2006. AUGUSZTUS

XXXIX. évfolyam 8. szám

Színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG

WWW.SZINHAZ.NET

ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

VILÁGSZÍNHÁZ

Wiener Festwochen

Háry János, Producerek, Vesztegzár a Grand Hotelben, Merce Cunningham

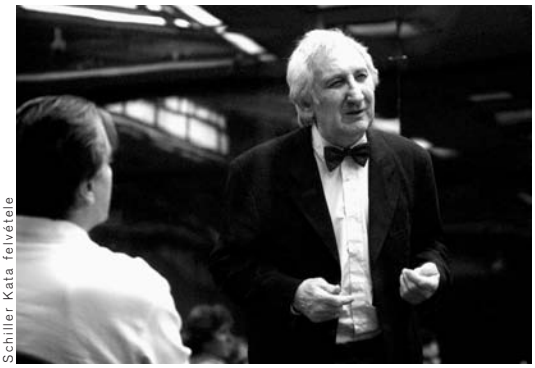
Gosztonyi János: A mi K. Józsink (dráma)

VILÁGSZÍNHÁZ: ŠTERIJA, TORUŃ

392 Ft

Schiller Kata felvétele

A nürnbergi Mesterdalnokok – Operaház



Schiller Kata felvétele

Tizenkét dühös ember – Nemzeti Színház

Koncz Zsuzsa felvétele

Rómeó és Júlia – Új Színház

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

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

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

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

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

Megjelenik havonta
XXXIX. évfolyam
HU–ISSN 0039–8136

Színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG
ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

www.szinhaz.net

XXXIX. évfolyam 8. szám ▪ 2006. augusztus

FESZTIVÁL

▪ Perényi Balázs: A LESAJNÁLT KISTESTVÉR 2
Gyermekszínházi Biennále Kaposváron

IN MEMORIAM

▪ Upor László: MÁSFÉL ÜVEG SÖR ÁRVÁN 9
Osztovits Levente (1940–2006)

KRITIKAI TÜKÖR – ZENÉS SZÍNHÁZ

▪ Csont András: A JELEN NEM MIÉNK 11
Richard Wagner: A nürnbergi mesterdalnokok
▪ Márok Tamás: MIKÖZBEN... 13
Vántus István: Aranykoporsó
▪ Márok Tamás: A MAGYAR ILLUZIONISTA 15
Kodály Zoltán: Háry János
▪ Miklós Melánia: LÁDAFIA 17
Hólyagcirkusz Társulat: Don Cristóbal-pályázat
▪ Urbán Balázs: MIBŐL LESZ A SIKER? 19
Mel Brooks: Producerek
▪ Kovács Dezső: TÁNCOL AZ EGÉSZ VILÁG 22
Frank Wildhorn–Jack Murphy: Rudolf
▪ Karuczka Zoltán: SZÉP VOLT, FIÚK! 24
Fenyő Miklós–Tasnádi István: Aranycsapat

KRITIKAI TÜKÖR

▪ Kovács Dezső: 12 PASI 26
Reginald Rose: Tizenkét dühös ember
▪ Vida Virág: FÉRFILÉLEKRE VETŰLŐ ROSSZ FÉNY 27
Miss Julie; Julie kisasszony
▪ Stuber Andrea: AZ ÁLOM ÁLOM 30
Sławomir Mrożek–Gyarmati Kata: 3 éj
▪ Zappe László: A PESTIS KEVÉS 31
Rejtő Jenő: Vesztegzár a Grand Hotelben
▪ Karuczka Zoltán: SZERET, NEM SZERET, SZÍVBŐL SZÍNBŐL 33
William Shakespeare: Rómeó és Júlia
▪ Galambos Gábor: AZT HISZED, HOGY NYÍLIK MÉG A SÁRGA RÓZSA? 35
Varsa Mátyás: Tin és Puttó Li-potban

TÁNC

▪ Fuchs Lívia: ÜZENET A MÚLTBÓL 36
Merce Cunningham Dance Company
▪ Kutszegi Csaba: A TÖKÉLETLENSÉG ELÉRÉSE 38
A VORTICE.Dance vendégjátéka
▪ Kutszegi Csaba: ÉVMILLIÓK PERCEKBEN 40
Dan Puric: Álom

INTERJÚ

▪ Halász Tamás: AZ UTAM A SAJÁTOM 41
Beszélgetés Horváth Csabával

VILÁGSZÍNHÁZ ŠTERIJA JÁTÉKOK

▪ Tompa Andrea–Csáki Judit: NEMZETI, HŐSÖK, TERE 44
Viták és előadások
▪ Dragan Klaic: A NEMZETI SZÍNHÁZAK A NEMZETÁLLAMOK ELHALÁSÁNAK KORÁBAN 46

VILÁGSZÍNHÁZ WIENER FESTWOCHEN

▪ Koltai Tamás: SZABADSÁG, SZERELEM 52
Mozart háromszor
▪ Csáki Judit: UGYANAZ, MÁSHOL 56
Jürgen Gosch Macbethje

VILÁGSZÍNHÁZ

▪ Nánay Fanni: ZENE ÉS ELKÖTELEZETTSÉG 57
Toruńi fesztivál
▪ Fábri Péter: ÁLLJ MEG, PILLANAT! 60
A Faus második része a Deutsches Theaterben
▪ Bérczes László: BOLDOG EMBER 63
Tatyjana Tolsztaja: Szonya

DRÁMAMELLÉKLET: Gosztonyi János: *A mi K. Józsink*

A CÍMLAPON: Shawn Mathey (Ferrando), Erin Wall (Fiordiligi), Eliīna Garanča (Dorabella) és Stéphane Degout (Guglielmo) a *Così fan tutté*ban (Wiener Festwochen) • Fotó: Josep Ros Ribas / MAXPPP

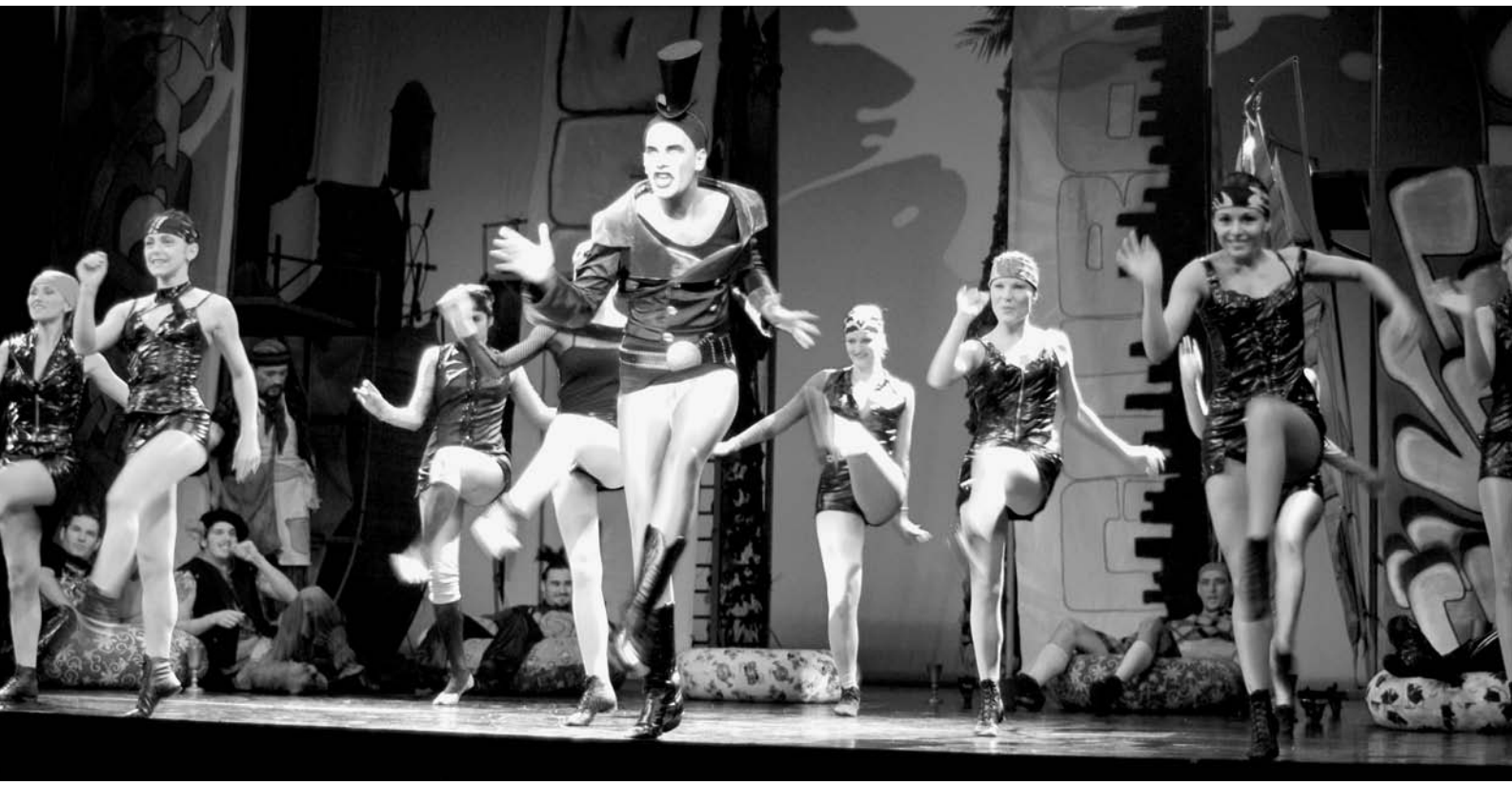
A HÁTSÓ BORÍTÓN: Szonda Éva (Prisca) a Szegedi Nemzeti Színház *Aranykoporsó*-előadásában • Veréb Simon felvétele

