a vágy, a szeretet színei addig is hatásosak a tehetséges színésznő alakításában, de az az elemi természetesség, a világra rácsodálkozó naivitás, mely a cigánylányt szinte emblémaszerűen jellemzi, kevéssé érződik játékában (valljuk meg, ezúttal az enyhe, kiküszöbölhetetlen akcentus is kicsit ez ellen dolgozik). A Quasimodót alakító Claudiu Bleont most is elkápráztat virtuozitásával. Nemcsak az a szembetűnő, hogy színészi eszköztára mennyire gazdag, hanem az is, hogy eszközeit milyen finoman, ízlésesen alkalmazza, hogy mennyire visszafogott tud maradni ebben a túlzásokra csábító szerepben. Talán kissé túlságosan is visszafogott. Értem persze, hogy a toronyőr alakjának finomítása koncepció (nem véletlenül nem szerepel az előadásban az általa brutálisan meggyilkolt diák, Jehan Frollo), de azért nem ártana, ha időnként félelmetesebb volna, ha jelentkezne benne valami állati, valami, ami nevelőjére, Frollóra utal.

A legnagyobb hiányérzetet Bán János Frollója keltette bennem. Bán tavaly a Shakespeare-komédiában egészen kitűnő alakítást nyújtott, ez a szerep azonban mintha távolabb állna alkatától és játékstílusától. Bán mindig minuciózusan, számos árnyalatot kibontva dolgozza ki szerepeit, az esperes egy tömbből faragott figurája viszont inkább eszköztelenséget igényelne; puszta jelenlétével kellene erőt sugároznia. Bán játéka Frollót inkább komplexusoktól gyötört, titokban talán önmagát korbácsoló papnak mutatja, semmint a tűzzel játszadozó, vesztébe többé-kevésbé tudatosan rohanó méregkeverőnek.

A főszereplők játékának kisebb-nagyobb hiányosságaiba azonban belejátszhatott az időfaktor is. Elég csak *A Mester és Margaritára* gondolni, amely a második évben vált igazán jó előadássá, jórészt azért, mert akkorra érett be, vált szuggesztívvé a két magyar főszereplő játéka. Nem kizárt, hogy valami hasonló történhet *A párizsi Notre*-Damemal is, amely azért hiányosságai ellenére már első „nekifutásra" is szép és élvezetes produkció. Közönségétől mindenesetre máris megkapta a legnagyobb elismerést. Az általam látott estén, amikor Esmeralda és Gudule magukra maradtak, esni kezdett az eső, s a hátralévő szűk félórát végigzuhogta. S nemcsak a recenzens ázott szívesen (és nem kötelességszerűen), de a nézők túlnyomó többsége is a helyén maradt, sőt, még a tapsrend alatt sem kezdett pánikszerű futásba.

***Major Melinda (Fleur de Lys), Andra Negulescu, Balla Eszter (Diane) és Jantiver Emese (Amolette) (Hekeli Rita felvételei)***

* A szórólapok szerint ugyan a cím „A párizsi Notre Dame", de mivel az Hugótól és a francia helyesírástól való eltérésben nem koncepciót, hanem figyelmetlenséget látok, inkább maradok az eredetinél.

URBÁN BALÁZS

***A párizsi Notre-Dame***
***(Zsámbéki Nyári Színház)***

*Victor Hugo regényét színpadra alkalmazta: Beatrice Bleont. Jelmez: Doina Levintza. Díszlet: Horatiu Mihaiu. Fény: Manuela Radu, Stefan Spiridon, Bogdan Vladu, Turjánszky Zoltán. Zenei szerkesztő-koreográfus-rendező: Beatrice Bleont.*

*Szereplők: Bán János, Claudiu Bleont, Andra Negulescu, Spolarics Andrea, Schneider Zoltán, Fekete Ernő, Major Melinda, Alexandru Georgescu, Maria Teslaru, George Calin, Takátsy Péter, Tamási Zoltán, Balla Eszter, Jantiver Emese, Iliana Olteanu, Mihaela Dumitru, Ioana Cristina Gajdo, Doru Rancea, Florin Nan, Razvan Vasilescu, Horváth Zita, Koleszár Bazil Péter, Lugosi György, Alina Constantin, Derzsi János hangja.*

## PETER WEISS: MARAT/SADE

# A TÖRTÉNELEM ŐRÜLETE

Míg kőszínházi rendezéseihez Szász János zártabb szerkezetű, a magyar színházak repertoárján gyakran szereplő klasszikusokat keres, nyári előadásai nyitottabb szerkezetű, formabontó művekből indulnak ki. A nyíregyházi Tennessee Williams- és Csehov- (vagy a korábbi miskolci Ibsen-) előadások után tavaly nyáron Brecht *Baalját,* az idén Peter Weiss *Marat/Sade-ját* állította színre Gyulán. (Ehhez a „német" vonulathoz kapcsolódik Woyzeck-filmje is.)

Az utóbbi művekben nem a történetalakítás, hanem a nyelvi megformálás az igazán fontos. Az eseményeknél hangsúlyosabbak a szóképek és a retorikai alakzatok, így a lírai kifejezőeszközök a drámai hatáselemekkel egyenrangú szerepet töltenek be. Ez a „költői fogalmazásmód" a rendezőtől is képszerűbb gondolkodást igényel: a darabok látomásos jellegének színpadi vízióként való kibontását, a figurák tudat alatti működését, metafizikai vonatkozásait is érzékeltető ábrázolást.

***Szabó Márta (Charlotte Corday), Gazsó György (Sade) és Andorai Péter (Marat)***

Szász előadásai (akár Csehovot, akár Brechtet rendez) egyébként is atmoszferikus jellegűek: határozottan megteremtett hangulatok fogják egységbe a produkciókat, a színpadi játék által létrehozott világra nem a részletgazdagság, hanem az erős miliő jellemző, és a színészi alakításokat sem a sokszínűség, hanem a hiteles jelenlét határozza meg. Mindez azt is jelenti, hogy Szász rendezői művészetét mind a színészvezetésben, mind a jelenetszervezésben a realizmustól való határozott elmozdulás jellemzi. Ugyanakkor ez a színház távol áll a stíluseklektikára építő, ötletcentrikus posztmoderntől. Eb-ben az értelemben Szász „konzervatív" alkotó: rendezései nem egy darabjaira széthullott valóságot érzékeltetnek, hanem egységes - bár nyomasztó hangulatú - világot. O az elő-adás egészében gondolkodik: folyamatokat szervez, motívumokat épít, ahelyett, hogy elszigetelt részleteket, önmagukban megszerkesztett cserépdarabkákat illesztene össze, mint a legújabb rendezőnemzedék tagjai. Mégis egyértelműen kortárs színház az övé, nemcsak eszközeiben, hanem világképében is: fojtó, szorongató világok, zsigeri kínok, a valóság által az egyénre mért szenvedések állnak művészete középpontjában.

Szász előadásainak főszereplői többnyire különös, deviáns alakok, akik a normális többséggel harcba keveredve végül kihullanak a világból, ám vonzerejükkel, démonikus természetükkel mások számára is nyilvánvalóvá teszik, hogy a szakadék, amelybe belezuhantak, ott tátong mindannyiunk lába előtt.

Mindez különösen érvényes az idei nyári bemutatóra, *a Marat/Sade-ra,* hiszen ennek a darabnak a szereplői majd' valamennyien deviáns figurák, elmegyógyintézeti ápoltak, akik riasztó tükröt kínálnak a normálisok társadalmának: a francia forradalom egyik epizódjának, Marat halálának eljátszásával a történelem őrületét teszik nyilvánvalóvá. A játék témájának és szereplőinek viszonyában önkéntelenül is összefonódik az ember szellemi-ideológiai nagysága és zsigeri késztetéseknek engedő tudattalansága, a világnak új törvényt szabni vágyó személyiség teremtő géniusza és önpusztító ereje.

Peter Weiss darabja tehát ideális alapanyagul kínálkozik egy Szász-előadáshoz. Az idei gyulai bemutatón is lenyűgöző volt az a hatalmas erőfeszítés, az a kíméletlen munka, ame-

lyet a rendező és társulata a színrevitelbe fektetett; a bemutató mégis több szempontból csalódást okozott.

Az előadáshoz készült műsorlap izgalmasabb kiinduló helyzetet ígért annál, ami az előadásban megvalósult. A darab egyébként is kacifántos címét az aktuális színrevitelhez igazították az alkotók: *„Jean-Paul Marat üldöztetésének és meggyilkolásának megnyugtató történelmi távlatokba helyezett, ugyanakkor kellő magyarázatokkal ellátott*

Hol is vagyunk hát? A Vízgépészeti Vállalat udvarán 1999-ben? Esetleg a charentoni elmegyógyintézetben, a ruhák által jelzett félmúltban? Vagy talán a francia forradalom korába kellene képzelni magunkat, abba a világba, amelyet a játék felidéz? De amint Coulmier beszédet intéz hozzánk a bejáratnál, eltűnnek ezek a termékeny kételyek: néhány perc múlva az elmegyógyintézet homokkal felszórt fürdőjébe lépünk, ahol hatalmas ketrecben várakoznak a betegek, hogy

nem hagyta volna, hogy a játszók által felidézett történelmi szituációk, a játék által teremtett színpadi helyzetek önálló életre keljenek. Mert Peter Weiss drámájának - dramaturgiai értelemben - mégiscsak a játék a legfőbb mozgatóereje; a szereplők és a szerepek közt szüntelenül megnyilatkozó distancia is óhatatlanul az iróniát hívja elő. Valószínűleg ennek letakarása okozta, hogy az előadás inkább csak hosszan kitartott tablóképnek, kevéssé részletezett állapotrajznak hat.

***A Marat/Sade Gyulán***

Az előadás atmoszférája a tavalyi *Baal* esetében is fontosabb volt, mint a történet, de ott a furcsa stációs jelleg, a negatív passiótörténet határozott irányt szabott a színpadi eseményeknek, és nézői befogadásukat is eredményesen segítette. Mindehhez az alapot akkor a különleges tér, a medencébe épített, földet-vizet egyesítő díszlet teremtette meg. A szerelő-csarnokba telepített színpad (díszlet: Antal Csaba) nem tud ennyit. Eleinte szűkösnek tűnik, hiszen a tér középső részét nagyjából elfoglalja a hatalmas ketrec, bal hátul pedig Marat szintén óriási kádja szűkíti le a játékteret. Különösen azért tűnik kicsinek a hely, mert kezdetben minden szereplő állandóan színen van. De ezzel a térrel a legfőbb baj az, hogy nem szab irányt az eseményeknek. A szereplők csupán a rácson kívül vagy belül, illetve a ketrec előtti szűk sávban helyezhetők el, s a rács előtt állók nem igazán tudnak kommunikálni azokkal, akik a ketrec vonala mögött elhelyezett kádnál tartózkodnak. Ezért nincs igazi ereje például Sade és Marat első párbeszédének.

Később kiderül, hogy ez csak az első helyszín: az előadás harmadánál Coulmier áthívja a nézőket egy másik térbe. Ennek a hosszanti elrendezésű helyszínnek csak egyetlen állandó eleme van: az egyik végé-nél elhelyezett kád. A másik végénél hol kitolják, hol behozzák a ketrecet. Ez azt is jelenti, hogy nincs mindig jelen mindenki. Így magukra maradhatnak a főszereplők, intimebb jelenetek bontakozhatnak ki köztük, de erősebb hatása van annak is, amikor tele lesz a színpad, s a bolondokháza valamennyi lakója megjelenik.

