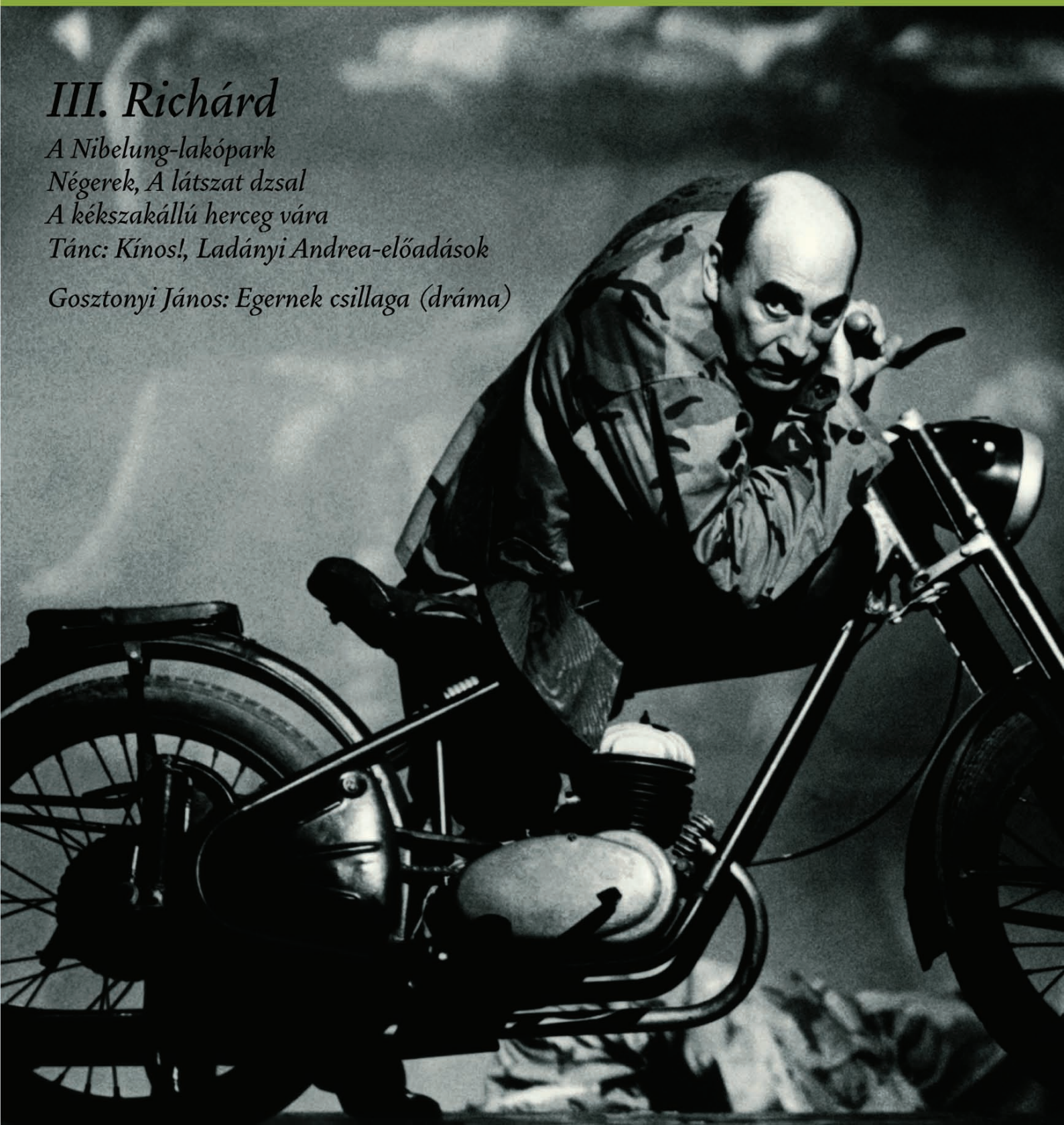
2005. JANUÁR

XXXVIII. évfolyam 1. szám

Színház

342 Ft

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT



III. Richárd

A Nibelung-lakópark
Négerek, A látszat dzsal
A kékszakállú herceg vára
Tánc: Kínos!, Ladányi Andrea-előadások

Gosztonyi János: Egernek csillaga (dráma)

Koncz Zsuzsa felvétele

A Nyugat hőse

Dusa Gábor felvétele

Tranzit

Sarnyai Krisztina felvétele

In between reality

Színház

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

XXXVIII. évfolyam 1. szám ▪ 2005. január

INTERJÚ

▪ HATÁRESET 2
Beszélgetés A Nibelung-lakóparkról

KRITIKAI TÜKÖR

▪ Kiss Gabriella: SZÍNHÁZI KOZMOLÓGIA 6
Térey János: A Nibelung-lakópark III.

▪ Perényi Balázs: A BOMLÁS VIRÁGAI 8
Jean Genet: Négerek

▪ Tompa Andrea: CSŐBE HÚZVA 11
Toepler Zoltán: A látszat dzsal

▪ Urbán Balázs: KIRÁLYDRÁMA SÜLLYESZTŐBEN ÉS CABRIÓBAN 13
Shakespeare: III. Richárd

▪ Koltai Tamás: HAMLET UTÁN SZABADON 15
Kiss Csaba: Hazatérés Dániába

▪ Szántó Judit: CHRISTY, FÓRIS ÉS A WHISKYS 17
John Millington Synge: A Nyugat hőse

▪ Péter Kinga Fruzsina: TÜKÖRORSZÁG 19
Shakespeare: Szentiványéji álom

DISPUTA

▪ Kérchy Vera: A BABÁK NEVÉBEN 21
Jeles Ványa bácsijáról

OPERA

▪ Molnár Szabolcs: MUTOGATÓS 24
Bartók Béla: A kékszakállú herceg vára

▪ Márok Tamás: A VÉGZET EREJE 25
Giuseppe Verdi: A végzet hatalma

▪ Molnár Szabolcs: HÁLÓSZOBATRÜKKÖK 27
Georg Friedrich Händel: Agrippina

TÁNC

▪ Halász Tamás: KORBONCNOKOK 30
Kínos!

▪ Kutszegi Csaba: LADÁNYI, A KULTIKUS MŰTÁRGY 32
Töredék; Tutyila; MMS

▪ Tóth Ágnes Veronika: TÚL SOK 35
Tranzit

▪ Mestyán Ádám: ŐSZI SZÓLÓK 36
Menyasszony; Kanca; Szélcsend

▪ Halász Tamás: KETTŐS LÁTÁS 38
Az Emio Greco – PC vendégjátéka

KÖSZÖNTŐ

▪ Papp Eszter: „SZERVUSZTOK, PAJTIKÁK!” 40
Kemény Henrik nyolcvanéves

IN MEMORIAM

▪ Lőkös Ildikó: ELVISELHETETLEN 42
Bubik István (1958–2004)

FÓRUM

▪ Vereb Tamás: AMIKOR SHAKESPEARE KABÁTJÁT LOPJÁK 43
A szerzői jog magyarországi állapotáról

DRÁMAMELLÉKLET: Gosztonyi János: EGERNEK CSILLAGA

A CÍMLAPON: Kulka János a *III. Richárd* címszerepében (Nemzeti Színház)
Koncz Zsuzsa felvétele

A HÁTSÓ BORÍTÓN: Ladányi Andrea az *MMS*-ben (Nemzeti Táncszínház)
Molnár Kata felvétele

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS
A szerkesztőség: CSÁKI JUDIT ▪ CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár) ▪ KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő) ▪ KUTSZEGI CSABA (tánc) ▪ SEBŐK MAGDA (olvasószerkesztő) ▪ SZÁNTÓ JUDIT

Szerkesztőség: 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.
Telefon/fax: 214–3770; 214–5937; e-mail: szinhaz.folyoirat@axelero.hu
Kiadó: SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY, 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.
Telefon: 214–3770; 214–5937; www.lap.szinhaz.hu.
Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS

Terjeszti LAPKER Rt. és alternatív terjesztők.
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág.
Előfizethető a szerkesztőségben, közvetlenül a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál
(Bp., VIII., Orczy tér 1. Tel.: 06 1/477–6300; postacím: Bp., 1900).
További információ: 06 80/444–444; hirlapelofizetes@posta.hu
Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102–02102799
Előfizetés egy évre: 3000 Ft – Egy példány ára: 342 Ft

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

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

Megjelenik havonta
XXXVIII. évfolyam
HU–ISSN 0039–8136

Határeset

■ BESZÉLGETÉS A NIBELUNG-LAKÓPARKRÓL ■

IMRE ZOLTÁN: Térey János *A Nibelung-lakópark* című művének harmadik részét, a *Hagen avagy a gyűlöletbeszéd*et vitte színre Mundruczó Kornél filmrendező a Krétakör színészeivel. A Trafó és az Őszi Fesztivál közös produkciója része annak a nyolc darabból álló előadás-sorozatnak, amely a *Határeset* címet kapta. Mi indokolta ennek az előadásnak a felvételét a programba?

SZABÓ GYÖRGY: Ez a sorozat szinte magától állt össze: az ember utazgat a világban, lát, hall, olvas arról, hogy hol, mit hívnak színháznak, és elgondolkozik, hogy vajon azokat a (hagyományos) színház kereteit át-átlépő, határait feszegető jelenségeket, amelyek külföldön természetes részét képezik a kulturális életnek, Magyarországon színháznak tekintik-e. Már jó ideje tudni lehetett, hogy a Magvetőnél megjelenik Térey János műve, illetve hallottuk, hogy egy filmrendező (tehát nem a színház felől érkező ember) készül megrendezni a darabot, ráadásul olyan helyen (a budavári katonai Sziklakórházban), amely – megint csak átlépve egy határt – kimozdítja a közönséget szokásos, csupán megfigyelői pozíciójából. Tehát az itt felsorolt háromszoros határátlépés mintegy látatlanban indokolta döntésünket.

I. Z.: Mit szólnak az alkotók ehhez a megközelítéshez? Milyen értelemben tudjátok határesetnek vagy határátlépésnek tekinteni a munkátokat?

MUNDRUCZÓ KORNÉL: Mindenekelőtt meg kell köszönnöm, hogy egyáltalán létrejöhetett ez az esemény, hiszen ehhez két olyan nyitott szellemiségű intézmény kellett, mint a Trafó és a Krétakör, és amilyen persze bizonyos értelemben az Őszi Fesztivál is. Jó esetben ezek a csapatok még hosszú ideig mernek kockáztatni. Az én csatlakozásom leginkább a szerencse műve, nem tudatos döntés eredménye. A szöveggel akkor kezdtem el ismerkedni, amikor lehetőséget kaptam, hogy Térey darabját felolvasószínházként megcsináljam. Az első érzésem az volt, hogy ez nem színházi értelemben vett *színház*. Ez az élmény borzalmas erővel ütött meg, és felkeltette az érdeklődésemet. A színházi értelemben vett színházhoz ugyanis nem értek, és nem is gyakorolom már régóta. Nemcsak azért nem, mert az ilyen daraboknak az elkészítése nem vonzó számomra, hanem azért sem, mert a túl sok előkép miatt nem érzem magam szabadnak. Sokkal szívesebben vállalkoznék események létrehozására. Persze csak abban az esetben, ha a dolog maga (mint a filmeknél) igazán érdekel, ha személyesen érintve vagyok. Mivel nem a színház felől közelítek, nem is célom a kortárs irányvonalakat figyelembe venni, megfelelni nekik, vagy megújítani azokat. Ezért aztán át akartam menteni azt a gondolkodásmódot és hozzáállást, azt a szabadságot, amellyel filmet csinálok.

A darabot egyébként inkább verses drámának, Jánost pedig költőnek tartom, mégpedig a legnagyobbak közül valónak. Talán ezért is fogott meg annyira a szöveg; úgy éreztem, kezdenem kell vele valamit, kapcsolódási pontot kell vele találnom. Számomra sokkal érdekesebbnek tűnt kiszakítani a darabot a lakóparki miliőből, éppen azért, hogy az első pillanattól világos legyen: nem egy színdarab eljátszására szövetkezünk, hanem egy verses szöveg megjelenítésére. Ez a fajta megjelenítés nagyon közel áll ahhoz, amit filmesként használok. Arra gondolok, amikor a katarzisélmény nem egy folyamatnak, hanem a belelesésnek, a bele-„peepshow-zásnak" a végeredménye. Ha jól működik a dolog, a színész – akit abszolút értelemben alkotó-

Rába Roland (Hagen), Nagy Zsolt (Siegfried) és Sárosdi Lilla (Gutrune)

Tilo Werner (Narrátor), Péterfy Bori (Brünnhilde) és Sárosdi Lilla

társnak tartok, nem is tarthatom másnak, hiszen függök tőle – le tudja vetkezni azt a rengeteg rátapadt klisét, eszközt, amit használ. Így valami olyan feltárulkozásnak és létezésnek lehetünk tanúi a közös térben, ami a színésznek hála a legvaskosabb színházi humortól a legminimálisabb beszélgetésig terjedhet. Ez esetben azonban már nem színházi előadás jön létre, mivel nehezen megismételhető estéről estére – most éppen ezt nyögöm. (A vicc az, hogy a filmnél ami egyszer jól megvolt, és az operatőr lefényképezte, az megmarad.) Ha már határátlépésről van szó, a magam részéről ebben az előadásban egyfajta belső határt léptem át; újra színházzal foglalkozom, pedig a hat év színészéletet követő tisztítókúra még nem ért véget.

TÉREY JÁNOS: A „határeset" metaforája számomra többféleképpen is megközelíthető. A mai magyar színjátszás ismeretében az utolsó pillanatig kérdéses volt: valóban színpadi művet hoztam-e létre, vagy pikáns kihívást jelentő könyvdrámát, amelyre az előadhatatlan monstrumok sorában hivatkozni lehet majd. Wagner tetralógiáját tizenhárom éves korom óta ismerem. Azon gondolkodtam, hogy a saját életemben mit akarok ezzel a mítosszal kezdeni azonkívül, hogy mint ínyenc beülök valamelyik operaházba, vagy elmegyek Bayreuthba, és néma nézőként csodálom, hogyan jeleníti meg a találékony szcenika például *Az istenek alkonyát*. Kezdetben a műnemek keveredésének lehetősége foglalkoztatott, a költészet virágoskertjéből való kitörés, és „a színpad meghódításának" esélye – szó, szó, szó! –, pusztán a költészet elöregedettnek vélt eszközeivel. Hogyan tudom új formában kibontakoztatni azt a totalitást, azt a teljességet (a „totalitás" szóval csínján kell bánni, mert ez megint csak olyan kifejezés, amely „ezer sötétségen" ment keresztül, és éppen ezért kicsit tisztátalanul hangzik), vagyis az összművészetet, ami mégiscsak megmaradt tiszta fogalomnak. Először csak elméletben, aztán a papíron, és végső soron egy képzeletbeli színpadon is. Egészen addig a pillanatig nem gondoltam arra, hogy a mai magyar színházzal komolyabb viszonyba keveredhetek, amíg Kornéllal nem találkozott az utunk. Hálás természet vagyok, az első szó nyilvánvalóan esetemben is a köszöneté: egyrészt ami a Trafót, másrészt ami a Krétakört és mindenekelőtt Mundruczó Kornélt illeti. Nem volt magától értetődő, hogy minden esetben találkozni fognak az elképzeléseink. A nagy kórterembeli beállítások első pillantásra is lenyűgöztek mint nézőt. De például a „szexistának" tűnő jeleneteknél sokkal neutrálisabb előadásra gondoltam, a rendezés ezzel szemben a „csak" sikamlós mondatokat is nyílt színi szeretkezéssé változtatta. A próbákon eleinte kicsit ódzkodtam ettől, aztán egyre kevésbé zavart.

KISS GABRIELLA: E sorozat keretében *A Nibelung-lakópark* akarva-akaratlan párbeszédet folytat a kortárs európai színház legújszerűbb törekvéseivel. Ha ebből a szempontból próbáljuk meg „határesetként" értelmezni a rendezést, akkor mindenekelőtt a darab értelmezéséről, illetve a látott színházi formanyelvről kellene beszélnünk. A sorozat műsorfüzetének, a *Kérdések könyvé*nek egyik bejegyzése („A rajnai sellők? Kit érdekel az?") a kortárs rendezői színházat egyértelműen meghatározó mítosz-újraértelmezés jelenségére irányítja a figyelmünket. Arra a kérdésre, hogy mit jelenthet, milyen értékkel bírhat ma *A Rajna kincse* és az a gyűrű, amely a „szerelmi megváltás" visszatérő motívumával befejeződő Wagner-tetralógiában szerelem és hatalom (kompenzációs) viszonyának lehetőségeit jelzi.

M. K.: János belement ebbe a gigantomítoszba, amelynek elkezdtem ugyan utánanézni, de őszintén bevallom, nem jutottam a végére, és úgy éreztem, hogy egyszerűbb, ha a szövegből kiindulva magam próbálok meg mindent megfejteni. A gyűrű számomra nagyrészt a hatalomról szól, és mellette persze a szerelemről, de a darabban nincs „pár", nincs benne jó pár, nincsenek benne összeillő emberek. Ahol én elkezdem a történetet, ott Brünnhilde és Siegfried már szakított, pedig az övék az egyetlen valódi, megélt viszony. Gutrune és Brünnhilde kapcsolata sem valódi szerelem, hiszen Gutrunénak sokkal fonto-

sabb, mint Brünnhildének. Brünnhilde részéről ez bizonyos értelemben egyfajta „találat" Siegfried és Hagen ellenében, de ez által a felháborító szerelem által újra beleszeret saját magába, el tudja fogadni önmagát, és az ebből merített energiától és tudástól kerül egyfajta Kasszandra-állapotba: mindenkinél pontosabban megérzi, hogy mi fog történni. Ez a tudása egyből Siegfriedhez vezeti, mert az valódi viszony. Gutrune eszköz, felnőtté válásának legfontosabb állomása volt csupán.

A gyűrű tehát olyan vágy, ami irányulhat a szexualitásra, a szerelemre, a hatalomra – bármire, ami abszolút, és amiről nem tudom, hogy létezik-e, de érzem. A gyűrű számomra az önmegismerés állapota, amire az ember öntudatlanul vágyik. Ez Hagenre ugyanígy igaz. Innentől mindenki csak a végzetét teljesíti be, mert ebben a földi küzdelemben így vagy úgy valódi vágy hajtja. Szomorú hír, de hiszem, hogy létezik a Rajna kincse.

K. G.: Szerelem és hatalom viszonya vagy a vágy, az akarat kérdése sem Wagnernél, sem a germán–skandináv mitológiában nem érthető meg a *„Ragnaröck"* (Térey „fordításában" az „alkony-paradigma") *eschatologikus* jellege nélkül, amit az Írók Boltjában Földényi F. László a WTC elleni terrortámadás és annak gondolkodástörténeti következményei felől értelmezett.

T. J.: Wagner zenéjét gyakran csak és kizárólag a történelmi vagy a magánéleti apokalipszis, a „germán hősiesség" újra meg újra tragédiába torkolló és rendkívül rossz emlékű mitológiájához kapcsolják. Wagnert az utca embere máig sötét színezetű előfutárnak látja: a náci nómenklatúra kedvenc zeneszerzőjeként tartja számon, és Schopenhauer filozófiájára, amely a *Ring* első számú gondolati háttere, dehogyis gondol, de nem gondol például Kertész Imre vonatkozó bekezdéseire sem. Van körülbelül tíz perce, amelyik nem csupán „slágerdarab", de Wagner zeneművészetének is egyik csúcspontja: Siegfried gyászindulója a *Götterdämmerung*ban – ha harmincadjára vagy századjára hallom, egyaránt hátborzongatónak találom. Úgy hátborzongató, hogy letaglózó és fölemelő egyszerre, olyan elbeszélés, amely egy életút tanulságaival ajándékoz meg. Több mint egy tucat motívumot sorakoztat föl és variál a *Ring*ből, és bár a Halál meg a Gyász minduntalan lecsap, végül mégis a Hős dallama csendül föl mollban... *A Nibelung-lakópark* eszünkbe juttatja szeptember 11-ét; de mindenkinek a saját, perszonális szeptember tizenegyedikéjét is. Lehet, hogy azért lett négyszázötven oldal a saját változatom, mert azt a világot is körbe szerettem volna járni, amelyik megsérült azon a napon. A „vágatlan változat" eredetileg ötszáz oldalt tartalmazott, végül ötvenet kidobtam, mert fölösleges kitérőnek bizonyult. Wagner rendkívül problematikus figura volt, emberként, zeneszerzőként egyaránt – érdemes elolvasni minderről Adorno könyvét –, de azt hiszem, hogy befogadói sem egyformák, sosem voltak egyformák, és ez nagyon fontos. Kevésbé rugalmas hallgatói berzenkedni szoktak az uralkodó sötét tónustól. Ez a művészet a maga természete szerint nem nyújthat mindannyiunknak egyforma vigaszt a „mindenkinek valamit" elve alapján. Wagner nemcsak aláfestő zenét ír a hatalom és a szerelem nagy történeteihez, hanem újra is mondja ezeket a történeteket. Ami pedig *A Nibelung-lakóparko*t illeti, napnál világosabb: itt nem egyszerűen a jó és a gonosz harca zajlik, mint abban a másik galaktikában, ahol birodalmi lépegetőket indít útjukra a sötét oldal... Kornél rendezői koncepciója is rámutat: Hagen nem azonos az úgynevezett ősgonosszal. Számos karakterjegyében hasonlít azokra az üzlettársaira, akik kirekesztik őt a hatalomból, vagyis a körülményei teszik bűnözővé, és csak a bosszúhadjárata során veszít el minden emberi mértéket. Úgy gondolom, ha pusztulásról írok, akkor is építkezem – hiszen mégiscsak létrehozok valamit, jelen esetben egy könyvet –, és a romvárosok emlékműve nem újabb rom lesz, hanem eleven épület.

K. G.: Beszéljünk egy kicsit az előadás formanyelvéről! Az „alkony-paradigmát" egyfajta „végállapotként" megjelenítő-értelmező tér, a négyórás előadásidő, a játéktéren

Csákányi Eszter (Frei), Rába Roland, Bánki Gergely (Truchs), Nagy Zsolt és Láng Annamária (Gerda)

Koncz Zsuzsa felvételei

Gyabronka József (Gunther) és Rába Roland

belül játéktérről játéktérre történő vándorlás egyaránt meghatározza a színészi munka és a nézői befogadás jellegét.

I. Z. : A szöveg elolvasása után én is azon töprengtem, hogy vajon hogyan fog megjelenni a Sziklakórházban ez a filmes és nagyon sok helyszínen játszódó mű, amely telistele van *highlife*-os, nagyon „popos" és nagyon művi színhelyekkel és dekorációkkal. Amit láttam, az arról győzött meg, hogy az előadás nem ennek a művi környezetnek a megjelenítését választotta, hanem a szöveg idézettechnikájával és intertextuális utalásaival párhuzamosan a „lakópark-atmoszféra" megidézését különböző színházi játéknyelvi utalásokkal és egymással való kijátszásával érte el.

M. K.: Úgy kezdődik az előadás, hogy senki nem ért semmit. Utána bemegyünk ebbe az objektumba, amely lassan átitat. Három dolgot próbáltam megfogalmazni a színészeknek. Az egyik, hogy ne ijedjenek meg, ha a nézők reakciója nem színházszerű, hiszen ki vannak zökkentve abból az állapotból, amelyben úgy tudnának reagálni bizonyos helyzetekre. Kizökkentésen persze nem a nézők vegzálását, hanem egyfajta időélményt értek: egy időutazás élményét, amikor az a fajta időreflex kérdőjeleződik meg, amely a színházba járás ismert koreográfiája. Bemegyek a színházba, ott tolongani kell, eltépik a jegyemet, leülök egy széksorba, szünet van stb. Nem jobb vagy rosszabb, csak más.

Persze volt olyan összpróbánk, amikor jobban bevontuk a nézőket, de én úgy éreztem, hogy nem szabad. Ha valaki benn akar feküdni az ágyban, és oda sem akar nézni, nem baj. Az sem probléma, ha elalszik, ha pedig figyeli, az szerencse. Ezektől nem kell félni, az a fontos, hogy a folyamatos történés legyen a húzóerő, és a néző (mint a moziban) azt csinálhasson ezzel az egésszel, amit akar, ne legyen kötelező valamit éreznie. Mondtam egy példát: én nagyon szeretem Tarr Bélát, és nevetve elmeséltem nekik, hogy a *Sátántangó*n először elaludtam. Amikor felébredtem, és még mindig tartott, akkor rájöttem, hogy zseniális, hiszen még mindig ugyanabban a közegben vagyok, folyamatosan. Figyelmeztettem a színészeket, hogy minden nézőnek lesz valami baja, egy ponton fájni fog valamije, elunja, és pihen két jelenet alatt, majd újra figyel – és ez egyáltalán nem baj.

A másik alapelv az volt, hogy ez ne megkonstruált alkotás, hanem folyamatos készenléti állapot legyen a színészek, a nézők és a saját részemről egyaránt. Ezért is volt fontos nekem a helyszín, a Sziklakórház, amelynek a falai ezt a készenlétiséget, ideiglenességet árasztják. Amíg meg nem találtam a helyszínt, addig nem kezdtem el dolgozni. Ez az előadás fejlődhet, de nem fejlődhet konstruált *alkotássá*, mert a lényegét veszítené el, az ideiglenességét, az önfeltárulkozás játékosságának a szabadságát. A művészet pátosza lengené körül, ami borzalmasan fáraszt. A szöveg különössége erre jó alapot adott.

A harmadik dolog, amit mindig mondtam a színészeknek, hogy filmesként azt gondolom, a befogadót csakis az érdekli, hogy valójában kicsodák ők. Rába Roland például ne legyen intrikus, ne „játssza" el ezt a dolgot, hanem minél erősebben legyen önmaga, szinte már ne is létezzen a szerep, miközben persze el kell mondania a szöveget, létre kell hoznia az általam kért fizikai helyzeteket. Hinniük kell abban, hogy ebben a térben kell visszaadni, és vissza is tudjuk adni *A Nibelung-lakópark* hangulatát. Ez csak akkor jön létre, ha minden szereplő erre a nyitottságra szövetkezik. Ez nagyon nehéz, nem sikerülhet mindig, ami engem nem zavar. Én már kétszer láttam ilyennek az előadást.

I. Z.: A határátlépés a színészre is vonatkoztatható. Kérdés, hogy lehet-e ezt a színészi játékot „alakításnak" nevezni. Hagyományos értelemben alakításon a Sztanyiszlavszkij-féle jellemfejlődés értendő, az, ami elindul A-tól, és folyamatos belső történések átélésén keresztül eljut Z-ig. Ez a megközelítés valamifajta belső identitást feltételez, és a folyamat során a színész megtalálja ennek a központi identitásnak a mozgatórugóit, amelyeket szépen sorba rak és megmutat. Itt azonban mintha nem lenne vagy nem jelenhetne meg ilyenfajta identitásmag, csak különböző identitásfragmentumok vannak, amelyek nem állnak össze, csupán egymás mellé rendelődnek. Éppen ezért válik nagyon fontossá az, hogy a mozdulatok, a testtartások és a gesztusok hogyan idézik fel az identitásfragmentumokat. Nehéz volt ezt a színészi munkát teljesen más színházi kultúrából jövő, illetve más játékmodorhoz szokott színészekkel elfogadtatni?

M. K.: *A tisztességtudó utcalány*tól eltekintve ez az első rendezői feladatom; tapasztalatlan vagyok. A munka során nem improvizáltattam a színészeket, hanem azt kértem tőlük, hogy minél pontosabban próbálják fölfogni, hogy minden szerep átjárható, tulajdonképpen nincsenek figurák, vagy ha igen, akkor azok inkább plakátszerű alakok, amelyek felfeslenek. Ezek a felfeslési pontok izgattak a legjobban, hiszen – Alberich kivételével, aki egyedül hisz feltétlenül valamiben (és ez örökíthető át tökéletesen Dankwartban) – minden szerepben van felfesléspillanat, amikor egyszer csak a gyűrű közelébe jut. Amúgy első körben borzasztó nehéz volt a Krétakörrel dolgozni, miközben maximálisan nyitottak voltak. Nem tudom, hogy nekem volt-e túl nagy a lendületem, vagy az ő reflexeik voltak ahhoz az egy emberhez (Schilling Árpád kiváló színházrendezőhöz) idomulva, akivel mindig dolgoznak. Vagyis egyféle módszer az övék, amelyből érthető módon nehéz volt kiszakítani őket. Nagyon sok energiát adott nekem a hitük, de az igazi gátszakadás valamikor május végén következett be, amikor felfogtuk, hogy mire szövetkeztünk. Pontosan ugyanígy jönnek létre a filmek, hiszen mindig egyszeri a dolog. Amíg ez a szövetség fennáll, és nem válik rutinszerűvé, addig az előadás így tud működni. De lehet, hogy az ismétlés, a színház sajátja akadályozza, hogy ez a logika működőképessé váljon. Mint ahogy az is természetes, hogy ezeket az érzéseket az első tíz előadás után tudtam csak megfogalmazni, nem volt a fejemben őrült nagy koncepció előre, csak a szöveg döbbenete és játékkedv.

A Trafó – Kortárs Művészetek Házában 2004. október 25-én elhangzott beszélgetést szerkesztette: IMRE ZOLTÁN ÉS KISS GABRIELLA

Kiss Gabriella

Színházi kozmológia

■ TÉREY JÁNOS: A NIBELUNG-LAKÓPARK III. ■

„A mítosz nem valamilyen gondolaton alapul, ahogyan ezt egy mesterkélt kultúra gyermekei vélik; a mítosz maga egyfajta gondolkodásmód: a világról alkotott elképzelést közöl, de folyamatok, cselekvések és szenvedések egymásutánjában. A nibelung gyűrűje *roppant gondolatrendszer, a gondolkodás fogalmi formája nélkül" – írja Nietzsche, meghatározva a wagneri vízió belső logikáját, amely azért és úgy aktualizálja az európai kultúra egyik alaptörténetét, hogy az emberiség jövőjére hasson. A jövőbe vetett hit ez esetben a „szerelmi megváltás" lehetőségéből táplálkozik, amely a vezérmotívumok kapcsolatvarázsába illeszti a világégés látványát. A zenedráma záróakkordjainak azonban Térey János szövegében a Norna Network stúdiójában megrendezett kerekasztal-konferencia zárszava („Végünk van, hogyha puhul a pöröly, / Amely Nidhögg méregfogát kitörte; / Ha níbelungok napja tündököl, / S történelmet csinálhat bárki törpe.") feleltethető meg, Mundruczó Kornél rendezésében pedig a Hagen ujjaival szemünk láttára kielégített Brünnhilde önvallomás-értékű riposztja: „A másodperc törtrészéig se hittem, / Hogy élet."*

Míg 1835-ben Jacob Grimm számára „egy durva, ritkás bozóttal benőtt sziklás tájhoz voltak hasonlatosak" a *Német mitológia* elsüllyedt világának szegényes töredékei, addig a Szép Ernő-díjjal kitüntetett mű első rendezésében a budavári katonai Sziklakórház atmoszférája formálja térbeli és időbeli (következésképp testi) élménnyé Alberich bosszúját és a bosszú sértett eszközének, Hagennek hamuszín gyűlöletét. Szűk és alacsony folyosókon, málló gipszvakolatú falak mentén, elrozsdásodott és évek óta nem tisztított mosogatódézsák között kalandozunk, az elemlámpák fényénél morfiumosládákra és kórházi feliratokra ismerhetünk. Két jelenet között néha az az érzésünk, mintha egy világháborús film (vagy éppen *A 78-as busz Szent Johannája*) kockáin mozognánk, miközben nagyon is valósan fázó fáradt testünk recsegő padokon, összekötözött szíjakon, a kórházterem ágyaiban vagy éppen a földön guggolva pihenhet meg. A Térey-dráma Nyugat-Európa és az USA metropoliszainak szimbolikus helyeiből szőtt fantáziaterét az előadás egy már bekövetkezett összeomlás utáni világ képeivel azonosítja, ami oly módon írja át a Ragnaröck történetét, hogy – nem felerősítve, hanem komolyan véve és tudatosítva a germán–skandinív mitológia mélyen eschatologikus jellegét – egy pillanatig sem engedi elfelejteni: ennek a sötét és erőszakkal átitatott szövegegyüttesnek egy, már a kezdet kezdetén szomorú és egyre kedvetlenebb isten (Wotan) a hőse, aki csak egy ember (Siegfried) segítségével szerezheti vissza hatalmát, és akadályozhatja meg az istenek alkonyát. Az „alkony-paradigma" mibenlétét azonban ezúttal nem a megszeghetetlen isteni és vérszerződések, illetve a Walhalla égése, hanem a *lex Nibelung* („mindig az erősebb / Kutya baszik; mindig, még akkor is, ha / Termetre kisebb hájas partnerénél.") és a Notung-felhőkarcoló ellen intézett, a WTC ikertornyainak összeomlását felidéző terrortámadás határozza meg, ami radikálisan újraértelmezi a Rajna kincsének problematikáját.

„Rajnai Ipar: Nyereség Garantált" – olvasható azon a gyűrűn, amelyet a szerelemről

Csákányi Eszter (Frei) és Rába Roland (Hagen)

Koncz Zsuzsa felvételei

Nagy Zsolt (Siegfried), Katona László (Wulf), Scherer Péter (Heimdall) és Tilo Werner (Narrátor)

való lemondás árán megszerzett aranyból kovácsoltatott magának a hatalomért következetesen minden bűnre és áldozatra kész Alberich. A mítosz Térey-féle átiratában a (világ)hatalomra törő vágy és akarat iránya a fogyasztói társadalom és a piacgazdaság rendjén belül jelölhető ki, ami nagyon is e világi dimenzióba helyezi a szerelem és a szeretet témáját. Mundruczó rendezésében ezt leginkább a Siegfried ujjára húzott karika nyalogatásának-szopogatásának visszatérő képe értelmezi, ami a filmrendező munkáinak brutalitásában is festői motívumszerkesztését idézi (gondoljunk csak a *Nincsen nékem vágyam semmi* megnyúzott nyúlára!). A rajnai sellők isteni tudása az előadás egyetlen testi fájdalommal járó szexuális aktusának kontextusában nyilatkozik meg, amikor az Albi ölében nyalókát szopogató, mintegy „megbaszott Woglinde" (Tóth Orsi) úgy figyelmezteti Gunther születésnapi partiján Siegfriedet a gyűrű feliratának másik olvasatára (mely szerint „Rajnai Ipar: Nincs Garancia"), hogy az közben análisan közösül vele. A darab másik, egykor transzcendens alakja és Hagen első áldozata, a növényzetet, a termést, a gazdagságot és a békét ezúttal operabeszédben és kertészként megszemélyesítő Frei (Csákányi Eszter) rutinosan, a falnak dőlve elégíti ki az egykor isteneket, most a Wälsungwerke elnök-vezérigazgatóját őrző Heimdallt (Scherer Péter). A walkür nem szavakkal, hanem egy, a kórházterem sötétjéből az elemlámpa elmosódó fénykörével kivágott s így képpé merevedő mozdulattal menti meg a hűtlen férfit a terrorakciótól: utolsó találkozásukkor a kórházi ágyon fekvő nő magasra emelt, nyújtott lába összekapcsolódik az ágy fejénél fél lábon egyensúlyozó Siegfried alsó végtagjával, stabil támaszt nyújtva a már csak kábítószeren élő hősnek. A tetralógia esetében a mégoly apokaliptikus vég egyik lehetséges kimenetelének szokás tekinteni az abszolutizált szerelem megváltó erejét. Ha azonban Wotan lányának és a „félelmet soha nem érzett" ifjúnak ekképp megjelenített szerelmi halála kapcsán felidézzük az Alföldi Róbert rendezte *Trisztán és Izoldá*nak azt a jelenetét, amelyben a Michael Neumann zenéjében és ultraviola fényben fürdő, meztelen hófehér női és fekete férfitest egyesülése láttatta a tiszta érzékiség már-már emberfeletti szépségét, akkor egyértelművé válik, hogy Mundruczó Kornél rendezése a test egészen más nyelvén mondja el Hagen gyűlöletbeszédét.

„Lehet, hogy a divat a bizonytalanság érzéséről szól, de jó módszer a feszültség oldására. (...) Engem tökéletesen magába szív a divat. Keresem. *Vágyódom* utána. Heti hét napon, napi huszonnégy órában" – nyilatkozza Victor Ward, Bret Easton Ellis *Glamoráma* című regényének főhőse, aki minden további nélkül otthonra lelne a Rajnapark apartmanjaiban vagy a Hél pince tánctermében. A Sziklakórház rideg szomorúságú atmoszférájában azonban a Krétakör utcai ruhában játszó színészeinek testéből épül fel a Térey-dráma dizájnos miliője: az előadott szerzői instrukciónak megfelelően a társulat tagjai karok, ujjak vagy éppen arcizmok művi átrendezésével jelzik a Gibichungok sorháza előtti angolkert növényeinek legjellemzőbb tulajdonságait, a csaknem két méter magas Katona László pedig saját testfelépítéséhez hasonlítja a kardkereszt alakú Notung-felhőkarcolót, és magán mutogatja el a benne elhelyezkedő multiplexet, szépségszalont, irodákat. A falnak támaszkodva előrehajló, majd hídba ereszkedő Sárosdi Lilla viszont azáltal testesíti meg a „tűzpiros, / Dögös, komfortos Notung-cabriót", hogy – kifejezve csodálatukat – a születésnapi parti valamennyi férfi vendége rámászik, a produkció pedig össznépi röhögésbe fullad. A színpadi alakok megformálásának esetében azonban a dramatikus tér azonosításának ez a módja a színészi játékmódok olyan lenyűgöző együttesének lesz a kiindulópontja, amelyet összetettsége és sokfélesége felől érdemes megközelíteni.