Perényi Balázs

A lesajnált kistestvér

■ GYERMEKSZÍNHÁZI BIENNÁLE KAPOSVÁRON ■

Az idén harmadszor rendezték meg Kaposvárott, az értékes gyerekszínház egyik fellegvárában a Gyermek- és Ifjúsági Színházak Bienináléját. A versenyprogramot Horváth Péter író, színész és rendező válogatta, aki a gyerekeknek szánt irodalomhoz és színházhoz egyaránt kötődik. A szakmai beszélgetéseken elárulta, hogy az egyik legszemélyesebb, ellenben legigazabb szempont mellett – mi tetszett neki – fontos volt számára, hogy a gyermekszínházi mezőny sokszínűsége, gazdagsága megjelenjen.[1] Azért hívott meg több nagyszínházi gyermekelőadást, mert meggyőződése, hogy a „kőszínházak" nem mondhatnak le arról, hogy nagytermekben látványos, nagyszabású előadásokkal szórakoztassák a nagyszámú gyereknézőt.



Veréb Simon felvétele

Szindbád (Szegedi Nemzeti Színház)

Kell-e a nagyszínház?

Igaza lehet Horváth Péternek, mivel a vidéki színházak „kötelező" bemutatóinak, a művelődési házak bérleteibe kerülő mesejátékoknak többsége ilyen produkció, erre van igény, ez rentábilis. Más kérdés, hogy ezek a „népszínházak" – kettő kivételével – a találkozó leggyengébb előadásai voltak. (A korábbi évek parázs szakmai vitáit, a felháborodott elutasítás gesztusait is legtöbbször az ilyen típusú produkciók váltották ki. Sok művészetpedagógus, gyerekpszichológus eleve megkérdőjelezi, hogy lehet-e egyszerre több száz gyereket érvényesen megszólítani a színház nyelvén.) Vajon szükségszerű-e, hogy a hattól tizennégy éves korig beterelt gyerekseregnek szánt előadások igazán senkihez se szóljanak? Kinek jutna eszébe, hogy ugyanúgy játsszon, ugyanazt mesélje egy kisiskolásnak, mint egy hetedikesnek? Részben ezért fordulhat elő, hogy a legtutibb panelekből, a legharsányabb színészi megoldásokból, a leghangosabb, legbombasztikusabb zenékből keverik ki e bemutatók „formanyelvét", hogy a direkt hatások mindenkit lekössenek. Az öt nagyszínházi produkció közül ebből a gyereknézőt

1 Ez a beszámoló csak a versenyprogram előadásairól szól. Nem esik szó a gazdag nemzetközi programról, amelyben két világszínházi jelentőségű előadás is szerepelt, vagy a csecsemőszínházak tematikus blokkjáról, amelyben érvényes, érdekes színháznak tűnt az, ami első hallásra képtelen ötletnek tetszik, hogy egy-két éveseknek készüljenek előadások. Továbbá nem esik szó a nemegyszer izgalmas, lényegi kérdéseket érintő szakmai beszélgetésekről, de a szerző nem tagadhatja le, hogy ezeket hivatalból végigülve nem egy gondolat, vélemény befolyásolta ha értékítéletét nem is, az előadás hatásának értelmezését mindenképpen.

fénnyel, hanggal lerohanó rikító műfajból kettőt láthattunk, egy igényeset és egy taszítóan igénytelent.

Az utóbbi a Madách Színház *Kétbalkezes varázslój*a volt. A lehangolóan ócska díszlet egy csúnya panelházkulissza, ami egyáltalán nem vesz részt a játékban, mivel előtte, az üres színpadon zajlik minden. Ide tol be egy álarcos alak – hogy kicsoda ő, nemigen lehet tudni; a cselekményhez semmi köze – egy guruló ajtót: milyen egyszerű. Ezzel a megoldással gondolják megképezni a lakótelepi lakásokat, folyosókat. Itt járnak körbe-körbe: róják a lézerrel a homlokzatra vetített lépcsőket! Békés Pál tüneményes meséjének magva a panelvilágot átlényegítő varázslat. Na, itt aztán se panelrealitás, se csoda! Ráadásul egy gyenge poén kedvéért még ezt a semmi megoldást is érvénytelenítik, amikor az egyik szereplő átnyúl az ajtó mellett: a falon. Mert ez vicces! Szintén mókás a kétbalkezes varázsló jamaicai színekben pompázó raszta-sapkája, de azon már nem gondolkodtak el az alkotók, akik a jelmeztárból összeválogatott szegényes ruhadarabok mellé rakták ezt a manapság szociokulturális üzenettel bíró viseletet, hogy mit is jelenthet ez a kiegészítő. A pazar látványvilágot a „betonhomlokzatra" vetített lézer hivatott megteremteni – ha jól emlékszem, a *Doktor Herz*ben láthattuk ezt az effektet, s ha már megvolt, hát betették ide is. Van még füst is, amelynek nézőtéri paskolása percekig elvonja az egyébként se túlzottan érdeklődő közönség figyelmét. Felesleges sorolni a számtalan álmegoldást, esztétikai és financiális értelemben egyaránt olcsó elemet, szót kell azonban ejteni a színészi játékról. Az előadás felsorakoztatja a rossz gyerekelőadások patentjeit: van itt eltorzított hang, pofavágás, hasra esés, rikácsolás, illusztráció („ne szemetelj", s már jön is az akció, maga a szemetelés), álakció (alibi söprögetés az üres színen), színésznő által adott hiteltelen kamasz fiú – és így tovább. Cseke Péter rendezése teljesen megfosztja a mesét eredeti bájától, költészetétől, iróniájától, rá se lehet ismerni.

Tiszteletre méltó ambícióval, kivételesen grandiózus masinériával készült a Szegedi Nemzeti Színház *Szindbád* című előadása: nagyzenekar, tánckar, látványos díszlet, csillogó jelmezek – gyerekelőadásokra ritkán jellemző gazdag kiállítás. Családi színházat kívántak nyújtani az alkotók, ahol elvarázsolják a gyerekeket, és elszórakoztatják a szülőket. Ezért megteremtették az abszurd mesejáték műfaját. Csakhogy az abszurd humor klasszikusaitól ellesett (gyakran egy az egyben „megidézett") megoldások még nem hozzák létre a magyar *Gyalog-galoppo*t, hiába ígéri, sőt állítja ezt a műsorfüzet. Ehhez kevésnek bizonyul az *Erik, a viking*re „emlékeztető" cselekményvezetés, a felismerhető Monty Python-

Gál Gábor felvétele

A Pál utcai fiúk (Gárdonyi Géza Színház, Eger)

os poénok (mint a hamisan éneklők szigete), a tökéletlen antihősök, a rengeteg anakronizmus, a dalba csomagolt gyilkos stílusparódia, megannyi ismerős összetevő. Eleve kérdés, hogy az efféle eltökélt imitáció termékeny alkotói hozzáállásnak minősülhet-e. Nem győz meg a bemutató arról sem, még ha Janik László rendező és Mátyássy Szabolcs színészi rögtönzésekkel feldúsított szövege zseniális nonszensz-mítoszparódia lenne is, hogy mindenképpen gyerekeknek kellene-e játszani. Biztos, hogy jó ötlet olyan „mesejátékot" kínálni a gyerekközönségnek, amelyben nincsenek hősök, így képtelenség bárkivel is azonosulni? Jó gondolat-e, hogy a főhős, Szindbád hisztis és hiú, haját dobáló férfi manöken? Az-e a dolga a gyermekszínháznak, hogy leleplezze, kifossza a mesét? A látszólag merészen innovatív produkcióban sajnos nem egy szereplő a jól ismert gyerekszínházi stílben fogalmaz: Rácz Tibor mint Jaffar, a főgonosz például jó néhány hangfekvésben megszólal – magasan, mélyen, középen –, ahelyett hogy emberi hangon beszélne, de hát ő nagyon gonosz és nagyon vicces egyszerre. Lekötheti-e a gyerekeket egy olyan kalandsorozat, amelynek semmi tétje, egy olyan lépten-nyomon lerombolt történet, amelynek fő mozgatója a kényszeres poénkodás? Ráadásul a családi színház gondolatának jegyében fogant, a szülők mulattatására szánt nyakatekert (felnőtt-) szóviccek, az alig szelektált próbapoénok nem túl szellemesek. A háromszor elismételt szellentés-geg vagy a halálosan kifáradt karate-paródia – lásd Bud Spencer életműve – enyhén szólva nem a legjobbféle humor. Végül egy utolsó retorikai kérdés: szüksége van-e a gyerekeknek arra, hogy a szexualitás világába egy másik kultuszfilm, a *Rocky Horror Picture Show* transzszexuális ceremóniamestere kalauzolja el őket egy bizarr bacchanálián?

