2006. NOVEMBER

XXXIX. évfolyam 11. szám

Színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG
ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

WWW.SZINHAZ.NET

VILÁGSZÍNHÁZ

Phaedra

A jég, Szibéria Transz, Chouinard, Le Salon, Struktúra: Operaház

Almási-Tóth András: Chatroom (dráma)

VILÁGSZÍNHÁZ: AVIGNON, BERLIN, BÉCS, SALZBURG, WIESBADEN

392 Ft

Schiller Kata felvétele

Play Strindberg – Thália Színház

Christophe Raynaud de Lage felvétele

Asobu (Nagy József) – Avignon

Armin Bardel felvétele

Don Giovanni – Bécs

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

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

Terjeszti LAPKER Rt. és alternatív terjesztők.
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág.
Előfizethető a szerkesztőségben, közvetlenül a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál
(Bp., VIII., Orczy tér 1. Tel.: 06 1/477–6300; postacím: Bp., 1900).
További információ: 06 80/444–444; hirlapelofizetes@posta.hu
Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102–02102799
Előfizetés egy évre: 3600 Ft – Egy példány ára: 392 Ft

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

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

Oktatási és Kulturális Minisztérium
nka Nemzeti Kulturális Alap
OSZMI Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet
Magyar Színházi Portál www.szinhaz.hu

Megjelenik havonta
XXXIX. évfolyam
HU–ISSN 0039–8136

Színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG
ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

www.szinhaz.net

XXXIX. évfolyam 11. szám ▪ 2006. november

ÉLŐ MÚLT

▪ Nánay István, Ferenczi László, Mátyus Aliz: TALÁLKOZÁSOK 2
Ruszt Józsefre emlékezve

SZÍNHÁZTÖRTÉNET

▪ Nagy András: EGÉRREL A KÉZBEN 8
OSZMI – jelen és jövő

KRITIKAI TÜKÖR

▪ Tompa Andrea: JÉGSZÍVEK KLUBJA 11
Vlagyimir Szorokin: A jég
▪ Sz. Deme László: KLASSZIKUS ÜTKÖZETEK 14
Jean Racine: Phaedra
▪ Tarján Tamás: ELMORZSOLT DOHÁNY 16
Friedrich Dürrenmatt: Play Strindberg
▪ Szántó Judit: CSIRKEGYÁR ÉS KOHÓ KÖZT 18
Nyikolaj Koljada: Szibéria Transz
▪ Szekeres Szabolcs: PUCK BÁBSZÍNHÁZA 19
William Shakespeare: Szentiványéji álom

TÁNC

▪ Százados László: CHOUINARD, HÁROMSZOR 21
bODY__rEMIX/gOLDBERG vARIATIONS;
Egy faun délutánja; Étude No.1.
▪ Faluhelyi Krisztián: EGY SZEBB NAPOKAT LÁTOTT SZALON VÉGNAPJAI 24
Le Salon
▪ Vida Virág: TMIM FELSKICCELI, HAMMADI ELMÉLYÍTI 26
All mixed Up; Mur Mur de la Mediterrané
▪ Kutszegi Csaba: A PATINA FÉNYESÍTÉSE 28
Világsztárok Nemzetközi Balettgála

STRUKTÚRA

▪ Megyeri László: BÉR-GYILKOS VOLTAM AZ OPERÁBAN 30

PORTRÉ

▪ Eva Behrendt: HOGYAN JUSSUNK EL GYORSAN KELETRE? 34
Tilo Werner arcképe

MŰHELY

▪ Fábri Péter: PRÓZAI NYELV A SZÍNPADON 37

VILÁGSZÍNHÁZ FESZTIVÁLOK

▪ Sipos Gyula: ASOBU ÉS PASO DOBLE 39
Avignon
▪ Szilágyi Mária: TERMÉK, DOKUMENTUM, VALÓSÁG 45
Berlin, Wiesbaden
▪ Koltai Tamás: MÁR MEGINT ITT VAN A SZERELEM 49
Mozart Bécsben és Salzburgban
▪ Jászay Tamás: AMI MEGMARAD 53
Kiállítás Salzburgban

VILÁGSZÍNHÁZ

▪ Tompa Andrea: ZOOMOLÁS TÉRBEN, IDŐBEN 55
Három előadás Berlinben
▪ Thomas Irmer: SZÍNHÁZ ÉS RÍTUS 59
Beszélgetés Luk Percevallal

DRÁMAMELLÉKLET: Almási-Tóth András: *Chatroom*

A CÍMLAPON: Takács Katalin (Phaedra) és Bálint András (Thézeusz) az Új Színház Racine-előadásában
Koncz Zsuzsa felvétele

A HÁTSÓ BORÍTÓN: Jelenet a Zingaro Lovas Cirkusz *Battuta* című előadásából (Avignoni Fesztivál)
Christophe Raynaud de Lage felvétele

Találkozások

■ RUSZT JÓZSEFRE EMLÉKEZVE ■

Több mint egy esztendeje, július 27-én hunyt el Ruszt József, s annak is csaknem fél éve, hogy a házon, ahol utolsó zalaegerszegi lakása volt, emléktáblát helyeztek el. Meglepett, milyen sokan voltak a nyárközépi temetésén – s nemcsak színháziak, barátok, kollégák, hanem a város lakói is –, az meg még inkább, hogy az emléktáblát nem a város vagy a színház, hanem egy vállalkozó állíttatta, s az avatón ismét mennyi helybéli jelent meg. Azt gondolná az ember, hogy a színház alkotói közül csak a színészeket zárják szívükbe a nézők, s lám, Ruszt esetében megdől az előítélet: a rendezőt is ismerik és szeretik.

Amikor Zalaegerszegre költözött, a Zsinagógától nem messze kapott lakást. Összebarátkozott a háztulajdonossal, aki nagy tisztelője volt, s amikor új, átriumos, mediterrán hangulatú házat építtetett, annak egyik lakását Rusztnak ajánlotta fel. Erkélyes, szép és kényelmes búvóhelyéről az egyik irányba a kórházra, a másikba a temetőre látott. Szokott öniróniájával nyugtázta: jó helyre került. Nem tudhatta, hogy élete hamarosan ebben a háromszögben ér véget.

Ez a háztulajdonos, ez a vállalkozó, Matyéka István már a temetéskor eldöntötte: emléktáblát állíttat Jóskának. S május 12-én szerény, megható ünnepség keretében fel is avatták. A város ismert művészének, Béres Jánosnak Ruszt arcképét ábrázoló domborműve tisztelgés a város színházalapító, társulatteremtő díszpolgárának emléke előtt.

Ekkor kaptam meg Mátyus Aliztól *Kőmadár Zuglóban* című könyvét (Orpheus Kiadó, 2005) „Rusztra emlékezve – Rusztos részekkel" dedikációval. Aliz harminc évvel ezelőtt lett Jóska felesége, de már korábban ismertem. Ő is ott élt az Egyetemi Színpadon, részese volt az éjszakai próbáknak, az utánuk következő beszélgetéseknek. Együtt volt velünk Wrocławban. Igazán a kimerítő fesztiválszereplést követő másfél nap alatt ismertem meg, amikor Halász Péter, Kós Anna, az embernek és súgónak egyaránt csodálatos Meiszner Márta társaságában Krakkóba mentünk. Az éjszakai út, a hajnali érkezés a zimankós városba, az egész napos lófrálás, a melegedés a teázókban, az újabb éjjeli vonatozás haza elmélyítette kapcsolatunkat. Még a Nádor utca 8-as számú ház galériás lakásában is jártam, ahol Leó bácsival, Ruszt pincér nagybácsijával lakott együtt, később azonban egyre ritkábban futottunk össze – leginkább a Népművelési Intézetben, ahol ő Vitányi Iván kutatóintézetében dolgozott, s ahol én oktatóként, tanácsadóként, miegymásként gyakran fordultam meg. Eljutottak hozzám szociográfiái, de nem ismertem másfajta írói munkáit. S arról csak Ruszt temetésekor értesültem, hogy negyvenévesen adott életet Bence fiának, s ez gyökeresen megváltoztatta életét.

Nem tudtam róla, hogy orosz szakosként komoly segítséget nyújtott Rusztnak a *Csendes Don*-rendezéséhez, amelyről nemcsak elemzést írtam, de kérdezőbiztosként részt vettem abban a befogadásszociológiai vizsgálatban is, amelynek megszervezésében nagy szerepe volt. Tudtam, hogy kettejük kapcsolata – ha lazán is, de – tovább élt, s amikor Ruszt beteg lett, leveleiből kiderült: e kapcsolat igazán mély és életre szóló maradt.

Abból, hogy ez mennyire így volt, sok minden kiderül Mátyus Aliz könyvéből. Ez a laza szerkezetű, műfajilag nehezen kategorizálható mű tulajdonképpen önéletírás, de több is, más is. Magát a szerző egyes szám harmadik személyben, Rusztot pedig névtelenül, mint a nagy rendezőt szerepelteti. Stílusadó feszültséget szül ez a (feltehetően a rendezőtől is tanult) elidegenítő forma, illetve az a kontraszt, amely a tárgyilagos közlésmód, valamint a pontos megfigyelések érzéki-érzékletes, gyakran lírai felhangú, derűs-ironikus megjelenítése között fennáll. A tizenhét fejezetre tagolt novellafolyam fejlődéstörténetnek is tekinthető, hiszen a középpontban nem is annyira az írónő maga, mint inkább a fia és a kettőjük közti alakuló-változó kapcsolat áll, amelynek rögzítését átszövik az asszociatívan kapcsolódó emlékek családjáról, pápai gyerekeskedéséről, a leningrádi tanulmányi félévéről, tanyai életéről, utazásairól, a gondolkodását meghatározó emberekkel való találkozásairól. S itt-ott, mozaikszerűen vissza-visszatér a nagy rendezőhöz fűződő szerelmének, illetve a vele töltött utolsó hetek-hónapok eseményeinek felidézése.

A karcsú kis könyv hátsó borítóján olvasható Ruszt-idézet is érzékeltetheti a két ember összetartozásának lényegét:

„Drága Mátyus! A megszólítás szokatlansága zavaromat takarja, és bocsánatkérésemet óhajtaná kifejezni. Igen nagy teljesítmény tőlem ez az új lakás. Nevezzük hódvárnak. Egy hódvárban vagyok, mélyen a felszín alatt, építkezem, és gyönyörködöm abban, amit csinálok: különös állapot, nem is nagyon emlékszem hasonlóra.

Az ÍRÁSOK, amelyek eljutnak tőled ide, a »várba«, gyönyörűek, látlak bennük, és mindent látok, amit Te láttatni akarsz. Olyanok ezek számomra, mintha versek lennének. Hosszú évek óta nem követem a kortárs magyar irodalmat (egy-két »forgáchot« leszámítva), tehát nem tudom megítélni, hogyan illeszkedsz Te mint RÉSZ az egészhez.

Ami novellát eddig küldtél nekem, egyetlen mappában gyűjtöm, folyamatosan, már itt összeállt egy kötetnyi."

Ruszt halála – közvetve – egy másik régi kapcsolatot is újraélesztett. Ebben is benne van Mátyus Aliz, ugyanis Ferenczi László irodalmár mindkettejüknek közeli jó barátja. Őt a hatvanas évek közepén nem az Egyetemi Színpadon, hanem az öcsém révén ismertem meg, aki Sőtér István lányának udvarolt. Sőtér az ELTE nagy tekintélyű és nagy hatalmú professzora volt, aki nem mellékesen igen sokat tett az Egyetemi Színpad megszületéséért, amely, lám, Ruszt, mások s többek közt az én életem elidegeníthetetlen része lett, és sok-sok sors találkozási-metszési pontjává vált. Ferenczi László nagyjából velünk egyidős Sőtér-tanítvány volt. Többször találkoztunk, de fogalmam sem volt arról, hogy ő meg Ruszt ismerik egymást. Sőt, barátok. Erre csak most derült fény, amikor e-mailen megkaptam az 1957-es megismerkedésükről, egyetemi éveikről, poétai próbálkozásaikról, szellemi orientációkeresésükről, későbbi ritka találkozásaikról szóló hosszabb lélegzetű, számos önvallomásos részlettel teli írását.

Ruszt Józsefre emlékezve részleteket közlünk Ferenczi László kéziratos, illetve Mátyus Aliz műveből. Az előbbi elsősorban a fiatal, pályakezdő rendező képét árnyalja, az utóbbi az élettől búcsúzóét. S mindehhez a hátteret Ruszt-rajzok adják. (Köszönet Forgách Andrásnak, amiért rendelkezésünkre bocsátotta őket.)

Nánay István

Ferenczi László

A kölyökkutya

(RÉSZLETEK)

A legenda szerint – Jóska mesélte így tizenöt évvel később, 1971-ben egyik közös barátunknak – a Szamovár eszpresszó előtt, a Pozsonyi út és a Budai Nagy Antal utca sarkán, a Margit híd pesti hídfője közelében kezébe nyomtam néhány könyvet, és azt mondtam, „randevúm van, olvasd el őket addig, amíg visszatérek". Így történt? Így is történhetett. Érettségi után voltunk mindketten, az egyetemi felvételben reménytelenül is reménykedő, minden új ismeretségre kész és fogékony, társakat kereső srácok, leszólítottuk volna egymást az utcán, vagy netán egyik közös ismerősünk ösztönzésére találkoztunk volna, mindegy, nincs jelentősége. Az azonnal megszületett bizalom a lényeges, hogy valaki egy ismeretlennek átnyújt néhány könyvet – az értékek értékét –, és sejti, hogy a másik is elolvas százötven-kétszáz oldalt egy óra alatt, minden erőfeszítés és fáradság nélkül, és megtalálja az élni segítő műveket. A bizalom az első kézfogással megszületett, és hogy a könyveket első vagy második találkozásunk alkalmából nyomtam volna a kezébe, vagy netán ő az enyémbe, azonos vagy hasonló szöveggel, elhanyagolható részlet. Az ördög – ha egyáltalán – nem mindig a részletekben lakozik, és a legendák nem filológiai pontosságuk miatt hitelesek.

Ami biztos, hogy 1956 nyarán, július közepén ismerkedtünk meg a Szamovár eszpresszóban, amely néhány hónapja a törzshelyem volt. Megírtam már a *Szamovár Balladája* című versemet, amely első festő barátomat, aki egyébként először vitt le a Szamovárba, egy kép megalkotására ihlette. A kézirat rég eltűnt, csak néhány sorára emlékszem, a festmény pedig, alkotója engedélyével, első szeretőm tulajdona lett. Jóska ismerte mind a verset, mind a képet, mind a festőt, mind a megajándékozottat. [...]

Jóskával verseinket mutogattuk egymásnak, rendszeresen és fáradhatatlanul, izgatottan és kíváncsian, új és szorgosan átírt régebbi (egy héttel korábbi) verseinket. Semmi sem köthet össze jobban két fiatalt – legalábbis mi így tapasztaltuk –, mint egymás dolgainak kölcsönös, figyelmes olvasása és őszinte megbeszélése. Noha soha nem használtuk ezt a szót, mindketten bíztunk a másik szakértelmében. Természetesen könyveket is cserélgettünk, és beszámoltunk egymásnak – jobbára reménytelen – szerelmeinkről. Megismertettük egymást barátainkkal, én Jóskát anyámmal is, aki azonnal és életfogytiglan megszerette.

Hetente, kéthetente egyszer futottunk össze. Mindketten másodpercnyire pontosak voltunk. Legtöbbször előzetesen megbeszéltük, hogy hol és mikor találkozunk, mert többnyire munkahelyünkről jöttünk, én augusztus közepéig dolgoztam könyvelőként egy vállalatnál, Jóska is dolgozott valahol.

Az egyik randevúnk elmaradt, és ezáltal vált nevezetessé. [...]

1956. október 24-én, szerda délután 5-kor találkoztunk volna a Mosoly cukrászdában, a Teréz (akkori nevén Lenin) körút egyik régi, patinás, a legutóbbi időkig fennmaradt cukrászdájában. (A közelmúltban laptopbolttá alakították át az örökségvédelem nagyobb dicsőségére. A Savoy, az Abbázia is eltűnt, és még sok minden, ami a régi Pestből 1945 után is megmaradt.) Az utcákon már szovjet tankok járőröztek, de a körútnak azon a részén még nem lőttek, csak másnap, amikor a mi lakásunk is kapott egy sorozatot. Jóska Kispesten lakott, a villamosok már nem jártak, otthon telefonja nem volt, és nem biztos, hogy valahonnan az utcáról felhívhatott volna.

A Mosoly két sarokra volt tőlem. Anyám nem akart elengedni, de aztán rádöbbent: nekem el kell mennem. Ki tudja, hol lehetett Jóska az előző éjszaka (mely mielőtt még véget ért volna, elkülönült minden más éjszakától), és ki tudja, hol van most. Tudtuk, hogy a reggel bevezetett kijárási tilalom nemsokára életbe lép, és feltételeztük, hogy lőni fognak mindenkire, aki csak mozog. „Feltétlenül hozd fel Jóskát" – mondta anyám. A Teréz körút és a Szófia utca sarkán – a Mosoly zárva volt természetesen – álldogáltam. Járókelő nem volt az utcán, csak egy-egy tank. Időnként cigarettára gyújtottam. Az ég sötét volt, mintha az eső is szemerkélt volna, de az utcai lámpák világítottak, mint ahogy világítottak a következő hetekben is, a gáz- és a telefonszolgálat is működött, és a pékek is dolgoztak. Nyugodtan álldogáltam az utcasarkon, a megelőző háború és az azóta eltelt bő évtized minden félelmet kiölt belőlem, és még nem tanultam meg újra félni. (Ma is csak az olyan betegségtől félek, amelytől elveszteném mozgásképességemet és tudatomat.) Időnként az órámra néztem. Félóra múlva nyilvánvaló lett, hogy hasztalan várok Jóskára, nem sokkal a kijárási tilalom érvénybelépése előtt érkeztem haza.

Másfél év múlva találkoztunk újra, véletlenül, valahol a VIII. kerületben. Az utca nevére nem emlékszem, de a házakat mintha ma is látnám, és azt is, ahogy a szemközti járdán egymást megpillantva egymás felé igyekszünk, és az úttest közepén megöleljük egymást. Mindketten azt hittük a másikról, hogy az elmaradt randevúnkat követően emigrált. (Soha nem használtuk a „disszidens" szót, amelynek az uralkodó hatalom pejoratív értelmet adott.) Jóska elmondta, hogy felvették a Színművészeti Főiskola rendező szakára, én beszámoltam neki a bölcsészkarról. A következő három-négy évben rendszeresen találkoztunk, nem a Szamovárban, melyet messze elkerültünk, mert már egyetlen ismerős arcra sem leltünk volna, hanem a Hungáriának keresztelt New Yorkban, a Múzeum kávéházban és másutt. Most már csak kivételesen beszéltünk meg konkrét randevút, életformánkhoz hozzátartozott az esti presszó. Hol kettesben voltunk, hol sokadmagunkkal, főiskolások, bölcsészek, ifjú művészek és mások. [...]

A New York irodalmi kávéház volt, részben hagyománya, részben az épületben lévő szerkesztőségek miatt, de amikor Jóska, barátaink, kollégáink meg én este kilenc óra tájban szállingózni kezdtünk, a nagyok már elmentek. Csupán a börtönből szabadult kivert kutya, Zelk Zoltán menekült be gyakran. [...] Zoltán iránti rokonszenvünket egy mondata mérsékelte: „Maga olyan demokratikus, hogy a pincérekkel is tegeződik?" – kérdezte tőlem egy este. Jóskával egymásra néztünk, egy szemvillanásból megértettük egymást, ő is magára vehette volna a mondatot, és egyikünk sem szólt egy szót sem. Talán azért, mert gimnázium és egyetem között mindketten dolgoztunk, talán a családi nevelés miatt, de talán főként azért, mert független művészeknek tudtuk és éreztük magunkat, hiányzott belőlünk minden érzék a társadalmi különbség vagy hierarchia iránti.

Szerettünk órákig ücsörögni egyedül, kettesben, harmad-, negyed- vagy huszadmagunkkal egy-egy eszpresszóban, kávéházban. Ismertünk még háború előtti, a harmincas, sőt húszas években indult pincéreket is, akik megbecsülték a vendéget. Kitűnő üzletemberek voltak, akik nem akartak egyik napról a másikra meggazdagodni. Jóskának is, nekem is legalább négy helyen volt korlátlan – kamatmentes –

hitelünk. A pincérek diszkrét kedvessége nélkül mindennapjaink valószínűleg sokkal nehezebbek lettek volna. A maguk szerény lehetőségein túl olykor még mecénások is voltak. [...]

Jóskával minden körülmények között és feltétlenül vállaltuk egymást, és meghitten tudtunk egymáson és önmagunkon röhögni. Soha nem rivalizáltunk egymással. A rivalizálás ösztöne mindkettőnkből hiányzott, ehhez túlságosan is magabiztosak és öntörvényűek voltunk, de ha nem hiányzott volna, akkor sem lett volna terep arra, hogy egymással szemben kiéljük. Nem tudom, hogy később, amikor már nem találkoztunk, Jóskát pályája nem kényszerítette-e arra, hogy ösztönei ellenére megtanuljon rivalizálni, nekem erre nem volt szükségem, és most, pályám vége felől visszatekintve, nem tudom, hogy nem ez volt-e legnagyobb adománya életemnek, barátaim és szerelmeim mellett.

A mesterség – viszonylagos – elsajátítása és az első nyilvános próbatételek időszakában három-négy év nagyon nagy idő. Mindkettőnknek akkor volt az első tartósabb kapcsolata, mindketten akkor tapasztaltuk először: mit jelent valakivel huzamosabban együtt lenni, mennyire segíti elő és mennyire gátolja munkánkat, baráti kapcsolatainkat. A szerelmet, beleértve a futó kalandokat, mindketten halálosan komolyan vettük, soha egyetlen, mégoly alkalmi partnerünket sem néztük le, akiktől, mert a legkülönbözőbb társadalmi rétegekhez vagy kulturális miliőkhöz tartoztak, csak úgy mellékesen, mérhetetlenül sokat tanultunk. Tényleges vagy reménybeli szerelmeinket kölcsönösen bemutattuk egymásnak.

A szexuális forradalom kezdete volt ez Magyarországon, ami a hivatalos hatalom értékeinek nem annyira nyílt tagadása, mint inkább tudomásul nem vétele volt. Platón valószínűleg soha nem volt platonista, és a *Lakomát* Jóskával együtt úgy olvastuk, mintha valamelyik házibulink leírása lett volna, amelyeken az ismerkedés, az udvarlás és a legjobb tudásunk szerinti elmélyült beszélgetés szétválaszthatatlanul összekapcsolódott. A szexuális forradalom kezdetén megnyugtató volt Platónnál olvasni, hogy a hatalom gyűlöli a szerelmet, és mi hozzátettük, a szexet is. Még a reménytelen szerelem is a belső szabadságot segítette elő. [...]

Hogy Jóska biszexuális volt, én meg heteroszexuális, hogy Jóska parasztfiú volt, én meg polgárgyerek, hogy Jóska keresztény volt, én meg zsidó, semmiféle különbséget nem jelentett. Sohasem akartunk semmit sem a másiknak bizonyítani vagy a másik előtt igazolni. Csodálkoztunk egyébként, hogy a *Törvények* Platónja nem tiltotta ki Államából a szerelmet, de ez nyilván, így gondoltuk, technikailag megoldhatatlan lett volna. [...]

Az 1957–58-as tanévben voltam másodéves hallgató. A második félévben Erasmusról írtam szemináriumi dolgozatot. Egyik tanárom meg akarta jelentetni. Büszke voltam. [...] Ezek után mutattam meg Jóskának is. Tömören fogalmazott: „szar". Majd hozzátette: „Lehet, hogy igazad van, de az ellenkezőjéről győzöl meg." Hajnalig hevesen vitatkoztunk, előbb a New Yorkban, majd nálam. Másnap visszakértem a cikket. A publikálását felajánló tanárom soha nem bocsátotta meg. [...] Húszéves voltam, és még nem tudtam – Jóska sem, akinek természetesen beszámoltam döntésemről –, hogy a legjobb és legbecsületesebb szakember is tévedhet. Igényesek voltunk, de tapasztalatlanok, saját esendőségünket csak később ismertük meg. Mivel kérlelhetetlenül szigorúak voltunk önmagunkkal szemben, és feltétlenül bíztunk magunkban, azt igényeltük, hogy mások is ugyanolyan szigorúan ítéljék meg teljesítményünket. Azóta tízévenként elolvasom, amit Erasmusról írtam. Minden esetben örömet okoz a srác meglepő tárgyi tudása. És minden esetben szeretettel és hálával gondolok Jóskára, mert egy elégtelen dolgozat közzétételét megakadályozta.

Erasmust megelőzően Montaigne-ről írtam szemináriumi dolgozatot. Jóska nagyon örült, amikor megmutattam neki a francia író szavait: „A jó olvasó a műben olyan értékekre bukkan, amelyeket a szerző maga nem is sejtett." De ez a Montaigne-től is ösztönzött szabadság nagyon hamar felelősségre nevelt, szinte egy időben jutottunk azonos következtetésre. Ő: „Egy rendező tönkretehet egy nagyszerű művet, egy rendező bármilyen szar szövegből is kitűnő előadást teremthet"; én: „Nincs az az esztétika, amelyből ne lehetne levezetni azt, hogy József Attila klasszikus költő volt, és azt is, hogy reménytelenül dilettáns volt."

Jóska nem blöffölt, amikor kegyetlenül megbírálta Erasmus-dolgozatomat. Magával szemben sem volt kevésbé szigorú, mint velem vagy másokkal. Fél éven keresztül naponta írta át készülő drámáját. Néha csak egy-egy szón változtatott, néha egész jeleneteket átírt. Naponta olvashattam az újabb változatokat, néhány hónap után már nem tudtam megkülönböztetni az egyiket a másiktól. A ma divatos elméletekkel ellentétben szilárdan hittük – én ma is hiszem –, hogy van végleges szöveg, még ha megvalósítása lankadatlan munkát és szerencsét igényel is. (Hogy ez az istenhit sajátos, felekezetektől független változata lenne, arra csak a sarki közértben gondoltunk, ahol húsz év után véletlenül összefutottunk.) Az egyik még javítandónak ítélt kézirata dedikált példányát őrzöm. A változatok elkészítése Jóskának nem okozott technikai problémát. A legprofibb gépíró volt, akivel valaha is találkoztam. Tíz-tizenkét

Ruszt József rajzai

szabályos flekket leírt egy óra alatt, és félnapokig gépelt könnyedén.

Többször átírt szakdolgozatom végső változatát, száz-egynéhány oldal volt, a beadás előtti éjszakán neki diktáltam le. Hibátlanul írt, és közben aludt. Csak akkor ébredt fel, ha egy-egy mondatom nem tetszett neki. A dolgozat egy-egy részletét már korábban is ismerte, és egy konkrét esetben – életre szólóan – figyelmeztetett, hogy felesleges részletekbe ne bocsátkozzam. Húsz évvel később, amikor a sarki közértben összeakadtunk, és elújságolta, hogy megtanult főzni, azt mondta, hogy ez a dolgozat rendszerezte műveltségét. Vakmerő vállalkozás volt, mindketten vallottuk, hogy csak olyan munkába szabad belefogni, amibe belebukni is érdemes. Írásomat Németh Lászlónak az a mondata ösztönözte, mely megpendítette az Ady–Joyce–Proust-rokonságot. Egyetlen tanárommal sem konzultáltam, ezt egyszerűen feleslegesnek és méltatlannak tartottam volna (bár kettővel már baráti kapcsolatba kerültem), de Jóska véleményét többször is kikértem. Noha egyetlen sort sem írt bele, társszerzőmnek tartom. A szakdolgozatban idéztem a tizenkilenc éves James Joyce-nak a hetvenéves Ibsenhez írott abszolút elismerést és abszolút egyenlőséget kifejező levelét. Ezt normális és természetes igénybejelentésnek tartottuk. A hivatástudat hihetetlen biztonságot jelent az embernek. Jövőtudatot és belső szabadságot. Valami különös, kivételezett sérthetetlenséget. És hihetetlen – a sarki közértben már tudtuk ezt – naivságot is. Hogyan születik a hivatástudat? – a Szamovár előtt nem kérdeztük meg, a közértben sem. [...]

Nyilvános vizsgarendezésére hónapokon keresztül készült, esténként, főleg ha kettesben voltunk, részletesen beszélt új és új ötleteiről, új és új problémáiról. Arra törekedett, hogy a presszó asztalánál lássam, mit tervez, és mi történhet a színpadon. Sokat rajzolt, nem tudom, később is rajzolt-e rendezései közben. Kétháromszor próbáját is láttam, de inkább eltekintett attól, hogy azokat megnézzem. Már akkor is profi volt annyira, hogy tudja, a nem színházi embert egy próba könnyedén félrevezetheti.

Csaknem fél évszázad telt el a Vas utcai előadás óta. Csaknem fél évszázadnak kellett eltelnie ahhoz, hogy Jóska halálhíréről értesülve rádöbbenjek: akkor, vizsgarendezésével, valami véget ért. Az időtlenség kora vagy – és így talán kevésbé pontatlan – a nem ketyegő órák kora lejárt. A munkát felváltotta az ismétlődő feladatok kora. És véget ért a spontaneitás kora, amit az egyetemi, illetve főiskolai életmód biztosított. Bármikor elmehettem otthonról este kilenckor vagy tízkor, tudhattam, hogy valamelyik eszpresszóban vagy kávéházban összeakadok Jóskával vagy közös barátaink, ismerőseink egyikével-másikával.

Amikor a közértben a pultok közt összeakadtunk, két szóval tájékoztattuk egymást anyáink haláláról és szaporodó betegségeinkről, megosztottuk egymással az öregedés tüneteit (pocakosodunk, protézist kaptunk) és a kialakuló tekintély félelmét: akad-e még olyan ember, aki nyíltan a szemünkbe vágná vélt vagy tényleges tévedéseinket. Megosztottuk egymással: akadtak olyan munkáink, amelyekbe nem érdemes belebukni. Hivatásosok lettünk, profik, szép, szabályos profik, akik feladatokat várnak, feladatokat kapnak, sokszor jóleső – elvétve kompromittáló – elismerést is, csak éppen a transzcendenciával való (vélt, valós) kapcsolatunk lazult meg. [...] „Írsz még verseket?" – kérdezte Jóska. „Igen. És te?" „Már nem, de talán egyszer megint... Főzni jó. Kreatív dolog. És nekem kell megennem. Tehát azonnal eldönthetem, hogy jó-e vagy sem. A színháznál? Nekem tetszik. De nem nekem kell megennem, hanem a közönségnek. A régi költő valahol megmaradt a főzésben. És csak önmagamért vagyok felelős." Az amúgy sem csöndes közért röhögésünktől lett hangos. (Nem csodálkoznék, ha valahol, talán több helyütt is, rendezetlen kéziratkötegeire bukkannának.)

Ismét eltelt csaknem két évtized, és váratlanul újra találkoztunk. A Parlamentben most engem tüntettek ki, és nem őt, ő csak elkísért valakit. Az ünnepélyes fogadás végén pillantottuk meg egymást.

Összeölelkeztünk, és a fülembe súgta: „Piedesztálra ne állíts, összetöröm, fütyülök hódolatodra." Röhögni kezdtünk, mint húsz éve, mint negyven éve, a Szamovárban, a New Yorkban, utcán, nálam, a közértben, csak most éppen a Parlament elegáns lépcsőházában. A csendes falak között talán még sohasem röhögtek ilyen hangosan. Aztán, már természetes hangon: „Amikor engem tüntetnek ki, nem tudok másra gondolni." „Még emlékszel?" – kérdeztem. „Így – így is – védekezem az öregség, a megszokás ellen." Újra elröhögtük magunkat. Ismerte a nőt, akihez írtam, a Múzeum kávéházban, a Bródy Sándor utcai oldalon mutattam meg neki a verset, a Múzeumban, ahol főként olyankor találkoztunk, amikor kettesben akartunk beszélgetni egy baráti pincér oltalma alatt.

Jóska imádta a nagy társaságot, de időnként szeretett elvonulni, és erre a Múzeum jó lehetőséget adott. A versnek ezt a két sorát azonnal megszerette, „a többit hagyd el" – mondta. Jóskától tanultam, hogy a rossz verseket is meg kell írni, csak utána könyörtelenül el kell dobni őket. Az idő tájt értettem meg, hogy az írásban a húzás a legtudatosabb aktus.

A Kossuth Lajos téren még egyszer összeölelkeztünk, ma már tudom, hogy utoljára. Néhány lépést tettünk ellenkező irányba,

majd hirtelen megfordult: „Olvasol még Platónt?" „És te?" – kérdeztem vissza. Platónnál a törvény szigorú őrei nem nevethetnek, erre még a rövid közös Szamovár-időszakunkban felfigyeltünk. „És Gide-re emlékszel-e még? A mi életkorunkban volt..." Nem fejezte be a mondatot. Nagyon bizalmas kérdés volt, négy évtizedes barátság lehetősége. Gide már elmúlt hatvan, amikor naplójába feljegyezte, hogy nagyon fáradt, és hogy jó lenne a pályát ismeretlenül, névtelenül újrakezdeni. [...]

Négy éven keresztül évente átlagban kétszázszor találkoztunk. Előfordult ugyan, hogy csak üdvözöltük egymást, de gyakran hajnalig beszélgettünk kettesben. Aztán a következő négy évtizedben legfeljebb tízszer, a telefonhívásokat is beleértve. Anélkül, hogy tudatosan terveztük volna – és ez így volt jó. Két-három kivételével nem láttam rendezéseit, az első – még a szakdolgozat megírása előtt megjelent – különnyomatom kivételével nem adtam oda neki könyveimet. Főként közös barátunk közvetítésével hallottunk egymásról. Így maradhatott meg nekem kölyökkutyának, ahogy én is – talán, a parlamenti találkozás ezt sugallja – neki.

Az elmúlt csaknem fél évszázad a színháztörténethez tartozik. Mondják, maradandót alkotott. Én csak a kölyökkutyát ismertem, a hancúrozó, játékos, barátságos, nyílt, bizalmat előlegező, bizalmat igénylő kölyökkutyát. A kölyökkutyáról szerettem volna néhány szót szólni, akiről a lexikonok nem tudhatnak.

■ ■ ■

Mátyus Aliz

Kőmadár Zuglóban

(RÉSZLETEK)

A katolikus szertartásra Sümegen került sor, ahol megismerték egymást. [...]

Majdani férje gyakorló rendezőknek és rendezni készülőknek rendezési gyakorlatot tartott Čapek *A végzetes szerelem játékai*ból. (A darab az Egyetemi Színpadon már sikerrel kipróbáltatott.) Lesték a Mestert, álltak, ültek körülötte, hallgatták és nézték, ő ebben a vonatkozásban valóban varázsló volt. Elvarázsolta őt is. A harminc éve alatt hihetetlen, honnan beszerezhető életismeretével, ami szerint az instrukcióit adta, és azzal, ahogy a világban mozgott, a mozdulatait is beleértve. [...]

A barokk püspöki palotának hol az egyik szárnyán, hol a másikon, minduntalan egymásba botlottak. S filmes helyzetnek is jó ablakbeugrókban egymásba is feledkezhettek.

Hogy a kéthetes intervallum micsoda hatással volt rá, hamarosan lemérhette. Amikor „Én írok Önnek, kell több, nem mond ez eleget?" kezdő sorral megkapta a hívólevelet, élete nagy alakítása árán a gyümölcsszedő egyetemi táborból eljutott Debrecenbe. [...]

Életében először ment el valakihez. [...]

Ahogy Debrecenben leszállt a vonatról, találkoztak, és elindultak hazafelé. [...] S mert nem beszéltek, az volt az érzése, hogy összeakadnak a lábai. Mintha a térdei nem férnének el egymás mellett... Amikor a kettejük között beállt csendet már nehezebben viselte, mint azt, hogy elárulja, nem tud rendesen járni, leleplezte magát. [...] A másiknak megvolt vele a dolga, megnézte őt, s foglalkozott vele. Elemében lehetett, hisz olyat kellett művelnie, amihez értett. Bolondozott, előjátszott, megmutatta, hogyan, aztán a megtanultat komolyan elvárta. Mire elértek a színészházhoz, ment neki. Járt. Ha izgul, ha a helyzet fesztelenséget követel, máig az akkori instrukciókra gondol. Emeli a fejét, nyújtja a nyakát, a tarkójára összpontosít. Ha az ember megy, csak a lábára nem szabad gondolnia. Attól jár jól az ember. [...]

■

Megrezegtette a szívét, amikor az érzékei és élettapasztalatai miatt említett színházrendezőnek a színpadán szerencséje volt a saját mondatait hallani. Akkor még nem volt a felesége. Szerelemből fordított neki használható részleteket egy jó orosz adaptációból a *Csendes Don*-rendezéséhez. És egy jó barát tanácsának köszönhetően nem kapott érte egy fillért sem. Mi több, ennek a jó barátnak a tanácsára a neve se jelent meg a plakátokon se dramaturgként, se fordítóként. Mit változtat a helyzeten, ha így, utólag okosan tudják már, hogy a jó barátnak mint a színházrendezőről (be)súgónak nem volt ínyére ez a korábban bimbódzó, az időben már megállapodottan házasságba szökkenni készülő kapcsolat. Félte, hogy a polgárok előtt illegális tevékenységét befolyásolhatja. Hisz mit lesz megfigyelni az ominózus művészen, ha az a továbbiakban nős. [...]

■

Szilágyi Anna fotózta őt a petropavlovszki erődnél, mégpedig, így utólag nézve, egy olyan sapkában, amiről nem hihető, hogy az unióban (szovjet) jutott hozzá. A sapka valamely állat szőrét jól utánzó csíkjai és az arcát formázó vonalak úgy futnak a képen egymástól egymásig, sapka és ő úgy szervülnek egymással, ha semmi nem maradna abból az orosz félévből, ez a látvány maga lenne az ő és ott. [...]

Máig ott van a nagy rendező falán. Máig még ott, mert még van nagy rendező, s még van fala. A hálószobájáén, mert még van hálószobája. Még akkor is van, ha már mindez értelmét vesztette, mert ő már csak a szemközti kórházból nézheti, no nem a szobái falát, de legalább az erkélyét. S hogy ez mennyire döntő, látszik a tényből. Elég volt a szombathelyi kórházból a zalaegerszegibe szállítani, hogy az intenzív szobából rálásson a lakására, s akkor az még egyszer vissza tudta adni életkedvét, visszahozta akarását. Az mindegy, akármennyi időre is. Nem volt mindegy, hogy közelről képzelhette maga elé a nappali szobája falát, amit a nagy karmesterek foglalnak el, Toscanini, Kleiber, Furtwängler, Klemperer és egy ötödik, igen, megvan, Bruno Walter, de ott van egy szintén zenész, Yehudi Menuhin is. Amikor meghalt, akkor került fel a falra, igazán nem kicsiben. (Az öt nagy karmester hozzá képest igazán kis helyet foglal el, egymás mellett fotózták őket, micsoda kivételes alkalom lehetett, amikor ott álltak mind együtt, a kamera előtt, együtt tudták egymást legalább egy fénykép idejére, s ha már megvolt, együtt láthatták magukat, amikor csak akarták, ha akarták.)

De ha ők magukat és egymást nem is, mennyire szívesen nézték ők, együtt, a kecskeméti lakásban, a fővárosiban, s most,

olyan végtelenül hosszú nem nézés, egymást nem látás után, most, a zalaegerszegiben, a bajban.

Évtizedek teltek el, s amikor meglátta a nagy rendezőt zalaegerszegi új és újonnan berendezett lakásában, s ott még mindig látta magát a nagy emberek által csak a hálóba kiszorítottan, azért megrendült az állhatatosságnak ezen jelén. Még akkor is, ha tudta, hogy ott a falon nem volt más, mint múltdarab, egy jó fotó, fekete-fehérben. Milyen szerencse, hogy ilyen időt állóan dolgoznak a profik.

■

A pétervári félévnek félévnyi élettapasztalatot és egy házasságot köszönhetett, a távolban a szerelem kifényesedik. [...] S mert a képek derekasan megsegítik az emlékezetet, később könnyebben megy a kérdés. Emlékszel? [...]

Csak ez a szó marad, amikor már semmi másnak nincs értelme. De emlékezni lehet egy erkélyre néző intenzív szobából az erkélyről a kórházra nézésre is. Onnan, otthonról, erkélyről kórházra. És az erkély az otthon emléke. A mozgásé, az életé. A megmosott ablaké, a kötélre akasztott mosott függönyé. Élni kell, enni kell, beszélni kell.

„Emlékszel az esküvői menetre a Nádor utcában a járdán? Jó ritmust diktáltam!" És egy igazi, cinkos mosoly. Egy kórházban, ahol más adja az instrukciókat. [...]

■

Felvette a telefont, s egy férfihang, református lelkész hangsúllyal, azt zengte bele a fülébe, szószékből való hangon, életed egy darabja volt, őszinte részvétem. [...]

Az előző nap estéjén, huszonhárom óra húsz perckor utolsót lélegzett élete egy darabja. Valójában egy nagyon jó időpontban. Hisz a színházi előadások utánra koncentrált színházi életben ez épp az oldott, bensőséges együttlétek ideje. A színészek eljátszották aznapi szerepüket, s civillé válva, rendezőjükhöz való szoros és még szorosabb viszonyuknak megfelelően, köréje gyűlnek, egészen melléje, másod- és harmadiknak, szembe vele, s így tovább, s akkor szórakozik a társaság, cigarettával, valami kis inni- és ennivalóval. Van, aki csak ekkor vacsorázik, ilyenkor családmeleg a színházi büfé. Még az is, aki csak egyszerűen a színházi klubban, s nem a rendező közvetlen társaságában múlatja idejét, az is ennek a körnek a történéseit figyeli. Vagy mert jó tudni, vagy mert velük volna ő is, boldogan.

Huszonhárom húszkor még belemelegedőben a társaság és a hangulat. S így jókor érkezhet az itt, minálunk még egy utolsót lélegző, hogy odafent rögtön színházi társaságba kerüljön, s hogy azonnal be is üljön a középpontjába. Persze csak akkor, ha Szent Péternél az évad nem zár ugyanúgy, mint nálunk. Ha nem szünetelnek nyáron ott is a színházak és az iskolák.

Megérdemelné, hogy ne kelljen őszig várnia. Itt is a munkáival volt elfoglalva mind az utolsó percig, sőt, otthon az utolsó percéig még írással is. A *Színészmesterség* című könyv bevezetőjét újította meg, várták tőle.

Kellene neki, hogy társasága legyen azonnal, azt szokta meg. Hadd találkozhatna össze rögvest azokkal, akik megelőzték. Nincsenek kevesen, s vannak jóval fiatalabbak is, neki kedvesek.

Ott aztán újra úgy rendezhet, hogy az édesanyját is újra elhívhassa magához, ha nem is a premierre, de a második, harmadik vagy az ötödik előadásra. Nem kell hogy beérje az édesanyja fényképével, a szobája falán. A mama újra összehúzhatja a szeme körüli összes ráncot, rá nevetve, olyan képet vágva épp, mint a gyerekek, ha egymással nagy zsiványságban vannak, csak a sok, szép ránc miatt, mégis huncutul.

Ó, hogy ragaszkodott egymáshoz anya és fia! S a vonásaiban egészen fia anya Debrecenig is elment a gyereke után, pedig az nem volt közel Isaszeghez, vonattal meg épp hogy még távolabb volt. Elment, hogy lássa, s átélje újra meg újra, hogy nekik egymással csak a Vörösmarty *Csongor és Tündé*jében volna jó, bújócskák, áttűnések, csodák és varázslatok szent világában, hogy mindig csak épp akkor legyen jelen, ha az jó, s mindig csak annyit, amíg nem kínozzák egymást. [...]

■

Anya-gyerek kapcsolatuk erős érzelmei távolban gerjedtek, együttléteik, amikre hosszan készültek, amikről hosszan egyezkedtek és leveleztek, s amikre mindketten vágytak, napoknál sose nyúltak hosszabbakra, de ezek se mentek megannyi megpróbáltatás nélkül.

Az anya, mert neki az lett volna fontos, tudni szerette volna, és remélte, hogy mással tud az ő fia együtt lenni másképp is, hogy lehet együttlét az ő fiával másképp. Leveleiben, melyeket franciakockás papírra írt, s búcsúzásnál minden melegével ölelte őt, a kérdések özönét tette fel, ami mind-mind erre vonatkozott. [...] Azt kívánta, hogy tartson ki a fia mellett. Mert az mindig a nőn múlik. A nő dolga, hogy lesz-e belőlük egy szép kis család. És hogy szül-e gyereket. Az se baj, ha nem akarja a fia. Majd megszeretné. [...]

Egyetemista volt még, s vakon szerelmes, de abban mégis látó, amiben még az akkor épp a *Bérénice* férfi főszerepét játszó Gábor Miklós is tévedett, mert hitt abban, hogy a nagy rendezőt meg lehet változtatni.

Maradjon a zseniális, ördögi rendező, mert az jó.

De állapodjon meg. [...]

■

Marad a zseniális, varázsló rendező.

Aki mellett nem tart ki, nem szül neki gyereket. És nem lesz belőlük család.

Ha ki tudott volna tartani, ő nem kellett volna.

Ha nem tudott kitartani, kellett volna. De így azért végül kellhetett akkor, amikor még egyszer az életben szükség volt rá. [...]

■

Eddig úgy tudta, az intenzív osztály az a hely, ahol a madár sem jár. Mert eddig soha nem ajánlotta fel neki a jelenlétet senki. Most, miután (miért ne?) az operáló orvostól meg kellett hallgatnia mondatokat nem létező jövőről és várható szenvedésekről, a műtét után azonnal beengedték. Így aki körül forgott az élet, akár egy színházban, még a kábítószerek és csillapítók idején fogalmazta meg és közvetítette neki a számára érvényes világot.

Sötét van.

Világos van.

Megállapításait behunyt szemmel épp abban a váltakozásban tette meg, ahogy a nap sütött és nem sütött. Össze is volt kapcsolódva a létező világgal, távol is volt tőle.

Hosszú, mély alvást sejtető csönd után felnézett, kinyújtotta a kezét. Azt, amelyikbe nem csöpögött infúzió. A mozdulat egyértelmű volt, meg akarta fogni a kezét.

Közelebb lépett, s állt. Ügyetlen tartásban, amit egy fekvő és álló ember kézfogása megengedett.

A kéz az övében mozdult egy hajszálnyit. Talán egy hirtelen fájdalom rántotta össze. A keze mozdult magától. Erre a válasz kettős jel volt, ez nem lehetett már, csak akaratlagos.

Rá ő is ugyanúgy. És amikor a három szorításra ő is hármat szorított, hangsúlytalan triola ritmusban, magán találta a másik tekintetét. Lehunyta a szemét, úgy mondta ki a mondatot, amit korábban életében egyszer már hallott tőle, első, debreceni látogatásakor: „jó, hogy itt vagy."

NAGY ANDRÁS

Egérrel a kézben

■ OSZMI – JELEN ÉS JÖVŐ ■

1.

Valamikor ott működött, az épület alsó szintjét elfoglalva, a közüzemi szolgáltatásokért számlázó vállalat, állami, mint egykor a közüzemek és maga az épület is a Krisztina körúton, felső szintjén pedig a sokféle néven ismert intézet: Színházi, Színháztudományi, Színház- és Filmtudományi, illetve Múzeummal és Történettel kiegészített, ám tudománytól megfosztott. (Hatalmas, nehezen mozduló faajtajával sokszor viaskodtak a számlahátralékot befizető kisfogyasztók.) Tárgyunk, a továbbiakban.

Hogy a tárgy azonos a tárgy történetével – mint ezt egykor Hegel felismerte –, az esetünkben döntő jelentőségű, míg előre kell bocsátanom, hogy a „tárgy tárgya" újabb paradoxonokat rejt – maga a történetével meghatározott színház.

Hiszen hogyan is őrizhető, rekonstruálható és intézményesíthető a színházi emlékezet? Miképpen találhat állandó keretet és maradandó formát lényege: az estéről estére ismétlődő és mégis ismételhetetlen előadás? Katarzis-tároló? Élmény-panoptikum? Kiállítható képzőművészeti alkotásokkal, vasúttörténeti tárgyakkal vagy őskristályokkal szemben mindaz, ami a színházból mint művészetből maradandó, az nyilván mulandó: legkésőbb a nézővel együtt enyészik el – ha ugyan, rosszabb esetben, a függöny legördültével már el nem enyészett.

Ami őrizhető és őrizendő, az tehát elsősorban csak reflexiója, tükre, lenyomata – a sor folytatható – a voltaképpeni műalkotásnak; dokumentuma, kelléke, de nem önmaga. Legyen szó a műalkotás „nyersanyagáról" vagy egyik döntő összetevőjéről – látvány, szöveg –, az szükségképpen periferikus, véletlenszerű, kontextusából kiragadott, így eredendően másodlagos lesz, de még legpontosabb „visszaadása" is csak *tükör által, homályosan* történhet. Ismételjük tehát: felvétele – képen, hangon vagy mindkettőn – csak közelítés lehet, mert egy képernyő vagy hangszóró előtt sem lehet részünk a közös jelenlétben, a „rituális összelélegeztetésben",[1] a műalkotás jelen idejében.

