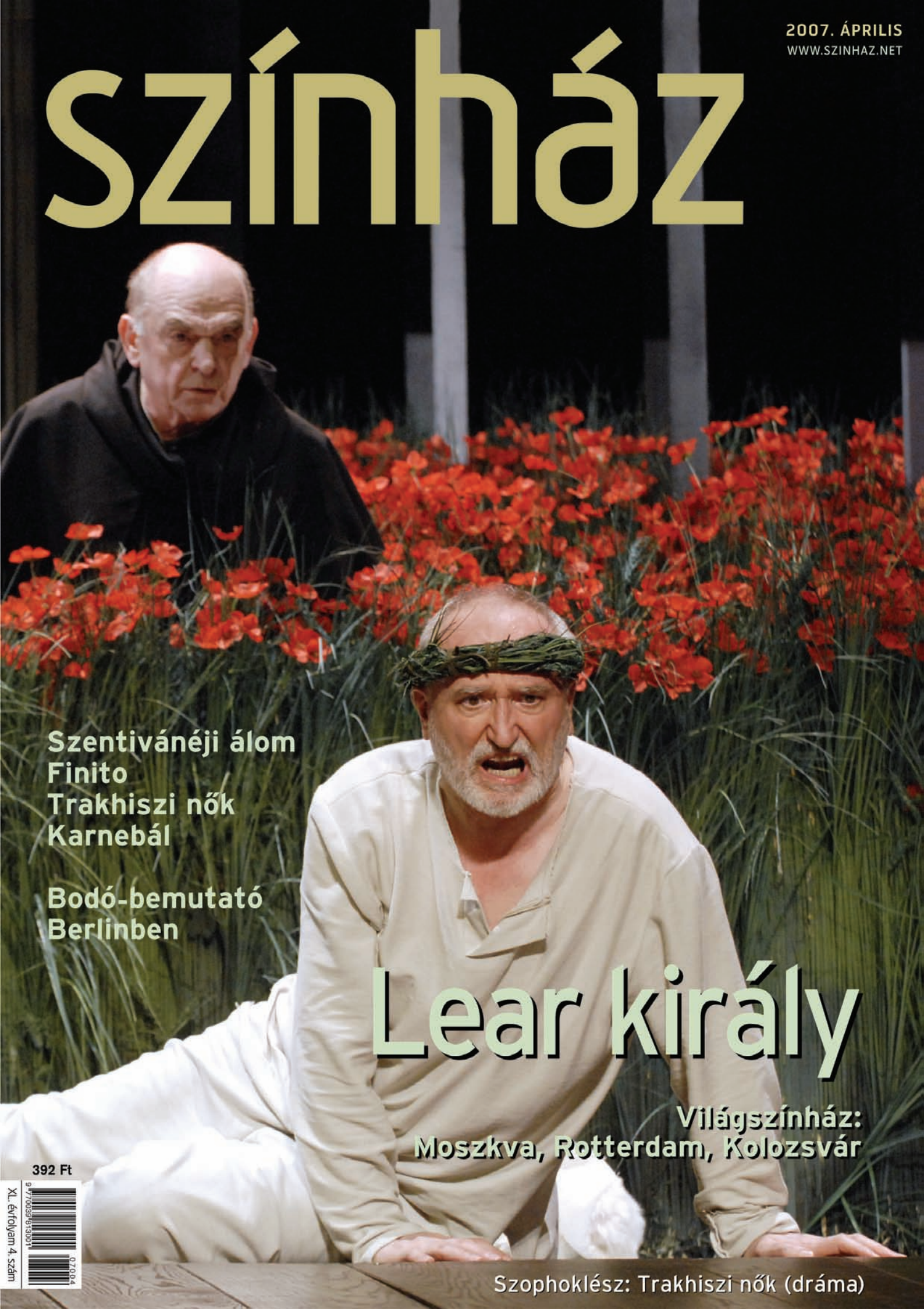
2007. ÁPRILIS
WWW.SZINHAZ.NET

# színház



Szentiványéji álom
Finito
Trakhiszi nők
Karnebál

Bodó-bemutató
Berlinben

## Lear király

Világszínház:
Moszkva, Rotterdam, Kolozsvár

392 Ft
XL. évfolyam 4. szám

Szophoklész: Trakhiszi nők (dráma)

MESÉL A BÉCSI ERDŐ
Nemzeti Színház, Stúdiószínpad
Schiller Kata felvétele

AHOGY TETSZIK
József Attila Színház
Schiller Kata felvétele

TE MERRE MÉSZ?
MU Színház
Koncz Zsuzsa felvétele

## Párbeszéd


**2** Munkaanyag a Színházi Törvényhez
**Színházi struktúra**


## Kritikai tükör


**3** **Perényi Balázs: Szerelmi átok**
*William Shakespeare: Szentivánéji álom*

**6** **Tompa Andrea: Kortárs magyar lízing**
*Tasnádi István: Finito*

**8** **Urbán Balázs: A küzdelem szépsége**
*William Shakespeare: Lear király*

**11** **Karácsonyi Zsolt: Részletező egész**
*William Shakespeare: Lear király*

**13** **Papp Tímea: Visszafogott fantáziák**
*E. T. A. Hoffmann: Az arany virágcserép*

**15** **Szántó Judit: Miért zubog a víz?**
*Szophoklész: Trakhiszi nők*

**17** **Tarján Tamás: A kirakat rendezés alatt**
*Ödön von Horváth: Mesél a Bécsi erdő*

**18** **Zappe László: Beszéd a levegőbe**
*Egressy Zoltán: Baleset*

**20** **Proics Lilla: A/t: út, félre**
*Ion Luca Caragiale – Parti Nagy Lajos: Karnebál*

**22** **Rádai Andrea: Fától az erdőt**
*William Shakespeare: Ahogy tetszik*

**24** **Karsai György: Sótlan rántotta**
*Heiner Müller: Kvartett*


## Tánc


**26** **Kutszegi Csaba: Másfél óra extenzív intenzitás**
*Kilencvenkilencperc*

**28** **Faluhelyi Krisztián: Néma ízületek**
*Éneklő ízületek*

**30** **Halász Tamás: Forgástestek**
*Flux; Transmission; Push*

**32** **Vida Virág: Eine kleine közös est**
*Te merre mész?*


## Élő múlt


**34** **Nánay István: Emlékezés Koós Ivánra**


## Színháztörténet


**35** **Katona József: Mi az oka, hogy Magyarországban a játékszíni költőmesterség lábra nem tud kapni?**

**40** **Valló Péter: Utószó**


## Világszínház – Opera


**42** **Stephan Mösch – Albrecht Thiemann: A mű jelenvalósága**
*Beszélgetés az operarendezésről*

**49** **Stephan Mösch – Uwe Schweikert: Mindig az egészről van szó**
*Beszélgetés Klaus Zeheleinnel*


## Világszínház


**53** **Natalja Jakubova: Oroszország diagnosztikája**
*Opera és dráma*

**55** **Szilágyi Mária: Demokrácia.doc**
*Novaja Drama fesztivál Moszkvában*

**58** **Berecz Zsuzsa: Nem tudom, de fogai vannak**
*Bodó Viktor – Vinnai András: Pizzicato – Berlin*

**60** **Rádai Andrea: Proust-szimfónia**
*Rotterdam – Ro Theater*

**63** **Boros Kinga: Borzalom és szerelem**
*Sarah Kane: Megtisztulás – Kolozsvár*

DRÁMAMELLÉKLET:
**Szophoklész: Trakhiszi nők**
*Fordította: Karsai György és Térey János*


A CÍMLAPON: Bodrogi Gyula (Kent) és Blaskó Péter (Lear) a Nemzeti Színház *Lear király*-előadásában (Koncz Zsuzsa felvétele)


**színház**

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XL. évfolyam 4. szám
2007. április

Megjelenik havonta
XL. évfolyam
HU–ISSN 0039–8136

**www.szinhaz.net**

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

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

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

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

OKTATÁSI ÉS KULTURÁLIS MINISZTÉRIUM
nka Nemzeti Kulturális Alap

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

OSZMI Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet
Magyar Szinházi Partit

MUNKAANYAG A SZÍNHÁZI TÖRVÉNYHEZ

# Színházi struktúra

*Hiller István oktatási és kulturális miniszter, illetve a Magyar Színházi Társaság között egyeztetés zajlik Színházi Törvény létrehozása érdekében. Bizottságok alakultak az egyes színházi területek törvénybe foglalható igényeinek előkészítésére és összehangolására (lásd SZÍNHÁZ, 2007. február). A megállapodás értelmében a bizottságok 2007. január 31-re benyújtották munkaanyagaikat. Alább a színházi struktúrával foglalkozó munkabizottság javaslatát közöljük.*

**– A Színházi Törvény előkészítésének nem lehet kiindulópontja a jelenlegi nehéz pénzügyi helyzet.** A törvénynek a színházak fajtáit, új színházak alapítását, meglévő színházak átalakítását, a színházak konkrét feladatainak a fenntartóval együtt megfogalmazott irányelveit, működésének törvényi kereteit és finanszírozásának szabályait és garanciáit kell tartalmaznia.

**– A színházi struktúra nem frissen felmerülő igények szerint, tetszőlegesen alakítható rendszer, hanem társadalmi és történelmi összefüggések sorozatából, szerves fejlődéssel, több évszázad alatt kialakult természetes állapot.** A magyar színházi struktúra, így a magyar színházi intézményrendszer a kultúrtörténet folyamán kialakult kulturális örökség, melynek **védelme és megtartása törvényi feladat.** A törvény foglalkozzon a színházi struktúra új dimenzióival, és foglalja magában a magyar színi kultúra nemzeti kulturális örökségként való definiálását.

– A magyarországi színházi működés több mint kétszáz éves sikertörténete nemcsak a magyar színházak érdeme, hanem a társadalom kétszáz éve tartó elemi igényének tükre.

– A színházi törvény előkészítéséhez megkerülhetetlen a színházak pontos **vagyoni térképének** elkészítése *(az épület, az épületben használt eszközök, valamint a színházban dolgozó „humán erőforrás”)*.

– Szükséges feltérképezni a jelenlegi színházi működések teljes skáláját és működésük feltételeit. Fel kell mérni a színházba járás szokásait is országszerte – különös tekintettel a már tradícióként színházba járó rétegek elvárásaira és a fiatal generáció igényeire.

– A színházi törvénynek rögzítenie kell, hogy a különböző típusú színházaknak **ki a fenntartója és menynyi ideig** (pl.: minisztérium, önkormányzat, alapítvány, magánkezdeményezés stb.). Az Országgyűlés és a színházat vállaló önkormányzatok törvényben szabályozzák a fenntartás feltételeit.

– Elengedhetetlen a felügyeletet ellátó minisztérium folyamatos szakmai konzultációja a fenntartó önkormányzatokkal. Tisztázandó és a vezetői pályáztatáskor megfogalmazandó, hogy milyen színházi feladat vár a leendő megbízottra.

A színházi törvénynek foglalkoznia kell:

- a színházak fenntartásának és finanszírozásának törvényi garanciáival;
- a finanszírozás mértékével *(a mindenkori GDP-hez viszonyítva, százalékos arányban);*
- a színházfinanszírozás rendszerével *(épület, társulat, produkció finanszírozása);*
- a színházi életforma *sajátosságait* figyelembe véve a színházban dolgozók *munkakörülményeivel;*
- a színházi munkavégzés sajátosságaiból eredően a Munka Törvénykönyv és a Közalkalmazottak jogállásáról szóló törvény idevonatkozó átdolgozásával;
- a színházban dolgozók *nyugdíjfeltételeinek* megteremtésével (speciális körülményeire való tekintettel, szakmai és egyéb kritériumok alapján);
- a *független és ún. alternatív társulatok* közpénzhez és *játszóhelyhez* való hozzáférésének kérdéseivel;
- a *magyar szerzők* színpadi jelenlétének biztosításával;
- a színházszponzorálás körülményeivel (*adókedvezmények, egyéb kedvezmények* biztosításával);
- az állami, illetve magántulajdonú cégek kultúrafinanszírozásban való részvételével;
- a színháztípusok konkrét megjelölésével:
  - – fenntartási szempontból,
  - – működési szempontból,
  - – műfaji szempontból;
- az operajátszás státusával és integrálásával a magyar színházi életbe;
- Magyarország közigazgatási átalakításának a színházakat érintő következményeivel;
- az NKA és egyéb produkciós pályázatokon való részvétel feltételeivel;
- az újonnan alapítandó színházak vagy társulatok létrejöttének követelmény- és feltételrendszerével;
- az esetleges megszüntetéshez kapcsolódó szabályokkal;
- a színházakban munkát vállaló bel- és külföldi szakemberek, valamint a végzettséggel rendelkező vagy nem rendelkező művészek foglalkoztatási *arányszámával;*
- a pályázati támogatások minőségi kritériumaival.

Perényi Balázs

# Szerelmi átok

## WILLIAM SHAKESPEARE: SZENTIVÁNÉJI ÁLOM

A tökéletes, vagyis a mindenkori női és férfi idolhoz hasonuló modell meztelensége az ikonográfiai kánon része. Az eszményített test „tulajdonosa" nem személyiség, hanem esztétikai reprezentáció: modell, vagyis minta. Ellentétben a „mintaképpel" a nem azonosítható csupasz test a szégyen, az emberi esendőség – a bűnbeesett ember – jelképe. Az európai művészetben időről időre megismétlődik a provokatív gesztus: felmutatják az idollá nem szublimálódó testet. Függetlenül attól, hogy figyelembe veszi-e a teológiai, művészettörténeti kontextust, megdöbbenti, megrázza a befogadót Rembrandt Zsuzsannája, Manet Olimpiája, August Serrano romló testeket ábrázoló fotói vagy Balla Demeter arcát eltakaró idős Ádám és Évája, esetleg Zsótér Sándor szegedi Britten *(Szentivánéji álom)*-rendezésének félmeztelen öregembere (Puck) vagy Tarr Béla kórházi zuhanyzóban ácsorgó meztelen aggastyánja *(Werckmeister harmóniák)*. Nem csökkenti a provokáció erejét a ránk zúduló kommerciális pornográfia – tudatunkba égett a tilalom, zsigeri hatással van ránk az évezredes tabu.

Dévai Balázs (Demetrius), Szorcsik Kriszta (Hermia), Parti Nóra (Heléna) és Nagypál Gábor (Lysander)

Még megrázóbb az esendő ruhátlanság színpadon. Egy (nem a szakma, hanem a közönség szempontjából) színészközpontú színházi életben a színészi személyiség az előadás jelentésének része. Mintha ismernénk a művészt, tulajdonságokkal ruházzuk fel, így egyéniségét mintegy megkonstruáljuk. A színházlátogatót érzelmi viszony fűzi hozzá, szereti, várja, figyelemmel kíséri alakításait. (Ne áltassuk magunkat, a színpadon Titánia vetkőzik, és Spolarics Andrea lesz ruhátlan. Gyakran hallhatjuk, hogy így emlegetnek egy-egy előadást: ebben vetkőzött le ez vagy az.) Alföldi Róbert rendezéseiben gyakran látni fedetlen testű színészt. A *Szentivánéji álom*ban többet is. A kérdés csak az, hogy milyen gondolatot, jelentést hordoz a tabusértő tett. Mi szentesíti a civil nézői érzelmeket – zavarodottságot, felháborodást stb. – is kiváltó, kivételesen erős gesztust?

A Bárka Színház előadásában a cselekményt bonyolító Puck varázslónő: Lázár Katalin jórészt rövid testszínű pongyolát visel... Teste által lesz sebezhető figura és színész – saját teste alázza meg, hozza megszégyenítő helyzetbe az embert. Maga a szerelem, még inkább a vágy, ami lealacsonyítja. Heléna és Hermia akkor vetkőzik, amikor el akarják hagyni. Később görcsösen takargatják magukat. Fiúk (Demetrius és Lysander) és lányok egymást hajkurászva, üvöltve, kínlódva tépik magukról a ruhát. A szerelem csatározás, harc, viaskodás a fájdalmasabb fajtából. A párváltás, csömör, felcserélhetőség shakespeare-i metaforáját a rendezés fonákjáról színére fordítja: stilizált csoportszexszel zárul az elkeseredett dulakodás. A négy fiatal „közösülésében" – Gergye Krisztián egyszerű és szép koreográfiája – az érintés, találkozás, egymásba fonódás gyönyörűsége tárul fel. A nagy odaadással, tehetséggel

Schiller Kata felvételei

Horváth Kristóf (Gyalu), Ollé Erik (Dudás), Gergye Krisztián (Ösztövér) és Pásztor Tibor (Orrondi)

megvalósított mozgássor nemcsak azért harmonikus, mert szép emberek esztétikusan mozognak az artisztikus pontfényben. Nem. A táncos mindig idol. Ezért kevésbé provokatív a meztelensége. A táncos a test médiuma, személyisége felolvad a mozdulatban. Mi ennek az erős érzéki hatásnak a jelentése? Honnan és miért születik meg a meztelenség diszharmóniája, majd a testek összhangja? Talán a gyötrelmes szerelmi vágyat az aktus kollektivizálása szelíditi gyöngédséggé? Szeretkezz és ne szeress? Mert ha szeretsz, háborúzni fogsz! Bántani és megbántódni! Túl primer értelmezés? Lehetséges. Azonban a rendezés egyik legfontosabb jellegzetessége, hogy jelképes tartalmakat konkrét „színházi mondattá" egyszerűsít. Visszafordítja a metaforákat, hogy világossá tegye elgondolásait.

A szamár a zabolátlan, kiáradó szexualitást jelképezi. A hosszú szamárfül a fallosz szimbóluma. Az átvarázsolt Zuboly (Kardos Róbert) irdatlan bőrfalloszától lesz szamár. Kristálytiszta magyarázatot kapunk a szereplők többértelmű tetteire. Titánia (Spolarics Andrea) sorsa, mint minden szeretőé az előadásban, a megaláztatás. Hiába orozza el a színen is megjelenő ágyékkötős indiai fiút (Oláh Zoltánt) Oberontól, hiába kelleti magát groteszk tánccal, hiába aggat rá tömérdek ékszert, hiába rángatja táncosként, mint egy élettelen bábut. Nem kell a fiatalembernek! Gondolhattuk volna, hiszen miközben Titánia és Oberon (Kálid Artúr) marakodott rajta, az ifjú vadul szemezett egy tündérlánnyal (Fátyol Kamilla). A kétségbeesett üzekedés a szamáremberrel elkeseredett bosszú, kielégületlenségből és önutálatból fakad. A megalázott középkorú nő odaveti magát az első férfinak, aki szembejön vele, itt a pocakos, ruhátlan Zubolynak. Emiatt gyötri ki magát kínlódva, pironkodva ruhájából. A termékenységünnepek rituális kelléke kicsit enyhít a felzaklató, megalázó történésen – mivel szakrális mezőbe emeli az individuális kínt. Jót tesz az előadásnak (nézőnek) a szaturnáliák bővérű humora. Titánia szó szerint fuvolázik a bőrszerszámon (megint egy lefordított szókép), megfújja a háromarasznyi toldalékot, és játszik az ágyékra csatolt hangszeren.

A rendező akkurátusan lefordítja egyneműre a többi kapcsolatot is. Ellenségesen méregeti egymást Theseus (Egyed Attila) és Hippolyta (Varga Anikó). Néma összecsapásukkal indul az előadás. Mint az állatok! S valóban, mint két szarvas lökődik, öklelik egymást. Theseus „kérője" valóban „kard" lehetett, „bántalmakon vette" Hippolyta „szerelmét". Gergye Krisztián koreográfusi, tréneri munkájának végeredménye expresszív, drámai, szellemes, színészre szabott, karakteres, egyedi – egyszóval nagyszerű. Mégis gyakran csak illusztráció. Felmutatja a rejtett motívumokat, eltitkolt szándékokat, egyszóval a mögöttest. Paradox módon éppen az előadás egyik legizgalmasabb összetevője csökkenti a színészi játék hatását. Amit nem árul el a stilizált mozdulat, azt feltárják a nyers akciók, világos térbeli helyzetek. Heléna kiköp Lysander után, mikor elárulni készül a nála boldogabbakat. A megbűvölt Demetrius és Lysander úgy kering Heléna körül, mint bolygók a Nap körül – nem bírnak kiszakadni delejes vonzásából. Transzparenssé, áttetszővé, egyértelművé válnak a figurák, nemigen marad mit eljátszani a színésznek, illetve felfedezni a befogadónak.

Ebben a *Szentiváneji álom*ban férfi és nő tehetetlen, hozzájuk vágnak egy villódzó kütyüt, és onnantól megállás nélkül pörgeti őket a szerelmi düh. Ritkán látni

négy hasonlóan erős személyiségű fiatal szerelmest, mint Parti Nóra (Heléna), Szorcsik Krisztina (Hermia), Nagypál Gábor (Lysander) és Dévai Balázs (Demetrius). Mégis egyek ők: egyformán kemények és sértődöttek, követelőzők és elégedetlenek. Nem személyiségek, hanem a vágy alanyai és tárgyai. Kapcsolatukban (kapcsolataikban) alig van elmozdulás, szín, árnyalat. Szenvedélyes előadás a Bárkáé, egyfajta szenvedély fűt mindenkit. Tekintetek villannak, arc keményedik, hörgésbe fúl a hang, vadul nyargalászik, vagy tehetetlenül vergődik a test. Demetrius menekül Helénától, ezért leveti magát egy magas pallóról, nem akármilyen mutatvány. Szűk regiszterben nyilvánulnak meg nagy színészi energiák. Mi marad a lemeztelenedés, kitárulkozás után? A szégyen.

Vonzások és választások eleve meghatározottak. A szerelem fátum, még inkább egy kiismerhetetlen, de megmásíthatatlan felsőbb akarat elrendelése. Puck, a fő mozgató enigmatikus lény. Vajákos asszony és vudu varázsló. Vörös bundában vagy hálóruhában láthatatlanul bűvöl, átkoz, áld – magasan felette áll a megbabonázottaknak. Míg a többiek kitombolják, kijátsszák, ő rejti indulatait, szándékait. Nem érthetetlen, hanem titokzatos. Lázár Katalin fölényes színészettel uralja gesztusait, a kifejezést, a színészi energiákat. Játszik a szenvedéllyel szenvedélytelen – „látszik és látszva enyészik". Puck akarata legyen esetleges vagy törvényszerű, véletlen vagy sors – nem e világi, mert nem érthető, nem fejthető meg. Ritualitás, metafizika és mélylélektani partikularitás azonban aligha fér meg egymás mellett. A szituációk pszichológiailag megokoltak, de kiszámíthatatlan, hogy kit talál a szerelemlabda. Ez a kettősség átlengi az egész bemutatót.

Az előadás közegét két egymásnak feszülő, ellentétes atmoszférájú világ teremti meg (díszlet: Daróczi Sándor). A lelki küzdelmek tere egy padlóba süllyesztett fémborítású ring (medence), amit körülülnek a nézők. Fölötte kerek fémburájú lámpák lógnak, mint Rocky Marciano bokszmeccseinek archív felvételein. Ebben tombol a szerelmi iszapbirkózás. Athén rideg és geometrikus, ahol merev térformákba rendeződnek, sarkos vonulásokra kényszerülnek a konvenció és hierarchia által betört emberek. Monokróm fekete-fehér (jelmez: Fekete Kata), fémszínű világ, decens és kimódolt miliő, maga a kietlen modernitás, ahol frusztrációvá szublimálódik a pusztító indulat. Az Athén környéki liget babonás és atavisztikus, varázslatos és barbár: Afrika. Oberon hosszú klepetus kabátjában félelmes tekintélyű fekete törzsfő. Titánia hegtetoválás pöttyöket és nyakemelő karikákat viselő nagyasszony. Puckról már szóltunk. Az ő ráolvasása közben zúdul le a magasból töméntelen polifoamcafat. Feltölti a medencét a szemkápráztató sárga, kék, rózsaszín stb. törmelék, amelyet sötétre festett testű, tetovált „bennszülöttek" túrnak szét. Pazar rituálé, lehengerlő látomás. Mégis rideg és elidegenedett hely marad Afrika, ahol hasonló lelki játszmák zajlanak, mint a civilizált Athénban, csak kicsit erőszakosabban. Hiába Kálid Artúr meggyőző, robusztus fensége, Lázár Katalin magától értetődő boszorkányos bűbája, hiába a rituális kellékek, alig különbözik a tündérvilág a várositól. Egylényegűek. Afrika nem ellenpont. Reménytelenül individuális – műanyag Afrika. A mágia: a szenvedély betegsége, lelki baj. Nem különnemű világok fordulnak egymásba Szent Iván éjjelén, ahogy az ősi hiedelmek – és a dráma – állítják. Nincs csoda, a világ eleve egységes, olyan, amilyen.

A vak véletlennek, az emberi akaratot érvénytelenítő felsőbb szándéknak alávetett ember a szigorú rendezői konstrukcióba beálló színész. A térbeli helyzet, a mozgás, a gesztus, az akciók, a megszólalásmód, tehát a színészi játék egésze a legapróbb momentumig megtervezett, kottából megy. A pazar képi világú előadásban a rendkívül hatásos rendezői megoldások sugallják az értelmezést, így feloldódik a színész, felülírják a játékát. Ezért aztán inkább a koncentráltan együtt dolgozó társulat mutatkozik meg, nincsenek nagy alakítások, pedig markáns, izgalmas egyéniségek, jelentős színészek adják a színészgárdát.

A birtoklásvágy, megkívánás, megalázás és megaláztatás kórusából egy szólam emelkedik ki, amelyben Zuboly-Pyramust elsiratja Dudás-Thisbe. Ollé Erik falzett hangú mesterembere titkon reménytelenül szerelmes amatőr sztársznész társába. Szerepbe rejtőzve megvallja érzelmeit, és megrendítő erővel mutatja fel, milyen az igazi szerelem. A Vackor (Gados Béla) vezette józan iparosok kívül állnak a felsőbb osztályok erotikus játszmáin. Uniszex öltönyük egyfajta, a nemi sajátságokat elmosó Mao-zubbony. Egymás kezét görcsösen szorító ovisok, amikor színre masíroznak, mintha egy anyák napi műsorhoz sorakoznának fel félszegen. Esetlen akarással prezentált színházukra rávetül a játék sötét tónusa, így jóféle humora kevésbé érvényesül, mint ahogy megérdemelnék.

Puck epilógusa helyett lassan kavargó csoportba verődve simogatják egymást a szereplők. Feloldásról, megenyhülésről nincs szó, mert a magasból durván bombázzák őket a bazári szerelemvirággal. Nem látjuk, ki dobálja – a műszak? – a villogó labdákat, nem tudhatjuk, milyen felsőbb hatalom büntet szellemet és embert, ám védekezni, bújni előle lehetetlen. Kiábrándult vízió a Bárka előadása. Szuggesztív rendezői színház, amelyben a markáns értelmezésnek alárendelődik színészi játék, egyéni tehetség, Shakespeare, koreográfusi zsenialitás – egyszóval minden. Ezt a keserű szerelemábrázolást hivatott megerősíteni a didergő meztelenség.

WILLIAM SHAKESPEARE:
SZENTIVÁNÉJI ÁLOM
(Bárka Színház)

**Fordította:** Arany János. **Dramaturg:** Vörös Róbert. **Díszlet:** Daróczi Sándor. **Jelmez:** Fekete Kata. **Rendező:** Alföldi Róbert.
**Szereplők:** Egyed Attila, Varga Anikó, Bakos Éva m. v., Nagypál Gábor, Dévai Balázs, Szorcsik Kriszta, Parti Nóra, Kálid Artúr, Spolarics Andrea, Lázár Kati m. v., Gados Béla, Kardos Róbert, Ollé Erik, Pásztor Tibor, Horváth Kristóf, Gergye Krisztián m. v., Fátyol Kamilla, Oláh Zoltán m. v., Törőcsik Tamás, Bodor Richárd, Szabó Gábor.

Tompa Andrea

# Kortárs magyar líziング

## TASNÁDI ISTVÁN: FINITO

Nyikolaj Robertovics Erdman *Az öngyilkos* című darabja ötven éven keresztül nem került színpadra saját hazájában, nyilván mert a rendszer magára ismert, mert a valóság – tehát az idő – egyértelműen azonosítható volt a drámában. Társadalmi szatírában, bohózatban, komédiákban, azokban a színpadi műfajokban, ahol e kettőnek, a valóságnak és az időnek nagyobb a szerepe, vagyis jobban kitapintható, mint a tragédiákban (ahol az idő állandó vagy körkörös), szinte kötelező megteremteni, újrateremteni a közös, jelen időt, amelyben magunkra ismerhetünk. Hogy aztán ez milyen módon – darabok újrafordításával, átírásával vagy magával a rendezéssel – jön létre, az már színházi hagyomány, ízlés, tehetség kérdése. A kortárs

Anger Zsolt (Pacsik Ferenc, polgármester) és Csuja Imre (Blondin Gáspár)

színpadi szöveg – mindegy, hogy új magyar darab, új fordítás, adaptáció, átírás, újraírás vagy bármilyen „sokfejű", sokszerzőjű szöveg – ennek a közös időnek az örömével ajándékoz meg; szerző, színház és néző ilyenkor együtt lélegezhet a nyelv és a valóság közös idejében.

Tavaly a Nemzeti vitte színre *Az öngyilkos*t, és kíváncsian vártam, hogy vajon milyen érvényes mondandót hámoz ki belőle, de sem a megporosodott szöveg, sem a rendezés nem segített felismerni az amúgy ismerős világot: egy régmúlt, idegen rendszer érdektelen problémáit néztem, az úgynevezett „általános emberit" pedig, amely minden szatíra mélyén ott lapul, és a rárakódott idő fogságából kellene kiszabadulnia, nem tudtam kiolvasni. (Pedig a Nemzetiben érteni szokták az idő szavát: Caragiale *Farsang*ja és a *Tartuffe* is új nyelvi köntösben van repertoáron.) Amikor azonban az Örkény Színház *Finito* című premierjének végén szerzőt kiáltanak, akkor nem a harminchat éve halott Erdman, hanem Tasnádi István lép színpadra, a *Finito* című, *Magyar zombi* alcímű – vagy inkább műfajú – darab írója, aki – mint ezt nyíltan be is vallja – *Az öngyilkos*ból kapta az ihletet – legalábbis a történetet onnan veszi kölcsön. Az irodalom, a színház és általában a művészet ősi logikája szerint: a történet közkincs, adjuk-vesszük, lopjuk, átírjuk, kisajátítjuk, lízingeljük.

A szerzőt egyébként méltán fogadja nagy taps. Mert ebben az évadban nincs, alig van kortárs magyar dráma, pályázatok ide vagy oda. Értékelhető dráma főleg nincs. És a néző ki van éheztetve, nem kap – nemcsak kortárs magyar darabot, de olyat sem, amelyben egy közös, jelen időben lehetne együtt. Amelyben felismerné korát és önmagát. És még annál is jobban ki van éheztetve a nevetésre, szórakozásra.

Valaki úgy dönt – vagy azt hiszik róla, úgy dönt –, hogy öngyilkos lesz, ezért kérelmezők sora járul elébe, hogy halálát saját céljaira sajátíthassa ki – ez a történet közös alapképlete. Most jön az idő-szereplő: hogy kik és milyen okból akarják megvásárolni a szerencsétlen, kétségbeesett ember halálát. Ez az, ami minden korban más. Más volt Moszkvában 1930-ban, *Az öngyilkos* megírásakor, más 1983-ban, amikor a moszkvai Szatíra Színházban végre színre vihette Valentyin Plucsek, más Ascher Tamás rendezésében Kaposváron 1988-ban, és megint más 2006 decemberében Buda-

pesten, egy magyar drámaíró tollából. Ami az orosz kultúrában még halotti tor volt, az a mai magyar valóságban virtuális, show-műsor közvetítette halál – hogy csak a két végpontot vegyük számba.

Tasnádi új, mai vidéki világot teremt: a helyszín Nagyábránd, ahonnan, mint neve mutatja, csupán ábrándozni lehet az élet szépségeiről. A főszereplő egy húsüzemből menesztett középkorú férfi, bizonyos Blondin Gáspár (tán csak nem Dandinra hajaz a neve?), akit korunk tipikus hősei látogatnak meg: Polgármester Feri, aki önkormányzatilag bajban van, és egy disznót is lízingelne Gáspárnak, hogy rábírja: halálával a disznóhús alacsony felvásárlási ára ellen tiltakozzék; egy rendőr, akinek valami zavaros csecsenügye van; Tigris Niki énekesnő, aki nem tud bekerülni a médiába, ezért valami botrányra van szüksége; egy költő, az Új Narratíva szövetség küldötte (milyen remek elnevezés!); végül pedig egy túlérzékeny és hiú médiaszemélyiség, Pál a Pál Show-ból. A magyar valóság – amelynek a drámaírók közt Tasnádi a legidőérzékenyebb megfigyelője – színházi-irodalmi keretbe kerül: verses dráma születik, alexandrinusokban. A verses forma beékelődik a közvetlen valóság és a színház közé, a költészet megemeli azt, ami egyébként „mélyen" van. A darab legerősebb figurája, jelenete, koncepciója a médiához kötődik: Tasnádi pontosan tudja, hogy a halál látványának ma a média a legnagyobb felvásárlója (Szaddám Huszein kivégzésének mobiltelefonos felvétele volt 2006 végének leglátogatottabb internetes oldala). Vagy: a halál a média legfőbb szórakoztatási formája, minthogy olyan társadalomban élünk, amely iszonyodik a természetes haláltól...

Schiller Kata felvételei

Czukor Balázs (Szomszéd Misi), Pogány Judit (Özv. Vcserák Károlyné), Kerekes Viktória (Reszlik Hajnalka) és Für Anikó (Blondinné)

Ez a Pál Show remek. Tasnádi – láthattuk ezt már más darabjaiban is *(Bábelna, Nexxt, Titanic vízirevü, Hazámhazám)* – a médiát nagyon „tudja"; most a divatos médianyelvet ütközteti a nagyábrándi fabudis világgal: Nagyábrándon böllérkés-castingot tartanak.

Mácsai Pál rendezése – a legjobb, amit tőle láttam – tovább hangsúlyozza a színházi keretet, stilizálja, eljátszik vele: zenekart ültet a színpad elejére, két operadíva áriáival tölti ki az intermezzókat (nem mellesleg Horváth Károly barokk népzenéje is remek), Bagossy Levente szintén keretbe foglalja, operadíszlethez teszi hasonlatossá a színpadot (bár az utolsó sorból a teljes színpadképet nem látom), Izsák Lili jelmezei is igen jók: a „reálra" például súlyos gombokat varr, így a ruhák idővel egyre molière-ibbekké válnak. Amit a színpad barokk keretbe foglal, az nem más, mint egy fabudi – „fallikus szimbólum" és „apokrif házioltár", ahogy a darabban állítják –: ebben trónol az öngyilkosjelölt. Számos jó jelenet sorjázik, remek az utolsó vacsora tablója, és van egy sereg élvezetes egyéni szóló: Anger Zsolt mint szomorú polgármester, Bíró Kriszta mint elfeledett díva, Pogány Judit levesrecept-áriája, Für Anikó mint a megtört Vali, a feleség, meg az igazán kiváló, önironikus Debreczeny Csaba és a szerepét lassan kibontó Csuja Imre, aki maga a kétségbeesett középkorú magyar férfi. Lehet és kell is kötözködni itt-ott a szöveggel is, amely nem mindenütt szerencsés – „Középkorú lett hormonálisan, / S ettől padlót fogott morálisan", mondják a főhősről –; hol a rímek nem csattannak eléggé, hol a verselés, a szótagszám ingatag, vagy sápatag a humor, némely figura vázlatos, az előadás is meg-megtorpan, célját veszti.

A Pál Show végén azonban, mert *the show must go on,* a jelölt meggondolja magát, és mégsem áll kötélnek, azaz böllérkésnek, hanem mint egy *Tartuffe*-ben, megjön a királyi kegyelem: a nézőtér felől érkezik egy másik Pál (Mácsai), öltönyös felmentő sereg, *deus ex machina,* és bejelenti a földi boldogságot állás, céges kocsi és ruhapénz formájában Blondin Gáspárnak. A hírnök pattog, mint a gumilabda, táncol és bohóckodik, hisz nyilvánvalóan ő is a show része, a Pál Show-é, vagy egy másik, nagyobb színjátéké. Mert színház az egész.

TASNÁDI ISTVÁN: FINITO
(MAGYAR ZOMBI)
(Örkény Színház)

**Díszlet:** Bagossy Levente. **Jelmez:** Izsák Lili. **Zene:** Horváth Károly. **Rendező:** Mácsai Pál.
**Szereplők:** Csuja Imre, Für Anikó, Pogány Judit, Anger Zsolt m. v., Végvári Tamás, Bíró Kriszta, Széles László, Czukor Balázs, Debreczeny Csaba, Kerekes Viktória, Máthé Zsolt, Mácsai Pál.

Urbán Balázs

# A küzdelem szépsége

## WILLIAM SHAKESPEARE: LEAR KIRÁLY

Hatásos, nehezen felejthető képpel végződik a *Lear király* Bocsárdi László rendezte előadása a Nemzeti Színházban. Lear a szín bokrok, piros virágok alkotta labirintusa mögül hozza ki a halott Cordeliát, aki mintha inkább álomba merült babának tűnne. Egy emlékezetesen megkoreografált s Könczei Árpád erős atmoszférát teremtő zenéje által kísért mozgássor végén a király lányát a színpadi süllyesztőből létrehozott sírgödörbe teszi, s maga is melléje mászik. Előlép a közben színre settenkedő Bolond, s rájuk zárja a süllyesztő fedelét. Alban és Kent kegyes szavai nem hangzanak el. Nem is lenne hitelük; Bocsárdi valóban egyetemesen értelmezi a művet, nem családi, hanem világdráma játszódik le, s annak alapján, amit eddig láttunk, nem hihetjük komolyan, hogy jobb kor közeleg. A zárójelenet ezt roppant szuggesztíven, érzékletesen ábrázolja, a probléma azzal van, „amit eddig láttunk". Merthogy igen nehezen érkezik el ide, az utolsó képhez az előadás.

Bocsárdi László rendezésének természetesen számos olyan eleme van, mely vizuális vagy asszociatív síkon előkészíti a befejezést, s megpróbál formát adni a koncepciónak. A csaknem üres, három fallal lezárt tér kétszer nyílik meg hátulról. Először az első rész végén, a viharjelenetnél (de még a Szegény Tamásként kóborló Edgarral való találkozás előtt), amikor Lear elméje hátborzongató víziót vetít a valóságot a valóságfelettitől (álomtól, lázálomtól, őrülettől) elválasztó falak mögé: a plexiüvegbe zárt, ágyékkötős fiúk, megannyi Szegény Tamás, mintha a világ nyomorult hálátlanságának kivetített áldozatai lennének. (Később aztán maga Edgar is a plexifalak mögött jelenik majd meg.) A roppant erős vizuális hatású ötlet megfordítja „kint" és „bent" viszonylatát: a külvilág tébo-

Spindler Béla (Alban), Varga Mária (Goneril), Blaskó Péter (Lear), Söptei Andrea (Regan) és Gazsó György (Cornwall)

Blaskó Péter és László Zsolt (Edgar)

lya a belső vízióban jelenik meg. Másodszor pedig a már említett záróképben nyílik a tér, ahol a labirintus ambivalens értelmű: interpretálható persze az őrületből a realitáshoz való visszatérés leképezéseként is, de az előadás világához, mondandójához talán jobban illeszkedik az az értelmezés, mely az idilli virágerdő között megjelenő labirintusban a valóság csalfa útvesztőinek kivetítését véli felfedezni. Annak markáns megfogalmazását, hogy elveszni nem odaát vagy odafönt, hanem itt, ebben a kizökkent világban fog az ember.