Úgy tűnik, hogy az egyetlen térben létrehozhatatlannak bizonyult variabilitást az alkotók a helyszínek váltogatásával igyekeztek biztosítani, ugyanis az előadás utolsó két jelenete ismét újabb helyszínen zajlik. A szerelőcsarnoknak ez a harmadik szeglete tűnik a legizgalmasabbnak. Tágasabbnak is bizonyul, mint a korábbiak, talán mert nem két, hanem négy oldalról ülik (állják) körül a nézők, meg nyilván azért is, mert a ketrec itt már egyáltalán nem jelenik meg. Ennek a homok helyett fehér csempével borított hely-színnek egyetlen berendezési tárgya az egyik végét lezáró kád, Marat állandó tartózkodási

*színjátéka, ahogy a charentoni elmegyógyintézet ápoltjait alakító színművészek bemutatják de Sade úr betanításában 1999 nyarán a Vízgépészeti Vállalat - hazánk egyéb-ként üdvös kibontakozásának részeként le-szerelt - szerelőcsarnokában."* Az ebben a körülírásban jelzett áttételek azonban az előadásban nem váltak hangsúlyossá. Igaz, a kiürített szerelőcsarnok udvarán gyülekező nézőket szervezett és spontán látnivaló is fogadta: fehér ruhás urak teniszeztek a bejárat mellett (később mintha a bolondokháza személyzetének tagjaira ismertünk volna bennük), egy Angéla nevű kislány igazított el bennünket (az előadásban Coulmier, az intézet igazgatójának lányaként láttuk viszont), majd maga Coulmier köszöntött a bejáratnál. A játék célja, hogy a charentoni elmegyógyintézet látogatóinak képzeljük magunkat, ám közben látjuk az egykori Vízgépészeti Válla-lat udvarán felállított sátrat is, ahol ismert színészek sminkelnek, mint ahogy találkozunk velük a büfében is, akárcsak a rendezővel és a zeneszerzővel. (Tőlük tudjuk meg, hogy veszélyben forgott a bemutató, mert a Coulmier-t játszó Vallai Pétert néhány perce kórházba szállították, s hirtelen döntéssel Kovács Kristóf dramaturg ugrott be a szerepébe. Nehéz megítélni, hogy mindez menynyiben befolyásolta az aznapi előadás minő**ségét.)**

az igazgató jeladására megkezdődhessen a gyógyító játék. A Kikiáltó (Tóth József) - aki az első fényváltásra azt hiszi, hogy vallatáson van, és mentegetőzni kezd - kábulatából felocsúdva sorra bemutatja a ketrecből kieresztett szereplőket, az általuk játszott történelmi figurák mellett a betegségüket is megnevezve.

A címben jelzett többszörös áttételnek *(„ahogy a charentoni elmegyógyintézet ápoltjait alakító színművészek bemutatják")* ettől kezdve nincs nyoma az előadásban: őrülteket rendkívül hitelesen megjelenítő színészeket láttunk, akik soha nem léptek ki a szerepükből, s színész voltukra még apró gesztusokkal sem hívták fel a figyelmet.

Mindez azt jelzi, hogy Szász és színészcsapata a nehezebb utat választotta: az ironikus távolságtartás helyett a bolondokháza lakóival való teljes azonosulást. Mozgásban, gesztusokban gondosan kimunkált kóreseteket láttunk - hiteles maszkok és foszló-fehérlő intézeti ruhák segítették a színészi munkát -, de sokszor az volt a benyomásom, hogy az emberi szenvedésnek ez a változatos karaktereken keresztül bemutatott iszonyata fontosabb üzenete az előadásnak, mint az, ami ezeknek a figuráknak a szavaiban és tetteiben megnyilatkozik. Mintha a Szásznál mindig oly erős atmoszféra most teljesen magába szippantotta volna a történetet, s

helye. (Ebből a szempontból a második helyszín az első elforgatásának, a harmadik pedig a második elcsúsztatásának tűnik.) Időn-ként működésbe lép egy üzemi daru is: előbb Duperret-t szállítja Marat kádja fölé, később a ráfüggesztett zuhanyrózsákból a felhevült betegek megnyugtatására kezd ömleni a víz. Rideg, riasztó fürdő képzetét kelti ez a helyszín. Nyilván a nézőteret körbefogó szögesdrótok miatt a koncentrációs táborok fürdőire is asszociálunk róla. Mindez azonban inkább tűnik véletlen képzettársításnak, semmit az előadás motívumai által kijelölt értelmezési iránynak.

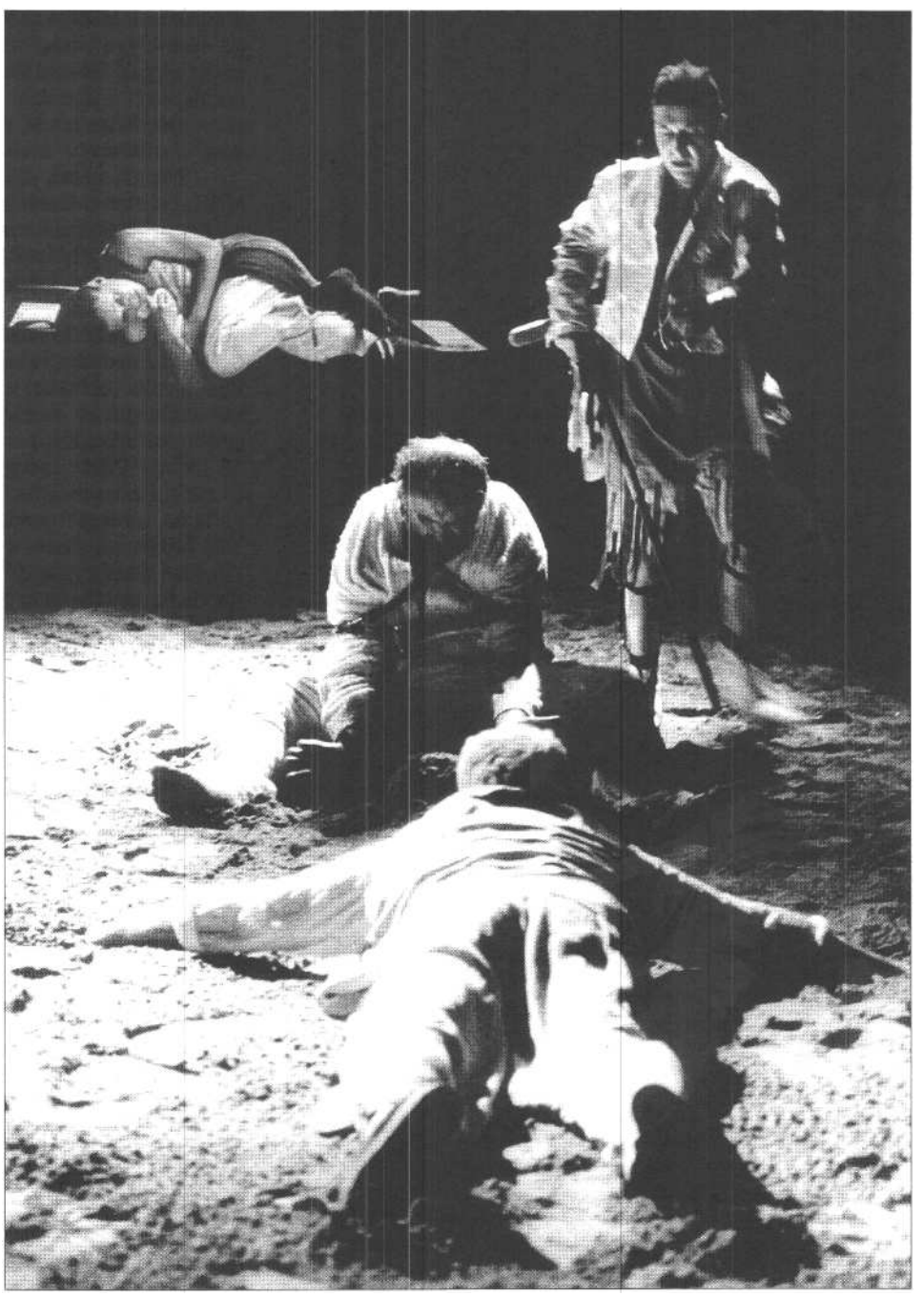
Az előadás legfőbb problémája ugyanis az, hogy nem egyértelműek benne az értelmezési irányok. Nem a drámai anyaggal szembeni távolságot hangsúlyozza, hanem a vele való azonosulás lehetőségét keresi. Nem a jelen és a múlt közti szakadék, hanem a kettő közötti átfedés válik a játék tárgyává. A szereplők hatalmas energiákat mozgósítanak, ám így sem lesz világos, hogy mit is akar erről mondani az előadás. Pusztán a különféle maszkok mögötti, egyformán erős emberi szenvedésről beszél? Vagy a másság gyűlöletéről? De akkor mit kezdjünk de Sade személyével, Marat szenvedéseivel és a francia forradalom történetével, amely mégiscsak az előadás témája marad?

Coulmier a bejáratnál tartott beszédében egyértelműen a forradalmat jelöli meg viszonyítási pontként: a közelmúlt dicsőséges eseményeit, amelyek mára már tananyaggá váltak. Angéla még el is szaval egy általa írt csacska verset a témáról. Ehhez az ironikus felütéshez képest az előadásban a francia revolúció eseményei tobzódó, durva, alpári népünnepélynek hatnak. A drasztikus hatás nyilvánvaló, de az értelmezési lehetőségek bizonytalanok. Ugyanis 1999 nyarán Magyarországon a forradalom szónak nincs mögöttes tartalma. Elvont fogalmat takar csupán, nem pedig a nézőkben aktivizálható egyéni élményt. Valahogy kiment a divatból. Kevesebbet jelent, mint például a háború, a megszállás, a népirtás fogalmai. Valóban csak a tananyagra utal, s nem a személyes történelemre. (Mondhatnánk azt is - a kacifántos címre visszautalva -, hogy ha túl nagyok a történelmi távlatok, kissé érdektelenné válnak a magyarázatok. Ez persze nem jelenti azt, hogy Peter Weiss műve elvesztette volna az aktualitását. Olyan erős szöveg ez, hogy ma is van érvényes jelentése. Számomra társadalmi szinten a „közéleti ember" bukásáról, egyéni szinten pedig az élet és a halál kíméletlenül feltett kérdéseiről szól.)

Nem segítenek az előadás értelmezésében a tömegmozgatásból születő képek, illetve a főszereplők közt kialakuló színpadi szituációk sem. Bár a tömeg tagjainak (a különféle elmekórtani esetekhez kapcsolódóan) határozott egyéni arcélük van, mint közösségnek azonban nehezen meghatározható a szerepük. Itt sem jutunk túl az elnagyolt általánosságokon. Ők a szenvedők, a kiszolgáltatottak. Épp ezért funkciójuk nem is saját belső történetük, hanem a darab által felidézett történet igényei szerint alakul. Marat megafonba harsogott (emiatt érthetetlen) szónoklata közben a csőcseléket, Charlotte Corday Párizsba érkezésekor az utcai járókelőket ala kítják az őrültekháza lakói, Marat liturgiája közben egy templomi körmenet tagjait ironizálják, később a konvent feldühödött képviselőit játsszák, majd váratlanul visszavedlenek dühöngő ápoltakká. Tömegként nincs követhető történetük - ezért is hat váratlanul, amikor végül megölik az intézet igazgatóját.