Mert az előadáson túl következnek a tárgyak és az adatok – s ezek mit is mondhatnak mindarról, amit végül is szolgálnak: magáról az időben zajló, megismételhetetlen műalkotásról?

Mindent, ami a kortársakat követő nemzedékek számára tudható és mondható. Szellemi és művészi azonosságunk egyik legfontosabbikáról. Mélyen a nyelvbe ágyazva, és mégis a látványvilágban megmutatkozva; folyamatos interakcióban – s ezáltal kötődve társadalomhoz, lélektanhoz, antropológiához; s mégis: csak a pillanatban megragadhatóan, mint a zene. A múzsák mestersége között ez csaknem a legősibb, folyamatosan totalitásra tör – és nem volt még korszak, amelyik nélkülözni tudta volna.

2.

Mindezekkel a dilemmákkal mindenütt szembe kell nézni, ahol a színházi emlékezet nemzedékeken túl keresi helyét, és természetesen ezt érzékelték az intézmény létrehozói is. A többes szám arra utal, hogy az 1952-es alapítást megelőzte a nemzet emlékezetét – pontosabban a Nemzeti (Színház) emlékét – őrző gyűjtemény; így alakult ki már a kezdeteknél valamiféle eredendő párhuzamosság. És ez utal az emlékezetpályák paraleljeire: hiszen az lesz majd maradandó – a maga módján tehát: örökkévaló –, amit kiemelnek az idő sodrából mint arra érdemeset; és mert ki lett emelve, hát szükségképpen lett „érdemessé".

Ugyanakkor nemcsak mélyen a társadalom szövetébe szőtt művészetről van szó, de folyamatos, közvetlen és gyakran „drámai" dialógusról is: korral, ízléssel, nyelvvel; s ennek megfelelően a hagyomány rendszeres megszakításáról és újraértelmezéséről. Az intézmények létrejöttének fél évszázadában – illetve bő nyolc évtizedében – szinte minden megváltozott, ami a színházat meghatározhatta, ám ez a változás szinte évadról évadra vagy éppen estéről estére is megtörténhet.

A színház istenadta sokszínűségét – és forrásainak sokaságát, összetevőinek széles skáláját – tehát tovább sokszorozzák mindennek időbeli változatai. Egyetlen hagyományban kell ugyanis integrálnunk a jezsuita színjátszás elemeit – XVII. századbeli díszletterveket[2] – és például Halász Péter előadás-felvételeit; ha csak nemzetközi hatású példákat keresünk. S ami közöttük elhelyezkedik: szalonvígjáték és avantgárd, népszínmű és politikai sematizmus, vaskalap és formabontás. Csakhogy a történet számunkra, intézményünk szerepéből adódóan, nagyon is folyamatos: a tegnapi este eseményei a mai reggelen már ott sorakoznak a Krisztina körúti „kapuban", bebocsátásra várva az emlékezet örökkévalóságába.

Mert legyen ez a paradoxonok közül az utolsó, hogy a múlt – mint a múzeum hagyományos tere – nem jelent számunkra lezárult történetet, hanem a jelenben folytatódik: így rendeződik egyetlen kontinuumba mindaz, ami színházban volt, van és lehet; az emlékezet horizontja kinyílik tehát a jelent majd megőrző és értelmező jövőbe. És ez éppen olyan káprázatos lehetőség, mint amilyen kockázatos feladat: hogy *miként* is. Vagyis: *mit és hogyan.*

3.

A jelenbe érő múlt és az emlékezet egységes tere önazonosságunk jelentésének dilemmáját veti fel: mi volna végtére is a színház? Nincs-e már itt valamiféle feloldhatatlan paradoxon, a definícióé, hiszen minél markánsabb fogalmakkal fordulunk „tárgyunk tárgya" felé, annál nagyobb a veszélye annak, hogy látókörünkön kívül reked egy sor olyan mozzanat, ami színház volna, vagy azzá lehet? Ám ha túlzottan átfogó terminusokkal közeledünk tárgyunkhoz, akkor a definíciós parttalanság tenné lehetetlenné a munkát. Alapkategóriánk folyamatos újraértelmezését kényszeríti ki tehát sajátos mandátumunk, reflektálást és kitartó elméleti tájékozódást, majd pedig mindennek gyors és gyakorlati végrehajtását. Finoman szólva is paradox.

Kezdjük hát szinte az „inverzéről": mi is volt és mi lett a „színház" a Krisztina körúton? A válasz egyfelől szinte lehengerlő: közel másfél tucatnyi gyűjteményben és tárban gyarapodnak ugyanis a színháztörténet jelenbe érő emlékei, „tárgyai" és adatai – jelmezek, nyomtatványok, oklevelek, színlapok, alaprajzok, hangfelvételek, makettek, festmények, könyvek, s a legkülönfélébb kellékek, rekvizítumok, dokumentumok és adatok őrzik emlékezetünk számára azt, ami színház.[3] Fontosságukat éppen megközelítésük sokfélesége adja: mind a műfajokat, mind a formákat illetően. Megmutatásuk tehát a történeti emlékezet őrzése szempontjából döntő – megóvásuk, restaurálásuk, gyarapításuk, feldolgozásuk

1 Nádas Péter szép kifejezésével.
2 Ezek intézetünkben megtalálhatók, kiállításokon, kiadványokban szerepeltek – a színháztörténet legbecsesebb kincsei között.
3 A gyűjtemények és tárak leírását lásd az OSZMI már idézett honlapján.

ezért elengedhetetlen. Hiszen ha a színháztörténetről valamiféle kép alkotható, akkor az egyfelől ezekből a részletekből áll össze – másfelől pedig abból a „narratívából", melynek fontos művei ugyancsak itt keletkeztek.[4] És mert a színháztörténet egyszerre társadalomtörténet, kultúrtörténet vagy éppen irodalomtörténet is lehet – egyebek mellett –, így mégiscsak megközelíthetővé válik az a sajátosság, ami az időbe zárt esztétikai hatásban olyannyira nehezen megragadható.

Az átfogó és folyamatosan módosuló „narratíva" szerepe azért is fontos, mert a gyűjtemények egyik legfőbb alakítója mégiscsak a történelemben működő véletlen volt: mi maradt meg különféle krízisek nyomán, eljutott-e gyűjteményünkbe, vagy elkallódott és elveszett stb. – így hát tudatában kell lennünk ennek az „akcidentális teljességnek"; ugyanakkor egyben szem előtt kell tartani a tudás kiterjedésével mindinkább visszaszoruló „akcidenciát". Teljes gyűjteményünk a magyar színháztörténetből nyilván nem lesz – de teljes képünk lehet, s a gyűjtemények ebbe illeszkedhetnek. És viszont.

Hiszen nemcsak – sokszor éppen nem – a tárgyakon múlik, hogy miből idézhető meg leghitelesebben egy előadás: kéziratból vagy éppen képekből, s a színpad teréről a tervek mondják-e el a legtöbbet vagy a felvételek, a jelmez önmagában, viselője nélkül megmutatja-e azt, amit egykor, ott, a létrehozók megfogalmazni kívántak – és így tovább –, erre csakis a konkrét műalkotás adhat feleletet. És hasonló a helyzet a tárgyakon túl a művészekkel is: hogy a színész vagy a rendező szerepe volt-e meghatározó, illetve a szöveg létrehozójának jelentősége azonos maradt-e az idők folyamán – ez ismét csak az előadásból bontható ki, és így tehető fel az a kérdés, hogy mi kerüljön hát az emlékezet – konkrét – terébe.

És tárgyakon, személyeken, szövegeken túl ott vannak maguk az intézmények is: saját történetükkel és az ezekből kirajzolódó „nagy történettel".

4.

Eligazodásra, tájékozódásra és a definíció kialakítására – illetve terminológiájának érvényességéhez – csakis elméleti, pontosabban tudományos konklúziók vezethetnek, melyek a színházra mint „tárgyra" vonatkoznak – következzék ebből minden egyéb. Intézményünk történetének fényesebb időszakai egyébként egybeesnek azokkal a periódusokkal, amikor nevében és tevékenységében is tudományos volt – ma inkább csak alapító okiratunk imperatívusza és az egykor itt működött műhelyek fontos hagyománya őrzi azt, ami egész létezésünket jellemezhetné.[5] Nemcsak a történeti gondolkodásét – ahol azért még őrzi pozícióit a tudomány –, de elsősorban a színházesztétikai, színházelméleti dimenziókét, amelyek segítségével fogalmazhatnánk újra a közeli és távolabbi múlt történetének kérdéseit – meghosszabbítva ezek konklúzióit a jelen és a jövő felé.

Hiszen mégoly pragmatikus vagy akár bürokratikus feladataink is[6] – gyűjtés, feldolgozás, nyilvántartás – azonnal szemléleti kérdéseket vetnek fel, s éppen ezek tudatosítása volna egyik legfontosabb feladatunk – illetve „megfordítása", hogy ezentúl az elméleti tájékozódás és a tudományos kutatás teremtsen kereteket, és jelöljön ki konkrét – pragmatikus, akár bürokratikus – feladatokat. És itt a kortárs színháztudomány szerepe mellett hasonlóan döntő a múzeum korszerű fogalmának, intézményének, az időhöz és a múlthoz való viszonyának drámai újragondolása is. Hiszen az ezredforduló után, az új nemzedékek számára már nem feltétlenül tárgyak és képek kínálják a történet *narratíváját,* hanem akár lezáratlan összefüggések, különféle – nyitott – élménysémák és az ezekre épülő interpretáció és interakció – minderre pedig a színház története *par excellence* alkalmas; szinte másra sem. És ha nem lenne elegendő érv az, amit a jelenkori színháztudomány, illetve a kortárs múzeumi gondolkodás kínál – hát akkor éppen elég napjaink színpadai felé fordulni, mert ott igencsak szembeötlően mutatkozik meg ennek a szemléletváltásnak teljes terjedelme. Pina Bausch, Nekrošius, Rimini Protokoll. Amennyire tehát egy komplex mandátummal, bár számos kötöttséggel létrehozott intézmény teheti, alkalmassá kell válnia ennek érzékelésére és követésére – mert különben anakronisztikussá és zárványszerűvé válik: maga a múzeum lesz muzeális tárggyá.

Nem vagyunk messze tőle – hiszen sok esetben maga a színház is rabja maradt ennek a különös „időutazásnak", és éppen társadalmi hatása és szerepe miatt egészében nem is mondhat le róla. Így mi sem.

5.

Helyzetünk jelentős ambivalenciájához tartozik továbbá az is, hogy nemcsak érzékeljük és „visszaigazoljuk" azokat az ellentmondásokat, amelyek színházi életünket egyfelől, történeti gondolkodásunkat másfelől jellemzik, de olykor, akarva-akaratlanul, újra is termeljük őket. Valamiképpen azonban érzékelni kívánjuk a perspektívákat is – ezzel pedig a felülemelkedés módját: mind szemléletváltásban, mind gyakorlati szerepünkben. Azoknak a távlatoknak a kialakítása a dolgunk ugyanis, amelyek révén mintha a jövőből pillanthatnánk vissza: korunkra, színházainkra, erre a folyamatosan alakulóban levő alkotásfolyamatra; egyben arra a lehetőségre, ami a magyar színházművészetet szolgáló, dokumentáló, működését értelmező, alkotásait megőrző intézmény dolga volna. És nemcsak a művészetre – hanem a színház egészére.

Intézményünk feladata tehát annak az igénynek a felkeltése, amely tevékenységünkkel és szerepünkkel együtt szolgálná (1.) a történeti gondolkodás folyamatosságának érzékeltetését – vagyis hogy mindenki része a hagyománynak; továbbá (2.) az elméleti tájékozódás szükségességét – hogy ha nem tudjuk is, hogy „prózában" beszélünk, azért a tág értelmű színházi nyelv legfőbb meghatározóit ismerni és ekként érteni kell; végül pedig (3.) a nemzetközi kitekintést: hiszen nemcsak a történeti múltba vagy anakronisztikus formanyelvekbe zárulhatunk be – és zárhatjuk be közönségünket –, de a sekélyesedő jelenbe is, melyet divatjelenségek éppoly könnyen hajthatnak uralmuk alá, mint egy idejétmúlt esztétikai kánon.

Ezeknek az igényeknek a megteremtése sokféleképpen képzelhető el: kiadványokkal, vitákkal, oktatási programokkal, külföldi mesterek műhelymunkáival, a színházi szakma fontos fórumain lehetséges „felbukkanásainkkal" – elsősorban azonban a rendelkezésünkre álló tudás és az eddigiekben felvillantott, sokféle alakban és tárgyban élő hagyomány, tudományos konklúzió, adat és kép – stb. – hozzáférhetővé tételével és egységes rendszerbe illesztésével.

No és a „színházi szakmán" túl – velük együtt – dialógust kell folytatnunk az úgynevezett nagyközönséggel is: népszerű rendezvényeink, múzeumunk, kiállításaink látogatóival, iskolásoktól nyugdíjasokig, alkalmi érdeklődőktől eltévedt turistákig, hogy valamiként az ő véleményük a színházcsinálók számára is tanulságos lehessen. Olykor reflexívebben, máskor revelatívabban – mint a színházi taps vagy a csönd –, hosszú távon pedig „pedagogikusan", hogy megismertethessük a korszerű színház sajátosságait, és ne fogalmazódhasson meg időről időre a közönség leváltásának – egyébként minden radikális formabontás során jogos – igénye.

4 Itt a *Színháztörténet* köteteire gondolok, lexikonokra, forráskiadványokra, szaktudományos publikációkra.

5 Intézményünk távlati tervei között a tudományos kutatómunka kiemelten szerepel – addig pedig tudományos titkárság, tanácsadó testület, illetve rendszeresen rendezett viták, könyvbemutatók, beszélgetések pótolhatják ezt az égető hiányt.

6 A bürokrácia ebben az összefüggésben semmiképpen sem pejoratív – a közgyűjtemények működésének, fejlődésének, hozzáférhetőségének alapelveit és tevékenységét bizony a világon mindenütt szabályok és kötelmek hálózzák be, mindez egyben a kutatás feltétele is.

6.

Ugyanakkor működésünk egyik legfőbb hiányossága éppen az, hogy a közönségről sem tudunk sokat. Mintha folyamatosan látókörünkön kívül rekedt volna ennek a történelmen átívelő, össztársadalmi „interakciónak" egyik fontos partnere – az, aki a nézőtéren ül. És eddigi működésünk során sem jelent meg hangsúlyosan – néhány fontos kutatástól és publikációtól eltekintve – annak a visszajelzésnek, társadalmi hatásnak, szociálpszichológiai jelenségnek a tudomásulvétele, elemzése és – a relikviákhoz, felvételekhez vagy adatokhoz hasonló – „őrzése", ami nélkül a színházat elképzelni ugyan nem lehetetlen, de bajos.

Ugyanilyen fontos hiány – vagyis hogy még igénye, nemhogy „helye" nincs – a színház adminisztratív-financiális „létmódjának" következetes és átgondolt dokumentálása intézményünkben, függetlenül attól, hogy az, ami létrejön, maradandó és művészi, vagy éppen mulandó, illetve akár ipar-, netán üzletszerű. Annak a folyamatos működésnek az érzékelése, követése, dokumentálása, és ha lehet: elemzése volna itt elengedhetetlen, ami nélkül nem menne fel a függöny.

Mindez persze ellentmondásoktól sem mentes – a statisztikák birodalma veszedelmes terület, és minden látszat ellenére sem szinonimája a végső igazságnak, míg fontos tudnunk: a művészeti igazsághoz köze sincs. Az „eredményesség" vagy valamiféle „rentabilitás" bűvöletében pedig – nézőszám, kihasználtság, rezsi stb. – a fenntartói igény képlékennyé tudja tenni a mégoly szilárd számításokat is. No meg mérhetetlenül unalmas számsorok kerülnének be a falak közé, ahol legyenek csak a múzsák otthonosak – ám a kettő a színházban is együtt él, míg évtizedek vagy évszázadok távolából majd ezek az adatok is segítenek a fennköltt és megfoghatatlan valamiféle – közvetett – meghatározásában.

És ha már ennyire földhöz kívánunk ragadni, hát tegyük hozzá: meg kell teremteni annak dokumentálását – és gyűjtését és őrzését is –, ami a színház „üzemszerűségét" jellemzi: az igazgatói pályázatoktól a próbatáblákig, a színház-rekonstrukciós tervektől a nélkülözhetetlen „kis szakmák" iratainak, emlékeinek megörökítéséig terjed az a feladat, aminek elvégzése nélkül bármennyire vonzó, de mégiscsak torz kép alakulna ki mindarról, ami színház.

Ami pedig mindeddig előadások és azok létrehozói mentén állt figyelmünk előterében, és gyűlt össze többféle dokumentuma, adata, reflexiója – az kiegészül rövidesen az intézményekkel, társulatokkal, alkotói közösségekkel,[7] s aligha lesz tanulság nélküli annak áttekintése, hogy létezik-e itt bármiféle nívó- vagy szemléletbeli „korreláció": mérettel, pénzzel, működési formával, mással.

Míg egy másikféle „kor-relációra" fokozottan kell figyelnünk: mégpedig a perifférián létrejövő, a nehezen megragadható, a struktúrán kívül születő produkciókra, kísérletekre, erőfeszítésekre (előadásokra). És itt nemcsak a – sokszor bajosan dokumentálható – alternatív vagy experimentális helyzetek és előadások követése és „gyűjtése" a fontos, hanem az új formanyelv kikísérletezésének folyamatát kellene megragadni – mégpedig az erre legalkalmasabb eszközökkel. Amelyek nyilván ebből a formanyelvből bonthatók le és viszont – hogy mindjárt jelezzem is az itt érvényesülő paradoxont. És mielőtt végleg parttalanná válna az előttünk feltáruló szellemi tér, szólni kell a színház számára fontos, ám jelenleg hontalan formákról: a cirkusz, a kabaré, az orfeum, a terapikus indítékú előadások, a börtönszínház – számos más formával együtt – sajnálatosan ugyancsak kívül reked látókörünkön.

És míg egyfelől a hiány érzékelése, majd pedig orvoslása lesz dolgunk, addig merész terveket kell szőnünk két fontos gyűjteményünk hosszú távú, lehetőleg önálló „intézetesedéséről" és „múzeumosodásáról", a Táncarchívum és a bábgyűjtemény jövőjéről.

7.

Végezetül pedig alkalmassá kell válnunk arra, hogy mindarról, ami színház, csaknem minden megtudható és megtalálható legyen intézményünkben. Ennek feltétele a kiépülőben levő informatikai rendszer folyamatos felülvizsgálata és továbbfejlesztése, amelynek adatbázisaiban, keresőprogramjai révén, dokumentumaiban, képeiben, táraiban mindaz megtalálható és megmutatható – valóságosan és virtuálisan –, ami a színház történetét az ősidőktől a tegnapi estéig jellemzi. Ez a teljesség valóságos terekben csak részben követhető, ám fontos csomópontokon találkozhat a konkrétan kézzelfogható és az elektronikus. A könyvtárból tehát közvetlen út nyílik az előadások „bibliotékájába", míg ezekhez adatbázisok társulnak, amelyek egy elektronikus univerzumban egymással összekapcsolódnak: gyarapodnak, tisztulnak, kiegészülnek. Innen nyílik az út az egyes tárgyak, relikviák gyűjteményébe: az ezeket leíró s a rendszerbe integrálódó adatok felől. Ezekhez kapcsolódva pedig kutató-, olvasó- illetve vetítőtermek, kiállítóhelységek, vitákra alkalmas vagy éppen beszélgetésekre kínálkozó terek egészítik ki a valóságos és a virtuális infrastruktúrát, melynek létrehozatala már csak részben jövő idejű.[8]

Mindehhez azonban elengedhetetlen a szellemi tájékozódás pontjainak kijelölése és folyamatos újrameghatározása – hiszen hogy mi a színház, és mi a múzeum, az nem végső bölcsesség vagy tankönyv-definíció kérdése, hanem kitartó, olykor drámai töprengésé. Csak ez határozhatja meg az intézmény működésének tartalmát – s ezen belül az egyes, konkrét kérdéskörökre irányuló kutatás, feltárómunka, elmélkedés kínálja a gondolatmenetet visszaigazoló vagy éppen korrigáló mechanizmusokat.

A felhalmozott kincsek és a lendületesen gyarapodó tárak ugyanis csak akkor válnak holt tárgyakból és adatokból a még eleven, le nem zárult történet részeivé, ha valamiként integrálódni tudnak közös gondolkodásunkba – idő- és térbeli korlátok nélkül. Informatikai rendszerünk sokféle adatbázisát kapcsoljuk össze tehát, s bővítjük ki a még hiányzókkal – legégetőbb ezek között éppen a színházi informatikáé –, s folyamatosan fejlesztenünk kell, hogy ne legyen olyan mozzanata a színház történetének és jelenének, amely egy egérrel a kézben ne lenne megismerhető. Technológiai, szemléleti, jogi és ezer egyéb akadályt kell addig leküzdeni, de hát a küzdés folyamatban van, ahogy az épülő adatbázisok fejlesztése is, s ezek nemsokára egymást kiegészítve kínálják fel a színháztörténet virtuális univerzumát.

Ugyanakkor meg kell maradniuk a valóságos történeti tereknek is: hiszen a múzeum és a színház aligha mondhat le arról a visszaadhatatlan „auráról", amit fontos tárgyai, képei, kellékei hordoznak. A Bajor Gizi Színészmúzeum ennek továbbra is szentélye lehet – de talán nem a tegnapi dívakultuszé, a nosztalgikus kegytárgyaké, hanem egy korszerűbb és átfogóbb szemlélet jegyében vezetve be a látogatót a magyar színház történetébe, amelynek tereit azután – bármely ponton – hatalmasra tágítja az informatika.

De már a munka folyamán reflektálni kell arra, ami kérdéses, tisztázatlan, fontos vagy éppen titokzatos – s erre a továbbiakban is kiadványok, viták, oktatási programok, múzeumpedagógiai foglalkozások, kutatócsoportok és nemzetközi tervek adhatnak alkalmat. De mindig a színházról szólva – az előadásról, a megragadhatatlan és nélkülözhetetlen műalkotásról –, ám folyamatos reflexió sodrában, egy pillanatra sem feledve, hogy amire kiérlelt konklúzióink megszületnek – színházról, műalkotásról, múzeumról –, addigra már az is múzeumi tárggyá válhat.

És így van rendjén.

(Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet fejlesztési tervének – középtávú stratégiájának – létrehozása során született eszmefuttatás. Maga a terv a www.oszmi.hu honlapon olvasható. A stratégia létrehozását egy kisebb munkaközösség végezte – a részleteket lásd ugyanott.)

7 Intézményünkben immár második éve dolgozunk – a Jedlik Ányos pályázat keretében – egy nagyszabású elektronikus adatbázis megteremtésén, továbbfejlesztésén és összekapcsolásán. Kutatási tervet, részleteket lásd a honlapon.

8 Intézetünkben az elmúlt évben előadóterem jött létre (videoprojektorral), korszerű raktárakat alakítottunk ki, az idén pedig közös kutatóterem kezd működni, kutatói terminálokkal, az egységesülő adatbázisok és integrálódó gyűjtemények előterében.

Tompa Andrea

Jégszívek klubja

■ VLAGYIMIR SZOROKIN: A JÉG ■

Egy színpadi művel számomra a második találkozás a legnehezebb: az első az örömteli ismeretlenség, a harmadik a lehetőségek szabadsága jegyében telik, de a második a félretolhatatlan összehasonlítgatások és megfeleltetések foglya. (A futók mondják: a második maraton a legnehezebb.) Ezért elöljáróban le is szögezem: bár ne láttam volna tavaly a kiváló lett Alvis Hermanis örökre emlékezetes *A jég* című előadását a rigai Új Színházban –, amelyet egyébként németekkel is megrendezett Frankfurtban (lásd SZÍNHÁZ, 2005. december). Mire ez az írás megjelenik, talán a rigai *A jég* is megérkezett hozzánk, s élményemmel nem leszek már egyedül. A Krétakör előadását szeretném tehát nem ahhoz (ehhez) képest látni, ez fizikailag mégis lehetetlen.

Apropó: fizikailag.

Mert fizikai színházat nézek. (Zárójel: két nappal a bemutató után véletlenül találkozom Hermanisszal Nyitrán, mesélem neki, hogy láttam az általa is nagyra tartott magyar társulat új előadását, ugyanazt *A jeg*et, amelyet ő rendezett először a világon. A Krétaköré véres, agresszív, durva, mondom neki. „Ti, magyarok szenvedélyesek vagytok" – értelmezi máris a hallottakat. Meglepődöm, mert eszembe sem jutott volna, hogy nemzeti karakterológiát keressek egy Krétakör-előadásban. Vajon ez tényleg benne volna?)

Ha nincs ez a „lett jég", akkor talán azzal kezdem, hogy két olyan (színház)kultúrát ismerek, amely sohasem tudott, a jelenben sem tud meglenni metafizikai kísértések nélkül: az oroszt és a lengyelt. Minden kortárs orosz darab vagy klasszikusregény-adaptáció színrevitelénél ebbe törik bele a magyar bicska, és ugyanezért nem tudjuk hogyan megragadni a lengyel romantikusokat sem. (Akadnak azért kivételek, akik tudnak tragédiákat rendezni. Zsótér, aki antik sorozatában nem úszhatja meg a metafizikai párbeszédeket, nem is akarja; ahogy – éppen Nyitrán láthattam ismét – László Zsolt/Akhilleusz karjába veszi Tóth Orsi/Pentheszileiát, és puhán magával emeli a halál birodalmába: látni vélem, hogy az öröklétben mégis beteljesül szerelmük. És itt van Vidnyánszky, aki kettős kulturális kötöttségben alkot. És még nyilván néhányan a végeken, Bocsárdi jut eszembe.)

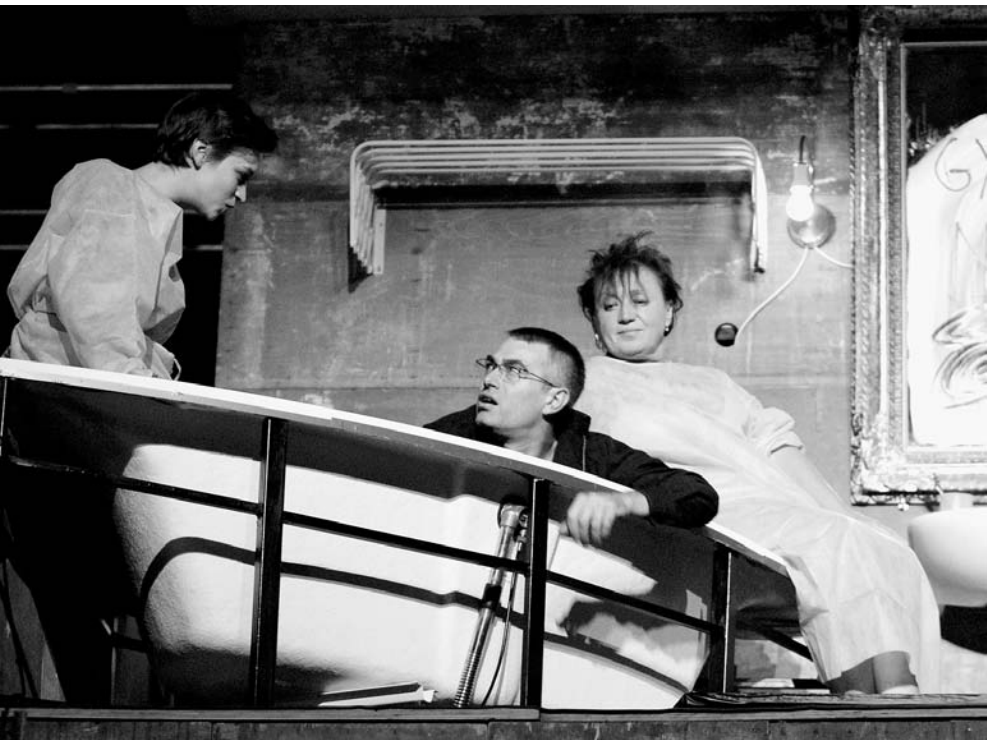
Magyar rendező hitetlen – szögezném le, ha nem félnék a nyilvános megkövezéstől, és attól, hogy óvakodni kell az általánosítástól és a személyes rendezői világok vizsgálatától. A metafizikai dimenziók hiánya a színpadon persze túlmegy a színház kérdésein, antropológiai téma, egyszerűen ilyen kultúrában és társadalomban élünk, hitfosztottan és cinikus-ironikusan, s ezzel a létszemlélettel, ezzel a súlyos teherrel csak kevesek szegülnek szembe. Ennek megfelelően a színpadon ma a fizikai hagyományok a meghatározóak, az, hogy a létben még itt és azonnal, az „evilág" valóságában kell megtörténnie a beteljesülésnek, ezért nincs tehát szükség a fizikai felettire, a meta-fizikára. Mondhatni, Istennel még hiányként sem kell számolni.

Ebben a tekintetben a Krétakör *A jege* állatorvosi ló. Hiába a fiatal (már nem is annyira fiatal – teljesen és minden értelemben, esztétikailag is felnőtt) társulat és a mindössze a harmadik szín-

Katona László, Sárosdi Lilla, Rába Roland, Tóth Orsolya és Mucsi Zoltán

házi rendezésénél tartó játékmester, Mundruczó Kornél: mindenki illeszkedik a hagyományba, még ha látszólag nem is. Mundruczó fizikai színházat rendez – tudatosan értelmezem félre a szakszót (fizikai színháznak nyilván nem ezt, hanem valami mozgás alapú esztétikát szoktunk nevezni) –, nem hiszi el a regényt, versenyre kel a szavakkal, és le akarja győzni őket képeivel, bizonyos értelemben tehát kívülálló és cinikus marad a szöveggel szemben. Ezenfelül pedig: elhiszem a vért, de nem hiszem el a könnyeket. Sőt, megkísértem: a Krétakör színészei – ugye, rég egyetértünk abban, hogy kivételes társulatot nézünk? – nem tudnak sírni, és ez a látszólag lényegtelen „hiba" nagyító alatt látható most. A Krétakör-színészek mindent tudnak, de a *horror vacui,* a lét ürességének metafizikai rettenete láttán kibuggyanó könnyeik hamisak. Már csak ennyit kell megtanulni. Ám ez nagyon sok.

A Krétakör új előadásával nem jött létre új narratíva. Ugyan, miért kellene minden előadásban új narratívának létrejönnie – kérdezhetnék. Jogos: nem kellene. De lehetne.



Sárosdi Lilla, Terhes Sándor és Csákányi Eszter

Mikor, ha nem itt és most: Krétakör, Szorokin, Mundruczó, Trafó – kivételes csillagállás. És az új narratívák, úgy hiszem, leginkább prózaadaptációk emlőin nevelkednek a kortárs színházban. Noha semmi kifogásolnivaló nincs az adaptációban, a színre állítás elbeszéléstechnikailag mégsem hoz áttörést.

Háy János így fogalmaz Vlagyimir Szorokin regényéhez írott előszavában: „Különben, ezekben a cuccokban baromira benne van az új narratíva." A Hermanis-féle cuccokban is benne volt, ettől is lehetett emlékezetes. (Itt a bizonyíték, hogy nem úszható meg az összehasonlítás.) Hogyan lehet ma történetet mesélni – kérdezi Hermanis, a színpadi elbeszélés legnagyobb újítója, és nem utolsósorban a látókörömben lévő legnagyobb humanista rendező. *A jég* című regény színrevitelét közösségi olvasásra szánja, amihez két dolog kell: a közösség, amelyben ő megátalkodottan hisz, és az olvasás – színpadi és irodalmi egyszerre.

Szorokin zavarba ejtő, tabukat döntögető, morális határokat feszegető regénye a posztmodern és az okkult egymást szinte kizáró hagyományát ötvözi. Első fejezete a szőke, kék szemű, szívükkel beszélni képes emberek meg- és feltalálása, egy szekta testvéri közösségének felépítési folyamata: a kiválasztott fivérek és nővérek további társakat keresnek oly módon, hogy szőke és kék szemű embereket rabolnak el, majd egy jégkalapáccsal szegycsontjukra sújtva megpróbálják megszólítani szívüket. Van, aki üres belül, és van, akinek szíve kimondja új, szektabéli nevét. A mai Oroszország különböző figurái válnak így a közösség tagjaivá. A második fejezet egyfajta történeti áttekintés: a szekta kialakulása, a szőke-kékszemű téma összekapcsolása a náci táborokkal és az árja-képzettel; ezután a szekta szovjet érában való terjeszkedésének korrajza következik. Végül a harmadik rész újra beér a jelenbe: a YÉG nevű öngyógyító komplexumot, autogén tréningre alkalmas terméket írja le és reklámozza, amelynek révén a felhasználók fénnyé változnak.

Szorokin a nagy orosz irodalmi és vallásfilozófiai hagyomány mai folytatója, művével kapcsolatban – többek között – számos elődje nevét lehetne említeni, Dosztojevszkijt és Tolsztojt, de mindenekelőtt talán a magyarul ismeretlen okkult, aszkéta Nyikolaj Fjodorovét (1828–1903), a XIX. század leghatásosabb orosz gondolkodóját, aki *A közös ügy filozófiája* című traktátusában hirdeti meg új univerzumát, a halottakat is beemelő közösségét.

Visszatérve az előadásra: nincs elvi kifogásom a színpadi erőszak naturalisztikus megmutatásával szemben, bírom és még akár szeretem is a vért. Nem az erőszak eltúlzását, már-már hiperbolikus felstilizálását kifogásolom, hanem a metafizikai olvasat elsorvasztását a fizikai eszközök révén. Mundruczó egyrészt birokra kel a szavakkal: nemcsak elmondja, de meg is mutatja a brutalitást (érzem, időben kissé elcsúszva a kilencvenes évek közepének új brutalitása fénylik fel megint). Kettéosztja a teret, előbb kijelöli a széttagolt világot: emberek, üresek és (majd) szívükkel beszélni tudók az egyik oldalon, beavatottak a másikon – szimbolikusan a nézői jobbon a jók, a balon a rosszak; azaz a metafizika, a szekta, illetve a valóság és az „evilág". Azonosak az eszközeik, csak céljaik különböznek. Aztán a rendező alaposan összekavarja a teret és a világokat. Az előadás első fele azoknak a története, akiknek megszólal a szívük, és beszélni kezd – a szeretet nyelvén. A brutalitást, ahonnan jönnek, és a brutalitást, amelyet követően szívük elrebegi segédigéit, felváltja a beszélő szívek közösségével való egyesülés mámoros öröme, a transzcendencia megtapasztalásának áhítata. Brutalitás kontra (mondjuk) pietizmus. Mundruczó a legkevésbé elnéző e világgal: szélsőségesen vadnak és durvának látja, ez maga az „üresség". Az erőszak ábrázolása egyszerre nevetséges és iszonyatos (remek jelenetek sorjáznak, sokat lehet nevetni), a vadságot, a pornográfiát a paroxizmusig fokozza, csakhogy az már fokozhatatlan, mert egyszer csak kioltódik, a néző elengedi – ki mikor, én akkor, amikor egy kurvát arra kényszerítenek, hogy anusával üljön bele egy üvegbe. A megmutatás kevesebb, mint amit magam fantáziálnék, a görögök által színfalak mögé rejtett „esemény" csak a nézői képzeletben jelent meg, és belső képeink rettenetesebbek, mint amit megmutatnak. És még valami zavarba ejtő: az emberi üresség nem feltétlenül a brutálitással egyenlő. Lehetnénk békések és üresek is, nem? Növényszerűek, televények, birkák...

A véres beavatást követően jön a megnyugvás és mozdulatlanság, amelynek nagy pietista pillanata egy ölelésben éri el csúcspontját: egy újonnan beavatott és egy új szőke-kékszemű, szívével beszélni képes félmeztelen alak ölelkezése. Nagy, kitartott

Jelenet az előadásból

Koncz Zsuzsa felvételei

pillanat, amelyet a „megszólalt a szívem" felismerése követ. És az örömkönnyek. A humanizmus szépséges diadala, valami katarzisközeli állapot. Csakhogy aztán megint belehullunk az ürességbe, a megfékezhetetlen brutalitásba.

A sírásban azonban „színház" kezdődik. A színészek nem tudnak sírni, ami viszont mégsem színészi kérdés, hanem az előadás nem tudja kézen fogni őket és eljuttatni a könnyekig. Nem tud sírni Nagy Zsolt, inkább félrefordul; Sárosdi Lillának buggyan ki a könnye a legkönnyebben, de ez nem a transzcendens áhítat átszellemült sós könnye, inkább gyereksírás; nem tud sírni Terhes Sándor, és végső soron a kétszer is könnyre fakasztott Péterfy Borbála is küzd, egyszer dalban, másodszor pedig taknyanyála-könnye összefolyik, szó szerint és a leghitelesebben, mert szétpofozza őt az agresszor Rába Roland, és ráülteti arra a bizonyos üvegre. Ezek azonban megint csak a fizikai fájdalom könnyei. Nyilvánosan sírni nagyon nehéz, kivételes erénye annak, aki erre képes: mert a gyengeség megmutatásának erőssége válik láthatóvá. Érdekes, hogy pont azoknak nem adatik könny, akikben sejtem e képességet: nincs itt a leglágyabb színésznő, Láng Annamária, és nem avatják be Csákányi Esztert; Tóth Orsi viszont – aki sokkal jobban sír, mint beszél – eleve beavatott. (Egyébként, kedves Orsi, most már tényleg meg kellene szabadulni az általános iskolai versmondó hangsúlyoktól.)

Valamiféle egyensúlyzavar van. Az „evilág" durvasága és a szőke-kékszeműek szívhangjai közül az előbbi a harsányabb, legalábbis a darab első, több mint kétórás részében. A fizikai úthengerként gyűri le a metafizikait – az említett kitartott, átszellemült ölelkezésen túl nincs közösség, nem születik könny és szeretet. A szélsőséges ellenpontozást finom kioltások, a világok egybecsúsztatása zárja: ezekben a pillanatokban emberi dimenziókat nyernek a figurák, megszelídülnek, keménységük megtörik: az előadás legjobb pillanatai. Például ahogy Péterfy Borbála mint kifosztott prostituált, halkan és magányosan megkérdezi, hogy megfürödhet-e: ebben felfénylik a dráma.

Mundruczó kétfajta elv mentén szerkeszt: az egyik a zenei (ami remek és élvezetes, és még ezen is túl: szeptember 21-én hideglelősen utal egymásra a színpadon pucéron csárdásozó-zsidózó rocker és az utcai valóság), a másik a szélsőségekig feszített ellenpontozás. Az előadás második, rövidebb fele tiszta forma, maga mögött hagyja az első rész túlhajszolt agresszióját, és végre színpadi közösséget teremt. Az emelkedő színpadot a rendező sűrűn telerakja apró, műanyag fenyőfákkal, a társulatot egyenruhába bújtatja, és leülteti a fák közé, puhán világítja. Nagyszerű a látvány (Bausch jut eszembe róla), mintha szibériai nyulak tekintenének ránk a végtelen térből. Végre-valahára átléptünk egy szimbolikus olvasatba. Monológok kezdődnek, mozdulatlanság, csak az erdő susog, recscsen, a szektatagok keresgélik fivéreiket és nővéreiket, jégkalapácsukkal ölik az üreseket: a színészek diót törnek, az egyszerre reccsenő sok üres dió ijesztőbb metafora, mint az első rész minden vérengzése.

És megszólal Sosztakovics *Leningrád-szimfóniá*jának első, *Háború* című tétele, halkan, majd ahogy kell, allegretto – elég szemtelenül le is megy az egész: a diadalig, a zenei katarzisig és az azt követő levezetésig és megnyugvásig. A zenével párhuzamosan szaladunk át a Szovjetunió történetén a szőke-kékszeműek lassú térhódításával. Nagy, teljes élményt komponálnak most a nézőnek.

Hogy aztán jöjjön megint egy cinikus feketeleves: egy plazmatévékre vetített filmreklám, amely a YÉG nevű gépeket kínálja eladásra, ily módon egy megvásárolható megváltást ajánlva. Bár ez a motívum a könyvben is szerepel, de mint minden: ellentmondások mentén olvasandó; egyrészt valóban reklám és üzlet, másrészt tényleges esély a megváltásra, a közösséghez tartozásra, a fényre, Isten birodalmába való belépésre. Ezekkel a zavarba ejtő ellenpontokkal Szorokin egyszerre elidegenít, közel hoz és eltart, mint aki arra figyelmeztet, hogy a világ látható felülete alatt rejtőzhetnek meglepetések. Szorokin szövegének biblikus áhítata, pietista emelkedettsége a Krétakör előadásában ironikus reklámmá silányul, amely a nagy földi átverést propagálja a fényben való feloldódás helyett. (Düh fog el a reklám alatt. A színházi este önkezével rombolja magát.)

Elgondolkodtató, hogy az előadás végső üzenete (szó szerint értendő) a néző felé az, hogy NE FÉLJ: a színpadot elhagyó, a szimbolikusan a nézők közt távozó színészek ezt az üzenetet írják fel mindenhova. (Pilinszky azonos című verse jut eszembe: „Ha értenéd is átkaim / Ne félj.") Mitől nem kellene félni? A beavatás fájdalmától? Az üresek világától? Tőlük, a köztünk távozó fivérektől és nővérektől, akikhez, végső soron, mégsem lett kedvem tartozni? Vajon ez a mű végül nem inkább az összetartozás furcsa, ellentmondásos igéjét hirdeti? Vagy attól ne féljünk, hogy a szeretet (szerelem) majd összetöri a jégszívünket? Mert a kiváló Tilo Werner ezt énekli: *Love is gonna break your heart.* Nemcsak a színpadi közösségnek kellene létrejönnie, hanem a nézőben is meg kellene születnie annak a – ha csak szimbolikusan is elérhető – lehetőségnek, hogy *hozzájuk* tartozzon, a fivérek, nővérek testvériségéhez. Nem csupán egy orosz regény értelmezési kérdése ez már. Vállalva a „hatásköri túllépés" kockázatát, és nem függetlenítve magam a társulat első tíz évének darabjaitól, úgy hiszem, hogy a Krétakör szellemisége ma nem alkalmas a nézővel való közösség megteremtésére. Mert erről mást gondol. Mert nem áll szándékában. Mert érzelmileg nem képes rá. Mert nem mer, mivel azt hiszi, hogy a humanizmus és az együttérzés divatjamúlt. (Együttérzés – hogy mi együtt ugyanazt érezzük; részvét – hogy mi is részt vehetünk.) Végül is mindegy, hogy miért: *A jég* pontosan mutatja, hogy ők, a színpadon lévők tőlünk különálló, zárt, magának való közösség, *mi* pedig nézőként magunkra maradunk, üresen vagy sem. Nem lettünk fivérek és nővérek. Ez a színház nem azért prófétál nekünk, hogy magához öleljen, hanem hogy vegyük tudomásul. Amit itt feszegetek, morális dilemma, amihez az esztétikai elemzésnek, kritikának elvileg semmi köze, mégis: éppen ez az előadás hozott meg olyan esztétikai döntéseket, amelyek egy színház erkölcsi alapállását türközik. Lehet, hogy az ő szívük beszél, de jégből van; zengő érc, pengő cimbalom. Szóljanak bár az emberek vagy az angyalok nyelvén.

VLAGYIMIR SZOROKIN: A JÉG
(Krétakör Színház – Trafó)

FORDÍTOTTA: Bratka László. **DRAMATURG:** Petrányi Viktória. **DÍSZLET-JELMEZ:** Ágh Márton. **RENDEZŐ:** Mundruczó Kornél.
SZEREPLŐK: Csákányi Eszter, Péterfy Borbála, Sárosdi Lilla, Tóth Orsi, Bánki Gergely, Gyabronka József, Katona László, Nagy Zsolt, Mucsi Zoltán, Rába Roland, Scherer Péter, Terhes Sándor, Tilo Werner.

Sz. Deme László

Klasszikus ütközetek

■ JEAN RACINE: PHAEDRA ■

Racine drámai költészetében a cselekvés arisztokratikusan szavakba burkolózik. A *Phaedra* hősei inkább elvont figurák, mintsem hús-vér alakok. Mondatköpenyeket és vallomás-sálakat öltenek magukra, s minden akciójuk, a megnyilatkozásoknak alárendelten, a köznapi való fölé emelkedik. Az Új Színház előadása elcsípi ezt a hűvösen irodalmi világot: szereplői nem „izzadnak", akármennyi szenvedély csordul is párbeszédeikbe.

Valló Péter rendező fegyelmezett játékra szorítja a színészeket. Részletező, széles gesztusok helyett a koncentrált alakok kifejező mozdulatokból építkeznek. Oinoné, a dajka szerepében Nagy Mari szolgálatkészen lohol Phaedra után, s minél többször próbálja megérinteni, kontaktusba lépni vele, annál inkább érezhető, hogy viselkedése nemcsak sunyi törleszkedés, hanem a királyné iránti csodálat is. A színészi játék koncentrálása mellett hangsúlyos szerepet kap a vers, Lackfi János új fordítása. A jelenetek a szöveg líraiságából nyerik hangulatukat, s ettől leheletnyit meseivé válik az atmoszféra. Pedig a rímes szöveg egyáltalán nem hat mesterkéltnek vagy naivnak, ráadásul a színészek nemcsak élvezettel, de természetesen is mondják, felesleges dagály és öblögetés nélkül. Nincs archaizálás vagy időutazás, a színpadra állítás kortárs környezetbe helyezi a történéseket. Kosztümös dámák és hercegek vagy nagyszabású antik képbe rendezett görög hősök helyett egy akár kortalannak is érezhető, mégis inkább mainak tűnő elitet és beosztott seregét látjuk. Hirtling István Theraménesze egy személyi titkár távolságtartásával intézi neveltje ügyeit. Fodor Annamária Iszménéként inkább Arícia kommunikációs tanácsadójának tűnik, mintsem bizalmas barátnőjének. A szereplők elegáns ruháikban fesztelenül mozognak az artisztikus környezetben. (Itt még Hippolitosz halálos sebesülése is képzőművészeti alkotás: fekete öltönyén határozott piros ecsetvonás húzódik, az arctól indulva. S ugyanilyen „művészi sebbel", csak feketével piros ruháján, tér meg Thézeusz az Alvilágból.)

A játéktér kialakítását is a rendező vállalta magára. A díszlet központi eleme egy első osztályú bőrfotel. Körülötte futnak össze a kőlapokkal borított járások, egy kereszt négy szára. A piros fotel mögött záródik össze a belső terekben játszódó jelenetekhez a kék színű függöny – egyébként maga a színpadot a nézőtértől elválasztó valódi függöny, ugyanis nemcsak az előadás játszódik a deszkákon, ide telepítették a nézőket is. Talán az intimitás fokozá-

sára. Vagy hogy belülről lássuk a Phaedrát alakító színésznőt, egyfajta „színház a színházban” allúzióként. Esetleg egyszerűen csak azért, hogy a megfelelő dramaturgiai pillanatokban (például Thézeusz érkezésekor) a pompás kék bársonyt méltóságteljesen felvonva a színpadi kép tablójához keretet adhasson a díszes páholysor. Kellemes háttér, megfelelően világítva kísérteties is, ám ennél sokkal fontosabb a két meghatározó díszletelem színe, a szék pirosa és a függöny kékje, amely ellentét az előadás lényegét szimbolizálja.

Valló biztos arányérzékkel teszi ki a darab hangsúlyait. Miközben Phaedra tragikus szenvedélye kibomlik, de nem a végletekig tombolva, erősebb nyomaték jut a történet mélyén rejlő generációs ellentétnek. Örök konfliktus ez, a legtöbb klasszikussá érett darabban feltűnik, mégis érdekes, ahogyan Valló finom határozottsággal állítja párhuzamba Phaedra dilemmájával, amely így egészen széles kontextusba ágyazódik.

Két korosztály néz farkasszemet (egyébként már a műsorfüzet borítóján is). Az élet csúcsára ért s az öregség „hanyatlása” elé néző Phaedra és Thézeusz áll szemben az éppen a csúcskorszakba lépni készülő Aríciával és Hippolitosszal. A kopásnak indult szépségéhez, illetve hősi hírnevéhez ragaszkodó Phaedra és Thézeusz szenvedélyből és indulatból cselekszik, és teszi tönkre az eszére hallgató s ezért elszánt védekezés helyett tisztelettel adózó és menekülő Hippolitoszt, miközben Arícia is észszerű döntést próbál hozni, s így lesz része a boldogtalanság. Mintha Benedek Mari klasszikus vonalú, minden felesleges fodrot kerülő jelmezei is ezt az elkülönítést hangsúlyoznák. Phaedra elsőként csupasz vállú estélyiben jelenik meg, és a szandálját a kezében hozza, mint valami fruska. Özvegyi ruhája is kihívó, mély dekoltázzsal. Ehhez képest Arícia zárt, a nyakát is betakaró, hűvösen kék ruhát hord. Vörösbe öltözik Thézeusz, míg Hippolitosz egyszerű tiszta fehér vagy feketébe.