Elmélyültebb gondolkodást tükröz az egri Gárdonyi Géza Színház előadása, *A Pál utcai fiúk.* Az előadás nagy ötlete, hogy a gyerekkor egy életre meghatározó élményét érettségi találkozóra összegyűlt, erősen-gyengén kapatos negyvenesek élik újra. Egyedül Nemecsek gyerekszínész, hiszen neki nem adatott meg, hogy együtt öregedjen a többiekkel. Kétségtelen, hogy van valami megindító abban, ahogy a pocakosodó családapák között megjelenik a hős: egy törékeny kamasz ember. Sajnos azonban a narratív keret nehézkes, a történetmesélés jelen ideje nincs igazán kidolgozva. A közös emlékezésnek nincs drámai tétje, mivel a múltidéző közösséggel nem történik semmi azon túl, amit egyetlen kulcsmondatba bele lehet foglalni: felismerik, hogy „a legfontosabb dolgok akkor történtek velünk". Ezért van az, hogy a megelevenedő múltat tétlenül szemlélik, unatkozzák végig Pál utcaiak és vörösingesek, vagy éppen kisomfordálnak a színről, ha nincs dolguk. Az előadást belengi a tompa melankólia, az álmatag nosztalgia. Nem mindenkinek sikerül elkerülnie a gyerekábrázolás kliséit, vannak műbalhék, froclizások, vagánykodások. Enyhén kidolgozatlan a kamaszbandáról felrakott kép, általános akciók a heccelések, egymásnak ugratások, státusjátszmák. Rendre találkozunk az ifjúsági előadásokban ezekkel a bandázós közhelyekkel, sokan belefutnak a kamaszábrázolás sztereotípiáiba, ha nem rajzolják fel elég pontosan az adott galeri viszonyait, az egyes bandatagok helyét, szerepét. Ilyenkor marad a figurázás: mivel nem lehet tettekben, döntésekben, egyszóval cselekvő módon megjeleníteni egy-egy alakot, hát a hanghordozásban, karakteres gesztusokban próbálják megragadni. Az egri előadásban azoktól, akik valódi szerepet kaptak, mint Boka (Gál Kristóf), Ács Feri (Pálfi Zoltán) vagy Geréb (Mészáros Máté), érvényes-hiteles alakításokat látunk, a többieknek marad a levegőben lógó karakterek megformálásának hálát-

Emil és a detektívek (Csiky Gergely Színház, Kaposvár) Klencsár Gábor felvétele

lan feladata és a színpadi téblábolás. Élvezetes játék, ahogyan az ódon tornaszerek átlényegülnek, ahogyan tornaszekrényből csónak lesz stb. Kár, hogy Görög László rendező nem elég következetes és bátor: a bordásfalat kifordítják, és szokványos guruló díszletté válik – ez lesz a grund tornya –, az egyik vízbe merítés pedig a legrosszabb kvázirealista illusztráció: csordogáló vízzel lezuhanyozzák az áldozatot. Minden ellentmondásával együtt az egriek jelen produkciója és a korábbi évek színvonalas gyerekelőadásai egyaránt jelzik, hogy a társulatnak fontos a gyerekközönség, és nem sajnálják tőlük az energiát, munkát, tehetséget.

Ez jellemzi évtizedek óta a kaposvári színházat is, ahol az egyik közkeletű színházi legendánk szerint jó gyerekelőadásokkal neveltek maguknak értő közönséget. Rusznyák Gábor rendezése, az *Emil és a detektívek* második felvonása példát ad arra, hogyan válhat az ezerszer kárhoztatott gyerekszínházi panel: a közönség megszólítása, az interakció olyan eszközzé, amivel a színjátéknak energiát, a jeleneteknek tétet adnak. Az első felvonás egyfajta teátrális tobzódás, vizuális hedonizmus: guruló, beemelkedő díszletelemek, vetített klasszikus némafilm, számtalan szórakoztató, látványos játékötlet. Nagyon izgalmas, igényes „Bauhaus" látványvilág (Angyal Bernadett és Daróczi Sándor munkája). Intenzív, de rendkívül hullámzó nézőtéri figyelem: egy-egy nagy mutatvány után végigunatkoznak egy-egy kulcsjelenetet, például magát a bűntényt, a száznegyven márka ellopását. (Nem is lehet könnyű a prózai részekre figyelni, miközben a háttérben az egyik legexpresszívebb némafilm, Dziga Vertov *Berlin, egy nagyváros szimfoniája* című alkotása lüktet.) Sajnos a tétova, szórakozott író figurája, amit Karácsony Tamásnak mint mesélőnek kigondoltak, nem alkalmas a nézők figyelmének vezetésére, túl szétesett ahhoz, hogy összetartsa az előadást. A második felvonás viszont elementáris erejű! Lemegy a vasfüggöny, Emil és csapata előlép, és hozzánk fordulva velünk kezd közös nyomozásba. Gyerekcsapatok vonulnak ki egy-egy színésszel, hogy képelemeket keressenek meg a színházban, ez a kalapos megtalálásához nélkülözhetetlen. Kipirult, lelkes, büszke gyerekek vágtáznak fel a színpadra a megtalált darabokkal. Az egész nézőtér üvöltve ad személyleírást a tolvajról. A sorok között, a páholyokból, az erkélyről kötélen leereszkedve üldözik a bűnöst. Fantasztikus a hangulat! A félig-meddig alibi akciók összerántják a nézősereget, a detektívesdi kalandját megosztják mindenkivel. Végül a nagy leleplezés színházi helyzetéhez a sok energiával, odafigyeléssel együtt dolgozó társulatnak sikerül visszahoznia, elcsendesítenie a nézőteret, s ez nem kis teljesítmény. Ettől fogva mindenki éber figyelemmel követi az előadás legjobb jelenetét, a finálét. A bemutató igazolja az interakció létjogosultságát, ha a cselekménybe illesztik, és ha a színészek vállalják a kockázatot, hogy nem csak nekik tetsző reakciókat kaphatnak.

A nagyszínpadi ifjúsági színház létjogosultságát diadalmasan bizonyította a fesztivál egyik díjazott előadása, a Bárka Színház *A Legyek Ura* című produkciója. Hosszú időn át megfeledkeztek a gyermekkorból éppen kilépő korosztályról, így ők jobbára csak musicaleket láthattak. Az utóbbi években a drámapedagógus színészekből álló TIE (Theatre in Education)-csapatok (róluk később), a Kolibri és a Bárka tudatosan törekednek a kamasz nézők életkori problémáival, útkeresésével foglalkozó drámák műsorra tűzésére. *A Legyek Ura* fényesen cáfolja azt a gyakori vélekedést, miszerint a gyerek-, illetve kamasz szereplők szükségképpen modorosak, ügyetlenek egy kőszínházi előadásban, és játékuk csak a szakmai tudás, a színészi eszközök hiányáról árulkodik. Vidovszky György rendező rendkívüli drámatanári-rendezői tudását, számtalan nagyszerű diákszínjátszó előadás színpadra segítése során szerzett tapasztalatait, egyedi tréningjeit mozgósítva hozott létre tökéletesen „profi" előadást válogatott, nagyon tehetséges és főként nagyon alázatos, dolgozni szerető és tudó fiatalokkal. Felnőtt társulatokat megszégyenítően energikus,

pontos, végiggondolt-végigvitt egyéni alakítások állnak össze sodró erejű összjátékká. Hallatlanul érzékletesen, expresszíven jelenítik meg *A Legyek Ura* csoportlélektani történéseit, kegyetlen játszmáit, a tragédiába torkolló kollektív elállatiasodás stációit. A rendkívül erős, bár kissé különnemű, a stilizáció különböző fokán álló teátrális effektek – a hatásos zene, az intenzív mozgások a kötélháló díszleten, a koreografált rítusok, a hatásos képek – belesodorják a játszókat abba a túlfűtött színészi állapotba, amelyből hitelesen mutathatják fel az elvadult kamaszok barbár szertartásait.