A Mundruczó-rendezés oly módon hozza játékba *A nibelung gyűrűje* és *A Nibelung-lakópark* közötti időbeli távolságot, hogy még a tökéletesen demitologizált drámai alakok „hitelességét" és egészlegességét is megkérdőjelezi. Ezt pedig egy, a színházi illúzió természetét elemző színészi játékkal éri el, amely lényegében a szerepjátszás mibenlétére reflektál. Arra a kérdésre például, hogy a rendezés hogyan értelmezi a történet főszereplőit, csak az előadás egyes részeit tekintve helyes Tilo Werner válasza, mely szerint Brünnhilde, Gutrune és Siegfried „gazdag fiatalok", vagyis korunk olyan sztereotípiái, mint a xanaxos hisztérika, a trendin nyafka buta kislány, az öntelt, macsó tuti fiú. Ezeket az egyébként minden tekintetben – és a hazai színjátszás egyik legnagyobb hiányosságát a hangmoduláció szempontjából is orvosló – tökéletesen, mi több: élvezetesen kidolgozott szerepeket

egy „alakításon" belül is (!) zárójelbe rakják az olyan testképek, mint a leszbikus nyelves csók hosszan elhúzódó előjátéka, a két fekvő nő csókolózása, SárosdiGutruneLilla meztelensége vagy RábaHagenRoland és PéterfyBrünnhildeBori – a *W – munkáscirkusz* testnyelvét idéző – pettingje. Ezúttal ugyanis (de ennek köszönhető a technoszámok előadásának nemcsak hangulatfestő, de egyenesen téralkotó szerepe) a játékosok léte hússá és izommá, lényege pedig energiává válik, és nem a megtestesített alak, téma, gondolat, eszme, hanem maga a megtestesítés kerül a nézői figyelem középpontjába. Kevésbé radikális és látványos, de nem kevésbé hatásos az ellenpontozásnak az a finomabb és a hazai színjátszás hagyományába jobban illeszthető módja, amely a mellékalakok, illetve Gerda és mindenekelőtt Hagen esetében figyelhető meg. Míg az előbbiek (Bánki Gergely, Scherer Péter, Katona László, Terhes Sándor) saját színészi kliséiket tudatosítva s azokból mint mozaikokból rakják ki a „computerfreak" rendszergazda, a betépett DJ vagy a bumfordi testőr típusát, addig a mániákus gyűlölködők épp azáltal válnak emberivé, hogy finoman és következetesen jelzik a fanatizmus és az intrika emberi oldalát. Az öngyilkos merényletre készülő Gerda (Láng Annamária) esetében például a zenei minőségre koncentráló előadásmód, vagyis egy másik színházi műfaj: a koncert kerete ruházza fel a lélektani motiváció erejével a Depèche Mode „Personal Jesus" című számát, míg Hagen (Rába Roland) az intrikus-, illetve az áldozatszerepkör ezerszer látott elemeit képes ismerősségében ismeretlenné tenni. A nézőkkel funkciója szerint folyamatosan kommunikálni köteles Tilo Wernernek viszont szinte minden gesztusa és (hol anyanyelvén, hol magyarul elhangzó) mondata segítőkészséget sugároz, megkérdőjelezve, sőt cáfolva a játszott figura SS-tisztre emlékezető hidegségét és kegyetlenségét – amire talán egyedül a „jetzt kann es los gehen" visszatérő fordulata emlékeztet. A Gunther (Gyabronka József), illetve Frei (Csákányi Eszter) alakjának mintaértékű megformálását jellemző hagyományos szerepjátszással együtt tehát a Krétakör Színház produkciója egy, a színészi játék mibenlétéről szóló tanulmányt is ír, amely – mivel felmutatja az európai színházi hagyomány szinte valamennyi meghatározó elemét – nemcsak a Wagner-mítosz újraértelmezése, de a színházi jelhasználat szempontjából is kozmológiának tekinthető.

TÉREY JÁNOS: A NIBELUNG-LAKÓPARK (III. RÉSZ: HAGEN AVAGY A GYŰLÖLETBESZÉD) (Krétakör Színház)

ÍRTA: Térey János. **DÍSZLET:** Menczel Róbert. **ZENE:** Tallér Zsófia. **JELMEZ:** Breckl János. **FÉNY:** Nagy András. **DRAMATURG:** Petrányi Viktória. **PRODUKCIÓS VEZETŐ:** László Flóra. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Tüű Zsófia. **RENDEZTE:** Mundruczó Kornél.

SZEREPLŐK: Nagy Zsolt, Gyabronka József, Péterfy Borbála, Sárosdi Lilla, Rába Roland, Láng Annamária, Somody Kálmán m. v., Bánki Gergely, Csákányi Eszter, Scherer Péter, Tóth Orsi m. v., Katona László, Terhes Sándor, Tilo Werner.

PERÉNYI BALÁZS

A bomlás virágai

■ JEAN GENET: NÉGEREK ■

A „néger" ádáz ösztönök, bestiális vágy, brutális szexualitás, sötét hitvilág, rémületes babonák. A „néger" kitaszítottság, megvertség, megalázottság. A „néger" – letaglózó erő, de a „néger" az elnyomottak félelme és a szolgák sunyin meghajtott feje is. Jean Genet „fekete-miséjén" a „négerek" bizarr ceremónián kivégzik a „sápatag" civilizáció emblematikus hőseit – Királynőt, Kormányzót, Bírót, Misszionáriust, Inast. Analógiás mágiával felszámolják a néhai gyarmatosítók kifulladt impériumát, vagyis eltakarítják a fehér ember kultúrájának maradék törmelékeit. Mielőtt jelképesen lemészárolnák a kolonizáció „szentjeit", a fekete színészek különös rituálét mutatnak be az „Udvar" előtt. Újrajátsszák egy fehér nő meggyilkolását. A színpad közepén, zárt koporsóban hever az áldozat. Csakhogy az „Udvar" is „néger" – a fakó maszk mögé bújt „fekete" játékosok dévaj iróniával jelenítik meg rabtartóikat. Genet „darabjaiban mindegyik szereplőnek olyan szereplő szerepét kell eljátszania, aki szerepet játszik" – írja Jean-Paul Sartre. Harmadik síkon, a háttérben zajlik a „valóságos" cselekmény. A koporsó üres, az „Udvar" kivégzése stilizált tett – taps –, a társulat játékának igazi célja, hogy elterelje a fehér nézők figyelmét egy „fekete" forradalmár peréről. A színfalak mögött halálra ítélik és kivégzik az áruló vezért. Ám közben megérkezett az utód, aki folytatja, és győzelemre viszi a megveszekedett sereget. Ez lenne a realisztikus szcéna, ám ez sem több, mint egy újabb tükörfelület, a vérszegény illúziószínház tükre. „A színház a komédia komédiájának, a tükröződés tükröződésének »tükröződésévé« finomodhat, amelynek előadása egészen különleges szertartássá válhat" – írja Jean Genet. Az író fekete társulatnak szánta drámáját, és mert nem látta értelmét, megtiltotta, hogy fehér színészek bemutassák. 1959-ben, a bemutató évében zajlik az algériai háború, néhány év múlva, 1962-ben függetlenné lesz tucatnyi francia gyarmat Afrikában. Érvényes lehet-e a *Négerek* „négerek" nélkül? Izgalmas-e Genet könyörtelen artisztikuma, ha nem izzítja fel a manierista tobzódást az érintettség, a társadalmitörténeti közeg?

Balázs Zoltán színházi víziója éppoly elmélyülten filozofikus, szemkápráztatóan kimódolt, gyönyörűségesen mesterkélt, s ezáltal éppoly kegyetlenül igaz, mint Genet patologikus szertartásszínháza. A rendező megfelelések, elkülönbözések, finom elmozdulások, radikális átfordítások bonyolult műveleteivel kérlelhetetlenül következetes, hamisítatlan Genet-előadást konstruált. A Bárkában cigány – vagy cigányra maszkírozott – színészek képezik az „Udvart". Maszkszerűre festett bőrük sötétségét kiemeli a vakító paróka, a szájukon csillogó hószín ajakír, a pompázatos tejfehér selyemjelmez: „fehér embernek" akarnak látszani. Hasonlóan pazar és fodros, de éjfekete ruhákban, hasonlóan tornyoscikornyás, ékes, de sötét parókákban nem cigány szereplők adják a „feketéket". (A jelmezeket és a díszletet Gombár Judit tervezte.) „Néger" („cigány") és „fehér" színészek „néger" és „fehér" embereket játszanak, ki-ki a másikat. Alig különböznek, éppen csak ellentétei egymásnak. A „cigányság" jel – metafora, a „fehér bőr" jel – metafora. Genet színházában a jellem rafináltan megkomponált jelzések rendszere. A szereposztás egyértelművé teszi Genet világ-

képének egyik legfontosabb tételét: a személyiség nem más, mint maszk, amit a világ vélekedései, előítéletei illesztenek az ember ábrázatára. A jellem meghatározottság. Így lesz valakiből „fehér" vagy „néger", gyilkos vagy bíró, kurtizán vagy hittérítő, afrikai varázslónő vagy hatalomvágyó kormányzó.

Az ellentétesnek vélt szereppárok egylényegűségét sugallja az előadás egyik nagy horderejű találmánya. Az antagonisták egy hangon szólnak. Az „Udvar" jelképes hőseivel szemben áll a fekete panteon. Falu, az áldozatot végrehajtó gyilkos Dévai Balázs, hangja Böröcz László tenor, csakúgy, mint a fehér „Bírónak", Balog Rodrigónak. Parti Nóra játssza Erényt, Falu, a „gyilkos néger" prostituált múzsáját, őt Szolnoki Apollónia alt hangján halljuk, akárcsak Balog Jánost, a Misszionáriust. Bobo, a megkeseredett vén(kis)asszony, a gyűlölet szerzetes nővére Kiss Réka Judit, hangja Gavodi Zoltán kontratenor, aki a filigrán, decens Királynő szerepét is énekli. Az asszonyos teltségű Hópihe, Bakos Éva Fodor Beatrix szopránján szól, ahogy az erősen feminin, vélhetően homoszexuális Inas is. Végül Soltész Erzsébet, a „törzs" vajákos asszonya, Felicitas ősanya basszusa – Hámori Szabolcs – a „négerfaló" Kormányzó hangja is egyben. Az egyes szólamok egyezése erős érzéki élménnyé teszi az elvont gondolatot: ezek az életszerepek esszenciálisan azonosak. Felicitas kuruzslóasszony befolyása és irgalmatlan utálata egy tőről fakad a Kormányzó katonai hatalmával és undorával. A jelenségek összemosódnak, férfi és női princípium egymásba fordul, a személyiség határai ködbe burkolóznak – Genet színházi alkímiája egyenértékű teátrális formát kapott.

A színészek eltátogják Sáry László *a capella* operáját, melynek szólamait szerzetesi ruhába bújt énekesek szólaltatják meg. Zseniális ötlet – a melizmatikus recitativók, a gregorián hangulatú énekbeszéd magától értetődően hozzák azt a fentebb stílt, amit a drámaíró a Comédie Française évszázados hagyományú játékstílusában vélt megtalálni. Ebben az időtlenül elavult, deklamáló stílusban gondolta el Genet megszólaltatni csapongóan vad, egyszerre nyersen szókimondó és közönséges, mégis szárnyalóan költői sorait. Comédie-s stílus helyett opera. Sáry László művében elsőrendű a szövegérthetőség, ezért egyszerű, tökéletes prozódiájú, nagyon kifejező dallamokat komponál. Minden szót érteni. A tudatalatti mélyrétegeiből kitörő szóláva tombolását a legkimódoltabb forma kimértsége fékezi. A tabukat döntő kegyetlen indulat csak a hideg formának rontva mutatkozhat meg. Ez a robbanékony egyensúly jellemzi a Maladype előadását. Grandiózusan rideg alakban tárul fel az ösztönvilág pusztító káosza.

Lenyűgöző a színészek és az énekesek önfegyelme, ahogy a legapróbb mozzanatig beállított gesztusaikat az énekhanghoz igazítják és viszont. Az énekesek nem játszanak – megélik szerepüket. Micsoda remek paradoxon! Jelenlétük sokkal közvetlenebb, „természetesebb", mint a játszóké. Hallatlanul izgalmas, hogy egy-egy cselekedet, érzelem, állapot egyszerre jelenik meg a színészek szerfelett stilizált megfogalmazásában és az énekesek visszafogott, szinte önkéntelen gesztusaiban. Újabb tükröt állítottak Genet végtelen tükörrendszerébe.

Jobbára egy helyben, lefúrt lábbal állnak szemben egymással „fehérek" és „négerek". Kezükben legyező, mozdulataik egy sosem volt tradicionális színház tökéletesre formált konvencionális jelei. A Kormányzó revolverként pörgetett fehér, Erény kurtizán grandezzával forgatott fekete legyezője mintha egy ősrégi színházkultúra hibátlan girlandjait rajzolná a levegőbe. Az alakítás nem az individualitás apró rezdüléseinek, az egyéniség megismételhetetlen kis mutatványainak, a személyiség kivételességének makacs demonstrációja, mint az európai színjátékban általában. Genet fantáziavilágának, egy univerzálissá táguló költői mitológiának szerepkoncentrátumait reprezentálják. A szélsőséges eltartottságban feltárulhat a jelenségek valódi természete. Alig látni érzékibb színházat, ahol a test önmagát jelenti. Bobo fiatal férfira mászó öregedő teste, a Misszionárius (Balog János) kecses-szomorú nőiessége, Erény női vonzereje, Falu ruganyos férfiszépsége

Dévai Balázs (Falu) és Parti Nóra (Erény)

minden félszegség nélkül önmagát képviseli – önmaga jelképévé lesz. Öreg és fiatal, drabális és kecses, rút és szép érzékiségét csak így, a személyes esetlegességen túllépve lehet elérni. Impozáns ellentmondás – érzéki stilizáció, buja elemeltség!

Falunak újra kell élnie, újra kell játszania a gyilkosságot, hogy az áldozati rítus összefűzze a közösséget, az új vallás erőt adjon a „négereknek". Diadalmas gonoszság, sebezhetetlen részvétlenség fordulata kell hozzá, hogy megszabaduljanak rabtartóik könyörületességet hirdető kiürült mítoszaitól. A jóság ábrándképe elgyengíti a lázadókat, a szánalom elbizonytalanítja a pusztítás felkentjeit. Erény kurtizán a ravatalon, az odaképzelt holttest – később kiderül, hogy a koporsó üres – felett szeretkezik Faluval, hogy erőt adjon a férfinak. Az aktus ördögűzés – Erény kihajtja az elgyávuló Faluból a jóság démonát. Kevés vadabbul erotikus jelenetet láttam a szigorúan koreografált sötét násznál, pedig a ravatalon mellettük, csuklyában ücsörgött a két színész hangja.

Pánszexuális szertartás a fehér nőt megidéző Diuf/Saint-Nazaire Városa feláldozása. Ketten játsszák az összevont szerepet. Eggyé gyúrták a szeretet parancsát hirdető, ezért a merényletet ellenző Diuf és a radikális forradalmár, az árulót kivégzéséről tudósító Saint-Nazaire Városa alakját. Kálid Artúr kopaszra borotválva, hosszú szürke lebernyegében olyan, mint egy nemes tartású dervis, Fátyol Hermina szürke ruhájában madárcsontú, törékeny apácának tetszik. Férfi és női princípium összeforr, egymásba fordul. Mégsem Fátyol Hermina jeleníti meg a megölt fehér lányt. Tökéletes átlényegülés a férfi Diuf nővé alakulása. Királyi jelenség az izmos testű, ágyékkötős színész, akire a „néger nők" bíbor lepleket csavarnak szoknyaként – asszonnyá alázzák. Közben az opera legexpresszívebb dallamát éneklik: a „sápatagságot" elátkozó korált. Vörös kendő az arcára, piros topánka a lábára. A flamenco alatt fülsértően kopognak a cipők. Egyre gyorsabb a tempó, egyre fékevesztettebb a tánc (koreográfia: Szőllősi András). Szemünk láttára lényegül át Diuf nővé és áldozattá, hogy Falu önkívületben táncoló torreádorként meggyalázza és ledöfje. A spanyol tánc, a bikaviadal és a „néger" ráolvasások (Felicitas kuruzslónő cigányra fordított szövegei) a gyarmati Dél-Amerika fülledten erotikus, bomló és burjánzó, habzóan barokk és rémisztően atavisztikus atmoszféráját emelik az előadásba. A bemutató vizualitása harsány és tobzódó vallási szertartásra emlékeztet a spanyol gyarmatokon, ahol a helyi babonák önmagukra ismertek a katolikus rituálában. Teátrális tobzódás festi alá a gondolatok és hiedelmek orgiáját.

A primitív rítusok eksztatikus lüktetése összefonódik a – Genet-t mindig lenyűgöző – „kannibalisztikus" katolikus liturgiával. (Az operát Mogyoró Kornél kíséri ütőhangszereken.) Nem véletlenül énekelnek csuhások, akik egy ismeretlen szertartás magasztos térformáiba rendeződnek. Hol közénk ülnek, hol az elliptikus aréna felső szintjén állnak körben, hol árnyékként követik gazdájukat. Suhanó lépteikkel, visszafogottságukkal egy titokzatos rend bizarr kolostorának félelmes hangulatát idézik meg. Diuf izzadságcseppjeit az áldozók szájába csorgatja homlokáról – íme az ő vére. Az új vallás fekete ostyája – barna csokoládé a „fehérek" hószín ostyája – fehér csokoládé. Ezzel áldoznak, ezt veszik magukhoz. A döbbenetesen blaszfém humort komor méltósággal prezentálják. A színház éppúgy az alakváltozás, átlényegülés territóriuma, mint a megidézett szertartások. A végső szertartás az előadás. Szertartásmestere a rendező. Balázs Zoltán civil ruhában ül a nézőtéren, mikroportba harsogja utasításait. Rendet tart: őrült energiákat gerjeszt, fojt és terel. Következetesen, nem kis önérzettel „szertartásnak" nevezi a játékot. Az ő eltökéltségét tükrözi minden mozzanat, az egész lebilincselő konstrukció. Az ő koncentrációját sokszorozzák meg a színészek.

Az előadás folytatása okafogyottá válik, hiszen időközben kivégezték a hitszegő vezetőt. Valódi vér folyt – „néger vér". Mégis a misét be kell fejezni. Összecsap a túlfinomult – „sápatag" –

Schiller Kata felvételei

Balog János (Misszionárius), Horváth Kristóf és Fátyol Hermina

Királynő és a „néger" varázslóasszony, egymásnak ront a két kultúra. Lemeztelenednek. A ravatalon színt cserél az európai civilizáció fölényét áriájában kinyilatkoztató uralkodónő és a cigány varázsigéket regélő matróna. Kifordítják ruhájukat, ezzel színt váltanak – fehérré lesz a fekete, feketévé a fehér. A fekete színe nem diadalmaskodott: győzelmével fehérré fakult. Genet pesszimista világképében a diadal viharos átformálódás a gyűlölt elnyomóvá. A kultúrák harca körforgás, újabb időciklus kezdete. Most a „fehér" van soron: kitaszítottság, megvertség, megalázottság.

JEAN GENET: NÉGEREK (Maladype–Bárka)

FORDÍTOTTA: Tellér Gyula. **CIGÁNY FORDÍTÁS:** Vámosi Gyula. **DRAMATURG:** Góczán Judit. **DÍSZLET-JELMEZ:** Gombár Judit. **KOREOGRÁFUS:** Szőllősi András. **ZENE:** Sáry László. **RENDEZTE:** Balázs Zoltán.

SZEREPLŐK: Kálid Artúr, Fátyol Hermina, Dévai Balázs/Böröcz László, Parti Nóra/Szolnoki Apollónia, Kiss Réka Judit/Gavodi Zoltán, Soltész Erzsébet/Hámori Szabolcs, Bakos Éva/Fodor Beatrix, Fátyol Kamilla/Gavodi Zoltán, Balog Rodrigó/Böröcz László, Horváth Kristóf/Fodor Beatrix, Balog János/Szolnoki Apollónia, Oláh Zoltán/Hámori Szabolcs.

Tompa Andrea

Csőbe húzva

■ TOEPLER ZOLTÁN: A LÁTSZAT DZSAL ■

Fiatal szerző, egész estés darab két részben, ősbemutató, nagyszínpad, vidéki színház, szombat este, nevető közönség. Már jó. Toepler Zoltán A látszat dzsal *című bohózatát adják Egerben, Csizmadia Tibor rendezésében.*

Nincs bonyolultabb cselekmény a bohózaténál, amelynek a sebesség a lényege. Pergő jelenetek, szövevényes, át- meg átrendeződő viszonyok, ki, kivel, hányszor, titkok és kihallgatások, félreértések sorozata, tudjuk-nem tudjuk-rosszul tudjuk játék, mellék- és vakvágányok, folyton kisikló vonatok. De az utolsó szerelvény megnyugtatóan (vagy nem megnyugtatóan) befut, van feloldozás. Senki nem hal bele, legfeljebb a néző, aki elfúló lélegzettel lohol a cselekmény után.

Van egy nő (titkár), ketten szeretik, de ő egy harmadikért eped, aki viszont őérte éppen hogy nem. Eddig ismerős. És van még egy politikusnő, akinek nyilvánosan szerelmet kell vallania valakinek. Toepler egy egyetemi tanszéken, nem is akárhol, a blöfftudományi tanszéken indítja a cselekményt (kissé Umberto Eco képtelentudományi tanszékére emlékeztetően). Itt azonban nemcsak blöffölni és halandzsázni oktatnak – politikusokat, médiasztárokat, bankárokat és szerelmeseket –, hanem pártpénzeket is forgatnak, elszámolatlanul (sose tudjuk meg, hogy hogyan is, mindenesetre a valóságból ismerősen). A másik nő, a politikus éppen elveszíteni látszik a hatalmát, hacsak nem készül el az aznap esti élő adásba mintegy másfél óra múlva egy szenzációs klip, amelyben egy ismeretlen zseni, a tanszék ifjú titánja szerelmet vall neki. Meg kell találni a zsenit, és meg kell csinálni a klipet – ennyi a tét. Betéved – ő téved be először a színpadra – egy ijedt, csetlő-botló balfácán; rögtön meglátjuk benne a balekot, aki csőbe lesz húzva. De mi is csőbe leszünk húzva, mert, ugye, a látszat *dzsal;* eme fiatalember udvarlástanulási céllal iratkozik be a levelező tagozatra, és rögtön belehabarodik egy nőbe (titkár).

Toepler klasszikus dramaturgiai eszközökkel bonyolítja bohózatát, amelyhez igencsak kortárs technikai eszközöket rendel: mobiltelefonon vezetnek félre, *headset*tel hallgatnak ki, és persze a Nagy Testvér kettőzi meg a látszatot. Klasszikusak a figurái is: naiva (Kő Nárcisz titkárnő), balek (Saláta Ferenc egyetemista), machinátor (Patkás Lajos, a tanszék tanára), a cselekvésképtelen áldozat (Varanyi Béla tanszékvezető), a gátlástalan karrierista (Politka Linda politikus).

Úgy tűnik, mintha a játéknak tétje is lenne, s nem csak a bonyolult viszonyok habos variálása folyna. Ott vagyunk a politikus- és médiasztár-csináló intézmény vegykonyháján, figyelemmel kísérjük a folyamatot, tanulmányozzuk a mester-, PhD-, DLA-fokozatot nyújtó oktatási rendszert és módszertanát. A hülyeség, félrevezetés és látszatkeltés nem középiskolás fokon képzett zsenijeit. Ám Toepler nem társadalomkritikai drámát ír, hanem bohózati salátáját megszórja némi pol.-, szoc.- médiabírálattal. A bohózat utáni mohó vágy, a cselekmény és a viszonyok bonyolítása fontosabb a magvas mondanivalónál. Furcsamód minél közelebb kerülünk a várva várt tévéstúdióbeli élő közvetítéshez – magához a *drámai téthez,* mert ez bizony az –, annál kevesebb a tét, mert az első felvonásbeli mellékvágányok, félrevezetések, az ifjú, mit sem

Jordán Adél (Kő Nárcisz), Mészáros Máté (Patkás Lajos) és Kaszás Gergő (Varanyi Béla)

Gál Gábor felvételei

Kaszás Gergő és Bozó Andrea (Politka Linda)

sejtő balek lépre csalása, a szerelmi kör négyszögesítése öncélú, azaz a kijelölt célt szem elől tévesztő játékba fullad. A megteremtett drámai feszültség pedig pillanatnyi helyzetekben, jelenetekben látszik kioldódni. A kezdetben megjelölt cél, legalábbis amit mi annak hittünk – vagyis hogy meg tudja-e a tanszék rendezni a klipet, vagy tanárai börtönbe vonulnak –, helyett a nő és a három férfi bonyodalma válik elsődlegessé: a kis balek meggyőzése arról, hogy az a nő, aki nem szereti őt, szereti, illetve a nő meggyőzése arról, hogy akit ő szeret, de valójában nem, az mégis szereti; a harmadik reménytelen szerelmes pedig le van ejtve. Érthető, nem? Hogy mindez miként lesz majd a második felvonásbeli klip részévé – magyarán: miért van minderre szükség –, dramaturgiailag, bizony, kevéssé van kidolgozva és indokolva. A drámai szerkezet megroggyan a rápakolt súly alatt – a bohózatiság és a társadalomkritika felemás házasságából egyenetlen mű születik. A helyzetek és a párbeszédek azonban mulatságosak, ahogyan a halandzsatanfolyam egyes leckéi is jók.

A balek (beszélő nevén dr. Saláta Ferenc) felemelkedése és le nem bukása viszont pontosan ki van dolgozva: előbb tanárától vesz néhány leckét gyorstalpalón udvarlásból, magyar és angol halandzsából, versírásból (Molière *Úrhatnám polgár*ának leckéi jutnak eszünkbe, bár itt a versek elég sápadtak), majd a kamera közelében megérezve a pénz és a siker szagát igazi sztárrá változik: felméri a helyzetet, zsarol, szerepel, meggyőz – szóval kész a médiasaláta. Csizmadia Tibor rendezésének leggyengébb láncszeme Saláta Ferenc megfogalmazása. Vajda Milán nem építi fel figurájának fejlődési ívét – nem valami pszichológiai *Bildungsroman*ra gondolok, de ha már Csizmadia a valóság talajára helyezi a történetet és szereplőit, magyarán nem stilizálja a játékot, akkor az ő Saláta Ferencének zöldfülű, nők után nyáladzó félhülyéből, bizony, hatalmát tudatosan használó figurává kell változnia, mégpedig fokozatosan. Hiszen a blöfftudományi tanszék legjobb tanárának magántanfolyamán olyan eszközöket kap a kezébe, melyeket *egyre jobban* használ. Elvileg. Vajda alakításában azonban nincs folyamat, mintha két, egymástól függetlenül létező tömbből állna: a félszeg fiú megformálása hiteltelen és közhelyszerű, az öntelt médiabajnoké valamivel erőteljesebb. Ha a folyamatot nem látjuk, nehéz elhinni, hogy a blöfftudományi tanszéken valóban politikusokat tudnak képezni, tehát bukik a motívum valósága.

Márpedig Csizmadia a valóságot kedveli, a realista játékot. Színészei viszont nem ugyanabban a regiszterben mozognak. A naiva, Kő Nárcisz (Jordán Adél) játékában a stilizálás, a szerep elrajzolása vagy eltartása nyomokban sincs jelen, a karakter hiteles, bár fakóbb a lehetségesnél. Kaszás Gergő, azaz Varanyi Béla, a szegény, szegény tanszékvezető alakítója groteszkebb figurát teremt ennél, tipikus mozdulatokat, gesztusokat, hanghordozást rendel hozzá, Bélája humoros, kétségbeesése, szenvedése vicces. Úgy vélem, Kaszás játékstílusa a darab és az előadás „helyes" nyelve, az ő kissé föléstilizált, groteszk ábrázolásmódja illik a darabhoz, annak halandzsajeleneteihez, szürreálissá tágított politikai klipjéhez. Patkás Lajost, a mefisztói szarkeverőt, aki mindenkit a markában tart, Mészáros Máté alakítja. Figurája (talán a legjobban megírt a darabban) „középre húzott", nagyon is valóságos, sem a rendező, sem a színész nem látja bele az ördögit. Márpedig egy bohózatban kell lennie ördögnek. Halandzsajelenetei magyarul-angolul egyaránt jók és viccesek. Politka Linda, azaz Bozó Andrea ígéretesen penderül be a színpadra, mozgásában (hangjában és beszédmódjában sajnos nem) jól stilizál, csábos politikai dívát játszik, ám hiányzik belőle a politikusnő mindent elsöprő ereje, hatalma a többiek fölött. A „színház a színházban"-jelenetben (ami ma már, tudjuk, lassan csak „média a színházban" lehet) viszont meggyőző hamisan csillog.

A bemutató estéjének első felvonásában a bohózati hajsza lépésben cammogott. Pedig mindannyian az idő foglyai vagyunk. A fél nyolckor kezdődő cselekmény, amelynek kilenckor kell kulminálnia a színpadon, a nézői székből hosszabbnak tűnik. A valóság – bár nem tudjuk pontosan, hogy ebben a darabban mi a valóság, vélhetőleg csak kifutópálya, amelyről *az egésznek* fel kell röppennie a látszatok magasságába – uralja az egész első felvonást. Kaszás játéka, Bozó céltudatos mozgása, Mészáros leckéi szakítanak ki belőle. Ám a második felvonás – a látszat, a Nagy Testvér stúdiója – Csizmadia ínyére és játékkedvére való. Lubickolunk a hazugságban, kivetítjük, kimerevítjük, hangot, képet rendelünk ahhoz, ami nincs, és már van is. Megint vegykonyhában vagyunk, ahol ezúttal nem diákokat képeznek, hanem szavazókat. Akiknek feltámadást ígérnek, és nemcsak saját feltámadásukat, hanem a rokonaikét is, ha „helyesen" szavaznak. A politikusasszony végtelen empátiával azt is bejelenti, hogy házi kedvenceink is velünk együtt támadnak majd fel. Groteszk magasságokban szálldos szerző, rendező, színész, szavazó. Aztán egy rövid jelenet visszaröpít a valóságba: jön a szerelmi szálak elboronálása. De ez már nem érdekes, hisz odalett a feszültsége, és tétje eleve nemigen volt. A nagy machinátor még hazudik a naivának valamit a szerelemről, de ebbe a hazugságba már nem rendülünk bele.

TOEPLER ZOLTÁN: A LÁTSZAT DZSAL
(Gárdonyi Géza Színház, Eger)

DÍSZLET: Csanádi Judit. **JELMEZ:** Kárpáti Enikő. **RENDEZTE:** Csizmadia Tibor.

SZEREPLŐK: Jordán Adél, Mészáros Máté, Kaszás Gergő, Vajda Milán, Bozó Andrea.

URBÁN BALÁZS

Királydráma süllyesztőben és cabrióban

■ SHAKESPEARE: III. RICHÁRD ■

Két évvel ezelőtt két előadást élt meg a Szegedi Szabadtéri Színpadon Valló Péter rendezése, mely a III. Richárdot *kortársi környezetbe helyezve játszatta el, Kulka János főszereplésével. A történet kimozdítása eredeti idejéből nem számít nóvumnak; nem ez az első előadás, amely valamelyik későbbi diktátorra kopírozza rá Shakespeare formátumos szörnyetegének arcát, sőt, alig néhány éve nálunk is játszották Richard Loncraine sokat vitatott filmjét, mely a XX. század harmincas éveibe helyezte át a történetet, egyértelmű allúziót teremtve. Noha Valló láthatólag sem akkor, sem most nem törekedhetett erre, a sajnálatos módon valóban örök érvényű történet elidőtlenítő szándékú aktualizálását aligha érheti elvi kifogás. Akik a szegedi bemutatót hozzám hasonlóan elmulasztották, azok számára legfeljebb az tűnhetett kicsit furcsának, hogy a formális és informális híradások leginkább a színpadon masírozó kocsicsodákról szóltak.*

Gazsó György (Hastings), Kulka János (Richárd), Molnár Piroska (York hercegné), Penke Bence és Erdősi Eszter (Clarence gyermekei)

Az utóbbiak láthatóak a mostani kőszínházi változatban is; zárt színházi térben ilyen erős benzinszagot aligha lehetett még érezni. Szerepel továbbá egy gyönyörű fehér ló is, fájdalom, jóval kevesebbet (pusztán az álomjelenetben lép színre). Meg a Nemzeti Színház színpadtechnikája. Díszlet gyakorlatilag nincs a színen, de üres színpadról szó sincs: a valóban káprázatos, süllyesztők, emelők megszámlálhatatlan sokaságára épülő technika változatos tereket alakít ki a pincebörtöntől az ünnepi emelvényig. Gondolom, a felújításértékű bemutatót részben ez indokolhatta.

Másrészt Kulka János. A *III. Richárd* természetesen mindig a főszereplő színészre épül. A darab voltaképpen alig több egy félelmetesen zseniális gonosztevő portréjánál. A háttér, a hatalom működése kevésbé érdekes; ez Shakespeare néhány későbbi királydrámájában és történelmi tragédiájában sokkal markánsabban és összetettebben rajzolódik ki. Ami újdonságot egy előadás a szövegről (illetve a szöveg kapcsán a világról) elmondhat, azt csak a főszereplő színész által mondhatja el – a többi inkább csak körítés. Vagyis megfelelő színész híján teljesen értelmetlen a darabot színre vinni. Kulka személyében az előadás megtalálta ideális színészét. Az ő Richárdja az intrika megszállottja. Fegyelmezett, mindenre odafigyelő pókként szövi hálóját. Rezzenetlen tekintettel követi vergődő zsákmányait. Nem érződik rajta a hatalmi

őrület eluralkodása; az oda vezető út mintha jobban érdekelné magánál a hatalomnál. Hangját csak akkor emeli fel, amikor szerepet játszik. Monológjait szinte szenvtelenül, természetes középhangon, kivételes szuggesztivitással mondja el. Arcképét óriásira nagyítva Valló kivetítteti a háttérre; követhetjük apró rezdüléseit is. Ahogyan III. Richárd a környezetét, úgy uralja Kulka az előadást. Az ő portréját, az ő tekintetét, az ő hangját, fegyelmezett hangsúlyait, kimért szövegmondását viszi magával a néző.

A köréje szervezett előadás egyebekben kevés örömre ad okot. Igaztalan lennék, ha azt írnám, hogy Valló csak Kulkára és a színpadtechnikára koncentrált; sok szándék és sok kezdet fedezhető fel a játékban, de ezek többnyire nem egy irányba tartanak, nem összegződnek, nem érnek célt. A játékötletek egy része üresen konvencionális: az aktualizálás egyre elmaradhatatlanabbá váló kamerái, mikrofonjai, fényképezőgépei, sötét öltönyei ezúttal sem hordoznak többletjelentést. (Az egységesen sötét színt Benedek Mari jelmezei próbálják variálni ugyan, de a vizuális összképen ez keveset változtat.) A már említett autók az első pillanatban megidéznek valamit a nagy sötét kocsik korszakából, azután legfeljebb csodálhatjuk őket, valamint a Nemzeti sokat bíró színpadát, esetleg Kulka János sofőri tudományát. Közel sem jelentenek annyit, amennyire erős a vizuális dominanciájuk (az már a benzinérzékenység függvénye, melyik néző mennyire kívánja a pokolba, de legalábbis a színházon kívülre őket). A képek erejét többnyire háttérbe szorítja a színpadtechnika működése. Kivétel talán az utolsó kép óriási hullahegye lenne, ha nem állna össze olyan nehezen, jelentése pedig nem lenne oly direkt. A politikai mechanizmus ábrázolására történik kísérlet, de a mű e szelete alig nyújt lehetőséget a közhelyeken való túllépésre. Néhány játszhatatlannak tűnő szerep ezáltal mindenesetre játszhatóbb lesz: Benedek Miklós például hatásosan hozhatja színre London Lord Mayorjaként a bármikor elővehető, mindenkit készségesen kiszolgáló bábpolitikust, Mertz Tibor pedig az elveiért csak egy bizonyos pontig kiálló, majd óvatosan visszahúzódó Püspököt.

A fontosabb szerepeket viszont Valló túlontúl átláthatóvá teszi azáltal, hogy még a megírtnál is kisebb formátumúnak, aljasabbnak, gyávábbnak játszatja ezeket. Kaszás Attila Buckinghamje nem egyívású cinkos, akit csak annyi különböztet meg Richárdtól, hogy a gátlástalanság bizonyos pontján (a gyerekgyilkosságon) nem tud vagy nem mer túllépni, hanem ostobán elbizakodott, magát a hatalomnak eladó értelmiségi, aki törvényszerűen szalad vesztébe. Udvaros Dorottya Margit királynéja afféle lecsúszott primadonna, aki mintha még átkait is a színpadról mondaná. Schell Judit Lady Annája nem több ostoba libánál. Erzsébet környezete súlytalanul gyűlölködő társaság, maga Erzsébet pedig minden őszinte emberi érzelemre képtelen, szenvedés helyett szenvelgő, még bukásában is szerepet játszó nőnek tűnik, akiről könnyen elhihető minden rossz, amit elmondanak róla. (Ráadásul Söptei Andrea játéka kicsit sem győz meg szerepfelfogása hasznáról és értelméről.) Nem állítom persze, hogy a panoptikumszerű környezet szereplői formátumukat tekintve Richárd mellé állíthatóak lehetnének, vagy morális ellenpontul szolgálhatnának, de ha ennyire súlytalan, jelentéktelen figurák, akiktől még a személyes tragédia lehetősége is megtagadtatik, az részben Richárd tetteit relativizálja, részben súlytalanabbá, érdektelenebbé teszi a konfliktusokat. Talán nem véletlen, hogy azok az alakítások érződnek sikerültebbnek, melyeknél a játszott figura kevesebbet veszít eredeti súlyából: Gazsó György naivan moralizáló Hastingse, Molnár Piroska természetes indulatoktól fűtött York hercegnéje, Spindler Béla becsület és félelem között egyensúlyozó Stanleyje, Blaskó Péter sorsára rácsodálkozó Clarence-e.