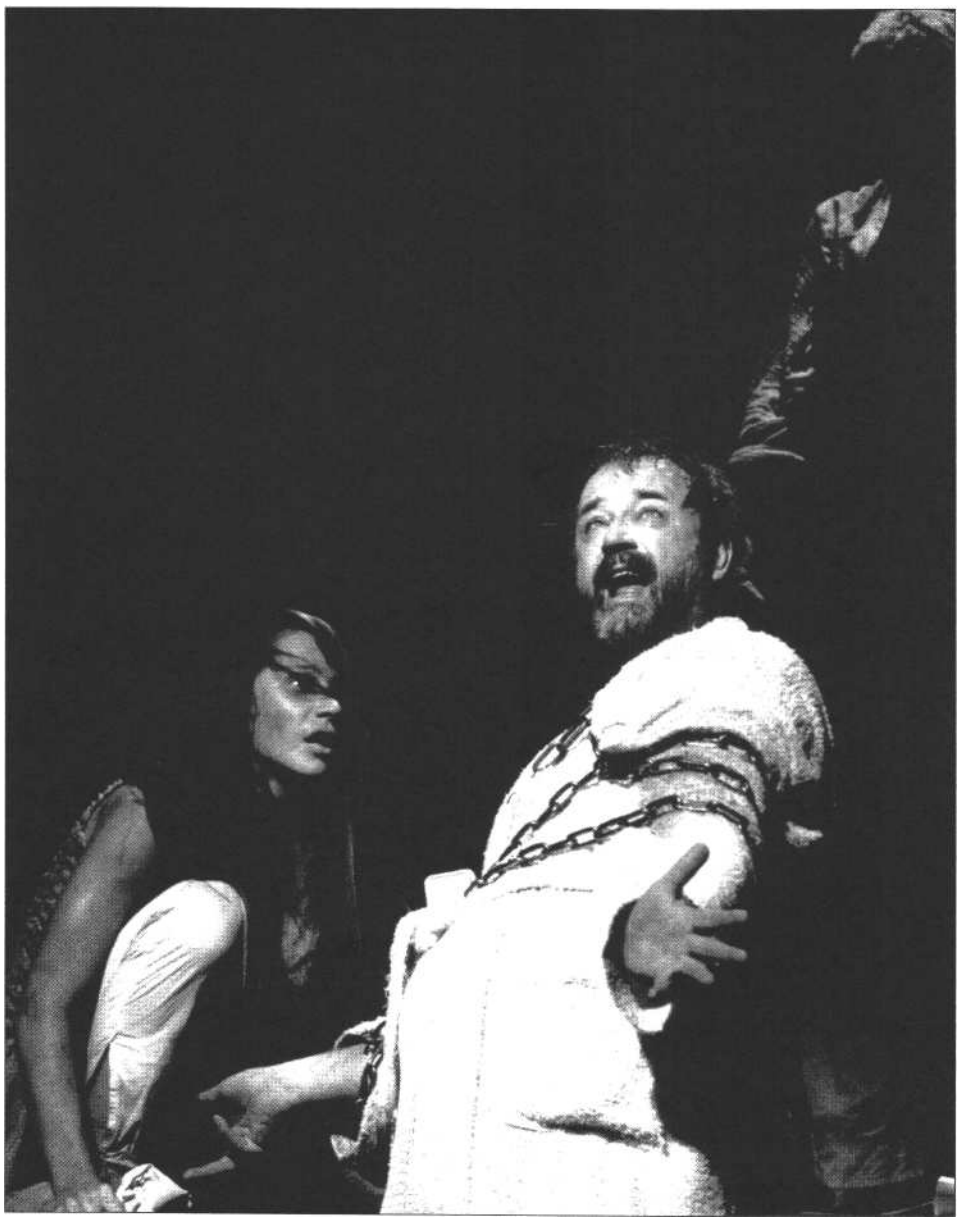
Ugyanakkor azt sem állíthatjuk, hogy az előadás a „mit mond" helyett a „hogyan mondja" kérdésére helyezte volna át a hangsúlyt. Nem a különféle ötletek, a különleges hatások, a váratlan effektek a fontosak. A képeknek, a mozgássoroknak sincs önmagukban szemlélhető jelentőségük. Horváth Csaba koreográfiája inkább az előadás első részében emlékezetes (szép, ahogy a rácsok közül kinyúló kezek által tartott énekesek úgy mozognak, mintha fel volnának függesztve a ketrecre, szellemes, ahogy a párizsi járókelők mozdulatai groteszk táncokká alakulnak). Később már alig akadt dolga a koreográfusnak, megkoreografált mozgássorok helyett inkább csak tablókat és vonulásokat látunk.

Az előadás nyilvánvalóan a három férfi főszereplő között kialakuló erőtérre kívánt építeni. A szöveg a Marat és Sade közti vitát állítja a középpontba, de ez a vita valójában nem egyenrangú felek között zajlik, hiszen Sade a saját gondolatait mondja, a Marat-t játszó elmegyógyintézeti ápolt pedig azt, amit a játékot irányító márki a szájába adott. Itt tehát inkább valamiféle belső vitáról van szó. Ezt érzékelteti a második helyszínen játszódó jelenet is: Sade Marat kádjával szemben állva így szól: „Mielőtt kimondjuk mi a rossz mi a jó / meg kell ismernünk önmagunkat." A vita folytatásában, a forradalmár ellenérveit hallgatva azonban már nem a tér másik végét (ellenkező pólusát) foglalja el: odamegy Marat kádjához, közel hajol hozzá, azt érzékeltetve, hogy amit a másiktól hall, azt akár ő is mondhatná. Mintha a játék valamiféle önismereti próba lenne számára. Igazi feszültséget tehát nem Sade és Marat, ha-



***Bognár Gyöngyvér (Simonne Evrard), Tóth** József (Kikiáltó), **Andorai** Péter és Gazsó György*

nem a márki és az elmegyógyintézeti igazgató viszonya hordoz. Coulmier eleinte némi belső feszültség: a színészek ugyanis az erőteljes színészi állapotok ellenére többménykedve, majd egyre csalódottabban fogadja a Sade által betanított előadást, később többször is megkísérli leállítani, hogy végül maga is az őrültek felkorbácsolt indulatainak áldozatául essen. (Ápoltjai egyszerűen belefojtják a vízbe.) Azért is nehéz a gyulai bemutatót megítélni, mert nyilvánvalóan az előadás egésze sérül, ha ez a hármas erőtér megbomlik, márpedig a Coulmier szerepébe az utolsó pillanatban beugró dramaturgtól senki sem várhatott teljes értékű alakítást.



***Bognár** Gyöngyvér és **Andorai Péter** (Koncz Zsuzsa **felvételei**)*

A főszereplőkre ugyanaz érvényes, mint a tömeg tagjaira: egyértelmű szimptómákkal jelzett őrülteket látunk, akik félénk, bizonytalan kezdés után fokozatosan lendülnek bele a játékba. A Szász által választott játékmód azonban fontos problémákat vet föl: a hitelességre törekvő maszkokhoz és gesztusokhoz miféle színészi állapotok társíthatók, s ezekben az állapotokban miképp adhatók elő a darab szövegei? Egyrészt nyilvánvaló, hogy néhány heti próbaidő után nehezen teremthetők meg azok az „őrületállapotok", amelyeket az előadás helyzetei jeleznek. Ezért is érzékelhető a legtöbb alakításban nyire jól ismert hangjukon, szokásos modorukban szólalnak meg. Természetesen az is nyilvánvaló, hogy azok a mondatok, amelyeket a Weiss-darab szereplői előadnak, nem őrültek szájába valók. Annál magvasabbak, bonyolultabbak, kimódoltabbak, költőibbek. Ezt a darab által kikényszerített, az előadásból mégis hiányzó iróniát az előadás a helyzetek hitelesítésével próbálja ellensúlyozni, azaz mintha arra törekedne, hogy ennek a nem realista darabnak a dramaturgiai alapötletét, az elmegyógyintézeti játékot a maga realitásában mutassa meg.

Hangsúlyossá válik tehát a „működevelő színjáték a színházban"-szituáció: itt nyilvánvalóan az ősz hajú Sade irányítja a játékot, állandóan jelen van mint néma, de mindig aktív segítő. A szereplők eleinte nehezen formálják mondataikat, a Kikiáltónak sokszor be kell segítenie, de Sade is gyakran súg, máskor csak úgy magában dünnyögi a mondatait. De átszellemült, furcsállkodó, elégedett, belső erőt és zaklatottságot tükröző tekintete végigkíséri az egész előadást. Koncentrációja fokozatosan vált át kaján örömmé, hogy lám, mégis azok a perverz belső erők irányítják az embert, amelyeknek a létezését az állítólagos normális többség oly könnyedén próbálja letagadni. Marat és Corday végső találkozásánál Sade is ott guggol a kádnál. Tekintetével maga is gerjeszti a szeretkezés pózait, amelyekben a két test találkozik, majd végül diadalmasan mutatja fel Cordaynak azt a papírkést, amelyet egyesülésük csúcspontján a fiatal nő a férfiba vág. Gazsó Györgynek de Sade szerepében új színei vannak, mégsem olyan erős a figura, mint a színész korábbi ábrázolásai. Ugyanezt éreztem Andorai Péter Marat-jában is. Andorai magába roskadt paranoiást alakított, aki nyilvánvalóan ön- és közveszélyes lehet, hiszen mindvégig leláncolt kezekkel játszik. Eleinte vörös szemekkel, üres tekintettel figyeli a körülötte zajló forgatagot, később azonban meg-megnyilatkozik az a szavakká formált kegyetlen belső erő is, amely a szereplőt láncok közé kényszerítette. Charlotte Cordayt Szabó Márta alakításában egy álomkóros lány játssza, aki eleinte bizonytalan, réveteg tekintettel figyeli, hogy mit is várnak tőle, később azonban elragadja a játék heve, s mintha önmagában is megérezne valamit a fanatizmusból, amely nem ismer kíméletet. A lekötözött (később a darura fellógatott) Duperret (Szabó Győző) olyan maszkot viselt, mint amilyennel *A bárányok hallgatnak* szadista sorozatgyilkosát igyekeztek kordában tartani, így hát jeleneteiben is erre a veszélyességre, kegyetlenségre helyeződött a hangsúly. A dupla fenekű ketrec szűkös alsó részébe zárt tomboló őrült játssza Jacques Roux-t (Derzsi János), aki a forradalom legvéresebb jelszavait kántálja. Tóth József bohócnak öltözött Kikiáltóját az előadás végén bevarrt, véres szájjal látjuk.

A gyulai *Marat/Sade* megoldatlanságai ellenére is fontos előadás. Tiszteletet parancsoló az az energia, amelyet létrehozói belefektettek. Híján van minden cinizmusnak, minden sandaságnak; ugyanakkor szervesen beépül a rendező eddigi színházi életművébe. A sikeresebb folytatást ígéri.