BÁBOK ÉS BÁBOSOK

Meghatározó műfaj maradt a bábszínház, de oldódni látszik a korábbi éveket jellemző „bábegyeduralom" (Nánay István). Ezt mutatja, hogy a korábbi kaposvári ASSITEJ-találkozókkal ellentétben, amikor bábelőadás volt a fesztivál kiemelkedő produkciója, az idén prózai előadások nyerték a rangosabb díjakat. Ugyanakkor kiegyensúlyozottnak tetszett a bábos mezőny is, igényes, színvonalas munkákat láthattunk, amelyekben megkérdőjelezhetetlen volt a szakmai felkészültség. (Ezt jelzi, hogy öt bábelőadás kapott különdíjat.)

A Budapest Bábszínház feleleventett egy lassacskán feledésbe merülő klasszikus bábhagyományt, a hetvenes évek állami bábszínházi stílusát, technikáit. A *Szegény Dzsoni és Árnika* előadásában mívesek voltak a pálcikabábok (tervező: Orosz Klaudia), igényes az előadás látványvilága, jól követhető a történetmesélés. Elegánsan oldottak meg olyan nehezen szcenírozható mozzanatokat, mint Dzsoni és a rablók kergetőzése vagy a ketrecből való szabadulás. Mindennek köszönhetően a gyerekek végig odaadó figyelemmel követték az előadást. Külön erénye a játéknak, hogy ez a figyelem megmaradt a hosszan kitartott lírai pillanatokban is, Dzsoni és Árnika első ölelésekor, vagy amikor a dadává nemesülő boszorka gyöngéden dajkálja Dzsoniék gyermekét. A történetet a zongorázó Apuka és az eseményekkel együtt élő, lakást, vagyis játékteret átrendező Kislány meséli el közösen. Sajnos azonban ez a közös történetmondás kevésbé kidolgozott, mint a megelevenedő mese. Kátai István kivételes adottságát, hogy remekül zongorázik, igazán kiaknázzák (zene: Darvas Ferenc), de figurája, lányához való viszonya nincs igazán kitalálva – feloldódik egy általános gyöngédségérzetben. Ellinger Edina színészi energiái

Koncz Zsuzsa felvétele

A Legyek Ura (Bárka Színház)

pedig felemésztődnek abban, hogy testtartásban, beszédmódban megteremtse a gyereket.

Kevert műfajú a Griff Bábszínház előadása is, paraván elé lépő színészek és bábok együttese jeleníti meg a legendás mesehős, Szindbád kalandjait. Számos bábtechnikát (marionett, kesztyűs, óriásbáb) és színészi fogalmazásmódot (a visszafogott személyességtől a markáns karakterábrázoláson át egészen a maszkos játékig) bevetnek. Az *Ezeregyéjszaká*hoz méltóan színes és dús produkció. A történetmondás alaphelyzete itt is két ember, fiatal és felnőtt beszélgetése. A tapasztalt, ám megkeseredett tengerjáró Szindbád tanítja az elbizakodott gyerekember Teherhordó Szindbádot. Valami hasonló történhetett az előadás létrejöttekor is: Ilyés Róbert imponáló szakmai tudásából, színészi alázatából tanulhatott a rendkívül tehetséges Tatai Zsolt. A két figura viszonya, a két színész együttes játéka hozza lendületbe, tartja össze a kalandokra széteső produkciót. Szükség is van erre, hiszen a technikailag nemegyszer virtuózan lebonyolított szemgyönyörködtető történések sora néha nehezen követhető. Nem elég élesek a döntési helyzetek, nem derül ki, mi is volt a vétség, a próbatétel, és ebből mit tapasztal, mit ért meg a rokonszenves kisember, akivel olyan könnyen azonosulnak a gyereknézők. (Példa értékű, ahogyan Tatai Zsolt gyereket játszik: nem a külsőségeket ragadja meg, hanem a világhoz való viszonyt, az elveszettséget és a kiszolgáltatottságot, a rácsodálkozást és a dacot). Ezen a kuszaságon, töredezettségen kívánt változtatni Veres András rendező, de a választott megoldás nem igazán szerencsés. Egy második narratív kerettel terhelte meg a produkciót, a bölcselkedések azonban, amelyek a mesét életre keltő, szolgáló két bábszínész (Sz. Nagy Mária és Törőcsik Eszter) szájába adott tanulságokat levonják, nem szolgálják az átlátható cselekményvezetést, leválnak a játékról – a szeretni való mesében megjelenik a komor didaxis. Mégis ígéretes a produkció: egy nagyon tehetséges fiatal csapat és egy nagy tudású, kirobbanó formában lévő színész összmunkája.

Az előadók egyénisége még közvetlenebbül mutatkozik meg, s lesz előadást szervező erővé a Ládafia Bábszínháznál. Néder Norbert és Horváth Márta a vásári színjáték érvényes formáit keresi. Mulatságokon, rendezvényeken kiformálódott előadásmódjukkal úgy szólítják meg a nézőket, úgy fűzik egybe az egyes akciókat, hogy mindvégig megőrzik a publikum figyelmét. Persze ehhez szükség van egy végtelenül rokonszenves, a közönség legapróbb rezdülésére is azonnal reagáló, elsöprő lendülettel komédiázó játékmesterre – Néder Norbert ilyen mesélő. Lehetne egy kicsit több a meséből, kevesebb a játékos évődésből, hiszen nagyon ötletesek a tökbábok, szellemes lelemények jelenítik meg a történet egyes elemeit. Feleslegesek a kiszólások, a szüntelen kilépések, mert a közönség megszólításához kivételesen értő kis társulat rögvest, előadása elején bevon mindenkit a közös játékba. Nem tudom, milyen lehetett a tradicionális vásári színjáték, nem tudom, milyen hagyományból merített, meríthetett egyáltalán a Ládafia; mindenesetre ez a forma valahogy így: ezzel a természetességgel, jóféle harsánysággal, a különnemű hatások ilyen rafináltan egyszerű váltogatásával ragadhatta meg nézőjét.

Szlovák Judit felvétele

Apuka (Kolibri Színház)

A személyiség kisugárzása, a kivételes minőségű együttes játék, a leleményes megoldások, bábos és színészi jelenlét izgalmas formái jellemzik a Kolibri Színház bemutatóját is. Az *Apuka* is tükrözi azt a munkájukra évek óta jellemző törekvést, hogy a hétköznapi élet konfliktusait, a „banális" családi problémákat formálják minél közvetlenebbül előadássá. Ragnhild Nilstun írása nem remekmű – az ilyen produkciók alapanyaga legtöbbször nem az –, „csak" jó játéklehetőség, amivel élhet és él is a társulat. Zötykölődő színészekkel és bábokkal megjelenített buszozás, játék kutyák vontatta kutyaszán, nagymama belülről világított biedermeier bőrönd-lakása – az epikus történet momentumait nagy kedvvel és fantáziával ábrázolják. Ez a magától értetődő könnyedség, ahogy helyszínt teremtenek, léptéket váltanak – bőröndből lesz versenyautó, apró bábok és életnagyságú figurák váltják egymást –, tárgyakat lelkesítenek át, a játszó gyerekek könnyedségére emlékeztet. A kicsiknek szóló színház egyik legfontosabb varázslatát, az átlényegítés csodáját valósítják meg mesterfokon. Ehhez társul a kitűnő színészek, Tisza Bea, Szanitter Dávid, Tóth József játékkedve. Egyetlen lendülettel végigmesélik a kicsit nyakatekert, nehézkes sztorit, és eljutnak a kétségtelenül igaz, ám kissé soványka tanulságig, miszerint törődjünk kevesebbet a felnőttszerepek megépítésével, viszont játsszunk többet gyerekeinkkel. Nagyon jó, mert egyszerű, funkcionális, finoman hangszerelt, kedvesen ironikus a rendező Novák János zenéje, jólesik a mikrofon nélkül előadott csendes számokat hallgatni a sok tolakodó muzsika után. Feltétlenül szólnunk kell Tóth Józsefről: az ő munkája a nagyon eredeti, kivételesen talentumos színészetet hozza a Kolibri előadásaiba. Páratlanul érzékeny, közvetlen történetmondása a *Semmiség*ben (a Kolibri versenyen kívül bemutatott produkciójában) egy csapásra érvénytelenít minden akadémikus vitát a gyerekelőadások ideális narrációjáról. Beszélni kezd a kicsikhez, majd észrevétlenül átlép a jelen idejű megjelenítésbe, és már játssza, éli az elbeszélő életét: egy utcára került kisember triviálisan drámai sorsát.