A világ kizökkenését jelzi az idő (paradox módon a történelmi, történeti integritásra is utaló) kizökkenése is: a szereplők kezdetben fáklyákkal bíbelődnek, ruhájuk a pogány korokat idézi, majd fokozatosan eljutnak az öngyújtóig, a cigarettáig és a kortárs viseletekig. (A két tervező, Bartha József és Dobre-Kóthay Judit ezúttal is precízen, látványosan juttatják vizuális érvényre a rendezői koncepciót.) Hasonlóképpen próbálja az előadás fokozatosan elemelni, felülírni a reálszituációkat is. Az első képek markáns rendezői ötletei még egyértelműen a reálszituációkhoz kötődnek. Ilyen például a Cordeliát érintő kis háromszög-történet: a lány egyértelműen a Burgund herceget szereti, az ő karjaiba szalad száműzetését meghallván, ám a fiú gerinctelen hozományvadásznak bizonyul. Lear legkisebb lánya így kénytelen hozzámenni a minden bizonnyal mély érzésű, ám apja korabeli frank királyhoz. Később a játékötletek egyre inkább metaforikus tartalommal telítődnek: ennek szokványosabb (Lear és környezetének vakságára utaló) szintjét jelenti Kent önmagát nem leplező gesztusa (ti. az arcát el nem változtató és semmivel sem takaró grófot senki nem ismeri fel), magasabb és egyedibb fokát a már említett víziók ábrázolása vagy Edgar képileg és koreografikusan is emlékezetes jelenete a viharban.

Magát a vihart is sikerül metaforikussá vetíteni, amiben jelentős szerepet játszik az, hogy Bocsárdi igen erős kontúrokkal festi a történetet, s a színészektől is alighanem erőt, vitalitást, szenvedélyességet kérhetett. Lear ebben az előadásban nem szánalmas öregember, hanem életerős, tettre kész javakorabeli férfi, aki talán csak nyugdíjba szeretne menni s az államügyek helyett az élvezetek, a szórakozás oltárán áldozni. Nem is sejti, hogy az általa berendezett világ így omolhat össze, s amikor ez mégis megtörténik, eleinte minden erejével dacol a megváltozott világgal. Amikor pedig ez hiábavalónak, reménytelennek látszik, irracionálisan, az őrülettel birkózva, de nem megtörve, magát nem elhagyva folytatja a küzdelmet. Bocsárdi egyetemességre törő koncepciója nélkülözi az ideológiát. A Lear és Edmund képviselte erők összecsapása nem a babonás, sokszor önkényes, de alapvetően jóhiszemű és igazságos középkori normák és a felvilágosult, ám gátlástalan reneszánsz szellem ütközete: itt senki sem tervez előre, a szereplőket a nyers ösztönök (leginkább a bírvágy) vezérlik. Edmund nem készül a maga módján megváltani a világot, nem próbálja bebizonyítani, hogy egy fattyú is válhat a világ urává. Árulásainak, aljas ötleteinek nagy részét az alkalom szüli – nemegyszer őt magát is meglepi, milyen gördülékenyen halad előre, nem is remélt magasságokba. Vagyis a világot nem a stratégia, az ideológia, hanem az emberi természet (annak torzulása) változtatja, korcsosítja, alakítja élhetetlenné. Ez teszi heroikussá, egyben csaknem reménytelenné Lear küzdelmét.

Logikusan végigvitt koncepció, kimagasló forma- és

Bodrogi Gyula (Kent) és Törőcsik Mari (Bolond)

vizuális érzék, atmoszférateremtő erő – párosulva a Nemzeti Színház erős színészgárdájával – egészen kiemelkedő előadást kellene hogy eredményezzen. Ám a *Lear király* mégis elmarad Bocsárdi jelentősebb sepsiszentgyörgyi rendezéseinek színvonalától, az előadás helyenként hosszú időre leül, nemegyszer kifejezetten tempótlannak érződik, a kivételesen erőteljes hatású képek nemritkán leválnak a játékról, s nem épül meg az a koncepciót egyedi fantáziával és erővel kivetítő forma, mely például az egészen rendkívüli *Othelló*nak (de még a jóval problematikusabb *Romeo és Júliá*nak is) sajátja volt. Két fő okát látom ennek. Az egyik magában a szövegben keresendő. A *Lear király* sokkal összetettebb, több szereplőt mozgató, több síkon megépülő dráma, mint a fentiek. Következésképpen maga a szöveg jóval nehezebben redukálható. Márpedig annak a nagyon sajátos, kifejező és a sepsiszentgyörgyi társulat által anyanyelvi szinten beszélt színházi nyelvnek, melyen a korábbi rendezések megszólaltak, meghatározó sajátja a szöveg jelentős redukciója, mozgással, gesztusokkal és egyéb nonverbális eszközökkel való felülírása. Mely nem pusztán az egyes szituációk jelentését, viszonyok tartalmát módosíthatja, hanem a színészt intenzitásra s egyszersmind sokféle eszköz koncentrált használatára, a nézőt pedig az átlagot jóval meghaladó figyelemre, az előadás folyamatában való aktív részvételre ösztönzi. Hiába a vizuális erő, a képi ötletek sora, a koreográfia, a zene kiemelt szerepe, ha ez minduntalan ütközik a velük inkább csak érintkező, de nem szervülő színészi szövegmondással.

És ezzel elérkeztünk a másik problémához. Bocsárdi színháza olyan színészeket kíván, akik egyszerre tudnak személyiségük erejével hatni, s közben teljes vértezetben, magától értetődő természetességgel, nagyon tág színészi eszköztárral élni. Aki nyomon követte a sepsiszentgyörgyi társulat utóbbi néhány évét, láthatta azt a folyamatot, ahogy a néhány kivételes képességű vezető színész mellé fokozatosan felnőtt az ezt a nyelvet mindinkább elsajátító társulat több tagja. Talán túl szép is lett volna, ha a rendező és a Nemzeti társulatának első találkozása rögtön meghozza azt a gyümölcsöt, melynek éréséhez odaát évek kellettek. De azért a bemutató színészi hozama mindenképpen elmarad a várttól. Tulajdonképpen három alakítás illeszkedik maradéktalanul a Bocsárdi alkalmazta színházi nyelvhez: Törőcsik Mari kortalan, mindent értő, semmit sem sajnáló, elképesztően ruganyos, dinamikus Bolondja, László Zsolt kivételesen szuggesztív, jelentős mozgáskultúrát is mutató Edgarja és Stohl András váltakozó modalitású gesztusokból felépített, pontosan körvonalazott, igen erőteljes Edmundja. Sokat köszönhet az előadás Blaskó Péternek is, aki valóban intenzív energiákkal él a színpadon, megérteti és elfogadtatja a koncepció lényegét, a játék végén pedig egészen szép pillanatokat szerez – de szövegmondása helyenként túlforszírozott, néhol pedig önismétlésre kényszerül. A többieknél valami hiányzik vagy hibádzik. Van, aki jó szakmai állapotban, megbízhatóan, de minden személyes erő,

kisugárzás nélkül, végeredményben meglehetősen jelentéktelenül mozog a színpadon. Van, aki győzi erővel a szöveget, és megépíti szerepét a reálszituációkban, de gyakorlatilag „mozdíthatatlannak" tűnik, s így nem illeszthető az előadás gondosan megkomponált mozgáskoordinátái közé. S van, akinek kivételes mozgáskészsége sem feledteti alapvető artikulációs és prozódiai problémáit. Így néha olyan érzésem van, mintha Lear küzdelme mellett egy elvont színpadi küzdelmet is látnék, melyben a markáns rendezői gondolatot táplálni próbáló forma folyamatos harcot folytat a szöveggel és a színészi szövegmondással – önnön léte érdekében.

Az előadás az alig valamivel korábban elkészült sepsiszentgyörgyi bemutató verziója; a két produkció összevetésével el lehet majd dönteni, hogy a formaegység hiánya mennyiben az új környezet problémája. De a *Lear király* nemzeti színházi előadása önmagában is tanulságos; minden problémája ellenére továbbgondolásra, folytatásra ösztönző.

WILLIAM SHAKESPEARE: LEAR KIRÁLY
(Nemzeti Színház)

**Fordította:** Mészöly Dezső, Vörösmarty Mihály. **Dramaturg:** Sebestyén Rita. **Díszlet:** Bartha József. **Jelmez:** Dobre-Kóthay Judit. **Mozgástanácsadó:** Gyöngyösi Tamás. **Zene:** Könczei Árpád. **A rendező munkatársa:** Bencze Zsuzsa. **Rendező:** Bocsárdi László.
**Szereplők:** Blaskó Péter, Varga Mária, Söptei Andrea, Vass Teréz, Jordán Tamás, László Zsolt, Stohl András, Bodrogi Gyula, Törőcsik Mari, Spindler Béla, Gazsó György, Hevér Gábor, Orosz Róbert, Újvári Zoltán, Vida Péter, Cmarits Gábor, Ficzere Béla, Előd Álmos, Kassai László, Fadgyas Ábel.

Karácsonyi Zsolt

# Részletező egész

## WILLIAM SHAKESPEARE: LEAR KIRÁLY

Fokozatosan alakítja maivá a történetet, sőt, a közönség jelen idején túllépve a jövő egy lehetséges negatív utópiáját is megmutatja a nézőnek Bocsárdi László sepsiszentgyörgyi *Lear*-rendezése, mégpedig úgy, hogy a nézőnek az az érzése támad, a szereplők az ő világából valók. Hiszen Lear a nézőtér felől érkezik a színpadra, a szereplők többször is a nézőtéren át távoznak, térnek vissza. Ilyenformán a nézőtér és a néző az előadás szerves részévé válik.

Ehhez nincs szüksége hip-hopra, se rockzenére, nem nyom Edmund kezébe baseballütőt, Goneril se médiasztár, Edgar se lesz holmi valóságshow-k hőse – Bocsárdi hű marad az Erzsébet kori színház karakteréhez, ezért válik minden apró jel különösen fontossá ebben a lényegre redukált előadásban. Az Erzsébet kori színházhoz hasonlóan itt is alig van díszlet, a háttérfalak inkább jelzésértékűek. Ám az a néhány kellék és díszletelem (Bartha József), ami mégis megjelenik, nagy szerepet kap. Semleges, mondhatni, üres térben zajlik le az előadás. A színpad közepén magas fekete fal zárja le a látómezőt, mintegy előrevetítve a komor tónusokat. A kezdő jelenet díszlete

B. Fülöp Erzsébet (Bolond), Nemes Levente (Lear) és Szabó Tibor (Kent)

Barabás Zsolt felvételei

Szabó Tibor, Nemes Levente és Váta Loránd (Edgar)

egyszerű – bőrrel bevont karosszék a trónus, fáklyaláng jelzi az éjszakát, a jelmezek (Dobre-Kóthay Judit munkái) pedig a szereplők helyét nem csupán a társadalmi ranglétrán, de az időben is behatárolják: akárcsak a Shakespeare korabeli színpadon, a gazdag díszlet- és kelléktárat hivatottak „helyettesíteni". Maga a ruha elég ahhoz, hogy Kentet (Szabó Tibor) „ne ismerje fel senki", hiába látják az arcát. Lear (Nemes Levente) királyi bíbort ölt magára, ám lábbelije, bár nem feltűnően, mégis egyértelműen XXI. századi. A „jelmezidők" összejátszása a többi szereplőnél is megfigyelhető, de különösen fontossá válik Cordelia (Kicsid Gizella) és Lear esetében. A ruha levetése a régi én elvetését, a bűnöktől való szabadulást is jelenti – ilyen értelemben különösen érdekes, hogy Cordelia is ruhát (és időt) vált. (Felmerül a kérdés, vajon mitől, milyen bűnöktől kell megszabadulnia. Talán arra utal ez a váltás, hogy a *Lear király* világában senki sem lehet ártatlan? Ha nincs kéznél más bűn, akkor a túl nyilvánvalóan hirdetett ártatlanság az?! Kézenfekvő magyarázat ugyan, hogy a francia divat más, mint az angol, de itt talán ennél többről van szó, hiszen a ruha és annak elvesztése, kicserélése az előadás képi világának kiemelten fontos eleme.)

A jelmezek természetesen önmagukban nem elegendőek, szükség van az intenzív színészi jelenlétre is, s ez még a statisztákra, néma szereplőkre is érvényes. A számos apró mozaikdarab együtt hoz létre olyan előadást, amelyben a statiszták, például az a csoport, amit nevezzünk a „vénlegények csapatának", olyan fontosak, hogy nélkülük az előadás egésze értelmeződne át. Jó példa erre az egyik statiszta által viselt fülbevaló, mely nagyon hasonlít az Oswald által viseltre. Bocsárdi ilyen apró jelekkel teszi poliszemikussá, többféleképpen is értelmezhetővé az előadást: az idős statiszta fülbevalója arra enged következtetni, hogy Oswald mégiscsak életben maradt. Egy ilyen apróság pedig már elegendő ahhoz, hogy az előadásbeli valóság idézőjelbe kerüljön.

Bocsárdi rendezésében Britannia a bolondok hajójává válik, ahol nincs az őrületnek olyan válfaja, amely a szereplők számára meglepetést okozhatna: a király lányai nem lepődnek meg Lear lemondásán (a lemondás a hatalmi őrület csúcsát jelzi), mint ahogy Edgart (Váta Loránd) se éri váratlanul a Gloster (Kőmíves Mihály) felől érkező támadás: megijed, de nem lepődik meg. Gloster megvakítási jelenete teljesen váratlan, Cornwall (Diószegi Attila) úgy tapossa ki Gloster szemét, hogy közben nem is lesz igazán dühös – éppen ezáltal mutatkozik meg a személyiségében rejlő őrület. Frankföld királya (Veress László) Cordelia nagyapja is lehetne, így vonzódása a királylányhoz ugyancsak beteg elmére vall. Edmund (Pálffy Tibor) a hatalomvágy alakoskodó, már-már tudathasadásos, kétarcú figurája, Edgar nagyvilági köntöse alatt egy nagyon is befelé forduló személyiség lakozik.

Mindez úgy játszódik le a csupán jelzett térben, hogy időközben több évszázadot is átélnek a szereplők – a fáklyát először holmi ósdi tűzszerszámmal gyújtják meg, később gyufával, végül öngyújtóval. A jelmezek, díszletek, kellékek közül számosan időtleneknek is tekinthetőek, Glostert azonban egy jellegzetesen XX. század végi széken vakítják meg. A szereplők menekülni próbálnak e térből, közel húzódnak a színházterem falához, mint például Oswald (Nagy Alfréd) vagy a pusztába űzött Edgar. De menekülésre nincs lehetőség, hiszen a tomboló őrület viharát éppen a nézőtér felől érkező Lear idézi elő – ott kell maradni az adott világon belül.

A teljes őrület egészen a viharjelenetig várat ma-

gára, az addig érvényes törvények komor falai leomlanak, hogy a jövő steril őrületével is szembesítsék a nézőket. Lear túllép az elme korlátain, de korántsem önszántából: a jövő egy lehetséges őrületének látványát a jövőt is jelképező utódoknak, lányainak köszönheti. A valóságot az őrület világától elválasztó fal megszűnése után Lear plexikalitkába zárt fiúkat pillant meg. A fekete-fehér kockás háttérfal absztrakt ridegsége egy szívtelen világra utal – mintegy a királylányok szívtelenségének kései következményére. A kalitkák helyén később sövénylabirintus jelenik meg, mintegy jelezve: nem csupán az őrület ösvényein, de a valóság útjain is könnyen elveszhet akárki.

A megokoltság hiányát számtalan esetben elfogadjuk, és az őrület számlájára írjuk, mégis nehezen érthető, hogy a Kent grófját alakító Szabó Tibor miért marad kívül, miért elégszik meg a puszta fizikai jelenléttel. Máskor oly intenzív színpadi jelenléte ebben az előadásban alábbhagy. A címszerepet játszó Nemes Levente gesztusai végig megőrzik légies könnyedségüket, s talán ez a könnyedség a legfontosabb: az előadás elején a királyi erőt érzékelteti, hogy aztán a végére már az őrület valóságtól elszakadt lebegését jelenítse meg.

Lear és Cordelia légiességéhez viszonyítva a többi szereplő igen gyakran darabosnak, földhözragadtnak tűnik. A legdarabosabb a Bolondot játszó B. Fülöp Erzsébet (aki az utcai rablásban bántalmazott Bicskei Zsuzsanna helyett ugrott be közvetlenül a bemutató előtt), de ez a darabosság az álarc nélküli földközeliség megnyilvánulása. A többiek emeltebb játékát a Bolond és Edmund tartja földközelben – egyikük a cselszövények, másikuk az őszinteség útján haladva.

S hogy milyen út vár a nézőre az előadás után? Az előadás utolsó szava a gyász, de a néző valószínűleg Alban (Mátray László) korántsem sima és teher nélküli útján haladhat tovább.

WILLIAM SHAKESPEARE:
LEAR KIRÁLY
(Sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház)

**Díszlet:** Bartha József. **Jelmez:** Dobre-Kóthay Judit.
**Rendező:** Bocsárdi László.
**Szereplők:** Nemes Levente, D. Albu Annamária, Gajzágó Zsuzsa, Kicsid Gizella, Kőmíves Mihály, Váta Loránd, Pálffy Tibor, Szabó Tibor, B. Fülöp Erzsébet, Mátray László, Diószegi Attila, Nagy Alfréd, Debreczi Kálmán, Veress László, Kolcsár József.

Papp Tímea

# Visszafogott fantáziák

## E. T. A. HOFFMANN: AZ ARANY VIRÁGCSERÉP

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann jogvégzett férfiú írt novellákat, kisregényeket, zenekritikákat, szerzett zenét, tervezett díszletet, jelmezt, és még rendezőként is említik. Szatirikus, önironikus műveiben az ellentétek összemosódnak, az idill gyakran fenyegetővé válik, az absztrakciók pedig a nyárspolgári hétköznapokban mutatkoznak meg. Ennek megfelelően az a kiismerhetetlen, költészettel teli, már-már felsőbbrendű világ is, amelyben az arany virágcserépből a liliom kivirágzik, a közönségesség és a szürkeség leple alatt, az avatatlanoktól elzártan létezik.

Eljátszhatunk a gondolattal, vajon ő hogyan állította volna színpadra *Az arany virágcserep*et. Milyen formát választott volna a teljesen hétköznapi, városi környezetbe helyezett fantasztikus mesének, hogyan csúsztatta volna egymásba a valós, ir- és szürreális helyszíneket, idősíkokat és cselekvéseket? A teljes színpadi apparátust igénybe véve megpróbálkozott volna a lehetetlennel, azaz mindent, amit és ahogyan leírt – a beszélő szalamandrákat és bodzabokrokat, az elbai hajózást és a kristályüvegbe zárást –, egy fantasyfilm pontosságával megmutatni, vagy épp ellenkezőleg, a szavak érzékiségében és érzékletességében bízva a nézői értelemre és képzeletre hagyatkozott volna?

Forgács Péter rendező az utóbbi mellett döntött. Segíti benne a díszlet, Füzér Anni sokat ígérő, sokféle asszociációra lehetőséget nyújtó munkája. A fehér peremmel kijelölt, tükörfényű anyaggal borított térben minden megkettőződik. Elbizonytalanodunk, nincs szilárd támpontunk. Ráadásul van, aki a reális világban hordott test mellett más alakot is felölthet, mert titkos személyiséggel rendelkezik. Középen átlósan, labirintusszerűen osztja ketté ezt a teret (és egy ágyat) egy plexifal. Lehet rá rajzolni bujálkodó férfiakat és nőket, szívhanghoz hasonló ritmikus vonalakat. Az is érthető, hogy nem mindenki talál utat a másik oldalra, ám nem magyarázza semmi, miért választja el

Nagy Erzsébet felvétele

Illyés Ákos (Paulmann) és Olt Tamás (Heerbrand)

egymástól fal a hétköznapokban élő Veronikát (Molnár Mariann), illetve Heerbrandot (Olt Tamás) és Paulmannt (Illyés Ákos). A székek és az ágy lapjai is plexiből készültek, kecsesek, légiesek. A fém- és a fakeret a körvonalakat kijelöli, de az átlátszóság biztonságot nem nyújt. A jelmezek szintén kifejezik ezt az elbizonytalanítást. A segédtanító, a lajstromozó, valamint Anzelmus (Fellinger Domokos) áttetsző és a ráeső fénytől függően változó árnyalatú színes felöltői, organzaingei egyszerre láttatnak és eltakarnak. Nadrágjuk, cipőjük fehér, akárcsak a nők ruhái.

Ezekben a részletekben merül el az ember, hiszen a színpadi szöveg (dramaturg: Sediánszky Nóra), akciók híján, nagyrészt narrációból, hosszú monológokból, mintha-dialógusokból és el-beszélésekből áll. Mindössze Paulmann és Heerbrand között alakul ki valamiféle párbeszéd, a többiek alig néznek egymásra, A szereplők hol visszaemlékeznek, hol saját helyzetükre reflektálnak, hol pedig lineárisan halad a cselekmény. A mindentudó Narrátor (Kuthy Patrícia) közbevet, magyaráz, oktat, de többnyire általános érvényű igazságai a direkt megszólítás ellenére sem vonják be a nézőt, és nem segítenek rátalálni az elvesztett fonalra. A szöveg statikussága nemhogy tompítja, de egyenesen megszünteti a konfliktust, amely a tisztes polgári megállapodottság és a költői csodákkal teli élet között feszül, eltűnik a történet szorongató abszurditása, és kilúgozódik a groteszk humor. A kisregényt nem ismerők számára értelmezhetetlen az almareszelés, a fülbevaló és a kékeszöld kesztyű fel- és levételének gesztusa, a csésze oldalának megkocogtatása vagy épp a különböző színű italok minuciózus összeöntögetése. Félreértés ne essék, nem a kötelező olvasmányt el nem olvasó középiskolások fogadatlan prókátora vagyok. A probléma az, hogy a szépen kivitelezett mozdulatok nem ábrázolnak, nem implikálnak semmit, nélkülöznek minden drámaiságot.

Ennyi nehézséggel a színészek sem tudnak megküzdeni. Teszik a dolgukat, felmondják a szöveget, de nincs mit eljátszaniuk. Belső építkezésről, szerepívekről nem lehet beszélni, a figurák illusztrálása kimerül a külsőségekben. Fellinger Domokos csupa ideg és megfelelni vágyás, állandó készenlétben álló (ülő) Anzelmus. Van egy élveteg Heerbrandunk, és látunk egy kissé szangvinikus Paulmannt. Molnár Mariann a realitások világában élő barna Veronikája gyötrődik, és képes küzdeni a szőke Serpentina ellen. Utóbbi Lőrincz Katalin alakításában viszont inkább hideg szépség, mint fojtott erotikát sugárzó és elsöprő vágyat keltő nő. Az Almáskofa vészjósló fenyegetése nem több hanghordozásnál, Széles Zita időnként rikácsolóan mondja: anzeszmüsz. Avass Attila Lindhorstjában van valami titokzatos és manipulatív, ám ez is jórészt a külsőségeknek köszönhető. Annak, hogy hosszú ideig háttal áll a játéktérnek, és a nézők sem látják az arcát, amikor viszont felénk fordul, megdöbbenünk rémisztő fél pár piros kontaktlencséjén.

De ennyiben kimerül az izgalom. A képtelenségek nem nyomasztóak. Hiányzik az előadásból a kaland, a sokértelműség, a költőiség, az eredeti szöveg és helyzetek bonyolult jelképrendszerének kibontása. Az, hogy stimulálja a néző képzeletét. A látvány szép, de a színpadi világ, Hoffmannéval ellentétben, könnyen kiismerhető. Míg a kisregény boldog beteljesülést hozó vége csak felszínes olvasat, a hepiendben ott a valósággal és az Atlantisszal szembeni szkepszis, *Az arany virágcserép* című előadásra szánt darabban semmi nem kérdőjeleződik meg.

E. T. A. HOFFMANN:
AZ ARANY VIRÁGCSERÉP
(Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza)

**Fordította:** Örkény István. **Dramaturg:** Sediánszky Nóra. **Díszlet-jelmez:** Füzér Anni. **Segédrendező:** Nagy Erzsébet. **Rendező:** Forgács Péter.
**Szereplők:** Kuthy Patrícia, Losonczi Katalin, Molnár Mariann, Széles Zita, Avass Attila, Fellinger Domonkos, Illyés Ákos, Olt Tamás.

Szántó Judit

# Miért zubog a víz?*

## SZOPHOKLÉSZ: TRAKHISZI NŐK

A következőkben a spanyolviaszt fogom feltalálni.

Általában azért írok színikritikát, hogy a magam számára meggyőzően tisztázzam és megindokoljam első benyomásomat, azaz érvekkel támasszam alá, miért tetszett vagy nem tetszett a szóban forgó előadás. Hányszor és hányszor kedvetlenít el eközben a számomra taszító hatású rendezői ötletelés, az inkoherens, kontextuson kívüli gegek, a kicifrázott semmitmondás – torz kinövései annak a rendezői színháznak, amelynek első hazai lépései, a hetvenes évek óta híve vagyok.

Igen ám – csakhogy az a rendezői színház, amelynek annak idején híveiül szegődtünk, a maga önálló vízióját, minden, abból fakadó részmegoldással egyetemben, olyan mondanivalók szolgálatába állította, amelyek valamennyiünk életének központi problémáit, a legforróbb, legközvetlenebb aktualitást érintették.

Ma más szelek fújnak, más időket élünk. El kell fogadnunk, hogy az egyes rendezői életutak még önmagukon belül is, úgyszólván darabról darabra önállósodnak, függetlenednek a napi aktualitástól, és világuk hovatovább olyan szuverénné válik, mint az eleve önálló alkotóművészeké, festőké, zeneszerzőké.

Persze: szeretnünk mindig mindezt nem muszáj. Akkor sem, ha nem dilettáns magamutogatókról, hanem valódi tehetségekről van szó.

Gothár Péter és a *Trakhiszi nők* a Kamrában. Miért válik többnemű vé a kórus, melyet ugyanakkor továbbra is „lányokként", „barátnőkként" aposztrofálnak? Miért hordanak a férfiak – kórustagok és epizodisták – korrekt zakóhoz alsónadrágot, s azon még külön ráapplikált, groteszk ülepet? Miért esik szét az interpretáció három vonulatra – egy bohózati-bábszínházira, egy egyértelműen tragikusra és egy brechtiesen elidegenítettre?

Miért húzza le a tragikus hősnő maga után a vécét?

Mindezek a kérdések azonban utólag fogalmazódtak meg bennem. Az előadás bő másfél órája alatt lélegzet-visszafojtva, sodródva-lenyűgözve fogadtam be a látottakat-hallottakat. Miért? Válasznak logikus, de talán mégsem elég, hogy azért, mert tehetséges, sőt jelentős rendezőről van szó.

Kétezer-ötszáz évvel ezelőtt – belegondolni is dermesztő – egy ógörög polgár az emberi lélek és létezés olyan mélységeibe világított, melyek a XX. század pszichológusainak és pszichiátereinek is komoly fejtörést okoztak. Felfedezte, hogy ösztöneink és józannak vélt számításaink olyan tettekre indítanak, melyek következményei függetlenek tőlünk, sőt merőben idegenek szándékainktól; felfedezte, hogy végső soron milyen kietlenül, reménytelenül – egzisztenciálisan — magányos a társadalomban élő ember. S meg merte pendíteni, hogy minden egyes ilyen személyes tragédiában a világ rendje is megkérdőjeleződik, vagy akár össze is omolhat.

Gothár ezt a megkérdőjelezett világrendet akarja érzékeltetni a maga teljes komplexitásában; ennek a megfejthetetlen univerzumnak talányos szimbóluma az itt végig jelen lévő fogoly királylány, a néma szereplő, gyönyörű Iolé – és bármint alakul leendő pályája, a főiskolás (a billentyűimet még mindig nem viszi rá a lélek az „egyetemistára") Ubrankovics Júlia hibátlanul lényegül át a sors, a balsors, a végzet bámulatos jelévé. Körülötte játszódik le, a maga klasszikus egyszerűségében, Othello női elődjének, Déianeirának a tragédiája, amelyet Ónodi Eszter a lélektani realizmus legnemesebb eszközeivel, puha-olvatagon, dús szenvedélyekkel, megejtőn él meg. Ám hogy e tragédiát egyszersmind ironikus kritikával, relativizálón közelítsük meg, feláll az egész mester-társulat: a népes környezetében vigasztalan magányban tipródó hősnő körül ott tüsténkedik, ugrándozik, bohóckodik, idétlenkedik a négytagú vegyes kórus (Elek Ferenc, Jordán Adél, Mészáros Béla, Rezes Judit), épp csak leheletnyit egyénítve a színészek önálló imázsával, ott cigarettázik Dajkaként bölcsnek mímelt jeges közönnyel a mint mindig, most is nagyszerű Szirtes Ági (maszkja, jelmeze is telibe talált), ott sertepertél a hamis tudat különböző szintjein a két korrupt és dőre hírnök, Lengyel Ferenc és Kocsis Gergely. Ezt a hangvételt egészíti ki Kovács Lehel eredeti Hüllosza, a kapkodó ifjonti felelőtlenség, felületesség és teljes empátiahiány megtestesítője.

Az ókori dráma lehengerlő komplexitásához tartozik, hogy előszeretettel mintázott meg legendás hősöket metamorfózisuk végső szakaszában,

* Lásd Horvai István *Három nővér*-rendezése kapcsán: miért hullanak a szalonba a falevelek?

FENT: Ónodi Eszter (Déianeira) és Ubrankovics Júlia (Iolé)

LENT: Hajduk Károly (Héraklész) és Lengyel Ferenc (Hírnök)

Koncz Zsuzsa felvételei

a bukásuk utáni kiszolgáltatottság és tehetetlenség állapotában (gondoljunk akár Prométheuszra, akár Oidipuszra, akár Philoktétészre). Zeusz fia, a fénylő mítoszokkal övezett félisten Héraklész is a bűnhődő szoknyapecér, a szörnyű agóniáját vívó haldokló maszkjában lép fel előttünk a darab végén. Gothár elidegenítő beállításában Héraklész (Hajduk Károly) még inkább relativizálja Déianeira bűnét és tragédiáját: ezért a basáskodó, szenvedései közepette is erőszakos, kisszerű zsarnokért igazán nem volt érdemes poklokra szállni (ó, ha ezt eszelős szenvedései közepette minden féltékeny asszony felismerhetné!). A hepiendparódiaként beállított zárómozzanat, Iolé, Héraklész és Hüllosz mintegy éremre vésett, emblematikus szentháromsága végképp betetőzi a fájdalmasan ironikus hangszerelést.

Mivel ez a hármas az utolsó ablakban jelenik meg, itt szólhatunk a rendező által tervezett kitűnő díszletről is, a hátrafelé egyre szűkülő, perspektivikus kivágásokról, amelyekkel szellemesen, játékosan érzékeltethető közeledés és távolodás, találkozás és elszakadás, sunyítás és összeütközés, ezenfelül pedig bábszínpadi keretként a szereplőket, főleg a kórus tagjait nemegyszer valóban marionettfigurákká stilizálja. A padló, a keretek és a falak semleges terepe a szereplők technikailag is bravúros keze munkája nyomán ölt a cselekmény folyamán vérvörös és gyászfekete színt: képszerűségével ez a látványos átalakulás is hozzájárul, hogy a világirodalom első féltékenységi tragédiája világdrámává táguljon.

SZOPHOKLÉSZ: TRAKHISZI NŐK
(Katona József Színház, Kamra)

**Fordította:** Karsai György és Térey János. **Dramaturg:** Morcsányi Géza m. v. **Jelmez:** Kovács Andrea m. v. **Zene:** Fekete Gyula m. v. **A rendező munkatársa:** Tóth Judit. **Díszlet-rendező:** Gothár Péter.
**Szereplők:** Ónodi Eszter, Szirtes Ági, Lengyel Ferenc, Elek Ferenc, Jordán Adél, Mészáros Béla, Rezes Judit, Kocsis Gergely, Ubrankovics Júlia e. h., Hajduk Károly.

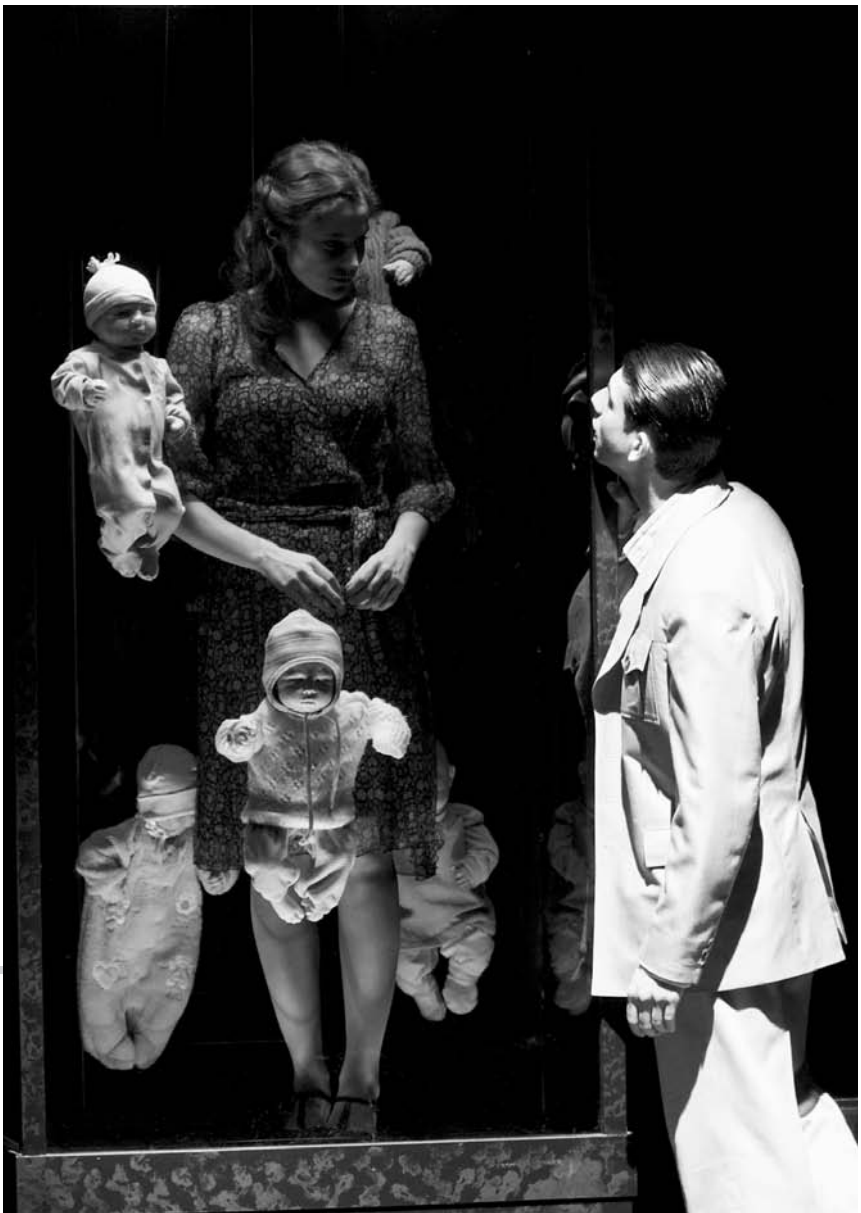
Tarján Tamás

# A kirakat rendezés alatt

## ÖDÖN VON HORVÁTH: MESÉL A BÉCSI ERDŐ

Kis üzletek sorakoznak egymás mellett. Mester, iparos, árus kínálja szolgáltatását, nem a belvárosban. Hentes, babakészítő, trafikos. Jobbról-balról üvegajtók határolják az öregecske vásárlóudvarra emlékeztető helyszínt. Keszég László rendező nem csinált túl jó boltot Árvai György egyszerűsítő (az eredeti forgandóságát visszafogó, a kulisszákat homogenizáló) díszletével. A portálok előtti üres tér csak nem akar üres lenni. Legföljebb a rábocsátott – szimbolikus? – sötétségnek engedelmeskedik a szokatlan helyről eredő megvilágításokkal nem eredménytelenül kísérletező előadásban. A szegényes kirakatok magát a drámai folyamatot nem tudják kirakatba tenni. Helykeresés, ácsorgás, ide-oda járkálás jellemző: ismételt, ötlettelen mozgások. Nehézkes ki-, be-, átbútorozások szükségesek az igazi jelenetezéshez, pedig Keszég igyekszik filmszerűen egymásra vágni, montírozni a képeket.

Talán a népszínmű (az osztrák népszínmű) kevéssé rétegezett értelmezése, talán a melodrámától való aggodalom tette, hogy a most egyszerűen színműnek jelzett darabból kivesztek a *népszínjáték* ízei. Az aligha boldog polgári házasság helyett a szabad, vad szerelmet – s akár a prostitúciót – választó kis Mariann antimeséje megszólal ugyan a Nemzeti Színház Stúdiószínpadán, de éppen a Bécsi erdő kontrasztja, a kék Duna közelsége nélkül, a *Mesél a Bécsi erdő* és a *Kék Duna:* a Strauss-keringők búfelejtése, groteszkbe hangolt tartalmas ellenpontja nélkül. A muskátlitlanított előadás egy ideig egészen jól bírja saját háttere, Ödön von Horváth gyilkosabb iróniája híján. Köszönhetően annak, hogy a színészi bejelentkezések többsége sikeres. Mire azonban a történet visszakanyarodik a saját kezdetéhez, s Mariann ismét Oszkár, a halk szavú mészáros oldalán találja magát (fátyol borul a múltra és szemfödél a menyasszony törvénytelen kisfiacskájának szemére: a hideg léghuzatban bízó nagymama tudja, miként kell pontosan időzített tüdőgyulladással az angyalkák közé küldeni a *boldog* kibontakozás útjában levő gyermeket) – mire helyreáll a mesei *kerek* világ (nem sokkal Hitler hatalomra kerülése előtt), kiderül, hogy egyfelől szimplán bombabiztos alakításokat látunk, amelyek semmit sem tesznek hozzá ama bejelentkezéshez; másfelől a fiatal főszereplők inkább csak tapogatóznak a figurák után. Pedig Keszég László és a dramaturg Perczel Enikő szán-



Schiller Kata felvétele

Martinovics Dorina (Mariann) és Miklós Marcell (Alfréd)

déka szerint alaposan bekeményített a korántsem puha, viszont finom anyagból készült drámát munkába véve. Azzal is jelzik ezt, hogy Mészöly Dezső nagy stílusbiztonságú fordítását a saját magyarításukra cserélték – különösebb hozadékot nem produkálva.