A végére marad még egy nehezen magyarázható ötlet. Miután Marton Róbert a reményt inkább szimbolikusan, mint a maga hús-vér mivoltában megtestesítő Richmondja elhagyja a színt, távolodó ár-

Rátóti Zoltán (Catesby), Kaszás Attila (Buckingham) és Benedek Miklós (London Lord Mayorja) Koncz Zsuzsa felvételei

nya éppen úgy vetül a függönyre, mint a játék elején Richárdé. Ez még a háttérben felhalmozott hullahegyek látványa nélkül is a hatalmi körforgás örök természetére asszociáltatna, amivel nem az a baj, hogy ellentétes a szöveggel, hanem hogy a Richárd alakját környezetéből magasan kiemelő, Richmondot a szokottnál is jobban háttérbe szorító előadásból még kevésbé következik. Tetszetős kép, ha a jelentésébe nem gondolunk bele. Ha Kulka kivételes alakítása nem volna, szimbolikusnak érezném az előadás egészére nézvést is.

SHAKESPEARE: III. RICHÁRD (Nemzeti Színház)

FORDÍTOTTA: Vas István. **DRAMATURG:** Morcsányi Géza. **JÁTÉKTÉR:** Valló Péter. **JELMEZ:** Benedek Mari. **ZENE:** Melis László. **KOREOGRÁFUS:** Király Attila. **MOZGÁS, AKCIÓRENDEZŐ:** Pintér Tamás. **VILÁGÍTÁSTERVEZŐ:** Mórai Ernő. **FILM:** M. Nagy Richárd. **RENDEZŐASSZISZTENSEK:** Herpai Rita, Szabó Szilvia, Őri Rózsa. **RENDEZŐ:** Valló Péter.
SZEREPLŐK: Bálint András m. v., Blaskó Péter, Kulka János, Marton Róbert, Kaszás Attila, Trokán Péter, Schmied Zoltán, Király Attila m. v., Gazsó György, Spindler Béla, Benedek Miklós, Mertz Tibor, Rátóti Zoltán, Vida Péter, Ujlaky László, Horváth Ákos, Molnár Piroska, Udvaros Dorottya, Söptei Andrea, Schell Judit, Szarvas József, Újvári Zoltán, Hollósi Frigyes, Papp Zoltán, Csankó Zoltán, Orosz Róbert, Bródy Norbert, Koleszár Bazil Péter, Előd Álmos, Mók Marcell/Lencsés Olivér, Erdősi Eszter/Novotta Réka, Penke Bence, Varsa Mátyás.

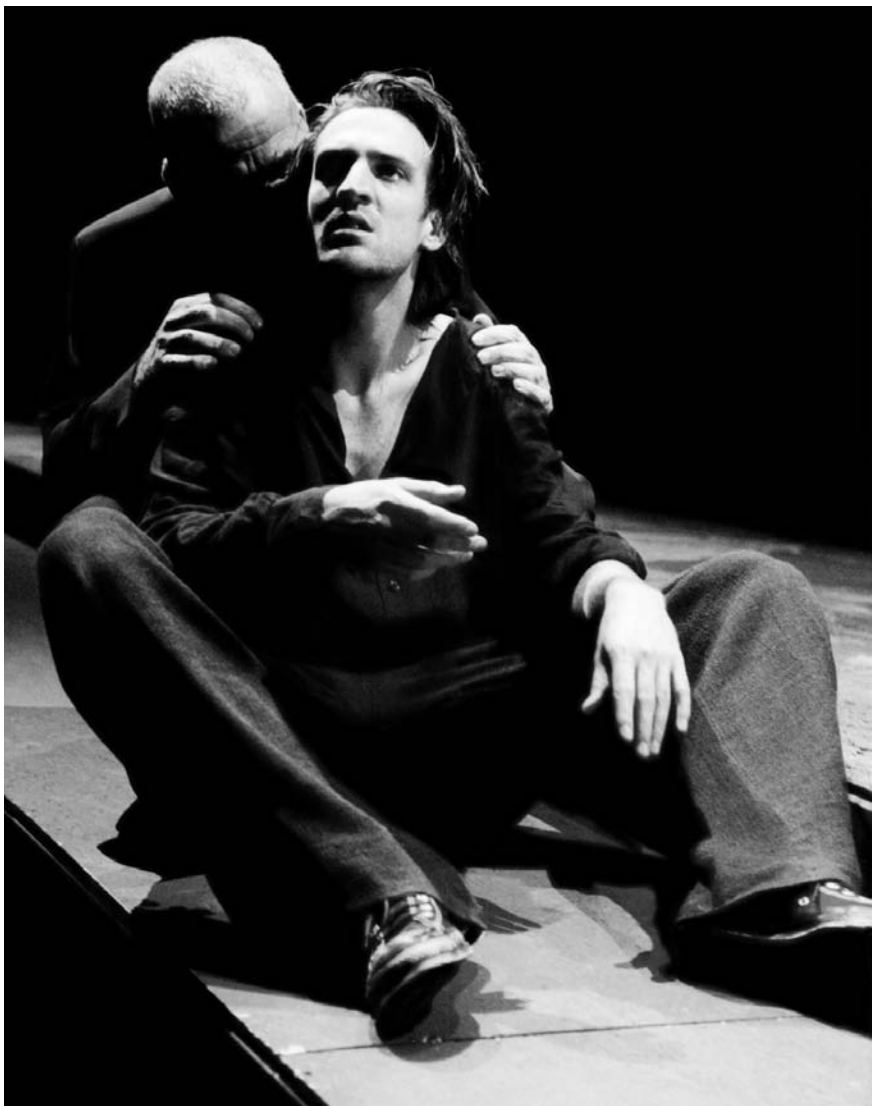
Koltai Tamás

Hamlet után szabadon

■ KISS CSABA: HAZATÉRÉS DÁNIÁBA ■

A szerző fogta a drámáját, s miután 2002-ben megrendezte Veszprémben, két évre rá továbbállt vele egy (szín)házzal. Mármost kérdés, hogy Kiss Csaba író-e, aki rendez, vagy rendező, aki ír. Ha kérdés, hát rossz kérdés, mert csak képesítések lehetnek leosztva rubrikákba, képességek nem. Vannak írók, akik a saját darabjaikat rendezik (például Harold Pinter), és vannak rendezők, akik a saját darabjaikat írják (például Ács János). Kiss Csaba nem tartozik egyik kategóriába sem, egyrészt mert rendezőként nemcsak magához nyúl, hanem Shakespeare-hez, Büchnerhez és másokhoz is, másrészt mert a drámáit gyakran más rendezők viszik vásárra. Főfoglalkozású színházi emberként a világ érdekli, nem a színház; emlékszem, amikor egy pécsi fesztiválvitán azt mondta, nem arról kellene beszélnünk, hogyan jött be a színész a színpadra, hanem arról, mire való az az előadás, amiről beszélünk – mit akartak elmondani vele, miért mutatták be?

A *Hazatérés Dániába* fúrhatja az oldalát, különben aligha ugrott volna neki másodszorra a győri Nemzeti Színházban. Erre jó, ha a szerző rendező: utánjátssza önmagát. Az utánjátszás zsenáns a színházi közéletben, a legtöbb új darab úgy marad „ősbemutatva", mint az első kóstoló után lerágottnak tekintett csont. Kiss nyilván érezte, *Hamlet*-verzióján van még rágnivaló, miután a veszprémiek szépen beleharaptak. Most kiegyensúlyozottabbak az erőviszonyok. Gáti Oszkár – ő az egyetlen azonos szereplő – kissé tompított magán és Claudius világnagy hedonizmusán, a Herceget játszó Kolovratnik Krisztián pedig a wittenbergi sápadt *hochdeutsch* finomkodás mellé fölvette a kihívó intellektuális kívülmaradás arckifejezését. Világosabb lett kettejük szembenállása, ami két – számunkra ismerős – politikai arculatot takar. Az előadás láttán először gondoltam a cím kettős értelmezésének lehetőségére. A *hazatérés*



Gáti Oszkár (Claudius) és Kolovratnik Krisztián (A herceg)

nemcsak a Herceg külföldről való visszaútjára utalhat, hanem a *Hamlet*-dráma „hazai" adaptálására is, arra, hogy mindent a saját viszonyainkra kell értenünk. (Még egyértelműbben annál, mintha az eredeti Shakespeare-t játszanák. Különben miért kellett volna átírni?)

Most nagyon úgy nézem az előadást, mint a hatalomhoz való viszony *mentalitásdrámáját.* Az elit két típusa néz szembe egymással – a cinikus prakticista és az életidegen moralista. Egymás közt vannak, a „nép" mint sírásó egyetlen árva mondatot ejt az előző király viszonylagos – a mostanihoz képest csekély előnnyel bíró – érdeméről. A múlt mint holttest (*valakié,* nem is a volt királyé) üvegvitrinbe temetve mementóként lebeg a légben, de nincs se jelképértéke, se hívóereje. A korona ágaira az élethabzsoló Claudius tréfából zsíros ínyencfalatokat – kolbászrudacskákat – húz. Amikor Horatio a trón átadására szólítja, feltöri az ülőke üvegét, a cserepek közül kiemeli a bent látható háromlábú *sámlit,* magasra tartja, *tessék, a tiétek, vegyétek el.* A hatalmi jelképeknek nincs tartalmuk, blaszfém használatuk – a sírásót játszó Simon Géza megvető hangsúlyából ítélve – föltehetően az alattvalókat is közömbösen hagyná. Az általános értékvesztésben föltételezi és megérdemli egymást a cinikus hatalom és a „naponta meghágott" nép.

Benda Iván felvételei

Balsai Mónika (Ophelia) és Töreky Zsuzsa (Gertrud)

A nemzeti ethosz paradox módon az „ellenség" – a norvégok – térfelén bukkan föl. Amikor Claudius odalöki a követségbe érkezett Odrún századosnak (Török András), hogy mondjon valamit a nyelvükön, a megalázott diplomata dacos elszántsággal rákezd egy *hazafiasra,* ami egyértelműen a himnusz. Veri hozzá a taktust is a lábával. A norvégokról aztán kiderül, hogy kocsmázó, primitív barbárok – azt nem látjuk, hogy a „dánok" milyenek –, akik tőrbe csalják a koncul eléjük vetett Laertest (Ungvári István). A szerencsétlen ifjú, ahelyett hogy tanulni és tivornyázni menne Párizsba, mint Shakespeare-nél, Claudius követeként az idős Fortinbras királyhoz indul. Odrún azonban az orránál fogva körbevezeti az ország éghajlatilag és szociológiailag rideg tájain, s mire lefagyott lábbal hazavergődik, nyomában érkezik a saját nyelvén kaffogó szörnyű norvég horda. Megjegyzendő, mielőtt fölmerülne a xenofóbia vádja, hogy a Berzsenyi Krisztina által terrorista csürhének öltöztetett népség csak úgy „norvég", ahogy a megtámadottak „dánok", azaz sehogy; ha valakinek nem tűnne föl, a *drámai fikció* terepén vagyunk. Mindenesetre Odrúnról a legvégén megtudjuk, hogy ő maga az ifjú Fortinbras (már benne van a korban), aki különítményével szisztematikusan leöldösi az igazságszolgáltatás jegyében egymást kiirtó királyi család megmaradt tagjait. Mikor végeznek, a hullahegy fölött hazafias vigyázzban eléneklik a himnuszukat. Elég dermesztő jelenet.

A drámai tér erősen segíti a fikció létrehozását. Csanádi Judit díszlete a hatalmas győri színpad forgójára épül. Lejtős konstrukció, képzőművészetileg komponált játéktér, amely nem „ábrázol", hanem megjeleníti a drámai mondanivalónak leginkább megfelelő képeket, tróntermet, csarnokot, kikötőt, az ácsolat alá suvasztott norvég kocsmát. Egyetlen kép sem naturális, mindegyiket néhány szerkezeti elem (asztalként leereszkedő horizontális fémhíd, fölülről belógatott geometrikus üvegkatafalk, ácsolt kiszögellés az emblematikus töprengő pózban a „meredély" fölött ülő Hercegnek) és a világítás alakítja a szituációnak megfelelően, teszi költői-metaforikus értelemben beszédessé. Kétségkívül távolabbról mutat a legszebben, onnan, ahol már elveszítjük a színész arcát; ez a hodályszínház paradoxona. A színészi játékot is ez határozza meg: ki kell tapintani a tág tér és az intimitás érintkezési felületét. Gáti Oszkárnak kifejezetten használ, hogy a nagy színpadon „kisebb" lett, kevésbé akarja megmutatni a király hatalmas *életétvágyát* (és általa a saját pompás adottságait), például nem hedonista hímként gondol befészkelődni Gertrud és Ophelia közé az ágyba, hanem megpróbál együtt élni Claudius kétségeivel, lelki válságával és mérgezett-leforrázott testének sorvadásával. Ezáltal a hatalom cinikus élvezetének emberibb változata jön létre. Kolovratnik Krisztián Hercege finom, de nem dekadens jelenség, sápadt homloka mögött intellektuális indulattal. Némasága néha beszédesebb, mint a megszólalása, ami lehet színészi kiforratlanság; meggyőző viszont, amikor elutasítja a bosszút mint egyszerű fizikai cselekvést: érezni, hogy nem gyávaságból, hanem mint elveivel és etikai normáival ellentétes megoldást. Helyette – ez a drámai szövegnek is nyomatékos eleme – Fazekas István Horatiója horgad föl elemi verbális és fizikális indulattal mint a holtnak hitt öreg király hosszú haldoklásának tanúja, valamint a Herceg „férfiatlanságát" személyesen kompenzáló Ophelia-gyalázó és Claudius-gyilkos. Töreky Zsuzsa a későn, de Claudius mellett még idejében nővé érett Gertrud természetes életörömét és az összeomlásban is megmaradt szerelmét mint valódi emberi drámát mutatja meg. Balsai Mónika közhelyektől mentesen, természetes folyamatként kíséri végig Opheliát az útján; szép az öngyilkosság lassú, jelzett mozzanata. Maszlay István locska papának játssza Poloniust, a locska papát. Szilágyi István, mint mindig, egyedi jelenség; kettős szerepet alakít, és a haldokló király, az élő halott síron túli üzenetét tolmácsoló (akusztikailag is érzékletessé tett) jelenetben nagyon erős. Színészként is remek figura, de a Fésűs Tamással és Janisch Évával közös színészjelenetek nincsenek az előadás általános színvonalán. Posonyi Takács László (Rosen) és Kotány Bence (Guilden) a szerepet illetően inkább az írónak, mint a rendezőnek tehet szemrehányást. A kevésbé sikerült részek abban a stílusrétegben gyengítik az érdemdús, tehetséges előadást, amelyben egyébként is erősítő doppingot érdemelne: a kaján és profán irónia terén. Én *szörnyen* röhejesnek látom azt az egészet, amit Kiss Csaba ábrázol.

KISS CSABA: HAZATÉRÉS DÁNIÁBA (Győri Nemzeti Színház)

DRAMATURG: Rácz Attila. **DÍSZLET:** Csanádi Judit. **JELMEZ:** Berzsenyi Krisztina. **ZENE:** Palotai Zsolt. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Horváth Márta. **RENDEZTE:** Kiss Csaba.

SZEREPLŐK: Gáti Oszkár, Kolovratnik Krisztián m. v., Töreky Zsuzsa m. v., Anger Zsolt m. v., Maszlay István, Ungvári István, Balsai Mónika, Török András, Szilágyi István, Fésűs Tamás, Janisch Éva, Posonyi Takács László, Kotány Bence, Simon Géza, Bognár Gyula, Forró Attila, Guttin András, Kelemen Zoltán, Pörneczi Attila, Pingiczer Csaba.

Szántó Judit

Christy, Fóris és a Whiskys

■ JONATHAN MILLINGTON SYNGE: A NYUGAT HŐSE ■

Bár fel-felújítgatják egyéb darabjait is, az ír klasszikus lényegében egydrámás szerzőként van jelen a színháztörténetben: a most *A Nyugat hős*eként elővezetett, de számtalan címváltozattal játszott darab (ez minden bizonnyal az eredeti cím „playboy" szavának értelmezhetetlenségével, illetve mára alapvetően megváltozott jelentésével függ össze) az egész színházkedvelő világban otthonos. Pedig amilyen egyszerű képlet első látásra, olyan komplexnek bizonyul munka közben. A felszínen folklorisztikus, kesernyés népi komédia maga a tőrőlmetszett naturálrealizmus – hamarosan azonban kiderül, hogy ennek a kánonnak, ennek a játékstílusnak ellenáll. Más, bonyolultabb, áttételesebb régiókba röpíti először is a stilizált, időnként eksztatikus magaslatokig hevülő költői nyelv, továbbá a realista cselekménymozzanatokba csomagolt metaforikus tartalom: az apagyilkos kultusza, ami egy az egyben alig értelmezhető, noha az ír hőskultusz hasonló egzaltált kinövéseiről a krónikák is vallanak: némelyikről a darab szövege is tudósít, más példákról az 1993-as szolnoki előadás kitűnő műsorfüzetében olvastam, maga Synge pedig *Az Aranszigetek* című művében egy, a Christy Mahonéhoz hasonló helyi legendát is idéz: hallott, úgymond, egy connaughti férfiról, aki apagyilkosságot követett el, és egy egész sziget rejtegette a csendőrség elől, amíg ki nem vándorolhatott Amerikába.

A metafora elválaszthatatlan a történelmi háttértől, egy évszázadok óta tűzzel-vassal elnyomott, rideg földrajzi környezetben, elképesztő szegénységben élő nép túlburjánzó, hősökre vágyó fantáziájától, kétségbeesett nacionalizmusától – csakhogy mindezt a dráma ismertnek tételezi, nem veszteget rá utalásokat, csak ritkán esik szó a brit hatóságokról, csendőrökről, bírákról, és így csak igen közvetetten, a néző számára alig átélhetően villantható fel a párhuzam a hasonlóan mostoha történelmű magyarság torz, irreális ábrándokat kergető nacionalizmusával. (Pedig a szolnoki előadás kapcsán Nánay István utalt nagyon termékenyen a synge-i motívumok, mindenekelőtt a hazug alapokra épülő hőskultusz hazai továbbélésére Örkény István *Kulcskeresők* című drámájában.) Az aktualizálás kísérletébe nevesebb műintézmények bicskája is beletörött már: a Berliner Ensemble 1956-os előadása, Peter Palitzsch és Manfred Wekwerth rendezése nem tudott meggyőzni a nézőre tukmált XX. század közepi párhuzamok, a bűnözés és az erőszak iránti beteges-kacérkodó érdeklődés, a Hollywood-mély, valamint a sportteljesítmények hajszolásának előtérbe állításával. (Ami a legelső tendenciát illeti, Magyarországon csak a Whiskys kultuszáig jutottunk, de hát apagyilkosságról a romantikus bankrabló esetében sem volt szó.)

Hajós Eszter (Susan), Sulyok Judit (Nelly) és Ollé Erik (Christopher Mahon)

Koncz Zsuzsa felvételei

Varga Gabi (Pegeen), Ollé Erik és Gados Béla (Flaherty)

A darab jelzett nehézségei magyarázzák, hogy *A Nyugat hős*ének igazán jelentős, modellszerű előadásáról nem tudósítanak az annalesek. A máig leghíresebb produkció az Abbey Theatre 1907-es ősbemutatója volt, az is tömegbotrányairól híresült el: ott tudniillik a közönség, melynek a darab háttere, összefüggésrendszere, történelmi premisszái a zsigereiben voltak, sértetten, viharzó felháborodással reagált *A nagyidai cigányok* költőjére emlékeztető keserű, dezilluzionáló indulatra.

A Bárka legújabb bemutatójának rendezője, Bérczes László szemlátomást tisztában volt mindezekkel a nehézségekkel, bár nem világos, miért tartotta mégis érdemesnek, hogy megküzdjön velük; a színházi estéből nemigen süt az egyéni mondanivaló sűrű közvetlensége. Mindazonáltal számos mozzanat jeleníti meg a sültparaszti realizmustól való elszakadást és a drámába szervesen épülő látomásosságot: gondolok természetesen a zene fontos dramaturgiai kiemelő-aláhúzó szerepére (köszönhetően az *Operett*ben is kiválót alkotó zeneszerzőnek, Faragó Bélának), az előadás elején és végén a színen átvonuló hegedűsre (bár ezt a figurát képzeletgazdagabban is ki lehetett volna találni és öltöztetni), a színpad időnkénti, többnyire a legköltőibb szakaszoknál való elsötétítésére (a *Songbeleuchtung* analógiájára *Poesiebeleuchtung*) vagy például Christy önfeledt, kéjes-groteszk fürdőzési magánszámára. És itt kell említeni a nagyon szép és hatásos záróképet, amikor a szobadíszlet hátsó falának lecsapódásával egyszer csak megjelenik Flahertyék házának füves-gazos környéke, s a térdig érő aljnövényzetben váratlanul egymásra talál apa és fia, hogy immár meghitt kettesben elinduljanak a legendák világa felé. („De a fiam meg én elmegyünk a magunk útján. Nagyon jó dolgunk lesz ezután." – Nádasdy Ádám fordítása; bár nekem itt jobban tetszik Ungvári Tamás megoldása: „De a fiam meg én elmegyünk innen, s nagy idők virradnak ránk.") Ha már itt, a befejezésnél tartunk, Bérczes jól tette, hogy utolsó mozzanatként beéri a csalódott, megkeseredett, ábrándjait vesztett Pegeen röpke megvilágításával, és elhagyja a komikusnak is értelmezhető, anekdotikus-poénos zárómondatokat: „Jaj nekem, jaj, elveszítettem! Elveszítettem! Elveszítettem a Nyugat egyetlen igazi hősét!"

Az egyik gond ezzel a koncepcióval az, hogy stílusanyagát a játék tekintetében úgyszólván egyedül Ollé Erik (Christy Mahon) képviseli (mellette Egyed Attila – Philly Cullen – és Császár Réka – Sara – formál még nagyon is reális típusokból elrajzolt, groteszk, stilizált figurát); egyszer talán az elődtípus Peer Gyntnek is érdemes lenne nekifutnia. Amikor Ollé a Shawn Keogh-tól kapott öltönyben és kalapban megjelenik, valóban van benne valami a kelta mondák varázslójából: meseszerű, ijesztő és bohózatos egyszerre. A meglepő fordulatokra való gyermeteg reagálás, az ajkán minduntalan megjelenő édes-együgyű mosoly, a spontán felbuzgó költői hevület mindvégig megkülönbözteti környezetétől, és az adott környezet fogékonyságát tekintetbe véve alkalmassá teszi a „Nyugat hősének" rátukmált szerepére.

Christy Mahonnak természetesen el is kell válnia a többiektől; a játékstílus azonban nem szakadhat ennyire markánsan két részre. A Christy körüli világban – Gadus Erika szuggesztív, bonyolultabb értelmezéshez is alkalmas díszletében-jelmezeiben – egyszerű, rétegezetlen, egyanyagú realista, mi több, anekdotikus parasztkomédia bontakozik ki, amely helyenként lötyögős-ráérősnek hat, és olykor már-már az unalmat súrolja. Az előadásnak ebből a vonulatából kiemelkedik ugyan néhány, a maga nemében ízes alakítás: Varga Gabinak a durvaságig kemény és konok Pegeenje, Varga Anikó élvetegre kipárnázott, csavaros eszű Mrs. Quinje, Ujlaki Dénes rabiátus, bárgyún ravasz öreg Mahonja (a véres turbán külön telitalálat) – ám ahhoz, hogy Christy mítoszára ez a közösség vevő lehessen, valamennyiüket néhány szinttel feljebb kellene emelni, a groteszk, a stilizáltság, az áttételesség felé, mintegy a játékstílussal pótolva azt a tudásanyagot, amelyet az író adottnak, magától értetődőnek vél. Ebben a miliőben is van ugyanis hasadtság: a földszagú józanság, a mindennapos részegeskedés egy ponton már-már démoni színezetet ölt, aminek aztán a lincselésízű megkötözési jelenetben ki is kellene robbannia.

Úgy látszik, *A Nyugat hőse* elbír is, igényel is még néhány nekifutást.

JOHN MILLINGTON SYNGE: A NYUGAT HŐSE
(Bárka Színház)

FORDÍTOTTA: Nádasdy Ádám. **DÍSZLET ÉS JELMEZ:** Gadus Erika m. v. **ZENE:** Faragó Béla. **DRAMATURG:** Háy János m. v. **RENDEZŐ:** Bérczes László.

SZEREPLŐK: Ollé Erik, Varga Gabi, Szikszai Rémusz, Varga Anikó, Ujlaki Dénes m. v., Gados Béla, Kardos Róbert, Egyed Attila, Császár Réka m. v., Hajós Eszter, Sulyok Judit.

Péter Kinga Fruzsina

Tükörország

■ SHAKESPEARE: SZENTIVÁNÉJI ÁLOM ■

A Galambos Péter által rendezett Szentiváneji álom *nem csupán halál és élet reális és irreális problémájával foglalkozik, hanem a mesteremberek (az ő rendezésében hajléktalanok) alakján, szavain keresztül állást foglal a kísérleti kontra naturalista színjátszás vitájában is. Ráadásul a hatalomról is van mondandója: az irányíthatatlan hatalmáról az irányított világ felett. Ennek felfejtéséhez tükörországot hozott létre.*

A játéktér ötös tagolású, a szintek a színpad mélye felé változnak. A színpad előtt a hajléktalanok próbálnak, míg maga a színpad Theseus palotájának jelzésére szolgál. A palota mögötti területet három oldalról vastag kötelekből szőtt pókháló szegélyezi, mellyel minden szereplő kapcsolatba kerül. Ez a háló élet és halál urainak hatalmát jelképezi. Oberon, a halál királya és Theseus, az élők diktátora ugyanazon pók színe és visszája. Az erdő negyedik „fala" egy tükörlap, mely hátulról megvilágítva átlátszóvá válik, s felfedi a mögötte megbúvó dobozszerű szellemvilágot. A való és a látszatvilág lakóinak ellentétességét Kárpáti Enikő jelmezei is hangsúlyozzák. A reális világ lakói fehér, élre vasalt öltönyben, a látszatvilág urai fekete selyemruhában, szürkére festett arccal lépnek elénk. „Felszíni valóság" a hajléktalanoké is, akik a maró gúny és kritika szócsövei. Az erdő a két világ találkozási, illetve összeütközési pontja. A hely, ahol láthatóvá válnak a nappali ész éjszakai szégyenfoltjai.

A Vedres Csaba komponálta zene a feszültségkeltés és félelemgerjesztés eszköze. Nagyon ritka a vidám szólam; a nyomasztó hangeffektusok dominálnak benne, akár Galambos korábbi *Szeget szeggel*-rendezésében.

A szövegkönyvet Galambos Péter és Orbán Eszter írta, Nádasdy Ádám és Csányi János adaptációjának felhasználásával. Az átdolgozás igényes egyensúlyt teremtett a két fordítás között.

A *Szentiváneji álom* valóság és látszat tökéletes ellentétére, tehát azonosságára épül. Ezért magától értetődő a főbb szerepek összevonása. A kettős szerepjátékot (Oberon–Theseus, Titánia–Hippolyta, Puck–Philostrat) színpadon Peter Brook 1972-es rendezése óta alkalmazzák.

Lux Ádám Theseusa a fehér öltönyös, hátrazselézett hajú amerikai tengerésztiszt archetípusa. Hangszíne merev, ellentmondást nem tűrő. Ő a modern amerikai társadalom és főként a média tökéletessé desztillált embertípusa. A patriarchátus könyörtelen diktátora, a Férfi, aki erőszakkal teszi asszonyává a legyőzött amazonkirálynőt. Arca mögött felsejlik a frusztrált Oberoné, aki alkohollal tompítja fájdalmát. Oberon mindazon személyiségjegyek birtokosa, melyeket a tökéletes Theseus elfojt magában, ám uralkodni vágyásuk azonos. Kívülről szemléli a látszatvilág eseményeit, de az álmodó rejtett vágyait már képtelen koordinálni.

Závodszky Noémi Titániája és Hippolytája szintén egyazon személy két arca. Hippolyta a hűvös felszín, a magát némán megadó királynő. Simára fésült haját kontyba rejtették, fején királynői diadém. Menyasszonyi ruhát visel. Hűvössége mögött fel-felparázslik Titánia szenvedélye és határozottsága. Az éj királynőjéhez sokkal inkább illik az ébenfeketére festett száj, szem, derékig érő, bozontos sörény és fekete tüll-selyem ruha. Kettejük közös vonása az idegenség, egzotikum.

A „dupla személyiségek" sorát szaporítja Kuna Károly Puck–Philostratja. A rendezés rámutat Puck kettős természetére: a jólelkű Robin pajtásra, aki a színpadi játék hűvösen figyelő szolgája, és a félelmetes Hobgoblin ördögre, aki gumiálarcok segítségével zavarja össze a fiatal szerelmesek érzéseit. Puck kötekedő emberi mása Philostrat, aki a meztelen felsőtestű, szürke arcú, mezítlábas ösztönlény Puck-kal szemben a jól fésült, fehér öltönybe bújtatott sznobizmus megtestesítője. Kuna Károly otthonosan mozog e különféle személyiségek arcai között.

Závodszky Noémi és Gazdag Tibor

Gulyás Buda felvételei

Kuna Károly és Jászberényi Gábor

A szerelmesek a kettős világ határán, borotvaélen táncoló marionettfigurák. A shakespeare-i szerelemből csak a megkívánás hirtelensége marad. Minden, ami ezen az éjszakán történik, a szerelmi partnerek fölcserélhetőségén alapul. Ez az éjszaka az állatiasság testi és szellemi megtapasztalása. A szerelmeseket alakító színészek játékmódját az általam látott első előadáson összhang és precizitás jellemezte, míg a második alkalommal túlszavalták a lírai töltetű sorokat.

Szűcs Krisztina Hermiája napjaink szőke Barbie-jának zsánerfigurája. Az üresfejű, tökéletes testű hisztérika a legkritikusabb helyzetekben sminkel. Megmutatja azonban ösztönarcát is, amikor a bolyongás nyomán feltörő állati félelem erőszakossá és kegyetlenné teszi. Szűcs Krisztina az egyetlen, aki nem kiabálja szét a kötelezően csendes hangsúlyokat.

Szántó Szandra Helénája a média által teremtett másik női archetípus: a magas, barna, röntgenszemű intellektuális nő, aki átlát a férfiak „szerelmi szándékain". Ugyanakkor büszkeségét sutba dobó szerelmes is, aki mazochistaként rohan az őt gyűlölő férfi után. A tűsarkú cipő és a fehér kosztüm nőiességet erőltet rá, de magassága miatt kissé sutának tűnik ebben a mesterkélt szerepben.

Jászberényi Gábor Lysandere ösztönlény. Minden gyengédebb pillanatban magáévá akarja tenni a nőt. Nyugalma erőszakolt önuralom, melyet a hétköznapok konvencionális rendje kényszerít rá. Gulyás Sándor Demetriusa csendesebb, racionális típus. Jól fésült szépfiú, aki az apa helyébe lépve átveszi a törvények és emberek feletti uralom jogát. Nem tűr ellentmondást, idegesítően tökéletesnek képzeli magát. A két férfialakítás sokban hasonlított egymáshoz; a szereplők gyakran beleestek a túldíszített költőiség csapdájába.

A hajléktalanokká lett mesteremberek figuráján keresztül az előadás felvet egy másik, alapvető színházi kérdést is (ebből az utalásból a mai alternatív színház hontalansága is kihallható). Galambos Péternél ezek a szereplők egy tipikusan mai társadalmi réteget képviselnek: az örökösen „problé-Más" figurákét. Az ő szövegeiket írták át leginkább: megfosztották a költőiségtől, és a hétköznapi szleng szabályaihoz igazították.

Juhász Illés alakítja Peter Quince személyében a kis társulat rendezőjét. Ő a vastag szemüvegű, vásott fogú, ballonkabátos intellektuel; a háromdiplomás, el nem ismert zseni paródiája. Galambos az ő alakján keresztül gyakorol csípős önkritikát, de rezonőrként a figura feladata az is, hogy pofoncsapja a mai színházi állapotokat. Gazdag Tibor Nick Bottomja az amerikaizászló-mintás kabátot viselő lázadó, a „szeretkezz, ne háborúzz" hippifilozófia vezéregyénisége. Ő az egyedüli, aki emberként a tükör mögé léphet, de metamorfózisa egyáltalán nem komikus – Nick szívinfarktusába kerül. Álma a halála és halála az álma. Úgy tér vissza, mint a halottak a defibrillátor áramütésétől: újjászületik. Valami végleg megváltozik benne, és a nőt képtelen feledni. Várfi Sándor Francis Flute-ja a hollywoodi filmek ismert homoszexuális táncos-koreográfus típusa, a férfibőrbe bújt női érzékiség. Bata János Richard Snugja örökös delíriumban élő alkoholista, a visszaeső, akinek elkövetkező tíz percét egy szál cigaretta menti meg. Amint az előadás kedvéért kitisztul ebből az állapotból, fellázad lehetetlen helyzete ellen. Bata ezzel a gesztussal ad magyarázatot arra, hogyan lesz a kétségbeesett emberből züllött alkoholista. A lázadót azonban elhallgattatja a tökéletes csillogásra törekvő theseusi világ. Budaházy Árpád Tom Snaut szerepében a XXI. század másik fontos elmehulladéka: a szeretetre méltó és szeretetre éhes gyengeelméjű. Stílszerűen ő a rendezőasszisztens, a „jobbkéz", aki mindent elront túlzott ragaszkodásával. De Budaházy érzékenyen és szeretettel megformált Tomja nem csupán komikus figura, hanem egyszersmind szomorú és tragikus is. Ez általában jellemző a hajléktalanokra. A komikum mögött megbúvó tragikum. A mosolygó álarc mögé rejtett síró arc. A fanyar, fogcsikorgató humor. Ők az öröklét Pierrot-i.

WILLIAM SHAKESPEARE: SZENTIVÁNÉJI ÁLOM
(Pelikán Kamaraszínház, Székesfehérvár)

Nádasdy Ádám fordítása és Csányi János szövegváltozata alapján a szövegkönyvet írta Orbán Eszter és Galambos Péter. **JELMEZ:** Kárpáti Enikő. **MOZGÁS:** Gyöngyösi Tamás. **ZENEI VEZETŐ:** Döme Zsolt. **ZENE:** Vedres Csaba. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Vass János Pál. **DÍSZLET-RENDEZÉS:** Galambos Péter.

SZEREPLŐK: Lux Ádám m. v., Závodszky Noémi, Szűcs Krisztina, Szántó Szandra m. v., Jászberényi Gábor m. v., Gulyás Sándor m. v., Gazdag Tibor, Juhász Illés, Várfi Sándor m. v., Bata János, Budaházy Árpád, Kuna Károly, Wessely-Simonyi Réka, Eisan Eldeen Fatima, Eisan Eldeen Yasmin, Eisan Eldeen Semira.