SÁNDOR L. ISTVÁN

***Peter Weiss: Marat/Sade***
***(Gyulai Várszínház)***

*Fordította: Görgey Gábor. A versszövegeket fordította: Eörsi István. Díszlettervező: Antal Csaba. Jelmeztervező: Szűcs Edit. Zeneszerző: Richard Peaslee. A zenéket átdolgozat és részben írta: Melis László. Dramaturg: Kovács Kristóf. Koreográfus: Horváth Csaba. Rendező: Szász János.*

*Szereplők: Gazsó György, Andorai Péter, Tóth József, Szabó Márta, Szabó Győző, Vallai Péter/Kovács Kristóf, Derzsi János, Bognár Gyöngyvér, Lőrincz Zoltán, Vass György, Szandtner Zsófi, Széles Zita, Avass Attila, Baksa Imre, Balogh Rudolf, Csányi Sándor, Dolmány Attila, Egyed Attila, Hámori Gabriella, Hevér Gábor, Kokics Péter, Kovács Martina, Lengyel Tamás, Major Hunor, Nagy Zsolt, Révész Géza, Róbert Gábor, Siktár Zoltán, Stefanovics Angéla, Szabó Zoltán, Szákás Tóth Péter, Szilvási István, Tóth Attila. Közreműködik: Purcell Zenekar.*

## FRÁTER ZOLTÁN: SZINDBÁD KERTJE

# MÁTÉ GÁBOR KRÚDYJA

A nemek harca, az érzékek csatája, a szerelmi szenvedély a leghatásosabb drámai témák közé tartozik. A színházi igény is óriási az ilyen típusú darabokra. A hazai választék azonban nagyon szűkös, ezért volt telitalálat az Óbudai Társaskör felkérése egy Krúdy-kamaraadaptációra, amelyet Fráter Zoltán készített el *Szindbád kertje* címen; a Krúdy-próza ugyanis nincs híján a szerelmi szenvedélynek, a férfiak és nők közötti nagyszabású játékoknak.

Az adaptáció megbocsátható gyengéje (hiszen ez Fráter Zoltán első, teljes estét betöltő színpadi kísérlete), hogy nagy energiával próbál összerakni és összetartani egy Krúdy-ra kevésbé jellemző, túlbonyolított, lekerekített sztorit - bár maga a történet nem idegen kitaláció, nagy része *A francia kastély* című regényen és más Krúdy-szövegrészleteken alapszik. Nagy előnye viszont a színpadi szövegnek, hogy bátran él a Krúdy-mondatok ironikus-költői lehetőségeivel, de úgy, hogy mindig a színpadi hitelességén belül marad. További előnye a „nyitott" szerkezet és „nyitott szituációk" létrehozása: az átdolgozó réseket hagyott a szövegben és a helyzetekben a színházi gondolkodás, a színházcsinálók számára, s így azok saját képükre, ízlésükre formálhatják az anyagot.

Máté Gábor, a produkció rendezője bátran, nagy invencióval élt is ezzel az ajánlattal. Merészen belekódolta a szövegbe a saját Krúdy-képét, személyes életérzését, színpadi ízlését, tapasztalatait, úgy, hogy a közismert, megszokottan finom Krúdy-világból nyers, tragigroteszk előadás született. Váratlanul felpörgő, őrült, lázas, zűrzavaros nyáresti kergetőzést látunk egy tisztes, budai úri házban, ahol - a kezdeti mozdulatlan idill és a végső pillanat megszenvedett csöndje között - három nő és egy férfi önmaga számára is meghökkentő, titokzatos pálfordulásokkal teli története zajlik, valahogy úgy, mint-ha némiképp „túlkoros" személyek groteszk, magyar *Szentivánéji álma* peregne a szemünk előtt, vagy egy francia bohózat, amelyben egy férfinak, jelesül Szindbádnak három nő között kell egyensúlyoznia. Ez a balanszírozás azonban már nem megy olyan könnyedén, mint hajdan, a „boldogult úrfikorban".

Máté Gábor és négy játszótársa személyes életkalanddá, érzelmi és érzéki társasjátékká tágította a szövegszituációkat. Ez a né-hány hét alatt összeszokott csapat remekül beszéli a tragigroteszk nagyon is emberközeli nyelvét, érzi a felfokozott szenvedélyek állapotában esendővé váló egyén mulatságos kiszolgáltatottságát, s mindezt bátran vállalt, karakteres öniróniával, önleleplezéssel realizálja. Egyszerre mutatják fel a figurák, szituációk, érzelmek színét és fonákját. Az előadás formai tekintetben, játékötleteiben is merészen kitágítja a stílust, a szürrealista lírai komédiától a szélsőséges bohózatig. Fizikai játékok sorozata ellenpontozza a szöveg líraiságát: Szindbád szerelmi vallomása egészen másképp hangzik egy maga köré tekert pokrócban, mint egy elegáns nadrágban, amit azonban éppen vasalnak. Vagy ha Szindbád már ki tudja, hányadszor ismétel - ugyanazon gesztus kíséretében - egy első hallásra gyönyörűséges, dús, jelzős szerkezetet, akkor a rajtakapott gondolkodási rutin már esendővé és mulatságossá teszi az alakot. Vagy ha egy, Krúdyra oly jellemző pompás körmondatot a partner többször félbe akar szakítani, Szindbád azonban ellentmondást nem tűrően és önzően végigmondja, akkor ez a metakommunikáció szintjén zajló partneri harc új, ironikus fénybe vonja magát az irodalmi szöveget is. A bohózati elemeket viszont egy szürreális játékötlet ellenpontozza, amely túlcsorduló lírával, érzelemmel tölti meg a játékot, miközben ha szükséges, rendezői parancsra ez az ötlet is idézőjelbe kerül: van az előadásban egy ötödik, néma szereplő is, egy hegedűs, aki Szindbád kivetített lírai énjeként jelenik meg a gyakran ismétlődő szerelmi ostromok közepette, és borongós, édesbús hegedűszóval erősíti az időnként el-ellankadó trubadúrt.

*Varga Mária, Béres* ***Ilona és Mácsai Pál a Szindbád kertjében (Ilovszky Béla felvétele)***

Mácsai Pál feltárulkozóan személyes jelenlétet produkál. Nem figurát teremt, hanem saját legbelső pszichéjéből, idegrendszeréből, személyes vonásaiból formálja meg a megfáradt Szindbádot. Semmi teátrális distanciát nem teremt önmaga és a figura között. Es ez figyelemre méltóan új vonás színészi pályáján az utóbbi időkben. Fanyarul, öniróniával mutatja meg saját szindbádi gyengeségeit, mulatságos esendőségét, de szuggesztivitását is. Béres Ilona Majmunkaként ismét remekel. Egy tavasza múlt asszonyi sorsot mutat fel, a maga teljes bonyolultságában ábrázolva az újra fellobbanó, majd az anyai gondoskodás álarcába kényszerülő szenvedélyt. Béres - ha erőskezű, jó rendezővel dolgozik - mestere a többsíkú játéknak: merész váltásokkal fog egybe érzelmet, bölcs iróniát és öniróniát. Az extrovertált szerető szerepében Varga Mária meglepő, groteszk humorát mutatta meg, Tóth Ildikó pedig az introvertált barátnő alakjában a rejtőzködő (és az egyszer kirobbanó) szenvedélyeket. Ók ketten pompásan egészítették ki a négyes fogatot.

Es amikor lezajlott és véget ért a lázas szerelmi kvartett, és az elfáradt Szindbád egyedül marad Majmunkával, Máté Gábor egy nehezen felejthető jelenetben fejet hajt a nagy elődök, Huszárik Zoltán, Latinovits Zoltán és Dajka Margit előtt. Az Óbudai Társaskör mediterrán hangulatú udvarán, a tiszta csillagfényű ég alatt Szindbád újra elfogyasztja Majmunka velős csonttal feldúsított varázslatos húslevesét. Kicsit fáradtabban, gyomorfájósabban, rezignáltabban, de ugyanolyan szívmelengetően; kézfogás ez a múlttal, a kultúra, az értékek megőrzésének, felidézésének, továbbadásának emlékezetes gesztusa.

RADNÓTI ZSUZSA

***Fráter Zoltán: Szindbád kertje***
***(Óbudai Társaskör)***
*Jelmez: Füzér Anni. Rendezte: Máté Gábor. Szereplők: Mácsai Pál, Béres Ilona, Varga Mária, Tóth Enikő.*

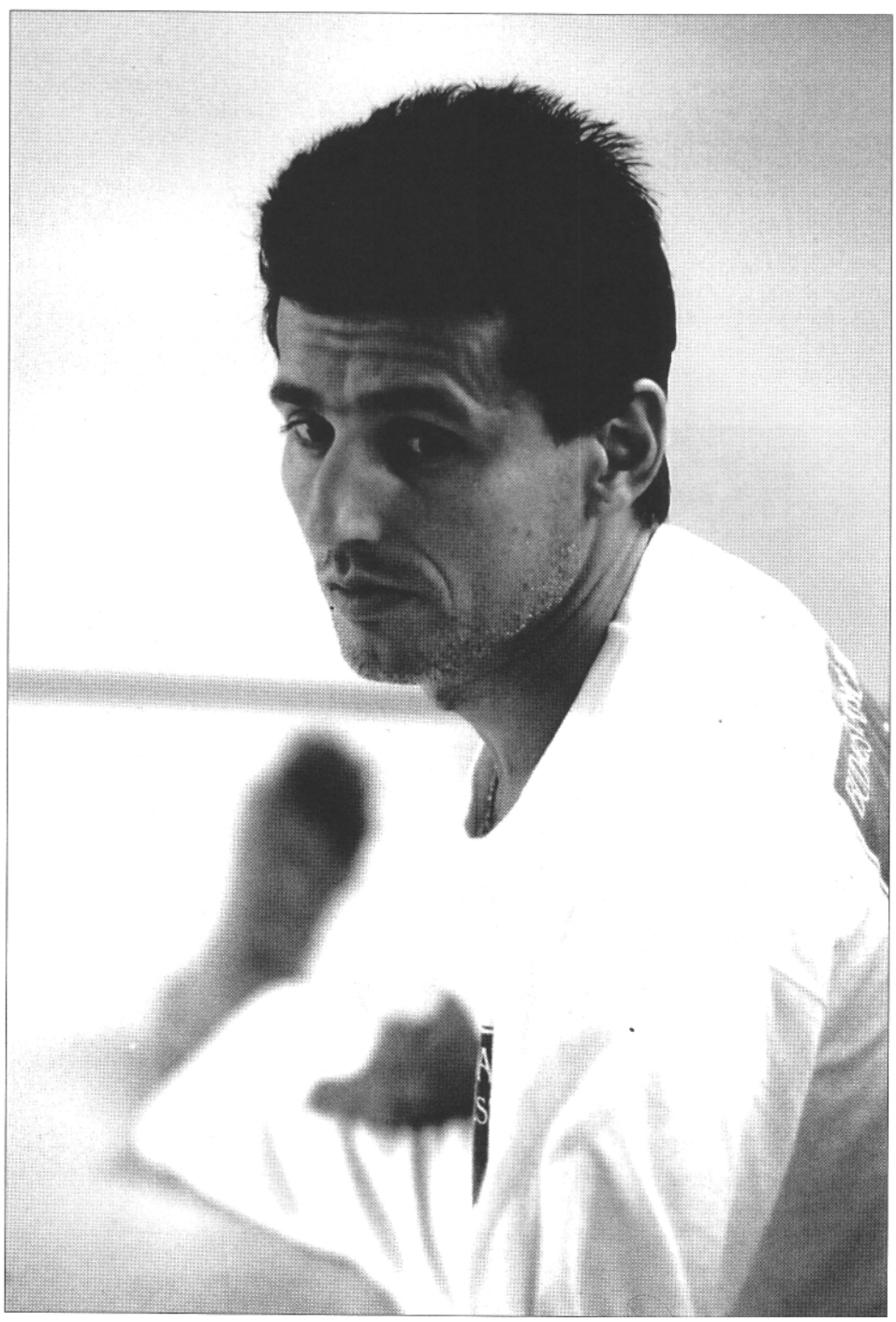
BESZÉLGETÉSEK
A BUDAPEST TÁNCSZÍNHÁZRÓL

# EGY TÁNCMŰHELY

*A Budapest Táncszínház a pesterzsébeti Csiliben próbál, ott őrzi kondícióját évek óta az a körülbelül nyolc táncos, akiket a szakma egyszerűen „ a Földi Béláék" -nak hív. Földi tanítványaiból s főként a Madách Színház jól képzett táncosainak sorából verbuválódott az a gárda, mely 1991-ben a* Spanyol nap *című lendületes táncművel tette le névjegyét, hogy azután évente legalább egy új esttel jelentkezzen, s nem csupán Földi, de a csapat modernjazz-profiljába illeszkedő kül- és belföldi koreográfusok művei is. Köztük a legmarkánsabb a szinte állandó vendég Raza Hammadi és Egerházi Attila. Az a bizonyos törzsgárda persze gyakran cserélődött az évek folyamán, ami stagione társulat esetén természetes folyamat (így van ez világszerte; Nyugaton igen sok az ilyen jellegű együttes), hiszen a produkciós pénzekből darabról darabra tengődő életmódot kevesen bírják ki egy helyen két-három évnél tovább. (Hadd említsük meg azonban annak a két kitartó, oszlopos tagnak a nevét, akik nemzetközi mérce szerint is nagyszerű művészek: Barta Dóra és Zachár Lóránd.)*