A *Mesél a Bécsi erdő* a Nemzetiben hamarabb véget ér, mint ahogy valóban elkezdődne. A Trokán Péter játszotta Kapitánynak akkor kellene kisebb sorsrengést okozva beleszólnia az események menetébe, amikorra már strammul letudta a szerepépítést. Kaszás Attila (Oszkár) ugyancsak korán készít mérleget, a későbbiekben csupán kölcsönzi a megalkuvásra kész kispolgári alakot a cselekménynek. Básti Juli Valériája emancipált korosodó nő, aki nem csinál titkot szexuális fűtöttségéből, a fiatal szeretőkre fordított összegekből. A védekező-támadóan karba font kéz, a levegőt okítólag szelő tenyér, az önkritikus humor tanúsítja: masszívan áll a földön, s lelkileg is edzett a még mindig kívánatos asszony. Molnár Piroska szakszerű Nagymamájából csak a (gonosz) lélek hiányzik. Lányát – Oszkár anyját – megformálva Csoma Judit végre olyan színpadi feladathoz jutott, amelyben nem kell elhordania egy hegyet. Újszerű, hogy ily rebbenékeny, s csak „félre" elszánt. Hollósi Frigyes (Tündérkirály) szívbajos szerepe szerint szaggatott lélegzése szaggatott alakrajzot eredményez: a babaklinikus hol eltünedezik önmaga mögött, hol előjön az érzelmesség farbájával. Papp Zoltán Miszterével nem az a gond, hogy nem tudni, honnan jött (Amerikából, s van is a mesterségének címere), hanem hogy nem tudni: hová érkezett. A fasizálódás, az elembertelenedés veszélyének kitett világ sztereotípiái (így Zságer Balázsnak az író instruálta változatos dallamvilágot leváltó zenéje) legfeljebb az osztatlanság erejével hatnak. Az előadás lezajlik, zajlása nincs.

A kirakatüveg – a snájdig megjelenés, a Szűcs Edit tervezte fess jelmez – mögött kevés portékát mutat fel a lendületességéből élő Miklós Marcell Alfrédja, s Martinovics Dorina (Mariann) sem mindig ura a tétovázó erkölcsi komolyság és a makacs, durcás szuverenitás életállomásainak. Túlzott szigorúság lenne a bemutatót azzal vádolni, hogy mindenestül szem elől vesztette Ödön von Horváthot – de az is hiú remény, hogy ettől a premiertől jobban szem elé kerül a huszonöt évvel ezelőttihez képest manapság kevesebb figyelmet keltő, noha a XX. század első harmadának jelentős teljesítményei közé tartozó életmű.

ÖDÖN VON HORVATH:
MESÉL A BÉCSI ERDŐ
(Nemzeti Színház, Stúdiószínpad)

**Fordította:** Keszég László és Perczel Enikő. **Díszlet:** Árvai György. **Jelmez:** Szűcs Edit. **Zene:** Zságer Balázs. **Fény:** Bányai Tamás. **Dramaturg:** Perczel Enikő, Enyedi Éva e. h. **Koreográfia:** Kadala Petra. **Rendező:** Keszég László.
**Szereplők:** Martinovics Dorina, Miklós Marcell, Hollós Frigyes, Básti Juli, Molnár Piroska, Csoma Judit, Kaszás Attila, Trokán Péter, Bródy Norbert, Horváth Ákos, Schmied Zoltán, Pásztor Edina, Andai Kati, Ujlaky László, Papp Zoltán, Major Melinda, Koleszár Bazil Péter, Pasqualetti Ilona m. v., Bognár Anna, Kántor Anita m. v., Szöllősi Zoltán m. v., Pécz Ottó.

Zappe László

# Beszéd a levegőbe

## EGRESSY ZOLTÁN: BALESET

Ifjú pár motor körül bajlódik. Nyakszirtjük táján karabiner és drótkötél. Aki nem olvasott semmiféle előzetest vagy szinopszist sem Egressy Zoltán új darabjáról, a veszprémi színházban az is rögtön sejtheti, hogy el fognak repülni, föl fognak szállni, a történet tehát valahol a magasban, égi vagy egyéb nem földi régiókban fog játszódni.

Itt kezdődnek azonban a beszámoló írójának súlyos lelkiismereti problémái. Bármi többet elárulni a cselekményből alighanem poéngyilkosságnak minősül. Márpedig ez egy poénos darab. Igaz, a világ drámairodalmának java, a legjobb csattanók meglehetősen jól elviselik még azt is, ha iskolában tanítják őket. Ez azonban nem ennyire jó darab, a poénja sem túlságosan erős. Másfelől viszont a cselekmény nem is igazán előlegezi a poént, a mű nem úgy épül föl, hogy a néző érezze, kell jönnie még valami döntő fordulatnak. Inkább értetlenül bámul, míg az be nem következik. Igaz, talán utána is. Mindennek a hegyébe, a történet legalább vázlatos ismertetése nélkül legfeljebb kevéssé meggyőző általánosságokat lehet a darabról mondani. Így aligha tehetek mást, mint a meccsközvetítők, akik elmondják a később felvételről leadandó mérkőzés eredményét: figyelmeztetem az olvasót, ha teljes ér-

deklődéssel szeretné végigülni Veszprémben a *Baleset* előadását, az írás további olvasását halassza az előadás megtekintése utánra. Ez annál is kívánatosabb, mert akkor ellenőrizheti, vajon a levegőbe beszéltem-e, amikor mindenféle következtetéseket vontam le a szereplők levegőbe emelkedéséből.

Az első, előre kiszámítható repülésnél azonban van egy még kínosabb is. A motorbalesetben ugyanis, amelyet a repülés követ, legalábbis a cselekmény első síkján, meghal a fiú, a vőlegény, akinek hamvait a következő jelenetben, meglehetősen vicces körülmények között, a Balatonba szórják, ám a tó közepén hányódó hajóról a menyasszony is elrepül – fürdőruháján valóságos ejtőernyős hevederrendszert viselve. Ez persze lehetne szándékosan bizarr effektus, ám a repülés illúzióját mindenképpen tönkreteszi.

Nem kétséges, az igazán merész drámaírók is mindig a dramaturgiai képtelenségek határait feszegették. S a képtelen, akrobatikus, bűvészmutatványszerű fizikai hatások keresése sem idegen a színháztól, főképp ha igazán erős emberi konfliktusok hatására nem számíthatnak az alkotók. Egressy Zoltán író és Simon Balázs rendező – Galambos Péter díszlettervező hathatós támogatásával – egyaránt ezzel látszik küzdeni a *Baleset* című darab esetében. Dramaturgiai és színpadtechnikai bravúrokra törekszenek. Másra nemigen nyújt alkalmat az ötlet, a történet.

A furcsa temetés után magára maradt leány ugyanis a tó vizében egy Amerikából hazaszármazott, jó erőben lévő hatvanéves magyar férfiú gumimatraca mellé pottyan. Rövidesen kiderül, a lány élete megoldását, megmentését várja a csodás véletlen folytán megismert férfitól, s nemsokára azt is megtudjuk, hogy másoktól is, akikkel még a darab során találkozik. Az udvarias amerikai, akinek a házához kiúsznak végül, részint meglehetősen bunkó, részint időnként agresszív kitörések vesznek erőt rajta, melyekről mintha csak alig lenne tudomása. Ráadásul éppen mielőtt nemileg realizálnák a megmentést, megérkezik egy társaság. A hajón végzett gyászszertartás résztvevői, ám egy idióta amerikai családnak maszkírozva. Magyar szülők, akiknek fiai nemcsak hogy nem beszélnek magyarul, de Tomnak és Jerrynek is hívják őket. Ettől kezdve blőd figurák blődlizése közepette hányódik a testi-lelki megmentőt kereső leány, aki egy pizzafutárban egyenesen halott vőlegényét véli fölfedezni. Közte és az amerikaiak között mulatságos és lendületes akció- vagy rajzfilmparódia is lejátszódik. Ám sem a szövegben, sem a játékban nem történik célzás sem arra, hogy az amerikai család bármi módon kapcsolódna a halott fiú rokonaihoz. A színlapon, illetve a színészek személyében feltűnő nyilvánvaló kapcsolatnak még a félremagyarázására sincs kísérlet a történet e viszonylag hosszadalmas középső szakaszában. Csak a zárójelenetben (amikor ismét a motorbaleset helyszínén vagyunk) tudjuk meg, hogy alighanem a lány vízióját láttuk, aki – mint mondja – elképzelte, milyen lenne a világ a vőlegény nélkül. Szép, gyászos, érzelmes pillanat a sok torzkép után. Bár végül az, hogy a fiú meghalt-e a baleset során, számomra nem derült ki, de lehet, hogy csak a figyelmem lankadt el addigra túlságosan.

A színészi játék többnyire nem megy túl a hazalátogató amerikai magyarok szatirikus-parodisztikus ábrázolásán. Szalma Tamás, Benczédi Sándor, s főképp a legkülönfélébb őrületes jelmezekben és parókákban föltűnő Meszléry Judit szélsőséges lendülettel komédiázik, Ács Bálint és Ónodi Gábor is beleillik a tök idióta életvitelt illusztratívan szemléltető játékstílusba. Gula Péter pizzafutára mint keleti harcművész, illetve fel-feltámadó csodálatos mandarin már-már átpoétizálja a paródiát.

De hogy a nehezen értelmezhető, kevés mélyebb sugallatot kínáló előadás során olykor elkapja a nézőt valamelyes fájdalmas együttérzés, az Dobra Máriának köszönhető. A pályakezdő színésznő már Kaposváron, a *Vesztegzár a Grand Hotelben* előadásában is meglepően színpadkésznek mutatkozott, mostani játéka pedig azt sejteti, hogy azok közül való lehet, akik a színpadon bármilyen szövegben, történetben meg tudják találni és fel tudják mutatni a maguk igazságát. Akár a telefonkönyvben is... – szokás mondani. Bár a telefonkönyv szikár igazságával alighanem könnyebb dolga lenne.

Szegedi Gábor felvétele

Benczédi Sándor (Pál), Meszléry Judit (Teri), Ónodi Gábor (Jerry), Dobra Mária (Eszter), Ács Bálint (Tom) és Szalma Tamás (Ed)

EGRESSY ZOLTÁN: BALESET
(Petőfi Színház, Veszprém)

**Díszlet:** Galambos Péter. **Jelmez:** Kárpáti Enikő. **Rendező:** Simon Balázs.
**Szereplők:** Dobra Mária, Szalma Tamás, Benczédi Sándor, Meszléry Judit, Ács Bálint, Ónodi Gábor, Gula Péter, Szűcs László.

Proics Lilla

# A/t*: út, félre

## ION LUCA CARAGIALE – PARTI NAGY LAJOS: KARNEBÁL

A történetet Iordache, a borbélysegéd (Kelemen József) vezeti fel, amint a gatyájából menekülő élősködőt ravasz hajszával *A sevillai borbély* közkedvelt dallamára próbálja elkapni. Ez Figaróra emlékeztet, aki ügyeskedve házasságba segít egy szerelmet – itt azonban hamar kiderül, hogy ellenkezőleg. Nae, a város széli „fodrászéria" mestere tétován szabadulni próbál megunt szeretőjétől (Miţa) egy újabb nőcske (Didina) kedvéért. Mindkét nőnek van „kapcsolatja"; ezek – ki-ki a maga módján – nyomába erednek a konkurenciának. A borbélysegéd a fenekedő férjeket okosan fogdába juttatja, ahonnan aztán a borbély hozza ki őket, és aki ilyen kegyes volt velük, az gyanún felül áll, legalábbis az illem így diktálja. A darabban szó sincs arról, hogy lenni, vagy ellenkezőleg (hogy Parti Nagy Lajos átiratának egyik ellenállhatatlan fordulatával éljek vissza), mert ez a darab úgy szól rólunk, ahogy a legtöbb napunk – amikor nem találjuk az élet értelmét, mert nem is keressük.

Márton Eszter (Miţa Baston) és Kelemen József (Iordache)

Az alumínium hullámlemezből készült ajtóban üveg helyett újsággal gondosan letapétázott karton – a nyitva/zárva táblát belül használják (mert játék az egész) –, tetszőleges korú hajszárító burák, tükrök,

Znamenák István (Iancu Pompon), Hunyadkürti György (Nache Razachescu), Márton Eszter és Sarkadi Kiss János (Adóhivatali gyakornok)

*Aperte – mondják időnként Parti Nagy Lajos nyelvén a szereplők –, a francia színházi „félre" kifejezést affektálva.

székek, a sarokban egy vaskályha, ütött-kopott „lavoár” és méretes agancs a falon – hogy egyesek alkalomadtán belekapaszkodhassanak, vagy alaposan szembenézhessenek vele. Kaposváron kevesen tudhatják, milyen lehetett a XIX. századi multikulturális bukaresti külváros, de ez amúgy is passzé: csak érdekes sorminta a történet körül (amely azért idézheti a hetvenes évek végén Kaposvár belvárosába kapaszkodó fodrászatokat is), mindenesetre az előadás létrehívói sokat érzékeltetnek abból az ismeretlen világból az őrületesnek hangzó zenékkel. A fodrászat a szépség egyik megindítóan hétköznapi helyszíne. Ez a szépség mindenekelőtt nyelvi – a néző óhatatlanul belezuhan a szövegbe. Parti Nagy Lajos korunk legízesebben mímelő *melozamatikusa*. A darab „effektív” világát a szöveg teremti, a színészek fürdőznek is benne. A *hurkabutik* szót mély érzéssel ejtik – a mögöttes tartalmat a színháztól száz méterre sorakozó műintézmények szolgáltathatják a piacon. A mindenkori kaposvári dramaturgok (ezúttal Ari Nagy Barbara, minden bizonnyal Eörsi István nyomdokain) számos írott darab színre állításának finomságaira ott lelhetnek rá.

Az alaphelyzetet a darab rafinéristája, Caragiale Pampon (Znamenák István) megjelenésével (aki azért jött, hogy megbizonyosodjon Didinája hűtlensége felől) és a bőeszű felcserrel és borbélysegéddel való fecsergésével adja tudtunkra. A két színész vérbő komédiázása finom „játék”: a borbélysegéd rutinosan megborotválja a vendéget, de figyelmét Pampon szándékai kiderítésének és félrevezetésének szenteli, és Pampon olyan csodálkozva huppan a székbe, mint aki tényleg nem is sejti, mi történik vele. Ha nem húzná az egyik lábát, Kelemen József Iordachéja gyanúsan partiképes lenne – egy ilyen *cink*tányéros cudar világban miért is ne – például a megunt Miţához, ha Márton Eszter eléggé hús-vér volna ehhez. Ahhoz, hogy jó színésznő, nem fér kétség, mert amikor Pamponnal a test angyala egy pillanatra megszállja őket, néhány mozdulattal megmutatják, milyen szép is tud lenni az ideális kort és dekákat meghaladó élet. Ez a sanzonos életélvező érzés vezeti Sarkadi Kiss János adóhivatali gyakornokját, a mindig mellékszereplő kisembert, aki majd a *karnebál*ban Didinát (Urbanovits Krisztina) – a szembejövő, tehát a létező legjobb nőt – hat rum után több ízben sután leszólítja. Ahogy a pillanatnyi boldogságot felvillantja: színház. S ahogy az első felvonásban fogfájósan meséli a borbélysegédnek az életét, hogy textilbiznisszel borogatja a jövedelmét bazárilag, mert a hivatalban gyakornokként „nincs fizetés, de nincs levonás sem”. A komédia mulattat, ha a színészek eléggé figyelnek egymásra és a játékra. Cracanel (Hunyadkürti György) minden pillanatban visszafogja gyötrő kétségeit, szavai helyzethez illő alkalmasságát egyenként megvizsgálja. És amikor végleg kiderül, hogy a „vén trotil” nem más, mint ő, akkor sem robban, csak magában buffog. Könnyed humorával megszelídíti a figura buta faragatlanságát.

A kulcsfiguráról – Nae, a borbély (Gere Dénes) – a karnebálban nehéz volt nem észrevenni, hogy nem elég könnyed. A nőkkel való jelenetek kínosan megoldatlanok, mert nincs meg a hihető és játszható viszony: a nők nem elég kikapósok, harsányak, a borbély nem elég ingatag, és különösen terheli az önirónia, a játék és életkedv hiánya.

A stúdió tere – hogy a néző tényleg a fodrászéria levegőjét szívja be – nagyszerű, de ide csak bezsúfolni lehet a mulatozókat és a zenekart. A véletlenszerűen előbukkanó, majd ugyanígy eltűnő tömeget jellemzőerő nélkül a háttérben ugráló színészek, illetve az éppen alkalmas talpalatnyi helyre szoruló zenészek alkotják (akik egyébként becsülettel nyomják).

A történet végül nem fut ki sehova, tétován nézünk, hogy akkor mi is lesz ezután.

Klencsár Gábor felvételei

ION LUCA CARAGIALE:
KARNEBÁL
(Csiky Gergely Színház, Kaposvár)

Réz Pál fordítása nyomán írta Parti Nagy Lajos. **Dramaturg:** Ari Nagy Barbara. **Díszlet-jelmez:** Fodor Viola m. v. **Zenei munkatárs:** Rusznyák Gábor. **Rendező:** Réthly Attila.
**Szereplők:** Gere Dénes Ákos f. h, Znamenák István, Hunyadkürti György, Sarkadi Kiss János, Kelemen József, Márton Eszter, Urbanovits Krisztina, Lugosi György, Szvath Tamás, Németh Fruzsina, valamint álarcosok, bálozók és zenészek.

Rádai Andrea

# Fától az erdőt

## WILLIAM SHAKESPEARE: AHOGY TETSZIK

G. B. Shaw szerint Shakespeare vígjátéka művészi fogyatékosságaiért a címben menti fel magát – a szerző jelzi, hogy darabjával nem a saját kedvére tett, hanem a közízlést szolgálta ki: As *YOU* like it, „Ahogy *NEKTEK* tetszik". Tény, hogy Hargitai Iván rendezésében – akárcsak az eredeti darabban – vannak: a természet szépségéről és a szerelemről szóló zenés betétek, pajzán szóviccek, melyeket még félreérthetetlenebb gesztusok kísérnek; van hepiend (négy házasság), egy csipetnyi rejtelem és mitológia, és még a homoszexualitás témája is felvillan egy hamar elillanó pillanat erejéig.

Ezek után már csak az a kérdés, mi van még a József Attila Színház új előadásában. Mert bár az *Ahogy tetszik* kiszolgálja a közízlést is (minden Shakeaspeare-mű tartalmaz közönségcsalogató jeleneteket), izgalmas kérdéseket vet fel. Helyszín az ardeni erdő, a shakespeare-i elvonultság Árkádiája, melyben pásztorok, számkivetettek és világgá ment hősök gyülekeznek. A trónbitorló Frigyes kergeti el bátyját és annak kíséretét, majd az unokahúgát, Rosalindát, akit Célia, Frigyes lánya és az udvari tréfamester követ az emigrációba. De nemcsak Frigyesben forr a testvéri gyűlölet. A néhai Sir Rowland De Boys fia, Olivér is mostohán bánik öccsével, Orlandóval, aki szintén az ardeni erdőbe menekül. Rosalinda és Orlando szerelmesek egymásba, és találkoznak is a rengetegben, de a lány korábban – hogy nagyobb biztonságban utazhassanak – fiúruhát öltött, és felvette a Ganiméd nevet. Így szerelmük beteljesülése helyett egyelőre kénytelen megelégedni egy játékkal, melyben Ganimédként azt játssza, hogy ő Rosalinda, s Orlando ekképpen udvarol neki. Aztán egyszer csak minden jóra fordul: a házasságok megköttetnek, és a gonosz Frigyes és Olivér is megváltozik. A shakespeare-i kompániát Jaques, a peszszimista úr teszi teljessé, aki a darab során érdekes gondolataival szórakoztatja az elűzött herceget és kíséretét.

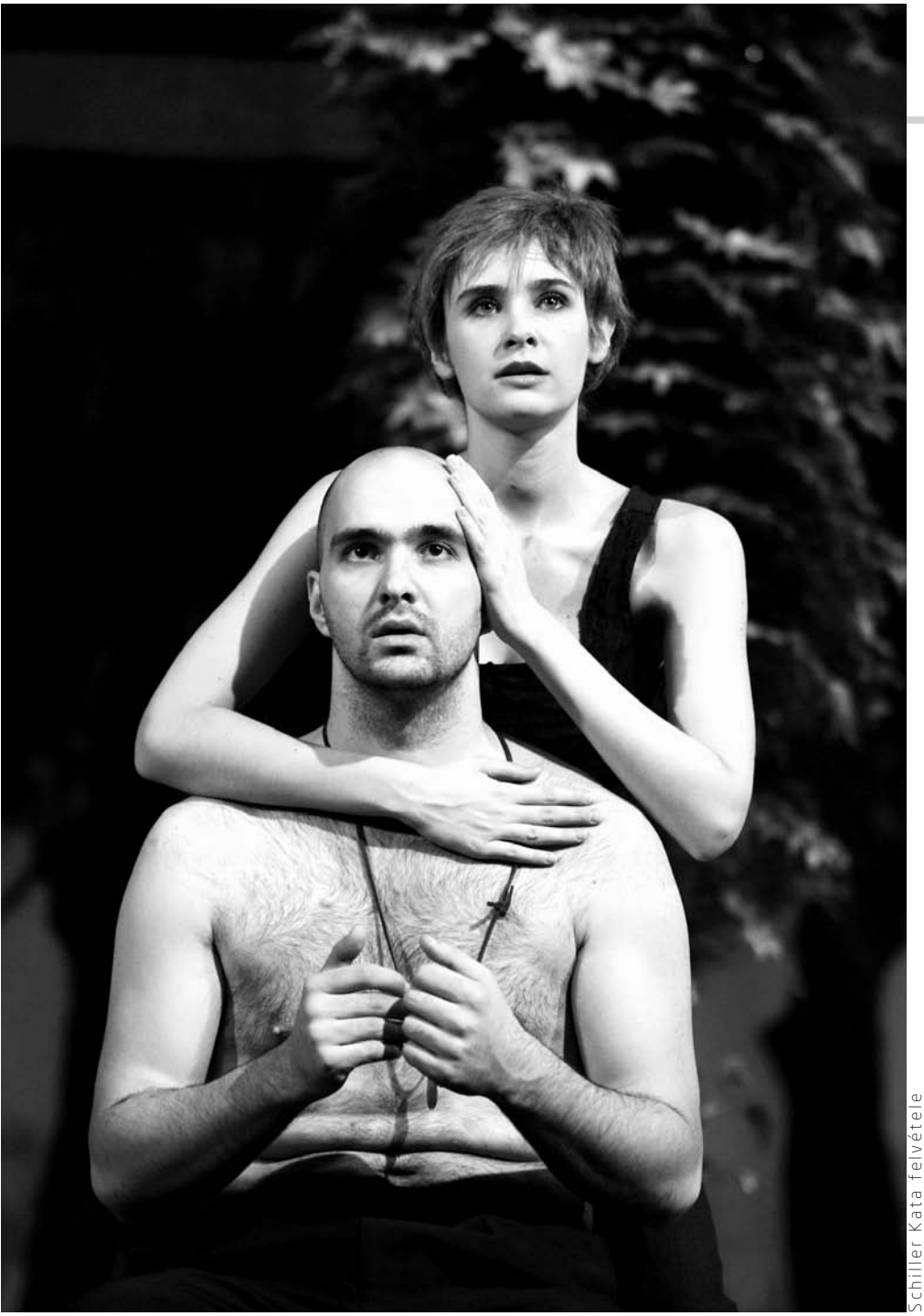
Már a cselekmény kapcsán felmerül néhány olyan kérdés, melyekre egy figyelemre méltó előadás megkísérelhetne választ adni. Például hogy mi az oka a heves testvérgyűlöletnek, és hogy Frigyes és Olivér mitől javul meg oly hirtelen. A szereplők a legkülönbözőbb módon viselkednek a szerelemben, és a nemi szerepek is furcsa fénytörésbe kerülnek: Rosalinda férfit játszó nőként játssza azt, hogy nő, folyamatosan reflektál nőiségére és férfiasságára, és ki tudja, hogy Orlando közben mit hisz, vagy hogy miért megy bele a játékba.

Hargitai nem fordít figyelmet a dráma kapcsán felmerülő problémákra, és az előadás megreked a csak jelzett, stilizált gesztusok és a realista bíbelődés között. Pedig Nádasdy Ádám új fordítása elsőrangú alapanyag, a megszokott kvalitásokkal: Nádasdy a dráma szövegét a mai magyar nyelvváltozathoz hajlította, ami korántsem egyenlő Shakespeare nyelvének leegyszerűsítésével. Így az is érthetőbb, különösen Szabó Lőrinc fordításához képest, hogy Rosalinda, Orlando vagy éppen Borotva (Szabó Lőrincnél Próbakő) milyen eltérő módon, mennyire más stílusban nyilatkozik a szerelemről.

Horgas Péter díszlete inkább csak jelzésszerűen utal az ardeni erdőre. Az udvari jeleneteknél a félkör alakban kifeszített háttér szürke, sötét erdőt ábrázol, és a színpad közepén, üvegbura alatt is égig érő fa van. Amikor Rosalinda és Célia megszöknek Frigyes udvarából, az üvegbura Borotva varázsütésére felemelkedik, és ugyanaz az erdő ezúttal vöröses, sejtelmes színben úszik. Ardeni fákká válnak a nézőtér oszlopai is, amikor a szerelmes fiú kitűzi rájuk verseit. Emlékezetes Orlando és Charles birkózásának jelenete: a küzdőteret határoló kötelet Frigyes négy, öltönyös alattvalója köré feszítik ki.

Kár, hogy a jelzésszerű díszlet nem passzol az egyfajta hitelességre kínosan törekvő jelmezekhez (Tresz Zsuzsa munkája) és a kellékekhez. Olivér lila-rózsaszín lovaglóöltözetről hétköznapi, egyszerű viseletre vált a negyedik felvonás végére (azaz a gonosz báty jó útra tért). Az elűzött herceg és kísérete öltözékének mintázata ugyanolyan, mint a háttér (azaz eggyé váltak a természettel). A pásztorok, még a világszép Phébe is, overallban, gumicsizmában és kockás ingben költik jambusaikat a szerelemről (azaz *tényleg* pásztorok). Jaques kopottas kordnadrágot, ballonkabátot és hosszú sálat visel (azaz ő értelmiségi).

A mai kort idéző ruháknak akkor lenne jelentőségük, ha a néző egyébként magára ismerne valamelyik szereplőben. De a jelmezek, ahogy az előadás további modern gesztusai is, súlytalanok, és megmaradnak a sztereotípiák szintjén. A száműzött herceg és kísérete életünk osztálykirándulós-tábortüzes-



Schiller Kata felvétele

Zöld Csaba (Orlando) és Tompos Kátya (Rosalinda)

gitározós korszakát idézi. Besenczi Árpád Frigyes hercege fukszos vállalkozó – a fukszos vállalkozókhoz pedig nők dörgölőznek, nyugágyon fogadják alárendeltjeiket, és gyakran üvöltenek. Ez utóbbi eszközzel az Olivért játszó Ferencz Bálint is gyakran él.

Schnell Ádám Jaques szerepében a művészlélek értelmiségit testesíti meg: a szünet előtt festeget, a szünet után sebváltó nélküli biciklin közlekedik az erdőben. (A festmény az előadás végén kerül elő, és kiderül, hogy bohócfejet ábrázol, nem is akármilyet.) Minden szót alaposan megrág, mielőtt kiejtené – nem kifejezetten szellemes, de nem is a szellemes ember paródiája.

A fiatalokra viszont érdemes odafigyelni. Tompos Kátya Rosalindája szerelmesen is elbűvölő, okos nő. Elképesztő természetességgel nyújtja át nyakláncát Orlandónak, akit alig pár perce ismer. Az epilógus alatt, melyet a shakespeare-i hagyományok szerint a Rosalindát játszó színész ad elő, a közönség végre érzi, hogy figyelnek rá. Zöld Csaba Orlandója minden szerelmi sallang ellenére őszinte és szeretetre méltó, bár kissé bárdolatlan, van mit tanulnia Rosalindától. Amikor hangsúlyai a helyükön vannak, Ullmann Mónika Céliája szerelemre kíváncsi, kedves fruska. Orlando döcögő versein szinte megrendül, és úgy figyeli a háttérből a fiú és Rosalinda kettősét, mintha moziban ülne, és egy romantikus film végkifejletét nézné.

Józsa Imre jól kihasználja Borotva szerepének adottságait, valószínűleg az ő találkozása a legszerencsésebb Nádasdy új szövegével. Néha talán túl sok gesztussal támogatja a pajzán szóvicceket, a kevesebb több lenne. Rövid időre tűnik fel Andorai Péter a színpadon Corin pásztor szerepében, ám ez a néhány pillanat emlékezetes: csak üldögél a színpad bal szélén, s egy pillanatig sem kétséges, hogy jelen van. Nem kell a kezébe se jégkrém, se balta.

### WILLIAM SHAKESPEARE: AHOGY TETSZIK (József Attila Színház)

**Fordította:** Nádasdy Ádám. **Dramaturg:** Szokolai Brigitta. **Díszlet:** Horgas Péter. **Szcenika:** Éberwein Róbert. **Zene:** Pejtsik Péter. **Jelmez:** Tresz Zsuzsa. **Koreográfus:** Kocsis László. **A rendező munkatársa:** Czipó Gabriella. **Rendező:** Hargitai Iván.

**Szereplők:** Tompos Kátya, Maday Gábor, Schnell Ádám, Besenczi Árpád, Ullmann Mónika, Juhász György, Ömböli Pál, Józsa Imre, Ferencz Bálint, Zöld Csaba, Hetey László, Andorai Péter, Dányi Krisztián, Lévay Viktória, Blazsovszky Ákos, Márkó Eszter, Falvai András, Illés Sári, Jakus Szilvia, Katz Petra, Kotány Dániel, Madarász Máté, Savanyó Attila, Varga Zoltán.

Karsai György

# Sótlan rántotta

## HEINER MÜLLER: KVARTETT

A Tompa Gábor rendezte előadás úgynevezett *regionális színházi koprodukció,* és mint erre a színház honlapján közzétett ismertető figyelmeztet, szinte kizárólag legek sorozatával lehet (szabad?) leírni: „kivételes kultúrtörténeti esemény...”; „...a színháztörténetben mind ez idáig nem fordult elő...”; „...korszakos és sok országban nagy sikerrel játszott színmű...”; „...a magyar nyelvű színpadi bemutató romániai országos premier...” – és így tovább. A fentiek fényében az előadás létrehozóinak bemutatása kifejezetten visszafogottnak nevezhető: „világhírű művész”; „az európai színháztörténetben a legelső, aki...”; „fantasztikus sikerű...”; „a neves színházi ember színésznek szintúgy kiváló...”. A felvezetés azzal a kissé nehezen követhető, ám minden bizonnyal legfontosabbnak szánt információval zárul, miszerint az előadás „...Románia 2007-es csatlakozásáig valószínűleg az utolsó olyan színházi együttműködés Románia (továbbá a romániai magyarság) és Magyarország között, amikor a kooperáló felek egyike már az Európai Unió tagja, míg a másik még Unión kívüli, mindazonáltal valamennyien ugyanannak a régiónak, kultúrának és szellemiségnek szétválaszthatatlanságát, a művészet határtalanságát példázzák”. Értem. Románia (és az erdélyi magyarság) remélhetőleg egyre intenzívebb színházi kapcsolatrendszerében ez az előadás a búcsú pillanata. De hát mitől is? Hogy eddig gyümölcsöző volt az együttműködés (vendégjátékok, rendezőmeghívások oda-vissza stb.)? Január 1-jétől pedig még inkább az lesz? Helyes, hajrá. Néhány hete Párizsban Robert Wilson rendezésében, Isabelle Huppert főszereplésével láttam a darabot (SZÍNHÁZ, 2007. január). Ott elmulasztottak ennyire magvas gondolatokkal megágyazni a produkciónak. Hiba volt.

Ilyen előzmények után a legkevesebb, hogy a néző – különösen ha írni is szeretne a *Veszedelmes viszonyok* Heiner Müller-féle színpadi átiratából készült előadásról – felfokozott hangulatban, a kultúrák és szellemiségek szétválaszthatatlanságának ünnepére készülve, a művészet határtalanságát példázó alkotásra hangolt szívvel foglalja el helyét Thália szentélyében (ez utóbbi annak ellenére sem sekélyes szójáték, hogy a budapesti vendégszereplésnek a Thália Színház adott otthont).

Az előadás jobb is meg rosszabb is, mint az idézett felvezető. Jobb, mert hiányzik belőle a hamis pátosz és a (kis jóindulattal) bájosan bumfordi nagyképűség, de rosszabb, mert amit látunk, az nem jó. A rendezői koncepció (talán) a Heiner Müller-i *Veszedelmes viszonyok*-értelmezés nyers szókimondására épült, csakhogy a trágár (?) szavak hangsúlyos kimondása – hogy ne mondjam: arcunkba vágása –, az időnként orrként, maszkkiegészítőként viselt méretes műhímvesszők, valamint az imitált szeretkezések és a letolt nadrágok a budapesti színházi előadásokon edzett közönségből legfeljebb udvarias, közepes érdeklődésre hangolt, ám alig leplezhető közönyt, unalmat váltottak ki. Hiába, ismét egyszer bebizonyosodott, hogy a művészi kontextusától-értelmezésétől megfosztott trágárság, színpadi meztelenség és szexualitás nem több öncélú, legfeljebb éretlen kamasz lányokat összevihogásra késztető malackodásnál. (Ellenpélda: Mundruczó Kornél *A jég*-rendezése a Krétakör művészeivel; és még nem is minősült „korszakos”, „egyedülálló” és „fantasztikus sikerű” előadásnak.)

Olyan érdekesen tele van a színpad: elöl-hátul nyitott tér, kétoldalt kopott, kékes-zöldes árnyalatúra borongósított falak (szekrényfalak?), kihúzható fiókokkal, amelyek mindenféle titkokat rejtenek, ezek egy részét megismerjük, a többit nem. A falak (polcok?) tetején bábufejeken parókagyűjtemény. A szín középen rokokó stílusú, minden oldalról lefüggönyözött, körbeforgatható, baldachinos ágy, amely már csak pozíciójánál fogva is nyilván a történet kulcsszereplője lesz (ebbéli várakozásunkban nem is fogunk csalódni), baloldalt koporsó. Hol vagyunk? Természetesen nem a konkrét teret keresem, hiszen mondhatja a rendező, hogy a felkínált látvány segítségével ki-ki teremtse meg fantáziája segítségével azt a világot, amelyben a cselekményt el tudja helyezni. Csakhogy Carmencita Brojboiu látványvilága (ha ugyan a díszletet és a jelmezeket takarja a színlapon a művész neve előtt olvasható megjelölés: „látvány”) így, összességében szedett-vedettnek hat. Nekem mindenesetre egy előadás értéséhez, értékeléséhez és élvezetéhez szükségem van a színpadi tér megértésére, mivel – Peter Brook *üres terének* szellemében – magam is azt hiszem, hogy a színházban minden tárgynak és minden mozdulatnak jelentése van.

Talán Mme Merteuil erotikusan fülledt hálószobájában vagyunk. Ugyanakkor a buja szeretkezések helyszínén elhelyezett koporsó ötlete még de Sade márkiból is minden bizonnyal irigykedő sóhajt váltana ki, s az előadás első öt percében – mialatt Buza Tímea függöny mögül, illetve szemtől szembe fel-

theater.hu – Ilovszky Béla

Búza Tímea (Merteuil) és Demeter András (Valmont)

hangzó kéjsikolyait hallgatjuk – akár elismerően fejet is hajthatnánk e tiszteletet parancsolóan rafinált perverzió képi megfogalmazása előtt. Ám alig néhány perc elteltével sajnálattal le kell mondanunk első helyszínmegfejtésünkről, hiszen tróger-trikóban megjelenik Demeter András mint csöves Valmont, és Heiner Müller szövegére a kezében szorongatott szatyorból elővesz egy rántottasütőt, az egyszemélyes kéjmámorban úszó Mme Merteuilre nem sok figyelmet fordítva, ronda strandpapucsában odaslattyog az oldalfalhoz, otthonos mozdulattal kihúz egy fiókot, és az ott található kempingfőzőt üzembe helyezve, annak lángján komótos egykedvűséggel két tojásból rántottát készít (amelyet azután az időközben az ágyból kikászálódott Mme Merteuil hátát, ülepét asztal gyanánt használva fogyaszt el). Ettől persze a stúdiószínház megtelik nehéz-zsíros-émelyítő sütésszaggal. Színházművészeten edzett ésszel simán veszem az üzenetet: ételszag = életszag. Nagyon szép, mély ötlet; kár, hogy mi nem kapunk Demeter András főztjéből (felötlik bennem a Bocsárdi László rendezte sepsiszentgyörgyi *Alkésztisz* kávéfőzési jelenete: a halálba induló feleségétől búcsúzni kényszerülő Pálffy Tibor pepecselése annyi szívszorító fájdalmat, mélyen átélt tragikumot hordozott, hogy a mai napig mint a tragikus bukás tökéletes színpadi képbe fogalmazását őrzöm). Itt sajnos a következő – tudom, nem közvetlenül színházesztétikai ihletésű – kérdések jutnak eszembe: 1. éhes vagyok; 2. hogy kerül egy fiókba a kempingfőző?; 3. miért nem sózza meg Valmont a rántottát? Persze lehet, hogy e konyha-jelenetnek a cselekmény végpontját előre jelző, az „ágytól-asztaltól"-elválás gondolatát leheletfinoman elhintő célja van.

A színészi teljesítmények különbözősége tovább ront a helyzeten: Buza Tímea és Demeter András – legalábbis ezen a decemberi estén – nem voltak egy súlycsoportban, ami egy kétszemélyes előadásnál természetesen azt eredményezi, hogy az összteljesítmény egyszerűen nem lehet élvezetes, jó előadás. Buza Tímea remek színésznő, a szenvedély, a közöny, a féltékenység, az undor, a gondoskodó sajnálat, az őszinte gyűlölet és szeretet skáláját végigzongorázva akár egy kitűnő *Kvartett*-előadást is lehetne rá építeni; a friss emlékek bűvöletében – és mert volt időm az amúgy dicséretesen rövidre szabott előadás alatt gondolataimban messze kalandozni – eljátszottam az összehasonlítással, és arra jutottam, hogy Isabelle Huppert helyett akár őt is választhatta volna Mme Merteuilnek Robert Wilson.