Kérchy Vera

A babák nevében

■ JELES VÁNYA BÁCSIJÁRÓL ■

Csehov a magyar színházi kontextusban különösen jó példa arra, hogyan tud látványosan elkülönböződni az előadásszöveg, a mise en scène *az írott drámától. A név hallatán nemcsak a hinta és a szamovár képe ugrik be, de a hozzájuk kapcsolódó mélabús hangoltság is. A hinta már rég nem hinta a magyar színpadokon, hanem embléma, a „megrekedtség", a „tehetetlenség", az „álló élet" állandóvá vált jelölősorának egyik láncszeme. Szerepekhez ragadt színészarcok, lassú vidéki látkép lebegnek előttünk, mélyen zúgó érzelmek néha kitörő, de leginkább elfojtott orkánja. A Csehov tulajdonnév ebben a közegben nem írott szövegekhez társul, hanem az uralkodóvá vált értelmezéshez tapadt pszichologizáló realista színjátszás (jellemek, zárt világ...) ikonjaként működik. Ez az állapot – hogy van egy Csehov-játszási hagyományunk – egyrészt megkönnyíthetné a felismerést: a hűség az előadás és a dráma viszonyában lehetetlen (hiszen színpadképek és nem szövegrészek jutnak eszünkbe a drámák hallatán), ezért felesleges számon kérni bármiféle ideálértelmezést egy-egy rendezésen; másrészt viszont a szerző-isten helyébe egy láthatatlan rendező-istent léptet, aki mégiscsak számon kér egyfajta hűséget. Egy önmagában hasadt (mert a* mise en scène *és a dráma különbségét magában hordozó) Apa kísértete lebegi be a magyar Csehov-előadásokat, amelyek két dolgot tehetnek: vagy interiorizálva annak hatalmát helyet foglalnak a Csehov-ismétlések hosszú sorában, vagy pedig kemény Don Quijote-harcot vállalva reflexió alá vonják ezt a Csehovhoz kötődő, de a magyar színházon túlnyomórészt uralkodó játékmódot.*

Jeles András *Ványa bácsi*ja a kritikák[1] első sorai alapján egyértelműen az utóbbi előadástípusba sorolható.[2] Az elemzések azonban cáfolni látszanak a nyitó mondatokat, és azt bizonyítják, hogy a realista színházfelfogás oppozicionális gondolkodását (fikció-színház, valóság-élet...) nem lehet levetkőzni annyira, hogy a befogadás során létrejövő esetleges szubverzió a róla szóló írásokig is elhasson. A realista színház szemszögéből a posztmodern színház csupán saját másikja, beleélés *helyett* elidegenítésből,[3] pszichológiai jellemek *helyett* stilizált figurákból áll, és egész metaszínházi nyelvezete csak unalmas effektek tárháza. Az oppozíció egyszerű megfordítása azonban semmit nem változtat a struktúrán: a proszcéniumon elterülő tócsa a nézőtér-színpad elválasztását megerősítő határvonallá, Perényi olvasatában „vizesárokká", a „narrátor" (Tóth Molnár Ildikó) érzelmekben gazdag játéka pedig monoton kísérőtónussá válik (megerősíti kívülálló szerepében, s ezzel helyreállítja a kint-bent biztonságot adó szerkezetét). A realista prekoncepció olyan értelmezéseket projektál az előadásba, amelyek következtében súlyos torzítások jönnek létre a leírásokban.[4] Perényi szerint a szereplők *mindig* végrehajtják a narrátor (mint jelen lévő szerző-rendező-isten) utasításait, egyszerűen nem vesz tudomást azokról a jelenetekről, amikor ez nem következik be. Sándor L. úgy látja, hogy a nézők feje fölött átrepülő, majd a

Révész Róbert felvétele

Tóth Géza (Asztrov) és Lázár Katalin (Marina)

színpad mögött elsuhanó (és így csak saját árnyékaként jelen lévő), végül a színpadra fizikai valóságában begördülő szamovár „pontosan kijelöli a játék koordinátáit" – a határok áthágásában (színpad-nézőtér) azok megerősítését, nem pedig megsértését látva. A kollektív tudattalanunkba bevésődött jó öreg értelmezés hatása alatt a bábszerű mozgás, az egész baba-dizájn pedig a „csehovi"

1 „A kritikák" száma, melyekkel írásom vitába bocsátkozik, konkrétan kettő (Perényi Balázs: Szalmabábok lázadása, SZÍNHÁZ, 2004. július és Sándor L. István: Számvetés az életről, Ellenfény, 2004/6.), de leginkább egy (Perényi). Egyrészt mert a színházi élet legközpontibb fórumain megjelent, hosszabb elemzéseknek, „a" kritikai visszhangnak ezek tekinthetők Jeles *Ványa bácsi*ját illetően (és itt kérek elnézést, ha tévedtem, és valami elkerülte a figyelmemet), másrészt mert ezek az írások (és különösen az utóbbi) vetik fel azokat a kérdéseket, amelyeket alább vizsgálni szeretnék.

2 „Jeles András kaposvári rendezésének indítása már eleve másfajta színházi formát ígér." (Sándor L. – kiemelés: K. V.)

3 „Amit látunk, az csakis teátrális jelzésként értelmezhető, s nem a szövegben szereplő valószerű események életre keltéseként." (Sándor L. – kiemelés: K. V.)

4 Sosem ugyanazt nézzük persze, de mégis valahogy fel tud fesleni az írásokban az, amikor a látottakat az értelmezéshez mint Prokrusztész-ágyhoz igazgatják, nem pedig ellenállhatatlan szépséggel aszszociálnak éppen.

figurák tehetetlenségéből, élettelenségéből születő metafora. Szinte egyértelműen az élő, a valóságos ellentétpárjai ők: halott, élettelen alakok.[5]

A kritikák akarva-akaratlanul helyreállítják azt a csehovi színpadképet, amelyet az előadás felrúgni igyekszik. Az értelmezéseket még az sem bizonytalanítja el, hogy akadnak olyan pontok, amelyek bevallottan gondot okoznak a koncepció koherenciájára nézve. Perényi hiába keresi azokat a dramaturgiai csomópontokat, pszichológiai okokat, amelyek a történet szintjén magyaráznák meg a babából élővé válást és fordítva,[6] értetlenül áll az előtt, hogy az egyik szereplő miért „valóságosabb", mint a másik, ahelyett hogy vizsgálat alá vonná a saját maga használta fogalmak („valóságos"?) relevanciáját. Nem tűnik fel neki az az aprócska tény, hogy a „nyomorultak" láttán, akikkel semmi esetre sem cserélne helyet („nem lehet könnyű babának lenni" – sóhajt fel), a közönség egyfolytában kacarászik, legalábbis azon az előadáson, amelyet én láttam, gurult a nevetéstől. Miért tenné ezt egy ennyire leverő világ láttán, mint amilyenről a kritikák írnak?

A félrenézések legfőbb okát abban látom, hogy a realista színjátszást egyetlen hagyományként hagyják a befogadók érvényesülni. Miért nem – hogy a legfrissebb jelent vegyük – a lassan kánonná váló Zsótér-rendezések kerülnek elő (ha már nem a korábbi Jeles-művek)? Ilyen hívóereje lenne a Csehov névnek? Mintha egyszer már egyetértés lett volna abban, hogy az olyan statikus, „játéktalan" előadások, mint a *Medea,* nagyon is feszültséggel teliek tudnak lenni; hogy az olyan elidegenítési effektusok, mint amilyet például a szöveg és a kép diszharmóniájával állítanak elő, nem jelentik a beleélés teljes megszűntét, hogy a metagesztusok, a színházszerűség reflektálása nem oltja ki feltétlenül az érzéki hangoltságot. Miután Zsótér páholyba, előtérbe kitett jeleneteit elfogadtuk mint a fikció (zárt színpadi világ) és a valóság (a nézőtértől „kifelé") elhatárolásának megingatását, miért gondoljuk, hogy Jelesnél a tócsa elválasztja és nem „összemossa" a tereket, világokat? Lehet, hogy produktívabb lenne a Jeles-előadás szereplőinek furcsa játékát („természetellenes" mozgás és hanghordozás) azzal a sokat elemzett statikus játékmóddal összevetni, amelynek kapcsán olyan kijelentések hangzottak el, hogy *túl* van a pszichologizáló játékmódon (nem pedig azzal ellentétes)? Miért nem a Zsótér rendezte Brecht-darabok jutnak eszünkbe a rövidnadrágos Jeles-narrátorról? (Nem azért, hogy megegyezéseket keressünk, sokkal inkább, hogy megtaláljuk e metaelem sajátosságait a két rendezőnél?)

Ha feladnánk a kint (szerepen-fikción kívül) és a bent (szerepben-fikcióban) oppozíció tettenérésén való fáradozást, felismerhetnénk, hogy sokkal többféle játék található a darabban, mint babaszerű („halott") és nem babaszerű („élő"); és felfedezhetnénk a dajka (Lázár Kati) nézők felé forduló ripacskodásait, magánszámait, valamint a kritikákban is említett, de nem elemzett burleszkjeleneteket is. Ha észrevesszük, hogy a stilizált játék – a (nem is annyira) monoton hanghordozás, szaggatott mozgás – legalább annyi érzelmet hordoz, mint amennyi stilizáltságot (műviséget) a „valódi" játék, már nem akarunk szerepből ki- és beesésről beszélni, és nem keresünk dramaturgiai csomópontot lépten-nyomon, minden váltásban. A narrátor kibillentést szolgáló, külső irányító funkcióját hamar elbizonytalanítja a jelenetek hangulatának megfelelően változó hanghordozása. Láthatóan beleéli magát a történetbe, magukkal sodorják az események. (A leggyakrabban a „szünetet" jelzi, de ahányszor elhangzik, mindig más érzelmi színezetű ez a szó, belesimul az általa – így nem is olyan nagyon – megszakított dialógusok hangulatába.) A kommentátornak a szereplőkhöz fűződő viszonya sem határozható meg tisztán. Van, amikor tényleg ő vezényli a cselekvést, ilyenkor a verbális utasítást tett követi a színpadon elhangzó szó performatív erejét ábrázolva („Megölelik egymást" – hangzik fel, majd látjuk, hogy valóban megtörténik az ölelés), de van, hogy nem engedelmeskednek, vagy csak szabódva. Ilyenkor az utasított szereplő vádló arccal félrenéz a parancsolgatóra, és hezitál, hogy engedelmeskedjék-e. Hasonlóan funkcionálnak azok a jelenetek, amikor a narrátor mellett működő, néma el-rendezők széket tartanak egy szereplő alá, de az máshova ül. A kommentátor (és a „segédrendezők") jelenléte nem egyszerűen a színház – mint valóságmodell – logocentrikusságát mutatja fel, vonja reflexió alá (ekkor lenne hideg és monoton a kísérőbeszéd), de – lokalizálhatatlan státusa révén – el is bizonytalanít az erről való tudásunk teljességét, a tisztán reflexív állapot elérését illetően. A narrátor érzelmi belefeledkezése (sokszor a hozzátartozó szöveghatárt is túllépi, és az utasítások mellett ő hadarja el a dialógusok egy részét is) és a szereplők hozzá fűződő meghatározhatatlan viszonya ellehetetleníti a meta- és nem metapozíciók egyértelmű kijelölését, és a (vizuális-textuális) kifejezéshez kapcsolható igazságérték problematikusságára fordítja a figyelmet. A szó-tett, utasítás-cselekvés kapcsolatok bonyolítása a drámaszöveg és az előadás közti űrre, kitöltendő helyre világít rá; az értelmezés lehetőségeit, a szöveg nyitottságát metaforizálja (az olvasatok alkudozása a különböző jelentésekért: megteszi-e, illetve nem teszi meg a szereplő?).

A színpadi jelrendszerek szétválnak, és külön-külön mutatkoznak meg, hogy felfedjék az előadás konstruáltságát (látunk valakit kopogni, de a hang máshonnan jön), ám mielőtt átadnánk magunkat a metaolvasásnak, egy következő jelenetben helyreáll kép és hang egysége, de csak hogy aztán újra különváljon. A szereplők mozgására néha hosszú pálcákkal kell rásegíteniük a kellékeseknek, néha csak az árnyékuk látszik, néha egészen megmerevednek, és különböző hangeffektekkel kell a játék folytatására bírniuk őket, máskor pedig vörös fejjel ordítoznak az indulattól (ezt az indexikus jelet, az arcpírt tekintik az elemzők oly készségesen a „valódi" játék garanciájának). Az előadást nem lehet csupán egyféle technikával letakarni, a játéktípusok váltogatása nem „stilisztikai elcsúszás" (Perényi), hanem az előadás szervezőelve. Egyik játékmód sem valóságosabb, érzelmesebb, magával ragadóbb a másiknál, mint ahogy az „eltartottságot" (Perényi) sem lehet lelkiismeret-furdalás nélkül nekiszegezni egyik alakításnak sem. A színpadon megnyilvánuló számos jelműködés következtében minden pillanat egyszerre magával ragadó és elidegenítő. Kiemelném a színészek „fahangú" beszédét, amelyben néha sokkal több érzelmi árnyalat van, mint ha „természetes" tónussal mondanák a szöveget. (Itt érdekes különbséget lehetne tenni a Zsótér-féle minimál játékmódtól.) Jelena (Bartsch Kata) monológot helyettesítő krákogását, illetve a „nagyjelenet" viaszfigurákként való eljátszását (itt a legelidegenítőbb a játék az elemzések szerint[7]) pedig éppen a mögöttes lényeget tagadó posztmodern felől a modern felé való visszalépésként lehetne értelmezni: a csúcsponton, a kimondhatatlan kimondásakor a kifejezés megtörik, és a hiány nyelvén beszél. (A viaszbabák – Bartsch Kata és Tóth Géza – szaggatott, merev testük miatti teljes összesimulást nem megengedő ölelkezése gyönyörűen jeleníti meg a Másik utáni vágyat – így ölelhetett Andersen ólomkatonája – a teljes összeolvadás tökéletlenségében mutatva fel az emberit – s nem az embertelent.)

Ide tartozik a szereplők babaszerűsége is, amelyben a kritikusok az elidegenítés formája mellett a hírhedt csehovi tehetetlenség tartalmi kifejeződését is látták. Az elemzések

5 „Színpadán nem emberek, hanem babák jelennek meg..." (Sándor L. – kiemelés: K. V.)
6 „Sokáig keresi az ember a kitörések jelentését. Kinek, mikor és miért szabad »életre kelni«?"; „nem sikerült megfejtenem, hogy miért éppen akkor teszik, amikor, és miért nem teszik máskor." (Perényi)
7 „A legfűtöttebb erotikus jelenet a leginkább elidegenített, legáttételesebb színjáték. Mikor a legelragadtatottabbak, akkor a legtehetetlenebbek a babák." (Perényi)

egyértelműen az élet, a vitalitás, a valóság ellentétét fedezték fel a színészek játékában,[8] nem véve észre azt a paradoxont, hogy gyerekjátékról beszélnek, ami soha nem lehet halott, tehetetlen; ellenkezőleg: a képzelet, a fantázia végtelen lehetőségeinek megtestesítője. A gyerek számára a baba élő tárgy, csak később, a különböző elfojtások következtében társul ehhez az unheimlich (kísérteties)[9] jelenséghez negatív töltet, és kerül a tudattalanba a játék emberi létezésének gondolata. Annak is hagyománya van, hogy a színház a gyerekkori játékok felnőttkori folytatása, a színpadon látható élettől lüktető, beszélő, mozgó szereplő (Jelena, Marina, Ványa) a felnőtt néző nem halott, nem tehetetlen, sokkal inkább kísérteties babája. A realista hagyomány nyomása alól kikerülve gondoljunk Kaspar Hauserra, és a tárgyak mindjárt nem lesznek az élők ellentétpárjai.

Formai és tartalmi elidegenítés helyett én a játék gazdag tárházát látom a Jeles-előadásban (és sokkal inkább ezért babák). Az oppozícióknak egyszerre tudatában levő és hatásuk alatt álló, a kettősségek helyreállíthatatlan összemosásával játszó intenciót, amely érzelmek, jellemek pillanatnyi képeit intellektuális örömmel vegyíti. Ezt a játékosságot látva – gondoljunk még a Krétakör *Sirá*jára – elgondolkodhatunk azon, hogy a „tehetetlenségek", „megrekedt életek" Csehovján kívül talán létezhet egy másik Csehov is, aki előtt a hűség izzasztó kényszere nélkül tiszteleghetünk – már amennyiben van erre igény.

8 „...ezek az emberek az elmúlás – vágyaik, szeszélyes érzelmeik – tehetetlen »bábjai«". (Perényi) (Hogy a baba/báb metafora ekképp való értelmezése ellenére a Perényi-cikk címében miért a babák „lázadása" szerepel, nem derül ki.) „A színészeknek így lényegében egydimenziós lényeket kell életre kelteniük – természetesen úgy, hogy játékuk magáról az élethiányról szóljon, hiszen Jeles azért játszatja babákkal el a darabot, mert a *Ványa bácsi* folytonosan az élet után sóvárgó szereplőiről azt gondolja, hogy élettelen lények." (Sándor L.)

9 Freud *A kísérteties* című tanulmányában elemzi a jelenséget. (In: Pszichoanalízis és irodalomtudomány. Filum Kiadó, Budapest, 1998. 65–82. old.)

ELŐFIZETŐI FELHÍVÁS

Bár lapunk példányonkénti ára **2005. január elsejétől 342 forintra** emelkedik, ha **2005. január 15-ig** egy évre előfizet, 3600 forint helyett 3000 forintért megkapja a SZÍNHÁZ tizenkét számát.

Előfizetés a folyóirat szerkesztőségében (1126 Budapest, Németvölgyi út 6. III. 2.) személyesen, valamint telefonon (214–3770 vagy 214–5937) vagy átutalással (10402166–21624669–00000000); a Budapesti Postaigazgatóság kerületi ügyfélszolgálati irodáinál, a hírlapkézbesítőknél és a Hírlap-előfizetési Irodában (HELIR), Budapest, Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest, e-mail: hirlapelofizetes@posta.hu; vidéken a postáknál és a kézbesítőknél. Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102–02102799– 00000000.

KRITIKAPÁLYÁZAT

A SZÍNHÁZ szakfolyóirat és a magyar színházi portál színikritika-pályázatot hirdet.

A pályázaton részt vehet mindenki, aki sem a SZÍNHÁZ-nak, sem más színházi orgánumnak nem dolgozik rendszeresen. A pályázat célja, hogy tehetséges fiatalokat toborozzon a SZÍNHÁZ és a Színház.hu külső munkatársi csapatába.

Ezért korhatár is van: harminc év.

KÉT KATEGÓRIÁBAN VÁRJUK AZ ÍRÁSOKAT:

- **Színikritika: maximum nyolcezer karakter, szóközökkel együtt, valamely, még műsoron lévő magyarországi előadásról;**
- **Színészportré: maximum nyolcezer karakter, szóközökkel együtt, egy Magyarországon dolgozó színészről.**

A pályázat jeligés. Kérjük a nevet és az elérhetőséget külön, lezárt borítékban mellékelni.
POSTACÍM: Színház Szerkesztősége, 1126 Budapest, Németvölgyi út 6.
Az írások – ideiglenes e-mail-címről – érkezhetnek a lap szerkesztőségébe elektronikus úton is, de a „megfejtést" és az elérhetőséget akkor is postai úton kérjük, és a borítékra írják rá a jeligét is. **E-mail:** kritika@szinhaz.hu

A résztvevők mindkét kategóriában több írással is pályázhatnak.
A PÁLYAMŰVEK BEÉRKEZÉSI HATÁRIDEJE: 2005. január 31.
A ZSŰRI: Csáki Judit, Fodor Géza, Fodor Tamás, Koltai Tamás, Morcsányi Géza.
EREDMÉNYHIRDETÉS: 2005. március 27. Színházi Világnap.
A DÍJAK: I. díj: 100 000; II. díj: 50 000; III. díj: 25 000 Ft.

MOLNÁR SZABOLCS

Mutogatós

■ BARTÓK BÉLA:

A KÉKSZAKÁLLÚ HERCEG VÁRA ■

A Budapesti Bábszínház Mozart A varázsfuvolája, *Sztravinszkij* Petruskája, *Bartók* A csodálatos mandarin*ja és – kortárs opera gyanánt – Vajda Gergely* Az óriáscsecsemője *után ismét zenés színpadi mű speciális adaptációját kínálja felnőtt közönsége számára.* A kékszakállú herceg vára *este tekinthető meg, ezenkívül azonban kevés jel utal arra, hogy valóban felnőttelőadás részesei vagyunk: a rendező a gyermeklelkűnek tartott publikumot egy látványosnak szánt képeskönyvvel szórakoztatja. Gyermekeimet csak azért nem vinném el rá, mert a bácsik és nénik kapcsolatára (egyelőre) Balázs Bélánál kevésbé pesszimistán tekintenek.*

Lehet, hogy tévedek, de a nézők nagy többsége valószínűleg nem a művel való ismerkedés jegyében, nem az első találkozás izgalmát várva vásárol belépőt a bábszínházi *Kékszakállú*ra. (Egy prágai marionett *Don Giovanni* sem okoz nagy élvezetet az eredeti ismerete nélkül.) Joggal feltételezik, hogy a szokatlan médium, a sajátos színpadi lehetőségek, az illúziókeltés speciális eszközei felszabadítják a rendező fantáziáját, mely eredeti értelmezéshez talán nem, de termékeny zárójeles megjegyzéshez elvezeti. Ez utóbbira vagyok én, a felnőtt néző kíváncsi; szívem szerint ezt ütköztetném korábbi, operaházi tapasztalataimmal. Úgy vélem, hogy a bábszínházi adaptáció izgalma ebben rejlik.

Balázs Béla szövegéhez, az opera librettójához meglehetősen ellentmondásos viszony fűzi mind a hivatásos, mind a műkedvelő operabarátokat. Csak a két szélsőséget említeném: vannak, akik kénytelen-kelletlen fogadják el, hogy erre a librettóra írta Bartók egyetlen operáját, másokat pedig annyira megérint a mű meséje, hogy ahhoz – mintha csak saját titkos naplójuk lenne – feltétel nélkül ragaszkodnak. Bármelyik típus téved be erre az előadásra, a Szavak felhangzásakor előtűnő Tárgyak látványától egyként elszomorodhat (a neveletlenebbje hangosan felröhöghet). A Szavak Testté válását habitustól függetlenül vegzálásnak kell tartanunk, hiszen a *fegyver* szót a fegyvernek látszó tárgy (dárda, kard) képe húzza le a színpad deszkáira, a *kincs* szó elhangzásakor luftballon méretű briliánsok kezdenek vidám kergetőzésbe, röpködésbe. Az ötödik ajtó – a Kékszakállú birodalma – megnyitása után a teljes univerzumra vethetünk egy futó pillantást, bolygó- és csillagszerű tárgyak pipiskednek elliptikus pályájukon. Nem marad kétségünk afelől sem, hogy a történet általános érvényű, hiszen a színpadon a Kékszakállút – Judithoz hasonlóan – három színész is megjeleníti (a kékesen világító neonprofilokról és kezekről most ne essék szó!). Nem érdemes bonyolult magyarázatba kezdeni ahhoz, hogy kifejtsem, mi értelme van egy szereplőt bábként és húsvér emberi figuraként egyaránt megmutatni, elég legyen csak annyi, hogy nincs értelme, mert felesleges. Egy dolgot jelez: a rendező bizonytalanságát, gyámoltalanságát, döntésképtelenségét. Nem érdemes hosszan időzni ama primitív jelzésrendszer mellett sem, mely kimerül abban, hogy a szöveg szimbólumrendszerré kristályosodó fogalomtárát tárgykatalógussá degradálja; a végkifejlet rövid leírása azonban idekívánkozik. Megdöbbentő, de igaz, hogy a régi asszonyokat megjelenítő – kirakatbábunál artisztikusabban kivitelezett – figurák rendre úgy lettek felöltöztetve, ahogy azt a Kékszakállú herceg elmondja, mintha Balázs Béla szövegét egy *stylist* magazin öltözködési tanácsadói rovatából ollózták volna ki. A Juditot helyettesítő, a volt asszonyokhoz hasonló figura – egy női alakot formázó váz (sakkozók kedvéért: királynő...) – belsejében a korábban feltárult termek tárgyait látjuk viszont. Nem is lenne rossz ez a szimbólum, ha nem hallanánk Kékszakállútól: „Sok kincsemet ők gyűjtötték, / Virágaim ők öntözték. / Birodalmam növesztették, / Övék minden, minden, minden" – azaz a tárgyak inkább köthetők a régi asszonyokhoz, mintsem Judithoz.

Az előadás erényei közé sorolom a vár megjelenítését. Korábban láthattunk már robusztus várfalakat súlyos, acélveretes ajtókkal,

Juhász Ibolya, Semjén Nóra, Papp Orsolya és Bánky Eszter

Izsák Éva felvétele

mesébe illő, félkilós kulcsokkal; de láthattunk teljesen díszletmentes előadást is (e megoldás révén elkerülhető volt a szöveg nehéz szavainak felesleges megduplázása), ahol pusztán a különböző színű fények jelezték a helyszín változását. A vár eleven organizmus, mely sóhajt és könnyezik. Szimbolikus tér, melynek érzékelését sem a reális vizuális ábrázolás, sem ennek teljes elhagyása nem akadályozza meg. A bábszínházi várdíszletnek nyilvánvaló okok miatt látható, reális képet kell mutatnia. De szerencsére ez a díszlet nem statikus, állandó mozgásban van, organikusan változik, él, valóságos szereplővé válik. A négy Kékszakállú mellett „ő" az ötödik.

Egyszerű, oszlop- és ajtóelemből álló díszletkép nyitja az előadást. Az egyenes, kapukkal tagolt fal (kolostor kerengőjére emlékeztet) mindkét végén nyitott: egy-egy fél ajtóval végződik, azt sugallva, mintha nem is hét ajtó lenne, hanem végtelenül sok. A könnyű anyagból épített elemekből pillanatok alatt új tereket lehet létrehozni, a játék tere állandó mozgásban van. Jó lett volna, ha a rendezés nem a szimbólumok tárgyiasításában, hanem e díszlet még kreatívabb hasznosításában ismerte volna fel feladatát.

Nem tudom, hogy pontosan mikor készült az előadáson hallható hangfelvétel, melyen Kasza Katalin és Melis György énekel, valamint Ferencsik János dirigál. Mindenesetre olyan korban, melynek *Kékszakállú*-felfogása elég sokáig uralta nemcsak a magyar operaszínpadot, de a Bartók-operát övező közfelfogást is. Minden értéke ellenére elég poros már ez a közfelfogás ahhoz, hogy ne legyen érdemes konzerválni, főleg nem a bábszínház színpadán. Kár, hogy mégis ez történt. Szomorúságomat az sem enyhíti, hogy az előadásmódot – melyet Balogh Géza öntudatlanul megidézett – nagyon szeretem. Sőt, biztos vagyok benne, hogy a *Kékszakállú* alkalmas arra, hogy egy vásári mutatványos a maga modorában adja elő: kiskocsira építhető díszlettel, jópofa bábokkal. Ráadásul a mutogatós színház sültrealizmusa a legabsztraktabb színházi nyelv. Olyan nyelv, mely úgy rántja le a porba Balázs Béla szövegét, hogy az a nézői habitustól függetlenül mindenkinek jólesik.

BARTÓK BÉLA–BALÁZS BÉLA: A KÉKSZAKÁLLÚ HERCEG VÁRA
(Budapesti Bábszínház)

TERVEZŐ: Balla Margit. **RENDEZTE:** Balogh Géza.
SZEREPLŐK: Bánky Eszter, Bassa István, Beratin Gábor, Czipott Gábor, Csajághy Béla, Gruber Hugó, Juhász Ibolya, Kenyeres Zsuzsa, Papp Orsolya, Semjén Nóra. Hangfelvételről: Kasza Katalin, Melis György (ének), Kézdy György (vers), a Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekara, Ferencsik János (karmester).

MÁROK TAMÁS

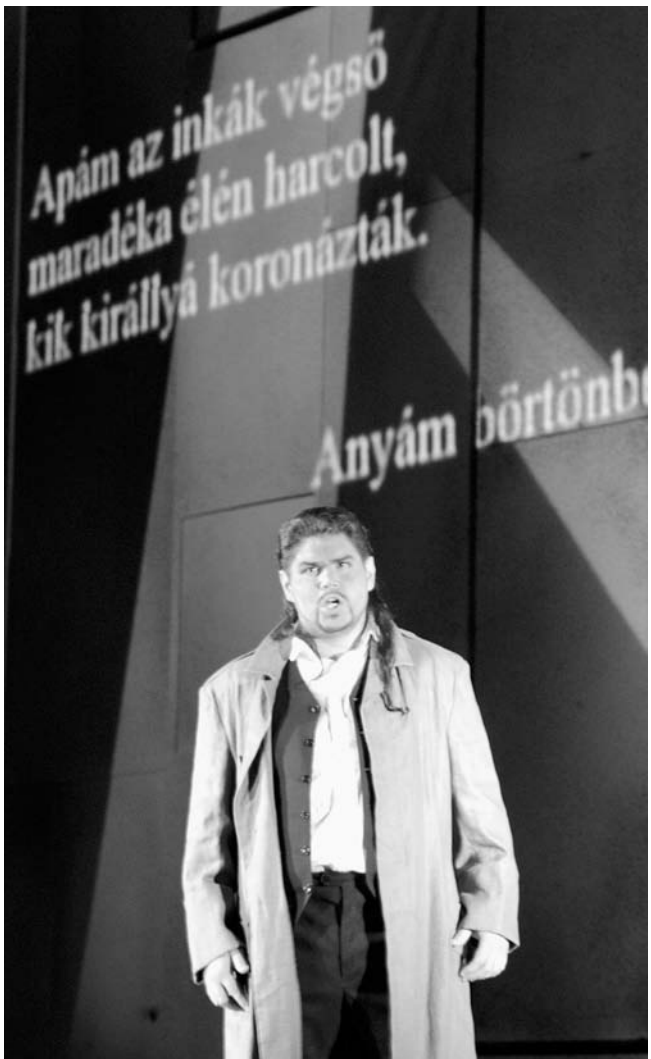
A végzet ereje

■ VERDI: A VÉGZET HATALMA ■

La forza del destino – a végzet *„ereje"* , szó szerint ezt jelenti Verdi operájának címe. Ez a szó talán pontosabban fejezi ki a mű lényegét: mekkora erővel alakítják életünket tőlünk független erők. Ha a véletlen két szükségszerű esemény nem szükségszerű találkozása, akkor a végzet két nem szükségszerű dolog szükségszerű találkozása. Így indul ez a képtelen sztori, így találkozik Calatrava gróf és a puskagolyó. De ugyanez az erő vezeti az álruhás Don Carloshoz halálos ellenségét, Alvarót, aki persze szintén álnéven mutatkozik be. S ugyanez a szükségszerűség helyezi a végső párbajt a húg/szerelmes remetebarlangja elé. Nem, nem bugyuta véletlenek, nem dramaturgiai ügyetlenségek ezek, hanem ahogy a darab legnagyobb hazai dirigense, Pál Tamás mondja: maga az élet ilyen rendkívül bonyolult és sorsszerű. Leonóra Calatrava és a mulatt Alvaro szerelme élhetetlen, s erőltetése tragédiához, az egész Calatrava család kiirtásához vezet.

Verdinek minden művében fontos szerepet játszik a sors, az, hogy a hős eleve meghatározott életpályán mozog. Nem véletlenül kapnak jelentőséget a jóslatok és átkok. De az eleve elrendelés itt jelenik meg a legfrappánsabban. Verdi érett operái közül a *Traviata* és *Az álarcosbál* mellett a *Végzet* az, amelyhez önálló nyitányt írt. Ám *Az álarcosbál* előjátéka csak exponálja a leendő konfliktusokat, és rejtvénnyel zárul, a *Traviata* pedig a Dumas-regényt idézi: a kaméliás hölgy temetésén emlékezünk vissza a történetre. A *Végzet*-nyitányban viszont már előre lejátszódik a tragédia. A dramatikus előjátékokban a szerzők a darab fontosabb motívumait szokták variálni. A motívumparádé ezúttal sem marad el, van azonban egy hangsor, amely nem kapcsolódik konkrétan egyik szereplőhöz sem, hanem magát a végzetszerűséget jeleníti meg, s elő is kerül majd' minden sorsfordulónál.

Szegeden koncertszerű előadást terveztek, ám a fiatal alkotógárda gondolt egy merészet és nagyot. „Ha csak a pénz az akadály, az nem akadály!" – mondták. Majd föltúrták a jelmeztárat meg a díszletraktárt, s a rendelkezésre álló rövid próbaidőszak alatt egy komplett színpadi előadást kerekítettek. Toronykői Attilának volt már tapasztalata a szcenírozott hangversenyekben, pár évvel



Kóbor Tamás (Alvaro)

Jelenet A végzet hatalmából

Veréb Simon felvételei

ezelőtt egy *Simon Boccanegra*-koncerthez rajzolt látványkeretet. Úgy tűnik, ez rossz emlékűnek bizonyult, mert ezúttal merőben mást csinált. Igazi színházat.

A színpad jobb oldalán nagy világosszürke fal, közepén hatalmas kereszt rajzolódik ki, ajtók nyílnak belőle, aljából ágy vagy egy kocsma padjai húzhatók elő. A bal oldalon amfiteátrumszerű emelvénysorok, rajtuk feketében ül a kórus. Előttük hárompolcos üvegállvány, a *végzettartó.* Ezen pihen a nevezetes pisztoly, középen a ládika Leonóra medáljával, alul pedig a két kard, amellyel a végső párbajt vívják. A nyitány dramatizálása a mai rendezők kedvenc hobbija. Ám ritkán tűnik olyan indokoltnak ez a fogás, mint most. A szertartást kis csapat stúdiós végzi, akik mindvégig a kórus szerepét alakítják. Most körben állnak, van köztük Leonóra-előkép, imitálják az Alvaro–Carlos-összecsapást, végül pedig egy rohanó kisfiú képében megjelenik maga a végzet is, ő illeszti a pisztolyt a megfelelő polcra.

A végzet hatalma annyi dramaturgiai buktatóval van tele, hogy ép ésszel lehetetlen eljátszani. Toronykői legnagyobb érdeme, ahogy ezeket a nehézségeket kezeli. Egy részüket józan ésszel megoldja, a többit a zenedráma hatáskörébe utalja, megint másokról egyszerűen nem vesz tudomást. Mégis az egész pompásan működik. A *Carmen* kiszolgált kosztümjében hódító Simon Krisztina (Preziosilla) egy kicsi emelvényen (lírai mezzójának végső megfeszítésével) énekli el a *Rataplan*t, majd a harcra buzdító nóta végén a körülötte állók sorban elesnek. A háború illúziótlan műfaj. Milyen egyszerű kiemelni a kocsma fehér ruhás tömegéből a három egyéni szereplőt, ha a cigánylány pirosban, Don Carlos feketében, a kocsmáros pedig drappban áll közöttük! A sebesült Alvaro kicipelését nem játsszák el, hanem egy sziklatömböt eresztenek eléje. Amikor pedig áriája alatt Carlos megleli a Leonóra-medált, a miniatúrát kivetítik a falra is. A párbajkettősben bármennyire tiltakozik is Alvaro az összecsapás ellen, a kardokat mégis *ő érinti először,* s ettől fogva *fogva* van. A duett végén a két eszelős férfi nem csap össze, csak támadóállásban, árnyékszerűen megdermed – közöttük Leonóra alakja emelkedik ki a föld alól, aki váratlanul a konfliktus gyújtópontjába kerül. Ez a pofonegyszerű színpadtechnikai fogás megold egy kínos színváltási problémát, ugyanakkor szuggesztíven állítja elénk a darab lényegét: Don Carlos bosszúszomja és Alvaro menekülése Leonórát semmisíti meg. Már kezdődik is a *„Pace, pace!"* kezdetű sláger, amely egy csapásra értelmezett térben szólal meg, és groteszk felhangot is kap. „Békét, békét!" – olvashatjuk ugyanis a a kardok kereszttüzében a szürke falon. (Merthogy szövegvetítés is van. De nem a teljes textus jelenik meg, és nem a színpad fölötti kivetítőn, hanem csak a cselekmény fontosabb mondatai és a díszletfalon. Nem kell kapkodni a fejünket, és silabizálni sem kell, de a történteket jól lehet követni. Az olasz opera amúgy sem Csehov-szöveg, pusztán az egyes jelenetek lényege, hangulata a fontos.) Az áriát záró *„Maledizione"* szóra Alvaro leszúrja Carlost, s már vissza is tértünk az előző jelenetbe. A finálé-ban a nagy kereszt előreereszkedik, s a ködös ellenfényben Calatrava gróf és Don Carlos kezüket nyújtják Leonórának. A mennyben megtörténik a családegyesítés, a família végzetét okozó Alvaro tragédiája és magánya pedig még elviselhetetlenebbül nehezedik ránk, ámuló hallgatókra.

Persze van mit hallgatni is: az izgalmas, fiatal operaénekes-gárdát. Elsősorban világhírű énekesnőnk, Lukács Gyöngyi „kis húgát", Lukács Évát, aki csekély színpadi rutinnal is szuverén művésznek bizonyul. Az operaiskolából épp a legfontosabb leckét tudja a legjobban: már az első áriában komplex, plasztikus képet rajzol erről a bonyolult nőalakról. Nem a kottát énekli, hanem a figurát. A hang a nővér hangjának mása: vérbeli drámai szoprán, amely arra született, hogy végtelen zenekari tuttik fölött szárnyaljon, bár a biztosan megszólaló magasságokban még nem találta meg önnön formáját. De legalább ilyen fontos az a színésznő, akinek szent hivatása, hogy a sors által sújtott nőalakokat jelenítsen meg a színpadon. Az énektechnika nyugodt fölénye adja meg vállalkozásának komolyságát. Kelemen Zoltán tartalmas orgánuma még soha nem kapott ilyen testhezálló feladatot, s nem emlékszem, kapott-e valaha első szereposztást. Mintha a bizalom megsokszorozta volna a *voce* erejét és szépségét: Carlos eszelős bosszúvágyának ez adott hitelt. Rég hallottam ilyen sötéten ragyogó hősbaritont, aki nagyáriájában pontos dallamrajzzal készít plasztikus jellemrajzot. A bravúros szólót magától értődőn koronázza meg egy kirobbanó magas asszal, amely nem a hangmutogatás, hanem a „szenvedélymutogatás" eszköze. Az ifjú Kóbor Tamás veszélyes vidékre téved, amikor Alvaróként bolyong. Ám jó ízlésre vall, hogy nem a Monaco–Corelli–Carreras-féle drámai tenorokat próbálja majmolni, hanem saját, világosabb színéhez és huszonöt évéhez keres fölfogást. Amit talál, az nem egy nagy, tragikus férfialak, hanem egy szerencsétlen szerelmes fiú, aki álmodo-

zás közben fölgyújtja a pajtát, csakhogy tüzet fog a szomszéd ház, és bennég az egész család. Az ifjonti őszinteség teszi megrendítővé áriája lassú, lírai szakaszát és a nagy kettős könyörgő részét („Le minaccie, i fieri accenti"), amikor nemcsak a hang, hanem a lélek is fölszárnyal. Egyelőre nehéz eldönteni, hogy néhány gikszere fáradtság, túlzott megterhelés vagy technikai probléma következménye. Altorjai Tamás szép tónussal, lelki nemességgel énekli Páter Gvárdiánt, de a kellő súly hiányzik a személyiségéből és a hangjából. A Leonóra-duettben és a záróhármasban csak zenei értelemben van jelen, nem képes önálló entitássá emelkedni.