*Az alábbi beszélgetésekre azon az intenzív tánckurzuson kerülhetett sor, melyet augusztusban szervezett a társulat a Csili Művelődési Házban. Az ilyen nyári kurzusok óriási jelentőséggel bírnak a kortárs tánc területén, ahol az általános képzés és továbbképzés még megoldatlan. A Budapest Táncszínház nem először szervez ilyen tanfolyamot, s teszi ezt nemcsak saját táncosainak szakmai fejlődése érdekében, hanem hézagpótló tevékenységet is felvállalva.*

*Az idei nyár meghívottjai vendégalkotóként régről ismerik a társulatot, így a velük s az együttesvezető Földi Bélával készült beszélgetés nyomán igen árnyalt kép alakulhatott ki egyfelől a társulat profiljáról s arról, kiket vonz bűvkörébe, másfelől a magyar s a távolabbi (nevezzük nyugatinak) tánc- és kulturális élet hasonlatosságairól s eltéréseiről.*



***Földi Béla***

**FÖLDI BÉLA**

*A beszélgetések során mindig a társulatát tolja előtérbe, így most óhatatlanul kikívánkozik néhány személyesebb kérdés. - Mi adta a bátorságot annak idején, hogy szinte a semmiből alapítson társulatot?*

- Bátorságom inkább tudatlanság volt: fogalmam sem volt róla, mivel jár egy társulat vezetése. Gondoltam, majd csinálok jó kis darabokat, amelyeket előadunk. Aztán persze jött a hihetetlen mennyiségű háttér-munka: a szervezés, a stratégia, a politika... A személyes visszajelzések viszont az elején nagyon is bátorítottak. Mikor a Táncfórum segítségével létrejött az első bemutatónk, a közönség meglepő lelkesedéssel reagált. Nekem akkor óriási bátorítás volt, hogy Seregi László is gratulált, nem beszélve arról, hogy az ő darabjai mellett mehetett az enyém a Madáchban.

*- Mozgásviláguk jazz- és balettalapú modern tánc. Miért pont ezt „választottá"?*

- Későn, tizenkilenc évesen kezdtem táncolni, akkoriban csak az érdekelt, hogy táncolhassak, szinte mindegy volt, hogy mit. Mindenbe belekóstoltam, eszembe sem jutott, hogy azt keressem, ami éppen akkor sikeresebbnek tűnt. A kezdés amúgy is adott volt: akkoriban, a hetvenes-nyolcvanas években Jeszenszky mester iskolája volt az egyetlen hely, ahol a Balettintézeten kívül (tehát a kamaszkor után eszmélőknek is) megadatott a sansz, hogy balett- és jazztánc stílusokban komolyabb tudást lehessen elsajátítani. Tanultam aztán Berger Gyulától Limón-technikát és Árva Esztertől Grahamet is: az akkori Revütánc Képző Stúdióban, hároméves stúdium keretében. Aztán eljutottam arra a pontra, ahol úgy éreztem, itthon ennyit lehetett tanulni, nem többet, így leáll a fejlődésem: külföldre kell menni. Mivel ahhoz eleget dolgoztam éjszakai lokálokban meg tévéshow-kban, hogy némi anyagi hátterem legyen, elindultam. Nem is kellett túl messzire menni: akkoriban indult be a ma már világhíres bécsi nemzetközi tánctanfolyam. Ott találkoztam először Raza Hammadival.

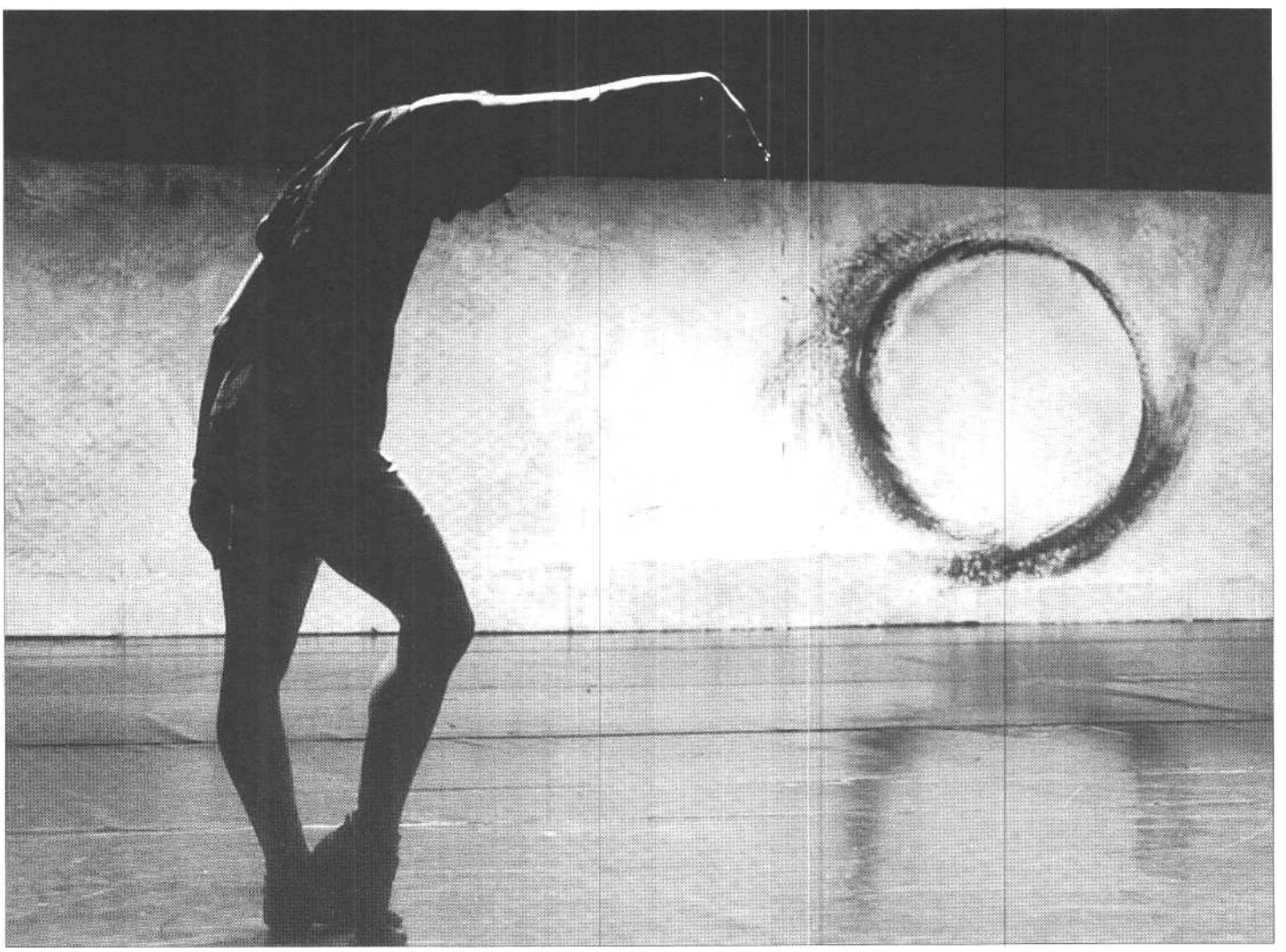
Hammadi Mattox-technikát tanított, s mivel előzőleg egyszer már járt Budapesten a híres Matt Mattox, ő érdekelt legjobban. Mattox, ez a venezuelai származású, klasszikus képzettségű táncos, aki az általa vezett stílust átgondoltan ötvözte a balettalapokkal, izolációs készséget vitt a kötöttebb jellegű klasszikus tánctechnikába. Mi-közben nagy Metro-Goldwyn-Mayer-produkciókban táncolt, a legnagyobbakkal (Bob Fosseval és másokkal) dolgozott együtt, kialakított egy jelentős iskolát. Ezt a stílust kezdtem megismerni Bécsben, ahonnan azután Razát Párizsig követtem. Ma már ő sem egészen ezt csinálja, ahogyan én sem. Óráimon az úgynevezett európai modern tánc keveredik relaxációval, klasszikus gyakorlatokkal, sok izolációval. A táncosnak sokrétű ismeretanyagra van szüksége: a jó „nyelvkészséggel" megáldott táncos, ha nyitott, meg tud felelni a különböző nyelvezetű koreográfusok által támasztott igényeknek. Ez a sokfelé figyelő tréning tudatossá teszi a nyújtás, feszítés és lazítás, a lendület alkalmazását. Nekem kell az együttest építenem, nem kapom készen a táncosokat. Ezt az építkezést a tréninggel alapozom meg; így nevelhetem a táncost olyanná, amilyenné szeretném, vagyis sokoldalúvá, de legalábbis olyanná, hogy győzze a repertoárunkat. Anyagi realitásaink nem teszik lehetővé, hogy egyetlen próbatáncolás útján lecseréljem a fél társulatot.

*– Mint egyszemélyi vezető, mire alapozza a kapcsolatát a társulat tagjaival?*

– Sok mindent elárul az, ahogyan a szerződést kötjük. A leendő új taggal leülünk, elmondom neki, melyek a realitások, s elmondom az igényeimet is. Aztán a szemébe nézek: akarod vagy nem? Ez a szerződés jobban működik bármilyen írott okmánynál. Az illető tudja, mit vállal. Es amikor mégis elmenne a társulattól - hiszen mennek is el, nem csak jönnek -, tudja, mikor kell szólni ahhoz, hogy ne veszélyeztesse a repertoárt.