Az igazi bravúr azonban a két szereplőpár játékának világos ellenpontjaiban nyilvánul meg. Bár végig az „eszköztelenség” dominál, Takács Katalin és Bálint András játéka érzékenyebb és sokrétűbb arcát tárja fel a figurának, mint a fiatalabb Pálfi Katáé és Huszár Zsolté. Arícia és Hippolitosz statikus alakok: nincs mozgásterük. Így az előadás a hős bukása keltette katarzis helyett a tragédia okozóinak emberi gyarlóságára fokuszálhat. Takács Katalin Phaedrája maga a folyamat, ahogyan egy csodálatos nő, akinek valaha lába előtt hevert a fél világ, ijedten konstatálja az idő múlását. Hiába a felkínálkozás, a fedetlen mellek, Hippolitosz elutasítása maga a vég. Csak az érzelmek működnek úgy, mint régen, a test hervadni kezd. És így kerekedik felül a birtoklás vágya, a bizonyításkényszer, a pusztító hazugság. De nem őrjöngve, hanem riadtan! Bálint András Thézeuszként viszont nem a szomorúságot hangsúlyozza, hanem kifejezett humorral és iróniával alakít egy olyan figurát, aki egyszer csak nem igazodik el. A hőst elhomályosítja a gyanakvó férj és apa, s így hibás döntést hoz. De ő sem dühöng, hanem csalódott rezignáltsággal száműzi a fiát, majd még csalódottabban ismeri el, hogy tévedett.

Koncz Zsuzsa felvételei

Pálfi Kata (Arícia) és Huszár Zsolt (Hippolitosz)

Nagy Mari (Oinoné) és Takács Katalin (Phaedra)

JEAN RACINE: PHAEDRA
(Új Színház)

FORDÍTOTTA: Lackfi János. **DRAMATURG:** Hársing Hilda. **JELMEZ:** Benedek Mari. **DÍSZLETRENDEZŐ:** Valló Péter.

SZEREPLŐK: Takács Katalin, Bálint András m. v., Huszár Zsolt, Pálfi Kata, Nagy Mari, Hirtling István, Fodor Annamária, Moldvai Kiss Andrea, Benka Kristóf, Kertai Kristóf.

Tarján Tamás

Elmorzsolt dohány

■ FRIEDRICH DÜRRENMATT: PLAY STRINDBERG ■

A csak picinyke fényeket átszűrő sötétben bejön Cserhalmi György, Hernádi Judit és Dinyés Dániel. Nem bejövés: bevonulás lenne e pár lépés, ha profi ökölvívó-mérkőzés venné kezdetét (ahogy azt a Strindberget újraíró Dürrenmatt akarta is). Mindhárman megállnak a tér egy-egy pontján, amely majd játékuk kezdőpontját jelöli ki. Cserhalmi-Edgar, még félúton laza civil énje és a szerepre kész koncentráltsága között, selymán mosolyint kicsit, és egyszerű, katonás jelet ad az ujjával: mehet! Dinyés a pianinóhoz ül, Cserhalmi fagyott arcú félhalottként elterül karszékében, Hernádi is hirtelen átváltozik: ő Alice. Fény föl. *Mehet.*

Mi következik ebből a nyitányból, melyet a sötétség nem elnyel, de kiemel a Thália Színház Új Stúdiójában? Az, hogy a szobadíszlet oldalsó zugába eső pianínónál már ül valaki, tehát a muzsikálásra többször felszólított vagy a kedvenc Griegjéhez nekikészülődő Alicenak nincs helye. Más kéz szaladozik az övé helyett a billentyűkön. Dinyés Dániel futamai alá is festenek sok szituációt, például a távírógép kattogása (mert ez a – dróthálós benyílóban folytatódó, hivatali kellékekkel felszerelt – szoba munkahely is) a zene nyelvén tutul.

Seress Zoltán (Kurt) és Cserhalmi György (Edgar)

A feladata elvégzésének komolyságán kívül semmivel sem törődő, a reflexív megnyilvánulásokat mellőző zongorista alkalomadtán kellékesként is funkcionál, egyszer meg beül kártyázni a tényleg Solvejg dalába feledkező asszonyt felváltva.

Ács János (Bereczky Erzsébet 1973 óta teherbíró fordítását használó) rendezésében a kezdés hangoltsága többszörösen is szuggerálja, hogy ez játék *(play)*. Dürrenmatt strindbergesdit játszik – a szabályokat nem a tegnapelőtti svéd, hanem a tegnapi svájci diktálja –, a színészek pedig dürrenmattosdit játszanak. Az előadás felütése nem pusztán impresszió, hanem (a tervek szerint) irányt szabó forma is: a film hőskorát, a némafilmet idézi (így August Strindberg darabjával vállal nagyjából szinkronitást). A házassági viadal, az ezüstlakodalmi haláltánc nem az érzelmi és egzisztenciális bokszcsata tizenkét menetévé változik. Nem meccs, inkább szkeccs. Zenétől véralафutásos jelenetvázlatok hol tragikomédiai, hol bohózati füzére. A dürrenmatti ringkulisszából Menczel Róbert csak a kíméletlen mennyezeti fémlámpákat hagyta meg. Finom barna bőr, elegáns, világosabb fa, némi üveg, némi textília az anyaga a polgárias díszletnek, melynek enyhén elidegenítő tartozékai fotóként tapadnak a falakra, vagy a toronyszoba munka-fertályában húzzák meg magukat.

A részben némafilmes formanyelv magyarázat (időnként mentség) azokra a széles, éles mozdulatokra, melyeket Cserhalmi György sűrűn gyakorol a roskatagságát takargatni igyekvő Edgar kapitány szerepében, s azokra az artikulálatlan hangokra, amelyeket Hernádi Judit ad a jóval fiatalabb feleség, Alice, a korábbi színésznő szájába. Ha ez „némafilm" – *silent film* –, a levegőbe rajzolt kar-felkiáltójelek a köztes feliratokat készítik elő, a sikolyok, a gurgulázások pedig úgysem hallatszanak. Ács Jánosnál a *silent*tel, azaz a csöndességgel általában nincs is baj, de rendezése az első pillanattól, folyamatosan s szinte mindvégig csak külsőségek együttese, s abban sem dönt, amiben feltétlenül kellene. Az éppen huszonöt esztendeje tartó kudarcos házasság nem ég gyújtózsinórként. Ha robban is az évforduló napja s utána még egy-kettő, az nem az előzményekből ered, csak mondódik a sok kétséges kijelentés közepette. A replikák nem csattannak: a levegőbe enyésznek, a két ökölharcos a semmit csépeli. Az általában rövid megszólalások (melyeket ugyancsak lehet a némafilmek „felvonásközi", jelenetközi írásos magyarázatainak kurtaságához mérni), ez a verbális ütésváltás folyton veszít a ritmusából. A férj és a feleség nem színpadilag hiteles, fontos, jelentéses helyzetekből verekszik a szavakkal. Járkálnak, keringélnek, pótcselekvésekbe fognak, ismétlik magukat. Cserhalmi jobban figyel a sántí-

tására, mint a már majdhogynem mozgásképtelen életére. Testkultúrából oldaná meg a Strindbergtől *(Haláltánc)* átvett és (modellszerűen) újraértelmezett emberi kapcsolat kulturálatlanságát. Nem világos, mennyire az övé a nevetgélés, az enyhe öngúny. Nem világos, mikor, miért támadnak és illannak indulatai. Nem nagy formátumúan rossz, csak kisszerűen rosszalkodó. Míg ő főleg a gyermetegségig magamutogató gesztusokból, Hernádi elsősorban gyurmázó mimikából építkezik. Jelentőségteljesen indított, becsmérlő pillantásokból, a felhúzott orr sértődöttségéből, a felszegett áll dacából. Mivel nincs a testi-lelki gonoszkodásban „világbajnok" kihívója, ő sem hívhatja ki a másikat. (Vagy fordítva, *vice versa.*)

Sem önmagukhoz, sem egymáshoz való viszonyuk nem karakteres a Thália estéjén. Két ilyen kaliberű színésztől az a minimum, hogy az elszalasztott élet keserve és a kölcsönös, ősi gyűlölet süt Edgarból és Alice-ból. Az előadást bogarászva sem bukkanunk a szexuális diszharmónia, a fiziológiai szkander valódi nyomaira. Az érdekütközések sótlan múltleltárak. (Micsoda ballisztikai szakíró, világhírnév voltam én! S micsoda színházi karriert futhattam volna be én! Stb.) Faltörő kosnak használt felnőtt ikergyermekeikről (egy lány, egy fiú) sikerül úgy beszélniük, hogy ezek a meg nem jelenő szereplők semmit ne jelentsenek. Játék, „legalább gyötörjük egymást!" cinkosság legfeljebb a szegényes szószinten költözik kettősük szennyes fészkébe. Kártyázáskor Cserhalmi akkora odahajlásokkal les Hernádi lapjaiba, hogy azt egy kilométerekre levő másik toronyban – egy másik *lakatlan* emberszigeten – is észrevehetnék. (A *tudom, hogy tudod* csak halványan működik.) Alice a szőnyeg alá söpri férje el nem szívott, porrá gyürmölészett szivarkájának maradványait. (*Nem dohányzom, hogy még húsz évig éljek!* De persze aztán dohányzik.) Látni – máskor is –, hogy a szőnyegcsücskök alatt púposodik a piszok. Az ilyen *szőnyeg alá söpréseknek* történetük, *szerepük* van a jó előadásokban. Akár még ahhoz is hozzászólhatnak, Edgarék két alkalmazottja miért pontosan most mondott fel (ha igaz, hogy most mondtak fel, *„ebben a percben"*). Arra sem könnyű magyarázatot találni, Cserhalmi kapitánya miért csókol egyszer kezet az első sorban ülő hölgynek, Hernádi Alice-a is miért egy nézővel húzatná le ujjára ízesült, utált jegygyűrűjét.

Félő: a *play* – a Strindberget játszunk, játs(s)zunk Strindberggel, játs(s)zunk Dürrenmatt-tal – gondolata elharapózott a próbák során; a szituációk megoldatlanságára az „úgyis csak játék", az „épp ez benne a játék" reményétől várták az egérutat. A merő felszínesség egyik kitörése, hogy Koppenhága neve – az öt alkalommal,

Schiller Kata felvételei

Hernádi Judit (Alice), Cserhalmi György és Seress Zoltán

öt utazással azért legyőzött távolság jelzésére, a csehovi „Moszkva! Moszkva!" párhuzamaként – mindig *Kop'nhága* affektációval hangzik el. Ha tudnánk, hőseink miért kaptak rá e *(magyar)* kiejtés poénosságára, magánmitológiájukban mit fed a finomkodás, Edgart és Alice-t nem egyszerűen a „rossz házasság" címszó alatt tartanánk számon a Dürrenmatt érintésétől sokkal portalanabbá nem lett Strindberg-féle életcsőd-tankönyvben.

A játék(mód, -értelmezés, -kizsigerelés) problémája Strindberg és Dürrenmatt mellett ártott Csehov, Brecht, Beckett, Ionesco és mások szellemének is, mivel ez a színműváltozat (a bázeli színház felkérését elfogadó Dürrenmattnak eleinte se kedve, se ötlete nem volt az óvatosabb vagy radikálisabb átigazításhoz) velük, az ő dramaturgiájukkal is dialógusba lép, így az egyik legrégebbi és legváltozatosabban kidolgozott irodalmi tárgyat, nő és férfi, feleség és férj össze nem illését, a házasság (bármely házasság) kapitulációját analizáló darab általuk is nyerhetne impulzusokat (olykor nyer is – ez nyilvánvaló Ács rendezésének az érzékletességet nem pótoló *műveltségéből*).

Kurt (a karantén parancsnoka, Alice unokatestvére) kívülről – tizenöt esztendő távolából, más kontinenseket megjárva – érkezik a „szerelmi háromszögbe", harmadiknak. Seress Zoltán felöltősen, mélyen szemébe húzott kalappal, pengebajuszkás arccal lép be. Tipikus hajdani filmhős. Ebből az imázsból ugyanúgy alig kamatoztathat valamit, mint társai a maguk némafilmességéből. Seress márványos hűvössége, kevés eszközre és fékezett hangerőre igényt tartó szerepformálása igen jót tesz a produkciónak, a második rész utolsó húsz percében pedig egy már nem színvonaltalan és nem tartalmatlan előadást katalizál Edgar és Alice állítólagos egykori összeboronálója, Alice mostani elcsábítója. Valóság és valótlanság sebes és ellenőrizhetetlen váltakozása az eseménytörténet epikus erejével alájátszik a triónak (a ki nem felejthető *V-effekt*-pianistával együtt: a négyesnek). Ekkor a végig ütődött karmesterként jelen levő Cserhalmi színészi formátuma is igazolást nyer, Hernádi dallamos mozgássorokra váltani próbált művészi önfegyelme is, az interpretációban csapongó, végre hazataláló irónia is. S megint Seress alakítása igazítja ki, nyesegeti meg a vadhajtásokat. A szeretkezés-jelenet képtelenségén ő sem segíthet. Erre a gunyoros imitációra még azt sem kellene kiírni, hogy tizenkét éven aluliak felnőtt felügyelete mellett tekinthetik meg. Ha viszont Kurt részéről csupán egy alfél-hullámzás, a szintén felöltözött Alice-tól mindössze egy ajkbiggyesztés a másodperces összeborulás, mit lesett ki az aléltságát csak tettető kapitány? Mi vezérli „a fiatalokat", unokatestvéreket további (meg nem tett) lépéseikben? Hol volt e jelenet formálásakor Vári-Nagy Nóra dramaturg?

Maradéktalan elismerés illetheti Gyarmathy Ágnes jelmeztervezőt. Sem a kapitány uniformisával, sem Kurt öltönyével, kabátjával nem parádézhatott, mégis remekbe szabta az előbbi nevetséges füles fejfedőjét, tökéletesen bemérte az utóbbira önthető szürkét. Hernádi ruhái pedig színükben, mintájukban olyanok s úgy gyönyörűek, ahogy az a színésznő-előéletére büszke Alice-hoz passzol. Ám viselhet-e az asszony csak azért balettcipőt a jelmezszerű ruhájához, mert egyetlen pillanatra a spiccelési tudását bizonygatja?

Különben meg sosem biztató jel, ha egy kritika azzal végződik: de a jelmez jó volt...

FRIEDRICH DÜRRENMATT: PLAY STRINDBERG (Thália Színház, Új Stúdió)

FORDÍTOTTA: Bereczky Erzsébet. **DÍSZLET:** Menczel Róbert. **JELMEZ:** Gyarmathy Ágnes. **DRAMATURG:** Vári-Nagy Nóra. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Gáspár Anna. **RENDEZŐ:** Ács János. **SZEREPLŐK:** Cserhalmi György, Hernádi Judit, Seress Zoltán, Dinyés Dániel.

Szántó Judit

Csirkegyár és kohó közt

■ NYIKOLAJ KOLJADA: SZIBÉRIA TRANSZ ■

Az utóbbi évekből való források szerint az egy híján ötvenesztendős Nyikolaj Koljada (szójátékos név, lévén ugye a Nyikolajnak Kolja a beceneve) ötvennyolc, hatvan, illetve hetven darabot írt; ő maga egy friss nyilatkozatában nyolcvanötről beszél, s kritikusait megelőzve maga plakátozza ki „az uráli Lope de Vega" csúfnevet. Drámailag állítólag nehezen megragadható korunkban mi lehet a titka ennek a párját ritkító termékenységnek?

A cenzúra gátjainak málladozásával, majd leomlásával kiderült, hogy a szovjet és a posztszovjet élet sivár, embertelen valóságában milyen fájdalmas változatlansággal tenyészett tovább az úgynevezett orosz lélek a maga fojtott bensőségében, tehetetlenségében, pótcselekvéseivel, elvágyódásaival, kozmikus érzékenységével és rezdüléseivel. A nagy orosz klasszikusok, bár hivatalosan korai forradalmároknak voltak beállítva, megőrizték kétségbeesett aktualitásukat; potenciális utódaik viszont a lenini–sztálini évtizedek alatt legföljebb az íróasztalfióknak alkothattak. A peresztrojka zsilipeket felemelő hatására azonban újabb s azóta még egyre újabb utódok vetették rá magukat egyszerre a klasszikus örökségre és a kortársi valóságra, és versengve hozták létre a maguk közérzet-, életérzés- és válságdrámáit, melyeket a nagy elődök közül elsősorban és mindenekelőtt a halhatatlanságban és úgyszólván korlátlan adaptálhatóságban egyedül Shakespeare-rel mérhető Csehov ihletett. (A prózában, amennyire tudhatom, *mutatis mutandis* hasonló folyamatok játszódnak le.) Ehhez a csapathoz tartozik Koljada is, időrendben az elsők közé.

Ilyen drámákat akár sorozatban is lehet írni. A nehezen mozduló hatalmas ország kimeríthetetlen bőségben termi az évszázados pedigrével rendelkező frusztrált csodabogarakat, a lejáratott nagy eszmék és hívószavak foszlányaiba kapaszkodó tévelygőket, a hétköznapok mocsarába ragadt reménytelen kapálózókat csakúgy, mint a mások nyomorán élősködő, otromba dúvadakat; és erre a faunára telepszik rá élősködőként a felszíni Nyugat-majmolás (lásd a sipilovszki Murlin Murlót). Minderre végtelen számú drámai helyzet építhető anélkül, hogy olyan hagyományos és divatjamúlt valőrökre, mint cselekmény, konfliktus, kifejlet, igény és szükség volna.

Schiller Kata felvétele

Kerekes Éva (Inna), Hámori Gabriella (Olga) és Dömötör András (Alekszej)

Koljada életművének mélyebb ismeretére volna szükség ahhoz, hogy kiderüljön: jelentős színt képvisel-e ezen a palettán, fűződik-e hozzá valami, kizárólag rá jellemző tartalmi vagy formai újszerűség. A *Szibéria Transz* (eredeti és a kaposvári bemutatón is használt címe szerint *Murlin Murlo*) a jó néhány változatában nálunk is ismert hipernaturalista közérzetdráma jellegzetes terméke,

visszaköszönő típusokkal és helyzetekkel, melyek vitathatatlan ügyességgel, lendületes, sokszor eredeti dialógusokkal szerveződnek egész estét betölteni képes színpadi alkotássá, problémaérzékenysége azonban nem emelkedik ki az átlagból. Annyit jegyeznék még meg, hogy a világvége-várás és a szakállas jóistennel való intim viszony motívumkettőzés, mondhatni, pleonazmus; egy is elég volna belőle.

Az Örkény színházi bemutató rendezőjének, Guelmino Sándornak jó dramaturgiai érzékét már a címválasztás is dicséri: a *Szibéria Transz* egyaránt utal a fiktív szibériai kisváros mellett expressz elrobogó vasútra és a hősnő, Olga irreális lelkiállapotaira. A fiatal rendező minden bizonnyal végiggondolta az előadás lehetséges irányait, a pszichológiai realizmustól a finom, árnyalatokra kihegyezett csehovizáláson át a vad szürrealizmusig; a színpadon azonban úgy hat a darab, mintha, mondjuk, Katajev *Bolond vasárnap*ját két francia Feydeau-epigon adaptálta volna. Hiányoznak az ember önmagába való alászállásának csendes, lírai pillanatai, a szereplők árnyalatlan fortissimóban kergetőzik, harsogják, őrjöngik végig az előadást, és a két nővér, Olga és Inna hisztérikus vonaglásai oly hasonlóak, hogy kettejük között elmosódik minden különbség. A közönség végigkacagja az előadást, verbális humor, helyzetkomikum, szélsőségesen groteszk színészi eszközök együtt ostromolják rekeszizmait – s eközben nagyrészt áldozatul esik a mű egészéből sugárzó fájdalmas, már-már tragikus életérzés, amelyre, mellesleg, nálunk is (világszerte is?) megélt, tapasztalt frusztrációs pszichózisok rezonálhatnának. A stiláris egyhangúság pedig – és ez a legnagyobb baj – nemegyszer statikussá, unalmassá teszi a játékot.

Kész rendezőnél talán nem is illik méltatni az ötleteket, a játszó kellékeket a mosógéptől és liftajtótól a vízsugáron és szárítókötéleken át kaucsukbabáig és vodkástarisznyáig, a lepusztultságot érzékletesen tükröző megannyi tárgyat – ezeket az etűdöket az előadás jelesen abszolválja.

Két kitűnő színésznő – az egyik mindent, a másik majdnem mindent tud – feszíti mimikáját, mozgáskészségét, hangerejét a végsőkig, hogy az instrukcióknak megfeleljen, és ezt a végtelenül fárasztó feladatot mindketten győzik erővel és leleménnyel; ám emberábrázolásra ekként kevés erejük marad. Hámori Gabriellának (Olga) minden testrésze külön játszik, úgy tetszik, még a fedőt is a hangja mozdítja el a tűzhelyről, s kergeti végig a játéktéren. Figyelméből még csendes, elmélázó pillanatokra is futja; ismétlődő és hosszan tartó néma színpadi jelenléteit nagyon szépen bútorozza be. Az azonban, hogy naiv-e, gyermekes-e, eredendően tiszta-e, vagy szubnormális, idegbeteg hisztérika, nem derülhet ki; ilyen differenciálásra nincs alkalma. Még monolitikusabb alakot kénytelen megformálni Kerekes Éva, aki úgyszólván végighisztériázza játékidejét; csak pillanatokra sejlik fel, hogy örökös szexuális fixációja és kielégületlensége az élettel szembeni teljes védtelenséget és tanácstalanságot kompenzálja. Mindkét alakítás végigdolgozott, színes, imponálóan technikás, de a szövegből kifejthető teljességgel szükségképpen adós marad.

A két férfi szereplő feledhető. Anger Zsolt, aki a kaposvári Alekszejből közel egy évtized alatt Mihaillá pohosodott, minden izmával és idegszálával kövér embert játszik, durvát, érzéketlent, primitívet; ez így egyszerű feladat, holott lehetne bonyolultabb is. Kínosabb, hogy Alekszej, a Leningrádból – vagy Kurszkból – delegált „specialista" jóval összetettebb szerepében Dömötör András nem tud helytállni; a „pozitív" szakaszban, frázisokat kérődző utópistaként szürke, a nála is hisztériáig fajuló eksztázis és az azzal feleselő kétségbeesett menekülési vágy pedig határozottan nem áll jól neki.

A tragikusra hangolt (és Csehovot írói részről nyíltan plagizáló) befejezést az addig jól szórakozó közönség alighanem meg fogja bocsátani; az előadásnak, ha jelentősége nem is, sikere még lehet.

NYIKOLAJ KOLJADA: SZIBÉRIA TRANSZ (MURLIN MURLO) (Örkény Színház)

Spiró György fordítása alapján a szövegkönyvet írta: Guelmino Sándor és Orbán Eszter. **DÍSZLET:** Horesnyi Balázs. **JELMEZ:** Benedek Mari. **DRAMATURG:** Orbán Eszter. **ASSZISZTENS:** Érdi Ariadne. **RENDEZŐ:** Guelmino Sándor.

SZEREPLŐK: Hámori Gabriella, Kerekes Éva, Dömötör András, Anger Zsolt.

SZEKERES SZABOLCS

Puck bábszínháza

■ WILLIAM SHAKESPEARE: SZENTIVÁNÉJI ÁLOM ■

A mesteremberek próbájával kezdődik a *Szentivánéji álom* a Budapest Bábszínházban. Míg Vackor szerepet oszt, addig Zubolynak és Dudásnak gondjai akadnak a munkával: az előbbi már Herkules hanghordozását intonálja, miközben az utóbbi kétségbeesetten próbál egyensúlyozni a levelek eltakarítására szolgáló lapáton.

Oberon, a tündérkirály földet söprő hatalmas fallosza olykor mikrofonként, máskor szőrpamacsként, tollseprűként vagy éppen Titaniát és Puckot behálózó indaként használatos – túl a nyilvánvaló rendeltetésén.

A színpad két oldalán elhelyezett hangszerek közül az üstdob a boszorkányságra utal, az ütők Demetrius és Lysander párbajánál fegyverként szolgálnak.

Így válnak Jozef Krofta pergő ritmusú, ötletgazdag rendezésében a kellékek, a tárgyak stilizáltságuknál, metaforikusságuknál fogva a színpadi költészet részévé. Krofta elképzeléseinek megvalósulását maximálisan szolgálja a Jaroslav Milfajt által tervezett tér.

A történet egy szoborparkban játszódik. A tér hideg szabályossága, megtervezettsége éles ellentétben áll a történet irracionalitásával – ahogy a szerelmesek ruhájának piros, sárga, rózsaszín, narancssárga színösszeállítása is a park és a tündérvilág alakjainak alabástromfehérségével. Lysander és Hermia kirándulóként, kerékpárt tolva, Demetrius és Heléna golfjátékosként jelenik meg a színen.

Később, amint a fiatalokat beszippantja a bűvös éj, úgy vedlenek át a rikító színekből fehérbe. Merthogy Milfajt színpadán egyébként minden fehér és márvány. A középpontban kapu áll, oszlopai között függönnyel, homlokzatán szamárfejjel. A kapu (báb)színpadként funkcionál, a függöny összehúzásakor azonban

Matz Károly felvétele

Kemény István, Kovács Judit és (fent) Ellinger Edina (Puck), Gémes Antos (Oberon)

inkább kulisszának látszik. Nem mellékesen: az Erzsébet kori színház hátsó függönyére emlékeztet. Az építmény tetejére két meredeken kanyargó lépcső vezet, itt lesz majd Titania és Zuboly nászi ágya.

Krofta olvasatában a *Szentiványéji álom* a fékevesztett, érzékeibe belefelejtkezett fiatal szerelmesek manipulálhatóságáról és a színjátszásról szól. A rendezés folyamatosan reflektál a színházra. A nézőt magával ragadja a rendkívül dinamikus tempójú játék, de a cseh vendégművész mindig az orrára koppint a belefeledkezni vágyónak. Nagyszerű példa erre a szerelmesek nagyjelenete, amelyben a szereplők fennhangon súgnak egymásnak. Az illúzió így megtörik, hogy aztán a legnagyobb természetességgel és még nagyobb lendülettel folytatódjon a mese. A bábok használata szintén ebben a jelenetben válik hangsúlyossá. A szerelmesek esetében érezni leginkább az egyénítés hiányát – igaz, ehhez Shakespeare szövege sem ad túl sok kapaszkodót. A Lysander, Hermia, Demetrius és Heléna rikító színeiben pompázó, kézzel mozgatható bábok a nagy szerelmi cserebere mesés fantasztikumát erősítik.

A rendező elhagyja a kerettörténetet, Theseus és Hippolyta esküvőjét és az arra való készülődést. Erre a dramaturgiai egyszerűsítésre és az erőteljes húzásokra azért van szükség, hogy hangsúlyosabbá váljék Puck központi szerepe.

Ellinger Edina Puckja örökmozgó kópé, minden lében kanál rosszcsont. A szerelmesek az önmagukat ábrázoló bábokat mozgatják, a szereplőket pedig Puck. Ennek a cserfes manónak a kezében futnak össze a szálak, mindent és mindenkit ő irányít. Vitalitásával, szexualitásával még Oberon felett is uralkodik. Ő még azt is megengedheti magának, hogy káromkodjon, ha az események nem úgy alakulnak, ahogyan azt szeretné.

A mesteremberek számának csökkentésével mindhárom színész jól járt: szerepeik jobban elkülönülnek egymástól, és hálásabb karakterek formálhatók, mint eredetileg.

Schneider Jankó Zubolya bármit képes megtenni azért, hogy a bemutató létrejöjjön, és mindent bevállal a remélt siker érdekében. Az a fajta amatőr színjátszó, akit nem lehet annyira megsérteni, hogy végleg elmenjen a kedve a színpadtól. Puck mellett ő a másik figura, aki meghatározza az előadás ritmusát.

Ács Norbert hisztiző, hamar sírva fakadó, toporzékoló kisfiúból indítja Vackort, a „Pyramus és Thisbe" című szörnyű, víg tragédia rendezőjét, hogy aztán az előadáson több szerepben, igazi színházi mesteremberként lássuk viszont. Pályi János tágra nyílt szemű, semmit nem értő Dudása mintha egy burleszkfilmből toppant volna elénk.

A *Szentiványéji álom* jócskán meghúzott, leegyszerűsített értelmezését, valójában paródiáját láthatjuk, ám a társulat elég meggyőzőerővel rendelkezik ahhoz, hogy elhitesse velünk a rendezői olvasat érvényességét.

WILLIAM SHAKESPEARE: SZENTIVÁNÉJI ÁLOM
(Budapest Bábszínház, Játszó-tér)

BÁBSZÍNPADRA ALKALMAZTA: Miloslav Klima és Josef Krofta. Arany János, Eörsi István és Nádasdy Ádám fordításának figyelembevételével a magyar változatot készítette: Balogh Géza. **TERVEZŐ:** Jaroslav Milfajt. **ZENE:** Vratislav Sramek. **KOREOGRÁFUS:** Király Attila. **RENDEZŐ:** Josef Krofta m. v.

SZEREPLŐK: Gémes Antos e. h., Radics Rita, Ellinger Edina, Kovács Judit, Semjén Nóra, Teszárek Csaba, Kemény István, Schneider Jankó, Ács Norbert, Pályi János m. v., Kovács Katalin, Papp Orsolya.

Százados László

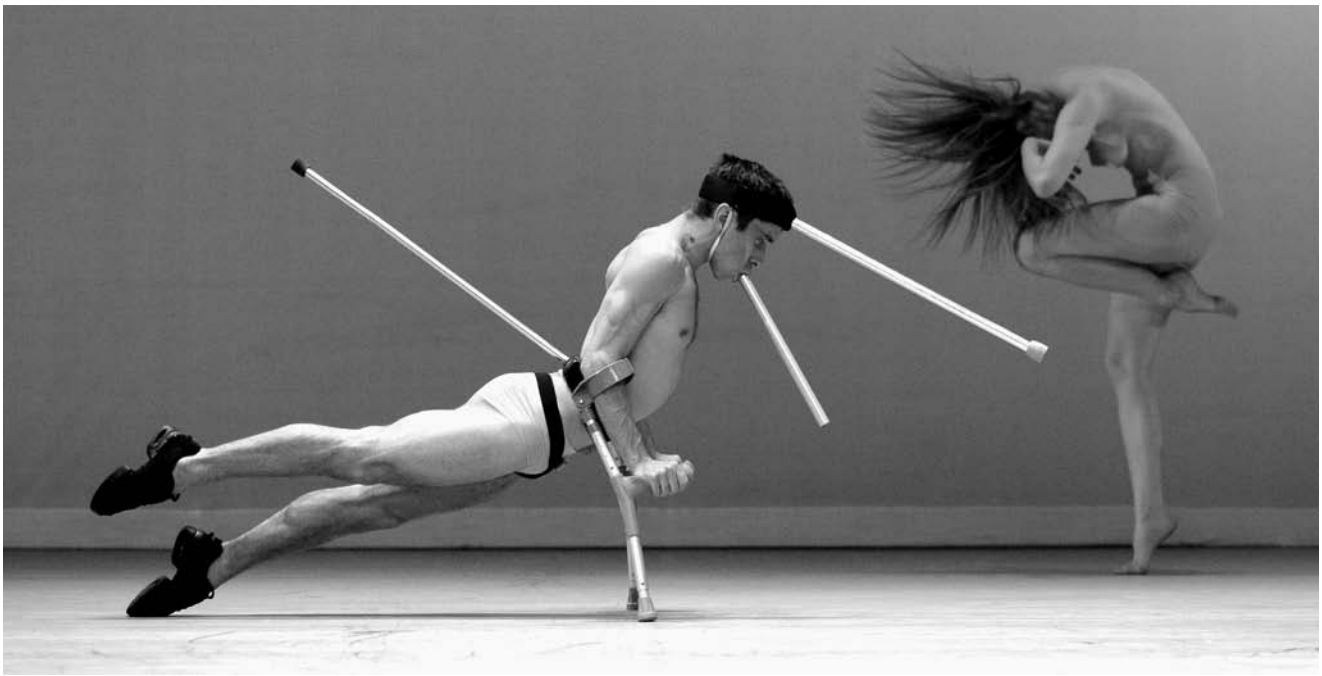
Chouinard, háromszor

■ BODY_REMIX/GOLDBERG_VARIATIONS; EGY FAUN DÉLUTÁNJA; ÉTUDE NO.1. ■

Marie Chouinard két-háromévenkénti fellépései – önmagával szemben is – magasra tették a lécet: felfokozott várakozás előzi meg minden szereplését. Ez alkalommal egy csoportos és két szólódarabot magában foglaló, közel két évtizedet átölelő mini-retrospektívvel érkezett. A korábbiaktól eltérően nem egyenletesen elosztva, hanem növekvő hatásfokú dózisokban kaptuk meg a magunk Chouinard-adagját.

1. PROTÉZIS-TÁNC – A *bODY__rEMIX* (2005) testképolvasatok analízise, energikus és brutális visszabontása, majd újrakeverése egy karcos-fémes hangarchitektúra vázszerkezetére felfeszítve. Preparált hangok, preparált testek, preparált balett: provokatív, tabutémát is érintő határvidék-kutatás. Stilizált és eklektikus mozdulatok, ösztönös, de mégis precízen kivitelezett mozgásszekvenciák: megint az az egyszerre archaikus és minimál, (poszt)modern törzsi tánc, amelynek jellegét és hatósugarát most egy speciális szempontok szerint válogatott kelléktár is alakítja. Az izmos, nemtelenített, de nem vágytalanított androgün testeket krómozott fém dominanciájú protézisgyűjteménnyel szereli fel Chouinard: mankókkal, járókeretekkel; eltérő méretű, a test különböző pontjaira – homlok, száj, mellkas, hát, ágyék – erősített, többfunkciós (támaszték, fallosz, szarv, kinövés, ütőhangszer) fémcsövekkel; gumikötél-függesztésekkel; guruló raklappal és székekkel; balettrúddal és spicc-cipőkkel. (A lista közel sem teljes.) A táncosokon – „eredetileg" öt férfi és öt nő – a már megszokott, csíkokból, anyag-szalagokból felépített alig-ruhák: szürke, testrózsaszín, fehér és fekete egymáshoz hangolva. A színpad doboztere a világos padlótól és hátfaltól eltekintve fekete – a fehér, sárgászöld és vörös fények az egyetlen „luxuselem".

A testkép kialakításának origója határainak és hatókörének feltérképezése: mit bír, mire alkalmas a törzsfejlődésnek ezen a fokán. Az ehhez kapcsolódó tárgy- és eszközhasználatot a veszteség vagy a többlet igényei határozzák meg. Ha baleset, harc, születési rendellenesség miatti sérülést, csonkaságot, hiányt ellensúlyoz, akkor pótlék. Célja a genetikusan kódolt testfelépítés újraalkotása, körvonalainak újrarajzolása: alapfunkció-rekonstrukció. Ellenkező esetben evolúciókorrekció: toldalékok hozzáadása, kiigazítások végrehajtása, a hiánytalan test lehetőségeinek „továbbgondolása" (erőátvitel, energiasokszorozás) – általában a végtagok valamilyen szempontú meghosszabbítása. Tehát: helyreállítás vagy továbbépítés. Chouinard mindkét lehetséges irányt felmérve egy harmadikat választ: a mintavételt követő *bODY__rEMIX*et. Zavarba ejtően mély a merítés: a koreográfia lehetséges helyszínei valahol a kórház/elmegyógyintézet–rehabilitációs központ–torna- vagy próbaterem–szadomazo klub közötti térben oszcillálnak. Munkavégzés-folyamatok és harcművészeti gyakorlatok elemei vegyülnek a testedzés/szórakozás/szex témakörből kiemelt mozdulatzárványokkal, miközben folyamatosak az „áthallások" a mutatványosok, a cirkusz és az akrobatika világa felé. A táncosok pillanatok alatt alakulnak át emberállat hibridekké, háton fekvő bogárként kapálóznak fém végtagjaikkal, óriás tarisznyarákok csapataként vonulnak fel-alá balettcipőbe bújtatott kezükön és lábu-



Marie Chouinard felvétele

bODY_rEMIX: David Rancourt és Lucie Mongrain

kon tovakopogva, madár-árnyakként mozognak az ellenfényben, de ugyanilyen könnyedséggel „alakítanak" asztalt, széket, kisautót vagy éppen egy fémcsővel szájba tömött félautomata bábut, amely egyértelmű csípőmozdulatokkal navigálja magát ki és be, egy kiskocsin állva.

Lenyűgöz a testismeret és -kontroll magas foka, amelyet biztos kézzel és virtuóz módon „hajlít" magához a koreográfia. Mialatt azonban a test határain túlfutó erővonalak, továbbszerkesztett tengelyek és diagonálisok új testarchitektúrákat építenek fel, újra és újra felmerül a kérdés: mégis mi a tét, miféle hidegvérű esztétizálás, ámde kétségtelenül hatásos ötlet- és gegparádé zajlik itt? Ép testű, az átlagosnál jobb fizikai állapotban lévő, a mozgástechnikák széles skáláját birtokló táncosok tanulnak be és variálnak – másoknak visszafordíthatatlanul határt szabó – mozgásformákat és eszközhasználatot. A kellékek és mozgástoposzok másik kitüntetett lelőhelyéhez való viszony sem mentes az ellentmondásoktól: az egész előadáson végigfutó „balettkritikai" vonalat a zárókép „táncosnő-apoteózisa" nyomatékosítja. Mennybetáncol(tat)ásának „partnerei" járókeretek, bot, mankó, kerekes szék és bevásárlókosár: közéjük fellógatott marionettbábuként „lebegi el" a finálét. A balett ideálvilága és a protézisekkel megtámogatott lét mint két, testet, fizikumot deformáló (mozgás)rendszer egymásra vonatkoztatása minősít: a látvánnyá szerkesztett test egy nevezőre kerül egy túlélési technikával. A balett más fénytörésben esetleg vonzó antigravitációs eszménye – a talaj csak elrugaszkodási pont, nem hordoz súlyt, az emberi fizikum képes leküzdeni a gravitációt – ebben a kontextusban testidegen esztétika, tudatosan hamis képet közvetítő művészet, mozgásforma: Chouinard függesztésekkel, aládúcolásokkal, kinövésekkel el- és továbbrajzolt koordináta-rendszerként teszi láthatóvá ezt az elvont testgeometriával meghatározott mozgásteret – illúziót rombolva ütközteti és keresztezi a két „metódust".

Ez a mutáns-koreográfia olyan szétválaszthatatlanul tapad a hanganyagra, mint a hús és az inak a csontokra. A Chouinard-nál a látvánnyal legalább egyenrangú hangkulissza már-már főszereplővé lép elő. A *Variations on the Variations* egy, a múltba kapcsolódó interpretációs füzér aktuális tagja: J. S. Bach (1741) → Glenn Gould (1955, 1981) → Marie Chouniard/Louis Dufort (2005). Egy revelatív Bach-újraértelmezés, a Glenn Gould-féle *Goldberg-variációk* át-, fel- és szétdolgozása. Dufort „színpadi adaptációja" a mű szövetébe – technós szívdobbanások, elektronikusan gerjesztett alig-dallamok, ipari zörejek, majdnem harmonikus, elcsúsztatott, érzelmes-groteszk „idézetek", a táncosok színpadról érkező „jelzései" közé – illeszti a szintén határsértő honfitárs „azonosítóját", elektronikusan manipulált-torzított hangmintáját.

A variációs alapforma ideális konstrukciós váz Chouinard koreográfiájának – egyébként is – szólók, duettek, triók, csoportmutációk és partnerváltások kaleidoszkópszerűen változó színpadi mintázataiból építkező szemléletmódja számára. Még egy tőle szokatlan nagyobb rendező formát is hajlandó magára kényszeríteni a variációk kedvéért: lásd a két „felvonásra" osztást és az őket lezáró „finálékat". Ezen túl azonban egy lerombolt emlékmű tájképe tárul a szemünk elé. A Chouinard–Dufort-féle átiratok, miközben egy kaotikus és animális létállapot lenyomatait rögzítik, a transzcendencia felé nyitott, magasrendű szellemiséget sugárzó zeneműként kanonizált darabból a lecsupaszított érzékiséget, valamint egy jeges és acélos, pengeéles intellektualizmust kivéve szinte mindent kisavaznak, kipreparálnak, rácsapják a transzcendencia-átjáróra a fedelet. A groteszk és szürreális test- és koreográfia-deformációk határozottan a katasztrófák, a negatív utópiák univerzuma felé mozdítják el az értelmezést: a „normálisok" és protézisesek egymásrautaltsága, kapcsolataik jellege válhatna az előadás érzékeny pontjává. A hektikus mozgással szétszálazódó, majd egy-egy nagyobb színpadi eseményben alkalmanként összefutó történések azonban, az állandó szerepcserékkel együtt, mindenféle állandóságot, hierarchiát érvénytelenítenek: lehetsz ez is, az is. Pedig vannak közös, illetve egymást ellenpontozó, egyidejű színpadi jelenlétek, és akadnak zavarok a status quóban: hol egy járókeretes, hol egy pókjárásban közlekedő, a szájába rekedt mikrofonba hangokat kiadó „páciens" zökkent ki, zilál szét majdnem szép zenére – igaz, sikongatva, nyögdécselve – majdnem szép balettet járó csoportozatokat. Mégis: az eltérő mozgásképességű, különböző „töltésű" és energiaszintű testek az időnkénti találkozások, ütközések, állapotváltozások ellenére egyszemélyes, végtelenül magányos univerzumokként pörögnek el egymás mellett. Ezek a minimáltörténetek azonban nem érvényesülhetnek teljes reménytelenségükben: a szétboncolt-szétbombázott *Goldberg-variációk* szikár, beültetéses szerkezetéből is levezethető alapstruktúra feldíszítődik, további jelentésmezők időigényes egymásba/egymásra csúsztatásával terhelődik. A korábbi előadásokban megnyíló időtlen emberi mélységekre, „radikális és elementáris ürességre" (Rényi András) csak pillanatokra nyílik rálátás. A színpadi montázs elemeinek asszociatív villódzása, perfektül kivitelezett tűzijátéka, a kontextusváltások és megközelítésmódok halmozása egymást is semlegesítve-kioltva állapotról állapotra, jelenetről jelenetre hajszol. Nem üresít ki annyira, hogy el is juttasson valahova (© Erdély Miklós).

2. VÁGYPRÉS – Az *Egy faun délutánja* (1987) már a *Les Solos* válogatásának is a része volt mint az 1978–1998 közötti „szólókorszak" egyik kiemelkedő darabja. Egy újabb, több korszakváltó klasszikust összefűző interpretációlánc ideiglenes végpontja: Stephane Mallarmé (1875) → Claude Debussy (1894) → Vaclav Nizsinszkij (1912) → Chouinard (1987). A sorban Nizsinszkij koreográfusi bemutatkozása a fókuszpont: a maga korában meglehetősen nagy port felvert – klasszikus balettet és a közerkölcsöt sértő – darab „újraolvasása" személyes ügynek tűnik Chouinard részéről. Nizsinszkijt – legalábbis ez látszik kirajzolódni felesége, Pulszky Romola visszaemlékezéseiből – az antikvitásértelmezések

Marie Chouinard az Egy faun délutánjában

Benny Chou felvétele

század eleji zuhatagában, a többséggel ellentétben, inkább az archaikus, mintsem a „klasszikus" görögség eszményei vonzották: Dionüszosz vs. Apollón. A *Faun* fotóit nézve mintha egyiptomi, krétai vagy kora görög ábrázolásokat „megmozgató" kiterített vázarajzot, freskó- vagy relief-táncot látnánk. Stilizált mozdulatokat a színpaddal párhuzamos síkokba szorított térrétegben: a felsőtest a néző felé csavarodva szembefordul, míg a lábak és az arc oldalról, illetve profilból látszanak. A bonyolult mozgásokat kizáró testtartást, a tört és szögletes, könyökben, illetve térdben behajlított, testtől eltartott mozdulatokat Chouinard csakúgy „aktualizálja", mint Leon Bakszt elhíresült foltos, csavart szarvú jelmezét. Ezenkívül meglépi azt, amit Nizsinszkij nem: elhagyja Debussyt és általában a zenét. Nizsinszkij alapötletéhez – s ezzel ő maga is tisztában volt – érzelmi hangulatában még csak simul a Debussy-prelűd, lassú és lágy áradása azonban szembehalad az elképzelt mozgás karakterével. Nem így a Chouinard-féle változat zsigerből, mélyről jövő, elektronikus rengeteg-zsongásba vegyülő, fogcsikorgató vágyakozása, amely megfelelő hullámhosszon képes közvetíteni az ösztönök ébredését, a visszafojtott vágyak, a kielégítetlenség kudarcát kísérő érzelmek hullámzását. A kiiktatott narratív zenei kíséret magával rántja a bukolikus-mitologikus színpadi környezetet, s a nimfák is a káprázat fénnyel telített határvidékére száműzetnek: a vágyakozó test magára marad a díszletek nélküli, sötét és időtlen színpadi térben. Szemből és hátulról vagy mindkét oldalról érkező színes – vörös, narancs, sárga, zöld – fények reliefesítik a bicsaklott szarvú figurát. Teljesen egyedül van, illetve majdnem: egy felülről érkező, hosszú és vékony, vakítóan fehér fénysugár elnyújtott gúlája kis kockát rajzol a talajra. A faun kergeti, megpróbálja becserkészni, de az el-eltünedezik, nem hagyja magát. Végül mégis megszelídíti, megérinti, egyik kezébe fogott letört-letekert szarvával belehatol, felszúrja rá a fénysugarat, ütemes mozgással döfködi. Az immár ágyékára felcsatolt szarv vörösre vált: minden fénynimfát a magáévá tenne, de vágya titokzatos tárgya meghétszereződik, míg az ő ereje lankad, az utolsó fénysugár kitágul, magába fogadja, fényfátyolt borít a már fekvő testre.

Chouinard radikális redukciója minden felesleget lehántó esszenciális Nizsinszkij- és/vagy *Faun*-olvasat. A mindent áttranszformáló (és épp ezért egy nemet váltó fauntól – Carol Prieur – hiteles), önbeteljesítő és önpusztító vágyról. *Hommage.*

3. METÁL – Az *Étude No. 1.* (2001) mintha munkafázisokat rögzítene: valaki dolgozik egy gépen, újra és újra nekikezd, fúr, farag, rögzít, lezár, ismét bekapcsol, felpörget, áramtalanít, megint nekilát, módosít, finomít... A végeredmény egy precízen kialakított, mindig másként tükröző forma: mozgékony, egyszer kristályos, máskor meg tömbszerű fémalakzat. Egyes elemei ismerősnek tűnnek, az egészről mégis lepattannak a szavak. Időnként próbaterem-hangulatunk van, máskor meg mintha egy torna- vagy táncverseny nézőterén ülnénk. Előttünk a kijelölt „játéktér", zajlanak a szőnyeg körüli, gyakorlat előtti kis szertartások: terepberendezés, összpontosítás, bemutatás előtt „végigfutott", elmutogatott koreográfia-zanza. Szólósorozat következik, nehézipari sztepp: öt formagyakorlat, öt kűr, öt variáció, amelyet a „szőnyeg" rituális körbejárása választ el egymástól. A gyakorlatok végrehajtására szánt teljes időtartamot a „segéd" által leejtett-elgurított fémgolyók koppanásai, illetve egy két kézzel terített golyózápor méri. Ezek nyitnak és zárnak, indítanak el, majd kapcsolnak ki: fényt, táncosnőt, mindent. Ugyancsak a „segéd" adja a szimmetriát teremtő keretjáték másik elemét, a táncosnő ölbevételét, karban hordozását, majd törökülésben, „meditációs" kiinduló pózban a „táncparkettre" helyezését. Az így előkészített, „felhúzott" játék baba a darab alapszíneit viseli: fekete sortot, kék trikót, csillogó-villogó megvasalt sarkú, talpú fémcipőt, copfját csúcsos, kúp alakú fémtüske rejti. Színpada feketével bélelt doboztér, semleges színű előterében a kék fém (?) tatami négyszögével, amelyet mikroportok vesznek körül: ezek erősítik fel, közvetítik ki a lépéshangokat. Az útjukra engedett koppanások, dobbantások, felületkarcolások

Marie Chouinard felvétele

Chi Long az Étude No.1. című koreográfiában

kíséretként, a ritmusszekció elemeiként térnek vissza. Átalakítva, visszhangszerűen megsokszorozódva, elektronikusan generált hangmintákkal kombinálva lövődnek vissza a térbe. Zörejzenébe, hangkollázsba épülnek be, amelyhez csak a képzeletünk kínál támpontokat: vastag fémlemezek „lebegtetése"; gépmoraj: sajtolás, adagolás, zúzás – fémkongás, súlyos tárgyak lassú gördülése, köszörülés, magasfeszültségű zúgás.