A szerző által is átírt darabot a nemes hagyományok szellemében ezúttal is összevissza húzták. Például az olló martaléka lett az Alvaro-ária fájdalmas klarinétbevezetője. Kihagyták az első párbajkettőst is, pedig ha egyszer végre elhangzana, esetleg kiderülne, hogy dramaturgiailag nem is olyan suta ez a darab.

Nagy disznóság, hogy a t. publikum nem méltóztatott szétverni a házat! Pedig Molnár László (egyébként operatagozat-vezető, lelkesen gratulálunk!) pálcája nyomán lelkesítő előadás kerekedett. Viva Verdi! Éljenek a fiatalok! S írjuk föl az égre örök tanulságul: egy fölvillanyozó opera-elődáshoz nem az anyagi, hanem a művészi erők fölhalmozása szükséges!

GIUSEPPE VERDI: A VÉGZET HATALMA
(Szegedi Nemzeti Színház)

VEZÉNYEL: Molnár László. **KARIGAZGATÓ:** Koczka Ferenc. **LÁTVÁNYTERVEZŐ-RENDEZŐ:** Toronykői Attila.
ÉNEKLIK-JÁTSSZÁK: Lukács Éva, Simon Krisztina, Tóth Judit, Kóbor Tamás, Kelemen Zoltán, Altorjai Tamás, Vághelyi Gábor, Andrejcsik István, Piskolti László, Cseh Antal.

MOLNÁR SZABOLCS

Hálószobatrükkök

■ GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: AGRIPPINA ■

Október végén Händel-operát játszottak Magyarországon. Holland állampolgárok adóeuróiból (kár, hogy nincs már holland forint!). Százötven év nem kevés idő egy műfaj történetében, különösen akkor nem, ha az a műfaj mindössze négyszáz éves. Ezt valószínűleg a magyarországi „holland évad" szervezői is tudták, ezért nem költöttek szinte semmit a vendégjáték propagálására: a budapesti közönség magát kiéheztetettnek érző része úgyis megtölti majd a nézőteret.

Előadás – „hála" a magyar operajátszás beteges repertoárszerkezetének – ritkán örvend akkora megelőlegezett bizalomnak, mint amit a Pesti Magyar Színház fogadóterében lehetett érzékelni a holland produkció előtt. Nem csoda. Aki ma idehaza 1770 előtti operát akar látni (tehát arra a bizonyos százötven évre kíváncsi), az többnyire a formabontó-kísérletező vagy a kínosan amatőrködő típusból kénytelen választani. A stuttgarti színház átütő erejű vendégjátékának (Händel: *Alcina.* Kritika: SZÍNHÁZ, 2002. május) hatását csak egy igen-igen erős fájdalomcsillapítóhoz lehet hasonlítani, amely a betegség kiváltó okait nem szüntette meg. (Csoda, ha egy ekkora dózis után az ember morfinistaként rohan az egykori Nemzetibe?)

Végre egy Händel-opera, nagyjából abban a léptékben, ahogy azt a szerző elképzelte! Ám az Eva Buchmann által rendezett *Agrippinát* még a legnagyobb jóindulat mellett (a „végre!" érzés dacára) is csak gyenge közepesre tudom értékelni. Pedig az alapanyag különösen alkalmasnak tűnik arra, hogy abból 2004-ben érvényes, 1709-re (a velencei premier évére) vonatkoztatva pedig autentikus (legalábbis annak vélt) színházat lehessen létrehozni. Az alapanyag zenei része – nem csak a kötelező tisztelet mondatja velem – Händel leginvenciózusabb partitúrái közé tartozik. Tudjuk, hogy az itáliai „portyázás" után a zeneszerző nem üres utazóládával érkezett Angliába, majdani hazájába. A Rómában, Nápolyban, Firenzében és Velencében komponált művek utóbb valóságos kincsesbányának bizonyultak, Händel szívesen szemezgetett belőlük: a legkülönbözőbb műfajú londoni kompozíciókban ékszerként ragyognak az itáliai években felhalmozott tőkéből származó témák, ötletek. Az *Agrippina* ebből a szempontból (is) a szerző egyik legértékállóbb „befektetése" volt.

Az *Agrippina* librettóját szokás zavarosnak minősíteni. Vincenzo Grimani munkája valóban nem tartozik a kristálytiszta logikával végigvezetett szövegkönyvek közé, de ennek az elvárásnak a velencei antiheroikus komédiák, mint amilyen az *Agrippina,* nem is akartak megfelelni. Sőt! A librettó „szerencsétlenkedése" valószínűleg éppúgy az *opera seria* parodizálásának eszköze, mint a heroizmust kifigurázó komédiázás. Egyszerűen szólva: típusjegy. A történetnek ebben az esetben csak váza van, míves vonalvezetése nincs. A váz röviden elmesélhető. Agrippina római császárné nem titkolt örömmel veszi tudomásul, hogy Britanniában harcoló férje, Claudius császár meghalt. Így ugyanis nincs akadálya annak, hogy előző házasságából származó fiát, Nérót juttassa a trónra. A váratlan hír, mely Claudius szerencsés megmeneküléséről szól (Ottone mentette meg), új terv kiagyalására kényszeríti a császárnét. A szálak összegubancolását segíti az a körülmény, hogy mindhárom férfiú – Claudius, Néró és Ottone – ugyanazért a hölgyért, Poppeáért rajong. A szálak összegubancolásának pedig nincs más célja, mint az, hogy a csomót a császárné később a saját céljainak megfelelően bogozhassa ki. Ebben segítségére van két megszédített udvaronc, Narciso és Pallante. Poppea végül Ottone hitvese lesz, Claudius önként visszavonul, Néró pedig elfoglalja Róma trónját. Igaz, hogy Eva Buchmann ezt a történetet elég ügyetlenül tálalja, de a mese félrevezető összefoglalásához – „Agrippina eléri célját, Claudius átadja a trónt *Nérónak, aki Poppeával az oldalán császár lesz"* – azért egy internetes zenei folyóirat kritikusának (és szerkesztőjének) felkészületlensége is kellett. Bízzunk benne, hogy csak Monteverdi operájának befejezése okolható a tévesztésért.

Adva van tehát a remek zene és a nagy szabadsággal formálható történet. Az előadás legnagyobb hibája, hogy ezekkel a lehetőségekkel szinte egyáltalán nem tudott élni. Kezdjük azonban a jóval! A zenekarról – Combattimento Consort Amsterdam – korábban is voltak, igaz, csak felületes, de pozitív benyomásaim. Tulajdonképpen az ő nevükre figyeltem föl az egyik műsorfüzetben. Játé-

kukban nem kellett csalódnom. Elevenen, színesen, korszerűen, de a fárasztó historikus maníroktól mentesen játszottak. Jan Willem de Vriend nemcsak technikai értelemben uralta az előadást az első hegedűs pultja mellől, ő pumpálta fel zenész- és énekestársait lelkesedéssel. Az már nem az ő hibája, hogy ez a lelkesültség gyakran a profizmus hiányára utalt. Ahogy az sem, hogy az énekeseknek nem mindig sikerült egy viszonylag egyszerű zenei feladatot teljesíteniük: párhuzamosan énekelni a zenekar *diszkant*-szólamával. Az első felvonást záró csodálatos Poppea-áriában például („Se giunge un dispetto a'danni del cor...") az énekesnek az oboával kell együtt énekelni a „sérült szív" fájdalmáról, arról, hogy az újabb „sebek méreggé változtatják a szerelmet", és arról, hogy az ember önvédelemből kénytelen nem hinni. Igazán mély, pszichológiailag pontos pillanata ez az operának – olyan momentum, amikor mind a komédiásnak, mind a nézőnek arcára fagy a vigyor. Hatása csak zeneileg tökéletes előadásban érvényesül igazán. Ebben az esetben még a szöveget sem kell feltétlenül érteni. (Feliratozás nem volt, a megvásárolható szövegkönyvet a sötétben nem lehetett elolvasni.) Hasonlóan szép, fájdalmas és mély zenei pillanat Ottone panaszos áriája is (második felvonás, „Voi che udite il mio lamento, compatite il mio dolor..."). Ez elfogadhatóan hangzott el, a néző pedig rájöhetett, hogy Händel mindegyik szereplőjének adott legalább egy olyan lehetőséget, melyben nem kell (nem is szabad) komédiázni, nem kell idézőjelbe tenni semmit, nem kell színlelni. Mindenki kapott egy őszinte áriát. Ha a zene is vezette volna a rendező képzeletét, akkor bizonyára árnyaltabb, összetettebb és gazdagabb, a rutintól megszabadított szerepformálásra késztette volna énekeseit.

Eredetileg három magas (szoprán vagy alt) férfiszerep van az operában: Néró, Narciso és Ottone. Az utóbbit 1709-ben egy hölgy, Francesca Vanini, a másik kettőt kasztrált énekesek, Valeriano Pellegrini és Giuliano Albertini énekelték. Nem tudom, hogy felmerült-e az ebben az előadásban erős erotikus kisugárzásúnak és vonzónak ábrázolt Ottone szerepét hölgyre bízni, valószínűleg nem, pedig ez – túl a helyzetből adódó ziccereken – különös fénytörésbe helyezte volna az operát. Hogy csak hármat említsek: a boldognak beállított vég magában hordozta volna Ottone későbbi tragédiáját (lásd Monteverdi: *Poppea megkoronázása*), a szerepkiosztás sajátosan láttatta volna Claudius és Néró férfiúi kudarcát, és rámutatott volna Agrippina mesterkedésének groteszk, vagy ha tetszik, ördögien cinikus jellegére. Nem valószínű, hogy 1709-ben a körülmények miatt (három kasztrált nem állt rendelkezésre?) énekelte Ottone szerepét nő, hihetőbb az a feltételezés, hogy Ottone eredetileg nadrágszerep. E megfontolások fényében tulajdonképpen érthetetlen, hogy Eva Buchmann – ha már foglalkoztat kontratenort – miért éppen a súlytalan Narciso szerepét énekelteti vele. (Az egyetlen és meglehetősen lapos indokra később visszatérek.) A természetellenesen magas hang ugyanis – ez a stílus egyik elemi szabálya – éppen hogy súlyosnak, formátumosnak (esetleg természetfelettinek) mutatja a figurát. Nem véletlenül bízta Händel Claudius szerepét basszusra: a korabeli közönség már a császár első megszólalásakor tudhatta – erre utal az öblös hang –, hogy a figura súlytalan, a hangfaj nincs szinkronban a figura igen magas társadalmi státusával. Claudius a *buffák* világából csöppenhetett ide. Poénra kihegyezetten, viszonylag későn, csak az első felvonás huszonegyedik jelenetében lép színre egy *continuo*-áriával, melyben a komikus hatást még a *continuó*t játszó fagott is fokozza. (Ez hangszeres szempontból az előadás egyik remek pillanata volt.) A Claudiust alakító Piotr Micinski szórakoztatóan hozta a kapuzárási pániktól remegő lábú, nevetséges alsóneműitől idegeskedve szabadulni vágyó császár figuráját. Eszközeit valószínűleg néhány korábbi alakításából mentette át, ez a Claudius lehetett volna Bartolo *(A Sevillai borbély)*, Leporello *(Don Giovanni)* vagy akár Übü király is (Penderecki: *Übü király)*. Mondanom se kell, hogy természetesen ennek a szerepnek is van íve. A második felvonás elején egybegyűlnek a szereplők, kórusban nyüszítenek („Di timpani e trombe..."), tapsikolnak a nagy uralkodónak („Roma aplauda il gran Regnante"). Megjelenik Claudius, és egy két oktávot zuhanó zenei motívummal taglózza le környezetét áriájában („Cade il mondo soggiogato"). Az ária hangneme d-moll, jellegzetes letaglózó motívuma annak a témának közeli rokona, mellyel Beethoven (szintén d-mollban) majd elkezdi a *IX. szimfóniá*t. Nem lehet nem észrevenni. A figurának ezt a dimenzióját azonban sem Micinski, sem Buchmann nem veteti észre a nézővel. Így nem kell eldöntenünk azt sem, hogy Claudius valóban rendelkezik-e ezzel a dimenzióval, vagy csak oly kisszerű a környezet, hogy még egy *buffo*-karakter is képes föléje nőni.

Quirijn de Lang (Ottone), Robbert Muuse (Pallante), Annemarie Kremer (Agrippina), Jan Alofs (Lesbo), Piotr Micinski (Claudius), Renate Arends (Poppea), Clint van der Linde (Narciso), Michael Hart-Davis (Néró)

Marius Bassie felvételei

Quirijn de Lang (Ottone) és Renate Arends (Poppea)

Bármelyik alakítást emeljük is ki az előadásból, az eredmény mindig ez lesz: a figura megjelenítése bántóan egyoldalú a Händel zenéje által sugallt gazdag és sokoldalú jellemekhez képest. A legtöbb lehetőséget a címszerep alakítója, Annemarie Kremer hagyta ki azáltal, hogy az intrikus fej- és szemforgatás mellett csak a vázaképekről ismert merev, szertartásos uralkodói pózt citálta újra és újra. Női vonzerejéről – amivel Narcisót és Pallantét manipulálja – csak onnan értesülünk, hogy e két udvaronc megszédült tőle. Narciso feminin alkatú fűzfapoéta, rajongó apród. Hát ezért oly magas a hangja? Pallante egyszerűen csak bugris. (Szerintem ebben a figurában óriási lehetőséget kódolt Händel. 1709-ben Giuseppe Maria Boschi énekelte, aki egyébként az Ottonét alakító Vanini férje volt.)

A darabot természetesen rövidítve játszották. Az első felvonásból elég sok megmaradt, a másodikból már kevesebb, a legtöbb húzást a harmadik felvonás szenvedte el. (Ez a gyakorlat, ha értelmesen valósítják meg, önmagában nem kifogásolható.) Valószínűleg a húzások is közrejátszottak abban, hogy Néróról keveset tudtunk meg.

Egyszeri megtekintés után csak gyanítom, hogy a második és a harmadik felvonásban nemcsak húzásokkal, hanem jelenetcserékkel és betoldásokkal is éltek az alkotók. Erre nyilván azért volt szükség, hogy az opera második felét egyszerűen Poppea ágyához láncolhassák. Ezt a célt szolgálta a díszlet, amelyről eleinte nem is derült ki, hogy használhatatlan. Baloldalt Poppea hálószobáját jelző emelvény; középen, hátul őrtoronyszerűség, innen is megközelíthető volt a jobb oldalon elhelyezett másik hálószoba, Agrippináé. A császárné szobája egyemeletnyi magasságban, Poppeáé a földszinten. Egyszerű, de nekem tetsző jelzése a kétféle erotika – a földi és a hatalmi – különbségének. Az őrtoronyról aztán kiderült, hogy pusztán egy szárítókötél állványzata – rajta bugyi, babérkoszorú, zokni. A hálószobák közti rész: köztér. Utca, udvar s talán szenátus. Agrippina mesterkedése nyomán a Poppea combjai közti tér is majdnem közterületté válik. Az előbbit sajnos nem tölti meg mozgással a rendező, az utóbbit (szerencsére) elrejti egy óriási lepedővel. Az építmény fele fölösleges (utazó produkciónál ez nem kis luxus), a rendezőt dicséri, hogy a szereplőket nem mászkáltatja feleslegesen föl s alá a lépcsőkön, létrákon.

Az előadás a fentiek ellenére nézhető és hallgatható volt. D'Angelino Tap tetszetős jelmezeket tervezett. Historizáló kosztümjei kortalanságot sugároztak, a középkori lovagruháktól a napóleoni empire stílusig sok-sok elemből építkeztek. Nem kellett különösebben jó fül ahhoz, hogy az ember levonja az előadás egyik nyilvánvaló tanulságát: jelentős vokális teljesítmények nélkül sajnos nincs jó Händel-opera-előadás, ezzel túl sokat foglalkozni nem is érdemes, különösen akkor, ha igazából nem az énekestársulat képességei miatt vált az előadás könnyen felejthetővé.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: AGRIPPINA
(Combattimento Consort Amsterdam–Pesti Magyar Színház)

ZENEI VEZETŐ: Jan Willem de Vriend. **DÍSZLET:** Eva Buchmann és Annétje de Jong. **JELMEZ:** Peter George d'Angelino Tap. **RENDEZŐ:** Eva Buchmann.

SZEREPLŐK: Annemarie Kremer, Renate Arends, Michael Hart-Davis, Quirijn de Lang, Piotr Micinski, Clint van der Linde, Robbert Muuse, Jan Alofs.

Halász Tamás

Korboncnokok

■ KÍNOS! ■

Az elmúlt évtizedekben, talán ötven, talán száz, talán annál is több év során alighanem még soha nem került olyan távol egymástól két, három egymást váltó nemzedék, mint napjainkban. Persze azonnal jöhet a cáfolat, hogy akkor mit gondoljunk az egyszeri nagypolgár és fia, a bolsevik aktivista vagy a Kádár-éra főhivatalnoka és fia, az ellenzéki vezéralak viszonyáról. Erre pedig csak annyit válaszolhatok: akkor legalább volt miről beszélni, volt valamiféle ideológiai alapja összeveszésnek, meg- és kitagadásnak, beszélőviszony-felfüggesztésnek mind a halálos ágyig. Napjainkban nincs miről beszélni. Az ideológiák megszűntek, a világnézetből előbb a nézet, utóbb a világ sorvadt el. Maradt a nihil, az ostobaság.

Gergye Krisztián kétségbeesetten szókimondó, nagyon mai, nagyon túlfűtött, penetránsan harsány rémületesztrádja hiteles tudósítás a mozdulat nyelvén egy őrjítő tempóban terjeszkedő, mindent elnyelő fekete lyuk közepéből. Ez a társadalom, ország, főváros másfél évtized alatt akkora utat tett meg, hogy belegondolni is szédítő. Hogy a tényről meggyőződjünk, elég jókor kapcsolnunk a hazai nosztalgia-tévécsatornára, hogy megtekintsünk egy „ifjúsági filmet” a nyolcvanas évekből. Édelgő nosztalgiánkon túllépve, marslakókként szemléljük ezeket a hősöket és kalandokat, zokogva röhögünk az akkoron, mi, késő huszonévesek-kora harmincasok. A közelmúlt formáit habzó szájú lelkesedéssel előkotró, tanácstalanul kreatív divatbűvészek kreálta „retrománia” roppant pontossággal jeleníti meg a politika vöröslő feneke alá szorult, skizoid békeéveink díszleteit. Árucikk – étterembelső, mobilelőlap, poszter, bögre és póló – lesz gyerekkorunk ártatlan ikonjaiból, miközben egy rettenetes felnőttkorban igyekszünk talpon maradni, felemás szabadságban, egymás torkának szegezett késsel.

Miriam Friedrich, Kolozsi Viktória és Kulcsár Vajda Enikő

Gergye darabján sokan fintorogtak: olyanok talán, akik tütüben eltipegett, frakkban-cilinderben deklamált, hózentrógerben-micisapkában elhumorizálgatott produkciókban keresik kétségbeesetten a mát, vagy ezekbe dugják a fejüket, mint homokba a strucc. Gergye darabja egy ki tudja, miféle eredetű anyagokból összehajigált, irtóztató jelennek némi bizonytalansággal, de mélységes, becsületes indulattal összerakott színi leképezése. Sose fogja megtudni, hogy a táncos-koreográfus miről beszél, aki nem vágott még át éjjel kettőkor a fővárosi Nyugati téren, ahol csupa olyan intézmény szolgálja az országimázst, melyet civilizált városokban pironkodva a sztyeppén hagynak megnyitni, ha egyáltalán. Ahol vizelet- és hányástócsák közt hullarészeg tizennégy éves kislányok ülnek az éjszakai bolt küszöbén kurvadresszben, ahol rongyokba bugyolált, elevenen szétrohadó hajléktalanok kuporognak a már másra nem használt vonalastelefon-fülkékben. Ahol fiatalkorú fiú prostik tucatjai várnak a kuncsaftokra az aluljáróban, akár már délután, a hazasiető, mit sem sejtő tömegektől kerülgetve. Ahol fényes nappal meglett férfiak vizelnek a kapualjakban vagy a felüljáró tövében. Ahol lilára vert nő üldögél az éjszakai busz megállójában pár szatyrával. Bizony, kérem, itt, ebben élünk, bár ezt eddig Schilling Árpád, Pintér Béla vagy Baráthy György rendező(-író)kon kívül (elnézést azon kevesektől, akiket esetleg kihagytam) eddig nem sokan vették észre. Természetes, hogy mindezzel nem muszáj foglalkozni. Persze nem az.

Sokan védekeznek azzal, hogy nincs otthonukban televízió, vagy csak videózni kapcsolják be azt. Így valóban nehéz szembesülni a minden idők nézettségi csúcsait döntögető, vadonatúj, divatos programokkal, melyekre három-négymillió embertársunk kíváncsi. Az egyikben a délután közepén alázza ronggyá magát pár ezer forintért néhány szerencsétlen, falusi roma (és romaként, szegényként, kiszolgáltatottként közröhej tárgyává tett) tinédzser, a másikban letegezett, értelmi sérült nagyik veszekszenek valami szerencsétlen öregemberen. A legocsmányabb – kötőszóként használt – kifejezéseket gondosan „kisípolják”. Nagyjából imigyen: „kur...nyád”. Itt önkéntesen jelentkező párok szétrob-

bantása, amott élő hernyók megevése az izgalmas produkció. Ahhoz a pornográfiához képest, ami életünk minden pillanatában – akár a korhatárt jelző kis piktogramok kiiktatásával – potenciálisan körbevesz, Gergye előadása finomkodó cukrásztermék, moderált kis szkeccs, mely nem illusztrál, hanem ihletet merít, ha úgy tetszik, megtermékenyül e világ által. Nem csoda hát, hogy hősei – egyetlen kivételtől eltekintve – szerethetetlen, taszító, de szánandó alakok. Ami a *Kínos!*-ból süt, az az indulat. És ez az indulat néha elbizonytalanítja alkotója kezét: alkalmasint picit remegni érezzük azt.

A *Kínos!* különös, nagyméretű tere kényelmesen nyújtózik ki a MU színpadán. Ritkán látni ennyire szokatlannak ezt a termet. Két oldalról juthatunk be, mint ahogy – rendhagyó elrendezésben – a nézőteret is kétfelől szemlélhetjük. Az „eredeti" színpadhoz revüszínházakat idéző lépcsősor (a hagyományos elrendezésű MU nézőterének alépítménye) illeszkedik. A táncjáték sík terével szembefordított három sor szék sportpálya lelátójaként funkcionál. A lépcsős emelvény két oldalán székek, szintenként párosával, a központi tér felé beállítva. A sík rész, a voltaképpeni főszínpad végében Gergye *Barbara L.* című darabjából ismerős, gombokkal steppelt, magas, műbőr falelemek – ám ezek itt most nem feketék, hanem mennyei fehérek. A padlót és a lépcsőket harsány, egyszínű anyagokkal vonták be. Sárgás és kékes műszőrme méteráru borzolja ízlésünket. A lépcsősor tetején kis színpadi magaslat: ennek falai dalmatapöttyösek. Kifejezőn tobzódik a pikareszk ízléstelenség. Fanyar mosollyal, zavartan pillantgatunk körbe.

Elsőként két szereplő lép be – pontosabban, egyikük szinte beoson. Az előbbi Tárnok Marianna, az utóbbi az énekesnő: Ágens. Tárnok Marianna Gergye Krisztián „leleménye": különleges testű – eredetileg bábszínész – előadó, aki immár rendszeresen állítja részegítően dús idomait a táncos-koreográfus szolgálatába. Tárnok puncsszínű ruhában, dizőzként, Josephine Baker modorában belőtt, rövid, szőke, csillámmal hintett hajjal áll elénk. Ágens eközben a lépcsősor tetején, „alig-fényben" áll, és énekel. Műsorát köhintgetésekkel, zavartságra utaló kommentárokkal szakítja meg újra és újra. Mindezt Tárnok (szerepe szerint: a Díva) „leplébekeli". Kezében különös objektum, egy mikrofonként használt gyerekjáték, egy lidérces kék fényt árasztó, sebesen forgó nyeles gömb. Ágens (szerepe szerint a Transzvesztita, vagyis bizarr csavarként nő játszotta, nőnek öltözött férfi) idővel leleplezi a más hangjával ékeskedőt. Lehetetlen lesz tátogással követni produkcióját.

A színre berobban korunk nagyvárosi dzsungelharcososztaga, a nép. A fiúk-lányok korunk *„look"*-jának impozáns és röhögtető elegyét vonultatják fel. Béres Móni jelmeztervező nem parodizál, és nem gúnyol, inkább émelyítő tumultust jelenít meg modelljein. Trendi pántok, térd- és bokavédők, kantárok, fityegők stilizált sugallmányai a táncosokon. Fiúkon-lányokon rafinált, divatos alsónemű (egy támogatóként fellépő bizonyos cég készletéből), némelyik lány bugyija kitömve némi homályos nemi hovatartozást is sejtet, de csak finoman. A három fiú (Gergye Krisztián, Zambrzycki Ádám, Szász Dániel) arcán korunk divatos arcszőrzeti leleményei: festett pajeszok, kis szado-mazo benyomást keltő bajusz- meg szakállmesterkedések. Közéjük sodródik be a Díva és a Transzvesztita.

Molnár Kata felvételei

Szász Dániel és Gergye Krisztián

A hatalmas hajboglyát viselő Varjú Lívia jókora, szőrmés anyaggal bevont, rúdra szerkesztett írásjeleket hurcol be egymás után. Kérdő- és felkiáltójelet látunk (később igen szellemesen alkalmazott idéző- és zárójel is felbukkan, persze párosával). Varjú vinnyogó, riadt szépségkirálynőként is feltűnik, mellén a szokásos szalag (felirat nélkül), hajában csiricsáré diadém. A táncosnők (Duda Éva, Gresó Nikoletta, Kolozsi Viktória, Kulcsár Vajda Enikő, Miriam Friedrich, Szenczi Fruzsina) magukat kellető, rafinált bombázók, komoly, militáns beütéssel (lásd: Cosmo-girl). A tarkabarka forgatag minden mozdulatában ott a (rutinszerű) kéjlesés. De alakjuk bármily kihívó is, gyakorta aszexuális benyomást kelt, akár Gergye egy korábbi művének ihletője, Egon Schiele képein egynémely meztelen, amit a maga korában pornográfnak bélyegeztek. Ebben a habzó, riszáló, pucsító, kéjesen nyelvet nyújtogató, szexuális mozdulatokat táncába szövő hadnak szívszorítóan szomorú a kisugárzása. Szexbabák, kirakati objektumok, kliséknek megfelelő droidok, sztárok mögött riszáló háttérkar táncát látjuk, akiket aztán el-elkap a nagy machinátor, az inkább domina, mint transzvesztita szerepkörben felléptetett Ágens, hogy magáévá tegye áldozatát.

Virtuóz kontrasztként lép a színre Négyesi Móni, ez a *törékeny,* delejes tekintetű táncosnő, akit ebben a darabban fedeztem fel, és zártam a szívembe igazán. Kulcsfigura, ez abban a másodpercben tisztán érezhető, mikor az orra hegye feltűnik a takarásból. Furcsa, extrém, mégis öreges vagy inkább időtlen öltözéket visel. Bő, kígyóbőrmintásnak látszó inget és nadrágot. Fül alá érő barna haja kibontva, apró alakja egyszerre beragyogja a színpadot, amint egy fényúton fénynégyzetbe lép, hogy Alfred Snitke hátborzongató

szépségű, emelkedett, mégis játékos muzsikájára mozogni kezdjen. Négyesi nagy, barna tekintetéből már menet közben árad a levont tanulság. A boldogság álruhás kék madara, a normalitás, a kirekesztett, kiközösített „béna" ő. Szimbolizálja mindazokat, akik már évek óta gubbasztanak odahaza, és abban sem biztosak, hogy a világ bolondult-e meg körülöttük vagy ők maguk. Ő a lány, aki pánikrohamban fut ki a divatos, zsúfolt belvárosi diszkóból, amikor valaki hátulról bemarkol a lába közé. Ő a fiú, akinek azt mondják: bocs, de két nap eltelt, nem érzek semmit, húzz a francba. Ő az anya, aki egy elöl hagyott, el nem mosott kiskanálból kezdi sejteni, hogy tizenöt éves kamasz fia „anyagozik". Az apa, aki a válás utáni éjjelt már egy park padján tölti, pedig nem is ő dugott félre.

A szédült pezsgés szakadatlanul sistereg tovább. Kortársi plazaesztrádot látunk fel-felbukkanó, ismert, emblematikus figurákkal, kissé „túlmagyarázott", párzási mozdulatsorokkal, ülésként, ágyként, egyszóval tárgyként használt klónokkal, akik egymást is tárgynak tekintik. Mintha bőkezűen berendezett, csillogó kirakatot néznénk, melyben megelevenedtek a próbababák. A Transzvesztita Cipollaként (Gergye a színlapon Tonio Krögert idézi) teszi-veszi az ember-tárgyakat. A kar néha revüvé áll össze, merev tagokkal, magát kelletve imbolyog, fel-felcsendül Angelo Badalamenti világhíres szerzeményének, a *Twin Peaks* című tévésorozat zenéjének egy-egy motívuma. Pedig itt már egyáltalán nincsenek rejtélyek.

A tömeg felsodródik a lépcsősorra. Szétszóródnak, immár valóban nem többek kataton, tantusszal működő szexbabáknál. Önmagával elfoglalt magányos mind. Mindenki kizárólag csak önmagát izgatja. Maszturbáció és egyéb, immár valóban igen sikamlós elfoglaltságok zajlanak a lejtős színpadon. A figurákban lassan lejár az elem: mozdulataik meg-megszakadnak, lelassulnak, félbemaradnak. Föltűnik ismét a rejtelmes, törékeny lány. Közéjük lép, és az igazságtevő, a megmentő, a döbbent szemtanú dühével lökdösni, borogatni kezdi őket. Szándéka az észhez térítés, de ő nem vödör vizeket borogat, és nem pofoz. Megveti, egyszersmind szánja ezeket a hajdan emberi lényeket. Bizarr tevékenység folytatására (maradjunk finomak) emelt, immár megmerevedett kezüket megpróbálja „helyükre pakolni". Úgy tombol közöttük, mint egy angol gépromboló.

Az előadásnak vége szakad. A játékosok átvedlenek civillé. Meghökkentő ez a nyílt színi átváltozás. Mintha a nézőtér már üres volna. Tagjaikat lazítják, hülyéskednek egymással, cipőt fűznek, flakonból isznak, jönnek-mennek a színpadon.

A lány (akinek a színlap szerint nincs szerepneve) magára maradva gyanúsan merev tartásban, görnyedten, kinyújtott lábbal ül a padlón. Ő a báb. Kétfelől megragadják, a szín lassan kiürül, a koreográfus másodmagával – halvány munkafényben – vetkőzteti a merev testet. Önmagában ez a momentum elégséges drámai befejezésként szolgálhatott volna, de Gergye megfejeli: a vetkőztetők ellépnek az általuk addig eltakart test elől. A fény már alig pislákol. Az „élettelen" magányos alak mereven tárul elénk. A lába közt roppant élethű – férfi nemiszerv.

GERGYE KRISZTIÁN: KÍNOS!
(MU Színház)

KOREOGRÁFUSASSZISZTENS: Miriam Friedrich. **ZENEI SZERKESZTÉS, HANG:** Boudny Ferenc. **FÉNY:** Payer Ferenc. **DÍSZLET:** 4SI & GK, Bartos András. **JELMEZ:** Béres Móni, O BOY. **SMINK, HAJ, MAKE-UP:** Károlyi Balázs, Borsányi László.

TÁNCOSOK: Duda Éva, Gresó Nikoletta, Kolozsi Viktória, Kulcsár Vajda Enikő, Miriam Friedrich, Szenczi Fruzsina, Varjú Lívia, Gergye Krisztián, Szász Dániel, Zambrzycki Ádám. További szereplők: Ágens, Tárnok Marianna, Négyesi Móni.

Ladányi Andrea őszi premierjei remegtetéssel kezdődnek. Lehet, ez nem pontos meghatározás, talán helyesebb lenne lélekrezdülés okozta végtagvibrálásról beszélni, annál is inkább, mert Ladányi testén a finom rezgőmozgások mindegyike műgonddal van előadva, és két egyforma sohasem látható belőlük.

A La Dance Company szeptemberi bemutatójának első, *Töredék* című darabját Fejes Kitty koreografálta és adta elő partnerével, Katona Gáborral. Fejes remegései nem érnek fel Ladányiéival. Pedig a *Töredék* egyik főmotívuma a remegtetés, és Fejes Kitty ehhez nagyszerű eszközöket is talált: öt legyezőt, amelyből kettőt kézben tartott, kettőt a hóna alá dugott, egyet pedig a két combja közé szorított. A koreográfia első perceiben főleg az utóbbi három erősen behatárolta a mozgáslehetőséget, de az izgalmas zene, a szokatlan látvány és a kézben tartott legyezők érzékeny rebbenése elegendőnek bizonyult a művészi atmoszféra-teremtéshez. Katona Gábor néhányszor megpengette Fejes Kitty legyezők szimbolizálta lélekhúrjait, és amíg ezt lassú, gyöngéd mozdulatokkal és visszafogottan, de belső feszültséggel tette, a színházterem levegője is kellőképpen vibrált. A varázslat akkor foszlott szét, amikor először nyúlt durván a nőhöz és legyezőjéhez. A kezdeti ígéretes izgalmat sem koreográfiai eszközökkel, sem szuggesztív színpadi jelenléttel nem sikerült fenntartani. Fejes Kittyék produkciója csak időnként érzékeny, de végig őszinte. Jó, hogy lehetőséget kaptak Ladányi Andrea saját maga előadta egyfelvonásosa előtt. A *Töredék* betöltötte funkcióját: megalapozta az est hangulatát.

Ladányi Andrea a *Tutyila – Az elfelejtett álom* című koreográfiájában sokszor még annyit sem mozog, mint Fejes Kitty a *Töredék* elején, de mégis képes végig megtartani, sőt fokozni a feszültséget. Személyisége és előadóművészi erényei mellett ez megmunkált teste látványának is köszönhető. A színpadi tánc valamennyi ágában és stílusában az iskolázott, koordináltan mozgó test hatalmas előnyt, míg a hiánya nehezen kompenzálható hátrányt jelez. Míg Ladányi előadásában általában egy aprócska kézmozdulat is figyelemre méltó, ugyanaz, ugyanúgy kivitelezve, másoknál gyakran érdektelen. Azokban a koreográfiákban, amelyekben nem történetet „mesélnek", és nem tánctechnikai trükköket prezentálnak öncélúan, kiemelten fontos az előadó személyisége és testének esztétikuma. Ladányi kis mozdulataihoz a teste képez *ambientét*. Amikor egy előadás – különösen az önálló szólódarab – „csak" hangulatról szól, az előadónak akkor is érdekesnek kell látszania, amikor alig mozog. Ladányi Andrea ennek nagymestere. Az ilyen táncos főnyeremény a koreográfusnak – talán ezért is szeret Ladányi önmagának koreografálni.

A koreográfus-táncos a *Tutyila* kezdetén ágacskát tart a kezében, és muzikálisan rezegteti azt. A kelléknek itt is szimbolikus jelentése van. Hogy mi mindent jelképez, azt csak sejteni lehet. A koreográfia címe is rejtélyes, feltehetően a nézők legtöbbje – hozzám hasonlóan – nem tudja, mit jelenthet a „tutyila" szó. Néhány lexikon átlapozása után arra a következtetésre jutottam, hogy a *tutyila* csakis a *tutyi* szóból keletkezhetett, mégpedig kétféle módon. A tutyi jelent mamuszt, de hátrafelé hegyesedő kemény fejkötőt is. Elképzelhető, hogy a tutyila a keményített vászon fejkendőt vagy fehér hajleszorító fejdíszt jelentő fityula mintájára képződött, akkor nyilván valamilyen hasonló fejéket jelent. Csakhogy a darabban a legcsekélyebb ilyesmire utaló jelzés sincs. A második elképzelésemről csak azért feltételezem, hogy köze lehet a valósághoz, mert tudom, Ladányi Andrea – sokszor önironikus lévén – kedveli a humort. Ennek megfelelően a *tutyila* szó úgy is kialakulhatott, hogy a *tutyi*hoz hozzáragadt a koreográfus monogramjának két hangzója *(la)*, amely Ladányi együttesének nevében is (La Dance Company) a társulatvezetőre utal. Ebben az esetben viszont a tutyi nemigen jelenthet mamuszt vagy fejfedőt, hanem – a *mutyi*val alkotott szóösszetétel első tagjaként – csakis tehetetlent, gyámoltalant, gyenge szellemi képességűt. Ladányi Andreára

Kutszegi Csaba

Ladányi, a kultikus műtárgy

■ TÖREDÉK; TUTYILA; MMS ■

persze kicsit sem jellemző a tutyimutyiság. Az általa megjelenített alakra szintén nem, már csak azért sem, mert a színpadi Ladányi és a hétköznapi élet Ladányija közeli rokonok lehetnek.

Az alcím Csáth Géza egyik novellájára utal. Ez a táncszínház premierelőzetest tartalmazó magazinjában olvasható. Ha a kiadványban nem szólaltatják meg az alkotót, valószínűleg sohasem derül ki a Csáth-műből táplálkozó ihletettség, ugyanis *Az elfelejtett álom* címmel Csáth Géza nem írt novellát. Az elbeszélés – amely nem tartozik az író legismertebb művei közé – címe helyesen: *Elfeledett álom.* A szürreális tartalmú, szecessziós ízlésvilágot tükröző, lélekmélységben vájkáló novella, amely az olvasót képzelőereje felszabadítására készteti, kitűnő inspirálója lehet mai táncszínházi előadásoknak. A megírt történet természetesen nem elevenedik meg Ladányi színpadán, az író hatása annyiban érhető tetten, hogy a koreográfus is – csáthi hangulatban – a szubjektum mélyrétegei felé fordítja a néző figyelmét.