*Mi kap nagyobb hangsúlyt a repertoárban, a tiszta tánc vagy a színház?*

- Olyan furcsa, amikor így ellentétbe állítják e kettőt! Az előadás nem X százalék tánc és Y százalék színház. A mozgás is színház, noha azt tapasztalom, hogy a színházi elemek könnyebben „jutnak el" a nézőkhöz, mint a tiszta mozgás. Akár a legismertebb, nagy koreográfusokat nézzük, akár a kísérletezőket, a cél: minél összetettebb előadásokat létrehozni. Újabban megint fontos a tánc; nemrégiben még a színház tengett túl, most már az a fontos, hogy legyen ott mind a kettő. Szerintem is ez a jó. Ha azt nézem, hogyan fejlődik a film és több más művészet, akkor - úgy gondolom - a táncnak mindent alkalmaznia kell, ami hozzásegíti az erősebb hatáshoz. Ugyanakkor a tánc kifejezőereje, szépsége egyedülálló. Ahogyan a test megmozdul, azt semmilyen más élmény nem pótolhatja. Például a szomorúságot sok mindennel kifejezésre lehet juttatni: zenével, színnel,



***A Budapest Táncszínház In a row című előadása***

szóval, de még mielőtt kimondanád, megjelenik a testeden. A múltkor a televízióban láttam egy interjú reprízét dr. Dienes Valériával, aki ha élne, százhúsz éves lenne. A művésznő filozófiával, zenével és matematikával foglalkozott, mielőtt megismerkedett a mozgásművészettel. Állítása szerint akkor, amikor a mozgást tanulmányozni kezdte, megállapította, hogy abban minden addig megismert tudását viszontlátja. Valóban: a mozgásban minden benne van. Nekünk nem jut díszletekre, különösebb kellékekre, nyolc éve színházépület nélkül dolgozunk. Fejben, behunyt szemmel találom ki a világítást, hogy aztán a bemutató napján a színházban, ahol befogadnak, összedobjam. A jelmezeket, kellékeket műhelyek nélkül kell össze-hozni. Kamionunk nincs, tehát vidékre nem tudunk menni. Szponzort hiába keresünk, az rögtön azt kérdezi, hány előadás lesz, és azoknak hány nézőjük. Közben azt sem tudom megmondani, szervez-e egyáltalán valaki előadásokat nekünk.

– *A Thália Színház eredetileg tartósan befogadta volna a társulatot.*

– Szó volt erről. A Thália azonban mint befogadó profitorientált. A reklám viszont nekik is költséges, a Pesti Műsorban egymillió fölött van egy komolyabb hirdetés. A szervezés viszont, úgy látszik, nem érdekelt abban, hogy hány ember jön be. Legutóbb egy hirtelen lemondott rendezvény helyett ugrottunk be az utolsó pillanatban. Az információ viszont a betelefonáló érdeklődőkkel csak azt közölte, hogy a meghirdetett elő-adás elmarad, arról, hogy mi lesz helyette, már nem tudott pontos felvilágosítást adni.

– *A kevés létrejött előadásról milyen visszajelzések érkeznek? Most nem a kritika véleménye érdekel, hanem a közönségé.*

- Ez az a pont, ahol nem értem a döntéshozók műsorpolitikai elveit. A szakma fanyalog, a közönség viszont nagyon is elégedett velünk. Pár éve Izraelben léptünk fel, a magyar kulturális héten. Olyanok mentek még Magyarországról, akik itthon jónevű sztárok, mégis rólunk szólt másnap reggel a szállodai reggeliző. De másutt is - legutóbb Limogesben és Klagenfurtban - szétverték a házat. Egyébként hívnak sokfelé, lekötött fesztiválfellépéseink is vannak, de miért lenne olyan biztos, hogy ezeket meg is tudjuk tartani? Mi lesz az együttessel, ha holnap nem tudok az embereknek fizetést adni? Sok repertoárdarabomat emberhiány miatt nem tudom játszani. Az elmúlt nyolc év óriási szerencséje, hogy pontosan annyian voltunk, amennyi a darabokhoz kellett. Ha csak egyvalaki megsérült volna - kész. Szerencsés véletlen, hogy ez eddig nem történt meg.

- *Biztos, hogy véletlen?*

– Persze a felkészülésünk, a jó tréning is hozzájárult. Ha körülnézek a hazai táncszínházi produkciók között, rengeteg képzetlen táncost látok a színpadokon. „Az én időmben" lehetetlen lett volna képzetlenül színpadra kerülni. Azért a lehetőségért sok évet kellett tanulni. Visszásnak tartom, hogy ma azoknak nagyobbak a lehetőségeik, akik alig tanultak. Nyugat-Európában ez már kezd letisztulni; nálunk is az érték fog fennmaradni, az kerül be a táncszínházi hagyományba. De látok itt egy másik tendenciát is. A támogatásokat egytől egyig alkotó személyek, a nagy nevek kapják. Én sokoldalú repertoárt tartok fönn, koreográfusokat hívok meg - pedig tudnék én is három bemutatót koreografálni évente, de úgy gondolom, nem ez válik a társulat hasznára. A pénzosztásnál viszont - úgy látom - mintha nem a társulat ereje, értéke, sokoldalúsága számítana, hanem az egyes alkotó.

– *Mégis lesznek meghívottak továbbra is? Raza Hammadi például most, amíg a kurzusát tartja, készít új műveket is?*

– Kísérletezünk, de erről egyelőre még nem lehet bemutatóként beszélni. Talán lesz belőle valami. De tárgyalok Juronics Tamással és Robert Northszal is, most kezdjük a munkát Berger Gyulával. Frenák Palit is hívom. Ot nagyon régről ismerem, még mielőtt Párizsba ment. Fura helyzet ez, mert most, hogy hazatért, riválisként pályáztunk működési támogatásra, és ő „nyert". Ezért egyáltalán nem haragszom rá, de ki tudja, hogyan fog hatni ez az érdekellentét a munkakapcsolatunkra. Amíg ez a dolog úgy működik, hogy ő azért kap, mert én nem, addig nemcsak együttműködések, de barátságok is tönkremehetnek.

## RAZA HAMMADI

*Algírban született, jelenleg Párizsban él és dolgozik (saját társulatát, a Ballet Jazz Art-t vezeti hosszú évek óta. Tizenegyedik alkalommal jár most Magyarországon: hol koreografálni, hol tanítani hívják, hol mind a kettőért; ezúttal inkább csak a tanításra futja a rövidke időből.*

*Annak ellenére, hogy a Magyar Állami Operaház balettművészeinek (1990), valamint a rövid életű, Kováts Tibor és Fincza Erika vezette Budapest Balettnek (1992-93) is készített darabot, végső soron mégiscsak a Budapest Táncszínház, szorosabban véve Földi Béla az állandó meghívója. Valójában ennek a szakmai barátságnak köszönhető, hogy Magyarország számtalan hivatásos vagy amatőr iskolájában s a legtöbb táncstúdióban azon a nyelven szólal meg a jazztánc, amelyet Földi Béla (s vele vagy általa Egerházi Attila, Fincza Erika, Molnár Éva és mások) Raza Hammaditól Párizsban, Bécsben és Budapesten megtanult, s amely nyelv Matt Mattox híres táncmódszerében gyökerezik.*

*Raza Hammadi odahaza tagja egy pénzosztó szerv szakértői kuratóriumának, így aztán magától értetődő, hogy nem csupán a francia táncszínházi élet spektrumára van tökéletes rálátása, de a viszonyítás lehetőségét is izgatottan keresi.*

- Nálunk 1981-től olyan kultúrpolitikai rendelkezések léptek életbe, amelyektől berobbanhatott a kortárs tánc: ugyanis tendenciózusan ezt az irányzatot kezdték támogatni. A politika ezzel megosztotta a táncos szakmát. A támogatások elosztása valami olyasmit sugallt: csakis ezt csináld, azt pedig ne - s ezzel szinte meg is szűnt a kifejezés szabadsága. Minden tudásommal harcolok azért, hogy a kifejezés gazdagsága ne tűnhessen el. Ez tulajdonképpen annyi, mint a demokráciáért harcolni.

Európai viszonylatban Németország mellett Franciaországban legmagasabb a külföldiek aránya. Mi lesz abból, ha nem fejezhetik ki magukat a saját kultúrájuk nyelvén? A világ tele van ezzel a problémával: a népek hagyják, hogy egymással szembeállítsák őket, s aztán ölre menjenek. A déli szomszédotokban a mai nap is tart ez a szörnyűség, de az én hazámban, Algériában is. Az államháztartás sehol sem szereti támogatni a kisebbségek kultúrájának ápolását, pedig a kapcsolatteremtés kulcsa éppen ez lehetne: a kultúra! Amikor legutóbb itt jártam, egy táncoslány elhozott hozzám tíz kis cigánygyereket; fantasztikus műsort adtak. Arra a kérdésemre, hogy hol tanulnak táncolni, azt válaszolták: otthon. Egyébként nálunk így alakult ki nemrég - ahogyan vagy tizenöt éve Amerikában a break dance - a hip-hop is. Emigráns fiatalok szórakoztatták így magukat a francia külvárosokban - ma már mindenki ezt táncolja. Sőt már a kultúrpolitika is kénytelen pénzt adni rá, hiszen híres koreográfusok alkalmazzák a műveikben: ez ma nálunk a legkreatívabb, legfejlődőképesebb táncműfaj.

A táncművészképzés Franciaországban szintén teljesen megosztott és kizárólagos, s úgy veszem észre, Budapesten sem sokkal többrétű. Van a klasszikus képzés, és van az úgynevezett kortársi. Kész. Nekem sem volt rendes iskolám, mert amit én szerettem táncolni, azt sehol sem lehetett megtanulni. Nem értem, miért nem lehet a multikulturális Európában többfélét tanulni, művelni.

Itt, Budapesten öt éve még imponálóan jó táncosokkal találkoztam, úgy éreztem, természettől fogva tehetségesek. A mai színvonal alacsonyabb. Valahol ez is a képzés hiányosságaira utal. Azt is megosztotta a politika. Van klasszikusbalett-képzés (nagyon szeretem egyébként a klasszikát), a kortárs tánc-mozgalom viszont nem nyújt képzést, ott nincs tan, ott kísérletezés, improvizáció folyik, egyéni intuíciók alapján. Nem volna szabad eldobni a modern táncművészetet is meghatározó alaptechnikákat: a Grahamet, Limónt és Cunninghamet, nem volna szabad eldobni az átgondolt alkotást. Azért azok, akik húsz-harminc éve ezeken nőttek fel - Jirí Kylian és Christopher Bruce például -, a mai napig ott vannak az élen. Attól, hogy van librettó, van gondolat, attól még modern, amit csinálnak, mert minden megtalálható benne, ami a mai néző számára fontos. A kortárs táncról néha az a benyomásom, hogy nem tánc, hanem koncepció. Gyakran nincs is benne tánc. Pedig a tánc művészete az a tánc maga, minden más tényező legföljebb csak emelhet rajta.

- *A magyar néző szereti, még a táncban is, ha van sztori, amely amúgy önmagában is megáll. Hogyan szembesült ezzel a kérdéssel nálunk?*

- Eddigi darabjaimmal valóban figyelembe vettem ezt az adottságot. Mindig tisztelem az adott ország „nyelvét", így volt ez Oroszországban vagy Tunéziában is, és nagyon élveztem, ahogy a saját világom meg-kapaszkodik a különböző kultúrák talajában.