Nyilvánvalóan a rendezői értelmezés félresiklása is tehet arról, hogy Demeter András Valmont-ja egyetlen pillanatra sem képes kapcsolatot teremteni Buza Tímea Mme Merteuiljével. Egy súlytalan, hórukklegényre maszkírozott, jelentéktelen figura téblábol Valmont helyett a színen, időnként szenvedélyesre hangoltan kiabál, veszekszik, gáláns kalandjairól mesél, ágyba, illetve koporsóba bújik, és teszi mindezt annyi külsődleges-teátrális mozdulattal, hamis indulattal-pátosszal, hogy a néző csak azt nem érti, mi köze lehet hozzá Buza Tímea hús-vér Mme Merteuiljének. Az alakítás mélypontja(i) a női ruhába öltözési jelenetek, a nemi szerepcserék; ez valamiért nagyon fontosnak van feltüntetve az előadásban (mármint hogy férfi játszik nőt és fordítva), ilyenkor Valmont humorosra van véve nagyon – például az a többemeletes női paróka meg a nehezen összekapcsolható, mélyen dekoltált ruha (haha!) –, holott csak szánalmas, különösen Buza Tímea finoman, mimikával, testbeszéddel és pillantásokkal megoldott átlényegülései mellett.

HEINER MÜLLER: KVARTETT
(A temesvári Csepürágó Alapítvány, a Kolozsvári Állami Magyar Színház, a bukaresti Teatrul Tineretului Metropolis [azelőtt Theatrum Mundi], a bukaresti Teatrul Nottara, a budapesti Égtájak Iroda, a bukaresti Arcub és a romániai Uniter közös produkciója; Thália Színház, 2006. december 20.)

**Fordította:** Kurdi Imre. **Rendezte:** Tompa Gábor.
**Szereplők:** Buza Tímea, Demeter András.

Kutszegi Csaba

# Másfél óra extenzív intenzitás

## KILENCVENKILENCPERC

Ha Gergye Krisztián *Kilencvenkilencperc*ét adekvátan akarnám megkritizálni, már a cikk felütésében könyvtárnyi szöveget kellene írnom. A három, egymástól közös sétákkal elválasztott felvonás időtartama ugyan nem vészesen hosszú (háromszor harminchárom perc), de a látottak és hallottak extenzív intenzitása magyar színpadon szinte páratlan. Hogy ez részemről egyértelműen pozitív észrevétel-e, azt magam sem tudom eldönteni.

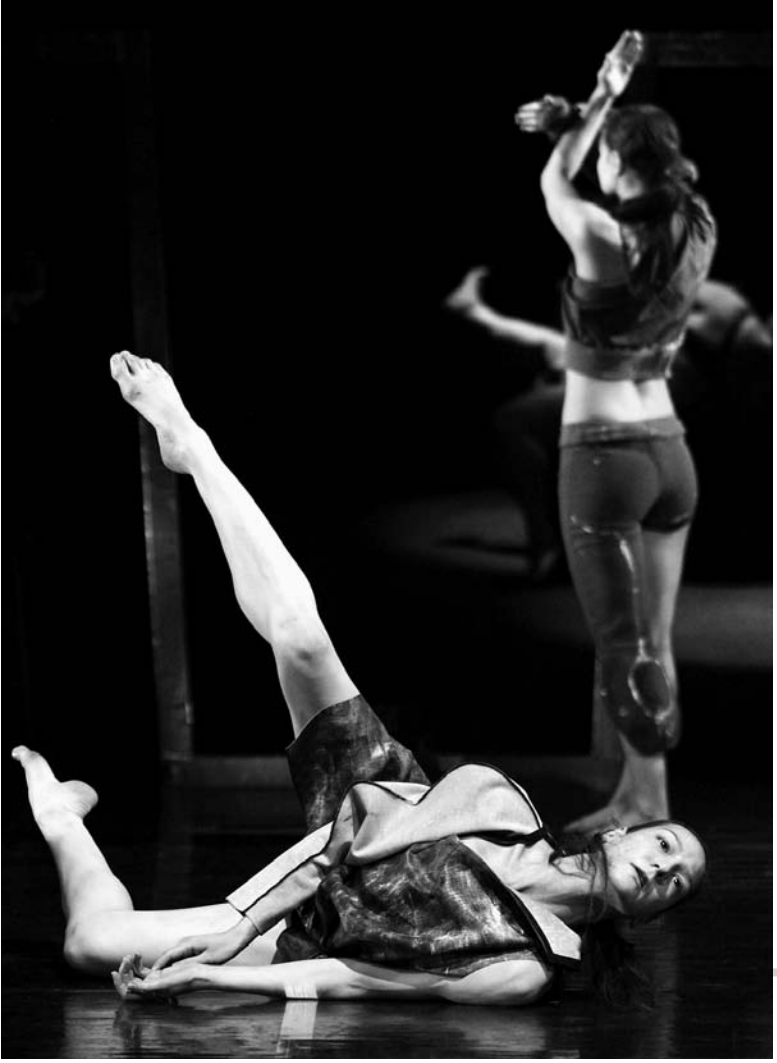
Vegyük sorba, csak felszínesen, hogy a GK-Impersonators – not just company és a Közép-Európa Táncszínház „kortárs triptichon (tánc, színház, festészet)" műfajú előadásán milyen kultúr-, eszme- és üdvtörténeti utalások fedezhetők fel, kiktől hallhatók szövegidézetek, melyik festő képi világa oldódik fel a színpadi látványban, milyen tánckísérő muzsikák csendülnek fel, és kiknek (vagy miknek) a bőrébe bújnak bele képletesen a szereplők.

A darab inspirátora: a festő Francis Bacon. Sok Bacon-képen zárt térben extrém alakok láthatók. A figurák legtöbbször torzak, véresek, arcuk deformált. Az ír festő képeinek világát párhuzamba szokták állítani kortársa, Samuel Beckett színházával. Kétségtelen: a Bacon-festményeket színpadias látásmód is jellemzi, de Gergyét feltehetően inkább a különös, egyszerre szürreális, groteszk és expresszív emberalakok inspirálták. Meg talán az is, hogy Bacon most mintha reneszánszát élné: vannak, akik a közelmúlt egyik legnagyobb magyar filmsikere, a *Taxidermia* amorf, kínzószerkezetekben sínylődő figuráiban is Bacon-hatást fedeznek fel.

A fő inspirátor mellett továbbiakra lelünk, ha elgondolkodunk a szereplők neveivel nem összekötött, de a műsorfüzetben feltüntetett szerepneveken. Az első rögtön Johanna nőpápáé. A legendás történelmi alaknak – közvetetten – akár Francis Baconhöz is lehet köze, hiszen a festő – egyéni módon, sajátos környezetben – szívesen ábrázolt pápákat. A kétségtelenül Ágens alakította Johannát először keleti bölcsnek, majd Kronosznak nézem. Az első felvonásban ugyanis a hat lányból és három fiúból álló kar tagjai alulról belemásznak a színpad végében terpeszben ácsorgó Ágensbe, igaz, hamar ki is hullanak belőle. Gergyét ismerve azt gondolom: Kronosz felfalta gyermekeit – csak fordítva. Mitológiai alakokon nem véletlenül gondolkodom, hiszen egyértelmű: újabb, sajátos gergyei mítoszteremtés tanúja vagyok. Gyorsan leszögezem: bár jól jött volna egy kedves Beatrice, aki végigkalauzol a pokol bugyrain, de tippelgető tudatlanként is az első perctől kezdve maradéktalanul élveztem az előadást.

Ágensről „körvonalazódik", hogy sem nem bölcs, sem nem Kronosz, hanem teherbe esett Johanna. A tömeg belemászása valószínűleg előjáték volt, mert a karból kivált Gergye később nyílt színen szexel a szentanyával. Utána Ágens előrejön a színpad közepére, ahol letépik a ruháját, majd a hasára ragasztott embriót is. Ez nyilván azzal a rettenetes, de nem bizonyított történettel állítható párhuzamba, amely szerint a VIII. János néven trónoló Johanna nőpápa egy elesés után a nyílt utcán egészséges gyermeknek adott életet, de a csaláson feldühödött korabeli hímsoviniszta csőcselék mindkettőjüket megkövezte.

Mitológiai asszociációimat az is inspirálja, hogy az első felvonásban kétszer is kentaurt vélek látni. Az elsőt – egy felsőtestű, de többhátsójú teremtményt – lánycsoport alkotja. Később arra gyanakszom, hogy a furcsa csoportos állatember (vagy mindkettő, vagy legalább az egyik) inkább szfinx volt. Ez mindenesetre logikusan előkészítené Oidipusznak a műsorfüzet által megjósolt eljövetelét. Ennek bekövetkezte magyarázó propagandaanyag nélkül is erősen gyanítható (stílszerűen szólva: a vak is látja), hiszen a kiszúrt szemű Gergye egy leányzó vezetésével hagyja el a felvonás végén a nézőtéren keresztül a színháztermet. (Oidipusz és a Szfinx jelenléte teljesen helyénvaló, hiszen Bacon is megfestette őket megidéző vízióit.) A dagadt lábú görög király beazonosítását némileg nehezíti, hogy Gergye nem maga szúrta ki a szemét, hanem a mitologikus rendezvényszervező-mutatványos szerepkörében akciózó Tárnok Mariann tette meg neki – nem sokkal Johanna nőpápa megerőszakolása után. Lehet, hogy Ágens nem Johannát, hanem Oidipusz anyját, Iokasztét alakítja? Nem kizárt ez sem, de az biztos: a Gergye



alakította férfi nagy bűnöket követett el, vezekelnie kell, és várhatja a megváltást. De ha tényleg Oidipusz, akkor úgy kellett volna bűnbe esnie, hogy közben ne tudja, hogy vétkezik. Erről Ruszt József Oidipusz-értelmezése jut eszembe. Veszprémi – utolsó – Szophoklész-rendezésében Ruszt ugyanis azt boncolgatta, hogy bemutatható-e színházi előadásban az antik görög és a keresztény szemlélet közössége. Értelmezésében Oidipusz sorsa krisztusi szenvedéstörténet. Oidipusz csak az istenek akaratát teljesíti, olyan bűnökért (apagyilkosság, vérfertőzés) bűnhődik, amelyeknek bűnös voltáról elkövetésükkor nem tudhatott. Sorsa és szenvedése hasonló Krisztuséhoz, aki mások bűneiért áldozza fel magát. Gergye a *Kilencvenkilencperc*ben nem logikus érvek mentén keresi az antik görög és a keresztény szemlélet (egyébként igen nehezen tetten érhető) hasonlóságát, hanem – szabadon kezelve a reminiszcenciákat – mitologikus, idő- és tudatsíkokat egymásra halmozó globális tablót fest.

Mindezt az első felvonásban Igor Sztravinszkij *Le Sacre de Printemps* című balettmuzsikájára teszi. Ez a zene a táncszínházi előadásokra gyakran járók számára önmagában is utaláshalmaz, hiszen a világ szinte valamennyi jelentős koreográfusa már elkészítette rá a maga *Sacre*-változatát. A *Kilencvenkilencperc* gondolatisága, a baconi látványvilág és a *Sacre*-zene így

Blaskó Borbála
és Hargitai Mariann

Schiller Kata felvételei

Gresó Nikoletta,
Katonka Zoltán és
Palcsó Nóra

együtt maga a XXI. századi nagy barokk örvénylés. Ha a néző nem töri a fejét a komplex üzenet dekódolásán, csak engedi hatni magára az előadást, székébe ragadva, leesett állal élvezi végig az igen látványos első harminchárom percet.

A második játékrész nehézkesen indul. A legtöbb nézőnek lassan esik le, hogy a Táncszínház középső nézőtéri lépcsőjén felfelé távozó Gergyét követnie kell. A ruhatáros néniknek bizalmi feladat jut: ők tájékoztatják a kabátért sietőket, hogy van még két rész. A második felvonás a színház aulájában játszódik. Tárnok Mariann három nagyméretű, keretezett üveglap mögött élettelenné dermedt élő bábokkal babázik – ugyanezt tette az előadás megkezdése előtt két rongybabával a függöny előtt. Közben Ágens – halk súgást ismételve – súlyos szövegeket mond fel. Lételméleti *workshop* vagy *brain storming performance* zajlik. A képkereten keresztül látható akciók egyértelműen a festő látványvilágára utalnak (a figurák az első felvonásban is képkereteken keresztül érkeztek a színpadra). Az elhangzó szövegek szerzői: Ágens, Jung, Nietzsche, Szophoklész, Dethlefsen – nyújt segítséget a műsorfüzet a csekély esélyű spontán felismeréshez. Thorwald Dethlefsen szövegrészleteinek felhangzása különösen indokolt, hiszen a divatos német ezoterikus író is az Oidipusz-mítoszban vizsgálta a görög és keresztény mitológia közös vonásait. A szó- és látványzuhatag után Gergye nem az öltözők irányába, hanem a színházterem felé indul el, ez ad jelet az újabb kollektív vándorlás megkezdésére.

A harmadik felvonás elején Ágens még mindig Johanna nőpápára emlékeztető figurája foglalja el Tárnok rivalda előtt elhelyezett foteljét. Mögötte a szereplők (Tárnok és a szerecsen gyereknek maszkírozott Négyesi Móni kivételével) Sosztakovics-szimfóniára táncolni kezdenek. Újabb félelmetes zenei hatás. A Közép-Európa Táncszínház táncművészei rutinosan mozognak a Sosztakovics-tételre. A koreográfia, a látvány és a zene összhatása most is leköti a néző figyelmét, de a harmadik felvonás közel sem annyira markáns, extrém és intenzív, mint az első volt. A vége felé kicsit lágyabb kivitelben megismétlődnek az első felvonás egyes mozdulatai, a táncosok lelassulva, megtisztulva szembenéznek a közönséggel, majd a misztikus lények (Ágens, Tárnok Mariann és Négyesi Móni) által képzett háromszögben lassan hátrálni kezdenek a színpad végén álló stilizált képkeretek felé.

A *Kilencvenkilencperc* alkotói és előadói minden dicséretet megérdemelnek: a látvány, a szöveg, a mozgás egyaránt figyelemre méltó, elmélyült munka eredménye. A szereplők előadóművészi jelenléte sokszor magával ragadó, különösen a „túlmozgásos", expresszív csoporttáncok hatásosak. Mégis elgondolkodtató, meddig folytatható még a minden részletre kiterjedő totális fokozás. A Közép-Európa Táncszínház fáradhatatlan társulata cseberből vederbe került, de ez most szerencsés helyzetváltozás: az intenzív extenzitás színpadi megjelenítésével már egy ideje kacérkodó Horváth Csaba kezei közül – erre a produkcióra – az extenzív intenzitást pártoló Gergye Krisztián karmai közé jutottak.

KILENCVENKILENCPERC
(A GK-Impersonators – not just dance company és a Közép-Európa Táncszínház fellépése a Nemzeti Táncszínházban)

**Zene:** Dmitrij Sosztakovics, Igor Sztravinszkij. **Szövegmontázs:** Ágens, Miklós Melánia, GK. **Jelmez:** Béres Móni. **Maszk:** Preisinger Éva. **Báb:** Tárnok Mariann. **Fény:** Fogarasi Zoltán. **Smink-testfestés:** Károlyi Balázs. **A rendező munkatársai:** Miklós Melánia, Tárnok Mariann. **Koreográfus-asszisztens:** Fodor Katalin. **Rendezés, koreográfia, látvány:** Gergye Krisztián. **Szereplők:** Ágens, Blaskó Borbála, Bora Gábor, Gergye Krisztián, Gresó Nikoletta, Hargitai Mariann, Katonka Zoltán, Kulcsár Vajda Enikő, Négyesi Móni, Palcsó Nóra, Tárnok Mariann, Virág Melinda.

Nagy Andrea 2001 óta készít önálló koreográfiákat. Alkotásait eddig elsősorban a MU Színház és a Jövő Háza színpadain lehetett látni. Legújabb darabját, az *Éneklő ízületek*et ezúttal a Trafóban tekinthette meg a közönség.

A színpad két oldalát két óriási paraván foglalja el. Az előadás felütéseként a bal oldalin egy szavaló fejnek, a jobb oldalin pedig Nagy Andrea felsőtestének árnyéka jelenik meg kivetítve. Rövid bevágás hallható egy párkapcsolatokkal foglalkozó rádió- vagy tévéműsorból, majd a bal oldalon egy férfi (feltehetően Rimóczi István), a jobbon pedig Tóth Evelin sziluettje válik láthatóvá. Tóth Evelin éneke és Peer Krisztián szövegei közben középen Nagy Andrea tűnik fel a folytonosan változó színű háttér előtt. A következő jelenetben a jobb oldali paravánon Nagy Andrea árnytáncát láthatjuk kisebb-nagyobb négyzetekben kivetítve (e látvány talán az egyetlen becsületesen elkészített részlete az előadásnak), majd a táncos-koreográfus ismét hús-vér valójában bukkan fel a két paraván között. Vergődő táncát Peer Krisztián tépelődő szövege és Tóth Evelin hangja festi alá. Aztán elhal a szöveg és az ének, csak Tóth Evelin lélegzése hallatszik, s ehhez finomodnak Nagy Andrea puha mozdulatai is. Végül tajcsitechnikák is felvillannak. A következő jelenetben egy villogókkal tarkított lepel játssza a főszerepet, amely érintésre „működésbe lép", aztán Nagy Andrea felkapja a földről, perdül vele kettőt-hármat, és eltűnik. Ezután a háttérben kalligrafikus jelek és Lábán-táncírás a kivetítőn, az előtérben pedig Nagy Andrea fehér mezben előadott kalligrafikus pozíciói láthatóak. Végül hegedűszólóra egy meglehetősen alulkoreografált, improvizációszerű mozgássor fejezi be az estet.

Nem véletlen, hogy az előadás fenti leírása nélkülöz mindenféle értelmező megállapítást, s hogy a mondatok is legfeljebb csak egymás után vannak rakva, de a legkevésbé sem kapcsolódnak egymáshoz. A darab szekvenciái éppígy nem kapcsolódnak össze, legfeljebb időbeli egymásra következés konstatálható közöttük. Sem az

Faluhelyi Krisztián

# Néma ízületek

## ÉNEKLŐ ÍZÜLETEK

egyes jelenetek, sem a különböző médiumok között nem fedezhető fel koherencia, s ez arra enged következtetni, hogy a darab legfőbb problémája a közölnivaló teljes hiánya. Csíráiban érzékelhető ugyan az előadásban például az írás iránti érdeklődés, de ez sincs kidolgozva. E téma főleg a hatvanas években élte virágkorát, különösen a francia teoretikusok körében. Derrida írásként tekintett a piktográfiára, a kinematográfiára, a koreográfiára (!), sőt megkülönböztetett atlétikai, katonai, kibernetikus és genetikai írást, ezenkívül felforgatta a nyelv, a szóbeliség és az írásbeliség hagyományos alárendeltségi viszonyait. Nagy Andrea is eljátszik e kérdésekkel: kalligrafikus írásjelek test általi közvetítésével kísérletezik, miközben mögötte, a kivetítőn Lábán-írás jelenik meg, ami – lévén a mozgás lejegyzése – ennek éppen a fordítottja. De ettől az előadás még messze nem tekinthető a dekonstrukció táncnyelvi megjelenítésének. (Ez persze nem követelmény, de az kár, hogy nem tudunk meg semmit a kalligráfia, a Lábán-írás és a táncnyelv kapcsolatáról, vagy legalábbis arról, hogy miért kerülnek ezek egymás mellé az előadásban.)

Érzékelhető egy halvány súlypontelto lódás a darab eleje és a vége között: egy, a nyugati kultúrától (tévéműsor, Peer Krisztián szövegei) a keleti kultúrák (kalligrafikus írás, tajcsi) felé tett bizonytalan lépés. De az alkotók ezt a motívumot sem jelenítették meg érzékenyen, nem vitték végig következetesen (az utolsó jelenet nem illeszkedik a koncepcióba).

Nagy Andrea – korábbi munkáitól eltérően – ezúttal nem hagyományos, tánccentrikus előadást szándékozott létrehozni, hanem nagyobb hangsúlyt helyezett az egyéb médiumokra (irodalomra, zenére, képzőművészeti látványra). Olyan alkotókat gyűjtött maga köré, akik a színház, a zene és egyéb művészetek területén külön-külön már bizonyítottak (például Tóth Evelin a Hólyagcirkusz Társulatban, a látványtervező Terebessy Tóbiás az Élőkép Társulatban és a Medence Csoportban), s ez izgalmas kísérletnek is ígérkezett. A különböző hátterű alkotókat azonban nem igazán sikerült összefognia. Ő maga mint koreográfus és táncos nemcsak hogy háttérbe szorult, de koreográfusi teljesítménye korábbi munkáihoz képest is kifejezetten halványabbnak tűnt.

Az előadás egyetlen erénye, hogy mondanivaló hiányában bő negyven perc után feladja, és nem tágul egész estés nagyeposszá.

Koncz Zsuzsa felvétele

Nagy Andrea

ÉNEKLŐ ÍZÜLETEK (Trafó – Kortárs Művészetek Háza)

**Koreográfia, tánc:** Nagy Andrea. **Ének:** Tóth Evelin. **Hegedűművész:** Győrffy Gergely. **Színész:** Rimóczi István. **Koncepció, látványterv:** Terebessy Tóbiás – Medence Csoport. **Dramaturg:** Kaposi Viktória. **Zene:** J. S. Bach, Maróti Emese. **Szövegíró:** Peer Krisztián. **Jelmez:** Fekete Dóra. **Világítás:** Nagy Zoltán.

Halász Tamás

# Forgástestek

## FLUX; TRANSMISSION; PUSH

„Ebben a hónapban nincs aktuális esemény" – olvasható a Russell Maliphant Company kritikám írásának idején romokban heverő honlapja aktuális események menüjében, február hónapnál. Komikus apróság ez, hiszen a Nagy Britmánia Fesztivál keretében Budapestre látogató együttes revelatív erejű estje az elmúlt, programdús idők egyik legizgalmasabb, nagyszerű vendégjátéka volt.

Jelenet a Transmissionból

Miközben újabb és újabb hírek érkeznek arról, hogy Nyugaton hogyan temetik a tiszta táncot, s a vegytiszta kifejezésmódok, valamint a hozzájuk kötődő „nagy öregek" miképp vesztenek jelentőségükből, a brit társulat háromtételes estje maga volt mindennek a cáfolata.

Maliphant, a patinás londoni Royal Ballet School egykori növendéke, a Sadler's Wells királyi társulatának hat éven át volt tagja egy merész ugrással a fizikai táncszínházban landolt. Az akkoriban még csak alig két éve működő DV8 vezetője, Lloyd Newson hívta meg egy új vállalkozásukhoz. A *Dead Dreams of Monochrome Men* óriási szenzációt keltett: egy évvel később, 1989-ben elkészült mozgóképes változata pedig minden idők egyik leglebilincselőbb táncfilmje, melyet a magyar közönség is jól ismer. Magyarországi legendáriumának része még társulatának egy 1999. őszi, MU színházi fellépése a Természetes Vészekkel egy programban.

A tiszta tánchoz megtért, nagy utat bejárt Maliphant puritán, a mozdulat erejére, jelentésére, felelősségére koncentráló aktuális világát nagyszerűen mutatta meg három tételből álló koreográfiai estje. A szóló *(Flux)*, a kettős *(Push)* és a többszereplős *(Transmission)* 2005/2006-os termés. Roppant egyedi, megejtő szépségű, érzelmes, mármár a szentimentalizmussal játszó munka. Kopár, mindössze a kiváló fények formálta térben játszódó, semleges öltözékű táncosok előadta, a mozduló testet, az előadói személyiséget piedesztálra állító triptichon.

Az est nyitó darabja az Alexander Varona előadta tízperces szóló: *Flux,* vagyis *Áradat.* Michael Hulls ravaszul tompított fényei teszik nagyon intimmé a tágas teret a táncos körül, aki a finom derengésben lendül működésbe. A pompás alkatú Varona érzéki lomhaságot és kitörő dinamizmust elegyít e bravúros koreográfia előadásában. Rokkaorsóként, vagy mint egy, a pályáján s a maga tengelye körül egyszerre forgó égitest, kering-pörög. Mozdulatai nemes vadat idéznek, jól artikuláltak, s tökéletes tempójúak. Játéka a szakadatlanság, a megállíthatatlanság, az eternalitás érzetét kelti. Tíz perc ez egy humán perpetuum mobile életéből, hangsúlyok nélküli kezdő- és végponttal. A darabot nézve akkor is azonnal a *capoeira* jutna eszembe, ha nem olvastam volna korábban, hogy Maliphant hosszú évek óta foglalkozik (a tajcsi, a jóga és egyéb technikák mellett) e nálunk is méltán egyre

népszerűbb, izgalmas harci tánccal. A brazil varázslatot jellemző elegancia, a dinamikus mozgásanyag megejtő szépségű táncmozdulatokká csiszolódása, az érzéki ügyesség, a jellegzetes, animális jegyek egyaránt könnyen felfedezhetőek a kiváló Varona mozdulataiban.

Az est második darabja, a *Transmission (Továbbítás)* remekbe szabott képek részegítő halmaza. A játék kezdetén tűéles fények vetülnek a magasból a színre. Kézfejek, karok villannak-izzanak fel az erős, sárga pászmában, matatnak, simogatnak, reszketnek – a hozzájuk tartozó testeket elnyeli a tágas, fekete tér. A végtagtáncot az indiai komponista, Mukul varázsos zörej-

zenéje kíséri. Mintha világvevő rádió gombját tekergetné egy láthatatlan kéz. Ismerős és egzotikusan ismeretlen zenei foszlányok, sosem hallott, különös hangzású nyelven hangzó szövegek monumentális építménye tölti be a fénypálcikákkal tagolt, óriási, rejtelmes teret. Aztán a szűk fények kitágulnak: apró, majd mind nagyobb négyzetek vetülnek a padlóra, a tér kivilágosodik, a falakon hatalmassá növekvő, majd zsugorodó árnyékot vetnek a táncosok. Maliphant koreográfiájának számtalan pillanata idéz fel ismert vagy ismerni vélt szobrokat, festményeket. A *Transmission* – akárcsak a címében szintén intenzív mozgásra utaló *Flux* – a folyamatosság, a körforgás fogalmait járja körül. A kivilágosodó tér, a folyamatosan táguló-erősödő fények, a méretükben, tónusukban állandóan változó árnyékok, a mozdulatok iránya, plasztikája egyfajta filozófiai hitvallássá áll össze. A kiváló táncosokra komponált remek, feszes táncmű kulcsmomentumai a játékosok egymásrautaltsága, a különböző helyzetek folyamatos változása, valamint az összhangzat és a különállás képei.

Az est harmadik darabja, a *Push* (hányféle jelentése is lehet az egyszerű szónak) az egyik legszebb kettős, melyet valaha szerencsém volt látni. Maliphant ezt eredetileg Sylvie Guillemmel, a nemzetközi balettművészet ikonikus alakjával maga táncolta. A budapesti vendégjátékon Alexander Varona s a már a *Transmission*ből is kiragyogó Juliette Barton előadásában szikrázott el.

Maliphant itt is az örvénylés motívumaiból építkezik: a népszerű kompozíció érzéki, érzelmes, nemes anyagával színpadi táncot életében még nem látott közönséget is képes eksztatikus állapotba juttatni. Barton és Varona olyan sokrétű, sokolvasatú játékkal ajándékoz meg, hogy egy-egy mozdulatukon napokkal később is töröm a fejem. Szerelmi kettőst láttunk-e egyáltalán? Egyre erősebb a meggyőződésem, hogy nem. Sokkal inkább szövetségeseket, társakat, kiket a szerelemnél tartósabb, nemesebb, emelkedettebb, törhetetlen kapocs fűz egymáshoz. Az akrobatikus elemekkel is bőven díszített alkotás az összetartozás nagyszerűségét hirdeti, vállalt pátosszal, vallomásos emelkedettséggel. Archaizál, s mégis modern, kissé ódonnak tűnhet, ám azonnal magával ránt érzelmi mélységeibe. Maliphant kettősében nehezen megragadható, jellegzetes életmomentumokat alakít mozdulattá, transzformálóképessége lenyűgöző. Vadonatúj klasszikust látunk, *opus magnum*ot, melynek szerzője otthonos az emberi lélek legbelső bugyraiban. Két előadója pedig szívszorító példája a táncművészi géniusznak – ilyen minőséggel itthon ritkán találkozhatunk.

Koncz Zsuzsa felvételei

Juliette Barton és
Alexander Varona a Push-ban

Vida Virág

# Eine kleine közös est

## TE MERRE MÉSZ?

Igéretesen impozáns szórólapon hirdeti a MU Színház a két volt Frenák-szólista estjét, de sajnos a reklám ez esetben túlszárnyalja az előadás színvonalát.

Először Juhász Kata, majd – ugyanabban a felvonásban, szünet nélkül – Gergely Attila lép színpadra. A két koreográfia érdekességét éppen egymásutániságuk adja; a szólók ugyanis egymásból következnek: ahol Juhász abbahagyja, ott folytatja Gergely. Ennek hátterében bizonyára a két koreográfus tudatos elképzelése áll, bár erre utalást vagy célzást sehol nem találtam. Képzeletbeli rangsoromban közel azonos szinten helyezem el a két darabot (valahol a végén), de úgy érzem, másképpen nívótlanok.

Juhász Kata műfajilag „szívköptető sóként" meghatározott *Rock n' roll* című szólója dramaturgiailag érettebb, de közhelyes megoldásokat tartalmaz. A darab elején lábára kerülő magas sarkú cipőben akár be is jöhetne, mert a nyílt színi öltözködésének sem itt, sem a későbbiekben nincs jelentősége. A rafinált, önálló életre kelő árnykép sem újszerű látványelem, öncélú vetítésként ráadásul szegényes jelenetet eredményez. A valóban várandós Juhász Kata egyébként szép kismama (alig ismerhető fel benne egykori polgárpukkasztóan naturalista, „frenákos" énje), de csak a szólója utolsó mozdulataiban jön létre közte és magzata között meghitt, intim viszony. Addig úgy tűnik, mintha növekvő pocakja csak korlátozná a mozgásában, és táncosként inkább szeretne tudomást sem venni róla. A játéktér egy emlékezetes szóló színpadképét idézi: Horváth Csaba a *Nagyvárosi ikonok*ban használta kreatívan az egyenlőtlen oldalú háromszög színpad adta lehetőségeket. A tér most nem bővül újabb funkciókkal. Juhász korábban kiváló színészi képességeivel és jó értelemben vett színpadi gátlástalanságával tűnt ki a Frenák-csapatból. Erőteljes mimikáját most is jól kamatoztatja:

Gergely Attila az Én-ek... ...a tű fokán című koreográfiában

a különböző arckifejezések szinte észrevétlenül úsznak egymásba. Igen hatásos az első jelenetben, amikor keskeny fénycsíkban arcának csak kis szelete látszik, mintha ajtónyílásban állna. Olyan, mintha arcrészletével általunk nem látott dolgokra reagálna. Ez a torzóban maradt szóló legötletesebb részlete. Bár a kis etűdnek van eleje és vége, mégis hiányzik belőle valami. De szép a zárókép, a hasát megérintő kismama sziluettje is. A darab talán a küzdelemnek, a megfeleléskényszer nyomasztó terhének a tánca.

Az *Én-ek... ...a tű fokán* reménykeltő nyitó képe tagadhatatlanul a legszebb pillanata ugyan a két egymásba érő koreográfiának, a folytatás azonban elmarad a jól sikerült felütéstől. Gergely Attila teste köré csavart, áttetsző fehér anyagban jelenik meg, mely hosszan kinyúlik a színpadról. Mögötte földöntúli szépségű kék fény. A látvány egyértelműen a szülőcsatorna képét hívja elő bennem – a magzati állapot csendjével. Juhász Kata az anya szemszögéből a születés előtti perceket mutatta meg, most pedig – perspektívaváltással – a leendő gyermek mikrokozmikus világa tárul elénk. A bábállapot védettsége hamar megszűnik, és a megszületéssel minden elromlik. A kontraszt a benti élet és a kinti, kíméletlen, zajos világ között toposszerű. Jó alapgondolat, de Gergely nem tud újat mondani róla. Hanyagul felvázolt, szájbarágós jelenetek sora következik, amelyek egy félresikerült életút állomásairól adnak keresztmetszetet. A nézhetetlenségtől némiképp a zene menti meg a produkciót (a koreográfus és Jilling Jácint jegyzi). A paraván mögötti burleszk, a trágár szavakkal átszőtt szék körüli futkosás, az öntömjénező konfettiszórás, a Frenáktól jól ismert, lógó kötélen való vergődés mind egy-egy életszakasz megjelenítése. Végletekig koptatott formai megoldások – és hiányolom a kiművelt test finom használatát. Az életutat lezáró öngyilkosság látványa azonban kozmikus távlatokat nyit egy bravúros technikai megoldás által: a felakasztott, tehetetlenül himbálózó test mögé színes, lassan forgó háttér vetül. Egy másodpercre érezhetővé válik az ember kicsinysége. Kár, hogy utána Gergely – erőltetett záróakkordként – egy színpadra hívott (valószínűleg beavatott) néző ölébe fekve, „pietás" pózban várja a leúszó fényeket.

A harmadik koreográfia, az *Eine kleine Bachmusik* egy férfi (Youval Shacham) és két nő (Kopeczny Kata és Sebestyén Tímea) sajátos, valószerűtlen viszonyának látványos és szellemes rajza. Juhász Kata koreográfiájában nem a megszokott szerelmi háromszöggel szembesülünk; kiinduló ötlete a mai csillogó sztárvilág kulisszái mögé ad betekintést. A nők eleinte élettelen kirakati bábuknak tűnnek a stylist „fontos" munkálkodása tárgyaként, de hamar kiderül: mindketten önálló akarattal bíró, identitásukat kereső személyiségek, akik ellenállnak a rájuk erőltetett külsőségeknek. A férfi sziszifuszi munkával a ruhákkal megrakott fogasokról hol az egyik, hol a másik nőt öltözteti fel újabb és újabb stílusú jelmezekbe, de amíg az egyikkel foglalkozik, addig a másik önkényesen felülbírálja a viseletét és a pózát: vetkőzni, mozogni kezd. A térbe belógó, háromszögszerűen kifeszített háló egyre inkább a magabiztosan kezdő stylist csapdába esésének szimbólumává válik. Helyzete mind kétségbeejtőbb, a két nő már nemcsak vetkőzik, hanem öltözik is, mozgásuk, térhasználatuk önkényes és egyre élénkebb, már nemcsak a férfi munkáját, de személyes szabadságát is fenyegetik. Kopeczny és Sebestyén magabiztosan mozog, és kitűnően idomulnak az éppen rájuk aggatott jelmezekhez. Youval Shacham esztétikus mozgása tökéletesen illik a koreográfiába. A táncbetétek szépen épülnek be a darab cselekményébe, jó az előadás tempója, bár egy kicsit hosszúra nyúlik.

Koncz Zsuzsa felvételei

Sebestyén Tímea, Youval Shacham és Kopeczny Kata az Eine kleine Bachmusikban

Az est vegyes élményeket keltett bennem. Juhász Kata gyengére sikerült szólóját ellensúlyozza az *Eine Kleine Bachmusik,* Gergely Attila viszont inkább zeneszerzői, mint koreográfusi tehetségéről győzött meg.

TE MERRE MÉSZ?
(MU Színház)

Rock n' Roll
**Koreográfia, tánc:** Juhász Kata. **Zene:** Gergely Attila. **Fény:** Vida Zoltán.

Én-ek... ...a tű fokán
**Koreográfia, tánc:** Gergely Attila. **Zene:** Jilling Jácint, Gergely Attila. **Fény:** Vida Zoltán.

Eine kleine Bachmusik
**Koreográfia:** Juhász Kata. **Zene:** J. S. Bach és Gergely Attila. **Fény:** Vida Zoltán. **Táncolja:** Kopeczny Kata, Sebestyén Tímea, Youval Shacham.

Nánay István

# Emlékezés Koós Ivánra

Több mint két évtizede, hogy Lengyel Pál és Koós Iván a bábok világába csábított, és dramaturg közreműködője lettem több előadásuknak. Koós Ivánt ekkor ismertem meg közelebbről, bár korábban már találkoztunk, s munkáit szerettem. Először nem is önálló bábjaira csodálkoztam rá, hanem egy olyan látványelképzelésére, amelyben a jelmezek, a bábok és a díszlet együtt adott neki lehetőséget egy letűnt kor kultúrájának szeretetteljes, ugyanakkor ironikus újraalkotására. A Huszonötödik Színház talán legszebb előadásában, *A búsképű lovag*ban a látvány egyszerre volt archaikus és modern, játékos és szakrális, falusi betlehemes játékot és mai gyerekszobát idéző.

Később tudatosodott bennem, hogy ezek a jelzők Iván bábos munkáira is érvényesek. Már első kísérletében, a főiskolás korában színre vitt *Passió*ban tetten érhető volt a régi és új dialektikája, amikor az akkoriban korszerűtlennek deklarált műfajt, a marionettet felélesztette, és új tartalommal telítette.

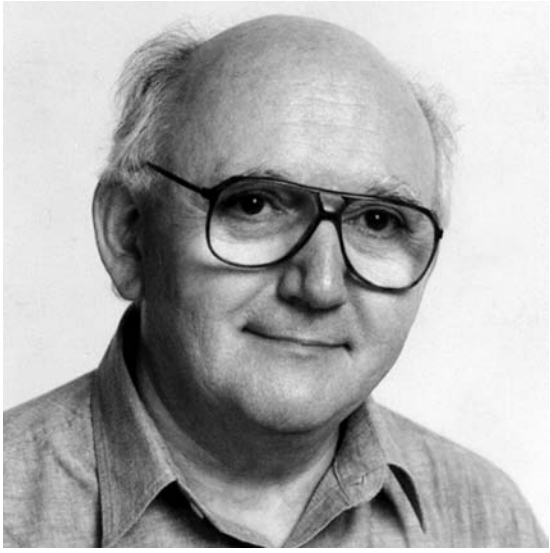
1957–58-ban az azóta sajnálatosan lebontott Nemzeti Szalon adott helyet az amatőr Auróra Bábegyüttesnek, amelynek egyik alapítója volt, s *A fából faragott királyfi,* a *Philemon és Baucis,* illetve *A fogoly katona balladája* című előadásaiban már rátalált későbbi stílusának lényegére, ami a képzőművészet és zene egységében, illetve az ősi, népi formavilág és a modern művészeti irányzatok egymásra hatásában fogalmazható meg.

Ez teljesedett ki az Állami, majd a Budapest Bábszínházban eltöltött négy évtizedes pályáján. Tervező és rendező társaival együtt meghatározó szerepe volt abban, hogy a hatvanas–hetvenes években színháza világszerte elismert kísérletező műhellyé vált. Neki is köszönhető, hogy elfogadottá vált a bábtechnikák előadáson belüli váltogatása, a színek és formák dramaturgiai meghatározó funkciója, a tárgyak mint bábok használata, a perspektívának eltérő méretű figurákkal történő érzékeltetése, az élő színész és báb együttes játéka.