Az öt „gyakorlat" az egyensúlyvesztés és az egyensúlyba való visszatérés alapkategóriái között oszcilláló mozgásállapotok katalógusa. Az egyik helyzetből a másikba átvezető geometrikus pályákat, mozdulatsorokat, lépéskombinációkat hol a testben támadó energiazavarok, hol a környezetből érkező erőhatások módosítják, térítik el, billentik ki. Váltakozó sikerrel hajtják uralmuk alá a testet: a fej, a törzs, a végtagok sokszor ellentétes erőknek hódolnak, máskor viszont a feszítések és lazítások az egész testen végighullámozva, görcsbe rándítva mozdítanak, léptetnek, gördítenek odébb, bicsaklás–botlás-koreográfiát vezényelnek le, szétdobálva a testet. A táncost távvezérelt masinaként egy lemezhullámzás „elengedettségéig" lassítják le, vagy halálpontoson szegecselő lábfunkcióra gyorsítják fel. Máskor a testből kiszakadó nevetés, elszabaduló sikoly tér vissza begyorsulva: ütemkövető mozgásra, kifulladásig-szteppelésre kényszerítve a testet. A harmadik részben váltakozó sikerrel zajlik a test feletti küzdelem: egy hangeffektus térben ide-oda verődő, megsokszorozódó, majd egyetlen hatalmas amplitúdóban összeolvadó energialöketeire érzékien disszonáns balettbetét a válasz, amelyet azonban fokozatosan felülír az energialüktetés. A marionettbábuként rángatott táncos végtagjai, majd egész teste felett dominanciát szerző erő vitustáncszerű „rohamát" a nagy erőfeszítéssel visszaszerzett testkontroll csendesíti le végül. Vannak az ellen-

állásnak ilyen sikeres pillanatai: pantomimszerű mozdulatokkal erővonalak, megnyugvást adó síkok tapintódnak ki; egy kézmozdulat megállítja a hang- és energiaáramlást; csillapodik a remegés, az energiahiányos, megroggyant, elernyedt végtagok ismét kiegyenesednek, „lábra áll" a test; a gyors, szögletes, aprózó gépies mozgások lassú, félköríves, csúszó vagy sikló mozdulatokba – óvatos jégen járásba mennek át. A groteszk mozgássérült-balett „kisimul", visszatér a „téröntudat". Sőt az *Étude* lineárisan egymásra épülő vagy éppen a kiindulópontba visszacsatoló, egymással is kommunikáló történettöredékei közé beiktatódik egy csökkentett üzemmódú, más energiaállapotban zajló „gyakorlat" is. Egy partvonalon kívüli történet: cipő le, szemüveg fel, a fények eltűnnek, nincs más, csak a lassan és folyamatosan egymásba áramló mozdulatok nyugalma. Másvilági tajcsi a félhomályban: léteznek más viszonyítási pontok is. Utána ismét folytatódik a beszorítottság, szerkesztettség kontra elengedettség, féktelenség történet. Testanalízis-karcolatok: a részekre bontás, beindítás, kontroll és kontrollvesztés körforgása, ritmikai és dinamikai változatai. Diszharmónia és disszonancia: a feszültségkeltés újra és újra végigfutó, fokozódó, a végletekig felpörgetett, majd elhaló menetei. Olyan intenzitással, amely saját teret, időt tágít: alig hiszi el az ember, hogy huszonöt perc mindössze a futamidő. Lucie Mongrain fantasztikus táncteljesítménye újra feljuttat a Chouinard-féle magaslatokra.

Faluhelyi Krisztián

Egy szebb napokat látott szalon végnapjai

■ LE SALON ■

Úgy tűnik, a kortárs belga színház- és táncélet a számvetések, értékelések, összeírások és katalogizálások korát éli az új évezred elején, legalábbis a Trafó vendégelőadásainak egy jelentős hányada erről tanúskodik. Anne Teresa de Keersmaeker Joan Baez zenéjén keresztül '68-hoz való viszonyát boncolgatta. A Needcompany Isabella szobája *című darabja az egyéni életet – illetve azon keresztül a XX. századot – összegezte, katalogizálta, és alakította múzeumi tárlattá. A* Le Jardin *után Peeping Tom* Le Salon*ja a polgári világgal néz szembe. A darab egyik jelenetében – mely akár az egész darab összegzésének is tekinthető – a nagyapa a tárgyakon keresztül veszi számba, értékeli, becsüli fel az életét: 5–8 euró egy-egy ruhadarabért, 25 euró a tükörért. Mennyit taksál egy egész élet?*

Jelenet a Le Salon előadásából

A szalon ütött-kopott, lepusztult tér: kiszolgált bútorok, állólámpák sokasága, egy alig hasznavehető zongora, könyvhegyek (a Trafó műsorfüzetének képén – mely az első előadások egyikén készülhetett – még viszonylagos rendben egymásra pakolva, míg nálunk már leginkább csak egy halomba hányva) – mindez a modern polgári kultúra romjait tükrözi. *„Spots. Everywhere"* – mondja a nagyapa: a himlőt, pattanást, foltot, pacát stb. jelentő szó azonban nemcsak testi tünetekre utal, hanem metaforikusan a szalon egészére érthető, így az maga válik tünetegyüttessé.

A szalonban több generáció él együtt, de hogy pontosan ki kicsoda, az már korántsem egyértelmű. Meghatározó alakja a kissé infantilis, érzelmes öregúr, a nagyapa (Simon Versnel), aki már egyre inkább csak saját világában létezik: ábrándjai, álmai, illúziói és félelmei között. Szenvedélyesen rajong az ékszerekért, és még mindig régen elhunyt feleségéről álmodozik. Lába alól folyamatosan csúszik ki a talaj, s környezete tehetetlenül sodródik vele együtt. Felesége, illetve – a társulat honlapján található leírás szerint – anyja halála után házvezetőnőjével (Euridike de Beul) él együtt, aki leginkább az idős beteg, a haldokló mellé hivatalosan kirendelt betegápolónő vagy kedvesnővér figuráját egyesíti a fiatal szeretőével. Bármelyik legyen is, korlátlanul zsarnokoskodik gondozottja-szeretője felett, végsőkig szipolyozza őt, miközben csak és kizárólag a végét várja, és folyamatosan előre is vetíti azt. A szalon lakója még egy fiatal házaspár (Gabriela Carrizo és Franck Chartier), a kislányuk, Uma és egy fiú (Samuel Lefeuvre). Hogy melyikük az öregúr fia vagy lánya, illetve hogy az lenne-e bármelyikük, bizonytalan, mint ahogy a két fiú viszonya is. Fivérek? Vagy egymás alteregói, amire a ruhacsere is utalhat? Kicsoda tulajdonképpen Sam, a fiatal fiú, akit az egész család lábbal tipor egy jelenetben? Vagy másképpen: aki a hátán hordozza az egész családot, és akinek gyermekként ül az ölében a nagyapa a darab elején? Netán isteni, transzcendens lény, akitől a család a megváltást várja? És ki a fiatal anya, akire a szalon minden egyes lakója egyként zúdítja haragját a darab vége felé?

A különböző generációk és szerepek a kifejezőeszközök használata szerint is tagozódnak: a nagyapáé a verbalitás, a házvezetőnőé az ének, a zeneiség, míg a fiatal nemzedéké a mozgás. Egy (vagy több) laza történet és az alapszituáció (tehát a kórkép) a nagyapa verbális megnyilvánulásaiból rakható össze. Az ő szavai utalnak leginkább bizonyos múltbeli vagy jelenbeli eseményekre, az ő gondolatai, problémái, félelmei, álmai és ábrándjai alapján körvonalazódik a szalon pusztuló, kaotikus világa. A fiatalok már nem jutnak szóhoz, a világban nem a nyelv által igazodnak el, hiszen az már a nagyapa esetében káoszhoz vezetett. Marad tehát a mozgás, de valójában ez sem könnyíti meg számukra a közlekedést, a tájékozódást a világban. Náluk a mozgás ugyanúgy a világ idegenségét tükrözi, mint a nagyapa esetében a szavak. A házvezetőnő pedig – kicsit kívülállóként – virtuóz énekszólamokkal, futamokkal, dallamokkal követi végig a hanyatlás felé vezető úton a kompániát, mintegy zenei aláfestéssel dokumentálva az eseményeket.

Ahogy a szalon világa, úgy hullik darabjaira az emberi test is. Az izmok elvesztik működőképességüket, mintha élettelenül függnének csak a testen. Látszólag hiányoznak a finommechanikai mozgások is. Ennek eredménye egyfajta furcsa, koordinálatlan, groteszk mozgás: vergődés és csetlés-botlás. A figurák esnek-kelnek, csak a lendület viszi előre a testeket, és csak egy-egy kósza térd, váll vagy a puszta padló fékezi e lendületet. A szalon hanyatló világában ezen esetlen mozdulatok töltik be a járás, a közlekedés, a kommunikáció és az egymással való érintkezés funkcióit. A különböző jelenetekben, mozdulatsorozatokban mindig csak egy-egy testrész működik, és válik hangsúlyossá: Sam szólójában a darab elején a fej és a vállak, aztán az ajkak a fiatal házaspár, a térdek pedig a két fiú közös táncában. Mintha

Koncz Zsuzsa felvételei

A Le Salon a Trafóban

csonka testek lennének, ezek veszik át a kezek, a lábak, illetve az izmok feladatait, a mozgások pedig nem illeszkednek a környezethez. A szájukon keresztül összetapadó pár már ismerős a *Le Jardin*ből is, a fiatalok ismételt összeborulása azonban – miközben Uma hol az egyikük, hol a másikuk karjaiban találja magát – már a *Le Salon* felejthetetlen pillanatai közé tartozik.

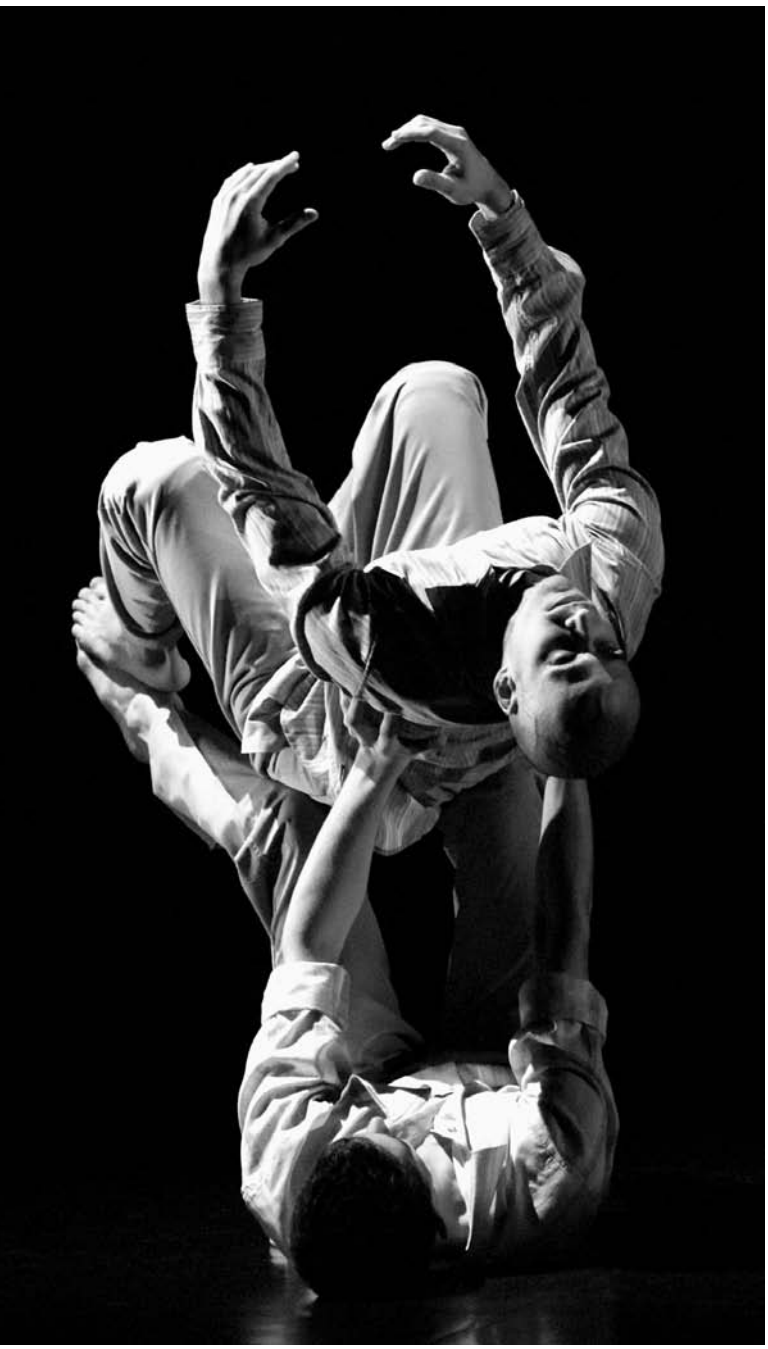
Meghatározó a víz szimbolikája is: már-már mitikus elemként, az isteni rendeltetés eszközeként rést üt a világon – illetve szó szerint alámossa a szalon rendjét. Az előadás kezdetétől a végéig egy ponton a magasból víz csepeg. A nagyapa elázik, bevizel, a folytonos átnedvesedéstől állandó átöltözésre kényszerül. Franck a darab vége felé – egy meglehetősen ironikus jelenetben – telesírja a szoba egyik sarkát, egy másik alkalommal pedig a víz teljességgel elönti a szalont.

Egyetlen elem lóg ki csupán a sorból: az óra, mely percre pontosan mutatja a közép-európai időt. A tér, a színpadi konstrukció elszigeteli a darabtól, de a pontos idő realitása szinte berántja a nézőt Peeping Tom különös szalonjába.

VIDA VIRÁG

Tmim felskicceli, Hammadi elmélyíti

■ ALL MIXED UP; MUR MUR DE LA MEDITERRANÉ ■



A Földi Béla vezette Budapest Táncszínház ezúttal két világhírű koreográfus munkáját mutatta be. A két koreográfus – az arab származású Raza Hammadi és az izraeli Joseph Tmim – az estnek a Mediterrán *címet adta. Nem véletlenül. Azonos témában gondolkodva, saját szemszögükből szemlélődve, személyes kötődésük segítségével az általuk oly jól ismert világot akarták bemutatni.*

Az első részben a Batsheva Táncegyüttes egykori táncosa, az 1985 óta Németországban élő és dolgozó Joseph Tmim a mai táncszínházi műfajban megszokott és a befogadók által már-már elvárt, minimal artba hajló szcenikai megoldások trendjét követi. Ám a túlságosan „egyszerű" harmónia sokszor unalmassá válik a színpadon. Az *All mixed Up* nyitányának sokat ígérő, illetve a befejező trió drámai és erkölcsi kérdéseket felvető, figyelemre méltó megoldásai közhelyes és elsekélyesedő középrészt zárnak közre. A nyitó képben az alacsonyra leeresztett lámpasorok, furcsa térbeli paradoxont alkotva, elhagyott gyárépület illúzióját keltik, ezt tovább erősíti a színpad egészét beterítő gomolygó füst, amelyből lassanként kirajzolódik a talajtámaszokat, zuhanásokat bemutató testek látványa. A „zene" kísérteties: monoton, ipari gépzajra emlékeztető ütemes lüktetés. A látvány egészen elidegenítő: Tmim – mintegy fricskaként – a mediterrán életérzéshez kapcsolódó általános sztereotípiák szöges ellentétét tárja elénk. Aztán a lámpák felkúsznak a zsinórpadlásra, a gyárépület-illúzióból semleges, táncra alkalmas helyszín alakul ki. Nem tudni, hol vagyunk; újra színpadot látunk, táncosokat, koreográfiát. A táncban gyönyörködünk, kétségtelen, az art-jazz mozdulatnyelve esztétikus, látványosak a végtagok hosszú elnyújtásai, az *arch*ok, *release*-ek, *contraction*ok váltakozásai.

A lányok hosszabb-rövidebb szólóiban női karakterek egy-egy jellemvonása rajzolódik ki vázlatosan, és hasonlóan csak érintőleges a nők közötti viszony- és kapcsolatrendszer ábrázolása is. Az egyik táncosnő hangadó bandavezérré lép elő. A virágmintás női jelmezek finomsága ellenpontozza a színpadkép sötét komorságát. A konzervatívabb szabású, hosszú ruhák talán generációs, vallási vagy gondolkodásmódbeli különbségekre utalnak. Közhelyes a „székfoglalós" kép, de kiemelkedik belőle egy lendületes férfiszóló, amely élénkséget visz a már-már ellaposodó jelenetbe. Aztán fokozatosan kissé fárasztóvá válik a szólók, duók, triók, csoporttáncok sablonos váltakozása, mert nem mozdul semerre a mozaikos cselekmény, nem tárulnak fel mélyebb emberi viszonyok, nem derül fény a mediterrán világ titkaira.

All mixed Up

Koncz Zsuzsa felvételei

Mur Mur de la Mediterrané

A zárójelenet (két férfi és egy nő tánca) viszont jól sikerült, gondolatébresztő pontja az előadásnak. Nem tudni, hogy a nő melyik férfihoz tartozik, talán mindkettőt akarja. Lehetséges, hogy kiszolgáltatott, és társai csupán bábként használják, mozgatják kedvükre.

A férfiak nem tűnnek vetélytársaknak, mégis mindkettő birtokolni akarja a nőt. A jelenet négyszer ismétlődik. Ez a koreográfusi megoldás nyomatékosít; lényeges általános emberi kérdések felé tereli a néző figyelmét, de egyben szabadságot hagy a továbbgondolásra is.

Raza Hammadi Tmimhez képest koncepciózusabb és cselekményében konkrétabb darabot alkotott. Egy, a közelmúltban készült interjúban programjaként azt jelölte meg, hogy a mediterrán térségekből a fejlettebb európai országokba bevándorlók helyzetét, sorsát kívánja a tánc nyelvén megjeleníteni. Nagy vívmányként említette, hogy Tmimmel közös munkája bizonyítja: a kultúrában leküzdhetők az arab–izraeli ellentétek is. Ehhez képest az előadás ajánlójában mindössze azt közlik Hammadiról, hogy tunéziai származású, és hogy ő más szemszögből „láttatja" a mediterrán világot, mint Tmim. A különbség azonban nem szembetűnő, sőt úgy érzem, hogy amit Tmim skiccekben rajzol fel, Hammadi azt folytatja, mélyíti el, önti helyenként dramatikus formába. Mindezt úgy, hogy remek érzékkel használja fel az általa magas színvonalon művelt és tanított dzsessztánc elemeit.

A *Mur Mur de la Mediterrané* kezdése hatásos: földön (európai civil ruhában) fekvő és lassan megmozduló férfi kap derengő fényt, majd sötét lesz, és az újabb fényre már két férfi mozdul meg. Aztán újra sötét, újra fény – immáron három férfival. Hammadi három bevándorló sorsát kívánja bemutatni.

Aki, mint szerencsés jómagam, járt már Tunéziában, és nem szédült bele a széles tengerparti sétányok éjszakai forgatagába, a bazárok tömjénes csillogásába, hanem észrevette az éj leple alatt szefszáriban tengerbe mártózó asszonyokat, vagy eltévedt a Medina fehér falú sikátoraiban, talán érti és érzi, hogy Hammadi miről beszél. Túllépve a konkrét történeten, az előadás Hammadi identitáskereséséről, két világhoz tartozásáról és szülőhazájának ellentmondásos társadalmáról szól. A darab egyik központi kérdése a nők helyzete. (Tunéziában – más arab országokhoz képest – liberális törvények szabályozzák a nők életét: hordhatnak például civil ruhát, szerelemből választhatnak férjet, tanulhatnak, sőt még autót is vezethetnek.) Hammadi két markánsan megragadható pólust teremt; bemutatja a tradicionális, bigottan vallásos, konzervatív közeget, ahol a szigorú dogmákat megsértő nőnek kegyetlenül bűnhődnie kell, és a vallási béklyók alól felszabadult, más eszméket valló fiatal nők emancipált szárnypróbálgatásait. Az darab első felében jelenésként fel-felvillan egy légies nőalak hosszú, fehér lepelben és a hagyományos tunéziai viseletet hordó párja. A férfi egyre gyorsabb ütemben ismétlődő mozdulatsora tradicionális, siratószerű. Transzba esése erősíti azt a sztereotípiát, hogy az arabok vallási fanatizmusukhoz ragaszkodó, félelmetes belső erőktől fűtött emberek. A kockás szoknyában, kis blúzban táncoló (iskolásnak kinéző) lányok egyszerre jelenthetik az európai közeg szabad(os)ságát és a tunéziai lányok lassan gyarapodó jogait. A fiúkkal való viszonyukban is felszabadultabbak, ám sokszor felülkerekednek bennük vallási és társadalmi tradícióik és következményük: a kínzó bűntudat. Ez jelenik meg az egyik lány önmarcangoló, síró jelenetében.

Az est tapasztalatai azt mutatják, hogy az art-jazz tánc igényes, kifejező formanyelvével nagyszerű táncszínházi előadások hozhatók létre – ha a színház és a tánc eszközei megfelelően erősítik egymást. Számos kiaknázatlan lehetőség vár még a stílusban dolgozó koreográfusokra. Azt gondolom, Hammadi már egy ideje jó úton jár, Tmim pedig most kezd rátalálni a magáéra.

MEDITERRÁN
(Nemzeti Táncszínház)

DÍSZLET, KELLÉK, JELMEZ: Molnár Zsuzsa. **FÉNYTERV:** Nasser Hammadi, Földi Béla. **KOREOGRÁFUSOK:** Joseph Tmim, Raza Hammadi. **ELŐADJA:** a Budapest Táncszínház.

Kutszegi Csaba

A patina fényesítése

■ VILÁGSZTÁROK NEMZETKÖZI BALETTGÁLA ■

A balettgála nem színházi műfaj. Ugyanannyi köze van a színházhoz, mint az operagálának, a revünek vagy a cirkusznak. Igaz, ez utóbbi újabban kifejezetten igyekszik szimbiózisba kerülni a színházzal, de a két előbbi is fennen hirdeti: színházban a helye. Mintha a színházterem tárgyi valósága garantálná a műfajok színháziasságát. Pedig színházat föld alatti sziklabarlangban is lehet csinálni, mint ahogy revüknek és gáláknak (persze a színháznak is) remek helyszínéül szolgálhat sportcsarnok, szabadtéri színpad vagy városi közterület. Az viszont igencsak kérdéses, hogy a hangversenyterem megfelelő helyiség-e balettgála számára. Ennek ellenére a *Világsztárok Nemzetközi Balettgála*-sorozat idei, tizennegyedik előadását az Operaház helyett a Művészetek Palotája Bartók Béla Hangversenytermében rendezték meg.

Ennek oka szokásos és prózai: az Operaház múlt évadban regnáló vezetősége a kölcsönösen kialkudott és évek óta kölcsönösen elfogadott, körülbelül másfélmillió forintos bérleti díj helyett az idén hirtelen kilenc és fél milliót kért. A tizennégy éve minden esztendőben jótékonysági céllal megrendezett gála szervezői nem tudták (és valószínűleg nem is akarták) előteremteni az összeget. Lehet, hogy a gazdasági-irányítási válságban szenvedő dalszínháznak anyagilag nem éri meg a fenti kisebb összegért kiadni a házat, de az imázsának biztosan nem tesz jót, hogy kiebrudalja a jótékonysági rendezvényt, amelyen nemzetközi hírű vendégművészek szokásos gázsijuk töredékéért lépnek fel. Persze lehet, hogy az anyagi megfontolásokkal magyarázott döntés mögött szerteágazó személyes és csoportérdekek is ütköznek egymással, de ennek feltárása nem lehet e recenzió tárgya. Elsősorban azért nem, mert a téma gazdagsága a táncrovat nyújtotta lehetőségnél sokkalta nagyobb terjedelmet kívánna.

Elérve végre művészeti kérdésekhez, az idei előadáson (is) arra voltam kíváncsi, hogy az est mennyire képes kitörni a balettgálák jól ismert unalmából. Egy balettgála akkor unalmas, ha „kihagyhatatlan", megszámlálhatatlanszor előadott híres kettősök és balettrészletek szerepelnek a műsorán – közepes színvonalú tolmácsolásban. Ezek a legtöbbször XIX. századi koreográfiákból származó „standard táncok" csak és kizárólag akkor fogyaszthatók örömmel, ha előadásuk – tánctechnikailag és előadó-művészileg egyaránt – makulátlan, csak felsőfokú jelzőkkel illethető. Közepesen előadott klasszikus kettős okozta sokkhatás csak preventíven orvosolható: nem szabad műsorra tűzni a számot. Az idei gálából kihagytam volna a fehérorosz páros (Ekaterina és Petr Borchenko) *A bajadér*-kínlódását, és igencsak töprengtem volna azon, hogy színpadra engedjem-e a koreaiak (Seul Park és Young Lee) bemutatta *Esmeralda-pas de deux*-t. Az ukránok (Olena Filipyeva és Sergii Sydorskyi) *A diótörő*-kettősében is többször megrezgett a léc, a *Bulyba Taraszból* a gopakot viszont két fiatal operaházi táncos (Kerényi Miklós Dávid és Szegő András) parádésan mutatta be.

A gálaszervezők a világ minden táján már régen rájöttek arra, hogy a kötelező klasszikus számok unalmát közbeiktatott modern produkciókkal meg lehet törni. Jó ideje kifejezetten hangoztatott cél is a modern stílusok bemutatása, bár ez aggályos kérdéseket is felvet. Például azt, hogy mi a modern. A modern balett stíluskategóriája valamikor a múlt században elpárolgott, manapság az ítészek leginkább pejoratívan használják a fogalmat akkor, amikor klasszikus balettnyelven készült, álmodernesített koreográfiákat minősítenek. A táncművészet korszerű törekvéseit mostanság kortárs táncnak hívjuk (nem olyan régen alternatívnak neveztük).

Az idei budapesti *Világsztárok*-gála műsorszerkesztői igyekeztek megjeleníteni a kortárs táncot. Az természetes, hogy a balettgálákon a kortárs tánc különböző áramlatai közül a technikás, valamennyire balettszerű koreográfiákat preferálják az extrém, inkább képi hatással operáló performanszokkal szemben. Ez utóbbiak a Bartók Béla Hangversenyterem speciális színpadtechnikai adottságai között nem is igen érvényesülhettek volna. De ez igaz a klasszikus számokra is: a mély színpad hiánya és a különböző színűre világítható hátsó horizontok kényszerű nélkülözése szegényessé tette a látványt. Ennek ellenére az idén mind menynyiségében, mind minőségében figyelemre méltó volt a kortárs

Seul Park a Mimosában

Kanyó Béla felvételei

Tsygankova Anna és Solymosi Tamás a Moszkovszkij-keringőben

felhozatal. A koreai hölgy *Mimosa* című rövid monotánca – elsősorban az előadó extrém testi adottságai és páratlanul plasztikus mozgása miatt – az est egyik fénypontja volt. A kanadai hip hop páros (Anne Plamondon és Victor Quijada) tánctechnikai tudását csillogtatta, kár, hogy a szellemesen kezdődő koreográfia a későbbiekben hosszúra nyúlt, és önismétlővé vált. Klasszikusan (is) képzett táncosok kacérkodása a hip hop stílussal egyébként izgalmas jelenség. A fehérorosz és az ukrán páros második megjelenésében olyan koreográfiát mutatott be, amely inkább nevezhető – pejoráció nélkül – modern balettkettősnek, mint kortárs táncnak. Mindkét kettős míves műalkotás, a klasszikus számban merev és néha bizonytalan előadók a „modernben" felszabadultan táncoltak.

Az operaházi balettművész, de kortárstánc-körökben is jól ismert Venekei Marianna által koreografált *Vonós szerenád* volt az est egyetlen, kettőnél több szereplős, teljes, igaz, rövid egyfelvonásos műalkotása. Az öt férfi táncosra komponált darab az operaházi fiatal koreográfusok műhelyében készült, és először két éve az Erkel Színházban mutatták be. A *Vonós szerenád*ot alkotója groteszk Balanchine-parafrázisnak szánta (Balanchine Csajkovszkij *Vonósszerenád*jára koreografálta egyik legismertebb, jórészt nők táncolta darabját). Venekei színvonalas, ötletes koreográfiát alkotott, de a darabból hiányzik az egyszerű, kedves báj. Humora viszont lehetne csattanósabb és eredetibb, „örömtáncai" sem elég önfeledtek és lendületesek. Az nem baj, hogy a mozdulatok között nem fedeztem fel Balanchine-ra konkrétan utaló motívumokat, de annak már nem örültem, hogy a koreográfiai megoldások között inkább csak átvett, mint átértelmezett Jiří Kylián-szerű elemeket és kötőlépéseket láttam. Mindezek ellenére a *Vonós szerenád*dal (és öt előadójával: Bajári Leventével, Kerényi Miklós Dáviddal, Kohári Istvánnal, Liebich Rolanddal és Szegő Andrással) sem a magyar operabalett, sem pedig a magyar kortárs tánc nem vallott szégyent.

Igazi világsztár benyomását a szeptemberi gálán egy szereplő keltette: Operaházunk vezető szólistája, Tsygankova Anna. A Novoszibirszkben született, orosz iskolán nevelkedett balerina mindkét megjelenése az est revelációja volt: bebizonyította, hogy „ezerszer látott" klasszikus kettősök újbóli fogyasztása is nyújthat műélményt. Méltó partnerével, Solymosi Tamással kitűnő feketehattyú-*pas de deux*-t mutattak be, de Tsygankova igazán magával ragadó a *Moszkovszkij-keringő*ben volt.

A jókor jó helyen megszervezett balettgáláknak van helyük a kortárs táncpalettán, mint ahogy a kortárs táncalkotások is illenek balettgálákra. De egy alapszabályt mindig be kell tartani: a klasszikus műrészletek interpretálásának színvonala nem lehet kísérletezés tárgya. Kísérletezni csak kísérleti darabokkal célszerű, a patinát csak lekaparni vagy szebbre fényesíteni érdemes.

OSZMI Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet

Az 1956-os forradalom és szabadságharc ötvenéves évfordulójára az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet kiállítást rendez a Bajor Gizi Színészmúzeumban. A tárlat hat kiemelkedő színházi személyiség forradalmi szerepvállalását mutatja be. Bessenyei Ferenc, Darvas Iván, Földes Gábor, Gáli József, Mensáros László és Sinkovits Imre emblematikus alakjai az ´56-os szabadságharcnak, személyes sorsuk elválaszthatatlanul összekapcsolódott a forradalmi eseményekkel. A multimédiás kiállítás e hat művész életútját, pályáját követi az 1950-es évek előzményeitől az ´56-os forradalom eseményein át a megtorlásig. Nemcsak a kiállított fényképeket, színlapokat, periratokat, visszaemlékezéseket tekinthetik meg, hanem a számítógép nyújtotta lehetőségeknek köszönhetően egy virtuális múzeumba is ellátogathatnak, ahol többek között meghallgathatják Mensáros Lászlót Hamlet szerepében, a Szabad Európa Rádió korabeli adásait, és megnézhetik a Bem-szobornál készült archív felvételeken Bessenyei Ferencet, amint a *Szózat*ot szavalja.

A kiállítás, amely a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával valósul meg, 2006. november 24-től (péntek) 2007. február 25-ig (vasárnap) tekinthető meg a Bajor Gizi Színészmúzeumban.

BAJOR GIZI SZÍNÉSZMÚZEUM 1124 Budapest, Stromfeld Aurél u. 16.
Telefon: +36–1 356–4294. Nyitva tartás: csütörtök–vasárnap: 14 órától 18 óráig

MEGYERI LÁSZLÓ

Bér-gyilkos voltam az Operában

Tavaly a kulturális miniszter a 17/2005-ös utasításában elrendelte, hogy ki kell dolgozni az Operaház modernizációs programját.

(1. § A Magyar Állami Operaház magyar kulturális életben betöltött kiemelt szerepére való tekintettel, a hagyományok megőrzése mellett, a modern kor igényeinek megfelelő, nemzeti operaház művészi színvonalának emelése és a kiszámítható működés érdekében elrendelem az intézmény átszervezését és Hegyi Árpád Jutocsa főigazgatói pályázatában részletezett struktúraváltás végrehajtását.
2. § Elrendelem, hogy a főigazgató a modernizációs program részleteit 2005. október 31-ig készítse el és terjessze fel jóváhagyásra, továbbá a jóváhagyott modernizációs programnak megfelelő új szervezeti és működési szabályzatot készítse el és 2005. december 15-ig jóváhagyásra terjessze fel, valamint a struktúraváltás végrehajtásának eredményeiről 2006. február 28-ig készítsen beszámolót.)

November vége felé, miután a miniszter által megszabott határidő már közel egy hónapja lejárt, és beadható program nem született, Hegyi Árpád Jutocsa főigazgató – aki addig is többször hívott ügyvezetőnek, vagy kérte, hogy ajánljak valakit erre a posztra – felhívott, hogy nagy baj van: „azonnal kell az anyag." A korábban elkészült anyagokat ismertem ugyan, de mivel Keveházi Gábor balettigazgató ki volt nevezve modernizációs igazgatónak, és ott volt Kunos József is mint ügyvezető igazgató, gondoltam, rám semmi szükség. Végül, miután az elkészült anyag menedzselhetetlen volt, mégis megcsináltam egy vezetői összefoglalót – nem Hegyi Árpád Jutocsának, nem az Operának, hanem a minisztériumnak. Csütörtöktől hétfőig persze nem lehet egy ilyen programot megírni, én tehát végül azt a vezetői összefoglalót csináltam meg, ami rendesen az ilyen anyagok elejére kerül, de a végén készül el, öt oldalban összefoglalva az egészet. Aztán nem öt oldal lett, hanem tizenöt. Ez az anyag tartalmazta az Operaház működési rendszerének átalakítását, technikai fejlesztését; és végső célként beleírtam a második, miniszteri értekezlet elé kerülő változatba – a minisztériumi elvárásoknak megfelelően – az egy-házas operát (amit a főigazgató akkor még kihúzott, később az átszervezési koncepcióba viszont már bekerült), az Erkel bezárását és felújítását, azzal az elképzeléssel, hogy a felújítás után az Erkelben százhúsz napot kap az Opera. Ez szerepelt a 4/2006-os miniszteri utasításban jóváhagyott programban.

(1. § [1] A Magyar Állami Operaház modernizációs programját jóváhagyom.
[2] A modernizációs program végrehajtásáért és az ennek érdekében felmerülő átszervezésekért a Magyar Állami Operaház főigazgatója [a továbbiakban: főigazgató] a felelős.)

Utána persze muszáj volt megírnom a nagyobbik anyagot, részletesen, projektekre vetítve kidolgozni az egészet. Akkor úgy gondoltam, ezzel az én dolgomnak vége. Megcsináltam, kifizették, kész.

Ez az anyag tizenhat projektre van szétosztva; ezekből négynek az elindítására kaptunk lehetőséget és pénzt. Ebben benne van az Erkel Projektiroda felállítása is mint önálló projekt. Mindegyik önálló, mindegyikre van egy munkacsoport. Én ezeket a munkacsoportokat irányítom, összefogom, ellenőrzöm, beszámoltatom, és van egy bizottság, amelyben rajtam kívül minisztériumi és operaházi emberek ülnek, akiknek beszámolok. Ennek a munkának bejáratott menete van, a pénzeket időnként át kell csoportosítani, ismerni kell a törvényeket, a közbeszerzésit és a többit is, a szabályokat, mit lehet, mit nem – ez operatív munka. A teljes Modernizációs Program 1920 millió forint költségigényű, melyből az idén egymilliárd forint, jövőre 920 millió lenne esedékes; házi színpad kialakítása, hangszerfelújítás, világítás-korszerűsítés, információs rendszer kiépítése, controlling-rendszer stb. Ez plusz pénzből történne persze – és az erre az évre szükséges egymilliárdból 250 millió van meg, ebből lehetett elindulni. Elvileg természetesen a házon belül is mindenki egyetértett a modernizáció szükségességével, amikor azonban ez már az ő érdekszférájukat sértette, ellenállóvá váltak.

Az után a bizonyos minisztériumi megbeszélés után megkerestek, hogy irányítsam az Erkel Színház PPP keretében történő felújítását. Ez az úgynevezett Public Private Partnership, azaz magántőke-befektetéssel az állam helyett elvégzett beruházás. Többek között autópályák, kollégiumok készülnek így... Azért engem kértek fel, hogy eltávolítsák a projektet az Operától is, a minisztériumtól is. Az Operánál én akkor éppen elvégeztem, amivel megbíztak. A felkérők tudták, hogy már irányítottam beruházást, meg tudom csinálni, erőszakos vagyok, célratörő, független, nem lehet berángatni kétes ügyekbe. Azt mondtam, hogy ez megtisztelő – ilyen ajánlat egy van az ember életében –, és elvállaltam. Amikor bementem megbeszélni a feltételeket – mikortól és hogyan áll fel az iroda stb. –, akkor, csak úgy mellesleg, hozzáfűzték, hogy „ja, és az operaházi modernizációt is csináld meg azért". A modernizációs folyamat felvázolásakor azonban rögtön kiderült, hogy át kell alakítani az Operaház működési struktúráját, hozzá kell nyúlni a szervezethez: Erkel-bezárással, létszámcsökkentéssel. Akkor Kunos József már nem volt ott, Kesselyák Gergely csak félig, Keveházi Gábor már fújt Hegyi Árpád Jutocsára – a menedzsment nem működött, és látszott, hogy semmiből nem lesz semmi, ha valaki nem ragadja kézbe a folyamatot. Hegyi Árpád Jutocsa kapacitált, hogy vegyek részt benne – végül tanácsadói szerződést kötöttünk, amit aztán én havonta hosszabbítottam.

PERSONA NON GRATA

Hogy miért szálltam be az ügybe? Mert úgy gondolom, hogy az Opera és az operajátszás a színházi élet része, és abban is kiemelt szerepet tölt be. Miután néhány színház gazdasági, szervezeti rendbetételében már közreműködtem, reméltem, hogy itt is tudok szakszerű és eredményes lenni. Persze egyszerűbb lenne a helyzet, ha lenne elég pénz, de az mindenki számára egyértelmű, hogy ma erre esély sincsen. És furcsa módon így lettem „persona non

grata" és „bér-gyilkos" az Operában. Mert azt mondtam, hogy el kell küldeni az ezer emberből legalább kétszázötvenet. Fel kell mondani a kollektív szerződést – el is értem, hogy felmondjuk. Most, e pillanatban kilencvennyolc embert fognak elküldeni – de ez a történet vége, itt még nem tartunk. Az ezer persze csak a közalkalmazottak száma; amikor régebben már előírták a létszámcsökkentést, akkor bizonyos munkákra – takarításra, portaszolgálatra, házfenntartásra – külső cégeket alkalmaztak. Az ilyesmi először olcsóbb, aztán mindig megdrágul: pici csaták jönnek, a takarítónő a szekrény tetejét már csak pluszpénzért törli le, a lábtörlők cseréje szintén pluszpénz... Ha összeadom, még legalább három-négyszáz ember dolgozik itt. Közel másfélezer. Én meg azt mondtam, hogy létszámot kell csökkenteni. Tavaly 6,3 milliárd volt a támogatás, idén 5,3. Egyszerű matematika: a hiányzó egymilliárd durván húsz százalékát teszi ki. A bevételből nem lehet behozni ezt a különbséget, hiszen az a költségvetésnek csak húsz százaléka, megduplázni meg nem lehet. Egy opera esetében min lehet spórolni? A villanyszámla, a takarítás nem lesz kevesebb – csak az emberen lehet spórolni. Azt mondtam, csináljunk egy alapos átvizsgálást; nézzük meg, hogy mindenki jól van-e használva, hiszen minimum az emberek húsz százalékának mennie kell, bár annál több is lehet. Kötöttünk egy megállapodást Hegyi Árpád Jutocsával, hogy én tanácsadóként ezeket a folyamatokat végigviszem. Ilyen értelemben tehát két valódi és egy virtuális viszonyom volt az Operához: a modernizáció mindettől teljesen függetlenül működő folyamat, a saját menetrendjével és pályájával, ezt én csinálom december 31-ig, és akkor valószínűleg le is zárul. Felkértek az Erkel-projekt lebonyolítására, de arra nem született megállapodás, hiszen előbb egy kormány-előterjesztést kellett volna kormány elé vinni és jóváhagyatni. Végül pedig ahhoz, hogy mindez eredményre vezessen, hozzá kellett nyúlni a működés rendszeréhez. Erre mondtam én Hegyi Árpád Jutocsának, hogy akkor beszállok a napi működésbe. Ez egy havonta hosszabbított szerződés volt. Azért havonta kötöttünk szerződést, mert ez nagyon kemény és kegyetlen feladat, és benne volt a „pakliban" az is, hogy leáll a folyamat. Nem mindenáron akartam megcsinálni, hanem azért, mert láttam, hogy elkerülhetetlen. És úgy gondoltam, hogy egy színházi ember nagyobb empátiával tudja véghezvinni, mint egy kényszerből kirendelt, csak racionális szempontokat figyelembe vevő kincstári biztos. A szerződést aztán június 19-én, amikor Hegyi Árpád Jutocsa távozott, felmondtam, kijelentve: engem fel lehet kérni, de nem lehet örökölni. Ha Vass Lajos miniszteri biztosként fel akar kérni, majd felkér. Ez meg is történt; augusztus 31-ig állapodtunk meg. Ezt a szerződést júliusban felmondtam, mert okafogyottá vált. Vass Lajos kérte, hogy töltsem ki az időt – kitöltöttem.

OKAFOGYOTT MEGÁLLAPODÁS

Miért – ez itt a kérdés; mármint hogy miért vált okafogyottá a megállapodás, miért lett elegem az egészből. Az átszervezésben két alapvető irány van. Az egyik a kollektív szerződés újraírása – mert ha egy kollektív szerződés rossz, akkor a rendszeren keresztül nagyon sok pénz folyik el. Például ha azt mondom, hogy valakinek napi nyolc óra munkaideje van, és azt maga osztja be, ez éves viszonylatban közel 2100 óra, és év végén megnézzük, hogy többet dolgozott-e vagy sem, s ha igen, fizetünk neki túlmunkát. De mondhatom azt is, hogy ha valaki egyhuzamban nyolc óránál többet dolgozik, akkor a kilencedik és tizedik órát kifizetem. Összesen ugyan nem dolgozik többet egy évben, mint a törvényes munkaidő, de akkor is többe kerül. A kollektív szerződés teli van ilyen szabályozásokkal. Számításaim szerint emiatt legalább két-háromszáz millió forint ment ki fölöslegesen. Ez tehát az egyik irány. A másik irány a létszámcsökkentés. Ebben én jobb helyzetben voltam, mint bármelyik belső ember, hiszen ez kegyetlen dolog, emberekről, életekről, családokról van szó, tehát egy külső embernek könnyebb meghatározni a kereteket, számokat. Nem könnyű persze, de nekem szakmai meggyőződésem volt, hogy mivel több pénz nem lesz, ha ezt nem lépjük meg, csődbe megy az Operaház. Ráadásul minden ilyen átalakítás, reform, „belenyúlás" fölemészt egy embert; az ilyesmire egy ember rá szokott menni, elkopik benne. Erre ott volt egy főigazgató Hegyi Árpád Jutocsa személyében, aki vállalta az átszervezést, a racionalizálást. Az Operaházban pedig – szervezési, működési szempontból – réges-régen nem folyt szakszerű munka. Végigbeszéltem az egész procedúrát a gazdasági és a műszaki igazgatóval, a menedzsmenttel – de külsősként, és ez nagy előnyöm volt. Lassan észrevették, tudomásul vették, hogy ha mondok valamit, amögött tudás van, méghozzá „színházon edzett" tudás – tehát lett egy belső támogatottságom, amellyel mindezeket végig lehetett volna vinni.

Elindult a létszámcsökkentés – listák születtek. Kemény csaták voltak: hány embert, honnan, miért... Elsősorban a művészi területről került ki a lista, hiszen az előzetes vizsgálatokból kiderült, hogy például melyik magánénekes hányat énekel egy évadban. És amikor láttam, hogy a legnagyobb szám negyvenegy volt, akkor azért csak rákérdeztem arra, hogy hogyan is van ez; miért adunk tizenhárom havi bért annak, aki egy évadban kétszer vagy háromszor énekel, esetleg egyszer sem? Több évre visszamenőleg rendelkezésre állnak az adatok, ki mennyit énekel – ja, és egyébként az illető szakmai nyugdíjban van... A képlet tehát így nézett ki: valaki megkapja az államtól a szakmai nyugdíjat, és tizenhároms zor olyan havi fizetést, amellyel sokan boldogok lennének, de nagyon. Mellette, amikor énekel, még előadásonkénti külön pénz is jár neki. Létszámcsökkentés persze volt már korábban is – Závecz Ferenc korábbi ügyvezető igazgató elindított egy folyamatos csökkentést, csökkent is a létszám nyolcvan-kilencven fővel. De a közalkalmazottiság bebetonozza az embereket, és a szakmai nyugdíjba küldés sem egyszerű, hiszen azt csak maga a munkavállaló kérheti. Ha azt mondom a jó nevű énekesnek, hogy menjen szakmai nyugdíjba, azt mondja rá, hogy eszében sincs, mert ha ő haknizni megy, sokkal jobban cseng a neve mellett, hogy ő a Magyar Állami Operaház magánénekese.

Az elküldésre tehát két jogi lehetőségünk maradt: az átszervezés és a csoportos létszámleépítés. Akkor bárkit el lehet küldeni, akár akar menni szakmai nyugdíjba, akár nem, és nincs közalkalmazotti védettség sem. Itt a munkáltató dönt. Azt javasoltam Hegyi Árpád Jutocsának, hogy csinálok egy átszervezési koncepciót, mely tartalmazza a csoportos létszámcsökkentést is. A csoportos létszámcsökkentés komoly és nagy fegyelmet igénylő jogi procedúra, tehát fölkértem olyan szakembereket, akik értenek hozzá, csináltak már ilyet. Ez volt az egyik vonal, amelyen el lehetett indulni, és amely érdemi változást ígért. Mondok számokat. Azon a listán, amelyet már nem Kesselyákkal, hanem az új megbízott főzeneigazgatóval, Győriványi Ráth Györggyel készítettünk, száznegyvenhárom név volt. Ez járulékokkal körülbelül negyvenkétnegyvenöt millió forintot jelent havonta, évente durván hatszázmilliót. A hiány pedig egymilliárd, és tudjuk, hogy jövőre sem lesz több pénz. Tehát azt mondtam, hogy a helyzet kétszázötven fős listánál (melynek nagyjából a nyolcvan százaléka a művészek közül kerül ki) lehet megnyugtató, de ahhoz, hogy ennyi embert el lehessen küldeni, be kell zárni az Erkel Színházat. Ezt a célt szolgálta az előadásszám csökkentése is, amelyet végrehajtottunk – a tervezett 315 helyett 265 előadás. Jelenleg a mai Opera két nagy létszámú karral és zenekarral működő előadást tud kiállítani egyszerre két helyen, az Operában és az Erkelben is. Ha racionalizáljuk a működést, és nincsenek párhuzamosan előadások, vagy nem két nagy létszámú előadás megy együtt, akkor megteremtődik a száznegyvenhárom fős lista „fedezete". Mert akkor nem kell, mondjuk, százötven tagú énekkar, csak százhúsz tagú, és abból minden kiállítható – ugyanez áll a zenekarra is. Az énekeseknél mindezt logikusan meg lehet csinálni: aki jogosult szakmai nyug-

díjra, azt el kell küldeni, és előadásokra vissza kell hívni. Nem kerül utcára, nem marad pénz nélkül. Az Operában elég szép fizetések vannak, elég szép a szakmai nyugdíj is... És ha csak egy ház, az Operaház van, akkor százhúsz tagú énekkar sem kell, mert a legnagyobb operát is ki lehet állítani kisebb létszámú énekkarral. Nem kell két zenekarnyi zenész, elég egy. És nem kell két házra műszaki kiszolgálószemélyzet, csak egyre.

Így jön össze az a kétszázötven ember, akiről beszéltem. És majdnem meg lehet takarítani azt a bizonyos egymilliárdot. Amelyet – és ezt sokaknak nehéz volt megérteni – nem lehet tízmilliónként összecsipegetni. Lehet itt-ott százezret vagy egy-két milliót spórolni, lehet ötmilliós szponzort találni, de ezekből ennyi nem jön össze. Persze ezeket a lehetőségeket is meg kell keresni, és ki kell használni. Minden megtakarítható vagy megszerezhető forintot... Úgy gondoltam, az a jó módszer, ha nem oldom meg a menedzsment helyett a problémájuk egészét – nem baj, ha még dolgozniuk kell rajta, tenniük kell érte...

A másik vonal a kollektív szerződés újraírása volt. A kollektív szerződésnek van egy általános része, és vannak az egyes tároknak speciális fejezetei – ez hülyeség, de így van. A baletté viszont 2005 végén lejárt. Amikor Keveházi Gáborral márciusban a létszámcsökkentésről tárgyaltunk, és jöttek az ellenvetések hosszú sorban, azt mondtam, hogy velük voltaképpen semmi probléma nincs, hiszen a balettnak nincs kollektív szerződése (mellesleg ez házon belül senkinek nem tűnt fel). Ráadásul januártól nincs, és a Munka törvénykönyve szerint két hónapra visszamenőleg minden jogosulatlan juttatást vissza kell fizetni, ezért a következő hónapban ezt szépen visszaveszik a táncosoktól – több mint tízmillió forintot. Lett pánik, végül ennek révén kötöttünk egy kompromisszumot, és eljutottunk oda, hogy elkezdtünk májusban tárgyalni a kollektív szerződésről, azzal a kikötéssel, hogy amennyiben július végéig nem jutunk dűlőre, az Operaház automatikusan felmondja a kollektív szerződést.