Ahogyan a hip-hop nem akar más lenni, mint ami, úgy a magyar néplélek sem fog megváltozni, és ez így természetes. A ti Nagy Józsefetek, aki az egyik leghíresebb művész

Párizsban, mindig hordoz a darabjaiban valami magyar ötletmagot, s így sohasem lesz talajvesztett - ahogyan én is hordozom algíri eredetemet. Ez minden bizonnyal a darabjaimon is lemérhető. Nálunk például a halál nem sötét dolog, a gyász egészen más, mint Európában. A halál elhívás, elhívatás, ünnepélyesség. Így aztán megtanultam a sötétebb témákról is úgy beszélni, hogy a fény közben

fő elemei a mozgatható falak voltak (franciául a fal: „mur", ami ugyanúgy ejtendő, mint a „mur-mure" két tagja - L. K.), hiszen a mediterrán népek közé is falakat építenek. Minden darabom témáját végső soron az emberek sorsa diktálja. A Budapest Táncszínház által tavaly bemutatott *Sakkjátékosban* az izgatott, hogyan lehetett így bánnia zsidókkal a második világháború idején. És per-

*dalom kapcsolata a művészi mozgalmakkal.*

- Valóban nagyon drágák a jegyek, és az emberek nem is mennek el kétszáz frankért. Viszont elég sok fesztivált rendeznek, mint például a zene ünnepét és hasonlókat, melyek vonzzák az érdeklődőket. Egyébként ami a művészetfinanszírozást illeti, nálunk újabban a teljes decentralizálás a cél. Az állam nem kíván az ország kulturális ügyeiben

***Raza Hammadi***

végig ott pislákoljon. Algériában a lakosság hatvanöt százaléka huszonöt év alatti. A sok fiatal mind ott nyüzsög, táncol. A Nyugaton „harmadik világnak" nevezett Afrika, Ázsia lakói a kultúrájuknak köszönhetik a túlélést. Az az egyetlen vagyonuk. Megint oda jutok, hogy a kultúra egy nép legfontosabb kapaszkodója, amelytől nem szabad megfosztani. Algériáról még csak annyit: a kétévenként tartott Lyoni Fesztiválra legutóbb készíttettek velem egy algíri témájú darabot, a közös nagy téma ugyanis a Földközi-tenger térsége volt. *Mur-mure de la Méditerranée (A Földközi-tenger morajlása) lett a* darab címe, s a

sze az is, hogy ennek a jelenségnek a magja továbbra is itt van közöttünk. A totalitarizmus könyvet éget, gondolatot tép szét legelőször. Ez ma is így van, s megint csak: ha elfojtjuk egyes körök kulturális tevékenységét, az már totalitarizmus.

Amit Földi Béláék csinálnak, az széles közönséget érint: a dzsesztánc maga a szabadság, professzionális alapokra helyezve. Egy csomóan járnak hozzá tréningezni, akik közül néhányan aztán más társulatoknál igen jól boldogulnak.

- *Franciaországban igen drágák a színházjegyek. Ott mégis nagyobb a társa-*

dönteni; vidéki városok kapják meg a társulatokat, így az elosztás is demokratizálódik. Ma tizennyolc úgynevezett nemzeti táncközpont működik az ország különböző városaiban helyi finanszírozással. Támogatáshoz jutni így sem könnyű. Például Frenák Pálnak szinte semmi nem jutott, hiszen, úgymond, az olyanból, mint ő, már ott van Nagy József... Itt viszont alighogy hazajött, máris kapott pénzt.

- *Gondolom, ez nem csupán szerencse kérdése...*

- Földiék meg tíz éve dolgoznak színvonalasan, pénz nélkül. Ők anyagi támogatás nél-

kül jutottak el oda, ahová a többiek támogatással. Ez igazságtalanság, mert előítéleteken alapszik. Én persze biztatom Bélát: csináld csak tovább, őszintén, ahogyan a szíved diktálja, és akkor egyszer el fog jönni a kedvező fordulat. Nem igazi művész az, aki azt mondja: „ha nincs pénz, nem csinálok semmit." Én is átélem nap nap után a kirekesztést: amikor Fincza Erika annak idején meghívott koreografálni, támogatást kért a franciáktól, hogy idejöhessek. Nem adták meg, mert nem vagyok francia, annak ellenére, hogy állampolgárságom és útlevelem francia. Miért nem találni nálunk egyetlen színes bőrű színházigazgatót sem? A másságtól mindenütt félnek. Különösen félnek az emigránstól, s még inkább attól, aki a művészetbe emigrál. Ha pedig a dzsesszt műveled, ezt a legszabadabb művészetet, az a legrosszabb. Ezért vagyok szolidáris Földiékkel, mert ahol lehet, kiállok a kifejezés szabadsága mellett. Ezért jövök ide Budapestre, hol-ott sok követ meg kell mozgatnom azért, hogy eljöhessek.

**NEEL VERNDOORN**

*Hollandiából érkezett. Magyar részről Szabó György (akkor még a Petőfi Csarnok művészeti szervezője) fedezte fel, aki hollandiai útjai alkalmával látta a jónevű Djazzex társulatot, melynek Neel Verndoorn volt az egyik vezető koreográfusa. Szabóban merült fel először a gondolat: Földi Béla csapata jellegében nem áll messze a Djazzextől, s egy ilyen alkotó, mint Verndoorn, kifejezetten „jól állna" a társulatnak. Igy történt, hogy Neel Verndoorn két ízben is dolgozott a Budapest Táncszínházzal. Az általam látott 1997-es* In a row *óriási siker: a társulat a lendületes, friss mozdulatnyelv tekintetében valóban hatalmasat fejlődött. Verndoorn, amikor megtudja, hogy a holland táncostársadalom szakmai, strukturális és financiális helyzete és az ő erről alkotott véleménye érdekel, szinte szégyenkezve szabadkozik, amiért nincs különösebben felkészülve az interjúra.*

- A saját mozgásnyelvemen dolgozom immár tizenöt éve táncosként, tanárként és koreográfusként. Ez teljesen egyéni mozgásvilág, nem pedig általános érvényű technika. Amikor először ismeretlenül idejöttem vele Magyarországra, nem tudhattam, hogyan veszik majd a lapot az itteni táncosok. Földiékkel szerencsém volt: megnyugodhattam, hogy bízvást hozhatom sajátos stílusomat és munkamódszeremet - velük működni fog. Most, hogy tanítani jöttem vissza, s a táncterem tele a legkülönbözőbb helyekről érkezett résztvevőkkel, rögtön ki lehet szúrni közülük a Budapest Táncszínház tagjait. Nyitottak, bátran eljátszanak a mozdulattal, az időzítésekkel, keresik az új megoldásokat. Vagyis a velem folytatott munka során megtanulták, hogy a megfelelő mozdulat után kutatni kell, meg kell találni a megfelelő időzítést, a fókuszt a térben. A test egész történeteket mondhat el a térhez vagy egy másik testhez való viszonyával. Történéseket sztori és pantomim nélkül.

– *Nem okozott gondot alkotói munkája során, hogy nálunk, Közép-Európában a dráma, az irodalmias színpad hagyományai erősebbek, mint a tiszta mozdulaté?*

– Az a hagyomány, amellyel munkám során szembe találtam magam, igen erős folklórörökségre épül. Igaz, errefelé minden mozdulattal történeteket akarnak elmesélni, viszont a néptánchagyományok hihetetlen ritmusérzéken alapulnak. Szerintem minden embernek saját, külön természetes ritmusa van. Mindenkié más, s ettől aztán mind különleges értéket képvisel. Itt Budapesten folyvást azért kell harcolnom (különösen a fiú táncosokkal), hogy ne akarjanak mindenáron virtuózak lenni. Persze ez is az erős, férfiközpontú néptánchagyományból ered, ami nagyon jó, de néha egy pontosan elhelyezett apró rebbenés sokkal többet mond, mint egy óriási történet. Minden a mozgás minőségén múlik.

– *A „hajlam" a virtuozitásra a klasszikus balettművészek sajátja is, néptánchagyományaiktól csaknem függetlenül. Dolgozott már balettegyüttessel?*

– Igen, nemrég készítettem egy darabot az olaszországi Aterballettónak, amely modern repertoárral dolgozó, de erősen klasszikus képzettségű táncosokból álló együttes. Nagyszerűen tudtam velük dolgozni. Nem bántam, hogy az ő nemzeti vonásaik is érvényesültek, akárcsak a magyaroké. Szeretem azt a kulturális hátteret felhasználni, amelyből a táncosok származnak. Végtére is az én mozdulatom csak addig az enyém, ameddig én adom elő. Az az igazság, hogy tanulmányaim során nem foglalkoztam balettel. Gyerekként sportoltam - ritmikus sportgimnasztikát -, s persze próbálgattam a mozdulatokat, játszadoztam velük. Húszéves voltam, mikor elköteleztem magam a tánc mellett, s beiratkoztam a Rotterdami Táncakadémiára. A balett-technikát viszont akkor is-mertem meg alaposabban, amikor társulat-hoz szerződtem (előbb a Reflexhez, majd a Djazzexhez), s azóta a balettet a tréningjeimbe is integráltam.

– *A híres Djazzex társulat tizenöt sikeres év után egyszer csak leállt. Hogyan is történt ez?*

– A Djazzex négy éven át úgynevezett „munkanélküli-projektként" működött, vagy-

***Neel Verndoorn (Molnár Kata felvételei)***

is a táncosok munkanélküli-támogatásból éltek. Négy év után a holland állam beemelte a támogatandó társulatok sorába, s a támogatás évről évre nőtt. A társulat egyre ismertebbé és elismertebbé vált; ennek ellenére tizen-öt év után a kormány leállította a támogatást. Az indoklás szerint a kulturális bizottság nem volt megelégedve a művészeti vezetéssel. Nemrég a Djazzex ismét visszanyerte a támogatásra való jogosultságát, mivel bírósági határozat szerint jogtalanul állították azt le. A társulat azonban sajnos azóta sem létezik. Hollandiában jelenleg igen sok kisebb csoport működik, amelyek néhány hónapos projektjeikre kapnak támogatást, állandó működésre azonban nem. Az olyan társulat, mint a Djazzex volt, nagyon hiányzik a palettáról.

– *S hol helyezkedik el ön ezen a palettán?*

– Szabadúszó vagyok, a tanítás és koreografálás mellett még táncolok is. Most pedig épp filmet készítek egy rendezővel meg egy táncossal, amelyben magam is szerepelek.

- *Dolgozott valaha prózai színészekkel?*

- A férjem színész... A színész és a táncos célja egy és ugyanaz: mindketten a saját nyelvükön kívánnak kommunikálni, egyikük szavakkal, másikuk mozgással. Amikor koreografálok, mondatok születnek: beszéd. Hollandiában ez a két nyelvezet nem keveredik úgy a színpadokon, mint errefelé: nincs annyi mozgásszínház. Körülbelül tíz éve, amikor Pina Bausch óriási divat lett, Hollandiában is sokan próbálkoztak ilyesmivel, de ma már inkább vagy színház, vagy tánc létezik, tisztán. Egyébként dolgoztam már színészekkel, nemrég egy Jacques Tatiról készült darabban, Belgiumban. Tati maga hallatlanul koreografikusan játszott. Nagyon élveztem ezt a munkát, s a színészeket is feldobta, hogy most meg kell próbálni a „másik" nyelven kommunikálni. Az én világom azonban inkább a tiszta tánc. Az egyetlen színházi eszköz, amelyet segítségül hívok, a világítás. Díszletet, kelléket sosem használok, kizárólag világítást, azt viszont rafináltat. (Eletemben először itt, Budapesten, a Petőfi csarnokbeli bemutatón történt meg velem, hogy kaptam egy festett háttérfalat.) Tudom, itt, Magyarországon szeretik a színpadot telepakolni mindenfélével. Láttam a Közép-Európa Táncszínház egyik előadását: a színpad tele volt tárgyakkal. Mégis tetszett az est, mert itt, az itteni erős hagyományok meghatározta háttérrel mindennek megvan a létjogosultsága. Milyen sokfélék is lehetnek az egyes kultúrák!... Megfigyeltem egy további „kulturális másféleséget": míg Magyarországon a klasszikus balett- és a kortárs táncostábor teljesen különválik, Hollandiában sokkal több az „all round" táncos, aki egyaránt jártas ebben is, abban is. A legkülönbözőbb kísérletező alternatívok állnak reggelenként a balettrúd mellé. Az is igaz viszont, hogy ott olyan balettgyakorlatokat is tartanak, amelyek jól adaptálhatók az eltérő hátterekkel rendelkezők számára.