Hogy milyen csodák születhetnek néhány tárggyal, azt azon a négyéves tanfolyamon leshettem el tőle, amelyen Lengyel Pállal hármasban amatőr bábrendezőket oktattunk. Azt is ott tanultam meg, hogy a bábozásban író, dramaturg, zeneszerző, rendező és tervező csak csapatban képes produkciót létrehozni. Irodalmi alkotás, zenemű vagy tárgy egyaránt lehet egy előadás kiindulópontja; a team egyik tagjának ötletéhez a másik hozzáad valamit, ezt a harmadik kiegészíti, az első továbbépíti, s így alakulgat, formálódik az elképzelés a végső megjelenéséig.

Ez a módszer határozta meg utolsó munkánkat is. Nyolc évvel ezelőtt különleges feladatot kaptunk. Szombathelyen a város védőszentje, székesegyházának névadója, Szent Márton tiszteletére olyan előadást kértek, amelyet a Mesebolt Bábszínház közreműködésével nyáron az Iseum romjainál, szezonban pedig színházi körülmények között lehet játszani.

Végül is nemcsak Márton, hanem további három szent – Balázs, Marina és Kristóf – életének, csodatevéseinek néhány epizódjára épült a kanavász, amelynek alapján kezdődhetett a szokásos hosszas előkészítő munka. Lengyel Pál, Koós Iván s jómagam hamar megegyeztünk a legfontosabbakban: az előadás keretét templomépítő mesterek ténykedése adja, amelyet meg-megszakít a szentek betéttörténete. A keretjátékot színészek jelenítik meg, az élettörténetek pedig a középkori templomok üvegablakainak stílusát idéző árny- és szilueettjátékban elevenednek meg.



Iván elemében volt, hiszen e tervben munkásságának két legfontosabb stiláris vonulata egyesülhetett. A népi kultúra iránti tisztelete és a modern formák szeretete együtt jelent meg a középkori és a falusi ábrázolás naivitását tükröző fázisrajzokon, amelyekből lassan összeálltak a történetek – képben elbeszélve. Úgy, ahogy az a francia gótikus katedrálisok üvegablakain látható. De azokon az egymás mellett és fölött lévő epizódokat a néző képzelete állítja időrendi sorba, ő alkot belőlük történetet. Iván rajzai statikusságukban is mozgalmasak voltak, mondhatni: már bennük szunnyadt a harmadik és negyedik dimenzió is.

Aztán összejöveteleink kényszerűen ritkulni kezdtek, majd 1999. október 15-én a közös munka megszakadt, Koós Iván a *Csodatevők* tervezését már nem fejezhette be. A következő év nyarán nélküle, de az ő tervei alapján, vázlatait kiegészítve született meg az – emléke előtt is tisztelgő – előadás.

Március 26-án lett volna nyolcvanéves.

Katona József

# Mi az oka, hogy Magyarországban a játékszíni költőmesterség lábra nem tud kapni?

1821

KATONA JÓSEF.

[...] Első s legnagyobb akadálya a dramaturgia tenyészetének a *theatrum nemléte*. – Mindég szégyenlett egy becsületes ember oly míven dolgozni, mellyel a becstelen (színjátszó) kereskedik. A német, mint a pallérozottságnak különben is idősebb fia, ezzel könnyebben gondolt; felállott hazánkban, és ha a szép nem kellett, bolonddal szedte be a magyar pénzt. Nagy sokára általláttuk a nemzeti csinosodás ezen ágazatját, de – harc után okos a magyar – a német már akkor jó előre haladott. Hogy valamit tanuljon, német játékszíneket kelle járni. Ha hát csakugyan attól tanulni feltette magában, már akkor tanítójába szeretett egészen belé, úgyhogy kezdő voltának gyengeségét megesmervén, elhitette magával, hogy mesterét többé utol nem érheti.[1] Ha pedig ez meg nem esett, és büszkesége nagyobb volt, mintsem hogy sógorától tanuljon, akkor elévehetett ugyan holmi költőmesterségről írt (diák) könyveket, de mi az írás után való tanulás a cselekedeti gyakorláshoz? Éppen mint aki szerelmében boldogulni akarván, Ovidius *Amorum*ját akarná kalauznak venni. A cselekedeti gyakorlás csak a színen van. Ott látja a néző a szépet, ott ismeri meg a rútat, és nem magán, hanem máson tanul. Úgy, de hol ott a tanító játékszín, hol a nyelvnek tulajdon hazájában kóbor életet kell élni? Annyi idő ólta sehogy meg nem tud telepedni!, és ha hellyel-hellyel egy kis ideig megmaradhat, akkor az enyhelyért saját zselléreinek zsellérévé kell lennie, és a magyar pénzen épült német színekben bért fizet, hogy magyar hazájában, magyarok előtt, magyarul szólhasson. Ekkor is feláll a gyalázatbeli előítélet! – Hol az a törvény, mely a gonoszságot úgy megutáltassa, mint a játékszín? [...]

A becsületes, aki színjátszónak beáll, letiporva véli emberségét, midőn a tetszeni kívánástól elcsábíttatva mások csábítójává lesz, mivel a balítélet őtet azzá lenni kényszerítette. – Vagy ily hitványosan gondolkozik hát a magyar a magyarról is; vagy ha már a játékszínbe való belevakulás túltette azon balítéleten, úgy ezt az előbbjáró németnek köszöni, és utóbbjáró nyelvében nem látja azt a szépet, melyet láthatna, hanem (a kedvesebb némettel egybevetve) csak a játszók hibáit hántorgatja és elhidegülve rögzik vélekedésébe, hogy *csak nem való a magyar erre az életre;* vagy ha már magyar büszkeségét is elé akarja venni: *a magyar nem született arra, hogy pénzért más bolondja légyen*. Így vezeti őtet a balítéletnek meggyőzése is más balítéletre! – Vegyük már most fel azokat, kik csakugyan valóságos buzgolkodók: mit tegyenek ezek, midőn a nemzetnek másik része hidegen áll mellettek és – mosolyog? Ez a józanabbság mégsem elégséges őket azon természetté vált régi menetelből is kivinni, melynek legigazabb képe hazai törvényök. Igen szépen, felségesen van *feltéve* minden, de esmerni kell elsőbb a célnak száma nélkül való ágas-bogas módjait, minekelőtte ítélni lehessen, mennyire eresztheznek el a körülmények és a szándékozó mikép mond le inkább legigazabb dolgára való törekvéséről – azért, mert az elöljáróbeszédnek töméntelenségétől visszaborzad.

Van *akarat,* de a *foganat* szinte az örökkévalósággal határos. Nem a nemakarás, hanem az akaratok özöne senyveszti el az akarandót kínos várakozásában. Plánum elég van, de nincsen kivitel. Mindenik kivitelére megvan a kérés; de aki adjon, senki (vagy csak igen kevés), mivelhogy mindenik a maga projektumát akarja mással elémozdíttatni és magának dicsőséget más által arattatni. E szerént mindenik akarván, egyik se cselekszi, mivel áldozatját eléggé kimerítve gondolja plánuma készítésében. Sok szakács – Roma deliberat. – Ha nincs, aki ösztönözzön, nincs, akiben az akaratok koncentráltatnának: akkor az is abbamarad, amit

1 Számtalan magyar tulajdoníthatja most is ennek az elhitetésnek azt, hogy a német játékokért akkor is fizet, mikor nem nézi; a magyarnak pedig azért kész volna inkább fizetni, hogy – ne játsszon.

Altalános Bérletszünet.

NEMZETI SZINHÁZ.

Pest, szombaton, mártius 9-én, 1861.

V-ik rendkivüli elöadásul:

ELŐSZÖR:

BÁNK BÁN.

Eredeti nagy opera 3 felvonásban. Irta Egressy Benjámin. Zenéjét szerzette Erkel Ferencz. Az uj disz méget festette BRIOSCHI KÁROLY a bécsi cs. k. udvari operaház diszitője. Az öszves uj jelmezek VI KELETI BÉLA mintaképei szerint Papp József és Gábos Gerő felügyelete alatt készültek. Az 1-ső fe Sál-táncz. Szerzette és betanitotta Campilli; elöadják: Rotter Mari, Campilli és a nótánczkar. A 2-dik f vonásban Magyar induló és táncz; elöadja a nótánczkar. Karnagy: Erkel F. Rendező: Szigligeti.

Személyek:

II. Endre, magyar király — Bignio.
Gertrud, királyné — Hofbauer Zs.
Ottó; Berchtold, meraniai herczeg fia, Gertrud testvéröcsese — Telek Albert ur.
Bánk bán, Magyarország nagyura — Ellinger.
Melinda, felesége — Hollóssy L-né.
Petur-bán, bihari főispán — Füredi.
Biberach, kalandor lovag — Kaczvinszki
Udvarmester — Boguár.
Tiborcz, paraszt — Kőszeghi.
Udvari-hölgyek. Udvaronczok. Békétlenek. Katonák. Paraszt
Történik 1213-dik év vége felé.

TELEK ALBERT ur, a temesvári szinháztól, Ottó szerepébe mint vendég lép fel.

Kezdete 7 órakor, vége 10 után.

A fölemelt helyárak következők lesznek: Földszinti, vagy első emeleti páholy 9 ft. Másodemeleti páholy 8 ft. Földszi zártszék 1 ft 50 kr. Földszinti bemenet 1 ft. Gyermekjegy földszintre 40 kr. Másodemeleti zártszék 1-ső sorban 1 ft 20 Másodemeleti zártszék 2-ik sorban 1 ft. Másodemeleti bemenet 50 kr. Gyermekjegy 2-ik emeletre 20 kr. Karzati bemenet 25

Ez azon 12 rendkivüli elöadás ötödike, melyeket a bérlethirdetményben az igazgatóság különösen kikötött, mel lyek alkalmával a t. bérlő uraságok kivétel nélkül, tehát azok is, kik páholyaikat a bérletszünetes elöadások megváltották, illető bérlett helyeiket csupán a napi helyárak lefizetése mellett használhatják, mire nézve reggeli 10 óráig méltóztassanak rendelkezni; azontul mások kivánata fogván figyelembe vétetni.

Ma, szabadjegyek nem használhatók.

Az opera szövege a pénztárnál 50 ujkrajczárért kapható.

Pest, 1861 Nyomatott Herz Jánosnál, Nádor-utcza, Marczibányi ház 6. sz. Kiadta: Csepregi, titkár.

A közönség kivánatára.

NEMZETI SZINHÁZ.

Bérlet Pest, szerdán, martius 15-én, 1848. 276.-dik szám.

Huszonnegyedszer:

A nézőhely teljes kivilágitásával:

Bánk bán.

Eredeti történeti drama 5 felvonásban. Irta Katona József.

Rendező: Lendvay.

SZEMÉLYEK:

II. Endre, magyarok királya — Barths.
Gertrud, királyné — Laborfalvi R.
Béla, Endre, kis gyermekei — * * *
Mária, — * * *
Otto, Berchtold meraniai herczeg fia, Gertrud testvéröcsese — Szigeti.
Bánk bán, Magyarország nagyura — Lendvay.
Melinda, felesége — Lendvayné.
Soma, fiacskájok az udvarnál — * * *
Mikhál bán, Simon bán, Melinda bátyjai — Udvarhelyi. Szilágyi.
Zásnlós — Gózon.
Petur bán, bihari főispán — Egressy G.
Miksa bán, a királyfiak nevelője — Szigligeti.
Sólom mester fia — Kőrösy.
Bendeleben Izidóra, turingiai leány — Komlossy Ida.
Egy udvaronczz — Egressy B.
Biberach, kalandor lovag — Fáncsy.
Tiborcz, paraszt — Szentpétery.
Udvari asszonyok. Lovagok. Békétlenek. Katonák. Jobbágyok. Történik: 1231.

Helyárak pengő pénzben:

Földszinti s első em. páholy 5 for. Második em. páholy 4 for. Földszinti támlás karszék 1 for. 20 kr. Földszinti zártszék 50 kr. Második em. zártszék 30 kr. Földszinti bemenet 30 kr Második em. bemenet 20 kr. Karzat 8 kr.

Benza szabadságidejét használja. Kezdete 7 órakor. 10-edfélután

Holnapután, pénteken, mártius 17-én, bérletszünettel:

Hunyadi László.

Nagy eredeti opera 3 szakaszban. Erkel Ferencztől.

Nyomatja Beimel, Pirirtták épületében. Kiadta: Szigligeti, titkár.

eddig emberért Istennek cselekedtek, és az Istenért az emberek többé már nem folytathatják. – Huszonnyolc esztendő óta vezetik egynémely ifjú csoportok helyről-helyre a szegény magyar nyelvet, és haszontalan erejekkel igyekeznek állandó szállást koldulni e szarándoknak. Fel is állottak néha egyes hazafiak, kik, mivel erszények nem vetekedhetett a sareptai özvegy korsójával, kiürítették azt, anélkül, hogy a célra közelebb vittek volna. (Még nem láttunk oly hatalmas egyesületet, mely virágzásának három-négy esztendő inát nem vette volna; ez az oka, hogy rettegve kell néznünk mindég a jövendőnek élébe; mikor tapossa le a jelenvalót is?) Akik pedig csak neveket adták pajzsul és buzdításaikat eledelül, azok még inkább kezekbe adták a játszónak a szarándokbotot, mert a puszta névpajzs kevés enyhelyet, a dicsérő buzdítás kevés kövérséget szerez. Aki őket nem esmeri, annak felőlök hitvány gondolkozását fel se veszik; aki pedig esmeri, az megvendégli ugyan őket gyakorta, de ezzel vége is az áldozatnak. Különben szeretik őket mindenütt, mert noha ezek többnyire oskoláikat megunó diákokból állanak; de mégis éppen ezért tanult nemes ifjak,[2] és nem csaplár- vagy billiárdinasokból lettek, sem fejérszemélyeiket (kik ritkán leányok, hanem azonban a játszóknak feleségeik) nem a bordélyházban való elnemélhetés vitte erre az életre. Próbálja meg azonban valaki, hogy egy ily játék és játszók kedvelőjinek gyermekét társul felvegye, már akkor vége a barátságnak, vége a nyelv- és hazaszeretetnek! Azt vélné az ember, hogy ez egy meg nem fojtható maradványa az előítéletnek? Nem egészen! Az életmódjának bizonytalansága ez, mert nem tudni, mikor enyészik el az az institutum, mely mostan fizeti. Az ő élete csak szél, mint az ezen életre való beállása; a szíveket egybekötő indulat nincs meg őbenne; mert abban benne feredvén, min-

2 Nem értjük ide egészen az egyes szerencsevitézekkel tévelygő és sokszor a fentérdekletteknek útjait elrontó csoportokat, kik még eddig amennyi kedvességet, szinte annyi kedvetlenséget is hagytak magok után. Nem a nyelvpallérozás céljok, hanem a pénzszerzés, s többnyire adósság a vége és garázdaság.

dennapivá válik előtte; általhempereg könnyű sorsán, mert a mindennapi remény nem engedi neki annak egész súlyát érezni! Mikor aztán a célon áll, hol örökös reménye az ispitályban hagyja el, magában maradva hever a nyomorult, és nincs egy szomszéd is, aki ágyához ülne, mert vándorélete megfosztotta attól őtet! Elhagyattatva hal meg; mert akiket pajtásainak nevezett, azokat a rendelés és kenyérkeresés máshova szólította. Szerencse, ha vízeszűsége mellett valamije megmaradt, vagy egy nemesszívű ember van, aki eltemetteti. Még holtteste is megpirulhat! Mert nem lehetetlenség, hogy idegen színjátszók, kiket ő azelőtt, mint kevély magyar, csak félvállról nézett (s akikkel ő a hasonlót soha meg nem tette volna) temetési pompáját magokra vegyék. Így kell megszégyenülni a magyar vérnek, mert vándorélete eltévesztette vele a polgári társaság javait, melyre ő sohasem is törekedett, mivel nemesi születése még bölcsőjében egész országnak polgárává tette, de amelyet titkon mégis minden ember megtagadott tőle, mivel – komédiás volt! Maga a színjátszó óva tépheti ki szívéből az atyai s anyai szeretetet, midőn gyermekeit kevés keresményéből idegen helyen nevelteti, csakhogy azokat egy ily szomorú sorssal egybeköttetett életbe való belebolondulásától eltartóztathassa. Ilyen lábon áll nálunk huszonnyolc esztendők elforgása után a színjátszó! Egy hiábavaló hajfodorító, aki esztelenségünket cégérül piperézi, megérdemli a *polgári* becsületes nevezetet: és aki nyelvünket (nemzetünk *lelkét*) piperézi és csinosítja, az még eddig le nem törölheté az utolsó szennyet ételéről. – Balgatag, oktalan előítélet. – Ezt csak az állandó anyatheátrom törölheti el. A színjátszónak életmódja nem mesterség lesz, hanem *hivatal,* melyért örömest folyamodna akárki is. Ez az anya-szín rajt ereszthetne azután mindenfelé, melynek ha egyike-másika elesne is, mindég volna anyja, ahová magát visszavonhassa. Ha nem az élők lennének magok a tőkepénzek, kik aláírásoknak kamatjait fizetik, és akikkel az ajánlás is sírba száll; ha az ígérők nem akkorra tennék a teljesítést, midőn *majd látják, hogy mire adnak;* ha ami kevés összeszedettetik is, azt a hosszú várásnak ideje és az addig is tartatott társaságok meg nem emésztenék: úgy régen el volna már ez a cél érve! Mindég kedvetlen lesz az Magyarország történetkönyvében, hogy, midőn egyes városok színeket építettek, akkor az egész haza annyi évi nógatás után se mehete reá! Csaknem minden fő városokban ezerek meg ezerek feláldozásával magyar nemesek tartják a német theátromot, kik, hacsak esztendei csonkulásokat a haza- és nyelvszeretet oltárára tennék, vagy amit olykor egyes magyar (fitogtatásból) idegen játékasztalon hágy, idefordítanák, úgy nem kellenének tanácskozások arra, miként kelljen a nyelvre alamizsnálkodni. Ha egy magányos személy annyira nem akarná is magát megszakajtani, legalább három-négy főből álló egyesület elegendő lenne; pedig még azonfelül nyerekedésbeli kinézésének is eleget tehetne. – De nem! A spekuláns elhiteti azt magával, hogy a magyar előtt nincs ára a nyelvnek, és ő bizonyosan nemcsak kamatját, de tőkepénzét is nyelvelte.

Így lévén a dolog, hogy állhasson most fel egy drámaíró, kinek érdemét ritkán esmerik, mivel a drámának sem esmerhetik érdemét, hogy vesztegesse egy megállapodott ember olyan míven idejét, melyből csak a nyelvnek földönfutó papjai dolgoznak, hogy tanuljon és miért írjon az író, ha nincs szín, hol írásának örülhessen, hogy legyen ott a játékszerzőnek becse, hol a játék és játszó anélkül szűkölködik? Lehetetlen az írónak magát azon esmeretes, szennyítő vállvonyítástól megmenteni, hogy *jobb volna biz addig mást dolgozna!*

Így szólsz, úgye, magaeszűség: „Hogyha egy hatalom-szó ezt mondaná: *akarom!,* vagy csak: *én óhajtanám!,* bizonyosan tüstént talpon állana az épület? Hát csak a hazai nyelv lenne az az erőtelen valami, mely arra fel nem tüzelhetné a hazafiak szívét?" Fájdalom, úgy van! Az okai is, melyeket feljebb mondottunk, tökéletes igazak; de hogy ezen okok miért vannak így, annak is megvannak ám az okai. Minden azt hiszi, hogy az övéi az igazak.

Második akadály a *nemzeti dicsekedés.* Még midőn borzas őseink csak kürtszóval tudták kedveket pompásítani, egész mulatságok abban állott, hogy a vitézek izmos tettei énekeltettek. A hízelkedő dalosok egy merészebb nyúlból oroszlánt, egy fürge törpéből óriást alkottak, és a jámbor levente ezen elmosolyodva ugyan, de mégis belső megelégedéssel köszönté el a kancsót, mert noha a magyar jobban esmeretessé lett a világ előtt szerencsétlenségeiről, mint szerencséjéről, mindazonáltal a veszedelmek közt is mindég kész talpraugorhatása, s az a lélek, mely soha, legfőbb veszteségében is el nem hagyta, vitézzé s naggyá szentelte őtet, és ezen büszkeséget sohasem is engedte magában kétségbe hozattatni. Így jött egész mulatságok, egész történetek csak dicsekedő dalokban hozzánk. – Most a játékban sem igen nézi azt a magyar, hogy mint van a kidolgozás, hanem: mint van a *morál?* őelőtte az a szép, amelyben több-több jeles mondások vannak – annyival inkább, ha azok nemzetét érdeklik, teli torokkal és botokkal való dörömbözéssel adja ki megelégedését. [...]

Még dramaturgusi kezdő voltunkkal úgy kell bánni, mint a csecsemővel. A nézőt és olvasót is ízlésbe kell hozni, hogy nem mindég *a magyarok! mi magyarok!* a szép: ha ezeket fel nem leli is egy munkában, az még akkor is tökéletes lehet, midőn ezeknek hiánossága miatt ásít, elalszik rajta!

Harmadik akadály a *nyomtatásbeli szükség.* Ha megtekéntjük szomszédainknál ennek ellenkezőjét, mennyire terjed ez ki! Oly nyomorult darabok sajtó alá jönnek, hogy az a két-három pénz árú rossz papiros, melyre nyomtatódnak, szinte sírva panaszkodik unalmas terhe alatt az olvasónak, mert még akkor is büszkébb lenne sorsával, ha – egy bizonyos szolgálatban hasogattatott volna öszve. Ellenben nálunk, legyen bár az haszonkeresésből, vagy kártól való őrizkedésből, de nemzete rovására játékokat venni mindég vonakodik a nyomtató (és ezáltal figyelmetessé tétettetik saját zsebe eránt az író is); elég áldozat az tőle, ha az ingyen kapott darabot kinyomtatja, és az esztendőkig izzadó írót egykét nyomtatvánnyal kifizeti. [...]

Ha játékszín volna, onnét majd

kitűnne a darab érdeme, mert futna a hír mindenfelé, s az újságok (melyek úgyis csak magaeszű ítéleteket hirdetnek, s ezért keveset is hisznek nekik ott, hol a pénzkiadás forog fenn) csak a közönséges ítéletnek trombitái lennének. [...]

Nincsenek tudományos újságjaink (a közönségesek csak dicsérni tudnak, nem hiedelmet nyerni), nincs az író hasznának és a nyomtató bátorságának útnyesője. Van ugyan *egy,* melynek homlokán Magyarország szép angyala ül, de, mivel annak éppen magyar tépte ki magyar nyelvét, és idegen hangokon beszélteti, éppen azért kevéssé láttatik a magyar figyelmét megérdemelni, ha szinte saját hallgatóitól az indulatos részrehajlás miatt már megróva nem volna is, és azt szemtelen szelességgel egészen kantáron nem vinné egy szeleburdi *szamaritánus. [...]*

Negyedik akadály a *cenzúra.* Ha valahol, úgy bizonyára Magyarországban ez szegi nyakát minden szépnek és nagynak (*drámákról* szólunk). Annyira határok közé tétetve véli magát a cenzor, hogy maga ezek közül határozatlanságba esik. Az elöljáróság kiadja ugyan neki a zsinórmértéket (mely mintegy ezen épülhet: hit, felsőség, szemérem), de ő tartván attól, nehogy lábát megüsse, félelemből irgalmatlanul kaszabol. Nem azon sopánkodok én, hogy egy agyafúrt fickónak vallás, fejedelem és főkép a papság ellen való hányakodása megzabolázatik, és játékában egy utcabéli korcsot hajatborzasztó káromkodásokkal nem karakterizálhat, vagy egy buja metsző a szemérmet pelengérre nem kötheti. De a századok lelkei nyomattatnak le, ha azokra az (egyébként legigazabb hívségű) író a mostani környülmények köntösét kéntelen aggatni. Midőn én egy erkölcstelenséget utáló *Feliciánust* indulatjának illő polcára viszek, midőn egy Bánk bánt megölt becsületének omladékira felállítok, hogyan szedhessem én kiszabott kótára fájdalmamat? Én vagyok Bánk, én Felicián! Miképp lehessek én csak tűrhető mértékben is az, ha minden harmadik felkiáltásnál e gondolat, hogy *csak író vagyok,* kiver élemből? Ez nem história, hol az érzéketlen toll beszél: ez én magam vagyok, én, a XIII. században élő hatalmas Bánk, kinek tenyerére koronák tétettek le; – én, Zách Felicián, aki megfertőztetett magyar becsületéért egy királyi háznépet akar eltörölni. A cenzor nem a századok lelkét, hanem a jelenhez való hasonlatot (correlatiót) tekénti. Így Petur bán, aki az 1213. évben ezt mondhatja: „Görög, gubás, bojér, olasz, német, zsidó nekem, mihelyst fejét a korona díszesíti, mindegy az, mert szent előttem a királyom, és az asszonyt becsűlöm, de annak engedelmeskedni nem tudok!" – most, midőn az asszonyi örökösödés, a Pragmatica Sanctio felállt, mit szóljon? Pedig szólani kell neki, mivel az egész háborodásnak oka a magyarok jussaiba belemarkoló és férje pálcájához nyúló királyné.[3] Egy időszakból, melyben minden magyar nemes, ekéje mellett is, ha kardját felköté, már oly érettnek vélte magát a királyságra, mint Árpád vére, mely csak az ő elődi által tartó az elsőséget ajándékba, koránt se lehet a megtörtént valóságot a mostani környülmények rámájára vonni. Éppen azon magyar nemesség, mely hajdanában vé-

Kiss Ferenc, Eőry Kató, Hettyey Aranka, Aczél Ilona, Uray Tivadar és Voinovich Géza Katona József kecskeméti sírjánál 1934-ben

3 *Bánk bán*om nem engedődött meg az eléadásra, hanem csak a nyomtatásra miért? Királynégyilkolás végett? vagy hogy hellyel-hellyel az érző ember keserűen felszólal? Nem! Csak azért, mivel Bánk bán nagysága meghomályosítja a királyi házét. Teszem már most (noha ez inkább recenzióra, mint a cenzúrára tartozna), hogy Bánk, kinek lépései alatt reng Magyarország, sokkal csekélyebb volna: nem a másik extrémbe esne-e az ember, és a cenzúra azt hengerítené elé, hogy egy hitvány jobbágy miként döfhet egy koronás főbe? Holott így egy hatalmas, egy királyi Bánk nem mint jobbágy öl, hanem, mint élet-halál ura, hazájának és becsületének teszi meg, mint vetélkedő vetélkedőjén, a maga erőszakos áldozatját.

res fogakkal, mint megannyi tribunus plebis az ő dörgő *vétó*jával, tisztes királya elé toppant és ügyetlen nyakrántással azt mondá: *nem úgy megy az, király uram!* – most nem állíttathatik ki nevetséges nyögéssel, ha szinte későbben ezen igen veszedelmes fogaktól megfosztattatott is. No már hát éppen csak ezért annyi szép bajaik a régi időknek a puszta históriákban penészedjenek meg?! Igaz, hogy a *példa* rossz és rosszat szülhet. Jaj Istenem! A rosszat ha nem vetik is, kikél. [...]

Tiltsuk a morálsértést; ez minden gazt eltemet! –

Ötödik akadály a *recenzió*. Nem *léte,* hanem *nemléte*. Tudósainknak egyéb munkáikra még azt tapasztaltuk, hogy a recenzió ritkán különbözött a *szatírától:* Amazt a literaturának előmozdítása, ezt pedig a neveletlenség szüli, vagy az irigység – a hiba gúnyolva mutattatik meg, anélkül, hogy annak javításáról szó volna, és a Parnasszusra könnyen szamárháton nyargalhat az ember. Csak két-három sort írjon (főképp, ha igazságot és nem hízelkedést), már előre retteghet, nem a recenziótól, hanem hogy személye, formája, sőt még bölcsője is elépiszkáltathatik. Innét van az, hogy a dramaturgiának ezen csecsemő idejében, ha egy leghidegebb vérű recenzens felállana is, már az író előre protestálhat, és nemzetét azzal fenyegetheti, hogy sohasem ír többé (kinek mi gondja arra, akárhogy ír ő?), mivel el nem hitetheti magával, hogy a recenzióban irigység vagy legalább is a többet tudásnak fitogtatása ne lappangana (látja, hogy a külső nemzetnek legbölcsebb férfiai sem állhatják meg, hogy egy kis gonoszkodásból az írót csak kevéssé is meg ne rúgják; hogyan tegyen hát fel többet a magyarról, kit úgyis önönmagáról elegendőképpen esmér, hogy könnyebb a lelkének, ha csak egy kis pajkos fullánkot kiszalajthat is); s ha csakugyan az ily sértődésnek még csak nyomaira sem talál, de mivel elménknek élő személyekben eléállíttatott képei minden másféle munkáinknál nagyobb szeretetet gerjesztenek bennünk (aki gyermekemet bántja, engem bánt), ha az elmeszülemény tépettetik, a szülő maga kap siláphoz – holott a recenzió nem egyéb, mint az író szülöttjét elévenni és a magunk gondolatja szerént piperézni; a recenzens csak azt mondja: „Én így öltöztettem volna"; hogy melyiknek van igaza, azt a közönség ítéli meg, ha majd a kettőt szembeállítja. Hogy pedig tökélletes megelégedésre írni nem lehet, ez, az igaz hogy bosszúság, mert mikor aztán a recenzens a maga véleményét eléhengeríti, akkor ama bőgő-csövön előre kizúdíttatott dicséret csak egy kis időre is meghomályosul: már pedig ha ezt az egyedülvaló fizetést is elvesszük a szegény írótól, mi marad akkor neki ebben a világban jutalma? (Másutt legalább a zsebében maradt haszonnal vigasztalhatja magát.) Az, hogy mindjárt kezdetben abbahagyja munkálkodását, melyet hogy ne tegyen, félre kell tenni a rostálgatást és a dicsérettel (ezzel az egyetlen nemével a fizetésnek) édesgetni a további firkálásra. Az igaz, hogy az író vagy gyönyörködő, vagy kenyérkereső (passzionátus vagy Broddichter). Ha az utolsó, akkor nem sokat vesztene a nemzet a haragjával, mert az ugyan nem sok csodaalkotmányokat építene; ha pedig az első, már akkor jöhet a föld alól egy recenzens, mégse állítja meg munkájában, mivel neki békét nem hágy gyönyörűsége, és akarja vagy nem, írnia kell. Ez igaz; de nem ott, hol a dramaturgia még bölcsőben fekszik – a gyermeket ha megszomorítják, legkedvesebb játékát is eldobja! – Minő örömest látnánk kezdő voltunknak tökéletesedését! De ha játékszín nincs, ha képzelet arról, mi a játékdráma, nincs: mi volna egyéb hátra, mint a recenzió? Az ember magamagától soha, vagy csak sok gyakorlás után (akkor is vaktába) tanul, de alap nélkül: a recenzió ellenben okát adja saját ellenkezésének; – ez az előnkbe tartatott tükör, melyben magát az ember szemlélheti; ez a vezérfonál, mely több észt ugyanazon egy pontra visz, és az író, aki munkáját úgyis legrégebben esméri (s legrégebben is piszkálgathatja), hidegebb vérrel ítél azon, mit kell abból hasznára kiválasztani; sőt sokszor véletlen tesz valami szépet, melyet a recenzens (érdeme szerént) megdicsér, és az író, aki máskor annak ellenkezőjére könnyen általbotlott volna, figyelmetessé tétettetik és megáll. Ha pedig éppen semmit fogadna el a szemrehányásból, tehát ír egy cáfolást (tudnivaló, hogy nem csípőset), és akkor abból a recenzens, mind a kettőből pedig az olvasó tanul. Ez az a jó ellenségeskedés, mely még eddig mindent a maga tökéletesedésének polcához segített.

Aki a (becsületes) recenziótól irtóz, az arra szándékozik, hogy munkájának jósága a nemzet hallgatása által érje el a praescriptio idejét – oh, de ez nem megy! Előbb-utóbb megtörténik az. Azért hát siessünk egyesült erővel nyesetlen ösvényünkön!

Hatodik és végső gáncsnak kellene tenni a *jutalmat*. Aki csak egy-két sort ír is, már mindjárt jutalmat kiabál, és ha sokkal emberségesebb vagy együgyűbb, mintsem maga rántsa magára a bőség-csőjét, felkiált homályából, hogy *a magyar nem tudja a tudományt becsülni*. – Az igaz (látjuk), hogy a tele has ritkán dolgozik – jobban énekel az éhező kanári – az ember örül annak, ha munkája kézzel fogható figyelmet érdemel; mert ez új munkára teszi gondját nyugodttá. De ha a madár látja, hogy hasztalan esik fütyürézése, élelméről gondoskodik és – elhallgat. Mindazonáltal sokkal büszkébbek vagyunk nemes nemzetünkkel, mintsem ezt az akadályok közé tegyük. A jutalom az érdemnek következése. Az író mutassa meg elsőbb, *mit* és a haza meg fogja mutatni, *miként* jutalmaztasson. Míg fellyül (gondolomra) kitett akadályok el nem háríttatnak, addig nem lesz mit jutalmazni, mert addig a *játékszíni költőmesterség* mindég bimbójában marad – nemzetünk a leendő gyümölcsért nem fizet; a reménységet kibérleni csak izmaeliták tudják, és – mások.

Te, kedves nyelv, melynek ügyéről itt fűzfám alatt talán fűzfamódon okoskodtam, szólítsd meg még fiaidat azért, amivel anyjoknak tartoznak. Ha egyenesebb vala szónk, mint szeretnek, mondd, hogy mi a mezőről való vagyunk, igazat szólottunk, senki tagadhatja. Önnön magunkról valamit megesmerni kedvesebb, mint azt méreg-bosszúsággal idegenektől hallani. Csak egy órát a mindenhatóságból, és mást semmit csinálnánk, mint egy új Babilon-tornyát, melynek első talpkövénél a világnak minden nyelvei egybe (beléd, magyarba) zavarodnának! –

Valló Péter

# Utószó

„Mi az oka, hogy Magyarországban a játékszíni költőmesterség lábra nem tud kapni?" – kérdezi, elemzi Katona József 1821-ben. Mikor megkértek, hogy írjak a tanulmányról, úgymond, recenziót, 2007-ben, nagyon különösnek tűnt az ötlet. Elméleti szakember, kritikus nem vagyok, és drámaíró sem vagyok – mindegyik szakma képviselőit közvetlenebbül ihletné meg Katona szövege, de a „játékszíni mesterségnek" résztvevőjeként bizonyos állítások, tények, hiányok engem is érintenek, mégpedig közelről. Nehéz is lenne afféle elméleti, színháztörténeti elemzést adni az írásműről, hiszen annak minden sora jelen idejű, az írás pillanatában meglévő problémát tárgyal. Illik tehát, hogy a most érvényes állapotok összevetésével reagáljunk a szövegre.

A szerző kiindulópontja röviden ez: Mindenfélét ír a magyar, de drámát nem ír, nem is tud, mert nem is tanították neki, de még ha írna is, még ha tudna is, még ha meg is tanulta volna, akkor sincs benne köszönet, mert a magyar drámának nincs becsülete. Nehéz Katona akkori hevületével szembeszegülni, de az azért tény, hogy az azóta elmúlt száznyolcvanhat évben voltak a magyar drámának jó korszakai. Születtek remekművek, születtek nagy színházi sikerek, a drámai alkotások betagozódtak a magyar irodalom nagy, általános értékrendjébe. Vagy mégsem? Azokról a kortársaimról, akiket „született" drámaíróknak tartunk, sorra kiderül, hogy csak mellesleg, helyette, mintegy pihenésképpen írnak drámát, miközben a „nagy regényen!" munkálkodnak. Már Nobel-díjas prózaírónk is van teljesen indokoltan, és zseniális nagy regények születnek, szinte évente – egyik-másik jelentős nemzetközi sikert is elér. De még Molnár Ferencéknek sem sikerült többé-kevésbé folyamatosan jelen lenniük (sem akkor, sem azóta) a világ színpadain. Pedig ha valakik, ők aztán – a XX. század első évtizedeinek drámaírói – valami igazán hatékonyt, szakszerűt, sikereset alkottak – legalábbis mi úgy hisszük. Mindenki inkább ismeri *A Pál utcai fiúk*at, mint a *Liliom*ot. Valóban lehetséges, hogy „a (magyar) nyelv inkább dalokra, mint beszédekre van puhítva"? Ezt Katona sem hiszi, s azóta sem bizonyult az állítás igaznak. Akkor hát?

Nézzük Katona öt „akadályát", amelyek szerinte ellehetetlenítik a drámai művészetet Magyarországon.

Az első a „theatrum nemléte". Persze Katona sem általában hiányolta a „theatrumot", hiszen német nyelven Kotzebue-t játszó társulatok és színházépületek már akkor is voltak „doszt". Nem. Katona a magyar nyelven, magas művészi színvonalon, állandó társulattal, pallérozott publikumnak játszót – a magyar nemzeti kulturálódás ügyét előrevivő „theatrumot" hiányolja. Nos, azóta van Nemzeti Színházunk – éppen mostanában készült el, alig száznyolcvan évvel a sürgető igény megjelenése után. Azt nem tudom, Katona mit szólna hozzá, mindenesetre nem kellene a SZÍNHÁZ című szakmai folyóirat szakmai olvasótáborához tartoznia, hogy ismerje az épületről és a létrejöttének mikéntjéről dúló polémiákat. Azok, akik a „mindegy milyen, de legalább megvan" álláspontját képviselik Nemzeti-ügyben, pont ezt mondják: „még mindig ott tartanánk, ahol Katona korában. Ezért kellett áthágni mindent, ami áthághatatlan." Persze ezt az érvrendszert nem érdekli például az, hogy a politikai érdekek reklámkampányából egyszer s mindenkorra kikerülő épület és a benne dolgozó társulat hogyan küzd egyre súlyosabb problémákkal éppen a létrejövetel mikéntjéből fakadóan. S azt sem, hogy éppen ezen „miként" által telepített „taposóaknák" hogyan nehezítik a Katona által óhajtott célok felé haladást. A többi színház pedig, amely a Nemzetinél lényegesen rosszabb körülmények között van, s még rosszabbak között lesz, nyilván a legkevésbé sem érzi aktuálisnak Katona cikkét, mondván: nem a megteremtés, hanem a megmaradás kérdésének napjait éljük. Egyszóval, kedves Katona József, rémes, ha nincs „theatrum", de ha van, akkor errefelé „így" van. Vagy ahogy a dolgozat első adomájaként éppen Ön fogalmaz: „ha jót nem írhatsz, a rosszal elmaradhatsz!" És akkor ezt a gondolatot tessék átültetni szinte mindenre az azóta eltelt száznyolcvanhat évben.