Hagyományosabb, rejtőzködőbb bábos jelenlét jellemzi a találkozó további két előadását: a győri Vaskakas *Szerelmesek* és a Figurina *Hendikep* című produkcióját. Mindkét bemutató új formákat, technikákat használ, a tradicionális bábos meséktől elütő újszerű tartalmak kifejezésével kísérletezik. A győriek a virtuóz testbábozás, a *Hendikep* a szándékoltan nehéz, figurákkal megküzdő animátori munka lehetőségeit, kifejezőerejét keresik. A *Szerelmesek* négy etűd – négy évszakra, négy életkorra. Kiskamaszok szerelme a tavasz, fiataloké a nyár, idős embereké az ősz. Ketten-ketten mozgatnak egy rugózó lábú-kezű életnagyságú figurát, lebilincselő összhangjuk életre kelti a szerelmeseket, fiút és lányt. A testnyelv, a gesztusok bámulatos gazdagságával kommunikálnak a figurák; szavak nélkül közölnek egészen bonyolult, árnyalt tartalmakat. A negyedik évszak Krzysztof Rau rendezésének legproblematikusabb tétele. Felszárnyazott szertartásos mozgatói bábjaiktól megfosztva lépdelnek imára kulcsolt kézzel, patetikusan. Ezzel hivatottak megjeleníteni a halálon túli világot, ahol az életnagyságú figurák apró báb alteregóinak lelke éppen vándorol. Az új stílusban fogalmazó etűdben a platóni szerelemtan – újjászületve is androgün társunkat keressük tovább – szertartásos illusztrációját láthatjuk. Igazán mély volt az első három etűd sekélysége, és kissé sekély a zárlat mélysége.

Nagyon súlyos tartalomról: a megfosztottságról, sérültségről szól megrázó erővel a *Hendikep*. Egy tolókocsis kisfiú és egy haladni képtelen hintaló fájdalmas barátságát meséli el szándékolt lassúsággal. A nehezen mozduló figurákat kerekes alkalmatosságán nehézkesen mozgó animátor kezeli: forma és tartalom kivételes harmóniája jön így létre. Erős hatású, de kissé nyomasztó előadás, ahol szomorú kétségbeeséssel ütlegeli lovát a sérült kisfiú, és végül szemétre kerül a kerekeit elvesztő ló. Ha több játékosság, több humor, több szín lenne benne, ha nem ülné meg a játék hangulatát a monoton tónusú élőzene, ha a főszereplőt megszerethetnénk, és nemcsak sajnálnánk, akkor katartikus, nagy színházzá lehetne ez a nagyon-nagyon értékes bemutató.

MOZGÁSSZÍNHÁZAK

Az idén sajnos nem akadt a korábbi évek produkcióihoz (*A vitéz bátor*hoz, a *Do-remi*hez) mérhető, gyerekeknek szóló mozgásszínház. Bozsik Yvette *Létrameséje* lerohanja nézőit. Kaposvárott ugyan kamarateremben adták elő, de lármássága, harsánysága szűk térbe szorult nagyszínházi produkciónak mutatja (a Nemzeti Táncszínházban nagyobb térben is játsszák). Dübörgő, mindent lefedő eklektikus zene, élénk színű jelmezek, színpompás világítás, mozgásszínházzá formált gyerekjátékok (labdázás, tollas) – szünet nélkül zúdulnak a nézőre az erősebbnél erősebb

impulzusok. A mozgásetűdök kiindulópontja egy-egy közismert gyerekvers, a szöveget kedvére szabdalja a rendező, legtöbbször nem történik a sorokkal semmi, egyszerűen megjelölik a témát és a helyszínt – mondjuk: Majomországot –, majd a tánc, a mozgás illusztrálja a tartalmat. Nincs csend, nincs tér, idő arra, hogy a gyerekek rácsodálkozzanak a hatásdömpingre. Hiába dolgoznak a táncosok nagy odaadással, rokonszenves alázattal, elismerésre méltó tehetséggel, ebben a mozgásesztrádban nemigen varázsolhatnak. Szó sincs átlényegítésről; a cirkusz leleplezett, megúszott álmutatványok sora, a tollaslabdázás az, ami, ütővel, labdával, hálóval, a labdajelmez derékra applikált labdaöv és így tovább. Minek ehhez a színház – tollasozni jobb, mint tollasozó színészeket nézni.

Az *Álom-álom, kitalálom*-ban Palya Bea azonos című lemezének számait „táncolják" el. Különös ötlet egy félig-meddig tematikus hanganyagra koreográfiát készíteni. Az eredmény felemás: mesélnek történetet, meg nem is, összetartoznak az egyes jelenetek (trackek), meg nem is, a szöveghez kötődik a mozgás, meg nem is. Leginkább azonban az egyes számok ízléses illusztrációját látjuk a Bartók Táncszínháztól, olyan az egész, mintha egy szépen illusztrált mesekönyv lapjai mozdulnának meg. Előfordul, hogy egy eszem-iszomról szóló számnál a szereplők kellék korsóval, műkolbásszal táncolnak! Nemcsak a szigorú tekintetű felnőtt hiányolja a dramaturgiát, a gyerekek is kérdezgetik, hogy kicsoda is az időről időre felbukkanó félelmetes boszorkány, miért kel útra a fiú, milyen varázslatot kell legyőzni stb. A táncban előforduló narratív elemek a történet összeállítására sarkallnak, de a mesét nem lehet összerakni. A korábbi produkcióknál gyengébbnek tűnik a mozgásanyag, nemigen derül ki, hogy milyen nagyszerű színészek, táncosok a dunaújvárosi társulat tagjai. Kár pedig; egyes pillanatok költőisége, a játék finomsága, a tárgyi világ szépsége többet ígért.

DRÁMAPEDAGÓGIA ÉS SZÍNHÁZ

Az első ASSITEJ-fesztiválon még megkérdőjeleződött, hogy helyet kapjanak-e a TIE-társulatok egy gyerekszínházi szemlén, sőt sokakban kétség merült fel a módszer létjogosultságát illetően. Az utóbbi években azonban általánosan elismert, elfogadott lett a színházi előadást a gyerekekkel együtt, drámapedagógiai módszerekkel feldolgozó, a színházat a nevelés, tanítás eszközéül használó forma. Bizonyítja ezt, hogy a tavalyi Gyermekszínházi Szemle után – amely a kaposvári biennále váltott éveiben zajlik Budapesten, a Marczibányi téren –, ahol a két meghatározó TIE-műhely is különdíjat kapott, az idén az egyik előadásdíjat a háromból szintén egy ilyen foglalkozás, a Kerekasztal programja kapta. Az *Ördöghajsza* a *Salemi boszorkányok* egyik szálát kibontva szembesíti a középiskolásokat a manipulációnak szembeszegülni képtelen emberi gyarlósággal, bűntudatos gyávasággal. Világos, jól követhető szövegváltozatban (dramaturg: Sándor L. István), nagyon izgalmas, mozgás- és szószínházat vegyítő kifejezésmóddal (rendező: Uray Péter), erős színészi jelenléttel viszik végig a boszorkányperek áldozatául eső Proctor család történetét. A három expresszív, sűrű színházi rész hátterét, a cselekedetek, döntések mögött megbúvó rejtett motívumokat a kiscsoportos beszélgetések, az improvizáló színészeket instruáló fórumszínházi forma tárja fel, bontja ki. (A fórumszínházban mondatokat, stratégiákat kínálnak fel a színészeknek, akik ezeket azonnal a játékba építik. Nagyon élő, erős forma, kitűnően rögtönző színészeket igényel.) Az osztályközösség magától értetődően válik az előadás részévé, a foglalkozás valódi feladatot, valódi morális kérdéseket, valódi döntéshelyzeteket kínál nekik; így nemcsak követik a történetet, hanem valóban annak részévé válnak (a foglalkozást Lipták Ildikó tervezte). Az erős színházi élmény elmélyül, személyesebbé lesz, olyan közösségi színházi helyzet teremtődik, amely a tradicionális kultúrákat jellemezte. A fesztiválokat követő elhivatott helyi pedagógusok mesélték a szakmai beszélgetésen, hogy egy-egy ilyen foglalkozás élményeit évek múltán is visszaidézik, mert meghatározó állomása volt az osztályközösség életének.