- *Nagyon tetszett az* In a row, *melyet a Budapest Táncszínháznak két éve készített. Jól is adták elő, bár néhány pontatlanság adódott az unisonók esetében... Betudható ez valamilyen tánctechnikai képzetlenség-nek?*

– Semmiképpen! Ennek egyedül az az oka, hogy elképesztően rövid időnk volt a részletek kidolgozására. Az ilyen munka rengeteg időt igényel. A Djazzexnél külön gyakorlatokat végeztünk abból a célból, hogy csiszoljuk az egymással való harmonikus együttmozdulás technikáját. Koreográfiát készítettünk egy bizonyos zenére, majd kihúztuk alóla ezt a zenét, betettünk egy másikat, s így csakis egymásra voltunk utalva.

– *Szeretne-e tovább dolgozni ezzel a társulattal azon, hogy a részletek is kifinomuljanak?*

– Amint lesz rá idő, pénz és alkalom, jövök. Szerettem velük dolgozni.

LŐRINC KATALIN

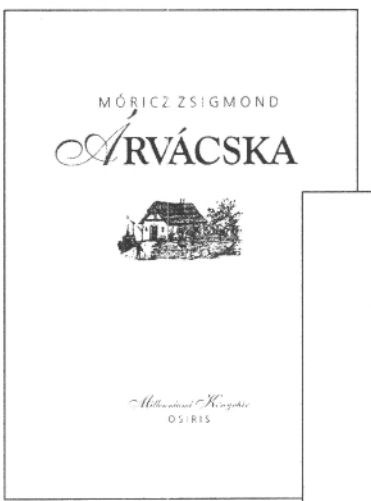

## Az Osiris Könyvkiadó ajánlata

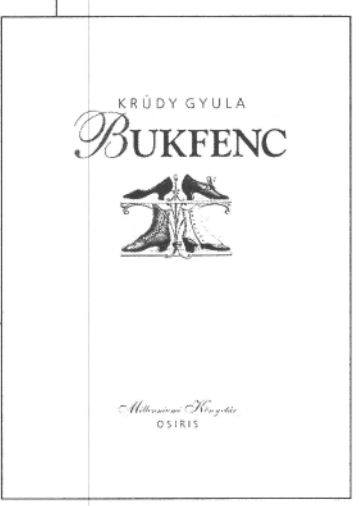
*Millenniumi Könyvtár*

A klasszikus magyar irodalom gyöngyszemei 156 kötetben
a Balassi, Európa, Jelenkor, Magvető, Osiris, Püski
és Talentum könyvkiadók gondozásában
**Megjelenés:** 1999. május–2001. augusztus
*A szép, kemény táblás kötetek bolti ára 500 Ft*

**MEGJELENT**

*13.* Kaffka
***Színek és évek***
*14.* Vörösmarty
***Csongor és Tünde***
*15.* Madách Imre
***Mózes***
*16.* Krúdy Gyula
***Asszonyságok díja***
*17.* Arany László
***A délibábok hőse***
*18.* Galgóczi Erzsébet
***Mama öltözik***
*19.* Móricz Zsigmond
***Árvácska***
*20.* Hajnóczy
***A véradó***
*21.* Szabó Zoltán
***Szerelmes földrajz***
*22.* Krúdy Gyula
***Bukfenc***
*23.* Jókai Mór
***A tábornok és az asztrálszellem***
*24.* Kosztolányi Dezső
***Horoszkóp***




A kötetek **megrendelhetők** az
Osiris Kiadóban Balasi Ildikótól,
1053 Budapest, Egyetem tér 5.
Telefon: 266–6560, fax: 267–0935
e-mail: osiriskiado@mail.datanet.hu

A sorozat **kedvezményes áron előfizethető** az Osiris Könyvklubban,
1053 Budapest, Veres Pálné u. 4–6.
Nyitva hétfőtől péntekig 10–18 óráig
Telefon-fax: 267–6241, 318–2516
e-mail: osiris3@mail.datanet.hu

**Megvásárolhatók** a könyvesboltokban
és az Osiris Könyvesházban,
1053 Budapest, Veres Pálné u. 4–6.
Nyitva hétfőtől péntekig 8–18 óráig
Telefon-fax: 266–4999, 318–2516

# ITI-HÍREK

## FESZTIVÁLOK

• A III. Nemzetközi TheatroNetto Fesztivált rendezi meg az Izraeli Nemzeti Színház (november 21-27.), amelynek műsorán monodrámák, mozgás- és zenés színházi produkciók szerepelnek.
Telefon: 972/3--526--6666

• Prisma '99 címmel rendezik meg a Balti-tengert övező országok kulturális fesztiválját, az Oldenburgi Kulturális Napokat (november 4-21.). Kortárs színházi produkciók mellett zenei, irodalmi programok, filmek és kiállítások sora várja az érdeklődőket.
Telefon: 49/41-92-4800, www.kulturetage.de

• A Nemzetközi Színházi Találkozóra nyolcadik alkalommal kerül sor Kamerunban (november 20-30.). Az éves találkozót a helyi ITI-központ szervezi, a világ minden tájáról jönnek társulatok azzal a szándékkal, hogy közösen dolgozzanak ki egy afrikai folklorisztikus elemeket s modern színházi eszközöket ötvöző színházi nyelvet. A találkozó nyelve angol, francia, arab.
Telefon: 237/22 47 85;
esanja@mygale.org.;
http://www.mygale.org/esanja/citfest.htm

• Nemzetközi Pantomim Fesztivált rendeznek Londonban (2000. január 25-30.)
www.qub.ac.uk/festival

• Tokióban színházi fesztivált tartanak január 9. és 25. között a japán ITI-központ szervezésében. Telefon: 81/3/34787218; iti@ceres.dti.ne.jp.

### GYEREKSZÍNHÁZ

Minden évben megrendezik Silkeborgban a Nemzetközi Bábfesztivált. Az idén november 11-14. között a dán társulatokon kívül Svédországból, az Egyesült Államokból, Angliából, Peruból, Dél-Afrikából és Oroszországból érkeznek bábosok.
Telefon: 45/8682 02 033; dengsoe@silkeborg.bib.dk;www.silkeborg.bib.dk

### TÁNC

Kilenc nemzetközi és kilenc portugál produkció részvételével Nemzetközi Kortárs Táncfesztivált rendeznek Lisszabonban (november 18-30.).
Telefon: 351/21-315 22 67; dancasnacidade@mail.telepac.pt

### PÁLYÁZAT

Hatodik alkalommal írja ki a Gyerek- és Ifjúsági Színházak Egyesülete pályázatát a Müncheni Ifjúsági Drámaíró Díj elnyerésére. A fődíj 27 ezer márka (amely előadási költséget is tartalmaz). Eddig még be nem mutatott drámákat várnak a versenyre, idén először több nyelven is. A kiírás gyerekszínházak számára dolgozó librettistákra és zeneszerzőkre is vonatkozik. A kéziratokat három példányban kérik. Leadási határidő: 2000. január 31.
Cím: Ingeborg Müller - Hohagen, Hermann-Stockmann-Straf3e 12. 85221 Dachau
Telefon: 49/8131/83293

### KIADVÁNYOK

A következő darabok érkeztek a Samuel French londoni kiadótól: *Cut and Run* (Peter Horsler), *The Secret Garden* (Neil Duffield), *Pickwick Papers* (Lynn Brittney), *That Good Night* (N. J. Crisp), *Far from the Maddign Crowd* (Matthew White), *A Different Way Home* (Jimmie Chinn), *Tryst* (Colin Crowther).

ÉLET ÉS IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

Szeretnénk Önt is olvasóink táborában üdvözölni, egy viszonylag szűk, ám rangos szellemi kör tagjai között.

Szerzőink, akikkel a lap olvasása révén megismerkedhet, a kortárs irodalom, publicisztika és grafika élvonalbeli képviselői.

Pénteken keresse az újságárusoknál, vagy fizessen elő az ÉS-re!
Előfizetési díj egy évre: 4512 Ft, fél évre: 2256 Ft, negyedévre: 1128 Ft

Megrendelem az ÉS-t.....pld.-ban.....időtartamra
Kérem, küldjenek részemre előfizetési csekket.

Név:.....
Cím:.....

A megrendelő szelvényt kitöltve küldje vissza címünkre
1089 Budapest, Rezső tér 15. Tel.: 303–9211, Fax: 303–9241



## SUMMARY 1999/11

Summer months being the season of festivals and of theatre people peregrinating from place to place in their own country as well as abroad, in this issue we publish accounts of some of their experiences. Thus editor-in-chief Tamás Koltai visited Bayreuth and Salzburg, where he saw *Lohengrin*, respectively *Don Giovanni*, *The Magic Flute* and *The Damnation of Faust* - two comments by Italian director Luca Ronconi on his approach to *Don Giovanni* complete the analysis -; our collaborator Judit Csáki took part at the Netherland Theatre Festival, where she also had the opportunity to talk to program director Arthur Sonnen; Patricia Pászt shares with the reader her impressions on the KONTAKT International Theatre Festival at Torun, Poland and also talked to Hungarian playwright György Spiró in his quality as member of the jury; and Gábor Koltai saw the exciting production of Dostoievski's *The Devils* at St. Peterburg's Maly Teatr, directed by Lev Dodin. At Kisvárda, a small town in Eastern Hungary, Hungarian ethnic minority theatres from the neighbouring countries gather every year. This time Sándor Lajos saw a particularly interesting performance of Turgeniev's *A Month in the Country* by the Tamási Aron Theatre of Sepsiszentgyörgy/Sfintul Gheorghe (Rumania), and Tamás Liszka talked to László Bocsárdi, director of the show.
Some other summer productions follow. The events at Zsámbék, a small village in the vicinity of the capital, with a magnificent scenic background of Roman church ruins, belong since several years to the eagerly expected highlights of the summer season. One of this year's offerings was a mini-festival devoted to *A Midsummer Night's Dream*, performed by five different companies, all seen and reviewed by Tamara Török: a Hungarian-Rumanian coproduction directed by a returning guest, Rumania's Beatrice Bleont, a purely Hungarian one by the company of the Ark, as well as performances by the Kishinov (Moldavia) Ionesco Theatre, the National Theatre of Mongolia and by the students of the Bratislava Theatre High School. Beatrice Bleont was also author and director of an adaptation of Victor Hugo's *The Paris Notre-Dame*, a production eminently suited to the impressive surroundings. In another summer venue, the Gyula Castle, *Marat/Sade* by Peter Weiss was the big event; István Sándor L. saw it for us. Among the Budapest offerings Zoltán Fráter's *The Garden of Sindbad*, a free adaptation of novels and fragments by the great Hungarian writer Gyula Krúdy deserves a special mention; Zsuzsa Radnóti comments on the ments of the show.
The profile of a very special modern dance group, the Budapest Dance Theatre is sketched by Katalin Lőrinc through three interviews: the author talked to founder and chief choreographer Béla Földi as well as to two frequent guest-choreographers who this time held summer courses for the company: Reza Hammadi (Algeria) and Neel Verndoorn (Netherlands).
This month's playtext is a new Hungarian work: *Argentina* by László Darvasi.

***FÓTÓGALÉRIA: Chris Van der Burght: A flamand Les Ballets C. de la B. Táncszínház előadása A***
***HÁTSÓ BORÍTÓN: Gazsó György a Marat/Sade-ban (Koncz Zsuzsa felvétele)***

# FOTÓGALÉRIA

Ára: 192 Ft