A *Tutyila* elején remegtetett, majd leejtett és örökre elvesztett ág azt a biztos, „kézzelfogható" személyiségdarabot jelképezheti, amelynek birtoklása segít eligazodni a múltban, elvesztése pedig bizonytalan és kilátástalan önmagakeresésre kárhoztatja a töprengő, emlékező embert. Ladányi, amikor táncol, érző, ösztönös, intuitív lényként töpreng. Nőfigurákat jelenít meg, de nem nőiesen, legalábbis a szó köznapi értelmében nem úgy. Teste vékony és sportos, szellemét az ösztönösség és a racionalitás egyformán jellemzi. A legtöbbször elesettségében és megalázottságában sem tűnik törékenynek. Amikor az ágat leejti, mozdulatai megváltoznak: lassabbakká, puhábbakká, bizonytalanabbakká válnak. A ragaszkodást és a reményt is szimbolizáló tárgy kiesett abból a fénykörből, amely az egyén által bejárható tartomány határát jelzi. Egy idő után kicsinek bizonyul ez a terület, muszáj váltani, továbblépni. Ladányi kilép a fényburából, hátramegy egy kis helyiségbe, és átöltözik: hosszú fehér ruháját kihívóbb, rövidebb sárgára cseréli. Közben a fényköre kitágul, mozgástere megnagyobbodik. Mozdulatai expresszívebbek, szenvedélyesebbek, tánctechnikailag is látványosabbak lesznek. Az elejtett ág most a kitágult fénykörön belül van, de már nem vesz tudomást róla. A körből egyelőre nem tud kiszabadulni. A következő átöltözés után még kihívóbbá (rövid piros ruhát vesz fel), még lendületesebbé válik. A körtartomány határán haladva ugrik, gurul, majd hanyatt fekszik, és kinyújtott, de nem átfeszített végtagjait megremegteti. Aztán felkel, és folytatja a kitörési kísérleteket. Közben hátul, a sötétben egy ismeretlen férfi beül az átöltözések színterét nyújtó privát szférájába. Amikor végre sikerül kitörnie a fényburából, horizontális fénycsík kijelölte pályára áll, amelyen fürge, apró mozdulatokkal lassan halad előre. Mögötte, a hátsó (lélek)tartományába beköltözött férfi két oldalán vetítővásznak állnak kerítésszerűen, graffitikre emlékeztető organikus rajzok jelennek meg rajtuk, majd az egyiken lepusztult sikátorban haladó alak válik láthatóvá. Ladányi, miután végigtáncolta egyenes fényútját, rátör a férfira, és levetett kabátjával iszonyú dühvel verni kezdi. A vetítővásznakon közben stilizált csecsemőképek tűnnek fel.

Az ismeretlen férfi kilétét teljes homály fedi. Lehet, hogy a Csáth-novellában felbukkanó apafigura? Vagy *A csodálatos mandarin* három csavargójának egyike, aki gebinben maszekolva prostitúcióra kényszerít lányokat? Azt gondolom, elég annyit sejteni róla, hogy valamilyen hatalom, ami ellen Ladányi szerint lázadni kell. Valószínűleg nem valóságos, hanem bennünk élő személy vagy személyiségjegy.

Ladányi Andrea táncszínházában történetek elmutogatása nélkül drámai szerkezet épül fel hangulatokból, érzelmekből, jel-

Fejes Kitty és Katona Gábor a Töredékben

képekből. Végül történet is kerekedik, hiszen a *Tutyila* nőalakjával sok minden történik, még akkor is, ha csak a gondolataiban és érzéseiben játszódik le. A Fővárosi Mozgó Művekkel közösen bemutatott *MMS – kortárs „tánc-zene”* című darab alapképlete jóval egyszerűbb: Ladányi Andrea beáll egy öttagú zenekarba hatodik hangszernek. A hallható szólamok között látható zenét játszik. Az előadás úgy kezdődik, hogy a zenészek félköre előtt, a színpad elején, a ferde fénycsíkon álló koreográfus-előadó az első vibráló akkordra remegtetni kezdi a jobb lábát. Majd hajlítja a térdét, utána a törzsét. Ez történik az első másodpercekben, és már ennyitől az a benyomásom, hogy valami jó kezd kialakulni a színpadon. A későbbiekben Ladányi gyakran leguggol, lépeget, felsőtestét különböző irányokba hajlítgatja, kart pörget, hol egyik, hol másik lábát, térdét kiemelve fel-felkapkodja, fejet teker, apró, tapogatózó mozdulatokkal matat a levegőben, és közben a padlóra vetített fényábrák mentén lassan halad az egyik irányból a másikba. XIX. századi balett-tütüt visel magas sarkú cipővel. Mozgásában a nála megszokottnál is többször jelennek meg átértelmezett klasszikusbalett-elemek, de felfedezhetők a XX. század megannyi egyéb stílusának mozdulatnyelvi motívumai is. Az *MMS* Ladányi-jelenségét XXI. századi európai táncosnő-koncentrátumnak lehetne nevezni. Élő, mozgó kiállítási tárgyként a modern tánc esszenciáját tudja megjeleníteni, *A táncosnő* címmel szobrot lehetne mintázni róla. Kultikus figura.

A darabban egyéb nem is történik. A zenészek helyükön maradva játsszák szólamaikat, ha nincs dolguk, ki is mennek néhány percre. A muzsika mély, tartalmas és modern, mindemellett melodikus, felkavaró, magával ragadó, és végig élvezetes. A tánc a zenekari hangszerelésre jellemző törvényszerűségek szerint illeszkedik a zenébe. Van, amikor vezető motívumként vagy főszólamként funkcionál, van úgy, hogy közös nagy tuttikban a többi hangszerrel együtt tetőfokra ér, de az sem ritka, hogy háttérben maradva „kíséri” vagy „ellenpontozza” a domináns hangszerszólót. Az összes előadó, függetlenül attól, hogy hallható vagy látható zenét játszik-e, többször felkészülten improvizál. Néhány teátrális jelenetre is sor kerül, de ezek nem bontják meg a kompozíció nyugalmát. Babits Antal egyszer hosszú csőre cseréli kontrabasszus klarinétját, abból csal elő izgalmas hangokat, Ladányi Andrea pedig „besegít” egy kicsit ifj. Kurtág Györgynek, de nem érinti meg a digitális szintetizátort, csak gesztusokkal jelképesen megtapogatja.

Fogas kérdés, hogy minek lehet nevezni, és hogyan kell értelmezni az *MMS – kortárs „tánc-zene”* című produkciót. A cím és a műsorfüzet ezúttal sem ad kielégítő segítséget. Nem is adhat, mert ha az alkotók nyilatkozatban elő tudnák adni azt, amit létrehoztak, nem is kellene megkomponálniuk. Az MMS a médiaüzenetrendszer angol megfelelőjének a rövidítése, ha jól tudom, ennek révén lehet mobiltelefonon képes-szöveges üzeneteket küldözgetni. A „tánc-zene” pedig nyilván nem tánczene, hanem a tánc és a zene alkalomszerű homogenizálódását kifejező szókapcsolat. Azzal az információval, hogy az előadók közös színpadi alkotása az emberi kapcsolatokról és a kommunikációs zavarok feloldásáról szól, nem tudok mit kezdeni. Lényegesebbnek tartom azt, hogy az előadás szemlélőjére hogyan hat a darab, és milyen gondolatokat generál benne.

Én egyebek mellett arra gondoltam, hogy az *MMS – kortárs „tánc-zene”* olyan, mint az európai civilizáció: nincsen benne semmi különösen izgalmas, de minden szegmense érdekes. Az előadást el tudnám képzelni európai városok főterén, kávéházak teraszán vagy metróaluljárókban. Azért illik ilyen helyekre, mert a műfaja színház, koncert, performance és képzőművészeti installáció határterületein mozog. Városi parkok pavilonjaiban is jól érvényesülne e kifejezetten környezetbarát jelenség. Akkor funkcionálna jól, ha a hétköznapok természetes tartozéka lehetne, mint a háttérrádiózás. Én a televíziómmal például azonnal elcserélném, de sajnos nem fér el a nappalimban.

Molnár Kata felvételei

Ladányi Andrea a Tutyilában

TÖREDÉK (La Dance Company, Nemzeti Táncszínház)

ZENE: Aba ton. **VILÁGÍTÁS:** Fésűs Zsolt. **JELMEZ:** Kányroh. **KOREOGRÁFIA:** Fejes Kitty.
ELŐADJA: Fejes Kitty, Katona Gábor.

TUTYILA – AZ ELFELEJTETT ÁLOM

ZENE: Changed Live, Follow, Immortal Memory, Quiet as it is, Az eladott lány. **VILÁGÍTÁS:** Fésűs Zsolt. **JELMEZ:** Benedek Mari. **KOREOGRÁFIA:** Ladányi Andrea.
ELŐADJA: Ladányi Andrea.

MMS – KORTÁRS „TÁNC-ZENE” (Fővárosi Mozgó Művek és Ladányi Andrea, Nemzeti Táncszínház)

ELŐADÓ-ALKOTÓK: Ladányi Andrea (tánc), ifj. Kurtág György (digitális szintetizátor), Oláh Kálmán (zongora), Klenyán Csaba (klarinét), Jávorka Ádám (brácsa), Babits Antal (kontrabasszus klarinét).

Tóth Ágnes Veronika

Túl sok

■ TRANZIT ■

Vannak koreográfusok, akik minden darabjukkal egymástól egészen különböző világokat hoznak létre, míg mások – mint érzésem szerint Kovács Gerzson Péter is – éveken át ugyanazt a világot építgetik, tökéletesítik. KGP a *Tranzit* című legújabb koreográfiájában ugyanazt a munkát folytatja, amit a *CULT,* a *CODA,* a *CO-AX* vagy akár a *Sziklarajzok* című darabban elkezdett, az utóbbi fél évtizedben létrehozott munkái mintha előképei lennének a mostani bemutatónak. A *Tranzit* ezért – közvetve legalábbis biztosan – hosszú évek alkotófolyamatát foglalja magában, sőt, mintha egyenesen a „tökéletes mű" létrehozására törekvő utópisztikus vágyat is tükrözné.

Ennek a jelenségnek jócskán vannak pozitívumai és árnyoldalai. Pozitívuma, hogy KGP legújabb munkájából is egy magabiztos és érett művész „otthonossága" árad a saját maga által teremtett, karakteres mozgásuniverzumban. Halálbiztos ízlés, humor, profizmus, egyedi stílusjegyek és valamiféle elszánt, befelé figyelő makacsság jellemzik darabjait. A koreográfus nem kevés önmitizálási hajlammal bír: a városi sámán, az utolsó értékőrző, a transzcendens kapocs szerepkényszerével. Ez egyrészt megmosolyogtató (ugyan melyik művész nem hiszi magáról azt, hogy kinyilatkoztatási kötelessége van?), másrészt viszont halálosan komolyan veendő, hiszen olyan alkotóról van szó, aki valóban nem alkalmazkodik senkihez és semmihez.

KGP-nél fel sem merülnek a koreográfusi sallangok, az öncélú dekorativitás, a túlesztétizálás, a technikás kunsztolás, inkább azt a jelenséget követhetjük nyomon, ahogy egy nagy tudású művész szép komótosan megválik eszközeitől. Útja egészen abszurd mozgástartományok felé vezet, a végletekig lelassított mozgásba, gyakran a mozdulatlanságba, sőt, a „bebetonozott" lábakig. Olykor minden feladat a groteszkül kicsavarodott törzsre, a karokra, kezekre, sőt, a grimaszoló arcokra hárul, anélkül hogy a lábak egy tapodtat is elmoccannának helyükről. Az eszközöknek ez a visszavétele és a szokatlan lassúság nem egyszerű stílusjegyek csupán, hanem a koreográfiai gondolkodás lényegét érintik: KGP-nél mindig szakrális a tér, és az előadás ideje mitikus idő. Az, hogy ezt mi túl hosszúnak, vontatottnak, esetleg csupán egyetlen pillanatnak, vagy ellenkezőleg, az idő kimerevítésének észleljük, a mi dolgunk. De a *Tranzit*ból az eddigieknél hangsúlyosabban kitetszik, hogy az időkezelés öntörvényűsége és a darab hossza bőven túl van azon a határon, amit még koncentrált figyelemmel követni lehet. Az alkotó tökéletesen figyelmen kívül hagyja a közönséget (vagyis a felvállalt szerepnek éppen a közösségi jellege nem érdekli).

Negatívuma KGP alkotásainak, hogy világa roppant zártnak, szigetszerűnek tűnik, és csak önmagával mérhető, hiányzik belőle a nyitottság, a véletlen és a kölcsönhatásra való készség. Ezért van talán az is, hogy a *Tranzit*ban a koreográfussal dolgozó művészek egyszerűen inkorporálódnak egy dominánsabb egyéniség erőterébe, oly módon, hogy a kölcsönösségnek még a gyanúja sem merül fel. Ezen a ponton feltétlenül le kell szögeznem, hogy az előadásnak azt a verzióját láttam, melyben KGP (és nem Venekei Marianna) táncolt Kántor Katával, Kocsis Lászlóval, Kun Attilával és Nemes Zsófival. Csupa kiváló táncos, megannyi bravúros szólóhelyzet, nagyszerű egyéni teljesítmények, és mégis leginkább az a különös felismerés maradt meg bennem, hogy a gerzsoni mozgásvilág megtanulható, tehát mégsem egyszemélyes műfaj.

Mivel KGP az „emlékezet metaforájának" nevezi bevezetőjében a *Tranzit*ot, kikerülhetetlenné válik az összevetés Goda Gábor *Retina* című darabjával, mely szintén az emlékezet problémáját feszegette. Annál is egyértelműbb az összefüggés, mert a *Retiná*ban Gerzson egy mozdulatlan, kómába esett, utolsó emlékképeinek fogságában küszködő lényt alakított. Önkéntelenül is felesel egymással a két darab, ugyanúgy központi szerepet kapnak az ismétlés, a variációk apró elmozdulásai.

A *Tranzit* mintha divatbemutatóval kezdődne, hófehér ruhaköltményekben libegnek be a szereplők, majd egészen a színpad szélére állva öntetszelgő pózokba vágják magukat. Vaku villan, majd éles pukkanást hallunk, töksötét lesz, és modelljeink elvágódnak a földön, hogy néhány pillanat múlva ismét tenyérbe mászó mosolyokat eregessenek felénk: bábok ők, kissé didaktikus jelképei a XXI. századnak. Sokadszorra bukkan már fel ez a kép KGP-nél, rengeteg lélektelen, monotonan zakatoló bábut tett már szín-

Kántor Kata, Kun Attila, Nemes Zsófia és Kocsis László

Dusa Gábor felvétele

padra, a tömeges kommunikációképtelenségre, elszigeteltségre, magányra, önzésre, manipulálhatóságra hívva fel a figyelmet. Ezek a bábuk annyiban mások, hogy egyértelműen mai figurák, a fogyasztói társadalom oly nagyon lenézett, narcisztikus robotjai. KGP mint fénytervező komoly dramaturgiai szerepet enged a fényeknek és árnyékoknak: a magányos bábuk találkozásának, kommunikációjának lehetőségét éppen az éles fénykörök között megjelenő hidak jelzik, máskor a sziluettek vagy az ősi körtáncra késztető fény válik jelzésértékűvé.

A korábban szinte lecövekelt alakok egyre vadabb hullámzása végül kontrollálatlan mozgásörvényben csúcsosodik ki, mely engem arra az ismert népmesére emlékeztet, melyben egy egész falu táncol a végkimerülésig. A *Tranzit* óriási vállalásnak tűnik, melyhez nézőként éppen monumentalitása miatt nehéz kapcsolódni; tökéletes pillanatok sorozatát felvonultató, nagyszerű alkotás és heroikus, öncélú maratoni egyben.

TRANZDANZ: TRANZIT (Trafó – Kortárs Művészetek Háza)

KOREOGRÁFUS, RENDEZŐ, LÁTVÁNY- ÉS VILÁGÍTÁSTERVEZŐ: Kovács Gerzson Péter. **JELMEZTERVEZŐ:** Szűcs Edit. **TECHNIKAI MUNKATÁRS:** Payer Ferenc.
TÁNCOSOK: Kovács Gerzson Péter/Venekei Marianna, Kántor Kata, Kocsis László, Kun Attila, Nemes Zsófia.
ZENÉSZEK: Kovács Ferenc, Dresch Mihály, Szandai Mátyás, Banai Szilárd, Barabás Tamás, Kovács Zoltán, Sipos András, Egerházi Attila, Budai Sándor.

MESTYÁN ÁDÁM

Őszi szólók

■ MENYASSZONY; KANCA; SZÉLCSEND ■

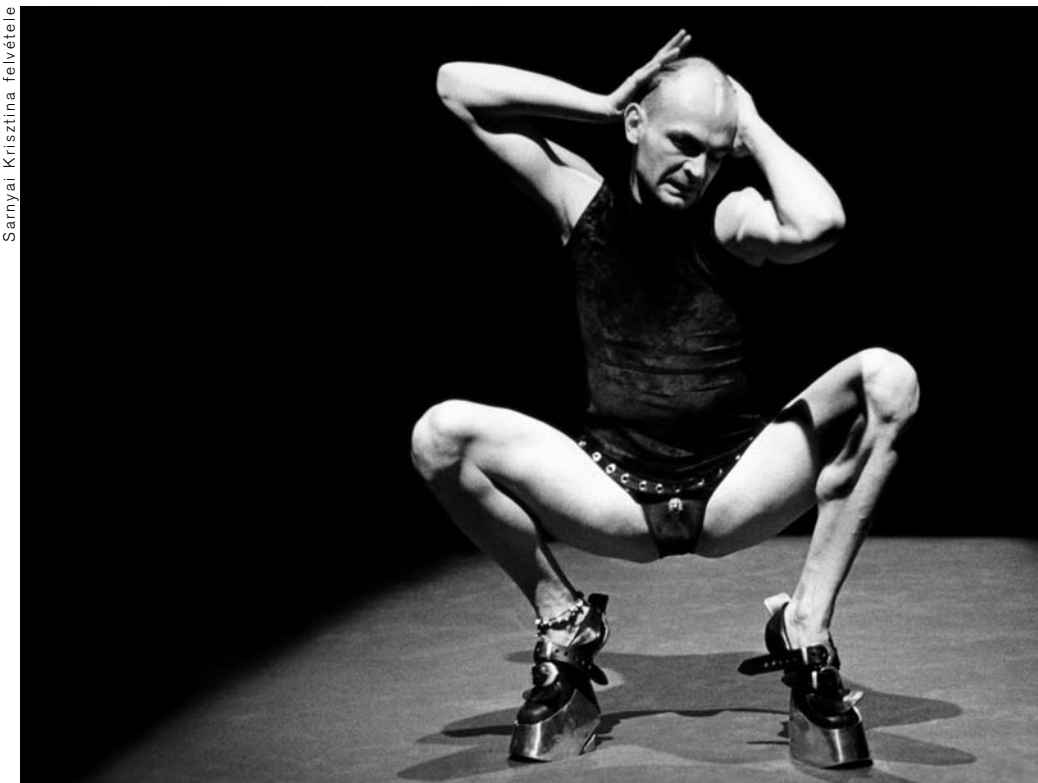
Az ősz és a magány összetartozó fogalmak. Novemberben több magyar szólóprodukciót is láthattunk. Persze a szóló és a magány jelentése nem ugyanaz. A középkorú táncosnemzedék három tagja, Ladjánszki Márta (Hudi Lászlóval karöltve), Csabai Attila és Bata Rita azonban magányos abban a tekintetben, hogy kilóg a hivatalos struktúrákból, és bár különböző műhelyek és csoportok tagjai, munkáik egyediek. A novemberi bemutatók alkalmat adtak volna arra, hogy ez a nemzedék kimutassa a foga fehérjét. A művészek azonban nem értek el átütő sikert szólóprodukcióikkal. Egyesek magával az előadással is adósak maradtak: olykor semmi sem történt a színpadon.

A különböző fajsúlyú produkciók igazolják a mondást: gyenge mezőnyből könnyű kitűnni. Ez történt Ladjánszki Márta szólójával, az egyetlen munkával a három közül, melyet alkotóként nem a táncos jegyez, legalábbis a szórólap szerint. Hudi László rendezte és koreografálta a darabot. Nem volna „fair" Hudi koncepciójának balsikerét Ladjánszkira fogni. A táncosnő egy ideje új magyar üdvöskeként fut(hatna), Hudi színházi-mozgásszínházi rendezőként pedig már sokszor bizonyított. Kettejük kooperációja nagy várakozásokra jogosított fel. Érzésem szerint végső soron nem valósult meg az együttműködés, a *Menyasszony* című előadás Hudi László darabja lett. Ez önmagában nem volna baj, hiszen korábban jelentős előadásokat hozott létre. Most azonban mintha nem vette volna figyelembe táncosának kötött világát, azt, hogy Ladjánszki „jelenség", átütőereje szelídséggel kevert vadságában rejlik, valami olyan érdes-puha ötvözetben, mely a magyar táncművészetben csak az övé.

Ehhez képest a szólódarab kissé nyersre sikeredett. Dramaturgiai elemek dominálnak benne, inkább színház, mint tánc. A fólia mögött játszódó előadás jelentős részében a táncosnő meztelen. A darab kezdőmotívuma egy galambszerű szárnyas, „személyében" egy hónapon belül a második élő madarat tisztelhetjük a Trafóban (az Őszi Fesztiválon előadó Teshigawara varjújára célzok). Ladjánszki lassan mozog, az egyik sarokból bújik elő, a fehér madarat kiengedi a kezéből, s az jobbra elpályázik, de időnként visszatér. A táncos különböző segédeszközöket használ (vödör, szalagok, ruha, cipő) a különböző stációk megjelenítésére. A Menyasszony, az ártatlan, „galamblelkű" lény ugyanis szenved. Ezt a koncepciót igyekszik Hudi megvalósítani: elcsépelt és hatásvadász téma, a finom adagolás azonban elviselhetővé teszi, akárcsak a Ladjánszkiból időnként kitörő sugárzás, táncosi adottságainak váratlan felcsillanása. A legszebb rész a darab első harmadának végén egy aránylag gyors (zaj)zenére játszódik.

A táncosnő támadóállást vesz fel. Két lábát térdben behajlítja, és egymás előtt keresztezi. Törzse egyenes, két kezét szorosan az oldalához szorítja. Arca rezzenetlen. E másodpercnyi mozzanat és az utána következő pillanatok tánca úgy hat, mint az arculcsapás. A túlbonyolított darabban végre van valami egyszerű vadság, fenyegetés. Olykor Ladjánszki meglehetősen félelmetes tud lenni. Több fortélyt is használnak az előadásban, az

Csabai Attila a Kancában



Sarnyai Krisztina felvétele

Koncz Zsuzsa felvétele

Bata Rita a Szélcsendben

egyik hasznos, nálunk mégis ritkán alkalmazott ötlet: a színpad mikrofonokkal van kihangosítva, így a „zene" egy részét a táncos testzaja, illetve a madár turbékolása kelti. A táncos olykor határozottabb funkciót kap: erősen földhöz üti a lábát, így éles koppanásokat generál. Adott ponton lisztszerű porral szórja be magát, mintegy rituálisan tisztálkodik. Ha Ladjánszki a lábát húzza, a felszórt padló gyanús, alattomos zajokat hallat. Különösen érdekes ez a darab végén, amikor fél lábán tűsarkú cipővel körbejár, hogy aztán egy dalt énekelve a kezdőpozícióba bújjon vissza. A menyasszonylét negatív látomását adja az előadás. De valami miatt nem működik. Nemcsak azért, mert túl hosszú a darab, hanem talán forma és tartalom sem talál harmonikus egységben egymásra.

A következő szólódarab Csabai Attiláé, aki az egykori KompMánia Társulat (ennek egyébként Ladjánszki alapító tagja volt) vezetője. Nem állom meg, hogy a MU Színházban bemutatott előadás „párdarabjáról", Miriam Friedriech alkotásáról két mondatot le ne írjak. Az *„in between reality"* című előadás sajnos joggal pályázik az évad humbugjának címére. Nem értem, hogy egy tehetséges táncos miért készít semmitmondó előadást. Csabaira mindez fokozottan igaz. *Kanca* című darabja nyomába sem ér a KompMánia számára készített alkotásainak. Különösen nagy baj ez azért, mert valami nagyon erős csírázik az előadásban, ami aztán befejezetlenül, mintegy elvágólag véget ér, oly hamar, hogy még rendesen el sem helyezkedtünk a nézőtéren. A vörös szőnyegen játszó, óriási, speciális „lócipőben" lépdelő táncos végső soron egyetlen motívumra, a terhek alóli megszabadulás gesztusára koncentrál – cipőjét leveszi. A Metzler Tibor iparművész által készített alumíniumöntvény cipő valódi patát formáz – legalábbis a szórólap szerint. Csabai mint kanca a színpadon örvénylik, kissé furcsán, náci karlendítésekkel próbál zavart kelteni, majd terheitől megszabadulva távozik. Én is.

Bata Rita produkciója a *Szélcsend* címet viseli. Nehéz megmondani, hogy voltaképpen mi is a tétje ennek az előadásnak. Narratíva és absztrakció váltakozik benne. A darab elején a hosszú fehér ruhát viselő táncosnő egy köremelvényen áll, és körbeforog, mintha gyerekkorunk felhúzható játék balerinája volna. Majd lejön az emelvényről, rendkívül mereven lépdel, szánkba rágván a balerina kecsessége és az emelvényen kívüli lét göcsörtössége közötti kontrasztot. Egy idő után megszabadul kissé görögösen redőzött ruhájától, és kvázibugyiban és melltartóban táncol tovább. Érdekes stratégiákat választ ahhoz, hogy a színpadi vetkőzést ne erotikus jelenségként mutassa be. Valamennyire sikerül is neki, bár kicsiny sztriptíze azért hagy maga után kívánnivalót. Meglepően szép képeket mutat, rendkívüli izomzata is kidomborodik. Úgy vettem észre, hogy a koreográfiát a zenei szekvenciákhoz írta, azaz a zenei váltással a mozgása is változik, meglehetősen szabályos ütemben. E módszer biztos menedéket kínál, s azt hiszem, a *Szélcsend* című darab éppen erre épül: nem kockáztat, igaz, így nem is nyerhet semmit. Mindazonáltal értékelendő, hogy az aránylag hosszú mű nem untat. Sikerült megtölteni annyi képpel, hogy változatosságuk ébren tartsa a figyelmet. Bata Rita a végén természetesen visszatér a köremelvényre, és ily módon keretet ad a darabnak, biztos talajon állva mint berozsdásodott balerina kapja a tapsokat.

A novemberi szólóprodukciók sajnos nem váltották be a reményeket. Az egyik nem találta a helyét, a másik nem adta meg a kellő tiszteletet saját magának, a harmadik biztosra próbált menni. Mindez azért elkeserítő, mert sziporkázó tehetségű alkotókról van szó, akiket a külföldi közönségnek is prezentálni lehet. Ehhez képest a szólók épp azt mutatják meg, hogy hiába az egyéni formanyelv, ha szükséges lenne a társulati, alkotótársi kontroll. Alázat nélkül nem megy.

MENYASSZONY
(Trafó – Kortárs Művészetek Háza)

ZENESZERZŐ: Barna Balázs. **SZÍNPADMESTER:** Szirtes Attila. **FÉNYTERV:** Szirtes Attila és Hudi László. **KOSZTÜM:** Pillangó. **SZAKTANÁCSADÓ:** Tóth Sándor. **HAJ:** Lime Stúdió. **RENDEZŐ-KOREOGRÁFUS:** Hudi László.
TÁNCOS: Ladjánszki Márta.

KANCA (MU Színház)

JELMEZ, LÁTVÁNY: Metzler Tibor, Xabay. **TECHNIKAI MUNKATÁRS:** Fürtös György. **FÉNYTERV:** Tamás Gábor. **ZENE:** Stúdió Mixed (B), „seventy three".
KOREOGRÁFIA, ELŐADÓ: Csabai Attila.

SZÉLCSEND
(Nemzeti Táncszínház)

KOREOGRÁFIA, TÁNC: Bata Rita.

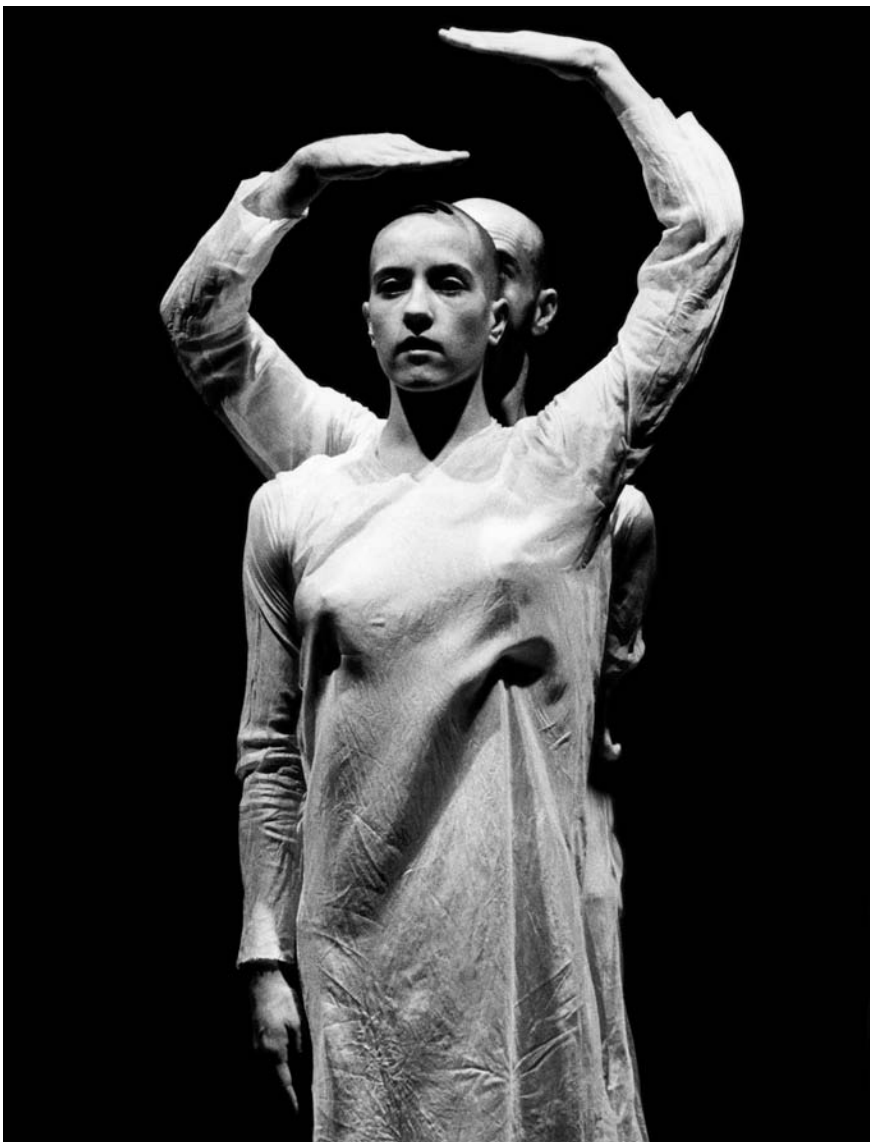
Halász Tamás

Kettős látás

■ AZ EMIO GRECO – PC VENDÉGJÁTÉKA ■

Először úgy éreztem, némi hendikeppel kell belevágnom Emio Greco *Extra Dry* című duettjéről szóló írásomba, hiszen 2001 tavaszán lemaradtam a koreográfus (és akkori és azóta is alkotótársa, Pieter C. Scholten rendező) budapesti bemutatkozó előadásáról. A Ravel *Boleró*jára készített *Double Points: One&Two* című estről csupa jót hallottam, így bánatom csak mélyült. Kényelmetlen érzéseimet azonban egy tény csillapította: az *Extra Dry* egy trilógia része, melynek másik két elemét a hazai közönség nem láthatja – így a hiányérzet bizonyos fokig kollektív, senkinek sem teljesebb a képe, nem vagyok akkora, magányos hátrányban. Az pedig kifejezetten felszabadulttá tett, hogy ez a munka nem valamiféle „egyharmad", egy triptichon önkényesen kiragadott részlete, hanem önálló, kerek egész. Így a tény, hogy e darab egy trilógia harmadik, befejező eleme, ebben az esetben talán nem több hasznos adatnál.

Az olasz Greco pályája bővelkedik fordulatokban – erre kimunkált mozgásművészete, sokoldalú alkotói-előadói személyisége is bizonyság. Tapasztalt, sokat látott művész, akinek a mozdulataiban ott a kíváncsiság, megéltség, számtalan kérdés és jó néhány válasz. Greco klasszikusbalett-tanulmányait követően kabarék, filmek, zenei videók táncos szereplőjeként kezdte pályáját (a mozgóképtől napjainkig nem távolodott el: Pierre Coulibeuf 2003-as, *Guerriers de la beauté* című filmjében olyan pályatársaival látható, mint Wim Vandekeybus, William Forsythe vagy közeli barátja, Jan Fabre). Greco pályája korai szakaszában találkozott Fabre-ral, a világhírű belga rendező-koreográfus-képzőművésszel. Számos közös alkotásukban a táncművész szerzőként, előadóként egyaránt közreműködött. Később a Trafó egy közelmúltbeli vendégével, Saburo Teshigawara Európa-szerte ismert, veterán japán táncos-térművésszel hozta össze a sorsa. Greco 1995 óta, tehát közel egy évtizede dolgozik Scholtennel – formációjuk neve: Emio Greco – PC. Az Amszterdamban működő csapathoz, kettejükön kívül, fél tucat táncos tartozik. Munkájukat a már említett kíváncsiság motiválja elsősorban, melynek tárgya a test maga – a mozdulat, a kifejezés, a lehetőségek határainak felfedezése. Az *Extra Dry* példája is jól mutatta, hogy a táncos és a rendező különös figyelemmel vizsgálja test és tér viszonyát, a mozdulatok hordozta jelentéstartalmat, annak kihatásait, a testek párbeszédét és különféle lehetőségeit. Különös, hogy e tudományos igényű művészi munka három alkotásból álló sorozata, az 1996 és 1999 között készült *Fra Cervello e Movimento* (Az agy és a mozgás között) elemei a Martini három fajtájáról kapták könnyed nevüket. A *Bianco* és a *Rosso* után harmadikként született a most Budapestre hozott *Extra Dry*.



Soha életemben nem volt még szerencsém aranyszín térhez, díszlethez: ez a szín – ha már táncművészetben utazunk – legfeljebb jelmezeken és akkor is inkább klasszikus balettben honos. Az arannyal valahogy fenntartásos viszonyban áll ez a közeg. A dús pompa, a gazdagság, a hatalom, a tárgyiasított spiritualitás, a kivagyiság színe az arany. Más irányból közelítve: a letűnt koroké, a klasszikus művészeté, az állandóságé, az „értékőrzésé", operaházi stukkóké, ódon templomoké, koronázási ékszereké. Sután fogalmazva: az arany nem „modern szín". Az ezüst annál inkább – gondoljunk csak az ipari design, az ékszerek, a ruházat, a lakberendezés trendjeire. Az ezüst hűvös, szinte flegma csillogása jól illik a mához. Az *Extra Dry* színpada egy négy oldalról arany felületekkel zárt, hatalmas, üres doboz. A fémes szín emelkedetté, szakrálissá, lélegzetelállítóan széppé és szokatlanná teszi. Persze nem az aranylamé vad, orfeumi csillogását látjuk Grecóék színpadán. Ez az arany matt: a táncpadlón tompa fényű, szinte krémszerű, míg a ritkás szövésű textilfalon hámló, pelyhes, kopott, mint egy régesrégi tapéta.

Hirtelen felvillanó, majd pár másodperc múltán finoman lehúzott fényekben pillantjuk meg először a darab két táncosát, Grecót és Barbara Meneses Gutiérrezt. Érdekes – hogy kis kitérőt tegyek –, hogy a Trafó beharangozó videovetítésein az *Extra Dry*t két férfi táncolta. Nem tudom, lehet-e azt „eredeti verziónak" tekinteni,

Barbara Meneses Gutiérrez és Emio Greco

Koncz Zsuzsa felvételei

Emio Greco és Barbara Meneses Gutiérrez

vagy csak egy változatról van szó, mindenesetre különös, hogy milyen jelentésváltozás lenne érzékelhető, ha a kompozíció másik variánsát is láthatnánk. Hiszen az, hogy Greco partnere ebben a meghitt, nemes koreográfiában nő vagy férfi, bizony nem mindegy – az *Extra Dry* ugyanis egész estés tánckettős (és ilyenből se láttam korábban sokkal többet, mint kortárs táncszínpadon aranyszín díszletet). De erre a dilemmámra később még visszatérek.

A két táncos feje tükörsimára borotválva, mindketten egyforma, nagyon könnyű, finoman áttetsző ruhát viselnek. Uniszex öltözetük pántos, térd alá érő, felső-szoknya kombinációból álló egybeszabott ruha, mely egyáltalán nem kelt nőies hatást. A villanó fényekben – melyek tágítják-szűkítik, összezavarják a pupillát – az egyik táncost (a férfit) szemből, a hátsó falhoz lapulva látjuk. Társnője háttal áll, két méterre, vele szemközt. A villanások lassan tartós fénnyé olvadnak össze. A mennyezet világítóhídjain hatalmas reflektorarzenál. Zömük sorokba rendezetten sávokat világít majd be a színpadon, míg egy-egy nagyobb fényforrás a koreográfia csomópontjaira irányul.