Koncz Zsuzsa felvétele

Sötétben látó tündér (Örkény Színház)

Míg a Kerekasztal nagyon erős színházi formába illesztette a gyerekek aktivitását, a Káva *Digó* című előadása ellenkező irányba indult: foglalkozásukban a drámamunka az elsődleges, ehhez rendelték az előadást. A szándékoltan hézagos, kiegészítésre szoruló előadásrészek (rendező: Tóth Miklós) a csoporttal végzett közös munka során teljesednek ki, így a teljes élmény a résztvevőkben születik meg (természetesen a megfigyelő számára

kevéssé látványos ez a forma). Rainer Werner Fassbinder fiatal színészek számára írta drámáját, és később fontos filmet rendezett belőle. A Káva három színházi részben adja elő a történetet. Az elsőben a görög vendégmunkást – Digót – idegenkedve fogadó, kitaszító és megverő kisvárosi fiatalok, a másodikban Jorgosz szerelme, a harmadikban pedig a vendégmunkás szemszögéből látjuk a történeteket. *A vihar kapujában* építkezik így: minden rész a valóság egy-egy aspektusa, nincs abszolút igazság – türelemre és elfogadásra lenne szükség. A foglalkozás során (foglalkozásvezető: Takács Gábor) a középiskolásoknak állást kell foglalniuk arról, amit láttak, és aminek nem látható részeit az ő kiscsoportos megbeszéléseik, közös improvizációik adják. Ez rendkívül izgalmas, mert a nyitott forma megköveteli a meghívottak aktivitását. Kaposvárott a Káva nehezen bevonható, félszeg közösséggel szembesült, amelyet szemmel láthatóan zavart a „nézők" jelenléte, így sokkal inkább a drámatanári munka küzdelmes, áldozatos részének lehettünk tanúi, mintsem látványos diadalának. (A tavalyi Marczibányi téri találkozó egyik legerősebb színházi élménye, a *Digó* egy színházi értelemben is hatásosra sikerült foglalkozás volt.) Ugyanakkor elképzelhető, hogy egy ilyen nehezebben bevonható csoport számára hasznosabb a program, mint egy könnyeden játékba vonható, jól működő közösségnek.

SÖTÉTBEN LÁTÓ TÜNDÉR

A fődíjas, a harmadik biennále kiemelkedő előadása az Örkény Színház bemutatója volt. Bagossy László mesebeszédének címszereplője Pogány Judit, az előadást Bagossy László rendezte. A kissé körülményes mondattal nyomatékosítani szeretném: irodalmi értékű írásműből egészen kivételes minőségű, nagy színészettel rendkívüli előadás született. A produkció nem fedez fel semmit, mégis újraértelmez mindent. Mesebeszéd – jelölik meg a műfajt szellemesen, s az előadás nagy találmánya valóban az, hogy színházi helyzetbe emeli, kitágítja az esti mesélések intimitását. S mert a képzelet sötétben szárnyal leginkább, a *Sötétben látó tündér* veszélyesen hosszú sötéteket bocsát a teremre, hogy a fantázia maga elé vetíthesse a képeket – olyan az egész, mint egy gyereket, felnőttet egyaránt „utaztató" relaxáció. A közös utazáshoz kell Pogány Judit „szómágiája": amit a színésznő kimond, tényleg megjelenik. Minden szava, hasonlata érzéki élmény, minden képe pazar freskó – a hangjával varázsol és láttat. Nem játszik el figurákat, hanem a figurák megjelennek benne, nem mutat érzelmeket, az érzelmek átsuhannak arcán; őt látva értelmet nyer a nagy színházi guruk – Sztanyiszlavszkijtól Grotowskin át Barbáig – visszatérő állítása, miszerint az igazi színészet nem reprodukció, hanem teremtés. A gyönyörű történet néhány képe valóban megjelenik: a sötétben kiforog a kis színpad, és feltűnik egy-egy hosszan benn tartott, a tudat mélyének alkímiájával létrehozott kép – gyönyörű kis királylány, szomorú öregember, lakmározó farkas, tűzzel játszó törpe. Ezek az emlékezetbe égő tünemények jelenvalóak és konkrétak, hiszen a törpét törpe színész, a farkasokat husky kutya adja, ugyanakkor az üres térben a fekete háttérből kiemelkedve archetipikusan sűrítettek, szimbolikusak. A *Sötétben látó tündér* nem műfajteremtő előadás, megoldásai nem másolhatóak, hatásdramaturgiája nem követhető. Mint minden öntörvényű alkotás, felülírja az összes műfaji konvenciót; átértelmezi a színpadi sötétet, ami irtózatos kockázat egy gyermekelőadásban; máshogy kezeli a színpadi időt: kitágít egy-egy pillanatot, hagyja, hogy nézője elidőzzön, szemlélődjön; mást ért drámaiságon: nem törekszik „színházszerűségre", közelebb áll a regélés ősi gesztusához, mint a „színjátékhoz". Nagy színház!

A harmadik biennále nem volt kiemelkedő színvonalú, nem mutatott áttörést a gyermek- és ifjúsági színházak tekintetében, de tanúsította, hogy több tényező kiemelte a műfajt mostoha helyzetéből. Az áldozatos szervezőmunka, ami az ASSITEJben, a Kolibri Színházban vagy a Marczibányi téren folyik, szakmai fórumot biztosít a kiemelkedő produkcióknak. Visszajelzést ad az alkotóknak az az erősödő szakmai figyelem, amellyel néhányan a műfaj felé fordulnak. Megjelent és tartja magát egy elhivatott, a gyermekeknek való játékot ügynek tekintő szemlélet, amely tükröződik az egyes társulatok kitartó műhelymunkájában. Azt a formai gazdagságot, kísérletező kedvet, amely a jó gyerekelőadásokat jellemzi, a kőszínházi átlagban hiába keresnénk. Ezért is igazságtalan, hogy a gyermekszínház még mindig kicsit lesajnált kistestvére a „nagyszínháznak", pedig a legjobb előadások kivétel nélkül igazi, nagy színházi élményt jelentenek mindenkinek, s az évad legjelentősebb művészi teljesítményei közé tartoznak.

ÉLET ÉS IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

MINDEN PÉNTEKEN!
KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL VAGY FIZESSEN ELŐ!
Kedvezményes éves előfizetési díj 15.500 Ft
Megrendelhető a szerkesztőségben: 1089 Budapest, Rezső tér 15.
Tel: 06–1 210–5149, 210–5159, Fax: 303–9241 • e-mail: lapterjesztes@es.hu

UPOR LÁSZLÓ

Másfél üveg sör árván

■ OSZTOVITS LEVENTE (1940–2006) ■

A tanítványa vagyok, pontosan huszonhárom éve, örökre az is maradok. Sosem volt elsődleges célom elvárásoknak megfelelni, de hozzá – amióta csak ismerem – szerettem volna méltó *lenni. Ahogyan – így képzelem – sokan mások is: diákok, munkatársak, akik most nevetséges igyekezettel próbálunk üzenni neki* odaátra, *hátha még nem késő, miközben kábultan ásunk vissza a mindenkori jelenben lényegtelennek vélt pillanatokhoz, és biztatjuk önmagunkat: akkor, ott ő* biztos *tudta – tekintetünkből és a munkánk minőségéből* nyilván *érezte –, milyen nagyra becsüljük, amit csakis neki köszönhetünk.*

A színházi emberek, a könyves szakmabeliek, az irodalmárok, a szerzők, fordítók és szerkesztők – meg persze a nézők és az olvasók – idézzék föl maguk, vegyék sorra, ki mit kapott a dramaturg, a műfordító, az irodalomtörténész, a könyvkiadó Osztovits Leventétől. És ha elkészült a – valóságos vagy virtuális – leltár, lélekben-fejben olvassák újra és bővítsék, amíg teljes nem lesz a lajstrom. Lassan megy az ilyen, én már látom, hogy el fog tartani jó darabig, de nem takaríthatjuk meg, nem bízhatjuk másra ezt a munkát.