A második akadály: a „nemzeti dicsekedés". Remélem így, a szerző által leírt módon, első hallásra is érthető, mert mai korunkban aktualitásának mélyebb elemzésébe belekezdeni sem merek – félelemből. Ahogy Bartók szerint a zene lényege a kontrapunkt, úgy a drámai művészet lényege a konfliktus. A konfliktus pedig egymással ellentétes érdekek, szándékok, célok, hitek stb. közötti valami, úgy, hogy mindegyiket megérteni törekszünk, és nem azonnal megsemmisíteni, mert úgy a konfliktus ki sem alakulhat, s értelemszerűen drámai műalkotás sem lesz.

Harmadik akadály a „nyomtatásbeli szükség". No ehhez igazán drámaírónak kellene lennem, hogy autentikus legyen a mai állapotokkal való összevetés. Mégis azt hiszem: manapság megjelenik nyomtatásban az, ami kicsit is értékes. Kiadják a Nyílt Fórum füzeteiben vagy éppen a SZÍNHÁZ című folyóirat mellékleteként. Vagy másutt. Később könyvben, de kiadják. Hogy olvassák-e az így megjelent műveket – az már más kérdés. Talán igen. Mindenesetre a nyomtatás környékén bizonyosan érzékelhető a javulás, s ez már a XX. század elején bekövetkezett. Csakhogy valahogy mégsem bizonyult stimulálónak. Nem gondolom, hogy a könnyebb megjelenés soka-

kat a drámai írásművészet felé „taszajtott” volna. De erről tényleg egy igazi drámaírót kell megkérdezni. Hiszen – ahogy Katonánál is – pénzről, példányszámról, ismertségről, egzisztenciáról és megbecsültségről egyszerre van szó. S a válaszokat csak ő tudja. Az igazi drámaíró, aki erre az egy lapra föltette... Szegény!

A negyedik akadály a „cenzúra”. Ebben még a nyomtatásbeli javulásnál is jobb lett a helyzet. Hacsak nem számítjuk cenzúrának vagy „belső cenzúrának” azokat a megfontolásokat, amelyeket ma egy színre kerülni akaró szerző megkerülni nem tud. Úgyis mint: nem írok sokszereplőset, mert nem adják elő, nem írok sokhelyszíneset, mert az drága, és akkor se adják elő. Nem írok fiatalokról, mert az kiosztha tatlan, és nem írok öregeknek, mert azok már kihaltak. Nem érintem a népies–urbánus, a jobbos–balos, a pesti–vidéki, a tanult–műveletlen stb., stb. ellentétpárokat, mert ezeket majd nem meri a színház bevállalni, ugyanis rázósak, és ma úgyis annyira bizonytalan és kényes minden. Nem írok semmiről, ami megosztó, nem írok a múltról éppen ezért, és nem írok a máról, szintén ugyanilyen okból. A máról amúgy sem írok, mert mit is írjak, mikor minden szétfolyik. Nem írok a nemzetről, a nemzet önértékeléséről, nem írok a polgárok ideg- és lelkiállapotáról, mert ez mind-mind hozzácsap engem vagy itt, vagy ott valamihez, amihez pedig nem is szeretnék tartozni. És így tovább. Olyan ez, mint Figaro híres monológjának a cenzúrával foglalkozó része. De cenzúra hál’ istennek nincs.

Az utolsó akadály a „recenzió”. Hogy az sincs. Ami van helyette, az nem olyan, mint az igazi kritika: nem előmozdítás, hanem szatíra, amelyet a neveletlenség vagy az irigység szül. Tévedés ne essék, ezt nem én írom, hanem Katona. Színházrendező vagyok, a saját szakmámról írottakat, ha kritika, ha szatíra, némileg ismerem. A megrendezett színdarab elemző méltatása többnyire ugyanezen írások rövidke bevezetőjeként szerepel, kódaként pedig a színészek kapnak hideget-meleget. Általában sokkal okosabb nem lesz tőle az ember. Nyilván a drámaíró sem. De azért olykor-olykor megjelenik valami, ami elgondolkodtat, ami esetleg „továbblökdösi” az érintettet. Gondolom, az írók is így érezhetnek. De az kétségtelen, hogy az elméleti színházi tevékenység, a színházművészet egészével párhuzamosan, a rendszerváltás óta folyamatosan egy új, számunkra kedvezőtlenebb pozíció felé halad. Ezt meg a kritikusoknak kellene megírni. Egyszerűbben: az egész egyre kevésbé fontos. Annak is, aki készíti, annak is, aki bírálja, annak is, aki nézi, annak is, aki nézhetné, de nem nézi, végül annak is, aki fönntartja – vagy lehet, hogy őket kellett volna az első helyen említeni?

Katona egész műve: a silány egzisztenciális körülmények, a sárba, porba ragadt játszóhelyek, málladozó épületek, a saját kulturális identitására rosszul kényes társadalom, a megcsömörlött, hitetlen, a művészet iránt közönyös emberek és az erkölcsileg, anyagilag, szakmailag lezüllött színházművészek, kicsit továbbgondolva: az elhallgató drámaírók, zeneszerzők, ecsetet letevő festők, végleg berekedő színészek és énekesek, a kimúlni készülő kultúra apokaliptikus képe. S ha arrafelé halad minden, amint az a cikkírás napjaiban érzékelhető, a magamfajta ember szorongva arra gondol: nehogy ebből a szörnyű látomásból is újra valóság legyen!

Stephan Mösch – Albrecht Thiemann

# A mű jelenvalósága

## BESZÉLGETÉS AZ OPERARENDEZÉSRŐL

Amióta van professzionális rendezés az operában (tehát vagy száz éve) – ellenérzéseket provokál. Jürgen Fehling és Wieland Wagner színpadi munkáit éppúgy támadták, mint ahogyan később Götz Friedrich és Ruth Berghaus rendezései ellen hadakoztak. Mindez nem újdonság. Ami a vitát mostanság a közönség és a kritikusok körében, de az énekesek és a zenészek között is szítja, az nem a legmagasabb színvonalú operarendezéssel és annak mestereivel szembeni elvi bizalmatlanság. Hanem sokkal inkább a fiatalabb generáció kiváltotta rosszkedv; a zene nem kielégítő ismerete, egománia, gyámkodás a mű és a közönség felett, hiányzó mesterségbeli tudás – szólnak a vádak. És ezeket nem az ókonzervatívok hangoztatják (az énekesek között is van ilyen!), hanem olyan művészek, akik Patrice Chéreau, Peter Konwitschny, Harry Kupfer rendezéseiben örömmel részt vállaltak. Vagy olyan nézők, akik e neves rendezők munkáival nagyon is elégedettek voltak. Vajon az operarendezés utat tévesztett, miután polgárpukkasztó reflexei kifulladtak? Az önkényesség terpeszkedik el? Úrrá lett a dilettantizmus? Görcsössé vált az aktualizálás? Avagy épp most kezdi az opera ismét megújítani, a jövő számára megedzeni önmagát, műalkotásjellegét újonnan meghatározni? Öt élenjáró rendezőt hívtunk kerekasztal-beszélgetésre. Öt vérmérséklet, az esztétika öt útja, a tapasztalat öt horizontja. És egy darabka oknyomozás.
A beszélgetés résztvevői: Karoline Gruber, Tatjana Gürbaca, Kirsten Harms, Andreas Homoki, Jossi Wieler.

**Andreas Homoki**
2002 óta főrendező, 2003-tól intendáns a berlini Komische Operben. A mesterséget 1987 és 1993 között tanulta a Kölni Opera játékmestereként és mint Harry Kupfer asszisztense. 1992-ben tűnt fel *Az árnyék nélküli asszony* megrendezésével Genfben. Azóta többször rendezett Münchenben és Párizsban, de dolgozott olyan városokban is, mint Amszterdam, Barcelona, Bázel, Drezda, Essen, Hamburg, Lipcse és Tokió.

**Jossi Wieler**
a Tel Aviv-i Egyetemen tanult, első rendezéseit az izraeli Habima Nemzeti Színházban abszolválta. Európában először prózai rendezőként vált ismertté. 1994 óta operát is rendez, szoros együttműködésben Sergio Morabito dramaturggal és Anna Viebrock díszlettervezővel. E csapat munkáit többször választották „Az év rendezésévé", így a Salzburgi Ünnepi Játékokon színre állított *Ariadne Naxosz szigetén*-t és a Stuttgarti Staatsoperben rendezett *Doktor Faust*ot is. Stuttgarthoz kötődnek Wieler legjelentősebb munkái, amelyek spektruma Händel *Alcinájá*tól Bellini *Normájá*n át egészen Schönberg *Mózes és Áron*jáig terjed.

Megjelent az *Opernwelt* című folyóirat 2006-os évkönyvében.

**Tatjana Gürbaca**
a berlini Hanns Eisler Zeneművészeti Főiskolán tanult, majd részt vett Ruth Berghaus és Peter Konwitschny mesterkurzusain, illetve színpadi munkáiban. 1998–2001 között rendezőasszisztens volt a Grazi Operaházban. Azóta szabadfoglalkozású. Az elmúlt évadban nagy sikerrel rendezte többek között Joseph Martin Kraus *Szolimán*ját és Mozart *Zaïdé*jét Luzernben, valamint Philippe Hersant *Fekete barát*jának ősbemutatóját Lipcsében.

**Karoline Gruber**
tanít a Berlini Művészeti Egyetemen. Az elmúlt szezonban Puccini *Lidércek*jével debütált a bécsi Staatsoperben. További fontos rendezésekkel jelentkezett a hamburgi Staatsoperben, a drezdai Semperoperben és a Kölni Operában. Gruber a Bécsi Egyetemen tanult, később Götz Friedrich, Achim Freyer és Peter Zadek asszisztenseként dolgozott, valamint a Kasseli Staatstheater főrendezője volt.

**Kirsten Harms**
2004 óta a berlini Deutsche Oper intendánsa. 1995 és 2003 között a Kieli Operát vezette, ahol egyebek mellett Wagner *A nibelung gyűrűje* tetralógiáját rendezte nagy sikerrel. Tanulmányait Hamburgban végezte, a Zene- és Színházművészeti Főiskolán. Rendezőként 1982-ben debütált Braunschweigben. 2006 őszén első berlini rendezéseként Alberto Franchetti *Germaniá*ját állította színre.

**OPERNWELT** *Az úgynevezett művelt polgárság eróziót könnyen meg lehet ragadni két adattal. Egy 1958-as vizsgálat szerint a németországi operalátogatók 58 százaléka akkor ötvenévesnél fiatalabb volt. 2005-ben ugyanez a csoport már csak a 26 százalékot érte el. Ami velük együtt eltűnik, az a közmegegyezés arról, hogy kulturálisan mi fontos, mit kell ismerni. Ilyen körülmények között mit jelent újonnan elmesélni a régi történeteket?*

**ANDREAS HOMOKI** Az operaszínpadokon játszott legtöbb mű a színház olyan történelmi formáit képviseli, amelyek számunkra ma már idegenek. Erre reagálnunk kell, ezért meséljük el a történeteket másként, mint ahogy a rendezői utasításokban áll. Minden nemzedékkel változik az esztétika, a fiatalabbak azt mondják: „Ezt már nem hiszem el." Így azután a darabok egyre újabb formákat öltenek. A lényeg, hogy izgalmas színház jöjjön létre. Minél nagyobb lesz a távolság a művek és közöttünk, annál elkerülhetetlenebb ez a folyamat. Amikor közelítek egy operához, ez tisztán személyes találkozás. Olyan előadást kísérlek meg létrehozni, amelyről azt gondolom, engem lebilincselne. Természetesen közben reménykedem, hogy ezzel mások is így lesznek. Hogy függetlenségemet – amennyire csak lehet – megőrizzem, nem nézem meg olyan operák előadásait, amelyeken éppen dolgozom.

**JOSSI WIELER** Rendezőként én a mű jelenvalóságát keresem. Ez az igény persze már a darabok keletkezésekor is létezett, még ha a közönség egy része ezt ma már nem tudja is. Sem Schiller, sem Verdi nem a spanyol inkvizícióról, hanem saját koruk szabadságfogalmáról akartak szólni a *Don Carlos*szal. Manapság olykor tévesek az elvárások, és a műhöz való hűséget is félreértik. Egy művet csak úgy tudunk megrendezni, ahogyan mi magunk helyesnek gondoljuk, vagyis: kisagyunkban a művészetről alkotott mai felfogásunkkal és az olyan eszközök iránti érzékenységgel, amelyekkel az adott mű még ma is érvényesen mesélhető el.

**TATJANA GÜRBACA** Egyáltalán nem hiszem, hogy az úgynevezett rendszeres színházjárók mindig a legjobb közönséget jelentik. A legjobb közönség az, amelyik nyitott aggyal és szívvel jön a színházba, meg akar ott valamit tapasztalni, és átadja magát annak, ami reá vár.

**KAROLINE GRUBER** Én komoly ellentmondást látok a komponisták szándéka és a nézők elvárásai között. Mi, rendezők hosszasan foglalkozunk egy-egy darabbal és annak hátterével. Így automatikusan előnyre teszünk szert a közönséggel szemben. Amikor aztán közönségtalálkozókon a zeneszerzők politikai és társadalmi szándékairól esik szó, valamint arról, hogy ezek milyen szerepet játszottak a rendezői koncepcióban, sok néző számára mindez kínaiul hangzik. Így keletkeznek azután az olyan ítéletek, hogy „Szegény Mozart!", meg hogy „Verdi forogna a sírjában!". Én ezt veszélyesnek tartom. És ugyanezért nem látom értelmét annak sem, hogy túl sokat foglalkozzam a közönséggel, és hogy állandóan azt kérdezzem magamtól: „Hogyan csomagoljam ezt be, hogy mindenki megértse?" A színpadi munka nagymértékben a rendezők személyes történetét is tükrözi. Én például a popzenén nőttem fel, operát először tizenkilenc évesen láttam, köszönő viszonyban sem voltam a műfajjal. A megközelítés első lépése számomra mindig az, hogy a régi történeteket úgy meséljem el magamnak, hogy valamit tudjak is kezdeni velük. Mindez talán nehezen érthető az idősebb nemzedék számára, amely a popot és a komolyzenét nem tartja egymással összeegyeztethetőnek. Másfelől viszont azt sem vitatja senki, hogy például a Händel-operák lényegéhez hozzátartozik a bulvárszínház.

**OW** *De hát a kérdés: hogyan lehet a nézőknek átadni egy önmagában véve is szélsőségesen heterogén és igényes műalkotást? Sok rendezés a történelmi darabokat alapanyagnak tekinti, amelyet kommentálni kell. A recepció a rendezés részévé válik. Ez sok tapasztalt operalátogatónak is problémát okoz. A fiatal közönség viszont, amely még a történetet sem ismeri, végképp nem tud lépést tartani az ilyenfajta differenciálással. Mit jelent mindennek fényében a műazonosság?*

**GÜRBACA** Minden előadás interpretáció is egyben. „Semleges" elbeszélés éppoly kevéssé létezik, mint az adott darab egy az egyben való átadása. Tévedés azt hinni, hogy a hagyományos külsejű rendezések nem interpretációk. Olyankor a néző fejében zajlik az interpretáció interpretálása. Ahogyan a könyveket is alakítják-megszűrik az olvasóik. Végül is épp annyi vélemény lesz, ahány néző.

**OW** *Roman Ingarden lengyel fenomenológus a partitúrát, illetve a művet a „lehetőségek terének" nevezte. Másfelől makacsul tartja magát az operában a* Carmen*-szindróma; vannak darabok, amelyekről már a színházi portás is tudni véli, hogyan kell őket „valójában" játszani. Miként viselkedjék ebben az erőtérben a rendező? Köteles-e minden igényt kiszolgálni?*

**HOMOKI** A rendező előnyt élvez, és ezáltal felelősséget is visel. A közönségnek joga van ahhoz, hogy megragadó élményben részesüljön. Ha a rendezés csak kommentár, az szerintem kevés. A színháznak érzéki és közvetlen módon kell értékeket közvetítenie. Didaktikusnak pedig végképp nem szabad lennünk. Engem az is mindig zavar, amikor egy-egy előadás értetlen fogadtatásáért a közönség állítólag hiányos műveltségét teszik felelőssé. Épp ellenkezőleg: én olyan, nyitott közönséget kívánok magamnak, amelyet nem visz félre az előképzettsége.

**GÜRBACA** A legtöbb darab nem olyan egyértelmű vagy komplett, mint azt sok néző gondolja. Ez éppúgy igaz a *Hoffmann meséi*re, mint Mozart *Zaïdé*jára vagy Puccini *Turandot*jára, sőt még a *Trisztán és Izoldá*ra is. Minden rendezésnél fölmerül a kérdés: milyen nyelven énekeljék? Melyik változatot? Párbeszédekkel vagy recitativókkal? A párbeszédek mely passzusait? Döntéseket kell hoznunk, és döntéseinkkel nekünk is formálnunk kell a darabokat.

**HARMS** A műazonosság történelmiesítő kategória. Mozart idejében egyáltalán nem így gondolkodtak. Az operákat csak később kezdték zárt műalkotásként megtervezni. Vagyis az azonosság különböző fogalmaival van dolgunk. Ami a közönségre is érvényes. Ez az egyik szempont. A másik, hogy a nézők gyakran csalódott szerelmesek. Szeretett operájuktól olyasmit várnak el, amit ők maguk agyaltak ki róla. Azt hi-

szik, vannak bizonyos esztétikai jogaik. És ha az elvárásaik kielégítetlenek maradnak, hevesen és irracionálisan reagálnak.

**OW** *A rendezők fiatal nemzedékét azzal vádolják, hogy koncepciójukat a darab elé helyezik, vagyis hogy a rendezés a művet a saját, másmilyen mondandójára használja fel. Eszerint a rendezők félreismert írók. Nem kellene inkább saját darabokat írniuk? És ha erre nem képesek, nem kellene-e legalább vállalniuk, hogy a művet alapanyagnak tekintik? Gérard Mortier ösztönözte az ilyen próbálkozásokat Mozart és Verdi esetében. Ezek a darabok tehát már nem a komponistától származtak, hanem a komponistáról szóltak.*

**GRUBER** Mindig izgalmas dolog új összefüggéseket teremteni. Ilyenkor az eredeti művekről is sokat megtudunk. A Berlini Művészeti Egyetem általam tanított ének szakos hallgatóival együtt sokat kísérletezünk darabrészletekből újonnan összeállított kollázsokkal.

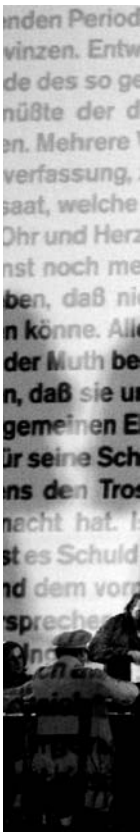
**HARMS** Számomra az a fontos, hogy eljussak a mű lényegéig. És hogy az igazság keresésének útján magam mögött hagyjam a kliséket. Már azzal is valami új keletkezik, hogy az ember ismét komolyan átadja magát egy darabnak.

**HOMOKI** Én kihívásnak érzem, hogy vállaljam a művek adott formáját, föltéve, hogy ez a forma létezik. A jó rendezés mesterségbeli és koncepcionális eszközei lehetővé teszik, hogy a művet

1.

2.

3.



anélkül is érzékenyen kezeljük, hogy belenyúlnánk. Walter Felsenstein, akit manapság szívesen emlegetnek példaként a mű iránti hűségre, nálunk sokkal masszívabban nyúlt bele a darabokba, ha egy jelenet ellentmondott naturalisztikus elképzeléseinek. Csak senki nem vette észre rögtön. Fű alatt történt. Mi ebben ma sokkal nyíltabbak vagyunk. Ha *Don Giovanni*-előadásunk rendezője, Peter Konwitschny Don Ottaviót az áriája kellős közepén egyszerűen lelöveti, akkor ezt a beavatkozást nem lehet nem észrevenni, létjogosultságát pedig csakis a meggyőző rendezői koncepció igazolhatja.

**OW** *Az ilyen megszakítások esztétikai hozama nagyon is vitatható. Maradjunk példánkkal a berlini Komische Opernél. Ha a* Così fan tutte *befejezése előtt két perccel Don Alfonso a rivaldához lép, és így szól: „Egy pillanat, most elvesztettem a fonalat. Tulajdonképpen ki házasodik össze kivel?", úgy a közönséggel folytatott szóbeli kommunikáció fölösleges. Aki három óra után még mindig nem érti, miről van szó, azzal a fölemelt mutatóujj sem fogja megértetni. A közönség másik része pedig azt érzi, hülyének nézik.*

**WIELER** Nem láttam az előadást, de nekem úgy tűnik, ez olyan rendezői kommentár, amely az adott időpontban már egyáltalán nem érdekes, kivéve, ha az egész rendezés arra fut ki, hogy a zűrzavart mutassa fel úgy,

1. Dallapiccola A fogoly című operája Tatjana Gürbaca rendezésében (Volksoper, Bécs)
fotó: Volksoper Wien

2. Puccini Lidércek című operája Karoline Gruber rendezésében (Wiener Staatsoper)
Wiener Staatsoper GmbH/ Axel Zeininger felvétele

3. Bellini Normája Jossi Wieler és Sergio Morabito rendezésében (Staatsoper, Stuttgart)
A.T. Schaefer felvétele

4. Franchetti Germania című operája Kirsten Harms rendezésében (Deutsche Oper, Berlin)
Barbara Aumüller felvétele

Csajkovszkij Anyeginje Andreas Homoki rendezésében (Komische Oper, Berlin)

Monika Ritterhaus felvétele

hogy e kérdés tényleg a levegőben lógjon. Az én meglátásom szerint azonban a *Così fan tutte* a zűrzavar egészen más fajtáiról szól. Talán általánosan úgy mondhatjuk: a rendezői kommentár és a valódi interpretáció lényegi különbözőségéről van szó. A művek erőteljesen ellenállnak, amit egyszerre szabadságunk és feladatunk vállalni. Ha tényleg úgy gondoljuk, a komponista a saját eszközein belül nem fogalmazhatott meg egy bizonyos mondandót, akkor erről a források tanulmányozásával is pontosan meg kell győződnünk. Beszélnünk kell erről a karmesterrel is. Mindezek gyakran nagyon hosszú viták, amelyek minden oldalról alapos előkészületet követelnek.

**OW** *Épp ezt a fölkészültséget vitatják el a fiatal rendezőktől. Nem a Ruth Berghausok, Götz Friedrichek, Peter Konwitschnyk és Hans Neuenfelsek generációjáról beszélünk most. Ők kőkeményen elemeztek, éspedig a zenét is, még ha ennek színpadi eredménye néha tudatos kontrasztban állt is a hangzással. Tehát nem róluk, hanem a náluk fiatalabbakról van szó. Harry Kupfer ezzel összefüggésben nemrég azt mondta: a rendezői „felfúvódások" érdektelenek. Peter Stein hasonlóképp nyilatkozott: hibádzik a mesterségbeli tudás és a partitúra ismerete, túlsúlyba került a felületes spontaneitás, dilettantizmus és magamutogatás.*

**HARMS** A rendezés olyan fejlődésen ment keresztül az elmúlt harminc évben, mint annak előtte soha. Önálló művészetté lett, amely soha nem ismert sokrétűséget mutat fel. A képzés kiváló, és az összes zeneművészeti felsőoktatási intézményben tudományosan is megalapozott. Az idős nemzedék szemrehányása egyszerűen abszurd. Kioktatják a fiatal rendezőket csak azért, mert már nem értik a nyelvüket. Nem lehet, hogy az öregek nagyothallanak?

**OW** *Ellenállás tapasztalható a zenészek részéről is. Még az olyan, nyitott gondolkodású karmester is, mint Hans Swarowsky, azt tanította, hogy a mű mint olyan csak a partitúrában létezik. Johannes Brahmstól Helmuth Rillingig számtalan muzsikus nyilatkozott ugyanígy. Emögött az az elképzelés áll, hogy a megszólaltató művésznek minden hangjegyet, minden apró részletet komolyan kell vennie és át kell élnie. E felfogás szerint a „mű" kvázi elérhetetlen cél marad. A hozzá vezető út éveket vesz igénybe, vagy akár egy egész zenészéletet is. Mindez ütközik az itt már többször említett rendezői megközelítéssel: az énközpontúsággal.*

**WIELER** Ha egy interpretáció nem hat a néző érzékeire, ha csak magamutogatás, amelyet a szélesebb közönség nem ért, akkor az az interpretáció nem sikerült. Fordítva: ha valamit jól megérzékítve mondanak el, akkor azt el is fogadják, akármilyen szokatlan vagy idegen. Persze ez néha eltart egy ideig... Ugyanakkor újból és újból emlékeztetnünk kell: a zenés színház mindig a színházból, és soha nem csak a zenéből indul ki. A közönségnek viszont gyakran egy bizonyos hangzás van a fülében. Vannak, akik ismerik egy opera több előadását is. Sokan kizárólag csak hangokat szeretnének hallani, és egyáltalán nem akarják érzékileg átélni a színház egészét. Másként szólva: a zeneipar elterel minket a színháztól. Ez pedig veszélyes. Vissza kell hódítanunk a zenés színházat a színház számára.

**GRUBER** A rendező énközpontúsága és a mű átélése nem zárja ki egymást, hanem kéz a kézben jár. Ez hosszú és fontos folyamat.

**GÜRBACA** Hogyne. Mindamellett fontosnak tartom az egyéni megközelítést. Miért kell ma ezt vagy azt a darabot előadni, és miért éppen az én rendezésemben? A közönség nagyon gyorsan megérzi, ha ezek az alapvető kérdések tisztázatlanok, és ha a rendező egyszerűen a múltra vagy a tradícióra hagyatkozik. Ilyenkor hiányzik a belső szükségszerűség. Csak ha magunk is izzunk egy műért, tudunk érette másokat lángra lobbantani.

**WIELER** Hamis az az elvárás, hogy az örökkévalóságnak dolgozzunk. A színház mindig a pillanatnak és a jelennek alkot. A zenés színház élő művészeti forma. Ezért is okozhat gondot, ha egyes rendezések húsz évig műsoron maradnak.

**OW** *Mindenképpen problematikus marad az az elképzelés, amelyet a komponista a zenei szubsztanciában véglegesen lerögzített. Vajon a* Figaro házassága *presto-darab-e, vagy sem (mint Nikolaus Harnoncourt állítja)? Mégsem söpörhetjük le az asztalról azt a vádat, hogy egyre több rendezés tudomást sem vesz a partitúráról mint egy integráns értelmi összefüggés alkotórészéről. Egyre kevés-*

*bé veszik tekintetbe az esztétikai tárgyat mint egészet. Hiányoznak a róla való ismeretek, és hiányzik a készség, hogy ezt a tárgyat egyáltalán a maga komplexitásában ragadjuk meg. Calixto Bieito a mintapéldája annak a tendenciának, amely csak a cselekményt rendezi, értelmezi vagy aktualizálja.*

**HOMOKI** Bieito feltétlenül hű a szöveghez! Sem az énekelt szöveget nem változtatja meg, sem a zenéhez nem nyúl hozzá. Az én elvem: mindent szabad, ami működik.

**OW** *Lehet látszólag érintetlenül hagyni egy partitúrát, és mégis ellene dolgozni, amennyiben figyelmen kívül hagyjuk. Bieito egyáltalán nem vesz tudomást a vonatkozások partitúrába foglalt szövedékéről, aminek semmi köze ahhoz, hogy a rendező tud-e kottát olvasni vagy sem. Kezdetben Patrice Chéreau sem tudott kottát olvasni, mégis rendkívül zeneközpontúan rendezett. Adott esetben tehát az is elég, ha valakinek pallérozott és nyitott a füle. Ha viszont egy rendező, mint Bieito, legjobb esetben is csak a zene kinetizmusát vagy hangszínfelületét érzékeli, akkor más, gyakran fontosabb dolgok elsikkadnak. Hiszen a komponista számára egy-egy jelenet meghatározott tartalma, érzelmi lefolyása volt az érdekes. Zenéjével az adott szöveg lehetséges olvasatainak egy bizonyos körét vonta meg. Ez az, ami az operát megkülönbözteti a színdarabtól, és ez az, amit az énekesek, de a nézők is, normális esetben „a mű”-nek éreznek.*

**HOMOKI** A legkonvencionálisabb rendezésekben is félrecsúsznak az érzelmi folyamatok, ha az előadást három hét alatt slamposan összetákolják, de ilyenkor senki sem izgatja magát. Nem a rendezői színház speciális problémája ez. Az érzelmi folyamatoknak egyébként sincsen kötelező kritériumuk. A rendezői utasításokat meg lehet valósítani jól és rosszul. Ám ha változtatunk rajtuk, annak alapos oka kell hogy legyen. Ha például lemondok Cherubino karosszékéről, ki kell helyette találnom valami mást, ami legalább annyira logikus.

**WIELER** A *Figaro* jó példa. A cselédszobai szituáció része a műnek. Ha ezt nem lehet meggyőzően megvalósítani, inkább ne is csináljuk meg a darabot. Ami a rendezőkkel szembeni kifogást illeti: én a prózai színházból jövök, így tudom, hogy ott a rendező bizonyos értelemben komponista is. Éppen ezért a prózai színjátszásban is vállalni kell a „partitúrát”, a darab hangzását, ha logikus, a közönség számára érthető interpretációt akarunk kapni.

**HARMS** Maradjunk még egy kicsit annál a pillanatnál, amikor egy-egy szokatlan rendezés nyomán kitör a düh. Ez a düh gyakran az önreflexió hiányából fakad. És ha már Bieito példáját említettük: az *ő Szöktetés a szerájból*-értelmezésében a lányok, akik máskor a „jók”, hirtelen embereket kezdenek lemészárolni. Most nem az az érdekes, hogy ez milyen színházi eszközökkel valósul meg, hanem hogy a közönség elbizonytalanodik: alapvető berögzöttségeinket a fejük tetejére állították. Az ilyen folyamatok pedig fontosak, mivel világunk többé már nem a jó és a rossz hagyományos szkémái alapján működik.

**OW** *De vajon az értékek felborulása nem vált-e már maga is régen klisévé? Adorno a rossz általánosságról beszélt. Zeneileg is precíz műelemzések helyett irodákat, aktatáskákat, mobiltelefonokat és kereskedelmi ügynököket látunk a színpadon. Az örök problémákat mutatják nekünk, akár van közük a darabhoz, akár nincs: a kommunikáció, az elmagányosodás, a környezet problémáit. És mivel nem magukból a darabokból elemezték ki őket, céljuk általános – és így a színházi médiumban is érdektelen – marad. Hiányzik az érdeklődés a művek iránt?*

**GÜRBACA** Mint mindenütt, a rendezésben is divatok hódítanak. Egy ideig folyton piszoárok voltak a színpadon, meg monitorok. Aki az ilyen divatokat hajkurássza, magára vessen, és ne csodálkozzék, ha nehezen talál majd rá a saját rendezői nyelvére.

**HARMS** Valóban vannak rendezők, akik rendelkeznek egy meghatározott világképpel, és azt vetítik rá minden darabra. Bieitónál ez többnyire a kupleráj vagy a szerepek fölcserélődése. De ha léteznek is ilyen koncepciók, amelyeknek az adott darabhoz semmi közük, le kell szögeznünk: az interpretáció játéktere többnyire nagyobb, mint gondolnánk. Brémában egyszer a *Szerelmi bájital*t tragédiaként rendeztem meg. Ezt a darabot többnyire bugyutának gondoljuk, hisz mindig olyan „trallalás” fazonra igazítják. Pedig tragédiaként kitűnően illett a zenéhez.

**OW** *A zene figyelmen kívül hagyásának vádját nem utolsósorban énekesek hangoztatják a rendezőkkel szemben. És egyáltalán nem a rugalmatlan, ostoba vagy színészileg tehetségtelen énekesek. Közülük sokan azt mondják: „Évekig magamban hordozom egy szerep terhét, magamévá teszem a sajátosságait, megpróbálom felmérni hatósugarát és azt összehangolni saját lehetőségeimmel. Nagyon pontos és jó rendezőnek kell lennie annak, aki tényleg valami újat akar nekem mondani.” Az ilyen, jól felkészült énekesek aztán gyakran csalódottak egy hosszú próbaidőszak végén, miután meg kell valósítaniuk valamilyen rendezői koncepciót, amely alig vesz tudomást a zenei finomságokról.*

**HOMOKI** Az énekeseket általában előadások után fizetik. A próbaidőszakok számukra anyagilag nem vonzóak. Így nem meglepő az ilyen vélekedés.

**WIELER** Én azért ezt nem söpörném le így. Itt nekünk, rendezőknek is magunkba kell szállnunk. Jó énekeseknél pontosan érezhető, ha egy-egy rendezői javaslat elutasítása a művészetükből fakad, és nem hamis önvédelemből vagy hiúságból. Azonnal észrevenni, hogy hiányzik belőlük a felszabadultság. Ilyenkor meg kell magunktól kérdezni, nem a rendezésben van-e a hiba. Mitől nem igazolja ez a pillanat az általunk kigondolt interpretációt? A nagy művészek többnyire igen nyitottak az olyan értelmezésekkel szemben, amelyek önmagukban tényleg következetesek.

**GRUBER** A zenés színház akkor izgalmas, ha együtt hozunk létre valamit. Sok olyan énekessel találkoztam, akit a rendezés nem elégített ki, és aki igényelte volna, hogy részt vehessen a koncepció kialakításában. A színházi működés ezt azonban rendszerint megtorpedózza. Az énekesek többnyire csak a próbák elején értesülnek a rendezői elgondolásról, amelyet ekkorra már részletesen kidolgoztak. Ez valóban frusztráló lehet – egyébként a rendező számára is. Ezért kezdtem el azt, hogy már két évvel a produkció előtt találkozom az énekesekkel. Az én költségemre, persze. Egy ilyen

korai eszmecsere vagy egyszerűen a megismerkedés lényegesen befolyásolhatja a koncepciót.

**WIELER** A zenétől idegen rendezés veszélyét azzal lehet elkerülni, ha megteremtjük magunknak a feltételeket a darab korai megismerésére. Fontos, hogy minden munkatárs részt vállaljon a művészi felelősségből. Ehhez az énekeseken kívül a karmester is hozzátartozik. Amennyi kérdést csak lehet, előre közösen tisztázni kell. A fölösleges konfliktusok sok energiát emésztenek fel. A próbaidőszakban ilyesmire már nem jut idő.

**HOMOKI** Veszélyes dolog azt hinni, hogy jól felkészített énekesekkel minden darab három hét alatt színre állítható. A mai mobilitás a keresett sztárok egyre növekvő elfoglaltságához vezet. Az ilyen emberek persze sokat hoznak magukkal, de a végeredmény egyfajta kulturális globalizálódás, amely előre legyártott tartalmakat közvetít. Ez pedig egyre távolabb visz az élő színháztól. Hál' istennek egyre több operaház jön rá, milyen fontos, hogy saját együttessel rendelkezzék. Csak a saját együttes teszi lehetővé azt a kötődést és folyamatosságot, amely tényleg kielégítő eredményeket biztosít.

**HARMS** Már egy olyan egyszerű mondat is, mint az, hogy „Szeretlek!", tartalmilag nem világos, és nem is mindig egyértelműen zenésítik meg. Hisz jelentheti azt is: „Valójában gyűlöllek!" Lehet kihívás, igazolás, és így tovább. Hogy ezeket a dolgokat az adott összefüggésen belül reflektáljuk, és a megoldást eldöntsük, ahhoz próbálni kell. A tapasztalt énekesek mindezt gyorsabban meg tudják valósítani, a fiatal énekeseknek azonban szükségük van az egyes lehetőségek kimunkálására.

**OW** *A filozófus Hans-Georg Gadamer a befogadó „előítéletéről" beszélt, és úgy vélte, saját történetünk nélkül nem tudunk közelíteni a műalkotásokhoz. Ezek a találkozások pedig a „horizontok összeolvadásához" vezetnek. Mindazonáltal még a Konstanzi Iskola hermeneutikusai is abból indulnak ki, hogy a művek nem adhatnak választ olyan kérdésekre, amelyeket rosszul tettek fel. Volt már szó arról, hogy a megzenésítés behatárolja egy adott szöveg értelmezési lehetőségeit. Fogadjuk el föltételesen az állítást: lehet egy jelenetet helyesen és hamisan értelmezni. Mivel cáfolnák ezt?*

**HOMOKI** Mindent szabad, ami működik.

**HARMS** A lényeg, hogy az elbeszélésmód érthető legyen. Eközben több látásmód is lehetséges.

**GÜRBACA** A helyes és a hamis közötti határ cseppfolyós. Ám elismerem, hogy vannak esetek, amikor jobb lett volna, ha a rendező saját darabot ír.

**WIELER** Amikor a rendező megrendez egy művet, azzal a valóságra reagál. Megkísérel konkrét vagy asszociatív terekben ábrázolni egy világot. Az eszközök megválasztásában tévedhet. Ennyiben létezik hamis a helyesben. Bizonyosan hamis lenne az a kérdés: „miként csinálom másként, mint mások?"

**OW** *A hetvenes és nyolcvanas években megvolt a rendezői színház ellenpólusa, amelytől produktív módon el lehetett rugaszkodni: a régi vágású, plüsshuzatú opera. Időközben eltompultak a polgári operajátszás elleni reflexek. Kifogytak volna az értelmező operarendezés lehetőségei? Kifulladtak a régi művekhez alkotott egyre újabb koncepciók? Időközben számos kísérlet történt egy új szigorra, az elbeszélésmód alternatív egyszerűségére, amelynek persze nem kell mindjárt szellemi egyszerűséghez is vezetnie. Kell bátorság az új teljességhez?*

**WIELER** A hetvenes és nyolcvanas években rendkívül fontos interakciók zajlottak le a színház és a közönség között. Új terek nyíltak ki, és új gondolkodásmódok teremtődtek a zenés színház számára. Hogy mi, akik itt ülünk, ma úgy interpretálunk, ahogyan, az ennek a következménye. Maradt az alapkérdés: hogyan nézhet ki az adott mű kényszerítő erejű új formája? Egyénileg az elbeszélésmódok mindig különböztek. Ebben nem látok alapvető változást.

**HOMOKI** Ahhoz, hogy a darabokat közvetlenül beszélhessük el, már csak azért is beléjük kell nyúlnunk, mivel a régi elbeszélésmódok többé nem felelnek meg a közvetlenségről alkotott elképzeléseinknek.