Az *Extra Dry* játékalapja a kettőzöttség, a párhuzamos mozgás. A kompozíció gyönyörű, izgalmas (néha kicsit vontatottnak tűnő) képekben vizsgálja a (táncszínházi) egy és kettő jelentését. A kezdő- és a záróképben a két test elszakad egymástól, nem fűzi össze őket a rejtelmes szál. A koreográfia kezdetén a táncosok szorosan összetapadnak. Elöl a nő, mögötte a férfi (különös, de a nemeket itt csupán a megkülönböztetés végett tudom használni, írhatnám azt is: „Elöl Barbara, mögötte Emio" – de a szexusnak nemcsak azért nem tulajdonítok jelentőséget, mert az *Extra Dry*t először videón, két férfival láttam, így értem, de legalábbis feltételezem, hogy szerzője nemcsak társa személyét, de nemét is teljesen felcserélhetőnek, vagyis lényegtelennek tartja). A játék híján van mindenféle cselekménynek, történetnek. Greco az egy és a kettő jelentését, viszonyát, együttműköd(het)ését vizsgálja. A két, egymás mögött álló táncos (akár) revükből is ismerős játékot mutat. Egy törzset látunk, két karral, majd a törzsből – hátulról – még két kar látszik „előbújni". E játék (mint az előadás egésze) nem csupán szellemes, hanem lélegzetelállítóan pontos. A végletekig összecsiszolt mozdulat és agyműködés, a rebbenékeny finomságú, mégis végtelenül organikus, zsigerekből jövő precizitás lenyűgöző.

Eleinte nagyon kevés vizuális ingerrel kényeztet a kettős tánca. Az előadók lassan billennek ki kezdeti statikus alaphelyzetükből. Fokozatosan veszik birtokukba a színpadot. A legkülönbözőbb – ám meglehetősen egységes – mozdulatokból épített futamokat mutatnak be lekettőzve. Nincs test, és nincs árnyék, primer és szekunder testállapot. Nincs alá-fölé rendeltségi viszony. A két táncos egyenrangú: nem követi egyik a másikat, hanem az egy válik ketté. Mint egy „pontosan beállított" szellemkép, olyanok. Az *Extra Dry* egyes pillanatai bravúrosak, sőt szinte magáról a bravúrról szólnak. Elképesztő, mennyire együtt mozog ez a kettő, amely egy. A táncosok lassan átizzadják ruhájukat: a nyirkos testre feszülő, selyempapír finomságú anyag hólyagosan tapad rájuk, különös hullámokat vet a mozdulatokra. Hol ujjlenyomat hatalmasra nagyított barázdáit látjuk, hol finom négyzetrácsot vagy örvényt. A játék túlnyomó része majdnem teljes csendben zajlik. A finom kompozíciót a természet (leginkább éjszakai erdő vagy rét) neszei törik meg. Ciripelést, gólyakelepelést, huhogást, macskanyávogást hallunk a transzcendens térben. Olyan hangélményt, mintha éjjel, lecsavart fények mellett üldögélnénk egy erdei házikó tornácán. Egy alkalommal az *Il silenzio* távoli dallama is felcsendül, a kürtszót szaxofon recsegő, vijjogó hangfoszlányai fedik el. A darabban, középtájt Vivaldi *Négy évszak*ának Tél-tételéből csendül fel gyönyörű, áradóan szép részlet. A táncosok kibillennek addigi komótosságukból, és fergeteges, szinte hihetetlen tempójú, kiemelkedő tudásukat még jobban kidomborító futamba kezdenek. Szinkronmozgásuk, egymás állandó, fürge és érzékeny letapogatásának bravúrja teszi megrendítővé ezt a derengően világított részletet.

A kettős-játék mellett a két előadó egészen különleges jelenléte-magatartása emlékezetes. A spanyol táncosnő visszafogott, szinte közönyös – teste játszik, arca alig, de szuggesztív tekintetével egészen különös pluszt ad hozzá táncához. Visszafogott, de érezhető: hatalmas energiákat tart vissza magában. Irányítja erejét, nyugodt és koncentrált. Greco szinte karaktert alakít egy absztrakt táncjátékban. Rebbenékeny, izgatott, feszült és kíváncsi. Társához hasonlóan ő is gyakorta kitekint a nézőtér felé. Nagyon nehéz megragadni izgalmi állapotának pontos jellegét. Leginkább olyannak tűnik, mint aki valamiféle vallási eksztázisba került. Motyog, erős arcjátékkal aprókat gesztikulál, mintha láthatatlan lénnyel, erővel kommunikálna. Az aranydobozban sejtelmes játék zajlik, meditatív, kifinomult szertartás, a lehetetlen megkísértése. Egyszerre hatalmas tétű és roppant komoly, illetve végtelenül természetes, életszerű a tánc. Két pompásan összeszokott, nagy tudású, egymásban hallatlanul elmélyült, eggyé forrott művész személyiségének sodrába kerültünk. A játék végén az előadók sziluetté válnak. A hátsó textilfal és a játéktér fekete, valódi fala közötti sávot éles, hideg fény világítja meg, mely átdereng a játéktérbe is. Nem történik ezalatt a színpadon semmi. Csak megmutatják nekünk: igen, az ott a külvilág.

Papp Eszter

„Szervusztok, Pajtikák!”

■ KEMÉNY HENRIK NYOLCVANÉVES ■

„Egy szülőnek legnagyobb öröme gyermekét örülni, boldognak látni. Ezt teljes mértékben élveztem az Ön bábszínház-előadása alatt, amely nemcsak az összes gyermek tetszését, de a felnőttek legnagyobb megelégedését is kivívta” – jegyezte be egy anyuka id. Kemény Henrik (1888–1944) vendégkönyvébe 1936-ban.

Művészete fia, a most nyolcvanéves ifj. Kemény Henrik tevékenységében él tovább, aki még ma is eredeti formájukban játszsza a háromgenerációs bábjátékoscsalád Vitéz László-darabjait. Neki köszönhetően az akkori gyerekek dédunokái ma átélhetik ugyanazt az élményt, mert nem csupán a bábok és a bábdarabok, hanem a virtuóz játék, a tehetség is apáról fiúra szállt a Kemény családban.

A működésükről fennmaradt legrégebbi irat egy 1897-ben kelt engedély, amely szerint a nagypapa, Korngut Salamon (185?–1930) „dal, testgyakorlatokat és bűvészeti előadásokat” tarthat. Ettől kezdve Korngut Salamon mutatványosként járta az országot. Mivel a vándormutatványos-mesterségek különböző formái akkoriban még nem különültek el, hol mint cirkuszigazgató, hol mint bűvész vagy dalárdavezető tűnt fel különböző vásárokban. Amikor egy-egy artistaprodukció kimaradt a cirkuszi előadásból, marionettel helyettesítette. Így lett végül bábszínháztulajdonos. A mutatványosélet nem volt idegen számára, a vásári világot foglalkozásából kifolyólag – eredetileg csizmadia volt – ismerte.

1960-ban

Első állandó jellegű próbálkozásként 1912-ben fiával, Henrikkel – aki apja hívására az Egyesült Államokból tért haza – megalapították a Columbia Magyar Mechanikai Színházat. A vállalkozás azonban néhány hónapon belül csődbe jutott. Ezt követően Korngut Salamon újra egyedül járta az országot, fia pedig mozigépészként a némafilmek alá írt szövegeket fordította magyarra, díszítette kiegészítő rajzokkal. Az első világháborúban fogságba esett, csak 1920-ban csatlakozott újra apjához, amikor együtt kértek bábszínházépítési engedélyt a Fehérvári útra. Alig egy hónap elteltével Korngut Salamon fiára, a Korngutról Keményre magyarosított Henrikre hagyta a színházat. Id. Kemény Henrik évekig a hűvösvölgyi Nagyréten játszott, majd 1926-ban véglegesen letelepedett a Népligetben, és felépítette mai napig álló bódéját a Mutatványos téren.

A színház teljes felszerelését maga készítette. A legtöbb vásári bábossal ellentétben nem vásárolt készen semmit. Egyedül faragott mindent, a marionettek bonyolult mozgatókeresztjét éppúgy, mint a bábfejeket. A bábok ruháit és a kulisszákat felesége, Kriflik Mária varrta. Három gyermekük – Henrik, Mátyás és Katalin – eleinte csak apjuk kezébe adogatták a bábokat, majd kisebb szerepeket kaptak.

Ifj. Kemény Henrik hatéves korában játszott először közönségnek a „Papa” faragta kisméretű Miki egér-marionettel. Kilencévesen faragta meg első Vitéz Lászlóját. Ma is büszke arra, hogy apja azzal a bábbal játszott aznap délután. Az iskolában óra alatt ket-

Vitéz László és a Fekete Ördög (1955)

tős főszerepet tanult a pad alatt: Mark Twain *Koldus és királyfi*ját *A koldusfiú álma* címen mutatták be úgy, hogy id. Kemény Henrik a királyt és a koldust, Heni pedig a koldusfiút és a királyfit játszotta.

Előadásaik szóló-marionettszámokkal kezdődtek, amelyek a XIX. századi bábtradíciókhoz köthetők: a vásári színpadokon a közönség figyelmének fenntartása érdekében használtak átváltozó és széteső bábokat. A zsinóros technikának köszönhetően tánc közben a marionettek darabokra hullottak, majd újra összeálltak, vagy zsinórrántásra átváltoztak. Keményék szétváló halálfigurája csontjait szétereszti, a földre fekteti, törzsétől eltávolítva lebegteti, majd ismét csontvázzá áll össze; a táncosnőből léghajó, ifjú lányból vén boszorka lesz; Bukó Bandi megkergült autója pedig a szám végére darabjaira hullik. Valamennyi produkció igen nagy technikai felkészültséget, bravúros technikát és tökéletes összhangot követelt meg a mozgatók között.

Minden műsorszámot a Konferanszié-báb vezetett be. A konferanszszövegek gyakran változtak, és nem voltak mentesek bizonyos aktualizálástól sem. Id. Kemény Henrik arra törekedett, hogy a gyermekekén kívül a felnőttek érdeklődését is lekösse. Megtörtént, hogy az apa, aki kisgyermekeit kísérte el a bábszínházba, az előadás kezdetén olvasta, egy idő után ölébe engedte, az előadás végére pedig gombóccá gyűrte az újságját, olyan önfeledten nevetett.

A színpad gyors átalakítással – padlójának kiemelésével – pillanatok alatt alkalmassá vált az alulról mozgatott kesztyűsbábbal való játékra, amely Keményék bábszínházában a műsor súlypontját alkotta. Vitéz Lászlónak, a magyar vásári mutatványos bábjátszás hősének története szorosan összefonódik a Kemény családéval. A figurát nem id. Kemény Henrik teremtette meg, Vitéz László már a XIX. század közepén feltűnt a vándorbábjátékosok színpadán, de ő volt az, aki a szájhagyománnyal terjedő szövegeket lejegyezte. Általa nyert mai napig tartó népszerűséget a különböző nemzetek vásári bábjátszásában szintén felbukkanó népi hős magyar megfelelője. Az angol *Punch,* a német *Hanswurst,* az osztrák *Kasperl,* a francia *Guignol,* az olasz *Pulcinella,* a holland *Pickelhering,* az orosz *Petruska,* a cseh *Kašparek...* stb. mindannyian a nép idealizált hősei, furfangos képviselői, akik jól elagyabugyálják a felettük álló hatalom képviselőjét, legyen az rendőr, csendőr, sárkány, ördög vagy akár maga a halál. Kellékük bot, fakanál, palacsintasütő és bármely más verekedőszerszám. Nevük gyakran valamilyen nemzeti ételhez kapcsolódik, vagy legalábbis evést, ivást, nagyszájúságot, temperamentumot fejez ki.

A Kemény család különböző korszakokból fennmaradt Vitéz Lászlói együgyűséggel párosuló furfangot kifejező, nagy orrú Paprika Jancsi-típusok. Öltözetük – a magyar huszárviseletnek megfelelően – piros.

Paprika Jancsi és Vitéz László alakjának, szerepeinek elkülönítésében, a keletkezés elsőbbségének odaítélésében rendkívül ellentmondásos a szakirodalom. Nem bizonyítható feltevések szerint Vitéz Lászlónak, az eszményi hősnek, a magyar katonavirtus megtestesítőjének magyarcsúfoló változata a Paprika Jancsi, amely a Bach-korszakban keletkezett Bécsben. A leírások, a fennmaradt bábok és szövegek alapján azonban úgy tűnik, hogy a Paprika Jancsi és a Vitéz László elnevezés ugyanarra a figurára vonatkozik. A Paprika Jancsi nevet pedig „paprikajancsi" formában műfaji és bábtechnikai megjelölésként is alkalmazták a Vitéz László-figura elterjedésével párhuzamosan az 1860-as években. Elsősorban a vásári mutatványos bábjátszás, azon belül is a kesztyűsbábtechnika elnevezésévé vált. A Kemény-kéziratok is ezt bizonyítják: valamennyi Vitéz László-történet esetében „paprikajancsi" a műfajmegjelölés.

Több mint húsz Vitéz László-darab és marionettszinopszis, néhány műsor-összeállítás és konferanszszöveg maradt id. Kemény Henrik után, aki 1944-ben munkaszolgálatosként tűnt el. A családi hagyomány azonban töretlen maradt. A két fiú felváltva játszott, a „Mama" és Kati varrták a bábruhákat egészen az államosításig, a Mutatványos tér 1952-es felszámolásáig. Ifj. Kemény Henrik ekkor sem adta fel, kimentette a bódéból a bábokat, és elrejtette őket. Aktívan részt vett a magyar báboséletben, de ahol tudott, „titokban" Vitéz Lászlót játszott. Az ő nevéhez fűződik az első vidéki bábszínház megalapítása 1955-ben Győrben. Ezt követően két évtizedet töltött az Állami Bábszínházban a mechanikai műhely vezetőjeként. 1957-től a Magyar Televíziónak is dolgozott. Kevesen tudják, hogy ő tervezte és keltette életre Böbe Babát, Furfangos Frigyest, Hakapeszi Makit, sőt a Lévai Sándor tervezte Süsüt is. Bár tagja volt az 1992-ben induló Kolibri Színháznak, valójában visszatért nagyapja vándorbábos-életformájához. 1997-ben ünnepélyes keretek között tartotta meg hatezredik Vitéz László-előadását. Bár már nem számolja, azóta is folyamatosan játszik. Rengeteg helyre hívják, magyar falvaktól nemzetközi fesztiválokig. Számtalan országba eljutott Vitéz Lászlóval, Spanyolországtól Tajvanig, Franciaországtól Mexikóig. A Népművészet Mestere, az UNIMA Nemzetközi Bábszövetség dísztagja, érdemes és kiváló művész, a Magyar Köztársasági Érdemrend Kis- és Középkeresztjének, valamint a Pro Urbe Budapest-díjnak is birtokosa. De a legnagyobb elismerés számára mégis az volt, amikor egy idős falusi néni sírva köszönte meg a játékát, mert a gyermekkori emlékeit idézte fel benne; ő még látta ugyanis Heni bácsi nagypapáját annak idején.

Ifj. Kemény Henrik az utolsó magyar vásári bábjátékos-dinasztia képviselője – nemzeti kincsünk. Művészete több mint egy évszázad bábjátszási hagyományát őrzi.

Születésnapi jókívánság gyanánt szerepeljen ismét egy 1936-os bejegyzés a „Papa" vendégkönyvéből:

„Ön úgy látszik, nagyon jó ember lehet, mert nagyon érti a kis emberkék nyelvét. Hálásan köszönöm a bábelőadást és kívánom, hogy még sokaknak szerezzen a maihoz hasonló örömet."

JELENTKEZÉSI FELHÍVÁS III. ORSZÁGOS GYERMEKSZÍNHÁZI SZEMLÉRE

A Marczibányi Téri Művelődési Központban működő Gyermekszínházak Háza

2005. május 9–15. között ismét megrendezi az Országos Gyermekszínházi Szemlét. A fesztiválon – műfaji megkötöttségek nélkül – kamaraszínházi körülmények között játszható, illetve utaztatható, igényes gyerekszínházi produkciókat mutatunk be. A szemlére 2003 őszétől bemutatott előadások nevezhetők.

A programot Perényi Balázs rendező, színikritikus válogatja.

Kérjük a jelentkező csoportokat, hogy küldjék el a benevezendő előadás címét, szerzőjét, játékidejét, technikai paramétereit, valamint azt, hogy hol és mikor tekinthető meg az előadás.

Amennyiben a produkció jelenleg nincs műsoron, kérjük, hogy az előadásról videokazettát küldjenek.

JELENTKEZÉS, ÉRDEKLŐDÉS:

MARCZIBÁNYI TÉRI MŰVELŐDÉSI KÖZPONT
1022 Marczibányi tér 5/a
Telefon: (06 1) 212 2820, 212 4885, 438 1027
Juszcák Zsuzsa: 70/ 335 6285
e-mail: juszcak.zsuzsa@marczi.hu

Lőkös Ildikó

Elviselhetetlen

■ BUBIK ISTVÁN (1958–2004) ■

„Az Új Színház 46 éves művésze vasárnap reggel frontálisan karambolozott a 4-es úton, és a helyszínen életét vesztette." Ennyi. Egy ember élete.

Reggel fél kilenckor csörög a telefon. „Te mit tudsz Bubikról?" „Semmit." „Meghalt." „Nem!" Sokáig nem merem fölhívni Márta Pistát. Hülyének fog nézni, hogy vasárnap reggel ilyen képtelenséggel zaklatom. Aztán ő hív.

Mire beérek a színházba, már gyertyák égnek a bejáratnál, a *Szentiványéji álom* jelenetfotója alatt. Intézkedni kéne. Hogyan tovább? Annyiszor van ilyen a színház életében, hogy valaki beteg lesz, elmegy a hangja, lábát töri – de a színház megy tovább. Most mégis mindenki lebénult. Ezt nem lehet fölfogni. Hogy nem fogja többé játszani az úrhatnám polgárt? Tomport a *Szentiványéji*ben? A bükkfa fejű Beppét a *Chioggiai*ban? D'Orsigni márkit az *Álszentek*ben? A türelmetlen stricit a *Zuccó*ban? Márta Pista gyászjelentést fogalmaz. Föl kéne sorolni a szerepeit. De csak a dac. Nem, nem, nem.

Szinai Eszter színházi titkár racionális. Elővesszi a műsort, mi marad el, mit játsszunk tovább. Legközelebb 13-án *Ritka (a) magyar*. Önálló estjét november 2-án mutattuk be, már minden jegy eladva. „Megcsináljuk – mondja Rudolf Péter –, mi, színészek, az ő emlékére..."

■

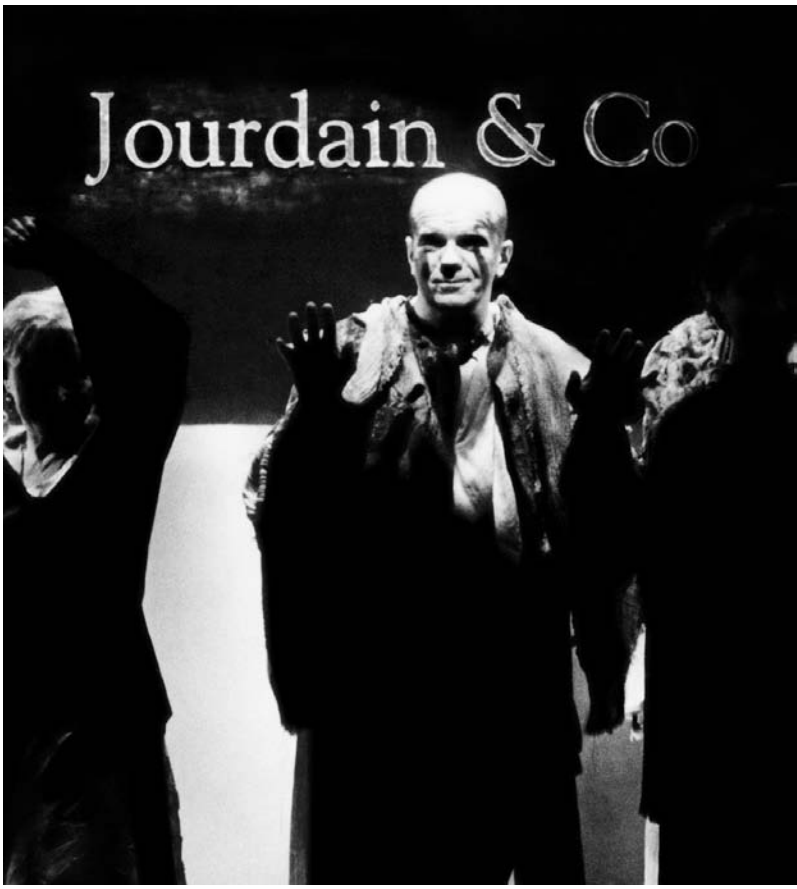
Elviselhetetlen volt. Amikor minden társulati ülésen szólásra jelentkezett. Elővette a zsebéből a XIX. századból származó *Színész Chartá*t, és abból citált. Színészi magatartásról, hitvallásról, megbecsülésről, közösségről, kötelességekről és jogokról. Mindenki tudta, igaza van. Mégis könnyebb volt mosolyogni. Mint tenni valamit. Amikor a műszakból szólalt föl valaki, hogy rettenetes gondjaik vannak nekik is... A vezetőség leintette volna: „majd máskor..." De Bubik nem hagyta: „Mondjátok csak! Bennünket is érint!"

■

Elviselhetetlen volt. Az az érzés, amit egy-egy alakításával keltett. Lennie-ként az *Egerek és emberek*ben, Eddie Carboneként a *Pillantás a hídról*-ban vagy Timót Pálként az *Ingyenélők*ben – a kirobbanó erő és az érzékeny sebezhetőség érzetét keltette egyszerre. Jagóját nézve az ember elfogadta, hogy ezzel az ostoba világgal szemben csakis az effajta okos, célratörő magatartással lehet boldogulni. És aztán észre sem vette, hol volt az a pillanat, amikor valami megszólalt belül, hogy ezt azért mégsem. Hisz épp ezek miatt olyan szörnyű a világ, amelyben élünk.

■

Mindig keresett valamit. A főiskola után a Székely–Zsámbéki fémjelezte Nemzeti Színház. Hazafiasságból, ahogy később nyilatkozta: „Úgy gondoltam, ennek kell lennie az ország legjobb színházának." Aztán hívták a Gáborok a Katonába is, de ő maradt. Végül aztán mégis úgy gondolta, ez nem az, amit elképzelt. Pedig közben többek közt eljátssza Bánk bánt, Csongort, Ádámot, Romeót és Tartuffe-öt is, mellyel abban az évben a legjobb férfialakítás díját nyeri el az országos színházi találkozón, s a szakmában azóta is emlegetik. Elmegy inkább Londonba, Shakespeare földjére egy raktárba dolgozni, közben esténként színházba jár, angolul tanul, fotóalbumokat küldet magának Budapestről, Magyarországról, s egy év múlva már a raktári munkások is tisztelettel szólnak ehhez a furcsa, robbanékony, érzékeny lelkű fiúhoz, megsejtvén, mit jelent magyar színésznek lenni, milyen az az ország, ahonnan társuk érkezett.



Schiller Kata felvétele

Az Úrhatnám polgár címszerepében

■

És aztán hazajön. A Művész Színházba. Eperjes Károlyék hívására. Bicska Maxi, a már említett Lennie, Almaviva gróf. És a Thália botrányos bezárásakor megint csak Bubik indulatairól is beszélnek. Majd színészbarátaival megalakítják a Kelemen László Színkört, afféle véd- és dacszövetséget. Mára tagjai szanaszét játszanak az országban, többségük az Új Színházban.

■

Két évvel ezelőtt a szabadkai színház társulata vendégszerepelt az Új Színházban a *Tótékk*al. Bubik a kapuban várta őket. Megkérdezte, ki játssza az őrnagyot. Bekísérte az öltözőjébe, ahová már bekészített neki egy üveg bort előadás utánra, és sok sikert kívánt neki.

■

Hát igen. Elviselhetetlen volt. Amikor belenézett az ember szemébe. Mondjuk, a nőkébe. Ott állt az ember a pultnál, a szépen metszett pohárban illatozó vörösborral koccintván, és elég volt a tekintete. Ahogy a jegypénztáros Julika is kapott tőle virágot, a közönségszervező Áginak is megdicsérte a parfümjét, a hebrencs stúdiós lányokkal elhitette, hogy milyen érettek, az érettekkel meg, hogy milyen kortalanok.

■

Annyira nem akartam személyes lenni. Mert hogy nagy formátumú, kirobbanó tehetségű színészről írok. Arra készültem, hogy tárgyilagosan csak a szerepeiről, a színészi titkairól, a magyar színházban elfoglalt helyéről értekezem, komolyan. De mindig betolakszanak az emlékek. A beszélgetések. Az egyénisége. A tartása.

Az meg úgysem igaz, hogy itt hagyott bennünket!

VEREB TAMÁS

Amikor Shakespeare kabátját lopják

■ A SZERZŐI JOG MAGYARORSZÁGI ÁLLAPOTÁRÓL ■

Egy most elkészült (nem reprezentatív) felmérés szerint a magyar színházi szakma túlnyomó része átláthatatlan és áthatolhatatlan lila ködnek tartja a szerzői jog magyarországi intézményrendszerét. Mások magát a szerzői jogot tartják fura és megkerülendő, elsumákolandó, csak suttogva emlegetendő förmedvénynek vagy fölösleges bilincsnek – ha egyáltalán tudomást vesznek róla.

Ezért – úgy tűnik – senkit nem okolhatunk. Amikor dramaturgjaink és rendezőink nagy része a főiskolán végzett, még senkinek esze ágában nem volt szerzői jogot, színházi menedzsmentet oktatni. Azóta viszont a helyzet jelentősen változott. Amatőr (és félamatőr) társulatok jöttek létre, melyek állami és egyéb támogatásokból, pályázatokon szerzett pénzekből saját produkciókat hoznak létre. Vezetőik pedig vagy ismerik a hatályos jogszabályt, vagy sem. (A játékszabályokkal egyébként a profi színházak vezetői sincsenek sokkal jobban tisztában, mint amatőr társaik, azonban valamivel jobb helyzetben vannak náluk – több szem többet lát: rendelkezésükre állnak a művészeti titkárságok munkatársai, dramaturgok, gazdasági vezetők stb.)

Az Artisjus monopóliuma megdőlt, nagyjogos részlegeit 1999-re teljesen felszámolták, már nincs egységes és központi irányítás, nincs állami „felügyelet". S a Színház- és Filmművészeti Egyetemen tartanak ugyan szerzői jogi témájú kurzusokat dramaturgoknak, rendezőknek, ez azonban, a napi gyakorlat tanulsága szerint, sajnos kevés... Nagyüzemben, senkitől sem tartva, államilag támogatva – lopunk. Napilapot megtöltene, ha minden szerzőijog-sértésről be akarnánk számolni, és persze ha mindent észrevennénk. Naponta találkozhatunk jogosítatlan előadásokkal országszerte, kisebb-nagyobb társulatok hirdetnek olyan produkciókat, amelyekhez soha senki nem adta hozzájárulását.

Az említett kérdőíves felmérés válaszaiból ítélve dramaturgjaink, színigazgatóink egy része szerint a szerzői jogi intézményrendszer szinte áttekinthetetlen, sok kérdés tisztázatlan, a jogi fegyelemről nem is beszélve: nálunk még mindig nem mondható divatosnak a törvények betartása (és betartatása sem!). Színházi szakembereink némelyike úgy érzi, bizonyos gazdasági vezetők, ügynökök abban érdekeltek, hogy – a még nagyobb gazdasági haszon érdekében – fenntartsák az átláthatatlanságot. A legnagyobb problémának azonban a jogismeret siralmasan alacsony szintjét tartják nemcsak a színháziak, hanem a jogi oldal képviselői is.

Nem a vázolt helyzet kialakításában (és megszilárdításában?) bűnösök lajstromba vételére törekszem, inkább gyorssegélyt szeretnék nyújtani mindazoknak, akik a színházi szakma produkciós és adminisztrációs területén dolgoznak (rendezők, dramaturgok, titkársági dolgozók, gazdasági vezetők stb.), akik nincsenek egészen tisztában a hatályos szerzői jogi rendeletek, törvények munkájukat érintő passzusaival, akik nem tudják, kihez, milyen szervezethez, jogvédő társasághoz, színházi ügynökséghez fordulhatnak egy-egy mű felhasználását és az ezzel kapcsolatos kérdéseiket illetően. Cikkem kísérlet is a téma szempontjából óriási jelentőségű színházi és irodalmi ügynökségek napi működésének feltárására és elemzésére.

SZERZŐI JOG A SZÍNHÁZBAN

Magyarországon 1884-ben született meg az első szerzői jogi törvény, a jelenleg hatályos (1999. évi LXXVI.) a negyedik a sorban. Néhány passzusától eltekintve rendelkezéseinek legnagyobb része 1999. szeptember elsején lépett érvénybe.

A szerzői jog két nagy területet foglal magában: a személyhez fűződő, illetve a vagyoni jogokat. A személyhez fűződő jogok értelemszerűen a szerzőt illetik meg – elidegeníthetetlenül. Ide tartozik a szerzőnek és a mű címének védelme, feltüntetése szórólapokon, plakátokon, közleményekben; a mű első nyilvánosságra hozatalának engedélyezése; az eredeti mű szerzőjének megnevezése az autorizált átdolgozáson, adaptáción; az írói álnevek használatának kérdése. Vagyoni jogként értelmezzük a felhasználások egyedi engedélyezését és az ezért fizetendő jogdíjat. A személyhez fűződő jog örök érvényű. Shakespeare neve a mai napig feltüntetendő a szórólapokon, bármilyen távol áll is egy-egy előadás az általa alkotott mű eredeti szellemétől – még négyszáz évvel az író halála után sem lehet a rendező vagy a dramaturg a *Romeo és Júlia* szerzője!

A vagyoni jogok Magyarországon hetvenévi védettséget élveznek, tehát a szerző életében és a halálát követő év január elsejétől számított hetven éven keresztül kell engedélyt kérni műveinek felhasználásához, s ugyanennyi ideig illeti meg őt a jogdíj is. Halála után örököse(i) ad(nak) engedélyt, és kap(nak) díjazást – a vagyoni jog ugyanis éppúgy örökölhető, végrendeletben átruházható stb., mint az ingatlan vagy az ingóság (örökölhet például az állam is: Déry Tibor, Krúdy Gyula, Hevesi Sándor, Stella Adorján szerzői jogai így kerültek a magyar állam felügyelete alá).

Ha valakiről letépik a télikabátját, az lopás. A felhasználók többsége azzal az egyszerű és szerzői jogi szempontból alapvető elvvel sincs tisztában (vagy nem akar vele tisztában lenni), hogy a szerző éppúgy tulajdonosa műveinek, mint a télikabátjának. Kizárólag a szerző, halála után pedig vagyoni jogainak tulajdonosa adhat engedélyt a művek felhasználásához: úgynevezett (színpadi) felhasználási szerződésbe foglalja engedélyét. A színház soha nem szerez tulajdonjogot, hanem csak felhasználási jogot, amelyet nem adhat tovább, és nem értékesíthet. A felhasználási szerződés legfontosabb kitételei: hol (nagyszínház, stúdió, tájelőadás), mikortól meddig (ez éppúgy szólhat időponttól időpontig, mint bizonyos számú előadásra), hogyan (zenés darab, tánc, pantomim stb.) adható elő a darab; kiköthetnek személyi feltételeket (főszereplő, rendező, zeneszerző stb.), és persze az anyagiakról is meg kell állapodni.

A szerzői jogi védelem kiterjed a mű egységének megőrzésére is, amelyet a legtöbb felhasználási szerződés ki is köt: a szereplők

száma, neme, neve, a jelenetek sorrendje, a helyszínek, a dialógusok nem változtathatók – a szerző engedélye nélkül. Ez bizonyos védettséget jelent a szerzőnek a dilettáns rendezők, a kevésbé tehetséges társulatok presztízsromboló tevékenysége ellen. Mi dolguk lenne azonban a dramaturgoknak, rendezőknek, ha az előbbieket minden szerzői jogilag védett mű esetében tiszteletben tartanák? De – ahogy sok minden mást – ezt sem tartják be.

A szerzőhöz, örököseihez, képviselőjéhez eljuttatott jogkérés nem egyenértékű az engedéllyel! Sok színház egy-egy jogosítatlan előadás kapcsán azzal védekezik, hogy megkereste a szerzőt – de az nem válaszolt, bár tudott a tervről. Ez nem érv. A szerző, örökös, tulajdonos írásbeli engedélye nélkül semmilyen mű nem használható fel, nem hozható nyilvánosságra, nem adaptálható, nem fordítható le, nem alakítható át stb. Ahogy persze az sem elfogadható kifogás, hogy nem tudták, ki a szerző örököse, képviselője, s így nem tudták, kihez kell a jogokért fordulni.

Mint azt már tisztáztuk, a szerzői jogi védelem az alkotó halálával nem szűnik meg. A jogokkal örököse rendelkezik (vagy örökösei rendelkeznek): ez legtöbb esetben házastársat, gyermekeket, egyéb leszármazottakat jelent (az öröklési jog, illetve végrendelet alapján). Az örökösök dönthetnek a felhasználás engedélyezéséről, és a szerzői jogdíj is őket illeti meg – nem feltétlenül egyenlő arányban. (Például egy testvérpár örökös egyik tagja meghal, három gyermeke örökli a jogait, tehát a jogok ötven százaléka máris három részre oszlik – gondoljunk csak bele, egy ötven éve elhunyt ötgyermekes szerző vagyoni jogai hány kézbe kerülhettek!)

Jogi képviselőt, ügynökséget mind a szerző, mind pedig az örökösök megbízhatnak a képviselettel, ahogy az a nyugati országokban évtizedek óta bevett gyakorlat; egyébként nálunk is egyre népszerűbb átadni a képviseleti jogot a színházi és irodalmi ügynökségeknek. A szerzői jog személyhez fűződő része nem átruházható, tehát az ügynökség, a képviselő nem a szerzői jogot, hanem a képviselet jogát kapja meg. Felhasználásokról nem dönthet, csak – szakértelmével, tapasztalatával – segíthet a két szerződő fél, jogtulajdonos és felhasználó (például a szerző özvegye és a színház) között létrejövő megállapodás kialakításában, valamennyi pontjának betartatásában.

SZERZŐDÉSI FORMÁK ÉS TARTALMAK

Az opciós szerződés olyan szándéknyilatkozat, amelyben a szerző vagy a jogtulajdonos meghatározott időre jogot biztosít a felhasználónak. Adhat opciót a fordításra, vállalva például, hogy két évig más fordítónak nem adja át a darabot, a fordító kétéves opciót kap a mű elhelyezésére – saját fordításában. Vagy adhat a szerző kétéves opciót egy filmstúdiónak játékfilm elkészítésére, vállalva, hogy a kikötött határidő lejárta előtt más stúdióval nem tárgyal. Erre azért lehet szükség, mert amíg például egy magyar játékfilmes a pályázatokon összeszedi a forgatáshoz szükséges pénzt, évek telhetnek el – opciós jog híján azonban a szerző egy azonnal fizetni tudó stúdiónak bármikor eladhatja a megfilmesítési jogot, s a pénzért kajtató producer hoppon marad.

Az opciós jog nem egyenértékű a felhasználási joggal! Opciós szerződés birtokában a producer nem kezdhet forgatásba, a színház nem mutathat be darabot, a fordító nem jelentethet meg fordítást: ezek mindegyike engedélyköteles, és a következő lépés kizárólag a felhasználási szerződés aláírása után tehető meg. Opciós szerződéssel a kezünkben azonban, a benne foglalt feltételek betartása mellett (!), a tulajdonos nem tagadhatja meg a felhasználási engedélyt, sőt, a legtöbb opciós szerződés, bizonyos határidő után és a benne rögzített körülmények között, automatikusan felhasználási szerződéssé válik. Az opciós jog sem ingyenes, az évekre szóló opcióért ugyanúgy fizetni kell a szerzőnek, mint a felhasználásért.

Meddig nevezhető stilisztikai finomításnak egy adott, vagy ahogyan nálunk mondják: egy magyar színpadra adaptálás, s mikortól beszélhetünk új műről, olyanról, mely ugyan egy másik alapján készült, mégis önálló szellemi alkotás? Az átdolgozásokat nálunk szeretik rendezői ötletnek, dramaturgiai munkának feltüntetni. Minden átdolgozáshoz ugyanis az eredeti mű szerzőjének az engedélye szükséges, s ez akár hónapokig tartó procedúrát jelenthet – elhallgatni a történteket sokkal egyszerűbb, mint levelezni a világ másik végén élő szerzővel vagy annak utódaival. Hogy prózai művet színházi előadássá adaptáljanak, hogy Godot-ra nők várjanak, hogy a *Cselédek* férfiak legyenek, hogy a *Hazatérés* az űrben játszódjék, vagy hogy elhagyják egy darab harmadik felvonását, ahhoz a szerző engedélye szükséges.

Vannak olyan esetek, amikor a szerző kizárólagos világjogokat ad az átdolgozónak. Így lehetséges például, hogy *A legyek ura* című William Golding-művet színpadon jelenleg kizárólag Nigel Williams adaptációjában játszhatják. Más engedélyezett átdolgozása nincs, és a jogok tulajdonosa a kizárólagosság lejárta előtt nem is engedélyez újabb adaptációt. Jóval gyakrabban előfordul, hogy a művet egy bizonyos nyelven csak egy bizonyos fordításban adhatják elő, a szerző csak egyetlen fordítást engedélyezett. Ha nem ad is kizárólagos jogokat az elfogadott fordításra, újabbat a jogtulajdonos engedélye nélkül nem lehet előadni. Ezért, illetve a már említett „szerzői biztonságérzet" miatt szokták bekérni a fordítások szövegét a jogtulajdonosok.