Én „csak" a tanár Osztovits Leventéről írok most: arról, aki folytatólagosan tanítja minden valaha volt *igazi* tanítványát – többen vannak, mint maguk is képzelnék –, akárhány vizsgán és diplomán legyenek túl. Nem tudásszolgáltató szakember volt ugyanis, hanem nagy tekintélyű apafigura. Pedig – vagy éppenséggel: *mert* – nem atyáskodott és nem fenyített, hanem *törődött* fogadott fiaival-lányaival. Keményen, de szelíd empátiával kritizált, lelkesen és szigorúan dicsért. Soha, semmilyen iskolába nem járt még, aki nem tudja, milyen felbecsülhetetlen ritkaság az olyan oktató, aki szívesen ad, határozottan követel, aztán újra csak visszaad, miközben folyton kér és *elfogad.* És nem féltékeny: engedi, hogy a tőle kapott csomaggal mindenki a maga útján induljon el; hagyja fölnőni, árnyékából előbújni a növendékeit. Ha fölsorolnánk, ki mindenki lett éppen attól is *jó* dramaturg, rendező, műfordító, amit nála tanult, imponáló névsort kapnánk, köztük még sincs egy sem, aki az ő képmása volna. Mert nem a gondolkodás sémáit, hanem igényét plántálta belénk; *előttünk gondolkodott:* sugározta a gondolat élvezetét, tiszta örömét. Előadásai lebilincseltek, de nem vertek béklyóba. A gondolat gondolatot szül, a szem kinyílik, az agyműködés beindul – és ez a legfontosabb. Kíváncsi volt rá, ki mit tud, és ez a tudás merre tart – részben az ő hatására. Sosem a saját szavait akarta visszahallani; nem az ellenvélemény bosszantotta, hanem a véleménytelenség és az üres fejű szógörgetés: a megalapozatlan álgondolat. Nem sok embert ismerek, aki egyszerre képes ilyen határozottan, világosan érvelni és ilyen magától értetődően fogadni el a másik fél érveit. Partnerként kezelte a tanítványait, mentora maradt azoknak, akik erre igényt tartottak és érdemesnek mutatkoztak. Nem volt hivatalos beavatási szertartás, nem ütötte lovagi kardjával nyilvánosan inasává azt, akinek mestere lett. A készségek és a hajlandóság fokozatosan táguló határai irányában egyre nagyobb terheket és felelősséget ruházott rá, aztán hagyta, hogy menjen – és időről időre visszatérjen hozzá: beszámoljon a megtett útról, tanácsért, újabb terhekért jelentkezzen. A lényeg ebben a folyamatban rejlett.

Sokat mosolygott, mint a komoly és zárkózott emberek; jól járt, aki ismerte a mosolyait, a többiek talán nem is értik, miről beszélek.

Nekem szerencsém volt: a Színművészeti (akkor) Főiskolára még be sem léptem, már a felvételi vizsgán vele hozott össze a jó sors. Ahelyett hogy unottan vagy zord képpel professzoros kérdéseket tett volna fel, *bátorító mosollyal* párbeszédet kezdeményezett: érdeklődött, kommentált, figyelt és reagált; átvette a gondolatmenetet, volt olyan mondat, amit helyettem fejezett be. Később kiderült, nem számítottam kiváltságosnak, ez a kitüntető figyelem másnak is kijárt.

Hallgatóit nem öntötte nyakon tudományos elméletekkel, precíz és szellemes drámaértelmezései mégis egyetlen pillanat alatt ingatták meg a túlzottan magabiztosakat; nem állhatta sem a vaskalaposságot, sem a tárgyától függetlenedő öncélú gondolat-tűzijátékot. A szöveg mélyére hatolva *diadalmas mosollyal* hozott a felszínre addig rejtve maradt igazságokat. Ha elemében volt, egy-egy Osztovits-féle drámaelemzés színházi élménynek sem volt

utolsó. Néha azt gondoltuk, nála jobban senki nem játszik Csehovot vagy Ibsent. A fiatalabbaknak – akik az utóbbi években ritkábban találkozhattak vele – ebből az élményből kevesebb jutott.

Biztos szemmel ítélt, de nem voltak előítéletei, példásan hiányzott belőle minden sznobizmus (ebben is messze megelőzvén tanítványait – ez volt az egyik legfontosabb lecke, amit reménybeli dramaturgok megtanulhattunk): mélységes azonosulása Beckett vagy Pinter világával nem akadályozta meg abban, hogy széles gesztusokkal, *hamiskás mosollyal* méltassa Feydeau és Lehár értékét.

Egyedülálló drámakötet-sorozatot szerkesztett évtizedeken át, amíg az Európa Kiadó *munkatársa* volt – külföldi kortárs színmű jószerivel csak itt jelent meg magyarul. Nagyon szerette ezt a sorozatot, és joggal volt büszke rá – mégis amikor a kiadó *igazgatója* lett, ő maga állította le. Úgy gondolta, a könyvkiadás és a könyvpiac radikális átalakulásával megszűnt az igény az efféle antológiákra. Nem az anyagi veszteségtől tartott – úgy érezte, nincs joga olyan könyvet megjelentetni, amit senki nem akar megvenni. Majd' egy évtized kimaradt – közben *megadó mosollyal* tűrte, hogy győzködjük –, aztán sikerült rávenni, hogy legalább egyetlen kötetet, egy brit drámaválogatást kiadjon. Meglepően jól fogadták, hamar elkapkodták – ő örült a legjobban, hogy nem lett igaza. Az irodájában ültünk, én ráböktem az asztalon fekvő fekete-szürke könyvre: „Nagyon szép a borítóterv, kár volna hagyni veszendőbe menni; meg kellene ismételni más színösszeállítással is." Ő elértette, és *rejtelmes mosollyal* azt felelte: „Jó, majd meglátjuk." Így indult útjára e kötetek új folyama – egyik kedvenc sorozata. Pár évvel később az épp soron következő antológiába kiválasztott drámákat igyekeztem tömören, plasztikusan bemutatni neki, beszéltem vagy húsz percet egyfolytában. Figyelmesen hallgatott, hátradőlt, aztán *elégedett mosollyal* azt mondta: „Na, azért valamit csak tanult nálam." Negyvenvalahány éves fejjel kaptam tőle még egy ötöst. Örökre feljegyeztem.

Vagy húsz éve, amikor elkezdett kisebb-nagyobb munkákat rám bízni, kialakult köztünk egy meghitt és megtisztelő kis szertartás. Ha bementem hozzá, mert megbeszélnivalónk akadt – vagy csak hogy néhány hónapos hézagot kitöltsünk –, legtöbbször meghívott a kiadó épületében működő étterembe. Rendelt egy-egy sört, és amikor azt megittuk, *osztovitsos mosollyal* nézett rám: „megiszunk még egyet ketten?" *Mindig* megittunk. Drámáról, könyvekről, fordításról, zenéről, színházról, később tanításról beszélgettünk (fiaink-lányainkról, akik neki *egyszersmind* kedves unokái is). Sosem vitattuk meg a politikai nézeteinket, nem értékeltük a szoknyadivatot, fogalmam sem volt róla, néz-e focimeccset. Vagyis sok mindenről máig nem tudom, hogyan vélekedett, de a legfontosabbról – az emberről, az emberességről –, azt hiszem, sejtem.

Egy ideje erről a szertartásról le kellett mondanunk. Ideiglenesen, gondoltam sokáig. De nem csaphatjuk be magunkat. Nem tudom, mi lesz ezután. Tanácstalanság, téblábolás: egy biztos vonatkoztatási pont elvesztése. Másfél üveg sört nem lehet inni. Csak hármat ketten.

2006. június

A KULTÚRA MAGÁNTÁMOGATÁSÁNAK ÜNNEPE

Mecénás Nap

Melyik cég vagy magánember tett jót Önnel tavaly vagy idén? Jelölje őket a 2006. évi Summa Artium díjakra, négy különböző kategóriában. Már csak szeptember 15-ig teheti meg.

A Mecénás Napi Díjátadó Gálát és Árverést idén másodszor, november 16-án rendezik meg a Műcsarnok összes termeiben. Ha azt szeretné, hogy a kultúra magántámogatása növekedjék, ne hagyja szó nélkül a jótéteményeket.