**OW** *Kirsten Harms, Andreas Homoki – Önök mindketten művész intendánsok, akik egy-egy operaházat vezetnek. Mit tehetnek, mit kénytelenek tenni e házak, hogy közönségüket tartósan magukhoz vonzzák?*

**HARMS** A jegyeladási számok állandó firtatása problematikus dolog. A művészi munka közben nem lehet folyton a közönséget lesni és kiszolgálni. Amikor Kielben dolgoztam intendánsként, szerencsém volt, mert magam mellett tudhattam a ház korábbi főnökét, Joachim Klaibert. Ő gyakran mondta: „Csak azt ne higgye, hogy alattam ez másként volt." Utána lehet olvasni. A vádak harminc, negyven évvel ezelőtt, de még a második világháború előtt is ugyanígy hangzottak: a közönség elöregedett, a rendezések túl modernek, a rendezők begolyóztak, mindjárt vége a színháznak. A súrlódási felületek továbbra is fennállnak. Sem a sikert, sem a bukást nem lehet biztosan megjósolni. A *Bohémélet* is megbukhat. Előfordul, hogy az intendáns még a főpróbán is rosszul ítél meg egy produkciót. Az előrejelzések ritkán igazolódnak. És ez rendjén is van így. Máskülönben kommerszet termelnénk, és az aztán tényleg a színház vége volna.

**HOMOKI** Csak egyetérteni tudok. A Bieito rendezte *Szöktetés a szerájból* premierje előtt a személyzeti tanács felszólított: vegyem le a produkciót a műsorról, mert ez az operajátszás vége, és veszélyezteti a ház jövőjét. Azután az összes előadás zsúfolásig megtelt. A *Le Grand Macabre* esete hasonlóan zajlott. A biztos sikernek vélt címek ugyanakkor elveszíthetik vonzerejüket. Vagy néhány hét után a közönség magatartása változik meg hirtelen.

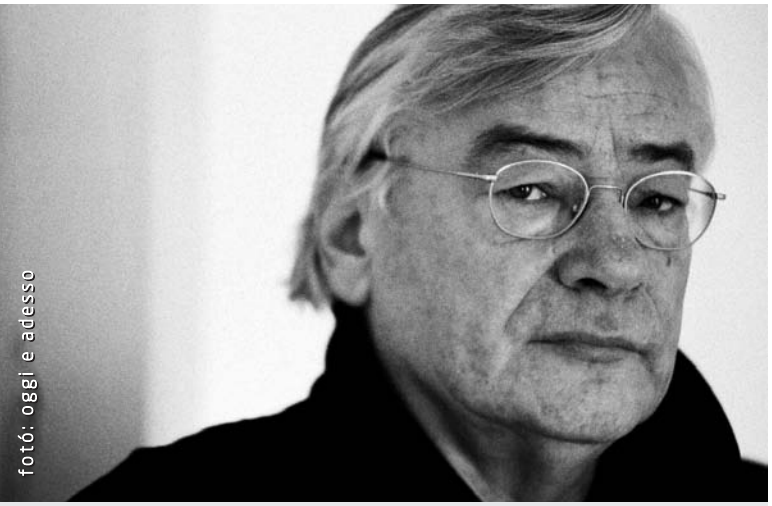
**GÜRBACA** Úgy gondolom, az operaházak tudnak és kénytelenek is tenni azért, hogy produkcióik eljussanak a közönséghez. A folyamat sok időt is igénybe vehet, mint például Stuttgartban, hogy aztán annál tartósabb legyen. A legfontosabb, hogy új darabok szülessenek. Szükségünk van az új repertoárra! Az új darabok iránti nyitottság és a régi művek új olvasatával szembeni fogadókészség összefügg egymással. Nincs az a rendezői munka, amely az új műveket pótolhatná.

Fordította: Mesterházi Máté

Stephan Mösch - Uwe Schweikert

# Mindig az egészről van szó

## BESZÉLGETÉS KLAUS ZEHELEINNEL


fotó: oggi e adesso

Klaus Zehelein 1940-ben született Majna-Frankfurtban. Az érettségi után germanisztikát, zenetudományt és filozófiát tanult. 1959-tól 1966-ig rendszeresen látogatta a darmstadti kortárs zenei nyári kurzusokat. 1977-től a frankfurti városi színházak fődramaturgja lett, ahol később koordináló operaigazgatóvá nevezték ki. Rendkívül sikeres, kompromisszumot nem ismerően következetes és korszerű dramaturgi működésének tíz éve – a Michael Gielen főzeneigazgatósága alatti legendás korszak idején – a frankfurti operaházat az európai zenés színházak élvonalába emelte. Mindeközben a nemritkán Adorno- és Habermas-tanítványként aposztrofált Zehelein a minnesotai State University és a párizsi Collège International de Philosophie docenseként folytatta tanári tevékenységét. Vendégprofesszornak is meghívták a Giesseni Egyetem Alkalmazott Színháztudományi Tanszékére, valamint 1986-tól 1992-ig a Bécsi Iparművészeti Főiskolára. Miután színházi és operadramaturgként két évig szabadúszóként dolgozott Berlinben, Frankfurtban, Brüsszelben és Bécsben, 1989-ben a hamburgi Thalia Theater művészeti igazgatója lett.
1991-ben operaintendánsnak hívták Stuttgartba, ahová szerződése 2006-ig kötötte. Händel *Alcinájának* budapesti előadása – a stuttgarti társulat vendégjátékában – a 2002-es Tavaszi Fesztivál kiemelkedő eseménye volt.

Voltak a Stuttgarti Staatsopernak már a Zeheleinéra előtt is fényes korszakai. A háború utáni első három évtizedben Stuttgart olyan *ensemble*-kultúrát képviselt, amilyen ebben a formában sem Münchenben, sem Hamburgban, sem pedig Berlinben nem létezett. Előbb Günther Rennert és Wieland Wagner rendezései adtak vitára okot, később Jean-Pierre Ponnelle, Achim Freyer, Götz Friedrich és Harry Kupfer színpadi munkái. A modern művek mindig otthonra találtak itt. Az Ulrich Eistert vezette kórus jelentősége pedig túlnőtt önmagán.

Klaus Zehelein fölismerte a ház szervesen fejlődött organizmusának értékét, és új kihívásokkal ütköztette. Így azután a Stuttgarti Staatsoperben addig kihasználatlan energiák szabadultak fel. Az eredmény példátlanul sikeres időszak lett: tizenöt év alatt Stuttgart hatszor nyerte el „Az év operaháza” címet. Ám a folyamatos munka az utolsó évadra más kategóriákban is megérlelte gyümölcsét. Gluck *Alceste*-je, nem utolsósorban „Az év kórusának” interpretációjában: „Az év előadása”. A stuttgarti együttesben naggyá vált Catherine Naglestad pedig „Az év énekesnője” kitüntetést kapta. Az utolsó bemutató, a fiatalon elhunyt Mozart-kortárs Joseph Martin Kraus *Aeneas Karthágóban*-ja egyben „Az év újrafölfedezése” is volt.

(Beszélgetőtársak: Stephan Mösch és Uwe Schweikert)

*– Zehelein úr, a Stuttgarti Staatsoper tizenöt éve az Ön vezetése alatt tizenöt olyan évadot jelentett, amely az event-kultúra ellenében alakult, s ama igazságfogalom jegyében, amely Hegeltől származik, és amelyet később Adorno is átvett. Ez a tizenöt év egyben az opera önmagára kérdezésének és önértelmezésének impulzusait is kiváltotta: a műfaj a társadalom képmásává és ellenképmásává vált. Mindez sok tisztességet és figyelmet hozott az Ön stuttgarti modelljének, követőket azonban tulajdonképpen soha. A társadalmi gondolkodás árfolyama alacsonyabban áll, mint valaha, sok operaház pedig, ahogy a komolyzenei piac egésze is, teljesen más irányba tart. Nem érzi úgy, hogy a maga támasztotta igényével egyedül maradt?*

– Nem, egyáltalán nem. Úgy gondolom, nagyon is tudtunk Stuttgarton túl ható impulzusokat adni, még-

Megjelent az Opernwelt című folyóirat 2006-os évkönyvében.

Gluck: Alceste („Az év előadása"), Staatsoper Stuttgart 2006. Jossi Wieler és Sergio Morabito rendezése (a címszerepben „Az év énekesnője": Catherine Naglestad)

hozzá anélkül, hogy a nemzet tanítómesterévé akartunk volna válni. A lényeg, hogy munkánk középpontjában a művészet akarása állt. Azon voltunk, hogy átlépjük a határokat. Amikor ez sikerül, olyankor – hogy Schönberget idézzem – néha „más bolygók levegőjét" lélegezzük be. És ilyenkor gyakran tényleg jobb a légkör. Az erre való képesség természetesen változó. Nem járunk mindig sikerrel. Az azonban nyilván kiderült, hogy a balsikerek is komoly munkafolyamat során születtek, nem pedig nemtörődömség miatt.

*– Lát-e veszélyt az ilyen folyamatok zártságában?*

– Természetesen. Szerintem téves, ha egy operaház hermetikusan csak a saját szakmáján belül marad. Ez is beletartozik a határátlépés témájába. Wagner *Ring*jéhez például tudósokat hívtunk, akikkel olyan vitákat rendeztünk, amelyek nem álltak közvetlen kapcsolatban a rendezésekkel. Ha az ember a szakmáján kívüli emberekkel találkozik, más gondolatokra jut. A megoldásokhoz vezető utak ilyenkor idegenebbek. Ennek megpróbáltuk újból és újból hasznát venni.

*– Szemére hányták Önnek, hogy dramaturgszínházat csinál.*

– Nem szeretném a dramaturgia szerepét túlértékelni. Nem az én személyes megközelítési módomról van szó, hanem a ház egészéről. Ebből a szemszögből nézve pedig más dolgok éppoly fontosak. Gondoljunk csak például a díszletállító próbák jelentőségére. Hónapokkal a próbák kezdete előtt először ül együtt az egész csapat: jelmeztervező, karmester, rendező-team, énekesek, a kórus vezetése, műszakiak stb. Ha az ilyen „állítópróbát" komolyan vesszük, és az jól sikerül, akkor kezdetét veszi a zenére és az egymásra való figyelésnek az a folyamata, amely lényegesen befolyásolhatja a produkció sikerét. Megfordítva is igaz: ha a díszletállító próba diffúz marad, és annak során senki sem érzi magát jól, akkor minden ezután következő lépés nehezebbé válik. Döntő jelentőségűnek tartom a közös megközelítés folyamatát. Mert az már mégsem járja, hogy egy intendáns csak a főpróbán jelenjék meg, és ott kezdjen el ordítani: „Mi folyik itt?"

*– Mondana konkrét példát a határátlépésre?*

– Luigi Nono *Intolleranzá*jának betanulása az 1991/92-es évadban. Nonóval már 1988-ban, amikor még szóba se került a stuttgarti tevékenységem, beszélgettem a darabbeli kórusok problematikájáról. Nono akkor elmesélte nekem, hogy a bevezető kórus négycsatornás felvétele csak szükségmegoldás volt az ősbemutatón. A La Fenice operaház kórusa egyszerűen nem győzte, ezért kényszerültek stúdióba. A mi stuttgarti kórusunk mindent élőben énekelt. Erre korábban nem volt példa. Bele is került tíz hónapi munkába és a hajlandóságba, hogy a darabon egy egész évadon át dolgozzanak.

JOBBRA FENT: Wagner: Az istenek alkonya, Staatsoper Stuttgart, 2006. Peter Konwitschny rendezése (Brünnhilde: Luana DeVol; Siegfried: Albert Bonnema)

JOBBRA LENT: Hans Thomalla: Idegen (Medea nyomán), Staatsoper Stuttgart – Forum Neues Musiktheater, 2006. Hans-Werner Kroesinger rendezése

*– Volt ellenállás?*

– Egy ilyen projekttel szemben nem a szakszervezetek fejtenek ki ellenállást, hanem éppenséggel a belső korlátaink. Intendánsként ilyesmit csak akkor lehet megvalósítani, ha a karigazgató és a kórusválasztmány maga is meg van győződve a cél értelméről. Stuttgartban ez történt. Jóllehet meg kell jegyeznem: a Stuttgarti Staatsoper kórusa mindig is kitűnő volt. Az új elem nem is a minőségben jelent meg, hanem a repertoár bővülésében.

*– És a színészi követelményekben.*

– Ami a rendezőkön múlik. Ruth Berghaus, Peter Konwitschny és mások olyan, új mércét állítottak fel, amely a mi kórusunk számára ma már természetes.

Foto: A. T. Schaefer

Jaj annak a rendezőnek, aki felkészületlenül jön, és csak annyit mond: „Most jobbról balra mentek”!

– *Önök huszonhétszer játszották el az* Intolleranzát, *és a ház átlagban nyolcvanhat százalékos telítettségű volt. Helmut Lachenmannn* A gyufaárus lányára *pedig gyakorlatilag nem lehetett jegyet kapni. Hogyan nyerte meg a közönséget?*

– Nem tudok erre racionális választ adni. Nincs mögötte stratégia sem. Ha egy ház érzi magában az erőt – amihez elengedhetetlenül hozzátartoznak az intézmény együttesei –, akkor az értékek egyszerűen átadódnak. Erről meg vagyok győződve. Óriási bérletfelmondási hullámokon estünk át, de egyszerre csak mások jöttek operába, olyanok, akiket ez azelőtt soha nem érdekelt. Tizenötezer bérletessel kezdtünk, most tizennyolcezren vannak.

– *De azt mégiscsak átgondolta, miként konfrontálja a közönséget Nonóval és Lachenmann-nal?*

– Két évadon keresztül én magam tartottam a harmadik emeleti előcsarnokban az *Intolleranza* előtti bevezető előadásokat. Fontos volt, hogy az emberek lássák: ez itt a főnök, és ő hisz abban, hogy ezt a darabot játszani kell, méghozzá éppen úgy, ahogyan ez itt történik. Vagyis a közönség megérezte, hogy nem kirakatakcióról van szó, hanem a ház egésze lépett fölfedezőútra. És persze a siker maga is szüli a sikert. Úgy saccolom, közönségünk harminc százaléka egyszerűen csak a sikerünkre volt kíváncsi. Még ha nem tetszett is nekik, tudni akarták, miről beszélnek annyit. Ez is egyfajta társadalmiság, amelyet reálisan látnunk kell, és éppen ezért nem is szeretem, ha olyan színház ideológusának a címkéjét ragasztják rám, amely állandóan a társadalmiságot állítja a középpontba.

– *Stuttgarti korszakának nem egy meghatározó darabját Ön már Frankfurtban is kipróbálta. Néhány rendezőjét is. Visszatekintve hogyan viszonyul egymáshoz pályájának és életének ez a két szakasza?*

– Spontánul úgy fogalmaznék: Pamela Rosenberg és Eytan Pessen tevékenységének hála, Stuttgartban jobb szereposztásokkal dolgozhattunk. Természetesen voltak olyan félelmek, hogy egyszerűen átültetjük Frankfurtot Stuttgartba. De ezek a félelmek hamar eloszlottak. Hisz állandóan kerestük az új megoldásokat. Mozart *Szöktetésének* Berghaus-féle rendezése teljesen különbözik a Hans Neuenfelsétől. A *Ring*ből valami teljesen új született, a *Doktor Faust* is radikálisan más lett. Amit Frankfurtból magammal hoztam, az mindenekelőtt munkánk kívánatos következményeinek előrelátása volt. És kezdetben kellett nekem Stuttgartban az az állandóság, amely Ruth Berghaus, Axel Manthey, Hans Neuenfels vagy Christof Nel rendezéseiből adódott.

– *Emlékirataiban Michael Gielen azt veti az Ön szemére – és ezzel az ítéletével nincsen egyedül –, hogy Stuttgartban a zene húzza a rövidebbet.*

– Erre csak azt mondhatom: Gielennek Stuttgartban sokkal több esélye és próbalehetősége volt, mint Frankfurtban. A karmesterek általában könnyen kiejtik a szájukon, hogy a zene húzza a rövidebbet. Pedig gyakran több próbát kínáltunk föl nekik, mint amennyit kértek. Ha valaki tíz „zenejavító” (csak ze-

nekari) próbát kért, mi tizenegyet adtunk. Gyakorta azonban a következő történik: a karmester egyszer csak kap egy vendégszereplési ajánlatot Amerikából vagy máshonnan, és hirtelen hét próba is elegendőnek bizonyul.

*– Gyakran vetik a rendezők szemére, hogy saját magukat rendezik. A művel való szembesülés helyett a közönség annak lesz tanúja, ahogyan a darab színre állítója, mint valami félreismert szerző, önmagára reflektál.*

– Én ilyenkor a felelősséget legalább annyira az operaházakban, mint amennyire a rendezőkben látom. Egy példa: amikor Stéphane Braunschweig a Berlini Staatsoperben a *Fidelió*val megbukott, az volt a benyomásom, hogy előzőleg nem talált támogatottságra a házban. Nyilvánvalóan nem volt, aki vitázott, beszélgetett, ellenkezett volna vele. Daniel Barenboim ezt utóbb meg is erősítette nekem. Sajnos az ilyesmi túlságosan is gyakran megesik. Ami mármost az önrendezést illeti: szövegekkel sem szabad másként szembesülni, mint ahogyan az emberekkel. Ugye milyen gyorsan készen vagyunk a másokról alkotott ítéleteinkkel? Azt hisszük, ismerjük őket, nem tudnak már minket meglepni. Adorno ezzel összefüggésben „felhős helyekről" beszélt. Ezek sarkallnak produktivitásra. Ám megtapasztalásukhoz hosszan ki kell bírnunk a szöveggel anélkül, hogy egyoldalúan belehasítanánk. Konkrétan szólva, azt mondja például egy rendező: „A darab kuplerájban játszódik, ez napnál világosabb." Ha azonban a szereplők most is ugyanúgy mozognak, mint máskor, akkor e színpadi állítás keveset ér, akár igaz, akár hamis.

*– Stuttgartban Ön azzal az igénnyel lépett fel, hogy Monteverditől napjainkig befogadja az opera négyszáz éves történetét. Nincs ebben önámítás? A barokk, a preklasszikus vagy a modern stílusoknak megvannak a maguk önkorlátozó specialistái, az ő eredményeik pedig befolyásolják a hallgatóság ízlését. Mindezzel komolyan versenyre kelhet egy operaház?*

– Ha folyton a hanglemezpiacot vizslatjuk, akkor nem. Csakhogy nekünk nem ez a feladatunk. Egy operaház – élő organizmus, amely szerves egészként győzi meg a közönséget, és nem tévedhet keskenyvágányra. Persze az organizmusnak szüksége van vérfrissítésre. Évek óta együtt dolgozunk például a XVII. és XVIII. századi zene egyik specialistájával. Az ő munkafázisait a zenekar kezdetben önkéntes alapon követte. Ám nagyon hamar kiderült, hogy akik e tevékenységben részt vettek, mind rengeteget profitáltak belőle. Mára már magától értődik ez a munka. Münchenben és Hamburgban is hasonló dolgok történnek. Sajnos még mindig túlságosan kevés operaház működik ennek az elvnek a jegyében.

*– Ön létrehozta az Új Zenés Színházi Fórumot, ahol alternatív produkciókat próbálnak ki. Hogyan vonná meg ennek mérlegét?*

– A Fórum eredete: a nagyszínházi kortárs ősbemutatóknál gyakran az volt az érzésünk, hogy egy ponton túl tehetetlenek vagyunk, mivel nincs már módunk javítani. Ilyenkor az egész előadó-apparátus nem egyéb, mint a partitúra kivitelező szerve, a struktúra pedig elveszíti flexibilitását. A Fórum nem arról szólt, hogy premierek szülessenek, hanem hogy egy munkafolyamat nyitott eredménye egy adott ponton dokumentálódjék. A munka módja a mindenkori projekt jellegéből adódott. De soha nem úgy történt, ahogyan az operaházban, hogy tudniillik nyolc hétig próbálunk, azután meg jönnek az előadások. A projektek itt másfél évig is eltarthattak. Voltak közben szünetek is, amikor más tervek valósultak meg. Az ember azt hinné, csökken a koncentráció, ha ilyen hosszú ideig húzódik egy munkafolyamat. De nem így van: a résztvevők sokkal nyitottabbá, az eredmények gazdagabbá váltak.

*– Visszahatott-e a Fórum a nagyszínházi működésre?*

– Igen. A társulat is, a műszak is észlelte, mi zajlik a Fórumon. És gondoljanak csak azokra a tapasztalatokra, amelyeket kóristáink Hans Thomalla *Idegen* című darabjában szerezhettek! Ők biztosan nem fogják elfelejteni a közönséggel való közvetlen konfrontálódást, amely az operaházban egyáltalán nem lett volna lehetséges. Tehát többről van szó, mint puszta kapcsolódási pontokról. A Fórum persze nem szolgálhat modellül egy normális operaház számára, ugyanakkor egyes produkciós módszerei nagyon is elképzelhetők lennének egy nagy színházban.

*– Ön 2006 őszétől átvette Münchenben a Bajor Színházi Akadémia vezetését, ahol mindenekelőtt a fiatalok nevelését akarja megerősíteni.*

– Berlinben és Hildesheimben létezik színházoktatási képzés. Zenés színházi pedagógiát azonban egész Németországban nem lehet tanulni. Ezért kezdtük tevékenységünket ezen a ponton. Alapképzésről van szó, amely kapcsolatot teremt a színházpedagógia és a zenés színház között. Nem intézményt akarunk tanítani. Nem azt a kérdést tesszük fel, miként lehet az embereket az operához közel vinni. Célunk sokkal inkább a művészet maga. Ez utóbbi a mi kiindulási pontunk: az összes esztétikai kérdést újból és újból föl kell tennünk, ez az a folyamat, amelyet azután tovább is lehet adni.

*– Ön vállalta a Müncheni Ludwig Maximilian Egyetemen a dramaturgia oktatását is. Miben különbözzék egy dramaturg darabelemzése egy színháztörténészétől?*

– Ha a dramaturg intelligens, és rendelkezik némi tudományos becsülettel, valamint elegendő tekintéllyel is, akkor elemzése egyáltalán nem fog a tudósétól különbözni. Fontos – a dramaturgok képzésében is –, hogy az elemzés megállapításait a gyakorlat is igazolja. A lényeg a nyitottság, pontosabban: egyfajta közvetítői folyamat, amely az előadás létrehozóihoz vezet, és amely végül is eldönti a dramaturgiai munka sikerét. Ha a dramaturg így szól a rendezőhöz: „Ez így és így van, másként nem is tudom elképzelni", akkor már vége is az egésznek. Tapasztalatból mondom... *(Nevet)*

*– Stuttgarti korszakához egy végszó?*

– Nálunk mindig az egészről volt szó.

Fordította: Mesterházi Máté

Natalja Jakubova

# Oroszország diagnosztikája

## OPERA ÉS DRÁMA

Amint azt előre megjósolták, a *Jevgenyij Anyegin* című Csajkovszkij-opera a Bolsoj Színházban, Dmitrij Csernyakov rendezésében az évad főeseménye lett. A harminchat éves Csernyakovot az orosz operarendezés megújítójaként emlegetik – egyébként ő az orosz színház egyik legtehetségesebb alkotója. 1998-as első rendezése Novoszibirkszben – Vlagyimir Kobekin *A fiatal Dávid* című operája – megmutatta, hogy az opera nemcsak zene, de színház is. Ezt Glinka-, Rimszkij-Korszakov- és Wagner-bemutató követte a Mariinszkij-Színházban, majd Sztravinszkij a Bolsojban és a *Borisz Godunov* Berlinben. Az *Anyegin*t a Bolsoj új színpadnak nevezett játszóhelyén mutatták be.

Az első sorban ülő világhírű Galina Visnyevszkaja, az ötvenes évek Tatyjanája rögvest botrányt kavart az előadás körül, nyílt levélben tiltakozva ellene, sőt lemondta a Bolsojba tervezett saját jubileumi előadását is. Amire a színház vezetése azzal válaszolt, hogy éppen az *Anyegin*t tűzte műsorra aznapra. Lehetséges, hogy az énekesnőt túlságosan befolyásolta az előzetes pletykahadjárat, melyben olyanokat rebesgettek, hogy Tatyjana nem levelet, hanem sms-t fog küldeni Anyeginnek; vagy hogy az előadás alapkonfliktusa Anyegin

Az Anyegin a moszkvai Bolsoj Színházban

A lecsúszott család a moszkvai Színművészeti Stúdióban

és Lenszkij homoszexuális szerelméből indul majd ki.

Nemcsak a Bolsoj, de a független kommentátorok sem értik azonban Visnyevszkaja felháborodását. Korábbi munkáihoz viszonyítva Csernyakov előadása hihetetlenül tradicionális. Miközben például Sztravinszkij *The Rake's Progress*ben *(A kéjenc útja – Bolsoj)* jelenetről jelenetre drasztikusan megváltoztatta a játéktér formáját, méretét, sőt játékstílusát is, szabadon közlekedve a XVIII. század és napjaink között, az *Anyegin*ben váratlanul minimális eszközökkel operál, egységes a játékstílus, a kor, sőt a tér is. Igaz viszont, hogy ez az egység robbanásveszélyes.

Az egész cselekmény majdnem egyetlen térben, egy nagy díszebédlőben játszódik. Amivel Csernyakov automatikusan megfosztja a nézőket azoktól a sztereotípiáktól, amelyek a zenei anyagot szentimentálisan összekapcsolják a természettel. Így például a Larina nővérek nyitó duettje nem ártatlan *pleinair*es muzsikálás, hanem hiú anyjuk dicsekvése a vendégek előtt. A vendégek egy óriási asztalnál ülnek – ez az egyetlen fontos díszletelem, eköré szerveződik az egész cselekmény. Ezt az asztalt ugyan megmozdítja Tatyjana a levélírás szenvedélyes jelenetében, de a helyét mintha megpecsételné Anyegin, amikor odaül, hogy elénekelje elutasító válaszát. Miközben énekli, a rendezés mintegy beteljesíti a szomorú jóslatot: íme, két házastárs az asztal két végén, köztük – a leküzdhetetlen üresség.

A legmozgalmasabb jelenet, Larinék bálja természetesen szintén az asztalnál játszódik, de az előző napi mulatság emlékeként a bútordarab ott van a párbajjelenetben is (ami tehát nem a havas erdőben zajlik). Az előadás második részében az asztal egy másik környezetbe kerül: birodalmi fényár veszi körül. Megint nincs bál, csak egy díszvacsora, amelynek vendégeihez Anyegin nagyon szeretne csatlakozni. Aminek pedig tanúja lesz, az ő jóslatát cáfolja: Tatyjana és férje, Gremin együtt vannak, akkor is, ha az óriási asztal közöttük áll.

A kor és tér egysége mintha túl sokat ölelne magába: egy birtokot a Csajkovszkij-féle „régi, jó Oroszországból", a harmincas, esetleg ötvenes évek szovjetunióbeli dácsavilágát, amelyet nem értek még el a politikai kataklizmák (mint Nyikita Mihalkov *Csalóka napfény* című filmjében) vagy akár a mostani új orosz elit frissen felépült rezidenciáját. E korszakok rejtett összehasonlítása bizonyára szándékos: mindegyik amolyan „normalizációs" időszak, amely az azt megelőző viharos éveken élősködik, saját értékeket már nemigen terem. Véletlen-e vajon, hogy a költő Lenszkijt egy ausztrál énekes, Andrew Goodwin alakítja, aki a verseit papírról és természetesen idegen akcentussal „olvassa fel"? Ez a Lenszkij nagyon igyekszik orosz költő lenni, próbál csatlakozni ehhez a nagy kultúrához. De a „nagy kultúrának" már rég nincs szüksége versekre.

A *Jevgyenyij Anyegin* Csernyakov számára az orosz kultúra mesterműve és etalonja, amelynek megcsodálja szépségeit, ugyanakkor ürügyet szolgáltat arra, hogy ennek alapján elemezze e kultúra számtalan illúzióját és önámítását.

„Oroszország diagnosztikája" – ez mondható el a *Jevgenyij Anyegin*ről, s ez az önelemzés köti össze az évad másik fontos eseményével: Nyikolaj Leszkov *A lecsúszott család* című befejezetlen regényének Szergej Zsenovacs által egy nemrég alapított új színházban, a Színművészeti Stúdióban készített előadásával. Nem ez az első eset, hogy Zsenovacs elfeledett művekhez fordul: különösen karrierje elején, a nyolcvanas években bűvölte el a moszkvai közönséget, hol egy klasszicista tragikomédiával (Corneille *L'Illusion comique*-jával), hol egy XVIII. századi népies zenedrámával, olykor pedig Osztrovszkijt vegyítette egy francia romantikus melodrámával. Fő szenvedélye azonban a próza meghódítása a színház számára.

Legfontosabb előadásaiban – *A hang és a tébolyban* Faulkner nyomán és Dosztojevszkij-féle *A félkegyelmű*ben – valóban hódolatát fejezte ki a prózai mesterművek előtt. Mondhatni, lemondott arról a jogról, amelyet a rendezői szakma olyan nehezen vívott ki magának: hogy kifordíthassa az irodalmi szöveg struktúráját a saját egyedi, rendezői dramaturgiája céljaira. Zsenovacs szándékát úgy fogalmaznám meg, hogy a mű és a néző közötti kapcsolatban megpróbálja rekonstruálni azt, ami az olvasó és az olvasott szöveg között jön létre. Így például Faulkner regényéből szubjektív valóságszeleteket hasít ki, mivel csak úgy látja értelmét a színrevitelnek, ha képes megadni a nézőnek egy tudatfolyamban való utazás illúzióját. E prózai kísérletek eredménye kiszámítha-

tatlan – *A lecsúszott család*ban még mindig érezhető bizonyos rendezői passzivitás, a nézőnek bizony nagyon türelmesnek kell lennie. Mégis az előadás fordulópont Zsenovacs munkásságában. Leszkov *A lecsúszott család*jának ambíciója eredetileg nem csekélyebb, mint például Tolsztojé a *Háború és béké*ben: a családi krónika műfaját stilizálva arra törekedett, hogy saját kora (azaz az 1870-es évek) szellemi válságának gyökereit a XIX. század elején keresse, amikor még megvolt a lehetőség az orosz történelem más irányú fejlődésére (amelynek fő kérdése természetesen a jobbágyfelszabadítás volt). Leszkov azt igyekezett megmutatni, hogy a nemesség legjobbjai hogyan szorultak a társadalmi élet perifériájára, és ezért megkísérelte feltárni az orosz patriarchális lét értékeit. A színházi előadásnak az a része, amely mindenféle kritikai distancia nélkül ábrázolja Leszkov idealizált látomásait, nehezen fogadható be. Leszkovnál egy „naiv narrátor", egy nő irányítja az elbeszélést, aki csak azért ír, hogy a család története fennmaradjon – így van az előadásban is. A díszlet egy fekete fal, négyzet, kör, ovális alakú kivágásokkal, amelyek egy földesúri kúria ajtó- és ablaknyílásaira utalnak, de egyszersmind a portrégalériájára is. Az elbeszélés ártatlan szereplői is e kivágások kereteiben jelennek meg – róluk csupa jót hallunk, esetleges gyengeségeiken vagy furcsaságaikon is csak jóindulatúan nevetünk. Az előadás második részében (erre három órát kellett várni!) mégis kiderül, hogy az oly részletesen rekonstruált „orosz paradicsomra" csak azért volt szükség, hogy végre megkérdőjeleződjék. Ez elsősorban egy olyan szereplő által történik, aki „nem fér bele a (portré)keretekbe". A Szergej Abroszkin alakította száműzött szabadgondolkodó a kereszténység elvei szerint szeretne élni. A rendező nem csupán nemes egyszerűségének, hanem a jellem abszolút semlegességének ábrázolására instruálta színészét, hogy semmi ne zavarja meg mondandója lényegét. Alakjának segítségével az előadás, amely egy kissé unalmas portrégaléria meglátogatásaként kezdődött, más síkba, az intellektuális színház szintjére emelkedik. A *Jevgenyij Anyegin* és *A lecsúszott család* a kritikusokban a művészeti kérdéseken túllépő gondolatokat ébresztett arról, hol tart most, és milyen irányba halad tovább az orosz kultúra. Meglehet, a válaszok néha kizárják egymást, ám fontos, hogy e kérdések ne tűnjenek el a napirendről.

Szilágyi Mária

# Demokrácia.doc

## NOVAJA DRAMA FESZTIVÁL MOSZKVÁBAN

Külföldi elismertsége és gyakori színpadi jelenléte miatt azt gondoltam, hogy az új orosz dráma szülőhazájában is hasonlóan fontos. Így alig akartam hinni a szememnek, amikor Moszkva belvárosában, egy őrzött-védett polgári negyedben az egyik ház tűzfalán egy papírlapon megpillantottam a Teatr.doc feliratot. Az úgynevezett új dráma egyik „fellegvára" a ház alagsorában található, talán száz négyzetméteren, és ebben már benne vannak a kiszolgálóhelyiségek is. Minden nagyon egyszerű, improvizált és szükségmegoldás jellegű. Maximum negyvenen férnek el a nézőtéren. De kisszínházként működik a Kortárs Dráma Iskolája is. Az új dráma legismertebb műhelyének számító Kazancev Központ viszont egy állandó játszóhely nélküli produkciós központ. Legjobb helyzetben a Teatr.doc szomszédságában nemrég nyílt Praktika Színház van, amely kitűnő belső tervezésű, jól felszerelt hangulatos kis pinceszínház.

Az új dráma képviselői – többségükben fiatal drámaírók és színházcsinálók, az orosz színházi szakma egy meghatározott csoportja –, akik többnyire csak egy-egy produkcióra állnak össze, és hol az egyik, hol a másik befogadó színházban hozzák létre előadásukat, a saját művészetükön túl nagyon komolyan veszik az új dráma „mozgalmának" ügyét. Feszült figyelemmel követik egymás előadásait, élénken reagálnak minden jó, eredeti gondolatra, színészi és rendezői megoldásra. Ott vannak minden szakmai rendezvényen, és szokatlan komolysággal vitáznak egymással. Igazi megmérettetésként élik meg a fesztiválszereplést, amelyről egy tízfős zsűri ítélkezik.

Az első produkció, amit látok, a Teatr.doc saját előadása, a *Demokrácia.doc*. Speciális program, az Oroszországban élő német rendező, Georg Genoux munkája. Valójában játék a közönséggel, amelynek mindvégig beleszólási joga van az események alakulásába. A játékot két játékmester (két hivatásos pszichológus) irányítja. A rendező a háttérből figyel, és ha szükségesnek érzi, beleszól. Az interaktív vita-játék arra keresi a választ, mit gondolnak az emberek a demokráciáról, és milyennek képzelik el azt, úgy, hogy

közben a közönség maga is „vizsgázik” demokratikus gondolkodás- és viselkedésmódból. Az elején a két játékmester megkéri a nézőket, hogy keressenek maguk közt egy-egy olyan személyt, aki szimbóluma lehetne a demokráciának. Majd megszavaztatják a közönséget arról, hogy a nevezett személyek közül kit tart a legalkalmasabb szimbólumnak. A győztesnek el kell mesélnie egy olyan történetet, amelynek köze van a demokráciához. Ezután egy önként jelentkező „rendezőnek” el kell képzelnie és meg kell találnia a közönség soraiban a történet szereplőit, majd el kell helyeznie őket a játéktérben az erő- és a szimpátiaviszonyok alapján. A közönség önfeledt elragadtatással vesz részt a rendezés folyamatában. Javasol, elvet, felülír. És teszi ezt nemcsak azért, mert jogot kapott rá, hanem mert érzi, hogy a játék kitalálói komolyan veszik, nem verik át például beépített színészek alkalmazásával. Jó felütés ez a demokrácia-játék egy olyan fesztiválhoz, amely szándéka szerint a valóságra fokuszáló darabok bemutatására vállalkozik.

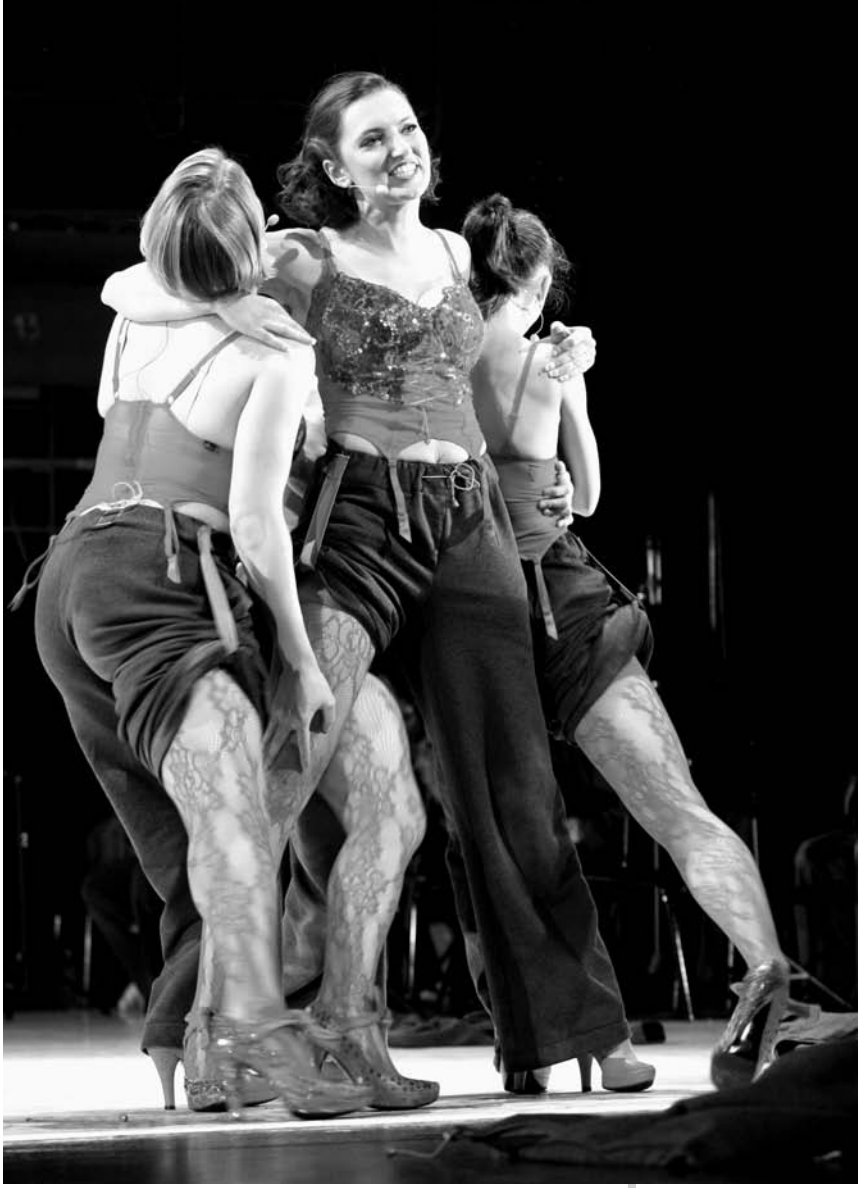
A mai orosz cégek világába nyújt bepillantást a Teatr.doc *Menedzserek* című, verbatim módszerrel készült előadása (dokumentarista drámaírás, amely általában interjúkból építkezik). Míg azonban a hasonló tematikájú nyugat-európai darabokban agyondolgozott, magányos menedzserek rekreációs-terápiás workshopokon igyekeznek visszanyerni energiáikat (lásd *Top Dogs*), addig itt olyan menedzsereket ismerünk meg, akik még rendesen dolgozni sem tanultak meg. Ebben az esetben nem interjúk útján jött létre az előadás, hanem néhányan Ruszlan Malikov rendező vezetésével moszkvai irodákban titokban kifigyelték az ott dolgozó középszintű vezetők ténykedését, és kihallgatták beszédüket. Az előadásban egy új munkatárs felvételi procedúrája kapcsán egy cég marketingosztályán dolgozó menedzserek világát ismerjük meg. A színen hosszú fekete asztal, szék, a mennyezetről vörös telefon lóg le. A figurák megjelenése és viselkedése reális. A felvételeztetés folyamatában nincs semmiféle irreális elem. Mégis perceken belül tökéletes káosz uralkodik el a színen. Ennek oka, hogy az osztály munkatársai nem összehangoltan és szisztematikusan végzik a dolgukat, hanem teljesen esetlegesen és saját belátásuk szerint. Így folyamatosan akadályozzák egymást, és nem jutnak ötről a hatra. De ez a legkevésbé sem zavarja őket. Jól elvannak: teázgatnak, marháskodnak, kicsit stresszelnek és szexelnek. A helyi közönség végighahotázza a játékot, amely autentikus gúnyrajzát adja a menedzserek világának. És egyáltalán nem törődik az előadás esztétikai megformáltságával. Pedig a vicc az egészben az, hogy Malikov a frenetikus hatást egy iskolai színjátszó csoport előadására emlékeztető rendezéssel éri el.