A kollektív szerződés rögzíti a különböző pluszjuttatásokat, speciális körülményeket. Ha ez nincs, életbe lép a Munka törvénykönyve meg a közalkalmazotti törvény. Mondok egy példát: a kollektív szerződés szerint a zenekari tagok éves kötelezettsége 280 szolgálat. De a 150/92-es kormányrendelet szerint 308 szolgálatra kötelezhetők. Ha van kollektív szerződés, a zenész a 281. szolgálatnál pénzt kap, ha nincs, akkor 308-ig nem kaphat. Ha van, akkor kap étkezési jegyet, ha nincs, nem kap. Sok ilyen különbség van, de a lényeg az, hogy ha nincs kollektív szerződés, attól még működik a színház. Visszatérve a konkrét helyzetre: a kollektív szerződés lejártával kicsikartam, hogy tárgyaljunk. Magyarán és összegezve: elindult a létszámcsökkentés, és elindult a kollektív szerződés újraírása.

TÁRGYALÁSI ÉLETKÉPEK

Mondok egy példát a tárgyalási életképekből. Együtt ült a grémium, köztük az egyik szakszervezeti bizalmi – egyébként az énekkar tagja. Jelenleg az Operaház kollektív szerződésében az szerepel, hogy délelőtt 10-től 14 óráig és délután 18-tól 22 óráig lehet próbálni. Mire én azt mondtam, hogy ez így ostobaság; azért fizet ki az Operaház egy csomó éjszakai munkát meg taxiköltséget, mert ha 10-kor vége van a próbának, és másnap egy bonyolult darab próbája van, a műszak nem tud elkészülni a másnapi próbakezdésre. Minden normális színházban ez úgy van, hogy napi kétszer lehet próbálni, reggel 9 és este 10 között. Ha az élet azt kívánja, 17-től 21 óráig próbálunk, és nem 18-tól 22-ig, vagy ha az esti előadásra át kell állni, akkor reggel 9-től 13-ig. Nem sokszor van ilyen, de előfordulhat. Mire a szakszervezetis közbeszólt, hogy délután nem lehet korábbi időponttól próbálni, mert akkor nem tudnak elmenni a gyerekért. Visszakérdeztem, hogy az adminisztrátor, aki reggel 8-tól délután 5-ig dolgozik, vagy a műszaki, aki reggel 8-tól éjszakáig, az hogy megy el a gyerekért? Ilyesmiken huzakodtunk órákig. Megkérdeztem az Operaház szakszervezeti vezetőjét, miért nem foglal állást ebben a kérdésben. Azt felelte, azért, mert ha a tárgyalás egy másik pontján ők akarnak valamit elérni, akkor ebből fognak engedni... Erre azt mondtam: ők dolgoznak ott, nekik kell tudni, hogy minden ilyen „megnyert csata" újabb tíz ember elküldését jelenti, mert ha nem tudunk fogni a taxipénzen meg az éjszakai munkán, annyival nagyobb lesz a hiány, tehát még több embert kell elküldeni. Mentek az ilyen huzavonák – nagyon nehezen jutottunk előre.

Egész más volt a helyzet a műszak esetében. A műszaknak a mai kollektív szerződésben például nincs munkarendi szabályozása. Az ő munkarendjükkel nem is foglalkozik a szabályzat, mert annak idején valakiknek ez nem volt fontos. Sokba is került, mellesleg. Leültem a műszaki tárak vezetőivel, és elmondtam, hogy jelen pillanatban törvénytelenül dolgoznak, mert túldolgozzák a törvényben megszabott időt a túlóra-lehetőségekkel együtt is. Azt ajánlottam, hogy nézzük meg, mennyi volt a bérük az elmúlt évben, azt megkapják, de nem napi 8 órás, heti 40 órás munkarendjük lesz, hanem készenléti jellegű: napi 12, heti 60 órában. Ez azt jelenti, hogy törvényesen dolgozhatnak napi tizenkét órát vagy akár többet is, ha a munka úgy kívánja, de átlagban – főleg miután csökken az előadásszám – nem fognak többet dolgozni. Azonnal megértették, elfogadták. Nem mondták, hogy nem tudnak elmenni a gyerekért.

Amikor az Operaházban megtudták, hogy Hegyi Árpád Jutocsa megy, felfüggesztették a kollektív szerződésről folyó tárgyalást. Amikor Vass Lajos megérkezett, írtak neki egy levelet, hogy legyenek új elvek, új alapok, új koncepció. A létszámcsökkentés is megrekedt, mert Győriványi Ráth Györgynek mennie kellett, jött Kovács János, az új megbízott főzeneigazgató, aki elkezdte faragni a listát, ami emberileg érthető, közgazdaságilag azonban indokolhatatlan. Vass Lajos most kilencvennyolc emberről beszél – a száznegyvenhároméhoz képest. A listáról lekerültek között van olyan énekes, akinek egyetlen föllépése sem lesz ebben az évadban, és van, akinek csak kettő vagy négy.

Amikor Vass Lajos megkért, hogy maradjak tanácsadó, azzal a föltétellel vállaltam, hogy az addig kidolgozott létszámleépítés megtörténik, és a kollektív szerződésről folytatott tárgyalások is mennek tovább. Kértem, hogy küldje ki a leveleket – minden készen volt már. Kértem, hogy még egy hétig ne állítsa föl Győriványi Ráth Györgyöt, hadd történjenek meg az előkészített dolgok. A levelek nem mentek ki, Győriványi szinte azonnal ment. Eljött egy olyan pillanat, amikor egy vezetői ülésen a szakszervezeti vezetők eljátszották „a hattyú halálát": elmondták, hogy tudják, milyen nehéz helyzetben van a ház, ezért ők egy évre lemondanak bizonyos juttatásokról. Ne írjuk újra a kollektív szerződést, módosítsuk a meglévőt, vagyis ne teremtsünk átlátható szabályozást, logikus működést, racionális helyzetet, hanem majd ők vállalják, hogy például a kétezer-háromszáz forintos étkezési jegy helyett csak kétezret kapjanak egy évig. Nagyjából ilyen szinten mentek az ajánlatok. És Vass Lajos azt mondta: igen, igen. Én meg azt hittem, ott ájulok el.

ITT NAGY KRACH LESZ

Volt még egy menet. Július 7-én kellett volna kimenni a felmondóleveleknek. Július 5-én engem próbáltak győzködni, hogy ne menjenek ki a levelek – nem hagytam magam, hiszen tudtam, hogy muszáj megtörténnie, nincs más megoldás. Este fölhívott Vass Lajos, hogy mégsem küldik ki a leveleket. Mire azt mondtam, hogy most kezdjen el imádkozni, hogy megnyerje a szolnoki polgármesterséget, mert ha nem, akkor itt nagy krach lesz, és az ő fejére dől, hiszen éppen most szúrja el a lehetséges megoldást. Állítólag mostanában, szeptember közepén kimentek felmondólevelek, az a bizonyos kilencvennyolc. Amiből pontosan akkora felzúdulás lesz, mintha száznegyvenhárom lett volna, vagy amennyi

muszáj: kétszázötven körüli – csak éppen a világon semmit nem old meg, semmire sem elég.

Mondok néhány számot. Jelen pillanatban az Operaház adóssága a dolgozóknak, a szállítóknak és a megbízásidíj-tartozás – tehát külső cégek, belső cégek, külső emberek, belső emberek – nagyjából 1,3-1,4 milliárd forint. Remény sincs arra, hogy ezt a ház kifizesse. Jelen pillanatban ez a színház 6,3 milliárd forintos működésre van beállítva. A rendszerből adódóan napi egy-másfél milliós veszteség képződik, mert az egy napra jutó támogatásból és a saját bevételből nem jönnek ki. Félreértés ne essék: ez télen-nyáron így van, akár van előadás, akár nincs, a puszta létezése drágább, mint a lehetőségei. Ez persze nem közgazdasági szükségszerűség, hanem abból fakad, hogy többet költenek, mint amennyit bevesznek. Ez év végére durván másfél milliárdos hiányt eredményezhet. Ezt ki fizeti ki? Az állam, azaz az adófizető emberek. Lehet húznihalogatni, például azzal, hogy kétszázötven helyett kilencvennyolc embert küldünk el, és nem napi másfél milliós hiányt termelünk, csak napi egymillióst vagy nyolcszázezrest, de végül valakinek valamikor ki kell fizetni, hiszen kiemelt központi költségvetési intézményről beszélünk, melyért az állam vállal garanciát.

A száznegyvenhárom ember végkielégítése 873 millió forint lett volna. Ha ennek a dupláját küldtük volna el, akkor másfél milliárdba került volna. Van másfél milliárd forint adósság – és kellene még másfél milliárd ahhoz, hogy normális működési pályára álljon az intézmény. Ez összesen hárommilliárd. Ki meri állítani, hogy ma a magyar államháztartásban van erre hárommilliárd forint?

Ilyen jellegű anyagi problémákkal valószínűleg valamennyi kulturális intézmény pillanatokon belül szembesülni fog. Féltem az Operát, sajnálom, hogy nem sikerült megvalósítani azt a részben ésszerű, részben kényszerű lépéssorozatot, amely elvezethetett volna a konszolidált és takarékos működéshez. De mint színházi ember, színházi közgazdász még jobban féltem a színházi szakmát, a jelenleg még jól prosperáló színházakat, meg azokat is, amelyek már most nehézségekkel birkóznak. Mert mi lehet a következő lépés? Tőlünk fogják elvenni. Nemcsak mint adófizető polgártól, hanem a színháztól, az én dolgozóimtól. És persze nemcsak tőlünk, hanem a többi színháztól is. Azt fogják mondani a kulturális tárcának, mert nem lesz más forrás: oldd meg. Az pedig nem tud máshová nyúlni, csak a színházfinanszírozáshoz. Ez történhet – ne legyen igazam!

(A cikkben szereplő valamennyi hivatalos tény és adat elhangzott a Magyar Állami Operaház elmúlt egy évben tartott sajtótájékoztatóin.)

Utóirat: 1924. február: a minisztérium az Opera számára előírja a nagyarányú személyzetleépítést – júniusban került rá sor, jelentős fizetéscsökkentéssel kombinálva. 1924. október: próbák maradnak el a zenekar elégedetlensége miatt. 1925. február: a zenekar ultimátumot ad: nem hajlandók játszani a *Manon Lescaut* főpróbáján. 1925. február 13-án Wlassics Gyula főigazgató elrendeli az Opera bezárását. 1925. február 13. és 26. között az Opera zárva van. Klebelsberg Kunó kultuszminiszter új operai működési rendszert dolgoztat ki. Wlassics az évad végével lemond, a reformtervet (többek közt új bérletrendszer, új műsorpolitika stb.) az új igazgató, Radnai Miklós készíti el, további létszám- és fizetéscsökkentésekre kerül sor...

2006. szeptember 21.

LEJEGYEZTE ÉS SZERKESZTETTE CSÁKI JUDIT

AZ ELTE EGYETEMI SZÍNPAD ALAPÍTVÁNY FELHÍVÁSA

1957 októberében nyílt meg az ELTE Egyetemi Színpada, amely rövid idő alatt a fővárosi kulturális élet legeredetibb és legizgalmasabb fóruma, illetve műhelye lett. 1991. április 29-én, amikor a Pesti Barnabás utcai színház kényszerűen bezárta kapuját, létrejött az az alapítvány, amelynek céljai között – egyebek mellett – az Egyetemi Színpad történetének megíratása is szerepelt.

E cél valóra váltása érdekében az Egyetemi Színpad Alapítvány kuratóriuma – dr. Fodor Géza, Jordán Tamás, dr. Medvigy Endre, Mezey Katalin, Ráday Mihály és dr. Tarján Tamás – úgy határozott: a Színpad megalakulásának ötvenedik évfordulójára megpróbálja kiadni a Nánay István kritikus-színház-történész által írandó kötetet. E szándékkal a kuratórium időközben elhunyt nagysága, néhai Ruszt József is egyetértett.

E nagy vállalkozáshoz segítőket keresünk, akiktől egyszeri 5000 forintos

adományt

várunk, amelyet átutalással a **Monor és Vidéke Takarékszövetkezet** (1054 Budapest, Szabadság tér 14.) **65100149-10003767** számú bankszámlájára lehet befizetni.

Az adományozók részére az elkészülő könyv egy tiszteletpéldányát biztosítjuk, emellett csak az ő számukra rendezett fórumokon nyomon követhetik az előkészítő munkálatokat. Ha a kötet bármilyen okból nem készülne el, az adományokat az alapítvány visszafizeti.

Dr. Répássy András
(alapítványi titkár)

Jordán Tamás
(a kuratórium elnöke)

IV. ORSZÁGOS GYERMEKSZÍNHÁZI SZEMLE

A Marczibányi Téri Művelődési Központban működő Gyermekszínházak Háza 2007. május 7—13. között megrendezi a Gyermekszínházi Szemlét.

A fesztiválon — műfaji megkötöttségek nélkül — igényes gyerekszínházi produkciókat mutatunk be. A szemlére 2005 őszétől bemutatott előadások nevezhetők.

A programot Pogány Judit színész, Sándor L. István színikritikus és Uray Péter rendező válogatja. A társulatok jelentkezését 2007. január 31-ig várjuk.

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 felvételt küldjenek.

Jelentkezés, érdeklődés:
Marczibányi Téri Művelődési Központ — Gyermekszínházi Szemle
1022 Marczibányi tér 5/a
www.gyermekszinhaziszemle.hu; www.marczi.hu
Juszcák Zsuzsa: 70/335 6285, 438 1027
e-mail: juszcak.zsuzsa@marczi.hu

EVA BEHRENDT

Hogyan jussunk el gyorsan Keletre?

■ TILO WERNER ARCKÉPE ■

Ez a Trigorin nem idevalósi. Nem mintha nem volna jó modorú, nem volna birtokában a nyelvnek, vagy barnák között az egyetlen szőke volna. Árnyalatok különböztetik meg Csehov *Király*ának elismert íróját a színházi családtól, amelynél mint Irina Nyikolajevna Arkagyina színésznő (Csákányi Eszter) barátja és kísérője vendégeskedik. Magyar beszédén még érződik az igyekezet, hogy kerülje az idegen akcentust. Érezni, hogy művészi önképe határozottan különbözik az idősebb Arkagyináétól, annak Kosztya fiáétól és Kosztya szerelméétől, Nyináétól (Láng Annamária): ő reflektáltabb, fegyelmezettebb – megannyi érzelmi beállítottságú ember közt egy értelmiségi. És ha vékony póklábát egymásra veti, és keskeny ujjait elgondolkodva az ajkához ütögeti, látszik, hogy ez a Trigorin ugyanolyan távolságtartó viszonyban van a testével, mint a díva klánjával, amely fivére, Szorin vidéki birtokán verődött össze.

Schilling Árpád *Siráj*-rendezésében Borisz Trigorin író nem azonos alakítójával, a német Tilo Wernerrel, ám azért jó néhány közös vonásuk van. Mindketten fiatalok, becsvágyóak, és a gazdag Szövetségi Köztársaságból kerültek a provinciális Magyarországra. De míg Csehov művészcsaládja igyekszik nem tudomásul venni, hogy már régóta csúsznak lefelé a lejtőn, Schilling Árpád budapesti Krétakör társulata a posztszocialista magyar színház élvonalában áll, és nemzetközi hírnévnek örvend. A Krétakörnek egyébként, elnevezése ellenére, több köze van egy adott játékszituációhoz, mint Brechthez. Amire épp a *Siráj* a legjobb példa: a Krétakör együttese az Arizona nevű egykori mulatócskában, az Andrássyról elnevezett díszsugárút mellett egy, a közönségből kiinduló, irritálóan privát jellegű, pszichológiailag differenciált Csehov-játékot dolgoz ki pontosan megfigyelt kortársak között, döbbenetes-szorosan a színészekre alkalmazva, s tőlük ugyanakkor okosan eltávolítva. Színpad és kulisszák nélkül, szedett-vedett mindennapi ruhadarabokban és mindennapi sminkkel – erőteljes állítás egy láthatatlan körön belül.

TOVÁBB KERESNI

De mit felejthetett Budapesten egy német színész, aki egy fiatal és sokat ígérő színháznak, a berlini Schaubühnének volt a szerződött tagja? Ő, aki a fordulat utáni Kelet-Berlinben végezte tanulmányait, miért ment még keletebbre, egy olyan országba, amely csak most hagyta maga mögött a szocializmust, ám feldolgozni még korántsem volt képes, és most a kapitalizmussal viaskodik? Ráadásul ennek érdekében a világ egyik legbonyolultabb nyelvét kell elsajátítania, amely tudással Magyarországon kívül aligha kezdhet bármit is? Tilo Werner a kérdés hallatán először redőkbe vonja gondolkodó elmére valló homlokát, és azt mondja, minderre nincs egyetlen válasz; természetesen minden sokkal bonyolultabb. És az egész mégis lefordítható egyetlen képletre. Tilo Werner egyszer már résztvevőként, sőt vezető pozíciójú résztvevőként benne volt egy nagyon izgalmas színházi átalakulási folyamatban, és amikor az a végéhez közeledett, egyszerűen egy újabb, nagyon izgalmas átalakulási időszakot keresett magának.

Az első fázis 1992-ben, Berlin-Schöneweidében kezdődött, akkor tehát, amikor Keleten még tatarozatlanok voltak a házak, és a város levegője széntől bűzlött. Ott, az ex-NDK Ernst Busch Főiskoláján kezdte el színészi tanulmányait az 1969-ben Essenben, egy háziasszony és egy okleveles földmérő negyedik gyermekeként született Werner. Addigra Nyugatról már begyűjtött néhány elutasítást: „Ott egyszerűen nem ment a dolog. Már a felvételi vizsgán elhangzott: »Nem arra vagyunk kíváncsiak, mit tud; magára vagyunk kíváncsiak.« Az ilyen mondatoktól betojtam." Ma is meghatározó hatással van rá az az epikus színházfelfogás, amelyet az Ernst Buschban Manfred Karge és más Brecht-kortársak közvetítettek: „Engem a színházban az elbeszélői attitűd érdekel. Az, hogy a színpadon látható maradjon mindkettő: a figura, melyet a színész ábrázol, és az a magatartás, amellyel elmeséli a figura történetét."

Tilo Werner évfolyamában tanult többek között Thomas Ostermeier, Tom Kühnel, Christian von Treskow, Jens Hillje – egy egész kelet-nyugati fiatal csapat, amely égett a vágytól, hogy kibontakoztassa a maga új színházát. Thomas Ostermeier és barátai éppen a második tanév végén ünnepelték első sikerüket: Brecht *Dobszó az éjszakában* című művét adták elő a Prenzlauer Bergen lévő bat-Stúdiószínházban. „Ezután azt gondoltuk: ezen az úton kell tovább haladnunk, és kész." Így is történt, habár Werner maga már a harmadik évfolyam közepén elvonult a Maxim Gorki Színházba. Amikor azonban Thomas Langhoff, a Deutsches Theater igazgatója és Michael Eberth, az akkori fődramaturg a „Baracke" (Barakk) nevű kiegészítő játékhelyet a végzős Ostermeierre és Hilljére bízta, 1996-ban Werner is visszatért az Ernst Buschban kialakult baráti körhöz.

AMIKOR PEZSGETT A BARAKK

Ami a következő két és fél évben történt, és csúcspontját akkor érte el, amikor a Schaubühne igazgatását az Ostermeier–Hillje és Waltz–Sandig kettősfogatra bízták, azt annak idején „a német színház egyik legfantasztikusabb karrierjeként" könyvelték el (Theater heute, 1998/13.). A Barakk azonban a szerencsés egymásra találást is jelképezte: fiatal *wessi*k, mint Ostermeier, Hillje vagy éppen Tilo Werner, akiket olyan *ossi*k képeztek ki, mint Karge vagy Wolfgang Engler kultúrszociológus, itt próbálták ki először a kollektív életmódot és munkát, különböző játékmódokkal kísérleteztek, például a klasszikus avantgárddal (lásd 1997-ben a biomechanikus *Egy fő az egy fő*t), de kipróbálták az angolszász nyelvterület erőteljes kortársi drámairását is, majdhogynem a művekhez hűséges színrevitelben *(Kövér férfiak rockban, Shopping and Fucking)*, és ennek során még a Deutsches Theater régi és új gárdáját is sike-

A Siráj Trigorinjaként (Láng Annamáriával)

rült integrálniuk, Bernd Stempeltől Petra Hartungig. És Tilo Werner az elsők között játszott, fürgén, élesen, koncentráltan: mint művelődésre szomjas molnár David Harrower *Kés a tyúkban* című művében, amelyet 1997-ben a Berlini Színházi Találkozóra is meghívtak, mint talpraesett Galy Gay a Mejerhold ihlette *Egy fő az egy fő*ben (1997), vagy mint Dobbit, a felsőfokon motivált karrierista Richard Dresser *Övön alul* című kafkai ízű hivatalnokbohózatában (1998).

Szerette ezt a korszakot („pezsgett minden") és az elképzelést is: „Kis kísérleti műhely sok szabad térrel, de mégis elég nagy ahhoz, hogy feltűnést keltsen." Később éppen ezt volt nehéz átmenteni a Schaubühnére: „A Barakkban még lehetett kísérletezni. A kezdeti időkben a Schaubühnén is ezzel próbálkoztunk, de különböző okokból nem működött." Ehelyett Tilo Werner megismerkedett Schilling Árpáddal. Először a berlini Sophiensaalében, ahol a Krétakör vendégként adta elő *Woyzeck*-adaptációját, *W – Munkáscirkusz* címen; ebben Büchner figurái egy hatalmas majomketrecben láthatók, ahol a Kapitány, Marie és a Tamburmajor főemlősökként tetvészkednek, párzanak, kergetőznek. Ezután találkoztak a Schaubühnén is, amely meghívta a ma harmincegy éves Schillinget, hogy rendezzen workshopot német és magyar színészekkel. A dolog működött. A rendező még eközben kérdezte meg, nem akar-e fellépni a következő Krétakör-produkcióban. És Tilo Werner egyszer csak nyakig volt a maga második színházátalakulási programjában.

MI DARABOKAT CSINÁLUNK, ŐK SZÍNHÁZAT

„Akkoriban már úgyis el akartam jönni a Schaubühnétől, és az volt a tervem, hogy egy évig semmit sem csinálok. Nyolc évet robotoltam végig, és úgy éreztem, új élményekre van szükségem; fel kell tankolnom, hogy ismét úgy tehessek, mintha volna valami elbeszélnivalóm. Újra tanulni akartam." Ez jóformán úgy hangzik, mint egy kiégettségi szindróma. Vajon a Schaubühnéből is kiábrándult? Abból, hogy az átalakulás szellemét nem sikerült konzerválni? „Hát mit mondjak... Thomasnál például ez idő szerint nem érzem úgy, hogy a kísérletezés még őrülten izgatná. Neki most a maga számára kifejlesztett realizmus a fontos, a tartalmak, a társadalomhoz való különféle viszonyulások..." Werner szemében mindez túlságosan rugalmatlan: „A Krétakörnél az nyűgözött le, hogy ők a színház nyelvét keresték, és keresik ma is. Annak idején arra gondoltam: hűha! Mi a Schaubühnében darabokat csinálunk – ők színházat csinálnak."

Werner azonban védelmébe is veszi Ostermeiert: „Igaz, Magyarországon senki nem is várta el Schilling Árpádtól, hogy a harmadik rendezése után már megtalálja a maga stílusát, és attól kezdve mint ifjú sztárrendező ajánlja magát a következő tíz évre. Nem akarok mindent erre tolni, de a nyomás és az elvárások súlya szerintem máris befolyásolja Ostermeier színházi munkásságát. Ezen nem kell sopánkodni – van ehelyett Magyarországon sok más probléma –, csak fel kell ismerni, hogy ez a helyzet. Egy olyan társulat, mint a Krétakör, nálunk létre sem jöhetne. Nemcsak azért, mert ilyen körülmények között nálunk a színészek nem játszanának, hanem azért is, mert Schillinget már legalább háromszor felkapták és holttá nyilvánították volna."

HAMLET HÁROM KIADÁSBAN

Mialatt Tilo Werner beszél – komolyan, mégis teljesen fesztelenül –, a bécsi Schwarzenbergplatzon ülünk, a Café Imperialban, ahol vastag tapéta és velúr szőnyegpadló tompítja a közlekedés zajait. Este a szemközti Kaszinóban fog fellépni a *Hamlet 3*-ban, két burgbeli színésszel, Markus Meyerrel és Martin Schwabbal. A rendező ismét Schilling Árpád, és az előadás Shakespeare-t még Csehovnál is radikálisabban kezeli. Schilling nemcsak a díszletről mond le – a közönség négyszögben üli körül a játéktér négyszögét –, hanem a szerepek egyértelmű kiosztásáról is. A három férfi, azon túl, hogy mind több szerepet játszik, a dán királyfi szerepét is háromszorosan ölti magára; az epikus *jam-session* intuíción és lélekjelenléten kívül magas fokú, alaposan elpróbált pontosságot is követel. Továbbá rendkívüli figyelmet a nézők részéről, akik időnként, mintegy a játék lendületét fokozandó, felolvashatnak egy-egy sort a szövegkönyvből.

Ha ez a háromszoros *Hamlet* nem is Schilling legerősebb estje, inkább amolyan *hardcore* minimalista színpadi felolvasás, mégis egész sajátosan váltja valóra Tilo Werner színjáték-elképzelését.

A középpontban nem valami, a rendezői színházra jellemző értelmezés áll, hanem az a maximálisan éber, távolságot tartó magatartás, amellyel a Werner–Meyer–Schwab hármas elbeszéli Shakespeare-t. Nagy gesztusokra, pőre valamilyenségre se idő, se tér. A figurák metszően éles megkülönböztetéséhez be kell érni a hanglejtés és a ritmusváltás árnyalataival. És ha egyikük meghal, elég egy biccentés.

ZENÉL A KRÉTAKÖR

Ha a Krétakörről esik szó, Tilo Werner rajongani is képes. Mert ez a kereken negyvenfőnyi társulat szabad, nincs szüksége hierarchiára, és mégis folyamatos együttest alkot, mert repertoárban játszik kilenc-tíz produkciót, anélkül hogy állandó színházra szorulna, mert nemcsak fiatalokból, hanem különböző nemzedékekhez tartozó színészekből áll. Mert a Krétakör egyszersmind olyan banda, amely a hetvenes–nyolcvanas évek magyar slágerein kívül orosz punkot is játszik, és mint az Eels, egybecsendíti a Pizzicato Five-ot Brigitte Bardot-val. Ekként a társulat minden bemutató utáni bankettet saját kezűleg hevít a forrpontig. Alig három évvel ezelőttig Tilo Werner Berlinben is színész-muzsikusként állt a színpadon. Lars von Trier *Járvány* című operájának Sebastian Baumgarten- és Ari Benjamin Meyers-féle színpadi változatában (a berlini Hebbel am Uferban) Nielst, a *cool* forgatókönyvírót játszotta, Larsnak, Lars Rudolph zseniális forgatókönyvírójának elegáns ellenjátékosaként; ketten együtt pedig nagy ívű tanulmányutat tettek a német múltba, Richard Wagnerig és a gyógyszerkutatás gyökereiig. Mindeközben Tilo Werner úgy kezelte a dobot, mint aki mást sem csinált egész életében.

És természetesen nagyra értékeli a magyar csapatot a maga specifikusan magyar sajátosságaival, és szívesen dolgozik velük. Mindenekelőtt az önfejű Schilling Árpáddal, aki, híven önmagához, tíz év óta vonakodik attól, hogy saját stílusa legyen. „Hol innen lopok, hol onnan" – mondja a rendező, öntudatosan, de nem dicsekvőn. Ezzel olykor nem jut túl messzire, mint például a legutóbbi Salzburgi Ünnepi Játékokon látott *Phaidrá*jával, amelyet Tasnádi István, a Krétakörhöz tartozó drámaíró egy nagyszabású nemzedéki konfliktus anyagává költött át (lásd Theater heute 2005. október). Aztán jön megint egy telitalálat, amilyen a *Feketeország* című politrevü, amely az EU-hoz való alkalmazkodás és a kapitalizmus keltette sokk között ingadozó magyar napi politikát nevetteti ki meglehetős nyersen és rossznyelvűen.*

NÉMET–MAGYAR LOVE STORY

Közös olvasás, *brainstorming,* rögtönzés: az olyan előadásokat, mint a *Feketeország* vagy a *Hazámhazám,* az együttes közösen dolgozza ki. Néhány közjáték úgy fest, mintha Marthaler lett volna a keresztapa – például amikor egy maréknyi színész kétségbeesve próbál villanykörtét cserélni. Más jeleneteket egyszerűen még soha sehol nem lehetett látni: ilyen az obszcén prológus, melyet a törékeny bájú Láng Annamária szólószerűen, egy klarinét-felláció kíséretében ad elő, vagy az önkritikus zárókommentár, melyet Tilo Werner német hivatásos analitikusként közvetlenül a közönséghez intéz. Egyébként mind a *Feketeország,* mind a *Siráj* ebben a hónapban a berlini HAU-ban vendégszerepel.

„Olyan országba jöttem, ahol a történelem bizonyos szakaszai még nem merültek feledésbe, és az emberek gondolkodása különben is sokkal inkább történelemfüggő, mint nálunk" – mondja Tilo Werner egy újabb találkozás alkalmából, a budapesti Drámafesztiválon. Közvetlenül a Thália Stúdió mellett ülünk egy kávézóban, a Terézváros nevű trendi budapesti kerületben. „Az a tény, hogy a magyarok 1918-ban elvesztették országuk kétharmadát, nagy részüknek még ma is fizikai fájdalmat okoz. Ennek fejében azonban nyolcvan év óta most vált először lehetségessé, hogy saját országukról polemikusan elgondolkodjanak. Ezen munkálkodik többek között a Krétakör is, és ezért olyan izgalmas itt a színházi munka." Ugyanakkor, folytatja Werner, még sosem kapta rajta magát ilyen gyakran, hogy „németül" érvel, és védelmébe veszi a nyugati demokráciát, sőt a kapitalizmust is. „Háromnégy hónaponként Magyarország-krízisen esem át – mondja nevetve. – Például azért, mert az itteni bürokrácia olyan szemétdomb. Senkinek nincs fogalma semmiről! És a státusom még három év után is csak félig legális."

És mialatt így eltársalgunk a színészetről a globalizáció korában, hozzánk csapódik Nyina, a sirály, aki oly mesésen klarinétozik. Csókok, nevetés, bensőséges pillantások: a sok jó ok *puzzle*-jában ugyanis, amelyek kedvéért a német színész Budapestre költözött, a titkos főszerepet Láng Annamária játssza. Azazhogy titkosnak nem is olyan titkos ez a határokon túllépő, nagy és bátor szerelmi történet, amelyről ugyan Tilo Werner Bécsben diszkréten hallgatott, de amelynek híre már rég bejárta Berlint. Hiába, e vonatkozásban sajnos „meglehetősen félénk vagyok", mondja Werner, és szinte megindítóan zavarba jön. Utána mindkettőjüknek menniük kell. Ma este mint Nyina és Trigorin ismét egymás mellett állnak majd a színpadon.

Theater heute, 2006. március

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT

A Phaidrában (Rácz Istvánnal)

Koncz Zsuzsa felvételei

* A *Feketeország* bemutatója időben megelőzte a *Phaidrát*. (A Szerk.)

Fábri Péter

Prózai nyelv a színpadon[1]

Aki már látott előbeszédet leírva, meglepve tapasztalja az előbeszéd elképesztő redundanciáját egyfelől és referenciális (rámutatós) jellegét másfelől. Tehát néha sok, néha kevés, amit mondunk. Hogy ez valójában (a beszéd egyéni különbségein túl) miért van így, ezt a magas és az alacsony kontextusú kultúrák közötti különbségtétel segíthet megérteni.

Magas kontextusú és alacsony kontextusú kultúrákat Edward T. Hall különböztet meg *Beyond Culture*[2] című könyvében. Íme röviden a magas, illetve az alacsony kontextusú kultúra tulajdonságai: az előbbire a rejtett utalások, a polikron időkezelés, az állandósult viszonyok, a szinkronitás jellemző, az utóbbira az erős verbalitás, a monokron időkezelés, a linearitás, a viszonyok gyors változása. A magas kontextusú kultúrára mindaz jellemző tehát, amire azt mondjuk: fél szavakból is értik egymást. Ha egy alacsony kontextusú kultúrában úgy teszünk, mintha magas kontextusú kultúrában élnénk, akkor szinte biztos, hogy fél szavakból értjük félre egymást. Az viszont valódi művészi teljesítmény, ha egy előadás képes minket viszonylag gyorsan megtanítani saját egységes, a rendező által következetesen végiggondolt és végigvitt jelrendszerére, és így legalább egy estére újra átélhetjük, milyen jó is lehetett egy magas kontextusú, sűrű kultúrában élni. Olyanban, amelyben egy szerzőnek nem volt szüksége rendezői utasításokra ahhoz, hogy az előadók megértsék, mit akart. Ez mély, *antropológiai jelentőségű* élmény, és véleményem szerint részben ennek az élménynek a szükséglete indokolja, hogy távoli korok és kultúrák műveit élvezettel fogadjuk be. *A magas kontextusú kultúra utalásai kollektív absztrakciók, ezek teszik lehetővé egy emberi csoport együttműködését.* Akármilyen alacsony kontextusú kultúrában éljünk is, ilyen absztrakciók nélkül (lásd például közlekedési szabályok) teljesen ellehetetlenülne az életünk. Hiszen az is antropológiai közhely, hogy *az ember szabálykövető lény.* De nemcsak annak örülünk, hogy ezek az absztrakciók működnek, hanem annak a folyamatnak is, amelynek során megtanuljuk őket. Ebben az értelemben minden jó színházi előadáson újra kisgyerekké válunk, és a kisgyerek örömével fedezzük föl magunknak – legalább egy estére – egy működő világ szabályait.

Az előbeszédhez képest az írott szöveg többnyire alacsonyabb kontextusú. Ha nem az, mint például egy napló esetében, akkor az utókornak van mit megfejtenie. És amit megfejt, az éppen maga a kontextus. Az alacsonyabb kontextusú szöveg általában bőségesebb. Kénytelen az lenni, mert nagyon sok információt kell közvetítenie, amit az előbeszéd helyett az előbeszéd közvetlen körülményei hordoznak.

A színpadi prózaírás mesterségének éppen az a lényege, hogy a szerző éppen annyit mondjon, amennyi ahhoz kell, hogy olvasói/nézői szerencsés esetben még évszázadokkal később is értsék – de ne unják. Hogy se túl sokat, se túl keveset ne mondjon. Hogy a kontextust is beleírja a szövegbe, mégse fecsegjen.[3] Hogy írott (nem redundáns) szövege felidézze az előbeszéd redundáns és referenciális jellegét.

Molière úrhatnám polgára, Jourdain úr éppen ezzel – a hétköznapi előbeszéd és a művészi próza közötti különbséggel – nincs tisztában, amikor felismeri, hogy prózában beszél.

Miért kell az előbeszédnek redundánsnak lennie? Azon egyszerű okból, hogy egy beszélgetésben nem lapozhatunk vissza. Újra és újra meg kell neveznünk beszélgetésünk tárgyát (tárgyait), ha másképp nem, utalásokkal, vonatkozó névmásokkal és egyéb trükkök segítségével.

Miért referenciális az előbeszéd? Éppen azért, mert élő – ott vagyunk a helyszínen, és rámutató mozdulatok nélkül is egyértelművé tudunk tenni egy-egy tárgyat, egy irányt. Persze néha félreértjük egymást, ahogyan a híres viccben a kapitány a gépházat: „– Mennyi? – Harminc! – Mi harminc? – Mi mennyi?" Nehéz pontosabban leírni a nyelv referenciális jellegét, mint ahogy ez a vicc teszi.

A prózai drámának, amely – ellentétben a verses drámával – a prózai kontextus révén eleve felébreszti bennünk azt az elvárást, hogy hasonlítson az előbeszédre, főleg ezzel a két szövegformálási problémával kell megküzdenie. Elvárjuk tőle, hogy olyan legyen, mintha referenciális lenne, és úgy kell nem redundánsnak lennie, hogy a redundancia fő funkcióját – hogy ugyanis segít emlékezni – teljesítse. Ezek persze mély és ezért termékeny problémák – a nagy drámaírók éppenséggel ezeknek a kezelése révén válnak naggyá. A tény, hogy még az egykori naturalista drámákat is jól el lehet játszani üres térben, arra mutat, hogy a jó drámában a referencialitás, amit egy naturalista díszletben könnyű megteremteni, csak látszat.

Történelmileg a prózai szöveg a XIII. századi kínai jüan-darabokban és a XIV. századi japán nó-drámákban jelenik meg először, de az utóbbiaknál olyan stilizált beszédmód közegében, hogy ezt nem tekinthetjük igazán prózának. Az európai színházban Fernando de Rojas 1499-es *Celestina* című különös műve az első jelöltünk.[4] És ezt szinte azonnal követik az olasz reneszánsz komédiák. Egyáltalán, a próza a komédiában jelenik meg – Shakespeare verses tragédiáiban a komikus szereplők többnyire prózában beszélnek. (És a tragikus szereplők is, amikor viccelődnek, mint Hamlet Poloniusszal.) Az olasz komédia azonban teljes egészében prózai, egyszersmind a hétköznapok, az utca nyelvét beszéli. És ez nyilvánvalóan igaz az olasz hatás alatt álló francia komédiára, Molière, Marivaux és Beaumarchais nyelvére is.

Mai füllel nem könnyű megállapítani, hogy vajon Lessing és Goethe prózai darabjainak szövege mennyire volt stilizált. A kor mindennapi irodalmának (naplók, levelek) valamelyes ismeretében arra hajlok, hogy ez a nyelv viszonylag hű irodalmi tükre a kor polgársága által a hétköznapokban beszélt köznyelvnek.

1 Részlet (apró változtatásokkal) *A színész és a telefonkönyv – a színházi szöveg világa* című doktori értekezésből.

2 Edward T. Hall: *Beyond Culture.* Doubleday, Anchor Books, 1977.

3 Ez ugyan lényegében a verses darabokra is állhatna, de azok esetében maga a versforma szinte automatikusan elvégzi ezt a tömörítést. Figyeljük meg, milyen meglepő: egy nyolc szótagos sorokból álló dráma a spanyol aranyszázad idejéből épp úgy nyolcvan-száz gépelt oldalt tesz ki, mint bármilyen átlagos prózai darab. És közben a sorok sokkal rövidebbek. Ezt az összehasonlítást szinte bármilyen klasszikus verses dráma esetében elvégezhetnénk. A különbség magyarázata valószínűleg a verses dráma esetében eleve más (emelkedettebb, elvontabb) nézői elvárás.

4 Fernando de Rojas *Celestina* című, néha (egy másik korabeli kiadás alapján) *Calixto és Melibea* címen emlegetett, nálunk ritkán játszott, de spanyol nyelvterületen ma is rendkívül népszerű darabja a XV. század utolsó éveiben született, néhány versbetéttől eltekintve végig prózában. Huszonnégy felvonása és ennek megfelelő terjedelme valószínűvé teszi, hogy írója inkább felolvasásra, mint színházi előadásra szánta. Ugyanakkor csupa életteli figura és színes nyelv jellemzi, és ez teszi érthetővé, miért játsszák gyakran ma is Spanyolországban és egész Latin-Amerikában..

A komédia és a prózai színház nyelve egyértelmű kapcsolatban maradt az utca nyelvével. (A naturalizmus ebből egyenesen programot csinált, ami persze még nem jelenti azt, hogy egy naturalista dráma szövege olyan volna, mint egy dokumentum.) Ibsen ugyan költőnek is elsőrangú volt (lásd *Brand, Peer Gynt*), mégis, amikor prózai darabokat kezd írni, szimbolizmusa naturalizmusba csap át, és prózájából nehéz volna kiolvasni bármiféle költészetet. Csehov hajlamosabb bizonyos költőiség felé elvinni a darabjait, de azért nem gondolom, hogy létezne a költőiségnek olyan tág értelmezése, amely szerint Csehovot költőnek kellene tartanunk.

A prózai színház nyelvét tehát bizonyos egyszerűség jellemezte egészen a XX. század elejéig, amikor először jelenik meg néhány nagy drámaíró tollán az erősen stilizált próza. A spanyol (gallego) Valle-Inclán és a magyar Füst Milán nagyon hasonlóan stilizál. Valle-Inclánnál a stilizációt meglepően színezi az etnicitás. Ő ugyanis spanyolul írt, és azzal adott helyi ízt, nyelvi *milieu*-t a darabjainak, hogy a szövegbe sok gallego kifejezést kevert. Ennek az lett az eredménye, hogy Valle-Inclán örökösei nem engedték ezeket a darabokat gallegóra fordítani, mondván, ezzel éppen sajátos ízük veszne el.[5] Füst Milán drámai nyelvét nem az etnicitás színezi, hanem bizonyos költői excentricitás. Ebben egy másik nagy spanyol drámaíró, García Lorca rokona. (A Molnár, Szomory és Szép Ernő által gyakran alkalmazott pesti zsidó városi nyelv természetesen az ő vígjátékaiban – például *Máli néni* – is megtalálható.)

García Lorcának különös bravúr sikerült. Bár első darabjai végletesen költőiek (szürrealista látomások), és első egész estés darabja, a *Mariana Piñeda* (magyarul András László kitűnő fordításában olvasható) teljes egészében az aranyszázad verses drámai formáit alkalmazza, mégis, legköltőibb színpadi művei a kései, dalbetétekkel tarkított prózában írt tragédiák, a *Vérnász,* a *Yerma,* a *Bernarda Alba háza.* (Mi, magyar nézők nagyon szerencsések vagyunk – García Lorcát jobbnál jobb fordítók magyarították. Még a nehézkes Németh László is remekelt a *Yermá*val, hiszen az nagyon közel áll az ő legjobb drámájához, a *Bodnárné*hoz. A saját darabjaiban néha túlságosan is népies Illyés Gyulából pedig legjobb költői tulajdonságait hívta elő a *Vérnász.*) García Lorca különös szintéziséhez, a költői prózához persze nagyon is szükség volt arra, hogy élő színházi tapasztalatra tegyen szert – 1931-től kezdve egyetemi színtársulatot vezetett, a La Barracát, amellyel egyébként a saját drámáit sosem játszotta, mert a társulat arra specializálódott, hogy – a köztársasági kormány támogatásával – a klasszikus spanyol darabokkal járja a vidéket. De azért a saját műveit is konkrét színészekre írta – a nagy női szerepek sorát például a legendás színésznőnek, Margarita Xirgunak.

A XX. század második felében jelentős drámaírók (Samuel Beckett, Harold Pinter) alkalmazták azt a különös eljárást, hogy a kontextust semmilyen szinten nem írták bele a szövegbe. Darabjaik többnyire teljes bizonytalanságban hagynak minket afelől, hogy hol és mikor játszódnak. A jelek szerint ez a drámairói eljárás – legalábbis művészszínházi szempontból – rendkívül sikeres. Egy olyan színházi korban, amikor a kontextusgazdag darabokból a rendezők éppen a kontextust húzzák ki, nem is annyira meglepő, hogy szeretik megrendezni ezeket a titokzatos, enigmatikus darabokat. Már csak azért is, mert így olyan kontextust rendeznek beléjük, amilyet csak akarnak. Én nem szeretem őket, se olvasni, se nézni, de érteni vélem, hogy milyen kultúrtörténeti okok teszik őket komoly, gondolkodó értelmiségiek között népszerűvé.

A *milieu* elhagyása egyébként néha megrendítően nagyszerű eredménnyel jár. Michael Thalheimer 2001-ben a hamburgi Thalia Theaterben így húzta ki Molnár Ferenc *Liliom* című darabjából a pesti vurstli egész világát, a nyelvi környezetet. És 2004 őszén, mikorra az előadás eljutott hozzánk, ámulva néztük itt Budapesten, az ősbemutató helyszínén, a Vígszínházban, hogy micsoda egyetemes remekművünk van nekünk.[6]

A történelmi áttekintés végeztével visszatérve a prózai színművek általános jellegzetességeire, érdemes belegondolnunk, hogy a prózai színházi szöveg nemcsak alkotói, de befogadói oldalon is Jourdain urakat nevel. A prózai szöveg ugyanis jobban emlékeztet minket mindennapi életünk kontextusára, mint a verses vagy pláne a zenés darabok. A próza – még a költői próza is – arra hív fel, hogy maradjunk a földön. Mondhatnám, hogy ne adjuk be a ruhatárba a botot és az ernyőt. Vajon véletlen-e, hogy a színházat társadalmi problémák megvitatásának színhelyéül használó Ibsen az elsők között akart hétköznapi nyelvet alkalmazni darabjaiban? Hogy ez a hétköznapi, prózai nyelv maga is konstruált, az egy műalkotás esetében természetes. Ami azt illeti, a színház agorajellegének kihasználására a görög dráma verses formája is tökéletesen alkalmas volt, különös tekintettel a nyelv verbális jellegzetességeire.[7] Ibsen éppen azt vette észre, hogy az őt körülvevő társadalom maga a polgári próza világa – ha a színházat ehhez a világhoz akarta közelíteni, ha ennek a világnak mindennapi problémáihoz akart hozzászólni, drámai nyelvének is alkalmazkodnia kellett a mindennapokhoz. A görög drámák emelkedettsége mögött egy, a retorikát sokra, a munkát kevésre becsülő társadalmi közeg állt.

Maradjunk tehát a földön, és a megszólaló alakok nyelve minél inkább hasonlítson a mi saját nyelvünkre. Érdekes, hogy ugyanez a nyelvikontextus-probléma nem jelentkezik a költészetben és az epikában. A spanyolok ma is modernizálás nélkül olvassák Cervantest, az angolok Dickenst, és mi magyarok is – legalábbis a középiskolában – vita nélkül elolvastuk Jókait, és elég sokan vagyunk, akik szeretik a sok száz éves Balassi-verseket. És ha Jókainál fontosak voltak is a lábjegyzetek, Petőfinél már biztosan nem. A költészet és az epika nyelve olyan mélyen épült bele a mindennapi nyelvbe, hogy sokszor észre sem vesszük, hány sok száz éves fordulatot használunk maiként.

A prózai dráma nem olyan régi még, hogy valódi történelmi távlatból meg tudjuk ítélni, élő alkotás marad-e a *Liliom,* a *Lila ákác,* a *Hermelin.* Ezeknek a daraboknak éppen a nyelvük az egyik legnagyobb értékük, és ezzel a nyelvvel két dolog történhet: vagy klasszicizálódik, és akkor a mindennapokba is beépül egyes állandóan idézett fordulatai révén, vagy olyannyira eltávolodik tőlünk, hogy végül érthetetlenné válik. Persze főleg akkor távolodik el, ha majd nem játsszák ezeket a darabokat. Egy régi jezsuita iskoladráma nyelve sokkal távolibbnak tűnik, mint Balassié, pedig későbbi annál. De Balassit elolvastuk a gimnáziumban, és ha nem értettük, akkor is ismerős. A jezsuita iskoladrámákat nem játsszák, tehát nem ismerősek. Magyar nyelven talán a *Karnyóné* a legrégibb, élőnek tűnő színpadi szöveg (nem számítva Bornemisza költői prózában írott *Magyar Elektrá*ját). De ahhoz, hogy élőnek érezzük, szükség volt az Universitas Együttes Ruszt József által rendezett legendás, nagy előadására az Egyetemi Színpadon, 1966-ban.

Amivel egyébként több dolgot is állítottunk: 1. bár a prózai dráma formailag a verses drámánál modernebbnek látszik, mégis, ez is porosodik; 2. ha elég gyakran játsszák, megtanuljuk a nyelvét, és mégsem porosodik. Tehát 3. a nyelv nem magától változik – emberi döntések sorozatától függnek a nyelv változásai. Ha egy kellően tehetséges rendező úgy dönt, hogy föltámaszt egy halottnak hitt művet, jó eséllyel megteheti. És akkor Samukából még az új Nemzeti Színház igazgatója is lehet negyven évvel később.[8]

5 Számunkra, magyarok számára nem adatott meg az a nyelvi élmény, hogy egy másik nyelv a mienkhez hasonlít, mégis más. Spiró György *Az imposztor* tolmácsolási jelenetében (amikor az orosz nagyherceg szavait lengyelre fordítják és viszont) mégis számunkra is átélhetően csinál ebből az élményből pompás színházat.

6 Thalheimerről részletesebben is írtam a SZÍNHÁZ 2005. októberi számában. (A *Liliom* pesti fogadtatásáról lásd októberi számunkban a Kovalik Balázzsal készült interjút. A Szerk.)

7 Lásd Simon Goldhill: *The language of tragedy: rhetoric and communication.* In *The Cambridge Companion to Greek Tragedy.* Edited by P. E. Easterling. Cambridge University Press, 1997.