A hatályos szerzői jogi törvény nem ismeri el a magyar színházi rendezőt szerzőnek: tehát munkájáért szerzői jogdíjat nem kaphat. A mai magyar gyakorlat szerint a színházak a rendezőkkel általában egyösszegű díjazásra és az előadás jegybevételének bizonyos százalékára mint jogdíjra kötnek szerződést. A színház belső ügye, pénzügyi hatásköre, hogy kinek milyen díjazást ígér, fizet ki. Kaphat a rendező is százalékos díjazást (akár az egyösszegű megbízási díjon felül is), ezt azonban nem nevezhetjük jogdíjnak. Egy esetben részesülhet a rendező is szerzői jogdíjban: ha az előadás szerzőjévé lép elő mint átdolgozó, színpadra adaptáló stb. – ehhez azonban a jogtulajdonos hozzájárulása szükséges.

Nagyjogos felhasználásnak tekintünk minden olyat, melyhez a szerző, jogtulajdonos egyedi engedélye szükséges, és amelynek jogdíját is egyedi úton fizeti meg a felhasználó. Kisjogos a felhasználás akkor, ha úgynevezett törvényi engedély alapján történik. Ilyenkor nincs szükség a szerző egyedi engedélyezésére, és a jogdíjat a felhasználó később részletesen is tárgyalt közös jogkezelő szervezeten keresztül egyenlíti ki (valójában itt is szükség van engedélyre, de a közös jogkezelőnek bejelentett felhasználás és a jogdíj kifizetése után az engedélyt megadottnak tekintik).

Nagyjogos például egy színdarab bemutatása, nyomtatott megjelentetése, egy film színpadra adaptálása, egy színmű megfilmesítése, rádió- és tévéjáték sugárzása, színházi előadás rádió- és tévéközvetítése (még a helyi tévék néhány ezres nézőtábora esetén is) stb. Kisjogos például zeneszámok lejátszása, versek elhangzása rádióban, tévében.

A közös jogkezelés lényegéből fakad, hogy a jogdíjat a kisjogos felhasználások után csak a változatlan formában felhasznált műveknél tudják behajtani. Egy novella rádiós sugárzása esetén tehát azt vizsgálják, hogy egy az egyben hangzik-e el a mű, vagy rádióra alkalmazták, adaptálták azt. Az előbbi esetben a közös jogkezelő szervezet az illetékes, az utóbbi nagyjogos felhasználás, tehát egyediengedély-köteles. (A rádiójáték, ha eredeti alkotás, műfajánál fogva nagyjogos drámai mű.) Amennyiben kisjogos művet szeretnének felhasználni műfajánál fogva nagyjogos műben: például színielőadásban egy film zenéje vagy annak részlete (olyan zene, illetve részlet, melyet a mű eredeti szerzője nem írt bele a darabba) hangozna el, nagyjogosnak minősülne. Példánknál maradva tehát nemcsak az eredeti színmű szerzőjétől kellene engedélyt szerezni a filmzene felhasználásához, hanem a zeneszerzői jogok tulajdo-

nosától is, és persze valamennyi jogtulajdonost a szerzői jogdíj is megilletné.

A jogszabály a legtöbb esetben hetvenévi védelmet ír elő a szerző halála utáni évtől számítva. A Berni Uniós Egyezmény pedig a külföldi művekre is kiterjeszti ezt (a legtöbb nálunk játszott darab szerzőjének országa ugyanis csatlakozott a Berni Uniós Egyezményhez). A vagyonjogi védettség lejárta után színházi előadásokért, filmekért, rádiójátékokért, tévéfilmekért stb. nem kell a szerző örököseinek jogdíjat fizetni, és engedélyt sem kell kérni tőlük. Hátránya ennek, hogy mivel egyetlen felhasználó sem szerezhet kizárólagos jogot, egyszerre többen kiadhatják ugyanazt a regényt, egyszerre többen bemutathatják ugyanazt a darabot.

A védelmi idő letelte után a mű – az eredeti mű! – közkinccsé válik. Azonban egységének védelme vagy például a szerző és a cím feltüntetésének kötelezettsége a személyhez fűződő jogok elévülhetetlensége miatt továbbra is megilletné. Jogilag nem védett művet azonban már nincs, aki „őrizzen"; s például nem akadályozza meg senki, hogy Shakespeare egyes drámáit az űrben, tengeralattjárón, a nemeket felcserélve, a jeleneteket összekeverve, akár a végén kezdve és az eleje felé haladva, teljes sötétségben vagy némajátékként adják elő. A szerzői jogi szempontot, az egység és sérthetetlenség, a fel- és összeszabdalhatatlanság elvét azonban a védelmi idő lejárta után sem lehetne figyelmen kívül hagyni.

Ez több kérdést is felvet: a felhasználók számára a nem védett mű ténye többnyire kizárólag a jogdíjfizetés „megúszását" jelenti, másrészt azt, hogy – álláspontjuk szerint – nem kell semmilyen átdolgozáshoz engedélyt kérni: így a rendezői fantázia is szabadabban szárnyalhat. Ez utóbbi álláspont persze téves, mert a mű egységének védelme és általános védelme a szerző halála után hetven évvel, hétszáz évvel és hétezer évvel ugyanúgy érvényben marad, mint az író életében. Másrészt azonban megkérdőjelezhetetlen, hogy a színházművészet olyan önálló művészeti ág, amelyet megillet az interpretáció szabadsága, a rendezők tehát a szerzői jogi védelmet leginkább gátként értelmezik.

Talán eldőltnek tekinthető kérdés, hogy a gyakorlatban a szerzői jog vagy a színházesztétika győzedelmeskedik-e, a szerzői jogi passzus vagy a dramaturg és a rendező akarata érvényesül-e. Tapasztalataink szerint a színházi oldal győzelmének egyik oka a szerzőijog-védelem háttérbe szorulása, illetve a felhasználások kontrollálatlansága. Meg kell természetesen jegyeznünk azt is, hogy a magyar színházművészet fontos és nagy szakmai sikert arató előadásai soha nem jöttek volna létre, ha rendezőjük betű szerint ragaszkodik a szerzői jogi törvényhez.

SZERZŐI JOGDÍJ

A szerzői jogdíjat az fizeti, aki a mű értékesítéséből haszonra tesz szert. Ez a szerzőnek, illetve örököseinek részesedése a bevételből. Mivel haszonról a magyar színházi életben csak mosolyogva (vagy sírva) lehet beszélni, a szerzői jogdíjat objektív mércével meghatározzák: az áfával csökkentett (ritkábban azzal növelt) jegybevétel bizonyos százaléka jár a szerzőnek. A könyvkiadásban ugyancsak a bevétel meghatározott részére köt szerződést a jogtulajdonos.

Amennyiben élő magyar alkotóról van szó, a színház legtöbbször közvetlenül vele veszi fel a kapcsolatot, hacsak nincs ügynöke, ügynöksége, jogi képviselője, megbízottja stb. Az utóbbi esetekben is a szerző, a mű jogainak egyedüli tulajdonosa dönt, a többiek csak közvetítő szerepet játszanak a tárgyalások lebonyolításában és a megbízó szempontjából legkedvezőbb megállapodás elérésében.

A felhasználási szerződésekben kikötik a jogdíj nagyságát. A magyar gyakorlat azt mutatja, hogy az eredeti nyelven előadott prózai színművek esetében az előadások bevételének körülbelül tíz százaléka illeti meg a szerzőt. Zenés daraboknál valamivel több, tizenkét-tizennégy százalék, amelyen a librettista, a zeneszerző, illetve a dalszövegek írója osztozik. Nem eredeti nyelven előadott mű esetében értelemszerűen magasabb jogdíjakkal kell számolni: a fordításért is fizetni kell, a fordítót szintén megilleti a jogdíj, amelynek mértéke változó, de általában a jegybevétel három-öt százaléka (ritkábban hat százaléka, de lehet ennél több).

A fenti adatokból könnyen kiszámítható, hogy például egy angol musical magyarországi bemutatójának jogdíja, ha számításba vesszük az eredeti librettóírónak, a zeneszerzőnek, az eredeti versek írójának, a darab magyar fordítójának és a magyar dalszövegfordítónak a jogdíját, közel jár a huszonkét-huszonnégy százalékhoz. Híres, sikeres amerikai vagy angol musicalek esetében pedig még ennél is magasabb (nem beszélve a produceri licencdíjról: az ilyen műveknél ugyanis nemcsak a darab, hanem az előadás – a jelmezek, a díszlet, a megjelenítés módja, a rendezés – szintén védett). Az átdolgozónak – autorizált átdolgozást feltételezve – ugyanazok a jogai, mint az eredeti szerzőéi és fordítóéi. A színpadra alkalmazót körülbelül két-három százalékos jogdíj illeti meg, ez esetben azonban az eredeti szerző valamivel alacsonyabb százalékra számíthat.

A felhasználásért a jogok tulajdonosának fizetik a jogdíjat és nem az ügynöknek, ügynökségnek, még akkor sem, ha adott esetben az ügynökség számlája ellenében utalnak az ügynökség bankszámlájára. Mivel az ügynökség megbízás alapján csak beszedi a jogdíjat a jogosult nevében és javára, úgynevezett közvetítőként lép fel, s a díjat továbbutalja. A szerző részére beszedett jogdíjból vagy levonják az ügynökök, ügynökségek a munkadíjukat, vagy külön felszámítják – ezt azonban a felhasználási szerződés aláírásakor tisztázzák.

Az előleget, a vissza nem térítendő garantált jogdíjat a felhasználó fizeti a szerzőnek a szerződés aláírásakor (vagy az abban rögzített rövid határidőn belül). A százalékos jogdíjat ennek terhére „használhatja fel" a színház. Konkrét példán szemléltetve: bemutatják egy drámaíró darabját, és a szerződés ötszázezer forint garantált jogdíjat ír elő, amelyet az aláíráskor kell kifizetni. Emellett jár a szerzőnek tízszázalékos havi jogdíj is, egy átlagos magyarországi színház havi három-négy előadásával számolva körülbelül száz-százhúszezer forint havonta. A színház az első hónapokban azonban csak elszámolást, kimutatást küld a szerzőnek vagy képviselőjének a kifizetett ötszázezer forint terhére, pénzt nem. Amint meghaladja az előlegként kifizetett összeget, tízszázalékos alapon megkezdi a havi jogdíj fizetését. Ennél a példánál maradva a szerző körülbelül a negyedik-ötödik hónapban fog először jogdíjat kapni.

A garantált jogdíj nagyságát általában az adott színház befogadóképessége és átlagos helyára alapján számított előadásonkénti várható jogdíjmaximum tízszeresében-hússzorosában szokták megállapítani. (Említett példánk tehát egy körülbelül négyszáz főt befogadó és ezerforintos átlagos helyárral számoló színház esetében érvényes.) A jogtulajdonos az előbbi adatok (befogadóképesség, helyár stb.) ismeretében meghatározhat előadásonkénti minimumjogdíjat is. A szerződés szólhat úgy, hogy a garantált jogdíj terhére előadásonként – a tényleges nézőszámtól és a konkrét bevételtől függetlenül – bizonyos garantált összegre tart igényt. A már említett példánál maradva előadásonként körülbelül harmincötnegyvenezer forint tűnik ésszerűnek.

Létezik évadonkénti vagy adott előadásszámra kikötött jogdíj is. A színház megállapodhat a jogok tulajdonosával abban, hogy például ötszázezer forintot fizet a szerzőnek évadonként. Vagy kiköthetti, hogy összesen húsz előadásra fizeti az említett összeget. A szerződés persze szólhat több évadra, ez esetben azonban hangsúlyozni kell, hogy nem a szerződéses időszakra, hanem adott számú évadra fizet a felhasználó. Elképzelhető, hogy a fentieket kombinálják: fizetnek a szerzőnek ötszázezer forint előleget, és garantált előadásonkénti jogdíjként megállapítanak negyvenezer forintot, és minden évad végén a tényleges jegybevétellel tízszázalékos alapon elszámolnak. Ha az elszámolás pozitív egyenlegű, a különbözetet megfizetik a szerzőnek.

A garantált jogdíj vissza nem térítendő. Ha bármilyen okból (technikai, személyi, anyagi, egyéb problémák miatt) meghiúsul a produkció, akkor sem kell visszafizetni. Ezt persze szerződésben célszerű rögzíteni – az utólagos viták megelőzésére. Ha egy színház leveszi műsoráról az előadást, mielőtt a „kimutatott" jogdíj elérte volna a garantált jogdíj mértékét, nem kérheti a maradék rész visszafizetését a jogtulajdonostól.

Ritkán – és persze kellően indokolt esetben – a szerző hajlandó engedményekre: ha a színház egy szereplő halála miatt kegyeleti okokból leveszi a darabot repertoárjáról, majd egy-két év elteltével újra műsorára tűzi, a jogtulajdonos engedélyezheti, hogy a fel nem használt előleg maradékát is lejátssza még a társulat. Ez persze – hangsúlyozzuk – egyedi esetekben képzelhető el, erre nincs jogszabály, nincs kialakult gyakorlat, csak precedensesetek vannak.

Az orvul ellopott kabát tulajdonosa dideregve elmehet a hatósághoz, s ha minden jól megy, visszakapja felöltőjét. Az ellopott – jogosítatlanul bemutatott – darabok jogtulajdonosai vagy azok képviselői éppígy kérhetik az illetékes hatóságok beavatkozását, ha a szerzőijog-sértés a tudomásukra jut. A Btk. szerint akár nyolc (!) évi börtönnel is sújtható az, aki a jogosítatlan felhasználással (különösen nagy) anyagi hátrányt okoz. Kisebb kár esetén (bár a törvény anyagi és nem eszmei veszteségről beszél, egy jogosítatlan előadás pedig – a szerző anyagi veszteségének mértékétől függetlenül – igen nagy szégyen, tehát erkölcsi hátránnyal is jár) a jogtulajdonos kérheti a jogsértés azonnali beszüntetését, az addig okozott kár megfizetését, a meghirdetett további előadások megakadályozását stb. A jogsértés megakadályozására a szerző vagy megbízottja a rendőrség (és a VPOP nemrégiben felállított szerzői jogi csoportjának) segítségét is kérheti: a rendőrség – ha a konkrét előadás napjára riasztják – akár körül is veheti a színházat, elzárva a kijáratot.

Drasztikus lépésekre mindazonáltal nem szívesen szánják el magukat a szerzők, örökösök. Sokkal inkább bíznak abban, hogy humánusabb módon, személyesen vagy jogi képviselőik által lebonyolított egyeztetésekkel, utólag aláírt szerződésekkel, utólag megfizettetett jogdíj elfogadásával az évekig elhúzódó szerzői jogi pereket meg tudják előzni.

Szerzői jogi szempontból a legelkeserítőbb, hogy állami és egyéb pályázatok útján különböző szervezetek „hatalmas" összegeket osztanak szét profi és amatőr társulatok között – anélkül, hogy az általuk tervezett produkció jogi hátterét megvizsgálnák. Így fordulhat elő, hogy számos szerzőijog-sértés államilag támogatva jön létre.

Ugyanakkor pozitívumként megemlíthető, hogy egyes (leginkább filmes) testületek a pályázati anyagokhoz csatolva már megkérik a jogtulajdonosok elvi hozzájárulását. Az utólagos viták elkerülésére alkalmas, követendő példának tartom ezt a módszert. Gondoljunk csak bele, mennyi nézeteltéréshez és bonyodalomhoz vezethet, ha, mondjuk, egy regény alapján készült forgatókönyvből megvalósítandó és pályázaton százezreket, akár milliókat nyert film producerei csak az említett pályázat eredményhirdetése után keresik meg a jogtulajdonosokat – s a regény írójának örökösei elzárkóznak a filmtervtől!

A szerzői jogi törvény ismer úgynevezett szabad felhasználásokat, vagyis olyan eseteket, amikor a körülményekből adódóan nem kell engedélyt kérni, és a szerzőt nem illeti meg jogdíj. A szabad felhasználásokat illetően is sok téves nézet él a színházi szakmában: néhány évvel ezelőtt még nyilatkozott úgy vidéki előadásokat szervező „producer", hogy azért viszi vidéki művelődési házakba a produkcióit, mert tájelőadásokért nem kell jogdíjat fizetni. Tapasztalataim szerint nem tisztázott az iskolai előadások jogi helyzete sem.

A jogszabályok szerint nem lehet szabad a felhasználás, ha az akár közvetett módon (!) is jövedelemszerzési célt szolgál (jövedelemszerzésnek tekinti a megfizetett terembérletet vagy egy szórakozóhely forgalmának növelését is). A szabad felhasználás sarkalatos pontja: a közreműködők egyike sem vehet fel honoráriumot.

Ha a színpadi felhasználás minden feltételnek megfelel is, csak akkor lehet szabad, ha magyar szerző művéről van szó, mivel a Berni Uniós Egyezmény, a szerzői jogok internacionális védelmének szervezete a színpadi művekre nem ismer szabad felhasználást. A törvény rendelkezéseinek értelmében tehát magyar szerzők művei engedélykérés és jogdíjfizetés nélkül előadhatók Magyarország területén (persze csak ha minden feltételnek eleget tesznek): zártkörű, magáncélú összejöveteleken (ha azok nem rendszeresek, inkább esetiek, alkalmiak), iskolákban az oktatás részeként (de a színitanodákban, illetve a Színház- és Filmművészeti Egyetem színpadain belépődíjas, repertoár-előadásként nem!), nemzeti ünnepeken, szociális és időskori intézményekben (bentlakásos intézményekben, otthonokban, idősek klubjában, de a kórházakban nem).

A fentiek közül érdemes néhány szót szentelnünk a Színház- és Filmművészeti Egyetem előadásainak. A színészek, illetve más színházi szakemberek képzése során tantervi követelmény a színpadon való megjelenés, az egyetemi színpad előadásaiban való részvétel. Amíg ez zárt körben, az egyetem tanárai és a hallgatótársak előtt történik, nincs semmilyen szerzői jogi bökkenő. Ám amint az Ódry Színpad a repertoárjára tűz egy előadást, azt meghirdeti, vagyis a nyilvánosság számára hozzáférhetővé teszi, és belépődíjat szed a nézőktől, már nem lehet szabad a felhasználás. Tudjuk, mekkora összegből születik meg az egyetemen egy előadás, illetve mekkora gázsival játszanak a vendégszínészek (már ha kapnak egyáltalán fellépti díjat), a jegyárusítás azonban döntő tényező a kérdésben. A jegybevétel az intézmény költségvetésének valószínűleg elhanyagolható hányada (jó, ha a szervezők és a ruhatárosok fizetésére elegendő), szerzői jogi szempontból azonban nem a bevétel nagysága, hanem a megléte indokolja az engedélykötelezettséget.

1995-ig a színházak rendelkeztek egy úgynevezett obligó kerettel a konvertibilis devizában felmerülő jogdíjak kifizetésére. Az egyetem – akkor még főiskola – azonban nem kapott ilyen keretet. A hatóságok pedig mintegy hallgatólagosan eltűrték, hogy az ott folyó, egyébként kétségtelenül színvonalas munka során ne fizessenek jogdíjat a külföldi szerzőknek, mert hisz úgysem tudtak volna miből fizetni. Az attitűd mit sem változott. A legtöbben tisztában vannak az egyetemre vonatkozó jogszabályokkal, illetve a szabad felhasználás feltételeivel – mégis beletörődnek az ott estéről estére bekövetkező szerzőijog-sértésbe. De mint tudjuk: (szerzői jogi) ügy abból lesz, amiből ügyet csinálunk...

Az is megjegyzendő persze, hogy az egyetem által okozott „kár" elenyésző a már említett amatőr vagy félamatőr társulatok (és néhány kevésbé becsületes profi színház) országszerte megtartott jogosítatlan előadásaihoz képest.

A SZERZŐI JOG MAGYARORSZÁGI INTÉZMÉNYRENDSZERE

A közös jogkezelő szervezetek története valahol a Szajna-partján kezdődött a XIX. században. A Szajna-parti mulatókat, táncos szórakozóhelyeket a nagyközönség igen kedvelte, szombat esténként óriási forgalmat bonyolítottak le. A zeneszerzők, dalszövegírók azzal keresték meg a tulajdonosokat egy szép vasárnap délelőtt, hogy mivel az ő zenéjük, dalaik vonzzák oda az embereket, hajnalig az ő zenéjükre táncol a vendégsereg, hadd részesüljenek ők is a bevételből. A vendéglősök vasárnapi ebédre invitálták a zeneszerzőket és dalszövegírókat, mondván, ennyi a jussuk. A szerzők azonban nem tudtak mindenhol megebédelni, nem is beszélve a gramofon feltalálásával, az első rádióadók elindulásával, illetve a bakelitlemezek terjedésével a határokon túlnyúló felhasználásokról, vagyis a londoni, bécsi, pesti vendéglősöktől várható ebédekről.

Felmerült az igény, hogy az értelemszerűen egyenként nem engedélyezhető, tömeges, egyidejű, ismeretlen felhasználásokat valamilyen módon kontrollálják, s beszedjék, majd elosszák a szerzőknek járó jogdíjakat. Így jöttek létre az első, ma már közös jogkezelő szervezetnek nevezett társaságok. Az Artisjus jogelődjét, a MARS Szövetkezetet 1907-ben alapította Huszka Jenő, 1952-től az intézmény állami szervként, Szerzői Jogvédő Hivatal, 1998 óta pedig egyesületi formában, Artisjus Magyar Szerzői Jogvédő Iroda Egyesület néven működik.

1950–51-ig a szerzői jog Magyarországon kizárólag magánkézben volt. A magántulajdonban lévő színházak az állam felügyelete nélkül jártak el szerzőikkel, illetve a jogtulajdonosokkal kapcsolatban. Az ötvenes években mind a színházakat, mind pedig a jogkezelőt államosították. Az állam egyrészt felügyelte a színházak repertoárját, másrészt pedig, bár az engedélyeket ekkor is az alkotók adták meg, és ők írták alá a felhasználási szerződéseket, egyfajta „kontrollt" gyakorolhatott a pénzfolyam felett, hiszen minden jogdíjat kizárólag a hivatalon keresztül lehetett kifizetni. Erre leginkább a külföldi jogok miatt volt szükség: az államnak külkereskedelmi monopóliuma volt. A színházak rendelkeztek a már említett obligó kerettel (azaz konvertibilis devizakerettel), melyből a külföldi jogtulajdonosoknak fizethettek – persze csak az állami felügyelet alatt álló hivatalon keresztül. Ez a keret egyébként 1995-ig létezett Magyarországon.

Az Artisjus nagyjogos tevékenységének felszámolása hosszú folyamat volt. Lazult az állami befolyás, fokozatosan csökkent a hatalom beleszólása, majd a privatizáció során a jogvédelem visszakerült oda, ahová végeredményben tartoznia kell: magántulajdonba. Az Artisjuson belül működő, nagyjogokkal foglalkozó (színházi, zenei, irodalmi) ügynökségek fokozatosan veszítettek befolyásukból. A szerzői jogi törvény újabb kiadásai már nem ismerték el monopolhelyzetüket, a felhasználók köthettek szerződést, és fizethettek jogdíjat a hivatal közreműködése nélkül is.

A kilencvenes évekig kötelező volt minden Magyarországon bemutatott darab szövegkönyvéből egy példányt a jogvédő hivatal könyvtárába megküldeni, ma már egyetlen intézmény sem kéri be kötelező jelleggel a szövegkönyveket; a Színházi Intézetben is csak az van meg, amit a felhasználók jószántukból ott elhelyeznek. (Pedig mennyivel egyszerűbben juthatnának hozzá a magyar színházak a darabokhoz és egy-egy magyar fordításhoz, ha lenne központi irattár!)

Az Artisjus átalakításának másik oka az volt, hogy Magyarország kezdett komolyan érdekeltté válni az európai csatlakozásban – Európában pedig a közös jogkezelés nem lehet állami tulajdonban. Így 1998. január elsején az akkori Szerzői Jogvédő Hivatal Artisjus Magyar Szerzői Jogvédő Iroda Egyesület néven újjáalakult, s azóta is magánkézben lévő társaságként folytatja munkáját.

1999. december 31-én az Artisjus felszámolta utolsó nagyjogos részlegét is, és 2000. január elseje óta kizárólag az irodalmi és zenei kisjogos felhasználások után szedi be és osztja fel a jogosultak között a jogdíjat. Azon munkatársainak pedig, akiktől az átszervezések miatt meg kellett válnia, felajánlotta, hogy az egyesület más osztályain, részlegein folytassák munkájukat. Sokan azonban másképp döntöttek, és megalapították saját színházi, szerzői és irodalmi ügynökségüket.

A Magyarországon jelenleg működő színházi és irodalmi magánügynökségek legtöbbjének alapítója az Artisjus valamelyik nagyjogos részlegén, ügynökségénél dolgozott mindaddig, míg ezeket fel nem számolták. Saját cégébe értelemszerűen mindenki olyan szerződéseket „mentett át" (a kifejezést nem pejoratív értelemben használom!), amelyekkel az Artisjusnál foglalkozott. Furcsa helyzet állt elő: az egyesület 2000. január elsejei hatállyal az összes nagyjogos felhasználási szerződését egyoldalúan felmondta, amiről persze a helyzetet vázolva minden felhasználót és jogtulajdonost értesített. Arról is tájékoztatták a partnereket, hogy egyes munkatársak saját vállalkozásukban, minden központi társaságtól függetlenül folytatják addigi tevékenységüket, így a jövőben mint magánügynökökkel állhatnak velük kapcsolatban. E percek alatt megalapított cégek vezetői természetesen olyan partnerekkel tudtak megegyezni, akikkel addig is napi kapcsolatban álltak. Kialakult a cseppet sem átlátható módon, de részben leosztott piac. Aki gyorsan és határozottan lépett, akár kizárólagos képviseleti szerződéseket is tudott kötni nagy külföldi jogvédő társaságokkal, illetve fontosabb külföldi ügynökségekkel.

A magyar ügynökségek mindegyike magánkézben lévő gazdasági társaság vagy egyéni vállalkozás – tehát profitorientált. A közvetített felhasználási szerződés megkötéséért, a jogtulajdonosokkal történő tárgyalások lebonyolításáért, az adminisztrációért stb. munkadíjat számítanak fel. Ez általában ugyanolyan módon történik, mint a szerzői jogdíjaké: a garantált munkadíj mellett a felhasználás folyamán keletkező bevételből ők is százalékot kapnak, amely a garantált előleg terhére használható fel. Az ügynökségek – bármennyire profitorientáltak is – nem egy-két felhasználási szerződésen akarnak meggazdagodni. Hosszú távra terveznek, és jó kapcsolat kialakítására törekednek a színházakkal, kiadókkal, film- és tévéstúdiókkal, rádiókkal stb. Jutalékuk ezért nem lehet drasztikusan magas, és a felhasználók számára megfizethetetlen, vagy csak egyszer megfizethető.

Konkrét (fiktív) példán szemléltetve az ügymenetet: a kecskeméti Katona József Színház megkeresi az illetékes ügynökséget, hogy be szeretné mutatni Tennessee Williams *Üvegfigurák* című darabját. Az ügynökség a külföldi jogtulajdonossal történt tárgyalások lezárása után (ez néhány nap alatt sikerülhet, de néha akár több hónapot is igénybe vehet) megküldi a szerződést a színháznak: az eredeti szerzőijog-tulajdonost tíz százalék illeti meg, a színház a szerződés aláírásakor ezer angol font előleget köteles fizetni. A szerződés egyik pontja kimondja, hogy a feltüntetett jogdíj és előleg tartalmazza az ügynökség jutalékát is, vagy kiköti, hogy az említetteken felül mekkora összeget és milyen százalékos díjat fizet a színház az ügynökség munkadíjaként. Ennél a példánál maradva az ügynökség jutaléka körülbelül százötven-kétszáz font lesz, és egy-másfél százalék illeti majd meg a jegybevételből.

Felvetődhet a kérdés, miért éri meg ügynökkel, ügynökséggel dolgoztatni, hiszen sok jogtulajdonos hajlandó közvetlenül a színházzal szerződést kötni. Leginkább az szól az ügynökség mellett, hogy a színházi adminisztráció dolgozói igen szerény tudással rendelkeznek a szerzői jogokat illetően (e cikk is leginkább miattuk és értük született), illetve ha kiszámolnánk, hogy mennyit költ egy színház évente a magyar ügynökségek eljárási költségeire, és ezt összehasonlítanánk egy munkatárs éves bérének és járulékainak összegével, az előbbi kevesebb lenne. Ahhoz ugyanis, hogy a színház saját maga szerezzen jogokat, és tartson kapcsolatot számtalan ügynökséggel, szerzővel, jogtulajdonossal (avagy a szerző hatnyolc, adott esetben a világ különböző részein élő örökösével), legalább még egy titkársági munkatársat kellene felvennie – arról nem is beszélve, hogy a már említett okokból a magyarországi ügynökségek nagy részének a vezetői évtizedeket töltöttek el a szakmában. Közreműködésük drágítja ugyan tíz-tizenöt százalékkal a színház ebbéli költségeit, cserébe viszont szaktudásuk és a külföldi jogokat illető tájékozottságuk meggyorsítja az ügyintézést, és szakmailag kifogástalan szerződéseket eredményez.

A jutalék mértékét az ügynökségek nem szívesen árulják el – még maguknak a felhasználóknak sem. A gyakorlatban az ügynökség számláiból derülhet ki, mennyi jár a jogtulajdonosnak, mennyi az ügynökségnek, de van olyan számlázási technika is, amely nem tünteti fel külön a két tételt (ugyanis a két változat között adózási különbség van). Persze az így nyilvánosságra került tényleges jogdíj mértékét nem állapíthatjuk meg teljes biztonsággal, hiszen külföldi szerzők esetében nemritkán két szervezet, két ügynökség is közvetít a szerző és a felhasználó között, és mindegyikük részesül a jogdíjból. Az említett ezer fontból tehát a legjobb esetben is hat-hétszáz fontot kap a szerző – ebből persze

adózik is (ha szerencsés, és van az államok között érvényes kettős adózást kizáró egyezmény – a legtöbb országgal van –, akkor csak a saját országában).

A magánügynökségek alapítói azon országokkal jártak jól, melyeknek közös jogkezelő óriásszervezetei nagyjogokkal is foglalkoznak, és általában monopolhelyzetben vannak, tehát a szerzők túlnyomó többségét képviselhetik a magyarországi partnerügynökségnél. Ilyen például Franciaország, ahol a S.A.C.D. ötvenötezer szerzőt képvisel, az olasz S.I.A.E., a spanyol S.G.A.E. vagy a lengyel ZAIKS. Ezáltal a magyar partnerügynökség az adott ország szerzőinek legnagyobb részét képviselheti a magyarországi felhasználások kapcsán.

Más a helyzet azokkal az országokkal, ahol nincs egyetlen egyedi nagyjogokkal is foglalkozó társaság, hanem sok kis ügynökség látja el ezt a feladatot. Ez a helyzet például Németországban, a skandináv és a kelet-európai országok legtöbbjében, illetve a magyar felhasználások legnagyobb hányadát kitevő, ezért a legtöbb utánajárást igénylő Angliában és az Egyesült Államokban. Az angol és amerikai szerzők legnagyobb része ügynökre vagy ügynökségre bízza jogi képviseletét. Egy-egy amerikai, angol, skandináv, osztrák, német szerző képviselőjének felkutatása akár heteket is igénybe vehet. Vannak ugyan erre vonatkozó tájékoztató adatbázisok az interneten, de ezek sokszor elavultak, nem tartalmaznak friss adatokat. Így a magyar ügynökség vagy külföldi partnereitől, vagy a művet játszó külföldi színháztól, a könyvet publikáló kiadótól szerez információkat egy-egy szerzőre vonatkozóan.

Óriási előnyük a magyar ügynökségeknek, hogy alapítóik, vezetőik évtizedek óta kapcsolatban állnak külföldi jogkezelőkkel, ügynökségekkel, tehát a legkeresettebb szerzők képviseletét ellátó ügynökségek ismertek lehetnek számukra. Kizárólagos képviseleti jogot a külföldi – főként az angolszász területen működő – ügynökségek általában nem adnak magyarországi partnereiknek. Még akkor sem, ha az esetek kilencvenöt-száz százalékában ugyanazzal állnak kapcsolatban. Ha úgynevezett *gentlemen's agreement* alapján a felek szóban megegyeznek is a partnerséggel kapcsolatban, a kizárólagos képviseletet akkor sem szokás írásba foglalni. Talán Magyarország túl kis piac egy-egy nagy amerikai, angol, német ügynökségnek, mintsem hogy lekötné magát egy bizonyos magyar képviselőhöz. Sokkal hajlamosabbak az itteni ügynökségeket „összeugrasztani": döntsék el ők, ki lép egy-egy ügyben, osszák le ők a piacot, előzzék meg konkurenseiket.

A jelenlegi helyzet néha elég átláthatatlan. Már csak azért is, mert konkrét szakmai ügyekben nagyon ritka az információcsere a honi ügynökségek között; az pedig soha nem kerül szóba, hogy egy-egy külföldi cég kivel dolgoztat a legtöbbet, kinek van szóbeli megállapodás alapján exkluzív képviseleti megbízása Magyarországra. Az ügynökségek többnyire a külföldi partnertől, a képviselettel kapcsolatos kérdésekre kapott válaszokból szereznek tudomást a magyar piac aktuális helyzetéről.

A KULTURÁLIS PROPAGANDA (MECENATÚRA?)

Kortárs külföldi szerzők darabjait sok esetben annak ügynöke, ügynöksége ajánlja a magyar partnereknek. Nagy sikerrel bemutatott darabok kritikáit, szinopszisát küldik meg magyar ügynökségeknek. Mivel azonban majd minden magyarországi ügynökség kevés munkatárssal dolgozik, nem minden esetben jutnak el a külföldi ajánlatok a magyar felhasználókhoz: a napi adminisztráció és az ügynökségi munka mellett nem marad sem elég idő, sem elég energia arra, hogy kortárs angol, amerikai vagy más nemzetiségű szerzők darabjait szisztematikusan és színház-, illetve színészspecifikusan ajánlják. Az *ad hoc* marketing pedig ezen a területen sem kecsegtet túl sok sikerrel.

A jelenlegi ügynöki rendszer a tapasztalatok szerint nem alkalmas kulturális mecenatúra folytatására; az ügynökségek tevékenysége más alapokon nyugszik. A piacot a mostani intézményrendszer nem rendezi el, így az állam „kényszerül" a propaganda előmozdítására, nemzetközi kulturális, amatőr és felolvasószínházi, könyv-, illetve drámafesztiválok rendezésére vagy pályázati úton való támogatásra.

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: 11 300 Ft, fél évre: 6300 Ft, negyedévre: 3366 Ft

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

Név:.....

Cím:.....

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

Summary

The issue opens with a conversation centred on an important theatre event: the Chalk Circle Company staged a highly interesting play by János Térey, titled *The Nibelung Housing Park.* Participants of the conversation are Zoltán Imre as mediator, director Kornél Mundruczó, the author himself, critic Gabriella Kiss and György Szabó, manager of the venue Trafó, co-producer of the venture.

The column of reviews also opens with Gabriella Kiss's introduction to the above play, as presented at the Rock Hospital of Buda. Other critics are Balázs Perényi, Andrea Tompa, Balázs Urbán, Tamás Koltai, Judit Szántó and Kinga Fruzsina Péter who saw for us Jean Genet's *The Blacks* (The Ark), Zoltán Toepler's *Appearances Are Deceptive* (Eger), Shakespeare's *Richard III.* (National Theatre), Csaba Kiss's *Return to Denmark* (Győr), J.M.Synge's *The Playboy of the Western World* (The Ark) and Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream* (Székesfehérvár).

In the column for discussion another review appears: debating the opinion of two of our critics,Vera Kérchy offers her own, controversial view on Tchekhov's *Uncle Vania* as directed at Kaposvár by András Jeles.

Three reviews of recent opera productions follow. Szabolcs Molnár saw *Bluebeard's Castle* at the Budapest Puppet Theatre, Tamás Márok analyzes Verdi's *La Forza del Destino* (Szeged), and Szabolcs Molnár once more reflects on *Agrippina,* a guest performance by Amsterdam's Combattimento Consort company.

This time the calendar of dance events was particularly rich. Five (or rather four) critics: Tamás Halász, Csaba Kutszegi, Ágnes Veronika Tóth, Ádám Mestyán and Tamás Halász once more express their opinion on, respectively, Krisztián Gergye's *How Painful!* (MU Theatre), three new works by dancer-choreographer Andrea Ladányi: *Fragment, The Forgotten Dream and MMS* (Media Message System) – Contemporary „Dance Music", *Transit* by Gerzson Péter Kovács's Tranzdanz company (Trafó), three solo performances – *The Bride, The Mare and Lull* – by, respectively Márta Ladjánszki, Attila Csabai and Rita Barta and the duet *Extra Dry* by Emio Greco's PC Formation.

A congratulatory essay by Eszter Papp is devoted to Henrik Kemény, a master-puppeteer of the best Hungarian traditions and member of a distinguished three generation dynasty of puppeteers, who just turned eighty.

István Bubik (1958–2004), an important actor of striking personality deceased at the prime of his life; literary manager Ildikó Lőkös wrote the obituary.

A longish and long-needed contribution by Tamás Vereb closes the issue: he introduces the reader to the complex problems and practical aspects of copyright regulations in the field of theatre.

Playtext of the month is János Gosztonyi's *The Star of Eger.*