A Durnyenkov fivérek a kortárs orosz drámaírás ismert alakjai. Együtt is és külön-külön is írnak darabokat, amelyek közös jellemzője, hogy nagyon nehezen fejthetők meg. A fesztiválon az idősebbik fivér, Vjacseszlav Durnyenkov *Három jelenet négy festményről* című újabb talányos műve szerepelt. A szerző egy létező szentpétervári festő négy festménye alapján kitalál egy történetet az egyik képen látható kisfiúról. A darabban a fiú fiatal férfiként jelenik meg. Kolja egy bulvárlapnak dolgozik, és regényt ír magának. A darab élete négy évét követi nyomon. Az előadás, amelyet a Praktika Színházban az új dráma eszmei atyja, Mihail Ugarov vitt színre, azzal kezdődik, hogy a parányi színpad egyik sarkában domborúan kifeszített vászonra kivetítik a festményeket, XIX. századi életképeket, és felvételről halljuk az író hozzájuk fűzött magyarázatait. Ugarov a helyszűkéből erényt kovácsol, és rendkívül szellemes megoldással a színpadon egy XIX. századot idéző szobát rendez be, de a szobának csak az egyik fele „valóságos”, a másik felét a vászonra vetített projekció alkotja. Ezzel a megoldással a külvilágot is „behozza”: a vásznon látjuk a szereplőket, amint kint vitatkoznak, majd elindulnak

FENT: Három jelenet négy festményről (Praktika Színház)

JOBBRA: A Menedzserek a Tetr.doc előadásában

a házba, és a színpadi ajtón keresztül már is bent is vannak a szobában. A XIX. századot idéző külsőségek ellenére a figurák szövegeiben gyakran XX. századi gondolatok, a kilencvenes évek szentpétervári underground művészvilágának politikai, társadalmi nézetei köszönnek vissza. A szereplők számára az a központi kérdés, hogyan változtassák meg az elviselhetetlen valóságot. (Mint ahogy az volt a cári Oroszországban a nihilisták számára is, akik mindenestől megtagadták a hűbéri világot, és politikai, társadalmi mozgalmat indítottak annak megdöntésére.) Durnyenkov bravúrosan mossa össze a két kort. Kolja, a darab főhőse túlságosan normális, ő, forrófejű barátaival ellentétben, képtelen félelmeit demonstrációkkal és különböző akciókkal enyhíteni. Kolja nem bírja elviselni a valóságot, morfinistává válik. A végén túladagolja magát és meghal. Az előadás záróképében a vásznon valaki egy dobozka tartalmát vizsgálja. A dobozban olcsó bizsuk mellett mindenféle politikai tartalmú kitűzők, mintha a kilencvenes évek nemzedéke egyik tagjának hátrahagyott emlékeit látnánk. Leszámolás a kilencvenes évekkel? Vagy keserű konstatálása annak, hogy mára már csak ennyi maradt a korábbi idők politikai és társadalmi mozgalmaiból? Durnyenkov és Ugarov ránk bízza az értelmezést. Intenzív, hatásos előadás. Mint egy víziószerű rémálom, amely még ébredés után is nyomaszt.



Vlagyimir Pankov Átjárás című előadása

Ivan Viripajev *Július* című darabjának ősbemutatóját – a Praktika Színház és az Oxigén Mozgalom közös produkciójaként – a fesztivál idejére tervezték. A bemutató elmaradt, csak egy nyilvános felolvasás részesei lehettünk. „A szöveg egy, már nem fiatal férfi monológja, egy szadista gyilkos nyomdafestéket nem tűrő, nyílt beszéde, aki megölte a szomszédját, levágta egy hajléktalan fejét, apró darabokra vágott egy papot, aki menedéket nyújtott neki, ezt követően pedig végképp kannibál lett belőle: felfalt a kórházban egy nővért, mégpedig szerelemből. A darabba beleszövődnek a nővér monológjai, a hős képzeletbeli vagy valóságos fiainak párbeszéde, valamint magának a hősnek a szavai is, melyeket egy öregemberhez intéz – talán az isten az, vagy egy halál előtti rémálombeli lény." A Praktika színpadán mindössze egy szőnyeg, rajta mikrofon, dohányzóasztal és egy szék. Az asztalon kézirat és egy pohár víz. A szöveget a mikrofonnál állva egy színésznő, Polina Agurejeva olvassa. Nem éli magát bele, nem játssza el a figurát, a szöveget műalkotásként szólaltatja meg. Ezt elsősorban azzal éri el, hogy ritmizálja, és egy sajátos közvetítői hangnemben adja elő, amelyet „civil" színpadi viselkedésével is megerősít. Hosszú, sötét ruhában lép színpadra, és megnyugtató mosollyal kezdi mondani a szöveget. Ha szünetet kell tartania, hátralép, és iszik egy korty vizet. Aztán visszalép a mikrofonhoz, néhány apró mozdulattal megigazgatja ruháját, egy pillantást vet a közönségre, és folytatja az olvasást. A színésznő szédületes kisugárzásával pillanatok alatt biztonságot adó szövetséget alakít ki a nézőkkel, és eléri, hogy ne borzadjanak el a szövegtől. Talán ezért, vagy mert csupán egy idős férfi fantáziálásaként értelmezik a darabot, a nézők közben sokat nevetnek. Viripajevnek mindenesetre sikerül ismét alaposan el-

gondolkodtatnia emberi mivoltunkról és vágyainkról.

A fesztiválon látható produkciók közül Vlagyimir Pankov *Átjárás* című előadása ment el legmesszebbre a társadalmi önvizsgálatban, és esztétikai megformáltság tekintetében is ez volt a legizgalmasabb alkotás. (Az előadás eredeti címe *Perehod,* ami átjárót, aluljárót, de átmenetet is jelent.) Pankov, aki eredetileg zeneszerző, játszott a budapesti Kortárs Drámafesztiválon 2005-ben vendégszereplő Kazancev Központ *Gyurma* című előadásában, *Vörös fonál* című első rendezői munkáját pedig a Bárka Színház hívta meg. Az előadás műfaját Pankov *sounddrama*ként határozta meg (így, egy szóban írva), mivel annak főszereplője „a hang mint cselekvés és zenei eszköz", s valóban remekül sikerült a szöveg, a zene és a mozgás újszerű szintézisét megteremtenie.

A félhomályban tartott üres színpad mindkét oldalán számtalan, ezernyi kábellel összekötött hangszer. Az előadás egy etűdsor, amely ugyanazt a témát járja körül: az átmenetet, az átmeneti társadalmat mutatja be az átjárók és aluljárók népének szemszögéből. Az etűdöket Pankov néhány fiatal drámaíróval íratta, s olyan frissek, erőteljesek, mintha verbatim módszerrel készültek volna. (Moszkvában, a széles sugárutak és a szerteágazó metróhálózat városában az átjárók és az aluljárók nemcsak a közlekedés, de a hétköznapi élet fontos helyszínei is, a kis butikokkal teli, zenei kavalkádban úszó folyosó-labirintusokban pezseg az élet, sokan itt vásárolnak be, mások itt találkoznak, itt kötnek üzletet, megint mások itt húzzák meg magukat, vagy lógnak naphosszat.) A színen valaki tangóharmonikán a himnusz dallamát játssza, majd improvizál rá. (Mint ismeretes, az egykori szovjet és a mai orosz himnusz dallama ugyanaz, csak a szövegük tér el.) A vissza-visszatérő himnuszdallam formájában mindvégig jelen van a múlt és a jelen. És felvonul a társadalom alsó rétege: a drogdíler, aki egy gyerekeknek szóló tv-show-ban próbálja ki magát, és kábítja el a kicsiket; egykori magas rangú katonatiszt, akinek már csak elkoszolódott, gombjavesztett zubbonya és kopott kitüntetése maradt meg a dicső múltból; kurvák, stricik, rappelő suhancok. De Pankovnál semmi sem realista. A színészek jelenetről jelenetre más szerepben tűnnek fel, és mindig a nyílt színen öltöznek át. A figurákat csak annyira rajzolja meg, hogy világos legyen az összkép, amelyet a stilizált zenei közeg és a stilizált flitteres jelmezek nagyszerűen egészítenek ki. Pankov hangzó, stilizált élőképei rendkívül beszédesek és sokrétegűek, s tele vannak finom iróniával és humorral. Kísértetiesen idézik a moszkvai csillogó-villogó valóságot és kábító érzésvilágot. Pankov mindvégig kíméletlenül ütközteti ezt a felszíni csillogást a mélyben vegetáló, szenvedő, küszködő emberek sorsával és a múlttal. Figyelem a közönséget: riadt tekintetek, zavartságról árulkodó összegörnyedt felsőtestek, feszengés-mocorgás. Pankov a végén állásfoglalásra kényszeríti a nézőket: a színpadon teljes komolysággal felhangzik a szovjet himnusz, a nézőtéren többen felállnak, főként fiatalok, és együtt éneklik a felvétellel. Előadás után a közönség, mintha csak menekülne, pillanatok alatt szétszéled. A moszkvai színházakban valószínűleg nem sokan szembesítik a közönséget ennyire nyíltan és egyértelműen a jelen valóságával.

Berecz Zsuzsa

# Nem tudom, de fogai vannak

## BODÓ VIKTOR – VINNAI ANDRÁS: PIZZICATO – BERLIN

Berlin, Deutsches Theater. A patinás, ugyanakkor a kortárs neon-esztétikát is adaptáló épület kamaraszínházában mutatták be Bodó Viktor és Vinnai András új darabját, a *Pizzicato*t. A szerzők a *Ledarálnak-eltűntem* nemzetközi sikerei után kaptak meghívást a Max Reinhardt által alapított és jelenleg Michael Thalheimer művészeti vezetése alatt álló kamaraszínházba, mely kortárs darabok játszóhelyeként vált híressé. Az előadásban a társulat tagjai mellett meghívott színészek (Gryllus Dorka, Láng Annamária, Tilo Werner) és a berlini Művészeti Egyetem másodéves színészhallgatói szerepelnek és működnek közre társalkotóként.

A *Pizzicato* témája, helyszíne és *oka* Berlin – a szerzőktől megszokott speciális olvasatban. Leginkább a *Kabaré* Berlinje ez, de Budapest Berlinje is, sőt a Katona József Színház Berlinje is (melyre a darabba beépített jellegzetes mobilcsengőhang utal). Bodó *ready-made* valóságelemek és idézetek összekapcsolásával

hoz létre egy olyan teret, melyben illúzió és valóság határai állandó mozgásban vannak. A *Pizzicato* tere egy Berlinnek nevezett valóságimitátor, melybe a mit sem sejtő „magányos hős" a darab elején belesétál.

Gábor egy „Akárki", egy „Biedermann", a Deutsches Theater színészének, Gábor Biedermann-nak az alteregója. Csak egy lakást szeretne bérelni a Hackescher Markt mellett, és máris sötét machinációk áldozatául esik. A főbérlők kezdettől fogva gyanúsan viselkednek: Tilo (Werner) ideges halandzsába bonyolódva járkál fel s alá, majd „szereposztódáson" megy keresztül, így néhány pillanatig két Tilo van a színen, a feleség, Isabel (Schosnig) pedig mintha egész idő alatt mondani akarna valamit. Senki és semmi nem az, aminek látszik, legkevésbé a lakás, melyet fura alakok és önálló életet élő tárgyak kezdenek benépesíteni. Hogy mindez Gábor víziója-e, vagy egy „Szentiványéji álom" nevű kísérlet, melybe akarata ellenére vonják bele, éppúgy nem deríthető ki, mint Polanski filmbeli bérlőjének viszonya saját valóságához.

A darab kezdetén Gábor Zubolyként, szamárfejjel ébred kanapéján. Rendőrök és közönyös lakók veszik körül, akik valami szektával hozzák összefüggésbe álarca (?) miatt. „Ön egyszerűen nem létezik" – mondja az egyik rendőr, és beoltja Gábort (talán valóságszérummal). Másrészt viszont a rendőrök is csak a Gábor számára megrendezett színjáték statisztái, legalább annyira fiktívek, mint ő az ő szemszögükből. A rejtély megoldása az egymásban tükröződő nézőpontok által a végtelenbe vetítődik. Gábor valóságviziója egy kabaré fergeteges gyorsasággal lepörgő számainak dramaturgiáját követi, ahol alakok lépnek fel, olvadnak egymásba, és változtatnak identitást. Az álomvilág Oberonja, a kabaré impresszáriója nem más, mint a főbérlő Tilo Werner, aki nem utolsósorban önmagát is szerepként játssza. Láng Annamária az alakját folyton változtató játékmester, a tündérek kórusának vezetője, Puck, aki Oberon hatalmas karosszékében feszengve súgja a „tündérkirály" fülébe, hogy elvétette a kísérleti alanyt. A kórust alkotó diákok jelenetről jelenetre új szerepekbe és szerepvágyakba bújnak (meg Koppány Gizella őrült jelmezeibe).

Iko Freese / Drama felvétele

Jelenet a Pizzicatóból

A *staccato*ban (illetve *pizzicato*ban) játszott jelenetek ellenpontja Gábor anyjának egész előadáson végighúzódó készülődése a fiával való találkozásra. Katrin Klein az előadás elején telefonhívást kap Gábortól, aki a városba érkezve szeretne vele találkozni. Mire a nő ruhát vált, és hajléktalanszállóra hasonlító manzárdszobájából egy létrán keresztül lemászik (szinte lezuhan) a színpadra, már késő: világok választják el őket egymástól.

Bodó a *Szentiványéji álom* szüzséjét veszi alapul, egy abszurd dráma anyagát nyeri ki belőle (szeszélyes tudós tönkreteszi egy ártatlan ember életét), és az egészet egy kabaré struktúrájában oldja fel. Korábbi darabjaihoz hasonlóan a *Pizzicato*ban is készen kapott

eszköztárral dolgozik, melyet improvizatív logikával hangol össze. A rövid szkeccsekből álló előadás egy történet lehetőségeit fogalmazza újra, variálja, ágyazza egymásba. Ez az állandó keresés és újrafogalmazás adja a Bodónál ismert labirintusszerű dramaturgiát, mely másrészről a „magányos hős" keresésének és eltéve(lye)désének fikciójába ágyazódik. A *Pizzicato* hősét ugyanaz a színházi gépezet számolja fel és alkotja meg, mint Josef K.-t. És persze a néző. Mert végül is tőle függ, hogy a történéseket egy személy víziójaként azonosítsa, vagy eltávolodjon az értelmezés kényszerétől, és az egészet egy szellemes „Bob Fosse-*unplugged*ként" fogja fel. Esetleg rájöjjön, hogy itt saját (színházi) látása is a játék része, és a rendezői koncepció felfejtésének szépségeiben lelje örömét. Bodó erre a látásmódra reflektál a darab egyik zárójelenetében. Gábor műtéten esik át, melynek során agyvelejében „színházkórtani" szakszavakból álló (körülbelül: „a kegyetlenség neodramatikus, poszttraumatikus színháza") katyvasz kerül felszínre.

Hasonlóan játszik a nézővel Bartos András rafinált díszlete. A lepusztult lakás berendezését egyszerre külső és belső terekre utaló falak határolják, melyek különböző fókuszpontokat kínálnak. Az egyik falhoz állított moziszéksor és az előadás bizonyos pontjain a szobabelső kellős közepére leereszkedő vasfüggöny megnevezi és ezáltal idézőjelbe teszi a teret. A *Motel* díszletére emlékeztet a forgószínpad segítségével megnyíló terek, az újabb és újabb jelenetekre való rányitás elve, mely a drámai linearitást a vartieté szerialitásával váltja fel.

A drámai struktúra felszámolásában Bodó talán a *Pizzicato*ban jut a legmesszebbre. Akár a filmes vágás technikájával hozzuk ezt összefüggésbe, akár a kollázs elvével vagy az improvizáció performatív sajátosságaival: a közös pont az ábrázolás, a kifejezés hagyományos módjainak megkérdőjelezése. A *Pizzicato*ban még meglévő hagyományos színházi narratívák mögött provokatív módon nem áll semmilyen „ábrázolt valóság". Nemcsak a történet vagy a szereplők veszítik el drámai értelemben vett mélységüket, de a nyelv is. A darabban ugyan mindenki túlnyomórészt németül beszél (kivétel például Gryllus Dorka és Láng Annamária röpke káromkodás-közjátéka), de a nyelvbotlásokon és torzulásokon keresztül a szavak értelme kétséges marad. „Milyen stílus ez? " – kérdezi (nyersfordításban) az említett műtétnél közreműködő laboráns. „Nem tudom. De fogai vannak" – hangzik a válasz.

Bodó következő németországi munkája egy helyspecifikus performatív installáció lesz. A *Pizzicato* továbbgondolása.

Rádai Andrea

# Proust-szimfónia

## ROTTERDAM – RO THEATER

Az idős Proust háttal áll a közönségnek, szemben a lamellákból álló függönnyel. Bedugja fejét a függönycsíkok közé, és hegedűszó kíséretére lassan mesélni kezd. Közben a függöny síkján a sejtelmes kék fényből kirajzolódik a beszélő kamerával felvett, óriási méretűre nagyított arca. A rotterdami Ro Theater Proust-sorozatának első jelenete a maga kifinomultságában tökéletesen megragadja az emlékezés folyamatának, a személyiség és az idő viszonyának összetettségét. A mesélő – akit látok is meg nem is – előre is néz meg nem is, tükörbe is meg nem is, vagy talán a tükör mögé.

A fentihez hasonló színházi eszközökre épülő Proust-ciklus messze túllépi egy, a regényt kivonattá csupaszító irodalmi adaptáció vagy egy, a maroknyi Proust-olvasóra kacsintó utaláshalmaz kereteit. Guy Cassiers belga rendező előadás-sorozata önmagában is érvényes alkotás: multimediális Proust-múzeum, a regényfolyamot olvasó képzelet megjelenítése. A látványelemek felhasználásának profizmusa nem öncélú: hiába figyelem tágra nyílt szemmel a rafinált képi megoldásokat, az előadás közben az az érzésem, hogy valójában lehunyt szemmel hallgatok valakit, aki Proust sorait a fülembe suttogja.

A Ro Theater az elmúlt évek során mutatta be *Az eltűnt idő nyomában* alapján készült sorozat darabjait. A *Proust 1* (2003) nagyjából a *Swann* kötetnek felel meg, míg a *Proust 2* (2003) Marcel és Albertine kapcsolatát mutatja be megismerkedésüktől egészen a lány tragikus haláláig. A *Proust 3* (2004) a *Guermantes*-ékből emeli ki a párizsi társasági élet és a homoszexualitás témáját. A *Proust 4* (2004) kissé eltér a regényfolyam szabta úttól, mert *A megtalált idő*n kívül Céleste Albaret, az idős Proust házvezetőnőjének visszaemlékezéseiből merít. A négy előadást egymás után is játszották *Proust-maraton* címmel, nemcsak Hollandiában, hanem Brüsszelben és Berlinben is, a Kunsten Festival des Arts és a Berlini Ünnepi Játékok keretében.

Az előadások nem a könyvben leírt események sorrendjét követik, hanem – és ezt a cím is jelzi – a regényíró Proust életének egy-egy szakaszát mutatják be: a kisfiút, a kamaszt, a férfit és az öregembert. Proust szerepét ugyanakkor ketten játsszák: egy fiatal (Eelco Smits) és egy idősebb színész (Paul R. Kooij), akiknek színpadi jelenléte mindegyik darabban egyformán

Pan Sok felvételei

Fania Sorel (Gilberte) a Proust 1-ben

Marlies Heuer (Odette) a Proust 1-ben

hangsúlyos. A panoramikusabb *Proust 1* és a *Proust 3* a párizsi társasági élet egy-egy szegmensét mutatja be, azaz az első részben a „Verdurin-szalont" és a harmadikban a Guermantes-ok fogadásait. A *Proust 2* és a *Proust 4* ezzel szemben a regényíró életének egy-egy fontos kapcsolatára koncentrál. Az első és a harmadik rész ennek megfelelően bonyolultabb és rafináltabb technikai eszközöket és jóval nagyobb szereplőgárdát vonultat fel, míg a második és a negyedik rész hangulata bensőségesebb és koncentráltabb: mindössze négy szereplő van a színpadon, s akárcsak Proustot, Albertine-t és Céleste-et is két-két színész játssza.

A *Proust*ok varázslatos hangulatát a legkülönfélébb multimediális eszközök teremtik meg. Mintha emlékező-laboratóriumban lennék: egyszerre hat rám hang és fény, kép, írott és mondott szöveg, s ahogy Proust művét, úgy az előadást is átszövik a különböző művészeti ágakba tartozó alkotások. A *Proust 1*-ben vonósnégyes ad elő részleteket Kurtág, Debussy, Sosztakovics és Ravel zenéjéből, a *Proust 3*-ban a Bachot éneklő rotterdami gyermekkórust vezényli Guermantes hercegnő vagy Swann-né. Az előadásokat felismerhető vagy földöntúli, furcsa zörejek kísérik végig: tengerzúgás, suhogás, sóhajok és halk sikolyok.

Az előre felvett és élő képek nem egyszerűen kiegészítik, árnyalják a színpadi eseményeket, hanem olyannyira szervesen egymásba szövődnek, hogy tökéletesen egybemossák a képzelet és a képzelethez képest létező valóság határait. Ebben a világban illúziónk a lineáris időről egyszerűen használhatatlan: nincs kijelölt viszonyítási pont az időben, mintha az előadás mindvégig egyetlen pillanatot sűrítene. Amikor például a színpadon Guermantes hercegnő fogadása zajlik, és – bár a színészek szinte mozdulatlanul állnak, s nem nézek egymásra – ömlenek belőlük a társalgási fordulatok, a kivetítőn egy másik társasági esemény játszódik: a hercegnő és vendégei festett bokrok és virágok között piknikeznek. Ezeken a néma felvételeken a metakommunikáció annyira erős, hogy lehetetlen nem párhuzamosan figyelni a két összejövetelt. Emlékezetes az a jelenet is, amikor Céleste és Proust első beszélgetése alatt Paul Kooij a színpad szélén megbújva beszél a kamerába, és csak kivetített arca fordul a házvezetőnő felé. A gyermek Proustot játszó Eelco Smits is vetített képekkel beszélget az első részben – aprónak látszik hatalmasra nagyított szüleihez és az orvoshoz képest. A videók gyakran tükrözik vagy elforgatják a színpadi eseményeket. Az Odette-tel, a későbbi Swann-néval való kapcsolatába belefáradt Swann monológját a földön, oldalán fekve mondja el, miközben kivetített arcát függőlegesen látjuk. A tárgyakat ábrázoló képek – például a balbeci hotel nyitott ablaka vagy *Delft látképe,* a festmény, melynek szemlélésébe Bergotte, a regénybeli író belehal – olykor kommentár nélkül utalnak vissza (vagy előre) valamely korábbi (vagy későbbi) eseményre.

A kivetítőn rövid szövegek – mintha az olvasás a hatodik érzékszervünk lenne – hozzák működésbe a néző képzeletét. A regény számos motívuma tehát nem képileg, hanem csak szövegként jelenik meg: *Egy csók. A szeme. Lépések zaja. Galagonyabokor.* A történelmi idő szövegek segítségével válik érzékelhetővé, bár mivel a feliratok a képernyő egy kevésbé hangsúlyos pontján tűnnek fel, múlását csak marginálisan észleljük – akárcsak Proust. A *Proust 4* a *2004: George W. Bush újraválasztása* felirattal kezdődik, majd az évszámláló folyamatosan halad vissza az időben, egészen 1871-ig: *Marcel Proust születése.* A színpadon az idős Proust ekkor már haldoklik.

A *Proust*-ciklust a különleges szövegmondás-technika is emlékezetessé teszi. A fiatal és az idős Prousttól rengeteg olyan regényrészlet hangzik el élőben, melyhez nem kapcsolódik színpadi cselekmény. Az előadás mégsem válik monotonná. Megfontoltan, lassan kígyózik a Proust-szöveg, és a színészek a legváratlanabb pillanatokban tartanak szünetet: mintha képzeletük éppen más utakra vinné őket. *A szöveg születésének,* az írás folyamatának vagyunk tanúi.

Bár a bonyolult, színes képek, a hangok és a zene szinte bombázzák érzékszerveimet, a csak szövegként megjelenő motívumok és az (anti)teátrális effektusok nem hagyják ellustulni a képzeletem. A párbeszédek során a színészek gyakran kézimikrofonba beszélnek, és a közönséget nézik. Amikor Swann és Marcel szerelmeik vélt leszbikusságáról faggatóznak, mikrofonjukat, mint egy bőszült riporter, heves mozdulattal tartják partnerük elé. Színpadi mozgás egyébként alig van, a színészek többnyire szobrokká merevedve állnak, ülnek vagy fekszenek a színpadon. Csak felirat jelzi Albertine és Andrée táncát, melyet a fiatal Marcel oly féltékenyen, gyötrődve szemlélt: a két színésznő a színpadon csak áll, és egymást figyeli. A jelmezek, melyek semmilyen korhoz nem köthetők, legfeljebb a divatbemutatók bizarr ruhaköltményeit idézik fel, hihetetlenül megnehezítik a mozgást, és szoborszerűvé teszik a szereplőket, a két Proustot kivéve. Gilberte az első jelenetben elképesztő méretű tollkoszorút hord a fején, a Swann-nal kacérkodó Odette vállán görögdinnye nagyságú sárga pomponok vannak, Céleste ruhája suhogó selyem helyett fehér kartonból van.

Amikor Marcel Albertine haláláról értesül, a lány kivetített arca egyszerre elhalványul. Amikor újra kiélesedik a kép, egy szobrot látunk a helyén. Majd egyre több szobrot: műalkotások hosszú sorát, a pillanat megörökítésének kísérleteit. *Az eltűnt idő nyomában,* a több ezer oldalas regény valójában néhány pillanatról szól. Egyetlen pillanatban minden benne van. A velencei járdakőben a combrayi galagonyabokor. A combrayi galagonyabokorban a velencei járdakő. A haldokló Proustban a gyermek Marcel. A gyermek Marcelben a haldokló Proust. A néző a színházban elfeledkezik az időről. Röpke pillanatnak érzi az előadások alatt eltelt négyszázkilencvennégy percet.

WWW. SZINHAZ.NET

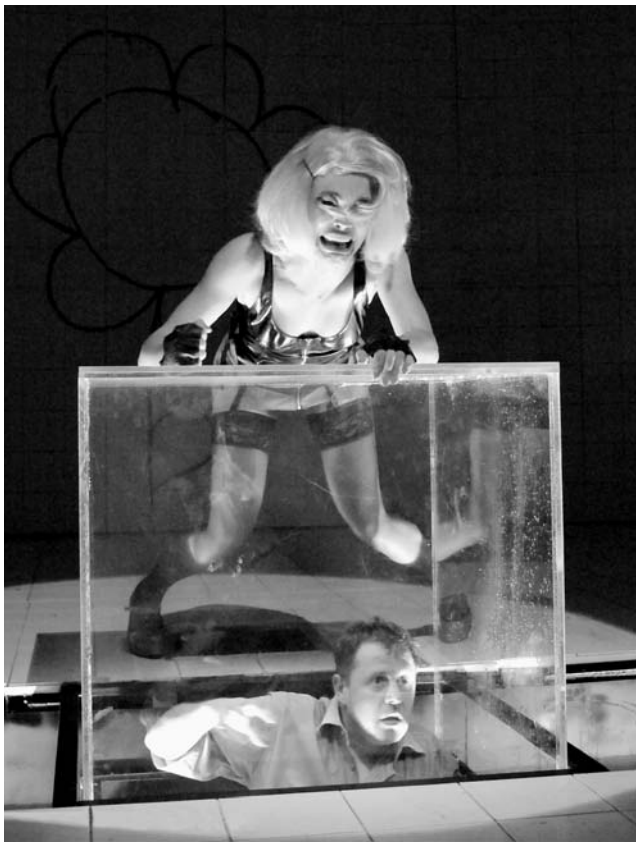
Boros Kinga

# Borzalom és szerelem

## SARAH KANE: MEGTISZTULÁS

A jászvárosi Polirom Kiadónál néhány hónapja megjelent *Egy életrajz*ában Andrei Şerban megállapítja, hogy örökösen két világ közt él. A Romániából 1969-ben kivándorló, előbb az Egyesült Államokban, majd a világ számos országában elismert művészként működő rendező ezzel nemcsak földrajzi helyhez-nem-kötöttségére, utazó életmódjára utal, hanem arra is, hogy a *mainstream* és az off-off színházak, a sikerre teremtett és a kísérletező kedvből született előadások közt nem tud és nem is akar választani. Első, a bukaresti I. L. Caragiale Nemzeti Színházban lemondással végződő rendezői-igazgatói próbálkozása után ezúttal két, már a darabválasztás okán is igen különbözőnek ígérkező munkára tért vissza Romániába. A nagyszebeni Radu Stanca Színházban e cikk írásakor nyílik szét a függöny Csehov *Sirály*ának bemutatóján – ezt Tokió és New York után harmadszor rendezi Şerban.

A *Megtisztulás*t hónapok óta játssza a Kolozsvári Nemzeti Színház. Erősen ellentmondásos nézői és szakmai visszajelzéssel, valamint néhány hangos botránnyal kísérve. A bemutatót fogadó sűrű csend után az első kritika a novemberi Országos Fesztiválon való szereplést követően jelent meg, azonnal kiváltva a rendező nyilvános, vitató válaszát. Korábban felháborodását fejezte ki a sajtóban az előadást vendégül látó bukaresti Nemzeti túl magas jegyárai miatt, amely ezzel kizárta a megszólítani kívánt fiatal közönségréteget. Mellesleg az egyik előadáson a főszereplő színésznő nyílt színen kellett hogy kiutasítson egy vakuval fényképező kritikust.



Nicu Cherciu-Reel felvételei

FENT: Ramona Dumitrean és Hatházi András

BALRA: Hatházi András, Anca Hanu, Silvius Iorga és Cristian Grosu

Andrei Şerban és az Amerikában élő román drámaíró, Saviana Stănescu közös román fordítása az eredeti címet *(Cleansed – Megtisztulva)* kissé elferdítve a folyamatra helyezi a hangsúlyt. *Megtisztulás* – a cím a színészek munkájáról is

szól. Az előadás mindenekelőtt arra bizonyság, hogy Şerban milyen kiváló önfegyelemre, pontosságra késztette őket. A Tinkert alakító Hatházi András kivételével friss, legfeljebb öt éve diplomázott fiatalok alakításából a darabban ábrázolt szenvedélyek és szenvedések ellenére hiányzik mindenfajta pátosz vagy karikírozás.

Şerbannál komplex jellemek vannak, és az előadás a színészi játékkal hitelesíti azt, amin megütköznénk – vagyis érvényteleníti az előítéleteket. Például Carl és Rod gyűrűváltásának jelenete Ionuţ Caras és Adrian Cucu alakításában a bontakozó szerelem izgalmát, bensőségességét hordozza, és hamar feledteti, hogy két férfi szerelmét a társadalom hajlamos abnormálisnak tartani. Nem a piperkőc homoszexuális, a szadista doktor, a közönséges konzumnő, a skizofrén kamasz filmes paneljeit sorakoztatják fel a színészek, hanem megkeresik a szereplők igazságát.

Kane darabjának mondandója egyértelmű: a borzalmak hátterével erős kontrasztot teremteni a szerelemnek. Andrei Şerban szándéka sokkal talányosabb. Rendezése – ami a történetet, a szereplők által lélekben megélteket, a test kínjainak és gyönyöreinek valószerű bemutatását illeti – elsőre hűnek látszik a darabhoz. A Nemzeti színpadára berendezett nézőtértől alig néhány méterre zajlik a fehér csempés, kórházra és húsfeldolgozó üzemre egyaránt asszociáló játéktérben az injekciózás, a véres csonkolás, a verés, a szeretkezés, az erőszak, az öngyilkosság. Az első jelenetek valóban megrázóak, bár a képzeletünkre bízzák a cselekedetek kiteljesítését. Cristian Grosu arca néma ordításra torzul, inas, meztelen teste görcsbe rándul, miután Tinker beadja a halálos adagot. Hatházi András ujjaival ollót mímelve vágja ki Carl nyelvét. Ám a továbbiakban Şerban tudatosan rálicitál a kegyetlenkedésre: Tinker késsel, bárddal, végül láncfűrésszel esik neki Carlnak. Erre már nyílt kuncogással reagál a közönség. Elidegenítő kiszólások hívják fel a figyelmünket, hogy bármily mesteri is a színészek munkája, bármennyire fogva tart is az előadás (két óra negyven perc egyhuzamban), ne kapjunk sokkot. Tinker a közönséghez fordul: „Ne féljenek, maguk közül senkit sem fogok megölni." A sztriptíztáncosnőt játszó Ramona Dumitrean felszólít néhány nézőt, hogy simogassa meg csupasz mellét, ám aki belemenne a játékba, annak kezére üt. Hasonló hatású a szerelmi jeleneteket kísérő zene és vetítés: Tina Turner, Sting egy-egy lassúja, naplemente, csobogó patak és ilyesféle természeti képek langyosítják idillé Graham és Grace találkozását, szeretkezését, a két testvér teljes azonosulását. Az utolsó képben Carl kinyitja levágott kezét, leengedi levágott karját, lábát, átöleli Grace-t, és így néznek bele a jól megérdemelt, túlcsordulóan boldog befejezésbe.

A következetes túlzást rendezői szándéknak kell elkönyvelnünk. Borzalom és szerelem – Şerban mindkettőről lerántja a leplet. A nézőben nem mehet végbe semmiféle megtisztulás, mert érzelmileg nem sodródik bele a történetbe. Marad számára a színészi munkára, az előadás hatásmechanizmusaira figyelő intellektuális öröm.

SARAH KANE: MEGTISZTULÁS
(Kolozsvári Nemzeti Színház)

**Díszlet- és jelmeztervező:** Adriana Grand. **Rendező:** Andrei Şerban.
**Szereplők:** Cristian Grosu, Hatházi András, Ionuţ Caras, Adrian Cucu, Andreea Bibiri m. v./Anca Hanu, Silvius Iorga e. h., Ramona Dumitrean.

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, Rező tér 15.
Tel: 06–1 210–5149, 210–5159,
Fax: 303–9241 • e-mail: lapterjesztes@es.hu

## Summary

The issue opens with a contribution to the new Theatre Law on which theatre managers and representatives of the Ministry of Education and Culture recently agreed. The present material concerns the structure of theatrical establishments.

Reviews this time are by Balázs Perényi, Andrea Tompa, Balázs Urbán, Zsolt Karácsonyi, Tímea Papp, Judit Szántó, Tamás Tarján, László Zappe, Lilla Proics, Andrea Rádai and György Karsai and they examine Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream* (The Ark), István Tasnádi's *Finito* (Örkény Theatre), two productions of Shakespeare's *King Lear* staged by the same director first at Budapest's National, then at Sepsiszentgyörgy/Sfintul Gheorghe (Rumania), E. T. A. Hoffmann's *The Golden Flower Pot* (Nyíregyháza), *The Women of Trakhis* by Sophokles (The Chamber), Ödön von Horváth's *A Tale of the Vienna Wood* (Studio of the National), Zoltán Egressy's *Accident* (Veszprém), a free adaptation of Ion Luca Caragiale's *Carnival* by Lajos Parti Nagy (Kaposvár), Shakespeare's *As You Like It* (József Attila Theatre) and Heiner Müller's *Quartet*, a co-production by actors of various Rumanian and Hungarian companies.

The four reviews in our column on modern dancing are about *Ninety-nine Minutes*, a joint production of the Central European Dance Theatre, *Singing Joints*, a choreography by Andrea Nagy and the GK Impersonators – not just company, with a choreography by Christian Gergye, *Flux*, *Transmission* and *Push*, three works by the visiting Russell Maliphant Company, and three short works by Kata Juhász and Attila Gergely: *Rock n'Roll*, *Song On the Eye of the Needle* and *Eine kleine Bachmusik*. Reviewers are Csaba Kutszegi, Krisztián Faluhelyi, Tamás Halász and Virág Vida.

Iván Koós, leading director and designer of the State Puppet Theatre (later Budapest Puppet Theatre) for forty years would be eighty in March; István Nánay comments on his outstanding merits.

In our new column on theatre history we publish a classic text: József Katona, author of our national play *Banus Bánk* exposes in 1821 the reasons why „playwriting cannot thrive in Hungary". Péter Valló, a contemporary director comments on the present validity of the essay.

In its first part the column on world theatre carries on the discussion on present day opera production with a Berlin round table debate on the question – two collaborators of the review *Opernwelt* moderate, five leading German directors and managers contribute – and with an interview: Stephan Mösch and Uwe Schweikert talk to Klaus Zehelein, music dramaturge, manager between 1991 and 2006 of the Stuttgart Opera House.

In the second part Natalya Yakubova, Mária Szilágyi, Zsuzsa Berecz, Andrea Rádai and Kinga Boros discuss several interesting events and/or productions abroad: the highlights of the present Moscow season, the Moscow Festival of New Drama, *Pizzicato*, a production by Hungarian artists Viktor Bodó and András Vinnai at the Berlin Kammerspiele, the stage version in four evenings of Marcel Proust's novel *À la recherche du temps perdu* at the Ro Theater in Rotterdam and Sarah Kane's *Cleansed*, as directed at Kolozsvár/Cluj's National Theatre by Andrei Şerban.

Playtext of the month is the new Hungarian translation by György Karsai and János Térey of the Sophokles classic, *The Women of Trakhis*, a performance also reviewed in this issue.