8 A *Karnyóné* 1966-os előadásán Jordán Tamás játszotta Samukát.

Sipos Gyula

Asobu és Paso Doble

■ AVIGNON ■

Christophe Raynaud de Lage felvétele

Asobu (Nagy József koreográfiája)

Hatvan év: majdnem két emberöltő; egyre kevesebben vannak már közöttünk, kik az induláskor ott lehettek. 2006 nyarán hatvanadik évadán emlékezhetett Franciaország (és sokáig Európa) legnevesebb nyári színházi fesztiválján Avignon. Színháztörténetre, véle persze történelemre is, hajdan volt lelkesedésekre, emelkedő ívekre, válságokra, kételyekre, új buzdulásokra. A kezdés érdeme, 1947-ben, a legendává szépült TNP élén álló Jean Vilaré volt, a háború utáni újrakezdés és megújulás, a „demokratikus", „baloldali" és/de „össznemzeti", „közszolgáltatásos" szép kulturális (és politikai) kívánalmak, utópiák jegyében; a polgárság után a „népnek" is eljuttatni a kultúrát, a művészetet, a *polisz* nevében szólni a „poliszhoz", télen a párizsi Chaillot-domb irdatlan föld alatti hodályában, nyáron a provence-i szabad ég alatt, előbb a Pápai Palota díszudvarán, utóbb számos egyéb színhelyen, deszakralizált kápolnákban, kolostorudvaron, olykor köztéren vagy sátorponyva alatt, tornatermekben vagy kőbányában. Vilar karizmatikus alkata, puritán és racionalista személyisége, a külső adottságok kényszerével is, világszemlélettel fölérő stílust teremtett: díszlet nélküli játékteret, erős színhatású, stilizált jelmezeket, a nézők felé forduló „frízes" fölállást, a realista egyezményt és pszichologizálást elvető ünnepélyes „prezentálást", elsősorban a nagy klasszikusok, Shakespeare, Molière, Kleist, Corneille szolgálatát, megnyerve az ügynek néhány országosan csodált nagy színészegyéniséget, egy Gérard Philipe-et, egy Maria Casarèst, másokat. Avignon első fénykora 1968-ig tartott; a „májusi" heveskedők akkor gyógyíthatatlanul megbántották az amúgy is magányos és önemésztő férfiút, aki három évvel később az élettől is elbúcsúzott.

Holott a változás, a „nyitás" már Vilar életében megkezdődött: jött a megújító utódnak kiszemelt Planchon, a nagy közönségsikert is hozó, akkor határozottan modernitásnak számító táncmester, Maurice Béjart, a „napszínházas" Ariane Mnouchkine; utóbb, könyv kellene sorolni: Chéreau, Lavelli, Bob Wilson, Peter Brook, máig csupa híresség. Az utolsó szakasz, a gyökeres fiatalítás szándékával, 2003-ban kezdődött: egy alig harmincéves fiatal pár, Vincent Baudriller és Hortense Archambaud lett a fesztivál művészeti és gazdasági vezetője. Az ő ötletük volt a rájuk váró évadok megtervezéséhez, némileg „patronálásához" egy-egy egyéni szemlélettel, saját világgal rendelkező tanácsadót, „társult művészt" meghívni. A 2003-as fesztivált ugyan elmosta az „alkalmi színházi bedolgozók" (segédszínészek, statiszták, kisegítő technikusok) országos sztrájkja; 2004 azonban érdekesre és sikeresre kerekedett a német üdvöske, a berlini Schaubühne éléről jött Thomas Ostermeier irányításával; s a tavalyi is legalább jól fölkavarta a kedélyeket az úgynevezett „flamand háborúval", főként a vendég-parancsnoknak meghívott belga összművész, Jan Fabre terpeszkedő személyiségével és erőszakos programjával. A közönség egy része elégedetlenkedett, a hely színén, majd hónapokon át nyomtatásban hadakozott a csömörös sajtó, illetve az enyhén belga érdekeltségű teoretikus (és „terrorista") csoport, francia földön gyorsan osztva a „haladás" és a „reakció" meghatározást, holott dehogy volt szó politikáról vagy akár csak „modernitásról"; a békétlenek is csak a „tánc" túltengését, az írott szöveg kikopását, elsatnyulását, a pornográfiát is súroló tapintatlan exhibicionizmust és a talmi provokációt neheztelték, még egyszerűbben: a joviális flamand harsánykodást, ön(ki)elégült analitást, váladék-malackodást, csupa ízlés- és viselkedésbéli különbséget.

Nos, 2006-ra, az idei évadra lehiggadtak a kedélyek, a „haladárok" is beletörődtek, hogy nem mind gyémánt, mi Antwerpenből

Paso Doble (Nagy József és Miquel Bareló performansza)

Christophe Raynaud de Lage felvétele

idefénylik, meg talán a hatvanadik évforduló is ünnepélyesebb légkört teremtett. S ráadásul olyan, az Avignonba immár nyolcadszor visszatérő személy lett a „társult művész", vendég-parancsnok, a vajdasági származású Josef Nadj (magyarnak persze Orléans-ban is: Nagy József), kit csöndes eleganciája, pártatlan érdeklődése, tapintatos „lebegése" ideálisan tett alkalmassá a konszenzus megteremtésére. S bár az évadot nyilván nem egyedül állította össze, fele ilyesminek máskor is „hozott anyagból" készül, az ő ízlésvonzalmai azon nyomban fölismerhetők, némely régi társhoz kötő hűség is. Mert nyilván néki köszönhető számos japán tematikus hivatkozás és érzékenységi átkötés, meghívott táncosokkal, kalligráfiabemutatóval. S az ő világába, holdudvarába tartozhat japános tusrajzaival és „fa-meditációival" a párizsi festő és grafikus, Hollán Sándor; neki nagy barátja a vajdasági költőnagyság, Tolnai Ottó, akinek a katalán festő, Miquel Barceló műveire írt verseit egy csodálatos francia színházi tünemény, Antoine Vitez hajdani növendéke és az orosz próféta, Anatolij Vasziljev kedvence (legutóbb: szakrális Médeiája), Valérie Dréville mutatta be; ő, az amatőr zenész és bódult zenebarát hívhatta meg Dresch Mihályt, Szelevényi Ákost és az általunk is most fölfedezett Mezei Szilárdot; jó szívvel ő üdvözölhette a helyi ´56-os kerekasztal-beszélgetésen megjelenő Rajk Lászlót; szoríthatta meg kezét a párizsi tanulóéveket hajdan, Marcel Marceau iskolájáig, együtt töltő táncos társnak, François Verret-nek (ki most, saját társulatával, a *Moby Dick*en ihletett szélviharos küzdelmet jelenített meg); avagy segített be, betétszámra, beugró művészként, önálló koreográfussá előlépett régi táncosának, Thierry Baënak. Abban pedig nincsen semmi kivetnivaló, csak hálásan örülni lehet neki, hogy tájékoztatásra és elszámolásra több kísérő esemény, kiállítás, videodokumentáció, sőt film emlékeztetett a világhírnévre sikeredett Josef Nadj idestova két évtizedes pályafutására; s lehetett ismerkedni érzékeny rajzművészetével, meg-megújuló fotós tevékenységével, utóbbiban is észlelni, hogy a távolban sem szakadt el soha a gyerekkor gyökereitől, az ősök emlékétől: Kanjižától – Magyarkanizsától.

Persze, Nagy Józseffel elsősorban a Pápai Palota díszudvarán, a fesztivált nyitó első öt estén ismerkedhetett a jó tízezres létszámú közönség, az *Asobu* című látványos, „nagy" mozgás- és táncprodukcióval. Talányos a cím, japánul „játékot" jelent, s már csak azért sem véletlenül, mert a több magyart is tömörítő tízes „maghoz" most hat japán, részint butó-táncos társult. Nadj keleti s szorosabban japán vonzalmai és kapcsolatai már jó ideje kialakultak, Tokióba, Kiotóba, Oszakába hol társulatával játszani, hol tanárként számos ízben meghívták már.

Japán az egyik betájoló pontja a sorssal, tevékenységgel, alkattal szüntelenül úton lévőnek; s mint megannyi korábbi alkalommal, irodalmi a másik: Büchner, Kafka, Bruno Schulz, Borges, Beckett, Raymond Roussel után egy másik régi, tartós olvasmányélménye, a XX. század nagy francia költője (s mellesleg érdemes képzőművésze), Henri Michaux (1889–1984), kinek némely kötete, az *Ecuador* (1929), az *Egy barbár Ázsiában* (1932), az *Utazás Nagy Garabagne-ba* (1936), *A mágia honában*, az *Itt: Poddema* motívumokat is kínálhatott, noha „nyersanyagnál" inkább azonosulásokat, az önmagából előhívottnak megfeleltetését a nyomtatottal. A hasonlóval, a különbözővel, a nehezen megragadhatóval és -nevezhetővel? Michaux-val, ki belga, de mégis francia, párizsi, de mégis elvágyódó és a helyszíneken csalódó, kit kíváncsiság és nyugtalanság hajt a Szajna partjáról Dél-Amerikáig, Indiáig, Kínáig, Japánig, de úgy, hogy – szinte jelképesen – az Amazon folyón leereszkedve a tibeti misztikust, Milarepát olvasgatja; s közben, utóbb a valós régiók helyett, afféle szürrealista Hérodotoszként, még szarkasztikusabb Swiftként és szikárabb Lautréamont-ként, versben, versre húzó prózaversben, életnográfiai jegyzetlapokon s ott gyakorta afféle „spektákulumként", mintegy képzelt kis színházi dobogón prezentálva soha nem volt emberfajtákról, törzsekről, az Emanglonokról, az Omobulokról, az Aravikról vagy a Hivinizekről, fura szokásaikról és hiedelmeikről számol be; s ki saját magát, a kint és a bent nehezen megvonható határán, a létezés kételyeivel és gyötrelmeivel mintha csak az ennen test „tünet-színházán" figyelné. Emberben, talányos személyben is annyi a közös HM-ban és JN-ban, hogy a találkozáshoz nem kell az illusztráló szándék, elegendő a megnyilvánulás.

Az *Asobu*, ez a jó másfél órás, négy improvizáló zenész által kísért „játék" Michaux „égisze" alatt bontakozott ki: a költő a nyúzott bábu, anatómiai „izommodell", kit „bálványként" tisztelnek, gondoznak; mindvégig ez a legerősebb személyes hivatkozás; életrajzi elem, „bioféma" (az utazások ténye, a feleség tragikus halála) most kevesebb, mint máskor; nem több, mint a JN-nál inkább meglepő személyes „vallomás": a szülőföld nyitányos idézése a palota falára vetített filmkockákon, lóval, pávával, koronás fával, erdei irtással, „kunhalommal", Tisza-parttal, meghatottan, kicsit talán büszkén, vállalva is: az Értől a Rhône-ig és az Óceánig, Vajdaságtól Szajna- meg Loire-partig és Japánig...

S mivel Michaux életműve: fragmentált líra, groteszk töredék, aforizmatikus feljegyzés, nem pedig „narratíva": mankónak, menet közben, utólag rekonstruálható szcenáriója sincs most az *Asobu*nak. A palotafal teljes szélességében húzódó „színpadon", frontális emelvényen a fikcionálás segítő fonala nélkül gomolyog a játék, úgy, hogy közben meg-megmutatja nyílt kulisszahátterét, a csinálás, a fabrikálás mozzanatait is, s előszeretettel használ paravánokat meg egy gördíthető kis (nó?-) színpadot. Tizenhatan, magyar, francia és japán táncosok, sötét munkaegyenruhában, komoly fegyelemmel elevenítenek meg (akár michaux-i) törzsi tevékenykedéseket, s hajtanak végre „archaikus" szertartásokat, lépnek át élet és halál mezsgyéjén, csak a testtel jelezve a szakrális vagy profán jelleget, groteszkben és tragikusban egyazon egyneműséggel; változik, átváltozik minden: az *agôn* ütközésére jő a gyászme-

net, lehetne görög Akhilleusz, trójai Hektór hősi vonulás élén Gemza Péter; mint bábuknak csapja le botjával, egykedvű ázsiai „kegyetlenséggel", áldozatai fejét a joviális zsarnok-hóhér (egyik kedvence „parancsnoki" szerepében Bicskei István), majd lombokba öltözött „erdei vademberként" talányoskodik ugyanő; a játékidő „aranymetszésén", a képzőművész Michaux-nak is hódolóan, hátulról világított vászonra, árnyjátékként vetül ki az újra és újra formálódó *test-ábécé;* a hatalmas kódában pedig (mely visszamenőleg is hitelesíti, fölerősíti a szekvenciák zenei szerkesztését, építkezését) mintha csak olimpiai öt karika forogna, egymásba gomolyog öt földrész színvilága és gesztusrendszere.

Nagy Józsefhez fűződik Avignon másik nagy eseménye, jószerivel „szenzációja" is: a Celesztinusok deszakralizált templomában előadott órás „performansz", a *Paso Doble*, melyet tíz kivételezett alkalommal, így ritkán adódó ujjongó színházi ünnepen, fölpattanó tapsviharral köszöntött a közönség.

Ahogy az *Asobu* Michaux-val, a *Paso Doble* is találkozás hozama. Ezúttal élő művésszel, a Nagy Józseffel egy évben (1957-ben), Mallorcán született katalán festővel, szobrásszal, keramikussal, nyugodtan mondhatni, napjaink világméretekben is nagyságával, Miquel Barelóval, ki a két másik katalán óriás, Miró és Tapiès nyomdokán indult, az *art brut* és az *arte povera* hódítása idején teljesedett ki. Áttörése, a ´82-es kasseli *Dokumenta* után élt New Yorkban, Párizsban, szülőföldjén is persze, s több mint másfél évtizede egyre tartósabban az afrikai Maliban, a Niger partján, dogon törzsek kis falvaiban, talán itt, a vörös agyagban, a homokban, hamuban találva meg kedvenc anyagát, egy rafináltan elemi érzés hordozóját, alapozni is képeit, geológiai rétegezettségű felületeit; képei így gyakorta szinte háromdimenziós domborművek, szobrain és kerámiáin pedig ott marad a kéz, az ujjak nyoma, sorsvonalaival is rajzolatja. Képein, szobrain, a palmai katedrálisba tervezett és még fölavatásra váró hatalmas, soha nem látott, kétszáz négyzetméteres kerámia domborművén, ő, „Miquel" a tragikus és mégis mindenen átütő mediterrán életöröm művésze, akinél a természeti közelség és némi archaikus vágy dehogy mond ellent a szakmai (és egyéb) műveltségnek meg a hagyománynak, s ez éppúgy, mint eszelősen vidám munkakényszere, a szakirodalomban is készségesen jár együtt a Picassóval való hasonítással; *mutatis mutandis,* találkozása is JN-nel kissé olyan, mint Picassóé volt Nizsinszkijjel...

Nos, a Celesztinusok főhajójában, a hajdani oltár helyén, a rózsás gyámkő alatt, az alkalomra ácsolt lelátó előtt zsírosan vörös agyag a porond talaja, mögötte kicsit hátradőlőn, hasonló szélességben, fémhálóra vastagon fölrakott, nagyon képlékeny fehér agyag a „fal"; Barceló kedvenc anyaga, noha JN-től sem idegen, hiszen hajdani *Woyzeck*jében maszkként, bábuként ő is haszonnal élt vele. A mozdulatok, a gesztusok is részint a műtermében dolgozó Barcelóé, a koreográfia, a szekvenciás elrendezés, a ritmus, az egyre feszültebb teatralitás Nagyé; javaslatként: kívülről, bévülről megmutatni az alkotás, a „csinálás" és a „lebontás" folyamatát, de nemcsak úgy, didaktikusan, mint fél évszázada Clouzot híres dokumentumfilmjében, a *Picasso-misztérium*ban, hanem kettős összefogással, egyedi művészi finalitással is. Ahogy a térségben elsötétedik, a képlékeny falfelület kezd megelevenedni, hullámzani, vonaglani; itt mintha egy száj cuppanna ki belőle, ott a résen ökül tör át, mintha porból vétetvén, sárból emelkednék ki az esendő teremtmény, jeltelen zakóban egy köpcösebb és egy aszketikusabb férfi. Jelenlétük mindvégig néma, zajaik, zörejeik csak a testé és az anyagé: a cuppanásokat, a szottyanásokat, a döngéseket, lihegést, nyögést, harangszóval s egyéb effektusokkal keverve, elektronikus hangerősítő közvetíti. A „játék": maga a munka, a kettősé, egyszerre, váltakozva, szinkronizálva: birkózás az anyaggal, ásóval, kapával, spatulával, bottal, doronggal, más egyéb kifundált faragott szerszámmal: kertészként, szobrászként, vakolóként megmunkálni, kézzel is gyurmázva, a talajt és a ferde falat, a „domborműves" képi művet. A megdolgozott fal állandóan változik, kéz- és testlenyomatok fedik be egymást; van, amikor altamirai barlangfestményekre emlékeztet, máskor viszont mintha valóságos triptichont adna ki, sugaras napkoronggal, bordás csontvázzal, koronás életfával. Közben újabb kellék is előkerül: még képlékeny, nedves agyagvázák, fejre húzva, kicsit fuldokolva is alatta, vaksin, de virtuózan állatmaszkokat, ormányos Ganésa-elefántot, tarajos kakast, kosfőt, pikkelyes hüllőt mintázva, de kis, humorosabb pihentetőben banálisabb tevékenységre is. A beindult „dramaturgia" mégis célirányba rendezi a szekvenciákat, a két résztvevő viszonylata egyre agonisztikusabb; „Josef" vállán egyre súlyosabb a majdnem mázsás agyagrakomány, roskad térdre alatta, „Miquel" tör rá, mint afféle torrero két banderillával összerogyó bikára, „Minótauroszra", majd fehér agyagoldattal fecskendezi össze a fal és a talaj anyagával szinte azonossá váló áldozatot;

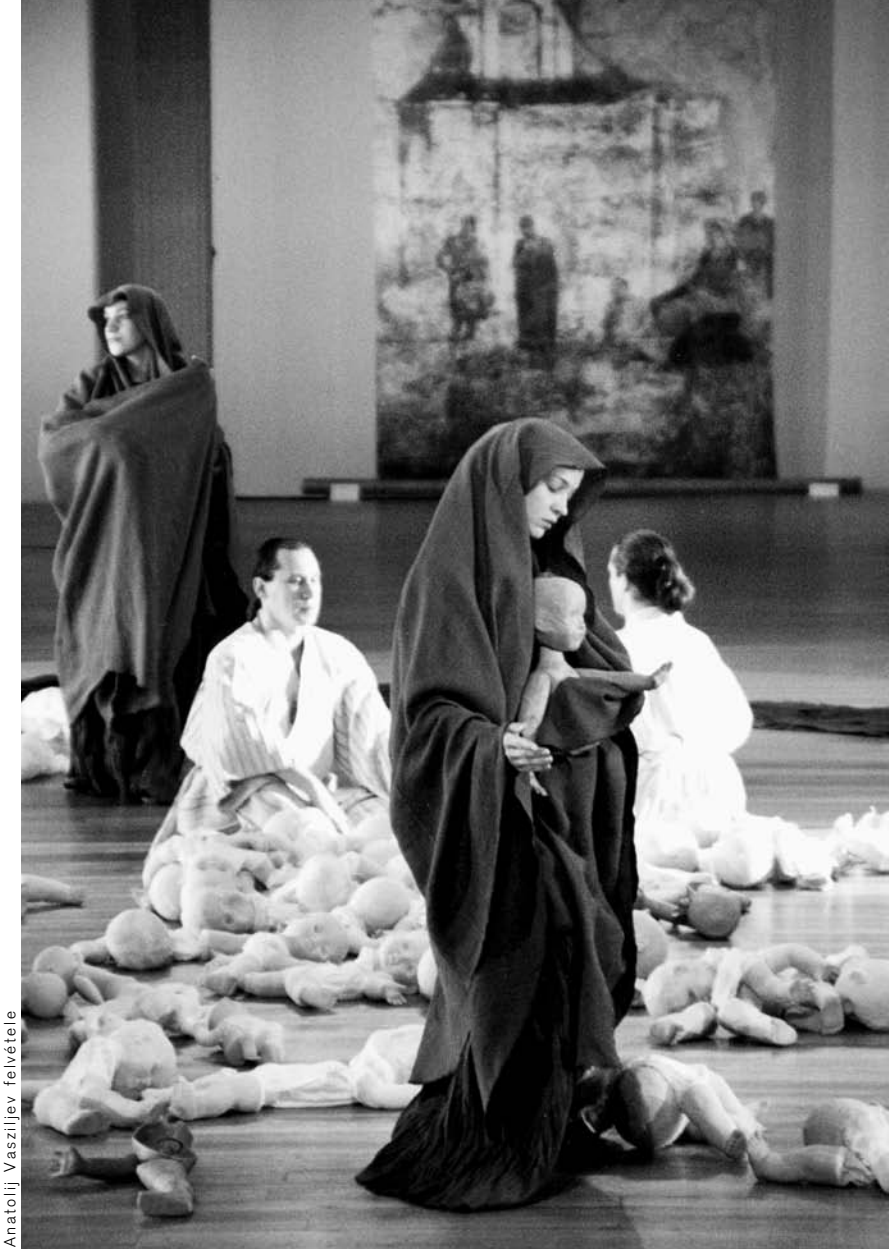
Vasziljev-előadás: Mozart és Salieri

Anatolij Vasziljev felvétele

agyagból vétetett, agyaggá lészen, önfeláldozó rítusban fejeződik be a szertartássá alakult „játék"; JN az áldozatiságot oly fegyelmezetten átlényegült erővel sugallja, mint, nem túlzunk, hiteles történelmi tanúk lehettünk, Grotowski hőse, „állhatatos hercege", Ryszard Cieślak óta talán senki...

Diadalmas volt a sikere Avignonban Josef Nadjnak, felemásabb, fájdalmasan, a színházművészet egyik mai óriásának, kit nyáron, vakációs tömegben, talán nehezebben követ a közönség, s kinek elárulására suttyomban várnak a spiritualizmust sokallani kezdő flamandpárti „modernisták", holott régebben az ő hívei is – „így megy a világ"... Persze az orosz Anatolij Vasziljevről, Grotowski legméltóbb folytatójáról van szó, kinek két előadása az Avignon környéki Boulbon kőbánya természeti amfiteátrumában, a puskini *Mozart és Salieri,* illetve a homéroszi *Iliász XXIII. éneke* („Versenyek Patroklosz tiszteletére"), nékünk lenyűgöző, képzeletünket azóta is szüntelenül foglalkoztató élményünk. Igaz, Vasziljev kanyargó és egyre magasabbra kapaszkodó útját nem könnyű követni, mert a nyugtalan kísérletező már jól eltávolodott a hajdani pesti Dosztojevszkijtől vagy a szolnoki Osztrovszkijtól, Sztanyiszlavszkij „megreformálásától", a „pszichológiai" és „naturalista színház" heveny tagadásától, de talán a helyettesítésükre javasolt „ludikus szisztémától" is. Pirandello, Molière és Lermontov után jött Erasmus és dialógusaival Platón, a reprezentálás helyett a prezentálás, a cselekmény helyére a „szó akciója", az „ige inkarnálódása"; hónapos, esztendős fölkészülés a moszkvai (és újabban lyoni) „laboratóriumában", s csak időnként a soha tökéletesnek, befejezettnek nem minősített részeredmény nyilvános fölmutatása.

Többek között ezért sem biztos, hogy a két előadás közül a színpadibbnak mondható *Mozart és Salieri*t most, 2006-ban ugyanannak láthattuk, mint mások korábban, magyar zarándokok a Povarszkaja utcában, a budapesti Nemzeti Színházban; az évekkel csak gyarapodhatott a körkörös és tovább asszociáló, behelyettesítő és jelképes bővülésben, polifonikus dúsítással az alapanyag: Puskin alig kétszázharminc verssoros kis dialógusa, ott is inkább két nagyobb tiráda – egészen egy egész estét betöltő, jó harmadfél órás „világdrámává". Mert a két komponista, a szorgos középszer és a könnyed zsenialitás „méregpoharas" találkozójában: Mozart olykor „áttűnésben" Puskin is, a gondtalan, a szeszélyes, a játékos, ki – mint Anyegin Lenszkijjel – áll ki rivaldafényes fölállásban pisztolypárbajozni a szívdöglesztően flegma Salieri/D'Anthèsszel; máskor ők ketten, „M" és „S", egy biedermeier könyvtár szegletében Puskin fiatalkori verseiből ízlelgetnek egymásnak; megint máskor, mintha csak egy Don Giovanni-s Hoffmann-beszélyben, groteszk muzsikuskompánia tódul be; Mozart és Salieri, de a kettő akár mégis egy: egyazon hasadásos művészalkat két arculatban: apollóin szökkenő az egyik, saturnusi komor alkat alkimista mérlegpárló lombikjai előtt a másik; vajon hol a Jó és hol a Rossz, égi és plutói, ha Salieri nyitó mefisztói monológját úgy is lehet hallani, mint a megfáradt öreg Faust kiábrándult panaszát? S mivel Mozart utolsó heteinek másik rejtélye, a befejezetlenül maradt *Rekviem*je, kínálkozik itt is, a halálra szakadó dantei sötétség után, lámpással keresett „megvilágosodásban" szintén egy „rekviem", érthető okokból nem Mozarté, hanem egy orosz zeneszerző baráté, Vlagyimir Martinové. Lejtős-kapaszkodó hófehér emelvényen, mint gótikus oltárok szobrai, angyalok kara énekel, s körtáncba olykor leereszkedik az élő? a halott? a túlélő? Mozart és Salieri köré, míg a lelkekért egy csikorgó páncélzatú ritter-féleség és egy, a kódexek margináliáiról jött pucéran groteszk krampusz csörtéz, ágaskodik. Megmentve: ki? Vasziljevnek Mindenhatója bizonyára van, „*Faust*"-jából éppen csak az „örök női", Margit hiányzik; talányos világdráma így is ez a *M. és S.,* olyan Calderón-módi, az *autó*k közül a kiadósabbak társaként.



Anatolij Vasziljev felvétele

Az Iliász Vasziljev rendezésében

Drámai mag köré világdráma épült a *M. és S.*-ben; „cselekmény", mindvégig azonos figura jószerivel nincs már az *Iliász*-énekben, mely versben Akhilleusz, az „akhájok legjelesbje" gyászát, a vesztett barát, a sorsban előkép Patroklosz máglyás kitételét és a halott tiszteletére – a „hősök kora" és az ide-oda csúsztatható „homéri kor" szokásaival – rendezett emlékversenyt, annak szinte „olimpiai számait", a kocsihajtást, a birkózást, ökölvívást, nyilazást, gerelyvetést, korongvetést stb. mondja, sorolja. Kijátszani mindezt képtelenség, hollywoodi film hóbortja lehetne, de akár csak dramatizálni, hol az *agôn,* a versengés, az ütközés csak téma, de nem bontható, alakuló akció? Illusztrálni, amúgy „hitelesen", akár csak részletekben? Minek nyomán, milyen egyezménnyel, ha mai megjelenítésre nem segíthetnek az egykorú (?) geometrikus Dipülon-vázák, hol sémákra egyszerűsítve ábrázolódik a *protészisz,* a hősi halott „kitétele", ravatalozása, avagy az *akphora,*

a tetem lófogatos vonultatása; legfeljebb a múzeumi sétán elszórakozni, a Szophilosz szignálta dinosz-cseréptöredéken, az ókori B-középen, a kocsiversenynek lépcsős lelátón szurkoló vidám kis görög krapekokon... Nos, Vasziljev megfontolásával a homéroszi szöveget mai közönségnek színen is elsősorban mondani kell, elvégre már a hajdani *aiodosz* előadásában is a recitálás, a deklamálás maga volt az akció; s mondani akkor nem mesélve, nem is a patetikus kiáltás pleonazmusával, hanem „affirmáló", megerősítő, kijelentő tónusban, mely a mester legújabb fölfogása szerint a tragédia, a mítosz, a vallási szöveg, sőt a klasszikus komédia egyetlen elfogadható hangneme. Így lesz nála bontott kórusmű a *XXIII. ének,* emelvénye ormán végig mozdulatlan kórusvezető nővel, mögötte pedig egy valódi altaji kobzossal. Ének, tánc, zenei effektusok, áldozati bemutatás és lamentáció, sportos versengés, hősi fölmagasztalás és hősi siratás: csak a mértani mozgásalakzatokat követő liturgikus szertartás lehet a látvánnyal is megjelenített; s mivel a régészeti-akadémikus „görögség" (re)produkálása okkal elvetendő, Vasziljev „metaforája", másokéval is napjainkban oszthatóan, távol-keleti: japános és kínaias, a „harci művészetek" botjaival és zászlóival, szamuráj nyilazással, tajcsi árnyékbokszolással, csuklógyakorlattal, bot végén repkedtetett szövet-szalag madarakkal, dögkeselyűvel, szárnyaló, elszálló lélekkel, néha oroszos táncos csoportosulásokkal, húsvéti békecsókkal, az öröm-piros népi forgatagával; formális *Parsifal,* átélt *Voszkreszenyije.* Közben pedig mondani a harc, a háborúskodás szörnyűségeit, a magasztalt hősiség valós brutalitását, egy jelenünkig érvényes megrázó betéttel, színe után a fonákjával, betlehemi gyermekgyilkossággal, kendőbe burkolt menekülő sokszorozott Máriákkal és Miriamokkal, kiknek csecsszopóit lándzsás, íjpuskás martalócok, világháborús szuronyosok tépik le, ragadják el, fejtől kaszabolják, hogy a színt végül beborító kaucsukbaba-halmazt, mint a fogyasztói társadalom hulladékát, egykedvű takarítónépség söpörje és talicskázza el...

Az Avignonban is kiemelkedő harmadik személyiséget elég csak megneveznünk, nem a mi fölfedezésünkre, kardoskodásunkra vár: Peter Brook ő, a világszerte tisztelettel és szeretettel övezett. Az itt (de majd nyilván sok helyen újra) látható előadása a jó emberöltővel ezelőtt elkezdett „afrikai" sorozatának újabb állomása. Maga a darab nem újdonság, még az „apartheid" idejéből való, a szerzőhármas, Athol Fugard, John Kani és Winston Ntshona által jegyzett *Sizwe Banzi halott* mégis, máig, másutt is érvényes: mi lesz a páriával, ki csak úgy tud szert tenni igazoló „papírra", munkavállaló-fecnire, ha ennen nevéről, személyiségéről lemond, jelképesen „meghal"? Drámai a kis párbeszéd tétje, kesernyésen játékos megjelenési formája, mely a földrész utcán, piacon improvizált, ironikusan „orális", anekdotázó modorát követi. Két színes bőrű (hivatásos) színész, a fürge helyi „Figaro" és a jámbor, hiszékeny óriás jeleskedik benne, kettőjük ugratósdija köré társadalmi rajzot is kerítve, s teszi ezt olyan könnyedén és közvetlenül, hogy jobb helyszínt nem is lehetett volna találni hozzá, mint egy külvárosi iskola cementezett udvarát, akár csak a sarokba söpört minimális hulladék-kellékkel. Megindító végső egyszerűség, tartózkodó közösségi együttlét, a csak a közönséges igazságérzetre apelláló bölcs humor: ez Peter Brook egyedi csodája, naiv lelkesedéssel köszönheti, ki legalább egy estére a jóság utópiáját kapja ajándékba.

A Peter Brook rendezte Sizwe Banzi halott

Christophe Raynaud de Lage felvétele

Mi más még a jó háromtucatos avignoni kínálatból? Például a híres-hírhedt „belgák", pontosabban a *„flamand falanx"*? A tavalyi világnézetire vett heveskedés jócskán kihűlt; igazolódott a szakállas pragmatizmus, a némileg kiábrándító közhelyes; ómódi vagy újító színházban, pártolt rendező kezéből is hol jó, hol kevésbé sikerült munka kerül ki. Jó, így volt most határozottan jó az antwerpeni Guy Cassiers által kínált *Rouge décanté* (A vörös szín párlata?), mely, igaz, egy jeles holland író, Jeroen Brouwers regényének „párlata"; a második világháború vége felé egy indonéziai japán koncentrációs táborban életre szólóan hogyan nyomorítják meg egy holland kisfiú lelkét, érzésvilágát. Célirányosan poétikusak a rendezői megoldások, jól érvényesül a színszimbolika, némi japános stilizálás, de még a mértékkel, okosan használt videózás is, s örülhetünk, hogy a megnyerő színész, Dirk Roothooft most irodalmi rangú monológot mondhat, nem pedig Jan Fabre debilis kis szövegét. Elfogadható a genti indíttatású s szintén jó névnek számító Alain Platel által jegyzett „vers" is, mely hindusított-romásított változatban Monteverdi *Vespro Bella Beata Verginé*jét használja föl egy hisztérikus Brown-mozgás, diliházas dezorganizált zsibongás kíséretének; kár, hogy a reménytelen flamand ízlés csak kibukkan, amikor a szépséges és nagyon tehetséges „vezető táncosnő" egyszerre csak egy infantilis kaka-versikét pottyant a porond közepére. A vigyázzállásban várt Jan Lauwers Needcompanyjával viszont elmaradt az újabb kísérlet a megkedvelésre: a „hívők" és a „korifeusok" által is gyarlónak és zavarosnak mondott *Homár-Bazár*t megúsztuk – két

Battuta (Zingaro Lovas Cirkusz) Christophe Raynaud de Lage felvétele

estén is elmosta szabadtéren az eső; megszenvedtük viszont „kamara-előadásukat", a mozgalmas életű német–francia íróasszony, a Rilkét, Joyce-ot, svájci, román és francia dadaistákat közelről ismerő Claire Goll halála előtt tollba diktált emlékezéseiből *(A szél üldözése)* zanzásított óriásmonológot s véle a Lauwers által sok száz wattos glóriafénybe vont s némelyek által „élő legendaként" rajongott Viviane de Munckot; jómagunk kínosan feszengtünk, ha mi csak egy dioptriás fedáksárit, ondolált flamand halaskofát láttunk; Rilke látná, finnyás lélek, belehalna!

Egyéb dolgok, egy-két szempont még, tájékoztatásra, tanulságra? A „klasszikus" drámairodalom az idén is hiányzott: egy franciásan elabsztrahált Gorkij (a *Barbárok*) nem találta meg sem keretét, sem jellegét. A mai, élő, alig-tegnapi, éppen halott szerzők száma viszont jóval jelentősebb volt. Marguerite Duras, kicsit kegyesen erőltetve; a Párizsban elhunyt argentin író és karikaturista, Copi igényesebb bulvárrá lefokozva, avagy a *gay*-hullám taraján felerősödve színészileg sziporkázó előadásokban; Bernard-Marie Koltès, szintén AIDS-mártír, Afrikából amerikai Atlantába átmentve igazolta tért váltó s talán időt is álló lehetőségét; az emberileg és közvélekedőként nem föltétlenül megnyerő Edward Bond három kis kamaradarabja most hatékonyabbnak tetszett, mint néha mázsás, sokfelvonásos „háborúsdijai". Fölfedezés, újdonság nékünk is akadt kettő: egy aránylag fiatal és termékeny japán író, Ozira Hirata, kinek csehovi szövésű, polifonikus darabja, a *Szöuli emberek* az 1909-es Koreában mutatja be azokat a bevándorló japán kisembereket, kik akaratlanul is a jövendő nippon imperialista lerohanás szállascsinálói lehettek; illetve egy, a negyvenedik éveiben járó francia, Joël Pommerat, ki ennen társulatával csak saját darabjait rendezi meg: oly hűvösen szublimáló látomásban, Bob Wilson-i sejtetéssel és rafinériával, hogy igézetten nézve és mesterséges offszalagról hallva lehetetlen eldönteni, irodalomként mennyit érhet a szociálisan vádaskodó, enyhén riportízű szöveg.

S akkor még, gyorsan a „szabálytalanok", színházként nem egészen színház? Volt létrás, trapézos artistamutatvány, kváziköltői aforizmamondatokkal (Christophe Huysmans); svájci játékvasút-utaztatás és autóbuszos ki- és bekukucskálás Avignon hétköznapi rejtelmeibe (Stefan Kaegi: *Mnemopark; Teherszállítmány, Szófia–Avignon*). S volt persze, sátorcirkuszában, a francia földön jó húsz éve mindig igényesen populáris, fergeteges sikert arató Bartabas, az ő Zingaro Lovas Cirkuszával, ezúttal nosztalgiával visszatérve a hajdani valós, vélt, mitizált gyökereihez, a porond közepén is zubogtatva a fényes vízoszlopot, az ő „tiszta forrásához". Afféle Kusturica-film ez a *Battuta?* De élőben: moldvai rezesbandával, Kolozsvár környéki *taraf*-nyirettyűsökkel, harminc-negyven paripával, artista-mutatványos lovasokkal: horkannak, menüetteznek, száguldanak a lovak, röppen a sipka a levegőbe, gyors mozdulat kapja föl a leejtett kucsmát, *magyarul* szentségel a török meg az arab ustoros, Mazeppa száguld, üldözik a haramiák, botvégen tollászkodnak a vadludak, pipázik az öregasszony, recseg az ekhós szekér, bumfordi medve kapaszkodik a saroglyába, égő gyertya a koporsón, nem áll meg a menet, viszik a menyasszonyt, száll mögötte, hosszan, szépen úszva a légben, fátyla, amíg fehér...

Kóda akkor, pihegve, egy teljes hónap sokaságából, mit másként is kéne rendezni? Erővonalak? Témák? Átkötések? Hogy az elemek: a lovak, a fák, a vizek, az erdők? Hogy a meghívott és megidézett kontinensek: Amerika, Dél-Afrika, Korea? Szent Oroszország, Trója és Carszkoje Szelo? Japán és Japán? Emigránsok, utazók, világpolgárok, hontalanok? „Josef", ki orléans-i magyarként érvényét vesztett „jugó"? Vasziljev, ki kesernyésen mondja: hazájának csak az orosz irodalom maradt meg? Brook, az angol, India és Afrika között többet Párizsban, mint Londonban? „Miquel", a katalán a dogonok közt? Bartabas, ki bárhol Bartabas, a „zingaro"? Álljon meg a kopácsolás: úgysem mondható el, hogy ami büszkén bánatosító a forgatagban, *stride la vampa,* az volt a legjobb Avignonban.

SZILÁGYI MÁRIA

Termék, dokumentum, valóság

■ BERLIN, WIESBADEN ■

Végre valami izgalom – mondták felvillanyozva a nézők a Rimini Protokoll *Wallenstein* című előadása után, amely a nyolcadik volt a Theatertreffenen látható tizenegy közül. Mert bár nagyszerű rendezéseket és előadásokat láthatott a közönség a találkozón, de sokan gondolták úgy, hogy mindez csupán esztétikum. És míg korábban a rendezői színháznak óriási vonzereje volt, és heves vitákra késztette a publikumot, mára mintha a nézők elunták volna a színházcsinálók zárt esztétikai világát, amely egyre áttételesebben kapcsolódik a valósághoz, és egyre kevésbé érinti meg őket. Mintha az esztétikai élvezet már nem elégítené ki a nézőket, mert a világ körülöttük felbolydult és érthetetlenné vált. Eleven, húsba vágó élményekre vágynak, életet, közéleti témákat akarnak látni a színpadon. A Theatertreffen zsűrije, amely az egész német nyelvterületről válogat, a „legfigyelemreméltóbb" tizenegyes keretbe a *Wallenstein*nal és a *Der Kick*kel (A csúcs érzés) két dokumentarista előadást is meghívott, ezeket később a Süddeutsche Zeitung kritikusa így üdvözölte: „Újra itt van a dokumentarista darab."

A Manfred Beilharz–Tankred Dorst–Ursula Ehler fémjelezte, Bonnból Wiesbadenba költözött színházi biennálén az idén szintén azok az előadások pezsdítették fel a hangulatot, amelyek kortárs tematikát tálaltak adekvát módon. (A fesztivál egyértelmű sztárja különben a *Feketeország*gal és *A Nibelung-lakópark*kal vendégszereplő Krétakör volt. A találkozó legjobb előadásának a szakma és a közönség egyaránt az előbbit tartotta.)

A két fesztiválon látott kortárs darabok és előadások a mai európai társadalomra reflektáló színházi törekvések és megoldások széles skáláját vonultatták fel, és sokféle választ adtak arra a kérdésre, hogy mennyire képes ma még a színház kritikát gyakorolni a valóságot elfedő média felett, és fórumot létrehozni az aktuális társadalmi folyamatok bemutatására. A legtöbb darab/előadás csak témaválasztásával reflektált a valóságra, de a szerzők és a rendezők egyaránt hagyományos utat követtek: színházi közegben, színészek közreműködésével, színházi eszközök alkalmazásával, úgymond, művészetet csináltak.

A *Product* (*Termék*), a többévnyi hallgatás után újra jelentkező Mark Ravenhill új műve arról a Hollywoodból elterjedt világméretű mediális és művészipari gyakorlatról ad pontos látleletet, amely a mindenkori aktuális politikai helyzetet felhasználva és meglovagolva készít lebutított, könnyen fogyasztható, disneylandesített, jól eladható „terméket". Tágabb értelemben pedig azt a gazdasági életben és az egyéni életvezetésben manapság alkalmazott modellt bírálja, amely szerint a cél az, hogy az ember létrehozzon egy jól eladható terméket, vagy önmagát tegye azzá, aztán már minden sínen van. James, a filmproducer úgy gondolja, megtalálta az Olivia, a dögös kis sztárocska által keresett ideális forgatókönyvet, hogy megmeneküljön a B-movie poklától, amely megfelel bizonyos művészi elvárásoknak, de *Blockbuster*-kvalitásai is vannak. James feladata most már csak az, hogy meggyőzze a lányt: egyedül ő képes eljátszani a „Mohammed and me" című film női főszerepét. Ha ez sikerül neki, akkor megvan a tuti „termék". A producer – maga Ravenhill alakítja – mindent bedob, hogy megnyerje a mindvégig hallgató lányt a filmnek: hol szívszaggató módon ad elő egy-egy jelenetet, hol szenvedélyes meggyőződéssel, hol fenyegetően, hol nyájaskodva, hol kokettálva meséli el neki a történetet, amelyben a fiatal Amy, aki nemrég vesztette el barátját a World Trade Center elleni támadásban, egy repülőúton pont egy sötét bőrű öngyilkos merénylőbe, Mohammedbe lesz szerelmes, és maga is öngyilkos merénylő lesz. Lakása terrortámadások előkészületeinek központjává válik, és Bin Laden ki-be sétál nála. Amy lángoló szerelmében félelmet nem ismerve mindenhová és mindenben követi imádott Mohammedjét. Történetük egyre vadabb fordulatokat vesz, és végül totális abszurditásba torkollik. Az egész teljesen cinikus, ízléstelen és őrülten komikus.

A először a 2005-ös Edinburghi Fesztiválon bemutatott produkció az összes hollywoodi klisé felvonultatásával mesterien ábrázolja, hogyan piacosítja a média álmainkat és reményeinket, és hogyan kolonializálja fantáziánkat. A sors fintora, hogy a londoni Paines Plough Theatre Company produkciójaként jegyzett ősbemutatóval Ravenhill is egy perfekt terméket „állított elő", amelyet azóta Európa szinte minden rangosabb fesztiváljára meghívtak. Az előadás gegje, hogy a hallgatag színésznőt minden turnéállomáson egy helybeli színésznő alakítja.

A francia Joël Pommerat *Au monde (A nagyvilágban)* című darabjában is fontos szerepet játszanak az eladható termékek, bár itt csupán utalás szintjén jelennek meg, egy, a világot behálózó gyáróriást birtokló és irányító család mindennapi társalgásában, noha milliók életét befolyásolják. Az előadás a külvilágtól teljesen elzárkózó família életét lefüggönyözött, félhomályos, ravatalozóra emlékeztető nagypolgári lakásbelsőben tárja elénk. A színt a fekete árnyalatai uralják. A szereplők – az idős családfő, a két fivér, a három nővér, a vő és a háztartási alkalmazott – szintén elegáns fekete-fehér öltözetben jelennek meg. Finoman, nyugodtan, mondhatni, szertartásosan mozognak, és halkan, udvariasan, indulatmentesen folyamatosan beszélnek. A papához abszolút tiszteletadással, egymáshoz teljes megértéssel. Újra és újra biztosítják egymást szeretetükről. (Ez persze nem vonatkozik a vőre és az alkalmazottra. Ők idegenek.) Közben a papa az idősebbik fiú segítségével távirányítja a világ minden részében levő gyáraikat, az idősebbik lány a babája születését várja, akinek nem tudja, ki az apja. De a család belső problémáiról mindig csak közvetve értesülünk, ezekről soha nem beszélnek egymással, vagy ha mégis, akkor nem az érintettek. A három nővér itt is más életről álmodozik, hogy maguk mögött hagyhassák a materiális világot, olyan életről, amelyben már nem számít a pénz, a hatalom és az uralom. Most az a feladatuk, hogy felépítsék ezt a jövőt. Ehhez át kell verekedniük magukat a jelenlegi világon, küzdeniük kell az emberek szegénysége és egyenlőtlensége ellen, amit csak úgy győrhetnek le, ha munkát adnak nekik, ezért újabb jól eladható termékeket és dolgokat kell kitalálniuk. A tévémoderátor lány meggyőződése szerint így tudják legjobban előkészíteni a jövőt. amelyben az ember lesz az egyetlen érték. Az ember, akinek mindenre lesz ideje, és élvezheti az életet, a lelkét, a gondolatait, álmait. Bár a darab és az előadás is a családi konstellációt állítja a középpontba, a vagyon, a gazdagság, az ezzel járó

Dan Bobe felvétele

Jelenet a mady.baby.edu című előadásból

felelősség és a mások életének befolyásolása nagyon finoman mindvégig ott lebeg a levegőben. Az előadás rendkívül poétikus és artisztikus.

A *mady.baby.edu* című darab három román fiataljának, a fiatalkorú Mădălinának, a videoművész Bogdannak és a strici Voicunak, akik Írországban keresik a boldogságukat (lásd Tompa Andrea bukaresti beszámolóját, SZÍNHÁZ, 2006. március), szintén az okozza a legnagyobb gondot, hogyan s mivel tudnának pénzre szert tenni, s tartósan megvetni a lábukat a szigetországban. A jól eladható „termék" egy ideig Mady-Baby és a róla készült erotikus *site*, a mady.baby.edu, Voicu „felfedezettje". Ő striciként már az elején biztos megélhetést talál magának. Később, amikor a lány terhessége miatt alkalmatlanná válik a forgalmazásra, és veszélyezteti az újabb termék, Bogdan tehetségének kibontakoztatását, a két fiú rövid, de annál brutálisabb úton megszabadul tőle, és nagyromán barátságot köt. Az árucsereprojektnek persze ezzel még közel sincs vége. Nyitva marad, hogy melyikük és meddig tudja érvényesíteni érdekeit a másikkal szemben.

Számomra ez a produkció jelentette az abszolút kortársi alkotást, mind a tematikáját, mind a rendezést illetően. A rövid jelenetekből építkező, könyörtelen logikájú darabot mesterien bontja ki a rendezés, amely e generáció szubkultúrájának zenei és látvány-, valamint mentális és szokáselemeiből alkotja meg az előadás színpadi világát és stílusát. Az eredmény egy pergő ritmusú, videoklip-látványvilágú előadás, melyben a színészek – e generációra jellemző módon – rendkívül természetesen és közvetlenül vesznek részt. Laza játékuknak és színpadi jelenlétüknek köszönhetően minden hiteles, friss és eleven hatású ebben az előadásban: a figurák, a történet és még az is, ahogyan a színt újra és újra átrendezik.

Bosszantó melléfogás viszont a gdański Teatr Wybrzeże előadása: Paweł Demirski (1976), a *Wałęsa. Historia wesoa, a ogromnie przez to smutna (Wałęsa. Egy vidám történet, amely éppen ezáltal tűnik olyan szomorúnak)* című darab szerzője a színház dramaturgja és dokumentarista projektjeinek vezetője. Céljuk, hogy elmeséljenek valamit a mai Lengyelországról és honfitársaikról, akiket ismerni véltek, ám amikor személyesen találkoztak velük, kiderült, hogy tévedtek. Ami számukra fontos: megismerni a valóságot és széttörni a sztereotípiákat. A Wałęsa-projekttel a közös lengyel identitás és összefogás hiányára kívánták felhívni – különösen a fiatalok – figyelmét, példaként állítva eléjük az 1980. augusztusi eseményeket, amikor néhány hét leforgása alatt csaknem tízmillióan léptek be a frissen bejegyzett Solidarność szakszervezetbe. A lineáris dramaturgiájú darab középpontjában ennek megfelelően a címe ellenére nem Wałęsa áll, hanem maga a lengyel rendszerváltó

A Wałęsa a Teatr Wybrzeże előadásában

Sławomir Czerniawski felvétele

mozgalom. A színészek szorgalmas alázattal, de láthatóan motiválatlanul és kevéssé tehetségesen teljesítik feladatukat, egy pillanatra sem keltik egy szellemi alkotóközösség benyomását – igaz, Michał Zadara rendező sem könnyíti meg a dolgukat, mert fantáziátlan hóttreál képei külsődleges leképezései a valóságnak.

Jelena Iszajeva (1966), a moszkvai Teatr.doc *Dok.Tor* című előadásának szerzője egy fiatal vidéki orvossal készült interjúi és beszélgetései alapján írta meg dokumentarista darabját, amelynek technikáját a londoni Royal Court Theatre egyik szemináriumán sajátította el. A darabbeli orvos kezdőként vidékre kerül, és átéli a vidéki doktorok mindennapi küzdelmét. Pénztelenségről, gyógyszerhiányról, berozsdásodott orvosi műszerekről, az orvosok és a személyzet cinizmusáról és alkoholizmusáról számol be, és több komikus és tragikus esetet mesél el. Az angol kabaré és a burleszk stílusjegyeit alkalmazó, erőteljesen koreografált előadás elkedélyeskedi a problémákat: mulatságosan borzalmas helyzeteket látunk, különben kitűnő színészi előadásban, szellemesen és friss humorral tálalva. Élvezzük és jól szórakozunk Vlagyimir Pankov rendezésén. Az előadásról nevetgélve jövünk ki, és egy perc múlva már el is felejtjük az egészet, aztán elbizonytalanodunk: mert az orvos valós története ebben a dokumentarista darabban fikciónak tűnik. Az ábrázolt világ tragikuma éppen ellentétes az ábrázolási móddal. Érthetetlen, hogy miközben hosszasan fejtegeti, mennyire fontos ennél az új típusú darabnál az, amit az informátor mond, milyen lényegesek az informátor személyi jegyei, és mi mindent nem tehet meg a szerző az összegyűjtött anyaggal, mégis egy „művet" írt.

Andres Veiel és Gesine Schmidt szövegírók *A csúcs érzés* című művüket orosz kolléganőjük módszeréhez hasonlóan hozták létre, a végeredmény jellegében és attitűdjében azonban teljesen más. A berlini Maxim Gorki Theater és a Theater Basel koprodukciójában bemutatott előadás valódi eseményeken alapul: Potzlow-ban, az ötszáz lelkes keletnémet faluban, mindössze száz kilométerre Berlintől, 2002-ben három fiatal szkinhed halálra verte és kínozta tizenhat éves negyedik társát, majd elásták egy pöcegödörben. A tettre csak fél év múlva derült fény, amikor egyikük ittasan elszólta magát. A gyilkosság brutalitását csak fokozta, hogy közben kiderült: a falusiak közül többen szemtanúi voltak az eseménynek, de nem avatkoztak be, és nem is értesítették a rendőrséget.

Andres Veiel, ismert svájci dokumentarista filmrendező és Gesine Schmidt dramaturg hónapokon át foglalkozott az üggyel, hogy ezt a borzalmas tettet és hátterét feldolgozza a színpad számára. Bírósági jegyzőkönyveket, médiahíradásokat tanulmányoztak, találkoztak a tettesek és az áldozat szüleivel, meglátogatták az előbbieket a börtönben, beszélgettek falusiakkal, tanúkkal és a fiúk barátaival. Az így összegyűlt ezerötszáz oldalnyi anyagból egy negyvenoldalas szövegmontázst hoztak végül létre, amelyben nincs egyetlen kitalált szó sem, követve Peter Weiss dokumentarista színházi definícióját, aki szerint az író vágási technikájával világosan érthető részleteket emel ki a külső realitás kaotikus matériájából.

Veiel meg akarja fejteni a megmagyarázhatatlant, és közös oknyomozásra, együttgondolkodásra hívja a nézőket. A huszonegy személy közléseit, vallomásait két színésszel mondatja el, mikroport segítségével, nem dialógus formájában. Susanne-Marie Wrage és Markus Lerch rendkívül koncentráltan, lakonikusan, minden szentimenalitást mellőzve közvetítik a mondottakat, teljes mértékben a nyelvi, gondolati kifejezésre helyezve a hangsúlyt. A szavak mögötti autentikus személyeket minimalista módon jelzik. Gyakran elég egy mély lélegzetvétel, és máris más nemű és korú figura áll előttünk. A média és a közvélemény a tettesekre és a falura gyorsan rásütötte a megrögzött nácifészek és aszociális alkoholista banda bélyegét. Veiel dokumentarista színháza, miközben nem kisebbíti az iszonyatot, szélesebb kontextusba helyezi a történteket. Megmutatja azokat a traumákat és azt a kilátástalanságot, jövőtlenséget, amelytől az emberek ezen a vidéken szenvednek.

A. Bagdassaryan felvétele

Dok.Tor (a moszkvai Teatr.doc előadása)

A hallottakból kirajzolódik Potzlow szociális képe: fiatalok, szülők egyaránt vakvágányon vesztegelnek, nincs rájuk szüksége senkinek, senkit sem érdekelnek. Félrenéznek, ha erőszakos cselekedetet látnak, és gyakran maguk is gátlástanul alkalmazzák az erőszakot. Veiel nemcsak felfedezi számunkra ezt a lelki és morális elsivárosodást, de azt is felderíti, hogy emögött az érintett családok történetében a megaláztatás és az erőszak megtapasztalásának hosszú folyamata halmozódott fel a második világháborútól kezdve, a háború utáni időszakon, az oroszok és a Német Szocialista Egységpárt hatalmi önkényén keresztül a 1990 utáni szociális elnyomorodásig. A figurák autentikus nyelven szólalnak meg, aminek felkavaró ereje van. Az előadás minimalizmusával gondolkodásra kényszerít színészt és nézőt. Azt mutatja meg, hogy milyen nehéz a potzlow-i tragédia világos értelmezése.

A *Wallenstein* című előadásban nemcsak a szövegek eredetiek, hanem a szereplők is, akik elmondják őket. A produkciót a Rimini Protokoll, a német dokumentarista színházcsinálás legismertebb alkotócsapatának két tagja, Helgard Haug és Daniel Wetzel hozta létre a 13. mannheimi Nemzetközi Schiller Napokra. A *Wallenstein*t nem egyszerűen megrendezik, hanem a darab által felvetett kérdésekre a mában keresik a választ, azaz felkutatják a valós életben a dráma figuráinak megfelelő sorsú hétköznapi hősöket, és őket állítják színpadra, a saját élettörténetükkel együtt. Néhány motívumot/témát ragadnak ki a műből, így a hatalomért folytatott küzdelem és a hatalmi viszonyok, a hadseregben uralkodó viszonyok, a katonák önmagukról alkotott képe, karrier és szerelem, hazugság és döntés problematikáját. A rendezők a közreműködőket Weimarból és Mannheimből toborozták. Mindkét városban elolvastatták egy csomó emberrel a művet, majd kérdéseket tettek fel nekik: Milyen kapcsolatban van mindez a te életeddel? Szerinted ki lenne Terzky

grófnő mai megfelelője? Szerinted milyen ideálokért mennének ma fiatal férfiak a halálba? Stb. Az volt ezzel a céljuk, hogy a schilleri szöveget a lehető legdirektebben tegyék színházi előadás erőterévé, így akarván megfejteni a valóságot a színház eszközeivel. Wallenstein mai megfelelőjét dr. Sven-Joachim Otto mannheimi ügyvéd és CDU önkormányzati képviselő személyében találták meg, aki jelöltette magát a főpolgármesteri posztra, a megfelelő imázs kialakítása érdekében kölcsönkért gyerekkel és német juhászkutyával fotóztatta magát, és végül intrika áldozatává vált. Ralf Kirsten az NDK-ban rendőr volt, és beleszeretett egy nőbe, aki kiutazási kérvényt nyújtott be; tehát választania kellett a szerelme és a karrierje között. Terzky grófnő mai megfelelője Rita Mischereit, a vörös hajú, madám kinézetű partnerközvetítő. Aztán ott van még Friedemann Gaßner villanyszerelő és Schiller-rajongó: amikor elhagyta a szerelme, Schillerhez menekült, és szépen lassan megtanulta kívülről összes költeményét. A harcoló katonák mai megfelelői Darnell Stephen Summers és Dave Blalock amerikai vietnami veteránok.

Az előadás a Theatertreffenen nagy vitát kavart. Míg a dokumentarista színház a közelmúltig a hatvanas évek ügyének, többé-kevésbé a színháztörténet lezárt fejezetének tűnt, és aki a színházban dokumentumanyaggal dolgozott, régimódinak számított, manapság egyre több ilyen kezdeményezéssel lehet találkozni. Falk Richter például cégtanácsadókkal készült interjúrészleteket illeszt darabjainak a kapitalizmust bíráló paranoiás világába, Hans-Werner Kroesinger színházi installációkat csinál a vagyonügynökségről,

Wilfried Böing felvétele

A csúcs érzés (Maxim Gorki Theater – Theater Basel)

Miközben egy kivetítőn az eredeti mű rendezői instrukciói jelennek meg, ezek az emberek mindannyian természetesen, a saját szóhasználatukkal és saját nyelvjárásukban, szuverén módon elmesélik történetüket Judith Kehrle forgószínpadán. A rendezők nagyon fontosnak tartják, hogy a közreműködők ne alakítsanak; senkit sem szolgáltatnak ki, nem tesznek nevetségessé, de hagyják, hogy mindenki a maga valójában mutatkozzon meg.

A fantasztikus nem az, hogy az elhangzó sorsok, életutak mennyire megfelelnek a schilleri mű figuráinak, hanem ahogyan egymásra rétegződnek, a keletnémet-nyugatnémet tapasztalatok révén differenciálódnak, és végső soron rendkívül izgalmas képet adnak a közelmúlt német történelméről. A két amerikai vietnami veterán élményei pedig tovább tágítják és egyetemessé teszik ezt a képet. Az általam látott berlini előadáson, amely nemzetközi közönség előtt zajlott, izzott a hangulat, mert mindaz, amit a színpadon a politikai pártokon belüli machinációkról, az emberek hatalmi szervezetekben szerzett keserves tapasztalatairól, a háborúban szolgáló katonák megpróbáltatásairól, a háborúellenes mozgalomról hallottunk, de még a betelefonáló szereleméhes férfiak esetlenkedései is annyira jelen idejű és közösségi tapasztalatok voltak, hogy összekovácsolták a nézőket. A Rimini Protokoll nem egyszerűen behozza a valóságot a színpadra, hanem felfedezi a színházat a valóságban. De minél realistább a színpadi történés, annál irreálisabbnak hat a valóság, amelyet megidéz. Ezáltal különös kettős megvilágításba kerül minden.

arab öngyilkos merénylőkről, Ferian Zaimoglu pedig radikális fiatal muszlim nőkkel készített beszélgetéseket montíroz egybe. E munkák alkotói azonban távol tartják magukat azoktól az ideológiai bizonyosságoktól, amelyekkel a hatvanas évek dokumentarista színháza társadalmi prognózisokba bocsátkozott. Míg Rolf Hochhuth, Heiner Kipphardt és Peter Weiss rendelkeztek saját morális fölényük megnyugtató érzésével, és mindig pontosan tudták, hogy kit vádolnak, ma egy olyan dokumentarista darab, mint *A csúcs érzés,* éppen a tanácstalanságból meríti az erejét, amellyel a vigasztalan életeket figyeli. Mert az új dokumentarista színház több kérdést vet fel, mint ahány választ ad.

Koltai Tamás

Már megint itt van a szerelem

■ MOZART BÉCSBEN ÉS SALZBURGBAN ■

A mai operajátszás egyik sarkalatos kérdése, hogy a klasszikusokat el tudja-e helyezni abban a szűk tartományban, ahol legenda és valóság, mítosz és hétköznap, transzcendens és reális találkozik. Mozart esetében, akinél a szerelmi probléma radikális életproblémává válik, különösen polemikusan vetődik fel a dilemma. A Mozart-év számos megoldási javaslatot kínált az újraértelmezésekre.

Bécsben, a KlangBogen Fesztivál keretében a Theater an der Wien (2007-től Oper an der Wien) fölújította a *Don Giovanni*t. (A felújítás egy Don Juan-operatrilógia része, melynek további darabjai Erwin Schulhoff 1932-ben bemutatott *Lángok* és Erik Højsgaard *Don Juan megjön a háborúból* című, Ödön von Horváth drámája nyomán írt új operája. A trilógia rendezője Keith Warner; az előadások együtt nyilván további összefüggések föltárására adnak módot azoknak, akik mindhármat láthatták.)

Warner mai környezetbe, egy szállodába állítja a *Don Giovanni* cselekményét. Az előfüggönyre – hogy ne legyen kétségünk a történet egyetemessége felől – kiírja a nevét: HOTEL UNIVERSALE. A szállodában föltehetően maszkabál van, ami nemcsak az első felvonás finálójának helyszínét, a „báltermet" kínálja föl a szereplőknek, hanem reális magyarázatot ad arra, hogy többen közülük miért járnak Mozart korabeli „jelmezben", illetve miért viselnek időnként mai ruhát. A rendezők és jelmeztervezők rendszerint sok energiával találják ki, hogy a viseletek egyszerre utaljanak a múltra és a jelenre – itt ez nem okoz gondot. A szereplők elkülönülnek alkalmazottakra és vendégekre. Leporello szállodaportás, Zerlina szobalány, Masetto szobapincér, a *donok* és *donnák* a hotel lakói. A recepció előterében játszódó első jelenet rögtön kihasználja a logisztikai adottságot. Giovanni és Anna a földszintre érő liftből ugrik ki – két felvonó működik állandóan –: a zaklatás talán az emeleti folyosón kezdődött. Anna megpróbál föltelefonálni, majd egy óvatlan pillanatban beszáll a liftbe, Giovanni utána vetné magát a másikon, de azon éppen a felcsöngetett, számon kérő apa, a „Kormányzó" érkezik a földszintre háziköntösben. A párbajt a falról lekapott, díszként keresztbe rakott kardokkal vívják, majd az időközben átöltözött Anna visszaérkezik Ottavióval és a hotelbiztonságiakkal, akik műanyag zsákba cipzározva elviszik a holttestet. Mindez paraktikusan alkalmazkodik a zene struktúrájához és a helyzet dinamikájához: a rendező ügyesen távolítja el és hozza be a szereplőket, igazolva a környezetnek megfelelő fizikai cselekvéseket.

Elvira emeletes bőröndtargoncán tolja ki a liftből a csomagjait: elutazni készül. Giovanni az újságja, Leporello egy fikusz mögül orrontja a jelenlétét. A „regiszter": jókora, állítva szétnyitható, fiókos hajókoffer, tele fétisként elspájzolt női fehérneművel; van köztük matrózruhácska („*la piccina*", azaz kiskorú is szerepel Leporello

Mathias Zachariassen (Don Ottavio) és Myrtò Papatanasiu (Donna Anna) a Don Giovanniban Armin Bardel felvétele

Klaus Lefebvre felvétele

Christian Gerharer (Papageno) A varázsfuvolában

fölsorolásában), Elvira pedig borzadva találja meg a saját fűzőjét. Zerlina és Masetto „esküvője" a szállodafolyosón zajlik – a „násznép" a takarítószemélyzet –, a bál pedig a tükrös „nagyteremben". A díszletváltozásokat a falak siklása bonyolítja le, a számozott szobaajtók az első finálénál oldalra kerülnek, s a síkok megbillenése, a lengőajtókon keresztül történő állandó járás-kelés, valamint az egyforma udvari jelmezbe öltözött kórus markánsan szürreális hatást kelt. Az Elvira komornájának mechanikus verklivel szerenádozó Giovanni (a komorna mint szobalány épp a kiakasztott jelmezeket szedi össze) kitépi a falból a vezetéket: rövidzárlatot okoz a nemsokára következő szextett sötétjéhez. Giovanni és Leporello a temető helyett a hotel bőröndmegőrzőjébe téved, ahol rátalál a Kormányzó „fragile" jelzésű, fölcímkézett plexidobozban tartott gipszkopfjára (a büsztöt korábban Ottavio vitte föl csomagban Anna szobájába). Hosszan sorolhatók a részletesen kimunkált hétköznapi akciók...

A Zerlina–Leporello-duett például igen mulattató. (A bécsi változatot játsszák, ezért került bele; egy Leporello- és egy Ottavio-ária, valamint a záró szextett kimaradt.) A pajkos szobalány zsúrkocsin betolt tollseprűvel, szigszalaggal, vasalóval és fúrógéppel inzultálja a bőröndtargoncához bilincselt portást (az utóbbi elektronikus használatához még hosszabbítóért is elszalad). Ennél mélyebb a Zerlina–Giovanni-kettős. A nőfaló távolról, zsebre vágott kézzel fűzi a lányt, aki tisztítószeres targoncáján ülve, lábát lógázva, magakellető affektáltsággal fogadja. Mindketten tisztában vannak a másikkal – két cinizmus mérkőzik meg erotikus játékban. Adrian Queiroz és Gerald Finley itt futják a legjobb formájukat; az utóbbi a legrosszabbat akkor, amikor a Pezsgőáriában elfogy a levegője. (Igaz, közben szexbabákat kell dobálnia, pezsgőt és a pezsgőspoharakba drogot kell töltenie.) Általában elmondható, hogy a szereplők a rendező találékonyságára vannak utalva, amit leginkább Hanno Müller-Brachmann Leporellója használ ki. Myrtò Papatanasiu Donna Annája megelégszik a statikus énekléssel, Mathias Zachariassen Ottaviója pedig papi mivoltából származó félénkségével. (Egy alkalommal elmenekülne bőrönddel a kezében, aztán a körfolyosó másik végén visszasomfordál.) A recitativók szituatív hitelességére viszont nagy súlyt helyez a karmester Bertrand de Billy, nagyobbat, mint a zenekari hangzás finomságaira: a második felvonás elején Leporello és Giovanni akkora szünetekkel „unatkozik", mint egy hagyományosan játszott Csehovban.

A (megrövidített) finálé négy szereplője közül hárman évtizedeket öregedtek az előző jelenethez képest. (A Kormányzó nem, ő már úgyis halott.) A két, fehérré penészedett hímnemű vénség – úr és szolga – a többiek életnagyságú bábjait rakosgatja az asztal körül, és szenilis módon borsot tör egymás orra alá. A matróna Elvira szinte véletlenül szúrja oldalba Giovannit egy késsel, amely több jelenettel korábban Annától indult el, és kézről kézre vándorolt. A címszereplő ráborul az asztalra, majd legurul a föld alól fölemelkedő plexidobozra, amelyben először csak a Kormányzó feje bukkan elő, majd ő maga is teljes – véres – életnagyságban. Két, eddig nem látott fehér köpenyes segéderő az asztalból is átlátszó koporsót kreál, amelyet Don Giovanni

belülről – önmagával együtt – ugyancsak vörösre mázol vérpatronok szétfröccsentésével. A két véres ember szenvedésére hullik le az előfüggöny, amelyen a szálloda neve a pokol nevére változott, ilyenformán: HOTEL UNIVERSALE („Hoelle").

Csak az nem érthető, hogy a trotyakos aggastyánból mi módon jön ki az az éggel-pokollal kihívóan szembeszálló, drámaian hősies hang.

A Salzburgi Ünnepi Játékok ajándéka a Mozart-évben: a szerző huszonkét színpadi művének szcenírozott előadása. Részint idei bemutatók, részint az elmúlt évek felújításai. A korábbi produkciók közül egyedül *A varázsfuvolá*t cserélték le tavalyról, mivel bukottnak ítélték. Egy kisfiú szorongásos álma volt a halálról. (Lásd a SZÍNHÁZ 2005/11. számát.) Most visszatértek a gyermekmeséhez. Az alternatív színházban indult Pierre Audi rendezését – csaknem húsz éve az amszterdami Holland Opera művészeti vezetője – a tavasszal nyolcvanöt évesen elhunyt holland festő és szobrász, Karel Appel látványvilága uralja. Monumentális, kivágott gyermekfirkát imitáló „papírmasé" díszletek sétálnak könnyedén a színpadon. Naturális és geometrikus elemek, kultúrtörténeti és játékgyári motívumok, ősi kultuszokat és kommersz kultuszfilmeket idéző utalások keverednek. Hegyek, sziklák, totemfejek, óegyiptomi asszociációk. Színtiszta eklektika, különösen Jorge Jara jelmezeivel, illetve a különféle mozgás- és tánctechnikákkal (Min Tanaka) együtt. A sárkány két alakban megjelenő óriásbáb. Papageno egy elemmel hajtott bakelit kisautó fölnagyított másán közlekedik, balettnövendék „madarak" pantomimje kíséri. A három dáma zergetollas stüszivadász. A három fiú egyfedelű repülőn vitorlázik. A Sarastro-birodalom három kapuja három színes lajtorja a zsinórpadról. Az elvarázsolt vadállatok kerekeken guruló óriási gyerekrajzok. Sarastro oroszlánjai a Pekingi Opera táncosai, derékig érő lenfehér hajjal. A tanácsterem: egymásra rakott színes kubuszok – a legfelsőben valamilyen több ezer éves keleti kultúra táncospárja. A tűz- és vízpróbához hatalmas totemisztikus fej forog a színpad közepén, kihajtogatható vörös, majd ezüst „ablakokkal", de az egyszerűség kedvéért szökőkutak között lángok is fölcsapnak. A próbán ministráló papok *Csillagok háborúja*-lézerkardos, páncélos vitézek, vad koreográfiával és sisakjuk búbján lángoló fáklyával.

A kasírozott mese időnként meglepően határozott értelmezési újdonságokkal áll elő. Monostatost (aki pipifaxos szerecsen) Sarastro maga löki Pamina és Tamino közé, hogy megakadályozza első érintkezésüket. Ez a Monostatos egyébként is levakarhatatlan kullancs: noha már ki lett rúgva, Sarastro második, lelki megtisztulást hirdető áriája alatt visszasomfordál az Éj királynőjétől lopott késsel (amit Paminának, a lányának hagyott, hogy ölje meg rabtartóját), és mindvégig a kezébe akarja nyomni;

Jelenet a Figaro házasságából

Monika Rittershaus felvétele

Monika Rittershaus felvétele

Christine Schäfer (Cherubino) a szárnyas Cherubimmal (Uli Kirsch) a Figaro házasságában

a molesztált pap alig bírja kituszkolni a színről. Pamina viszont – áriája végén – közel jár hozzá, hogy *tényleg* leszúrja Sarastrót. Az egyértelműen „gyerekdarabnak" induló előadás lassanként átvált eklektikus kultuszmontázsba, amelyben keverednek a kultúrhistóriai és a kommersz elemek. Lényegében a szcenika és a kép a meghatározó, szimbolikus morálfilozófiai mazsolákkal.

A produkció tavalyról áthozta Riccardo Mutit és a szereplők egy részét. A zenélés salzburgi minőség, de nem különösebben ihletett. René Pape kipróbált, kevés újdonsággal szolgáló Sarastro – azonkívül, hogy előbb copfos, távol-keleti pap, utóbb érces-katonás hadúr –, kiénekelt, de távolról sem tiszteletet parancsoló mély hangokkal. Paul Groves elég jelentéktelen Tamino, Genia Kühmeier hozzá képest kitüntetetten emberi: petyhüdt szenvedő helyett aktív, szokatlan és erőteljes jelenség. Eszményi teljesítmény is van, Diana Damrau az Éj királynője szerepében; biztonságos és simán gyöngyöző koloratúrával, a jelenlét női és királynői fenségével, parancsoló hisztériával, drámai nagysággal. Christian Gerharer is jó Papageno: tömör hang és érdekes figura; nem a szokásos kedélyesen gyermeki természeti lény, hanem éltesebb, magának való, kesernyés ember, aki kellő élettapasztalatok birtokában már nem nagyon bízik semmiben. Duettjük Irena Bespalovaitéval eltér a hagyománytól, mert Papagena még anyókaként kezdi, a kettős elején kereső tekintetek rebbennek a pa-pa-pa ritmusára, és a lány csak menet közben „vetkőzik ki" a gönceiből. S még ezután sem a túláradó viháncolás, hanem a csöndes, statikus öröm szól belőlük. A fináléból pedig mindketten eltűnnek. Abban – meglepő módon fölülírva az eredetit – a színpadot rézsút arany díszletelemmel kettéosztó „napsugár" s két oldalán az élet kettős princípiumaként a két szimbolikus alak, Sarastro és az Éj királynője dominál. Két megközelíthetetlen fenség. A cselekmény során végig feltűnően *anyás* Pamina még megpróbál közeledni a mamájához, aki gunyorosan elhárítja. A világot uraló dualizmus – Jó és Rossz? Nappal és Éjszaka? – meseien örök jelképe zárja az inkább érdekes, mint koherens előadást.

A *Figaro házassága* felújítását két tudós – ideologikus – ember, a karmester Nicolaus Harnoncourt és a rendező Claus Guth határozza meg. A legkevésbé sem „egy bolond nap komédiájának" látják a darabot. Nem komikusnak, inkább tragikusnak; nem vidámnak, inkább komornak; nem az életgubancokat föloldó cselvígjátéknak, inkább elfojtott belső énünk szorongásos drámájának. A nyitánytól kezdve erre vallanak a híresen lassú Harnoncourt-tempók, amelyek helyenkénti sötét, konfliktuskeltő kavargása megágyaz annak, ami a színpadon látható. Ez pedig nem más, mint a tudattalan által generált erotikus szerelmi ösztön ellenőrizhetetlen, irracionális fölszínre törésének sorozatos megnyilvánulása. Célja elérésének érdekében a rendező egy új – néma – szereplőt kreál: a konfliktust mozgásba hozó Erósz-angyalt. Külsőleg és öltözetét tekintve Cherubino mása – a színlap Cherubim néven tünteti föl –, az egyetlen különbség, hogy az intézeti egyenruha (sötétkék matrózfelső, térdig érő nadrág, térdzokni) fölött csinos kis fehér szárnyakat visel. Már a nyitány második részében föltűnik a színpadon mereven álló párok (Figaro–Susanna, Gróf–Grófné, Bartolo–Marcellina) között, egy-egy almát tesz a lábuk elé – nem Erisz, hanem Erósz almáját –, amivel összezavarja erotikus háztartásukat. A szereplők, homlokuk elé emelt kezükkel érzékeltetve tudatuk átprogramozását, engednek a belső kísértésnek és ösztöneik elkalandozásának. A kalandok egy része – a Gróf hódító szenvedélye, Cherubino szerelmi lázának hatása a Grófnéra és Susannára, Marcellina Figaróra irányuló házassági bosszújának átalakulása anyai érzéssé – bele van írva Da Ponte és Mozart operájába. A féltékenység fölkeltésével folytatott manipuláció is, ami a cselvígjáték része ugyan, de váratlan kétségbe sodorja Figarót és a Grófot. Guth azonban továbbmegy, s a játékok, illetve az intrikák egy részét az erotikának tulajdonítja. Legföljebb mással is magyarázza, például megromlott párkapcsolatokkal. Az Erószangyal működése által Susanna (akit Figaro az elején kissé elhanyagol) hevesen viszonozza a Gróf szexuális kezdeményezését, a Gróf (féltékenységi rohamában) erotikusan föllángol a felesége iránt, Cherubino, a Grófné és Susanna

pedig (minden ok nélkül) érzéki tercettet alkot a padlóra terített grófi kabáton.

A cselekményt az angyal – Uli Kirsch akrobata-zsonglőrből lett színész – mozgatja, mágikus kézmozdulatokkal kábítva vagy láthatatlan zsinóron húzvavonva a szereplőket. Nem egyforma viszonyban van velük. Figarót bakugrásokra készteti, Susannát érzéki mámorba ringatja, a Grófot (ária közben!) lebéklyózza, a földön húzza a lábánál fogva, a nyakába ül, fekete ikszet rajzol a mellére. Az első finálében látványosan összekuszálja a szálakat, a sorba állított figurák nevét a levegőbe írja az ujjával, s a nevek kirajzolódnak a falon, majd a színpadi rumli nyomán nyilakkal átrendeződnek. Egyedül Basilióra nem tud hatni, őt az áriájában megénekelt „szamárbőr" – az érzéketlenség védőburka – képessé teszi, hogy lepattintsa magáról az érzelmi kísértést. A kamasz Erósz szárnyából tépdesett vagy a zsinórpadról hullatott fehér tollakkal bűvöli a szituációkat. A bűvölet ellenpontja a „sötét oldal" – az előadás fekete-fehérben van tartva –, amit fekete madarak levegőben függő árnyai és színpadra került hullái képviselnek; antropomorf szimbólumuk, meglepő módon, a démonikussá növesztett Antonio kertész. Az értelmezést szolgáló (lényegében üres) színpadi keret egy XIX. század végi elegáns polgári palota többfordulós lépcsőháza (a második felvonásban egyik terme), amely fölfelé és lefelé egyaránt kivezet a térből, a negyedik felvonásban a lenti lépcsőfordulótól megfosztott, az éjszaka bevetülő árnyaitól amúgy is sejtelmessé tett üresség be, kvázi a semmibe. A realitás számos ponton átadja a helyét a transzcendenciának, a fények kemények és hidegek, a szereplők természetes mozdulatok helyett gyakran csoportos gesztikát és koreográfiát használnak (mint Peter Sellars rendezéseiben). Az utolsó kép egy pontján a díszlet (ugyanúgy, mint Guth egy másik munkájában, *A bolygó hollandi* bayreuthi előadásában) tükörképszerűen, „fejjel lefelé" megismétli magát. Nyoma sincs kedélyességnek, Figaro egy üvegcseréppel megvágja Cherubino karját, és vérrel maszatolja az arcát, a kórusok elidegenítettek (a Grófot fekete intézeti egyenruhás kislányok „erinnüszi" hada üldözi rózsával), a lakodalmi tánc bábszerű.

Ildebrando D'Arcangelo magvas bariton, és markánsan spanyol – inkább komor, mint könnyed – Figaro. Anna Netrebko Susannaként varázsos hang és varázsos sejtelem. Bo Shovkus vehemensen férfiasnak látszó, de arcát finomkodóan törölgető, zsigerből agresszív Gróf (alig megszólaló mély regiszterrel). A Grófnét az általam látott előadáson Juliane Banse énekelte átlagos invencióval. Marie McLaughlin (Marcellina), Franz-Josef Selig (Bartolo) és Patrick Henskens (Basilio) alkatilag is, vokálisan is kiaknázzák a szerep alkalmi lehetőségeit. Az előadás csodája Christine Schäfer Cherubinója. Vokalitás, énektechnika, kifejezőerő egyaránt tökéletes. Androgün kamasz, férfiak és nők között áll, nincs múltja, mint a többieknek, tiszta és csodálkozóan nyitott. Érzékenysége képessé teszi arra, hogy vegye a transzcendencia „adását". Ő az Erósz-angyal *embere,* az egyetlen, aki a végén megérzi a jelenlétét. A többiek a pillanatnyi összeborulás után – a szárnyas mágus ezt is nehezen hozta össze – visszatérnek kapcsolataik megszokott rutinjához, elhessentve az angyali sugallat irritációját. Cherubino viszont a láthatatlan lény vállára borul. S amikor az angyal végleg távozik – hang nélkül összerogy.

Megadva magam a páratlan műgondnak és a primer élménynek, úgy gondolom, hogy Harnoncourt és Guth *Figaró*ja nincs ellentétben a Mozartéval.

Jászay Tamás

Ami megmarad

■ KIÁLLÍTÁS SALZBURGBAN ■

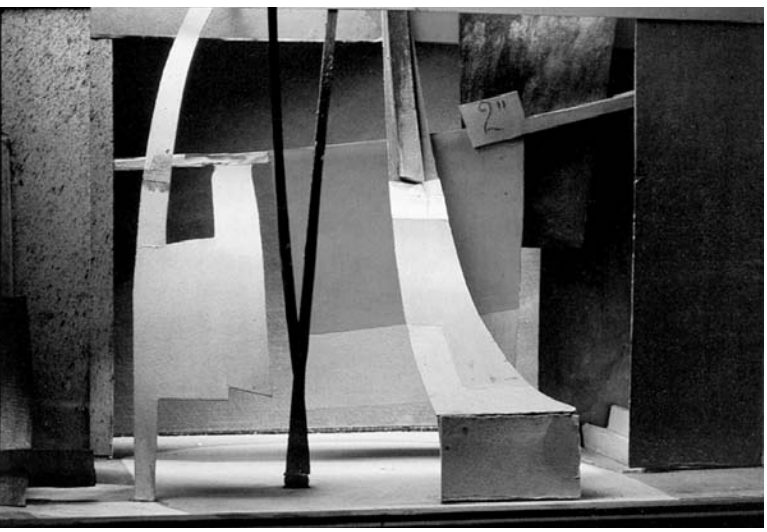
Szinte mindig izgalmas, ami egyszeri és megismételhetetlen. Sokunknak a színházban épp ez, tünékenysége a legcsábítóbb. És persze a legfájóbb: a mégoly kiváló előadások után sem jut a nézőnek semmi kézzelfogható, amikor elhagyja a nézőteret. Semmi? A megragadhatatlan élmény maga, ami esetenként akár évtizedekre elkíséri útján az arra fogékonyt. Meg néhány, születésük vagy használatuk pillanatában nem egyformán jelentékeny „dokumentum": díszletrajzok, jelmeztervek, kellékek, rendezői példány. Működ(tet)ésük közben aligha gondol bárki arra, hogy néhány hónapon, de legfeljebb pár éven belül ezek a tárgyak fogják jelenteni magát az előadást. Fontosságukat nem kell bizonygatni: a színház szelleme idővel kizárólag segítségükkel idézhető meg.

Lelkes és lelkesítő színházi múltidézés, valamint gondos filológiai munka kevercse a Salzburgban látható *Kunst auf der Bühne – Les Grands Spectacles II.* című kiállítás. Az Ünnepi Játékok központi helyszínétől, a Festspielhaustól nem kell messzire sétálni a Mönchberg oldalába-tetejére vájt Museum der Moderneához, ahol tavaly már látható volt a jelen kiállítás első fejezete. Akkor az 1885–2005 közötti színháztörténetet vizsgálták a rendezők néhány kiragadott szempont segítségével: szó esett többek között a századvég (színpad)technikai vívmányairól vagy színház és film kortárs viszonyrendszeréről. Hasonlóan nagy ívű vállalkozás volt az idei Festspiele kezdetétől, azaz július végétől október elejéig látogatható tárlat, melyen a bécsi Österreichisches Theatermuseum gyűjteményének hathatós segítségével újra nagyobb tematikus egységeket állítottak fel a rendezők.

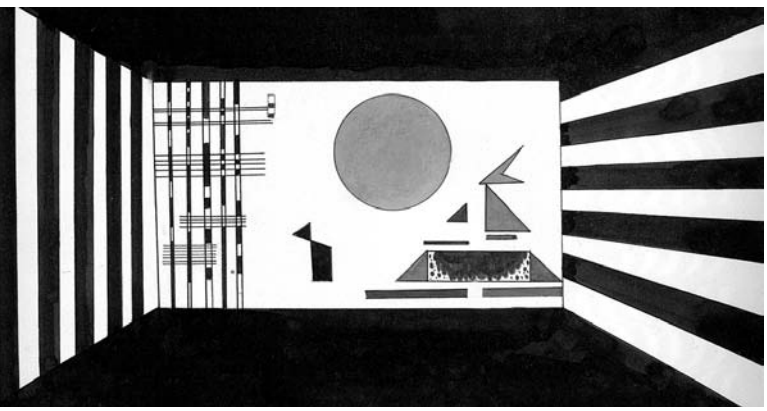
Mielőtt ezeket részleteznénk, nem haszontalan az *Idegen szavak szótárá*ból idézni a – kiállítás címében is előforduló – „spektákulum" szó pontos jelentéseit: „1. néznivaló, látnivaló; látványosság; 2. lárma, zenebona; botrány." A meghatározások lényegre törő összefoglalását adják mindannak, amit a Museum der Moderne tágas termeiben láthattunk. A két jelentés látszólagos ellentmondása a kiállítást bejárva nem csupán feloldódik, kettejük szoros kapcsolata egyenesen szükségszerűvé válik. Békésen megfér itt egymás mellett Adolphe Appia Wagner-operákhoz készült, letisztult rajzsorozata és Hermann Nitsch egészen friss, 2005. novemberi, bécsi burgtheaterbeli vértől tocsogó akciójának videofelvétele. A legendás Gyagilev-balett tarkabarka jelmezterveitől néhány lépésnyi távolságra már Oskar Kokoschkának az 1955-ös salzburgi *A varázsfuvola*-előadás díszletéhez és kosztümjeihez készült, az akkori színikritika által értetlenül szemlélt vázlatait látjuk. A kiállítás – hosszabb magyarázó szövegek híján – hagyja, hogy a néző maga teremtsen kapcsolatot a magasztalt és az (okkal?) elfeledett színházcsinálók munkája között.

Ami közös minden kiállított relikviában: a félmúlt színháztörténetéhez adnak a befogadó asszociációira mindvégig erőteljesen számító kapaszkodókat. Hiszen még csak száz év telt el azóta, hogy a teátrum két, korábban meglehetős hanyagsággal kezelt tényezőjét döntő fontosságúként ismerte fel újító színházcsinálók sora: az egyén (a test) és a tér iránti érdeklődés a(z előző) századfordulón ugrásszerűen megnőtt. Ezért aztán

Aleksandra Exter színpadképe a Saloméhoz (Moszkvai Kamaraszínház 1917)



Vlagyimir Tatlin színpadképe a Zangezihez (1923)



Vaszilij Kandinszkij színpadképe egy Muszorgszkij-előadáshoz (Friedrich Theater, Dessau, 1928)

természetes a kor képzőművészeinek és színházi embereinek szoros, alkalomadtán forradalmi jelentőségű együttműködése. Adolphe Appia színpadán az aktorok az üres, lépcsőkkel vagy más plasztikus elemekkel óvatosan tagolt, szinte üres tér sűrűsödési pontjaiként kezdtek működni. „Ritmikus terein" vagy az 1922-es *Hamlet*hez készített, majd a négy évvel későbbi *Iphigeneia Tauriszban* díszlettervén nincs egy görbe vonal: széles lépcsősorok, gigantikus oszlopok adnak szenvtelen hátteret a színészi játékhoz. Edward Gordon Craignek a rendező mindenhatóságáról, a színház összművészeti jellegéről vallott nézetei pontosan tükröződnek rajzaiban: egyszerű vonalvezetés, a világítás meghatározó szerepe, a színész egyéniségének feloldása és eltüntetése elsődleges szempont nála. A tér és a beléhelyezett test közötti feszült, nehezen értelmezhető viszonyra adott – a táncosnőről készített rajzai tanúsága szerint Craig számára is – egyszerre megnyugtató és felkavaró válaszokat Isadora Duncan tevékenysége. Ahhoz, hogy a színpadi balett újra élettel teljen meg, Duncan mellett olyan egyéniségekre volt szükség, mint Loïe Fuller vagy Ruth St. Denis.

Meg a technika megújulására: a kiállítás lehetőséget ad arra, hogy a modern tánc kezdeteit – pontosabban a róluk szóló kortárs művészi gondolkodást – különböző médiumok segítségével vizsgáljuk, tapasztalataikat összevessük. Toulouse-Lautrec 1893-as, Fullerről készült légies könnyedségű vásznát jól kiegészítik a Párizsból érkezett, a táncosnőről „működés közben" készült fotográfiák, de szintén izgalmas a Duncan táncát bemutató hat másodperces, végtelenített filmszalag. (Ebben a műfajban mást is kínál a tárlat: tanulságos összevetni a Brückner testvérek 1882-es, a XVIII. századi hagyományba ragadó, ám gyönyörűséges *Parsifal*díszletmakettjét Anton Brioschi harminc évvel későbbi, buja ornamentikájú, az opera második felvonásához készült rajzával vagy Appia és Alfred Roller szintén ekkor született szikár, már-már komor tónusú vázlataival.)

A színház nem felejt el reagálni a társadalmi és gazdasági változásokra sem. Az októberi forradalom, majd a születő Szovjetunió – nem csupán az elnyomómechanizmusok mindennapossá válása révén – döntő befolyással bírt a színházcsinálók gondolkodására. Terveiken a kezdeti reményteli korszakot, amikor az életet és művészetet szétválaszthatatlan egységben igyekeztek láttatni, később felváltotta a kiábrándultság. A forradalom tömegszínházat akart, óriási tömegjelenetekkel – a konstruktivista szcenika ehhez alkalmazkodott, amikor a technológia nyújtotta lehetőségek kihasználásában odáig jutott, hogy megfeledkezni látszott a játszókról. A politika és az esztétikum kéz a kézben sántikál a Mejerhold húszas években született rajzai után készült méretes maketteken. A talajtól elérhetetlen magasságban a levegőt dölyfösen szelő léghajók, gigantikus feliratok hirdetik a győztes mindenhatóságát. Hol itt az ember, akiről a történet szól(na)? Friedrich Kiesler más irányban keresgélte a kapcsolatot a technika teremtette lehetőségek és a velük élni vágyó egyén teste között. Radikálisan új színpadi térben gondolkodott: a *Raumbühne* spirál alakú „színpadtornya" 1924-ben Bécsben mutatkozott be. A tárlaton számtalan fotó, eredeti tervrajzok, valamint egy jókora makett igyekszik közelebb hozni a nézőhöz a különös ötletet. A spirált körbeülő nézők valójában a konstrukció tevékeny elemeiként szemlélhették, ahogy a modern tánc merészebb alkotói – a kritikák beszámolói szerint – bravúros mutatványokkal igazolták az új színpadi tér gondolkodásukat megtermékenyítő hatását.

A kiállítás záró része nem egyszerűen kötelező főhajtás a múzeumtól néhány száz méterre, a hegyoldal aljában zajló Ünnepi Játékok előtt. Max Reinhardt már a húszas években igyekezett bekapcsolni a képzőművészeket a Salzburgban folyó színházi munkába (Edvard Munch is dolgozott itt). Tevékenysége folytatókra lelt: az utóbbi fél évszázadban a tervezők között számos képzőművész megfordult, így az említett Kokoschka mellett Hans Erni, Fritz Wotruba vagy a Salzburgban a 2006-os *A varázsfuvola* színpadképével bemutatkozott, idén elhunyt Karel Appel. Az utolsó terem bőséges merítés a gazdag helyi kínálatból: Wotrubának a Felsenreitschule színpadára tervezett monumentális, kubusokból építkező *Oidipusz*-díszlete (1965) vagy Jean Tinguely különös mechanizmusokat felvonultató, a teret üresen hagyva betöltő tere (1972) után igazán nagyszabásúnak tűnik Jaume Plensa és a La Fura dels Baus nevű katalán csoport közös, egy hatalmas, nyíló-csukódó henger köré szerveződő terve a *Faust elkárhozásá*hoz (1999).

Beszámolóm korántsem teljes, a számosból csupán néhány témát érint. Külön szót érdemelnének a báb- és marionettszínház határait feszegető képek és bábuk, Fernand Léger „mechanikus baletthez" készült rajzai, Moholy-Nagy László radikálisan egyszerű, geometrikus vázlatai a *Hoffmann meséi*hez vagy éppen Jean Dubuffet *Coucou Bazar* című előadásához készített, embernagyságúnál nagyobb, egyszerre két- és háromdimenziós figurái. Az eklektika nem zavar: a tárlat bebizonyítja, hogy az archivált színpadi jelek képesek termékeny párbeszédbe elegyedni egymással, így megfoghatóvá téve az *itt és most* művészetét a kíváncsi utókor számára.

TOMPA ANDREA

Zoomolás térben, időben

■ HÁROM ELŐADÁS BERLINBEN ■

A német színházban, úgy tűnik, az idegpályák színház és valóság között sűrűbbek, mint bárhol másutt. Itt állandó oda-vissza mozgás folyik, de a színpadon nem a valóságot másolják, hanem ellenkezőleg: a színpad avatkozik bele a valóságba, olykor a legpofátlanabb, legközvetlenebb módon, ha másba nem, hát a néző valóságába. Ami a mai német színház sajátossága bármilyen keletihez vagy nyugatihoz képest, az, úgy hiszem, nem a társadalmi elkötelezettsége vagy a politikai jellege, nem is az (általunk) németesnek nevezett „hideg", hiperrealista rendezői stílus, és még csak nem is az előadásokból sugározó „kapitalista depresszió", ahogy a Volksbühne állítja, hanem a valóság makacs keresése, a belezoomolás, a megtalált valóság színházi elemzése. Mert a világban, jelen esetben Berlinben ugyan minden jól és véglegesen el van rendezve, az élet, legalábbis a felszínen, kényelmes és élhető – ami azonban mégsem teljesen igaz, de ezt mintha csak az látná, aki kívülről jön. Mint Miskin herceg Frank Castorf *A félkegyelmű*jében, vagy aki tényleg kívülről jön, mint a flamand rendező, Luk Perceval és a svájci Stefan Kaegi, a Rimini Protokoll társulás tagja. Bár aki nem talál itt magának valóságot – elhiszem, elég valószerűtlen perfekt világ ez –, az nyomába ered egy másiknak; lehet, hogy Bulgáriáig kell utaznia, mint a Rimini Protokollnak – a nagy valóságkeresőnek.

CASTORF, IDIÓTA

Kívülről jönni – áldás. Kívülről jön Miskin alakjában Martin Wuttke, az egyik legnagyszerűbb színész, akit valaha láttam (és láttam: a *Bűn és bűnhődés*ben, *A Mester és Margarita*ban, mind Frank Castorf-rendezések a Volksbühnén).

Amikor belép, már tudjuk: ő az idegen, a beteg. Mi pedig „ehhez" a világhoz tartozunk. Állandó tervezőjével, Bert Neumann-nal közösen Castorf olyan teret alkotott, amelyet korábbi előadásaiból ismerhetünk, mégis valami radikálisan új történik. Nemcsak a szokásos konténerházak, -kocsmák, -üzletek sorakoznak a színpadon, de a néző is bekerül a tér dinamikájába. A Castorf–Neumann páros kiemeli a Volksbühne üléseit, a korábbi forgószínpadra felhúz egy kétemeletes építményt, oda ülteti a nézőt. És körben – úgy értem, a színházi épület egész belső terét körben – beépíti: van itt négyemeletes tömbház, *peep show* neonfeliratokkal: Las Vegas, Bingo, fodrászüzlet, kocsma, ilyen-olyan építmények, még egy többszintes, sötét fából készült dácsa is. Az utóbbit leszámítva minden konténer, sebtében felhúzott, és néhány óra alatt lebontható. (Tele van most Berlin ilyen, a futballvébé idejére felhúzott és holnapra eltűnő épületmakettekkel.) Nem díszletek – belső terekkel is bíró lakó- és közösségi terek. A színpadon felépül egy város.

Frank Castorf Idióta-rendezése (Volksbühne)

Thomas Aurin felvétele

Olyan város ez, amelynek nincs emlékezete, múltja vagy jövője, csak jelen pillanata van. Minden egy mozdulattal eltakarítható, végletesen funkcionális, csak semmi esztétizálás. A faház az egyetlen „orosz" idézet – Castorf valamennyi oroszrendezésében van egy orosz idézet; egyébként sokadik Dosztojevszkij-adaptációjánál tart. A konténerváros körülöleli a nézőt, aki hosszú – ötórás – utazásba kezd.

Castorf *Idiótá*ja – németül is ez a címe – az „Ein Film von Frank Castorf" alcímet viseli. Mintha a szerző a korábbi, félig filmes, félig színházi megoldásait most végképp az előbbinek rendelné alá. De a látszat csal, mert ez nagyon is színház, sőt a film is élő (holott máskor gyakran használ konzerv filmet). A film most is arra szolgál, hogy a kamera behatoljon a lakásokba, a belső terekbe, amelyeket a néző csak kívülről kukkolhat, és számos tévén, kivetőn közel vigye hozzá. Mert nincs már közel és nincs már távol: minden folyamatos hullámzásban, közeledésben és távolodásban van a nézőhöz képest. A film persze csak az egyik eszköz.

A forgó színpad a másik: itt a néző mozog, odaforgatják egy-egy jelenethez, lakáshoz-helyszínhez, sőt: olykor kiviszik belőle, s a jelenet megy tovább – nélkülünk. Máskor szintén elviszik: hátraforgunk, mintha vonatoznánk, Martin Wuttke pedig integet – a tér és az utazás konvenciója tudatos játék.

Ilyen térélmény – a körbeépített konténerváros, a színpadi külső-belső terek váltakozása, a néző utaztatása, a bepillantás és az eltakarás hullámzása, egyszerre szemlélni valamit közelről és belülről, kívülről és távolról – nekem még nem adatott meg színházban.

Castorf *Idiótá*ja – miközben összetéveszthetetlen kézjegyű rendezői változat – mégsem afféle interpretációs színház, amelyben az értelmezés különböző vektorai egyetlen irányba, sugárnyalábba fokuszálódnának, egy markáns értelmezést kívánnának kibontani. A térrel való játék is a szempontok egymásmellettiségét hangsúlyozza: mindennek több olvasata-perspektívája van. Dosztojevszkij kéthangú regényeihez híven (ahogy Bahtyin nevezi e prózatípust): ideák vitája folyik itt. Egyik sem igazabb, mint a másik: vélemények erdejében bolygunk.

Miskin-Wuttke egy rózsaszín neonfénnyel világított, afféle *peep show*-szerű kirakat előtt áll meg koszlott-turkált öltözékében, nejlonszatyorral a kezében. Most érkezett külföldről, beteg volt, közli két öltönyös férfival. A kirakatüvegre egyikőjük széttárt lábú meztelen nő fényképét ragasztja fekete szigszalaggal – mintha a fekete keret máris megelőlegezné a nő halálát –, a magas fejhangon beszélő Miskin pedig ügyetlenül simogatni kezdi az erotikus fényképet. „Szép", mondja. „Nasztaszja Filipovna!" – röhögnek a többiek. Miskin, mint aki óvni akarja a lányt, leszedi a fotót.

És rövidesen az öltönyös férfiak teleragasztják egy tömbház falát Nasztaszja Filipovna fotóival: mintha köröznék vagy áruba bocsátanák, vagy reklámoznák a kurvát. *My pussy is burning* (Ég a puncim), szólal meg egy dal.

Castorf mintha kifordítaná a regényt: szerinte nem a Svájcból érkező Miskin beteg, hanem a világ, ahova érkezik. Ahol nem lehet szépnek vagy akár csak nőnek sem nevezni egy kurvát, ahol a gyermektestű prostituált az idol. Maszkulin világ, pedofil vágyak, vulgáris nők, minden eladó vagy eldobható.

A világ eközben, az előadásé, ha nem is mint a létező világok legjobbika tételezi magát, de mint egyetlen lehetőség. Castorf nem stilizálja taszítóra ezt a hangsúlyozottan férfivilágot, nem festi undorítónak, sőt, inkább arra törekszik, hogy szimpatikus emberi arculatot adjon neki: ha már egyszer ilyen. Szinte természetesnek véljük. Ez van: nincs másik világ – hacsak a Miskiné nem az. Ahogy Miskin leszedi a fotót, megvédi a röhögő kanoktól, mégiscsak azt üzeni: lehet máshogy is gondolkodni. Ez a Miskin egyszer sem áll be a sorba, a gatyára vetkőző, kocsmában őrjöngő, magukat Nasztaszja Filipovnára rávető, farkuk által vezérelt kanok közé: orosz disznók, kiáltja rájuk a hősnő. Miskinnek nincs önérzete, ezért is hagyja magát nevetségessé tenni, olyan, mint egy majom: az egyik jelenetben banánhéjon csúszkál, amit az ezredes lányai aztán a fejére tesznek. A naivitás, az ok nélküli derű, a szépségben való hit mintha állati tulajdonság volna ebben a közegben. Mert ezek között az emberek között Miskin: majom. Röhögnek rajta, vetkőztetik, megkínozzák.

A vékony, gyereklány testű Nasztaszja pedig minden férfi megvásárolható álma, e nagy maszkulin ünnep koronája (odakinn, Berlin utcáin is nagy férfiünnep folyik: a focivébé). Mert kétféle nő van itt: a vágy tárgya, a gyereklány és az agyonfestett, öreg nő. Mindkettő vulgáris, viselkedésében-küllemében behódol a férfitársadalom elvárásainak. A tábornokné csak Miskin társaságában merészeli levenni vadító szőke parókáját – mintha ő lenne az egyetlen férfi, aki előtt ezt a szerepet nem kellene eljátszania.

Nem kiáltvány ez az előadás, hanem rezignált (?) állapotfelmérés. Amely állapotba egyedül Miskin nem képes beletörődni. Martin Wuttke elhasználtan kortalan színész, nem fél az életkorától, megélt arcától, és nem mellesleg lenyűgöző fizikai teljesítményre képes. Gazdag személyiségéből olyan alakítást épít fel, amely a reflektálatlan gyermeki idegenségtől egyre kétségbeesettebb felnőttségig ível. Az üvöltő és röfögő és röhögő vadak közt megszállottan ember akar maradni. Még csak nem is férfi, mert ehhez a szóhoz itt csak fizikai erődemonstráció, nagy farok, pénzköteg és óriási macsóöntudat társul. Wuttke nem úgy androgün, ahogy általában a szexualitásától megfosztott Miskint szokták színpadon ábrázolni, pusztán azért tűnhet nemét vesztettnek, mert más: a többiek férfiasságának jegyeit nem viseli magán. Nasztaszja születésnapján, amikor mindenki bokszeralsóra vetkőzve bokszol, kórusban üvöltik rá, hogy idióta, miután felajánlja Nasztaszjának az életét. Amikor a következő felvonásban az öltönyös társadalom Nasztaszja lába elé fekszik, tudjuk: amit látunk, operettkoreográfia. Az érzelmeknek, a gondolatoknak ehhez semmi közük.

Wuttke nagyjelenete – már-már operettrendezés ez is – a nézőkkel szembeni, hosszan elnyúló lépcsősoron játszódik. Nasztaszja és Rogozsin néma nézők. Miskin már nem a színpadi világhoz monologizál, már nem őket akarja meggyőzni, az már reménytelen, hanem a nézőt. Egy hatalmas kínai váza körül ugrándozik, egyre kétségbeesettebben érvel, a lépcsőkről nekifutásból többször átugorva a vázát: szorongató, veszélyes pillanat, lenyűgöző színészet. De a váza pontosan akkor fog eltörni, amikor azt Miskin-Wuttke akarja: amikor arcunkba kiáltja, hogy mi is árulók vagyunk. Hogy miért? Mert a világ olyan, amilyen. Miattunk is. Általunk is. Nekünk is. A miénk is.

A gyilkosság utáni jelenet, mint ez megjósolható, a sötét faházban játszódik, éjszaka van, belátunk az ablakon, s a kamera segítségével behatolunk a szobába. Fekvő Krisztus a falon. Furcsa módon a halott Krisztus nem profilból látszik, hanem felénk fordul. Mintha szembe akarna nézni velünk. A két férfi szorosan fekszik egymás mellett. Sötét, lassú, halk jelenet. Aztán a szín is végképp elsötétedik. Majd hirtelen megszólal a *Look what they done to my song* című dal s a feloldozás. Ha még hinnénk benne.

RIMINI, SOFIA CARGO

Bár módszertanilag a Rimini Protokoll valamennyi előadása máshogy készül, még a mögöttük rejlő – médiaelméleti, művészetfilozófiai, szociológiai stb. – gondolat is különböző lehet, mindig hasonlóképpen közelít a valósághoz: egyetlen életjelenséget zoomol, nagyít ki, s a mikroszkópot nézője kezébe nyomja, mondván: tekints belé. (A Rimini Protokollról többször esett szó e lap hasábjain: SZÍNHÁZ, 2005. november, december.) A háromtagú Rimini Protokoll, amely most a Hebbel am Ufer (HAU) nevű színházzal közösen hozta létre a *Sofia Cargo* című úgynevezett projektjét, egy ötvenórás utazást szimulál két óra alatt, egy bolgár speditőr-nagyvállalat két alkalmazottjának Szófiától Berlinig tartó, mintegy háromezer-ötszáz kilométeres útját: a bolgár Venciszlav és Szlavko mindennapjait, akik életük nagy részét hat négyzetméteren töltik egy negyventonnás teherautó sofőrülésén. A projekt lényege ennek az útnak a modellálása, színházi eszkö-

A Rimini Protokoll Sofia Cargo című előadása

zökkel való újrateremtése. Ehhez negyvenhét üléses színházi nézőtérré alakítják a kamiont, mi pedig nem arccal menetiránynak ülünk, hanem hosszában, oldalt. A HAU elől indulunk Berlin külvárosa felé, régi repteret, nagybani piacokat, teherautó-parkolókat veszünk célba, még valami vasúti teherszállítmányozó raktárban is kikötünk. Közben képeket nézünk Venciszlavnak és Szlavkónak a Balkánon, európai határokon átívelő útjáról, végtelennek tűnő várakozásokról, veszélyhelyzetekről. A valóságnak tapintható sűrűsége már csak Európa keleti felén van, véli a kortárs lengyel író, Andrzej Stasiuk *Úton Babadagba* című könyvében. Nem véletlen hát, hogy Stefan Kaegi, a Szófia-projekt kitalálója is a Balkánra indult.

Kétféle valóság keveredik itt. Egy szimulált – meg- és felidézett, videoprojektorokon közvetített sűrítmény, ötvenórányi utazás esszenciája – és egy valódi: Berlin városának (őslakosok és turisták által is ismeretlen) szelete. „Fogalmam sem volt, hogy léteznek ilyen helyek Berlinben" – mondja Thomas, helybéli kritikus barátom. Ez a dokumentarista színház kétféle valóságot ismertet meg: egy távolit, amelyet a színház eszközeivel hoz közel, és tesz jelenvalóvá, és egy közelit, amelybe fizikailag is beleléptet.

Színház ez? Ami a kereteit illeti, igen. Mert ezek a valóságok mégsem közvetlenül, a mi szándékos vagy véletlen kalandozásaink révén tárulkoznak fel, hanem nagyon is irányított módon.

És színház azért is, mert amihez keretként szolgál – legyen az a németül és angolul alapszinten beszélő két bolgár vagy egy nagybani piac kövér forgalomirányítója, egy árurakodó munkás, egy találomra megszólított lett teherautósofőr, egy másik alvó török szállítmányozó, a város kimetszett szelete, helyszínek és emberek –, színházzá válik: a gesztus révén. A megszólítottak pedig színésszé.

Ahogy az autópályán negyvenhetedmagammal robogunk, megmegállunk a kijelölt pontokon, hogy egy áru útvonalát kövessük, üvegablakunkon betekintenek a városlakók: mi is színészekké válunk. A kamion nem árut szállít most, hanem arcokat.

Mert minden spektákulum.

Ami a korábbi Rimini-projektekhez képest újdonság, az a spektákulumjelleg, a színházi gesztus hangsúlyozása: a város legváratlanabb pontjain, az autópályák forgatagában, egy híd tövében egy népviseletbe öltözött lány áll, tangóharmonikával a kezében, és bús dalt, valami balkáni *doinát* énekel mikrofonba. Mi, a teherautó utasai a trükkös hangosításnak köszönhetően még a zárt térben is jól halljuk őt. Tökéletesen idegen jelenség ebben a közegben, színház, amely a fikció és a valóság törésvonalaira hívja fel a figyelmet.

A Rimini fikcionalizálja a várost, színpaddá teszi. (Hogy menynyire színház az egész, csak ezen az estén láthatom: a hazai győzelemmel végződő argentin–német mérkőzés minden közteret spontán városi ünnepség helyszínévé változtat, mindenki színésszé válik, ugyanannak a nagy színházi előadásnak a résztvevőjévé.)

Miközben valós ismeretekre teszünk szert – belezoomolunk egy bolgár teherautósofőr életébe, elkísérjük útjain, határokon ácsorgunk, rossz szállodákba pillantunk be, heteken keresztül otthoni szendvicseket eszünk, aztán megérkezünk egy európai nagyvárosba, és a hozott árut kísérjük majdnem a boltig –, e tudáshoz nem kapunk érzelmi támpontokat, nem várnak tőlünk együttérzést, nem érzelmi, érzéki, fizikai tapasztalatot szerzünk, az új ismeret megmarad intellektuálisnak s így virtuálisnak. A cél – az előadás vagy a projekt célja – nem is az, hogy érzelmi viszonyt vagy morális attitűdöt váltson ki a nézőből, hanem hogy megmutassa, ami láthatatlan: amit segítsége, tényleges ismereteken alapuló kutatása nélkül észre sem vennénk. Egy vad hasonlattal: ez a kéz egy jádot tart, egy Tóra-olvasót, amely az elolvasandó sorokra mutat.

Bár nem a bolgár teherautósofőrök valósága a megrázó – a szó is rossz: érzelmi viszonyt feltételez, holott csak *elgondolkodtató* –, hanem az út, amely idáig vezet. Hogy a színpadi reprezentációtól hogyan kerültünk ilyen fényévnyi távolságra. Vagy éppen közelségbe: hiszen minden színpaddá vált, amit a dramaturgia gondos kezei kimetszenek a valóságból, megszerkesztik és keretbe foglalják, úgy, hogy a keretben mi magunk is benne legyünk.

PERCEVAL, PLATONOV

De azért az élet nem egy nyolcsávos autópálya, hanem inkább valami akadályverseny.

Outsider Luk Perceval is, bár a flamand rendező most már jóformán csak a Schaubühnén dolgozik (rendezései: Mayenburg-darabok, *Andromaché, Stuart Mária*), szinte németnek számít. Perceval az egyik legnagyszerűbb, legfinomabb kortárs rendező, akit

Matthias Horn felvétele

Thomas Bading (Platonov), Karin Neuhäuser (Anna Petrovna) és Felix Römer (Trileckij) a Luk Perceval rendezte Platonovban

előadásainak ritmusa, zenei szerkezete, látvány- és fényvilága és nem utolsósorban az emberről való gondolkodása különböztet meg. Rendezései első tíz percéről már biztosan felismerhető kézjegye: üres, gyéren és szűrten világított tér, a padlaton valamiféle, a közlekedést akadályozó anyagok vagy tárgyak, mozdulatlannak tűnő, egymástól elszigetelt színészek, akiknek apró, mindennapi, emberi, akár groteszk gesztusait éppen a mozdulatlanság emeli ki, többen párhuzamosan moccannak, mormognak, gesztikulálnak, mintha a színpadnak számos élő pontja lenne, aztán ebben a derengő, színtelen lassúságban hirtelen történik egyvalami, ami fókuszba gyűjti a szétszórt tekinteteket. Ez a történés pedig olyan, mintha valaki elunta volna a lassúságot, a mindvégig emberi léptékkel mért reménytelen, nyomasztó ürességet.

Perceval világa úgy mozdul be, mintha én, a néző lefelé tekintenék, az élettelen és mozdulatlannak tűnő fűbe, ahol valami hirtelen rezdül, itt is, ott is, de ahhoz, hogy megfigyelhessem a mindennapi életüket élő bogarakat, közelebb kell hajolnom, széthajtanom a füvet, hogy észrevegyem a dolgos hangyát, a piros hátú bodobácsot, amint párjára kapaszkodik, a lusta pókot vagy a falatozó ganajtúrót. Aztán egyszer csak felbolydul a kis világ, és megszólal egy bogár-szimfónia.

Perceval színpada mindig valamiféle akadályverseny: az *Őszi álom*ban köveken lépkedtek színészei, az *Andromaché*ban üvegcserép terítette be a színpadot, ezzel egyetlen szűk felületre száműzve a színészeket, a *Ványa*ban hatalmas eső esik, ami ellehetetleníti a közlekedést. A Schaubühnén rendezett *Platonov*ban viszont sínek borítják a félkör alakú, amúgy üres teret – bár sok Csehovban láthattam síneket és ilyen-olyan vonat-allúziókat, itt nem párhuzamos sínek vannak, nem sínpárok, csupán magányos, kusza, olykor egymást keresztező sínek. Semmi nem vezet sehová, a sín szimbolikus és fiktív egyszerre. (Perceval állandó díszlettervezője, Annette Kurz hozta létre ezt a teret is.) A színészek úgy botorkálnak át rajtuk, mintha az élet természetes velejárója volna, hogy meg kell küzdeni a térrel. A sínek pedig sehol nem találkoznak: az ezredesné egy sínre ráfekve üvölti, hogy szereti Platonovot, de ez a sín sehova sem vezet; a térnek egyetlen pontja van, ahol egy sínpár párhuzamosan halad: ott búcsúzik Platonov Szofjától, mintha az lenne az egyetlen kiút, esély a továbblépésre, a valóságos lehetőség; de Szofja férje felé egyensúlyoz egy sínen: vissza a bizonytalan házasságba.

A *Platonov* nyitó jelenetében Perceval a színpad hat pontján szórja szét sötét, mai jelmezbe öltözött színészeit, a leghangsúlyosabb gesztus egy tétova sakkjátszma, a tábla maga is ferdén és bizonytalanul áll egy sínnek támasztva. Egy részeg alak hirtelen mozdulattal lesodorja róla, aztán nagy kínlódva visszarakja a figurákat – akárhogyan. Ez a gesztus, amely minden szabályt érvénytelenít, tehát a sakktáblán bárhogy állhatnak a figurák, meghatározó Perceval *Platonov*-értelmezésében: minden esetleges, nincsenek előre lefektetett szabályok, az egész élet csak rögtönzés, vagy éppen lötyögés különösebb cél nélkül.

A *Platonov* német színészei komorabbak és egyszínűbbek, mint a *Ványa* flamandjai, akik groteszk, nevetséges emberek, és az ő kétségbeesésük sokkal humorosabb és tragikusabb, az ellenpontok kontrasztosabbak. A német előadás nyomasztóbb és egyszínűbb; kiszögellései ugyan ennek is vannak, de a szeretnivaló kisemberek groteszk játéka nem a német színész stílusa. Minden szereplőnek megadatik azonban egy pillanat, amely őt állítja reflektorfénybe. Platonov esetében ez szó szerint értendő, mintha a fény fia érkezne: entreé-jával valóban fény borítja el a színpadot. Perceval szinte folyamatosan mindenkit a színen tart, de szereplőiben nincs állandó cselekvési kényszer, gyakran csak unottan lézengenek a színpadon, nem *szépen* unatkoznak, mint Csehovnál szokás, csupán teszik a dolgukat, vagy ha nincs, hát csak úgy vannak – ez hát a termeszlét –, míg valami be nem mozdítja a piciny világot. Egy kitartott gesztus például, egy hosszú csók (mintha minden Perceval-előadásban lenne egy hosszú csókjelenet), amely számos jelentésen át hullámzik: szerelem, összetartozás, groteszk egymásba kapaszkodás, végül már csak a többiek bosszantása a cél. Kaotikus, boldog, kiszámíthatatlan, polifon színpad ez, sötét, depresszív tónusaiban kissé mindig nevetségesen hétköznapi; ami torz és durva – valaki őrjöng, mert szerelmes, valaki onanizál, mert kielégítetlen, valaki részeg, mert már mindent megunt –, mind bocsánatos, mert emberi léptékkel szabott. És végtelenül színházi, szimbolikus.

THOMAS IRMER

Színház és rítus

■ BESZÉLGETÉS LUK PERCEVALLAL ■

Luk Perceval, aki 1957-ben a belgiumi Lommelben született, először az antwerpeni Nemzeti Színháznál volt színész, majd 1984-ben megalapította a Blauwe Maandag Compagnie-t, az egyik legelső flamand szabad társulatot. Grotowski és Brook írásainak elmélyült tanulmányozása olyan színházra ihlette, amelyben a színész valósága szorosan összefügg a néző egzisztenciális tapasztalataival. A gyakran hosszú hónapokig próbált kísérleti produkciók élesen elhatárolódnak a repertoárszínházak rutinjától; legkedvesebb szerzőik Shakespeare, Csehov és O' Neill. 1997-ben öt évig tartó előkészítés után jön létre Shakespeare történelmi ciklusának tizenkét órás előadása, Ten Oorlog *(A háborúhoz) címen, 1999-ben pedig Salzburgban és Hamburgban ennek német változata kerül színre* Schlachten! *(Csaták!) címmel. Perceval időközben a Het Toneelhuis, a korábbi antwerpeni Nemzeti Színház igazgatója lett, de a* Csaták! *kivételes sikere után egyre gyakrabban rendez Németországban is, mégpedig Hannoverben, a müncheni Kammerspielében és a berlini Schaubühnén. Az utóbbinak 2005 óta állandó rendezője; utoljára Schiller* Stuart Máriáját *és Csehov* Platonovját *állította színpadra.**

Perceval útja örökös szembenézés az emberi történetekkel és a színház megmerevedésével; ezek újra meg újra arra indítják, hogy megváltoztassa a színházi munkát, a színház és a közönség konvencióit. Rendezéseinek sorozatában alig ismétlődnek a művészi eszközök, eltekintve attól, hogy a színész módszertől független, tehát valódi felszabadításának igenis van egy percevali módszere, amely a színmű újfajta tolmácsolásának alapjává válhat. Így jött létre az utóbbi húsz év néhány legizgalmasabb és legstimulálóbb Shakespeare-előadása, amelyekben Perceval íróként is jelen volt.

– Mielőtt színész lettél, mit láttál a színházakban?

– Első színházi élményeim közé tartozik Arthur Millertől *Az ügynök halála.* Belgiumban akkoriban, vagyis a hetvenes években egyszerűen lemásolták a külföldi előadásokat, bár erre csak később jöttem rá. *Az ügynök*höz felépítették az angol előadás színpadképét, és a Willy Lomant alakító színésznek is utánoznia kellett a londoni főszereplő, John Gielgud játékát. A *Kurázsi mamá*nál, amelyben később az antwerpeni Nemzeti Színházban magam is játszottam (ott láttam egyébként *Az ügynök*öt is), pontosan leképezték Brecht modellalbumának beállításait. Brechtnél Schweizerkas a kordétól jobbra áll, a rendező pedig, aki Brecht-szakértő hírében állt, az albummal a kezében így instruál: „Még egy kicsit közelebb a kordéhoz, úgy, most jó." Ennél a munkamódszernél a színésznek egyáltalán nincs szava.

Sok színészkollégám teljesen normálisnak találta ezt a helyzetet, én azonban belebetegedtem. 1984-ben, huszonhét éves koromban kiszálltam, otthagytam a Nemzeti Színházat és a családomat is; olyan elégedetlen voltam az életemmel, hogy az már elviselhetetlen lett. A szó szoros értelmében beteggé tett a szakma, délelőtt próba, este előadás, és az egésznek semmi értelme. Ez már a fizikai undorig ment. Akkoriban én voltam a legfiatalabb, és eljátszottam Shakespeare összes királyfiját. Olyan kollégákkal álltam a színpadon, akiknek képzettsége még a XIX. században gyökerezett – és így is játszottak: testtartás, hang, retorika, minden a régi iskolából jött. A jobbak Laurence Olivier-utánzatok voltak. Elégedetlenségem azzal is összefüggött, hogy nagyon magányos voltam a szakmában. Például amikor elmentem, a többiek kinevettek. „Itt a halálod napjáig megvan a gázsid, hát mi bajod? A vesztedbe rohansz!" Halálosan szerencsétlen voltam, sokat ittam, és az ösztönöm azt súgta: vagy színházat váltok, vagy foglalkozást.

– Értek olyan hatások, amelyek megerősítettek oppozíciódban?

– A színház hiteltelensége és polgári hazugságvilága, a magánszférában pedig a magam tökéletlensége egzisztenciális válságba sodort. Éjszakánként azon törtem a fejem: ugyan mit tartogat még számomra a színház? Peter Brook volt számomra a példa, hogy a színház mindennek ellenére komolyan vehető, s hogy a színház középpontja az ember, a színész. Kantor és Brook értelmezte először számomra a színházat nem szórakozásként, hanem mint rituálét, és ez lenyűgözött. Az abszolút elégedetlenség korszakából megmaradt számomra a keresés. Hogy keressem a színház és az élet értelmét. A katarzist.

Ebből a keresésből szükségszerűen adódott, hogy társakat találjak, olyanokat, akik hozzám hasonlóan gondolkodnak. 1984-ben Guy Joostennel és néhány színésszel szabad társulatot alapítottam, a Blauwe Maandag Compagnie-t. Nagyon fontos volt, hogy egyikünk sem akart az elidegenedettségnek és a bizalmatlanságnak abban a jellegzetes légkörében dolgozni, amelyet a Nemzeti Színházból ismertem. Olyan színházat akartunk, amelynek középpontjában a színész áll, és ahol a legfőbb parancsolat a színész alkotói szabadsága. A ritualizálás szellemében a felismerhetőségre törekedtünk, arra, hogy az emberek – a színpadon állók és a nézőtéren ülők – *„heart to heart, face to face and mind to mind"* találkozzanak egymással, és eggyé váljanak. A színház mint egzisztenciális élmény – ez volt a célunk. Olyan színház,

* Perceval *Ványa bácsi*-rendezéséről a SZÍNHÁZ 2005/9. és 12. számában írtunk. (A Szerk.)

amely nemcsak a fogyasztásról szól, amelyet nemcsak arra találtak ki, hogy a sötétből bámuljanak minket.

Az volt a szerencsém, hogy Flandriában ez a fajta színház meglehetősen újszerű volt, és a társulatunk már a kezdet kezdetén nagy elismerést váltott ki. Sikerünk azonban csapdává is vált, mivel az első siker arra kényszerített, hogy gondoskodjam a következőről, aztán az utána következőről és így tovább. A Blauwe Maandag az első hat évben nem kapott semmilyen szubvenciót, rengeteget kellett játszanunk, hogy a bevételből fedezni tudjuk a költségeket, és mindez oda vezetett, hogy harmincöt évesen tökéletesen kimerültem. Ez az ár túl magas volt nekem: Flandria legsikeresebb rendezője voltam, de a magánéletem tönkrement, én magam pedig kifogytam az erőből. Immár másodszor készültem arra, hogy abbahagyom az egészet, és megint arra kényszerültem, hogy életem és a színház értelmét újra definiáljam.

– *Ugorjunk egyet – a* Csaták!*-hoz, amelyben talán a legerősebben valósultak meg a Blauwe Maandaghoz kötődő impulzusok.*

– Bár mindent elkövettünk, hogy ne konzumszínházat csináljunk, és minden előadásunkkal továbbfejlesszük a magunk elbeszélési módját, a *Csaták!* előtt a Blauwe Maandagot csak egyes produkciók létrehozójának tekintették. Alig akadt kritikus vagy néző, aki az összefüggést is felismerte volna, holott olyan nyilvánvaló volt. Úgy éreztem, csak a sikereket érzékelik, és a belső fonálról nem vesznek tudomást. Ezért határoztam el, hogy olyan előadást csinálok, amelyben a néző ugyanazt éli át, mint én, amikor egész nap a színházban próbálok, és szó sincs többé szórakozásról, csak részvételről. Egyesíteni akartam a nézőket és a színészeket, és az volt a meggyőződésem, hogy ehhez egy eposzt kell létrehozni, amely mintegy megszünteti az idő érzékelését. Tartson csak minél tovább az előadás, akár egy teljes napon át, hogy minden résztvevő feladja a maga hétköznapi életét, és átengedje magát a rituálának.

Andreas Grothgar, Nina Kunzendorf és Wolfgang Pregler a Csaták! című előadásban

David Baltzer felvétele

És olyan anyagot kell választanunk, amely dramaturgiai logikával kapcsolja össze a legkülönfélébb játékformákat, melyeket a Blauwe Maandag az évek során kifejlesztett.

Addigi előadásaink vagy Grotowski végletesen fizikai jellegű improvizációs technikáin alapultak, vagy a XVIII. század kifejezetten statikus verses drámájából indultak ki; ehhez járult Csehov mint abszurd színház és még sok egyéb. Az eposznak tehát az lett a feladata, hogy ne csak a stílusokat, de a különböző színházi nyelveket is nagy ívben egyesítse. Emellett lenyűgöztek az előadhatatlan darabok, márpedig Shakespeare királydrámái, amelyek együttesen a rózsák háborújának ciklusát alkotják, játszhatatlan, unalmas, historizáló színháznak számítanak. Olvasás közben rögtön feltűnt nekem a két antipódus: a *II. Richárd* és *III. Richárd* között feszülő ív, amely abban a korban kezdődik, amikor a királyt Isten közvetítőjének tekintik, és egy olyan királlyal ér véget, aki önmagát koronázza Istenné. Mindjárt tudtam: ezt a darabot kerestem, mivel fejlődési pályája sokat árul el saját meghasadt korunkról, az individualizálódás és az egománia koráról. Mindamellett nem törekedtünk rá, hogy a művet csak a jelen felé orientáljuk, netán azért, hogy megmutassuk, milyen jó volt az ember eredetileg, és mára mennyire korrumpálódtunk. Ez nekem túl moralizáló és egyszerű lett volna. Ha a politikai színház, amelyre manapság nagy szükség van, ítél és elítél, rögtön gyanússá válik. Számomra nagyon problematikusak azok a színházi alkotók, akik magukat erkölcsileg támadhatatlan szintre helyezve megmutatják a nézőknek, milyen ostobák. Ez a fajta politikai színház nekem túl leegyszerűsítő és nagyon hazug. Természetesen olyan korban élünk, amely kollektív depressziónkat nem kecsegteti semmilyen megoldással, semmilyen alternatívával, de ettől még nem kell szidalmaznunk egymást. Inkább azt hiszem, a színház arra való, hogy megpróbáljuk megérteni a megmagyarázhatatlant, ami azt is jelenti, hogy a színház révén meg kell próbálnunk egymást megérteni. A cinizmus, melyet a mai színházban gyakran tapasztalok, nekem túl lusta, túl éretlen. Végső soron mind érintve vagyunk a dolgokban, és mind felelősek vagyunk értük. Ettől a felelősségtől semmilyen ember – és semmilyen színházcsináló – nem menekülhet. Ez volt a *Csaták! „bottomline"*-ja, és ezért voltam olyan boldog, amikor az előadások végén nézők és színészek megtapsolták egymást. Ez minden alkalommal felkavart.

– *Mennyiben függ ez össze a színház ritualizálásával?*

– Nincsenek egyértelmű felismerések, ezért ilyeneket nem is közvetíthetünk. Ám ezen túlmenően azért megkísérelhetjük, hogy valamennyire megértsük az emberiséget és a világot, még akkor is, ha minden alkalommal fel kell fedeznünk, hogy válaszok nem léteznek, és hogy a színház kétezer-ötszáz éves története nem nyitott és ma sem nyit perspektívát egy jobb, békésebb világra. Az egzisztenciális kérdések megoldására nem képes sem a tudomány, sem a filozófia, sem akármelyik vallás, és a színház még kevésbé – nincsenek válaszok. A rituálé és a katarzis csak akkor kezdett érdekelni, amikor erre rájöttem. Ebben az értelemben a színház rituális dimenziója közös kérdésfeltevést jelent, amely mindig ugyanabba a válaszhiányba, a Godot-ra várás látszólagos értelmetlenségébe fut ki. Ennek során azonban a „nem tudás" közös tudata egy pillanatra kiszabadíthat a magunk személyes egzisztenciális magányából, és így létrejöhet a katarzis, az együttérzés vagy szolidaritás pillanata. Számomra ez teszi a rituális színházat politikai színházzá: megérteti velünk azt, amit a mindennapi életben elítélnénk. Shakespeare mestere ennek a művészetnek. Képes elérni, hogy a III. Richárd-szerű gyilkosokkal együtt érezzünk. Ha ezt az együttérzést mindennapi életünkbe is át tudnánk ültetni, valószínűleg békésebb lenne a világ. Ezért éltem meg olyan mélyen a *Csaták!* végén kitörő közös tapsot. A színház a válasz hiányának a rítusa.

– *Milyen szerepet játszik életedben és színházadban a belga táj?*

– Nincs még egy európai ország, amelyet úgy összevissza építettek és telepítettek volna, mint Belgiumot. Tervszerű beépítésről alig beszélhetünk. Mindenki a másik háza mellé építkezett, és

A Turista című Mayenburg-dráma előadása Matthias Horn felvétele

mindenki ugyanazt akarja: házat, garázst, kertet. Ha vonattal utazunk keresztül Belgiumon, csak házak végtelen sorát látjuk. Összefüggés nincs, mert mindenki suba alatt szerezte meg az építési engedélyt, hogy tagja lehessen az építési társulásnak. Nagy rakás improvizáció kőből és betonból. Talán ezért olyan létszükséglet számomra, hogy színpadi tereimben ne legyen semmi fölösleges. Azt akarom, hogy világosak legyenek, és teret adjanak a legfontosabbnak: az embernek. Emellett húsz év szakmai munka után egyre nagyobb undorom van a színháztól mint illuzionista ábrázolástól, és végtelen vágyat érzek a valóság iránt. A világ legszebb színházával a pályaudvaron találkozom; ott minden titkával jelen van a valóság. Ezért van az, hogy a tereim mindinkább az igazság utáni vágyról vallanak. A stílus, amelyről manapság velem kapcsolatban beszélnek, tulajdonképpen szükséghelyzetből született.

– *Az egész csupáncsak szükséghelyzetből?*

– Flandria kis ország. Hogy a színház megélhessen, nagyon sokat kellett „tájolnunk". Egész Flandriában és Hollandiában felléptünk. A díszletek alaptörvénye tehát az volt, hogy felférjenek egy teherautóra, különben túl drága lett volna az előadás. Esztétikámnak természetesen nem ez a korlátozottság a fő motívuma. Üres és szabad terekre mindenekelőtt azért van szükségem, hogy a néző lehetőséget kapjon saját fantáziája kibontakoztatásához.

Az üres, nyitott terek iránti előszeretetem valószínűleg összefügg a zen-buddhizmus iránti érdeklődésemmel. Ezt a vonzódást alighanem az táplálta, hogy ez a filozófia bátorságot akar önteni az emberbe: dolgozzon ki, éljen meg valamit koncepció nélkül, üres kézzel, szorongások vagy (elő)ítéletek nélkül, tapasztalja meg közvetlenül, *face to face* az élet – vagy a valóság – értékeit. Dualisztikus tudat nélkül, objektum és szubjektum hasadása nélkül, felvállalva az „itt és most"-ot. A művészet vonatkozásában ezt a katarzis pillanatával, az együttérzéssel, a könyörülettel hasonlíthatjuk össze. Az én szememben ez a színház lényege; ez az egyetlen mód, hogy mélyebben közelíthessünk minden lehetséges fogalom miértjének a kutatásához. De mivel hiába kérdezősködünk a földi élet és szenvedés értelméről, perdöntő válaszok nincsenek, ugyanígy nem lehetnek perdöntő koncepciók, mindent megoldó válaszok sem: „Biztos az, hogy semmi sem biztos." Ezért zavar engem a valóság kommentálásának vagy illusztrálásának minden formája.

– *Kezdve a* Csaták! *egyes részein és a másik két Shakespeare-feldolgozáson egészen Csehovig vagy Fosse és Mayenburg új darabjaiig, az ember újra meg újra meglepődik, hogyan ölt rendezéseidben az adott dráma egészen sajátos, újszerű színpadi formát.*

– Az első munkáimnál még sokkal kevésbé volt bennem tudatos a forma jelentősége. Elvégre színészként kezdtem a pályát, és akkor még nem becsültem olyan sokra a színpadképet, és filozófiám sem volt róla. A színiiskolában díszlettel egyáltalán nem foglalkoztunk, színészként pedig olyan rendezőkkel dolgoztam, akik soha nem ajándékoztak meg önálló, kreatív térrel.

Első munkámnál tehát a színpadkép nem érdekelt különösebben. Arra gondoltam, hogy pénzünk amúgy sincs, és csak néhány papundeklit állítottam fel a színpadra. Viszont nagyon érdekeltek Tadeusz Kantor és a Wooster Group munkái – ezekben felfedeztem a kapcsolatot a színészek és a tér között. Ettől kezdve arra törekedtem, hogy olyan egzisztenciális feszültséget építsek fel, amelyet az adott térben mindenki megérez, vagyis már nem értem be annyival, hogy pusztán csak kinyilvánítsam ezt a feszültséget.

Arno Declair felvétele

Ronald Kukulies (Orestes), Yvon Jansen (Hermione) és Mark Waschke (Pyrrhus) az Andromachéban

Díszlettervezőim, Katrin Brack és Annette Kurz hatására a színpadképek mindinkább valós terekké alakultak – olyan terekké, amelyek mindenekelőtt „meztelenül" vagy teljesen elszigetelten mutatják meg a színészt, kellékek vagy belépésre szolgáló ajtók nélkül. Ilyenek voltak Katrin Brack terei a *Csaták!*-hoz, az *Othelló*hoz vagy az *Őszi álom*hoz. Másodszor olyan terekről van szó, melyek – mint Annette Kurznak *A hideg gyermek*hez tervezett magas emelvénye vagy az *Andromaché* törött üvegei – a színészt kényszeres és kiúttalan helyzetbe hozzák – mindkét tér reális veszélyt éreztet, a nézőt és a színészt mindkettő egzisztenciális feszültségbe kényszeríti.

A próbák elején a színpadképek még naponta változhatnak, és együtt fejlődhetnek a próbamunkával. Így kezdtük el Antwerpenben a *Ványa bácsi* próbáit, és csak apránként fedeztük fel a házat mint központi témát. A házat, amelyben a szereplők élnek, a végén eladják, de ez a ház egyszersmind a börtönük is, mert soha nem tudnak megszabadulni a házzal kapcsolatos kötelességektől és gondoktól. Úgy láttuk tehát, hogy a ház a főszereplő. Három napig úgy próbáltunk, mintha az egész épület, amelynek a próbaterem csak kis része, a darabbeli ház volna. Még egy szép kis csehovi kert is volt; többnyire ott tartottuk a cigarettaszüneteket. De három nap múlva frusztráltnak éreztem magam, hiszen engem nem a ház érdekelt, hanem az emberek, akik a próbateremben – tehát a házban – mozognak. Nem sikerült igazi kapcsolatot teremtenem a darab szereplőivel. Így hát azt javasoltam: vegyetek egy széket, üljetek le mind, és tételezzük fel, hogy sosem mentek ki a házból. Belgiumban vagyunk, egy vasárnap délután, tetőzik az unalom, mindenki ül otthon, és operát hallgat a rádión. Itt, ebben az abszolút unalomban a figurák rögtön egzisztenciális feszültségbe kerültek, én pedig kapcsolatba kerültem velük. Ebből alakult ki az előadás formája, amely ugyan a valóságban gyökerezett, de a realizmustól távol állt. Egyszer csak megszűntek az ajtók, sőt maga a ház is, és csak a kérdés maradt: hogyan töltjük életünk kiszabott idejét, hogyan éljük túl az unalmat. Godot-ra várni. Rögtön tisztázódott, hogy valamennyi szereplő a maga egomániás vágyainak és szorongásainak a foglya, és ekként mindegyikük önmaga háza és börtöne.

– *Az antwerpeni* Ványa bácsi*ban, de mindenekelőtt a berlini Schaubühnében Annette Kurz színpadképében előadott* A hideg gyermek*ben és az* Andromaché*ban a szereplőcsoportok még ikonografikusabban jelentek meg, és aztán egy ilyen képhez viszonyítva dinamizálódtak: az* Andromaché *mint egy fali frízen,* A hideg gyermek *egy tükröltár előtt.*

– Itt nagy szerephez jut a ritualizálás. Ezt a fogalmat Nyugaton gyakran félreértik, mert az embereknek elsőre a füstölőpálcika meg az etnoszínház jut az eszükbe. A színház rituális formája abban nyilvánul meg, hogy mindennapi világunkhoz képest távolságot jelent. Hiányzik belőle az anekdotikus önkényesség minden formája; az előadók megkísérlik, hogy az élet legfontosabb kérdéseire koncentráljanak. Ezt ábrázolják legutóbbi előadásaim tervezői: semmi mindennapi

Jelenet a Platonovból

Matthias Horn felvétele

limlom, csupán az ember, amint küzd a maga tébolyával. A rituális színház a nézőt is olyan helyzetbe hozza, amelyben már nem bámulhat érintetlenként felfelé a sötétbe, hanem egy rendkívüli szituációba kerül, amely arra kényszeríti, hogy nagyon figyelmes, nagyon éber és lehetőleg együttérző legyen. Egyértelműen arra teszünk kísérletet, hogy színházunk ősforrásaihoz térjünk vissza.

– A színészekkel végzett munkádat jellemeznéd-e úgy mint saját módszert?

– Meggyőződésem, hogy függő viszony van köztünk: én függök tőlük, ők pedig egymástól függnek. A sikerült előadásnak tulajdonképpen nincs is rendezője, mint ahogy a jó futball is az egész csapatban ölt testet, és a jó edző tudja: már nem arra kell tanítania fiait, hogyan kezeljék a labdát, hanem elsősorban arról kell gondoskodnia, hogy kedvvel és becsvággyal játsszanak, és örömüket leljék benne. A lényeg a játék, amelyben az egyes résztvevők szabadnak érzik magukat, és ezért szívesen játszanak. Természetesen megtehetném, hogy előjátszom, vagy magyarázni próbálom a szöveget, a játék azonban sokkal erősebb, sőt páratlanul hiteles lesz, ha magából a színészből születik. Ezt szeretem látni a színházban: rendkívüli személyiségeket rendkívüli helyzetekben, olyasmit, amit még sosem láttam, és ami a székhez bilincsel. A színészt cselekvésre nevelem: olyan állapotba akarom hozni, hogy úgy cselekedjen, mint az életben, „létezzen", és ne úgy tegyen, mintha... Ebben az értelemben a játék a figyelem, a felfokozott figyelem egy formája. Mihelyt a színészt valóban érdekli, amit a kollégái csinálnak, és ezért pontosan figyel, néz és hall, akkor magától fog „hitelesen" reagálni, és az lesz, aki. A figura változhat át a színésszé, és nem megfordítva. Hogy serkentsem ezt a folyamatot, nekem is megvannak a magam kis trükkjei. Sohasem az írott szöveg alapján próbálok, hanem azzal kezdem, hogy elterelem a figyelmet róla, és kis játékokat találok ki, amelyek a színészt arra trenírozzák, hogy figyeljen arra, ami „van"; utána pedig erősen figyelek, hátha a körülbelüliből már valami jó születik. A tollaslabda például alkalmas a figyelem elterelésére. Ilyenkor nem a sport az érdekes, hanem a színésznek az a képessége, hogy minden pszichológia nélkül hozza a szöveget. A játék egyes szakaszai között eszünk, iszunk, cigarettázunk, szóval űzzük életbeli foglalatosságainkat, és eközben, mintegy mellékesen, megy a szöveg, én pedig a színészekkel együtt figyelem, mi születik ebből, anélkül hogy a tudatosságuk beleszólna a folyamatba. A legfontosabb, hogy a színészt valóban érdekeljék a többiek, s arra, amit tesznek, intuitíven, becsvágy nélkül reagáljon. Emiatt nekem is „üres kézzel" kell rendeznem, kész koncepció nélkül; csak erősen kell figyelnem, hogy aztán azt, ami véletlenül létrejön, a színészekkel együtt lépésről lépésre egyedülálló, feszülten izgalmas formává fejlesszem. Ezért is dolgozom sokat videokamerával. Ez nyilván nagyon ellentmondásosan hangzik, hiszen az elején mind azt mondják: rémes, ez nekem nem megy, nem akarom látni magam és a hangomat hallani. De aztán a színészek nagyon hamar fölfedezik, hogy a kamerában csak azok a pillanatok működnek, amelyekben megfeled-

Matthias Horn felvétele

David Ruland (Mortimer), Bernd Grawert (Robert Dudley) és Jule Böwe (Erzsébet) a Stuart Máriában

keznek a kameráról, és így arról is, hogy nekik most valamit „meg kell mutatniuk". Ettől kezdve lefoszlik róluk a hamis becsvágy, az öngyűlölet helyébe az önirónia lép – igen, ez a próbamunka döntő pillanata.

Sir John Gielgud egyszer azt mondta: „A színészetben az a művészet, hogy nevetségessé tegyük magunkat." Hát ezt értem én „becsvágytól mentes játékon". Olyan játék ez, amelyben a színész hajlandó maradéktalanul átadni magát a pillanatnak. Számomra az eszményi színész a „nem-színész", és az eszményi együttes olyan rendkívüli egyéniségek gyülekezete, akik nem feltétlenül nagy tehetségű színészek, inkább emberek, a maguk különös sajátosságaival és gyengeségeivel.

– *Mit mondasz az olyan nézőknek, akik a maguk megszokott, a hagyományos konvenciókon alapuló* Ványáját *akarják látni?*

– „A hagyomány nem a hamvak imádata, hanem a tűz továbbadása" – ezt a Gustav Mahler-idézetet találónak és alapvetően fontosnak érzem. Manapság – ezt a moziban tapasztalhatjuk – nagyon jól megy a nosztalgia. A jelen bizonytalanná tesz, a „terror" szó terrorizálja a világot, az emberek létükben érzik magukat fenyegetve, és mind kórusban éneklik: régebben jobb volt. Ez a magatartás az előadó-művészetekben nagyon elterjedt, véleményem szerint leginkább az opera területén, ahol a nézők mohón kapaszkodnak a CD-felvételekbe és a XIX. századból ránk maradt előadásformákba. Mindennek sajnos semmi köze a művészethez, annál több a fogyasztáshoz és a figyelem elterelésére. Mindazt, amihez a „kortársi" vagy a „kritikai" jelző tapad, a legtöbb ember fenyegetésként éli meg. Azt akarják látni, amit ismernek, mert az „új" szót gyakran az idegen, a veszélyes, a nyugtalanító szinonimájának tartják. Manapság a félelem éppoly erősen uralkodik rajtunk, mint a katolicizmus vagy a kommunizmus idején. Ameddig a kortársi művészet alkotásait múzeumba lehet zárni, nincs semmi baj. De ha a színpadon mutatkozik meg, ember és ember közvetlen konfrontációjában, és direkt kérdések firtatják egyéni felelősségünket, akkor a nézők a legszívesebben máshová kapcsolnának. A színház nem muzeális művészet. Ha nemcsak szórakozási, hanem művészeti formaként határozza meg magát, úgy, mint mindig, ma is tele van súrlódásokkal, éppen azért, mert elvei szerint az ellentmondásra épül. Ha a színház tovább akarja adni a hagyomány tüzét, akkor mindig is provokálni fogja a konvencionális elvárásokat. A jó színház provokál, nem annyira azért, mert szándékosan provokálni akar, hanem mert a nézők nagyon gyorsan érzik általa biztonságigényüket fenyegetve. A színház csak akkor emelkedik felelőssége szintjére, ha a szemet is, a szellemet is meg akarja nyitni. A színháznak testközelbe kell férkőznie, irritálnia kell, sőt voltaképpen úgy kell hatnia, mint egy lidércnyomásnak, amelytől a legszívesebben megkímélnénk magunkat. A színház tragédiája, hogy ennek következtében mindig előbbre járt, mint nézői és kritikusai, és előbbre is kell járnia – ez kötelességük a színházi alkotóknak. A művészek igazi elismerése nem a siker, hanem az értetlenség.

– *Visszatekintve huszonöt éves színházi tevékenységedre: nem képvisel-e a színház mégis valamilyen teljességet?*

– A színház a maga minden formájában inkább a teljesség utáni vágyat jeleníti meg. Az ember azért jár színházba, mert egyszerű, áttekinthető világot akar, és szeretne erről közösen elmélkedni – talán éppen azért, hogy feltalálja ezt a teljességet. Létfontosságú a lehetőség, hogy ezt az utópiát megjelenítsük. Mint ahogy minden városnak szüksége van egy vöröslámpás negyedre, mert különben valószínűleg még több lenne a frusztráció és az agresszió. Életünk szörnyű valóságával szemben szükségünk van egy ellenkoncepcióra. Ha többé már nem hiszünk is semmilyen egészben, a vágy továbbra is létezik; a színház pedig e vágy rituális közege.

A fenti interjú teljes szövege a Thomas Irmer szerkesztésében megjelent Luk Perceval. Theater und Ritual *című kötetben olvasható (Berlin, Alexander Verlag, 2005).*

FORDÍTOTTA SZÁNTÓ JUDIT

ÉLET ÉS IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

MINDEN PÉNTEKEN!

KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL VAGY FIZESSEN ELŐ!

Kedvezményes éves előfizetési díj 15.500 Ft

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

Summary

István Nánay presents two recollections concerning József Ruszt, the charismatic director deceased last year.

András Nagy, director of the National Theatre Museum and Institute sums up the past and delineates the projects and perspectives of his establishment.

Our critics of the month, Andrea Tompa, László Sz. Deme, Tamás Tarján, Judit Szántó and Szabolcs Szekeres share with the reader their impressions of Vladimir Sorokin's *The Ice* (Chalk Circle Company), Jean Racine's *Phaedra* (New Theatre), Friedrich Dürrenmatt's *Play Strindberg* (New Studio, Thália), Nikolai Koliada's *Murlin Murlo* (Örkény Theatre) and Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream* (Budapest Puppet Theatre).

Dance reviewers László Százados, Krisztián Faluhelyi, Virág Vida and Csaba Kutszegi saw for us *The Afternoon of a Faun* and *Étude No.1.* by Marie Chouinard, *Le Salon* by Belgium's Peeping Tom Company, *All mixed Up* and *Mur mur de la Méditerrané* by the Budapest Dance Theatre, with the choreography of Rasa Hammadi, resp. Joseph Tmim as well as the presentations of the World Stars' International Ballet Gala.

László Megyeri, managing director of the Thália Theatre sums up the problems he met as temporary financial adviser to the State Opera House.

German critic Eva Behrend presents a portrait of Tilo Werner, a remarkable German actor who moved to Budapest where he became a leading member of the Chalk Circle Company.

Author Péter Fábri analyzes some particularities and problems of the stage language of straight plays.

The first part of our column on World Theatre features some summer festivals. Gyula Sipos selected for us some interesting productions of Avignon's 2006 offer, Mária Szilágyi was present at Berlin's Theatertreffen and Wiesbaden's Theatre Biennale, Tamás Koltai saw Mozart's *Don Giovanni, The Magic Flute* and *Figaro's Wedding* in Vienna and in Salzburg, while Tamás Jászay evokes „Art on the Stage", a Salzburg exhibition running parallel to the Salzburg Festival.

In the second part Andrea Tompa describes three performances seen in Berlin (*The Idiot* as directed by Frank Castorf, the new production – *Sofia Cargo* – by Rimini Protokoll and *Platonov* as staged by Luk Perceval). This is followed by Thomas Irmer's conversation with Belgian director Perceval himself.

The title of this month's playtext – *Chatroom,* a new play by András Almási-Tóth – is originally the same as in its English version.