JELÖLÉS, PROJEKTJAVASLAT: WWW.SUMMA-ARTIUM.HU

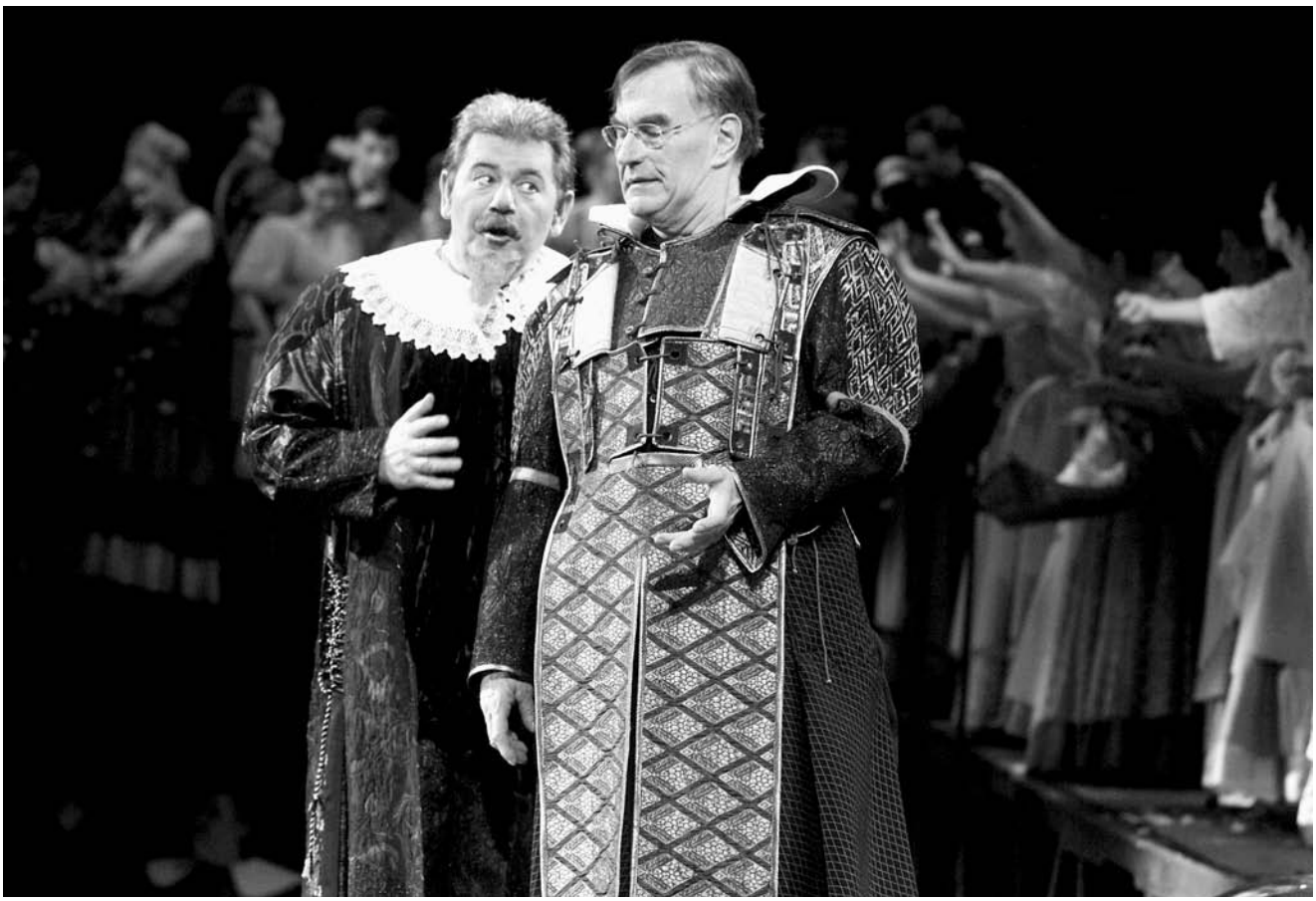
A Mecénás Nap fő támogatója a Deloitte.

Csont András

A jelen nem miénk

■ WAGNER: A NÜRNBERGI MESTERDALNOKOK ■

Az 1868. június 21-én Münchenben roppant sikerrel bemutatott vígopera mindenkori előadásának tudvalevőleg három kulcskérdése van: a rendező, a karmester és a Hans Sachsot éneklő művész személye. Ha ebből kettő megfelelő minőségű, a színház már szerencsésnek mondhatja magát, mindhárom harmonikus együttállása pedig csillagos órának számít voltaképpen.



Sárkány Kázmér (Beckmesser) és Berczelly István (Veit Pogner)

A Magyar Állami Operaházban (ez a beszámoló a május 20-án, illetve 24-én megtartott előadások alapján készült) egyik sem állt rendelkezésre, így a produkció szükségképpen félresikerült. Ne okoljuk ezért a jelenlegi vezetést, hiszen a *Mesterdalnokok*at még az előző, a Szinetár Miklós vezette gárda tűzte műsorra. És mégis okoljuk a jelenlegi vezetést, hogy elvállalta az elvállalhatatlant.

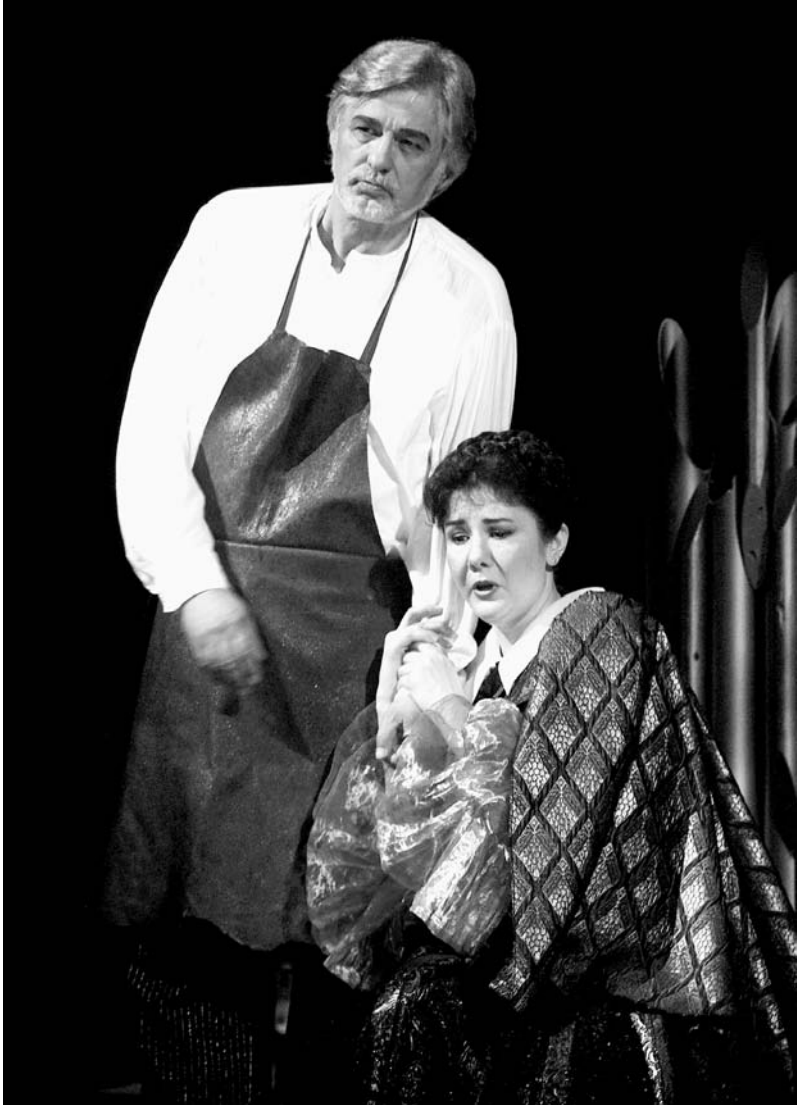
A karmesterrel kezdjük, hiszen ő kezdi az előadást is. Jurij Szimonov már a nyitányban bebizonyította, hogy nem áll a helyzet magaslatán (legkivált a premieren, de a kissé jobban sikerült második előadás sem válik díszére). Olyan gyors tempót vett, hogy azt egy képzettebb zenekarnak is nehezére esett volna tartania, másrészt ezzel a rohanással tökéletesen kiölt minden differenciáltságot, minden finomságot, voltaképpen minden humort vagy fenséget az operatörténet egyik legnagyszerűbb nyitányából. Pedig az előjátéknak kulcsszerepe van az egész darab zenei értelmezésében, és nem véletlen, hogy a zeneszerző – életművében meglehetősen ritkán esett meg vele ilyesmi – az egész dalműből éppen ezt vázolta fel és írta meg először; Wagner saját bevallása szerint 1861 októberében a nyitány zenéje nagyrészt már készen állt, legalábbis fejben, miközben a szövegnek még prózai verziója sem került papírra. Szimonov mindkét előadáson önállóan, mondhatni, kényszervállalkozóként dirigált, szinte semmi kapcsolatot nem tartott a színpaddal, így az énekesek teljesen magukra hagyatva dolgoztak (és magukat is rendezték, de erről később). Szimonov nem vérbeli operakarmester, inkább a koncertpódiumon érzi magát elemében, ahol villoghat, táncolhat, és előadhatja voltaképpen teljesen külsődleges és felületes zenei elgondolásait – sokszor láthattuk az elmúlt időkben. A partitúra ezer színben ragyogó palettájából alig tűnt elő valami, talán a harmadik felvonás előjátéka (különösen a második előadáson) hangzott csak fel megfelelően; abból

az ezernyi apróséggal megfogalmazott zenekari kommentárból, mellyel Wagner ellátta a szituációkat, szinte semmit sem érzékelhettünk. Szimonov mintha magáévá tette volna Eduard Hanslick egykorú (1870) ítéletét, miszerint a darab nem opera, hanem énekes kísérettel ellátott zenekari fantázia, melyben a zenekar a vezető gondolatok hordozója, nem a színpadon álló énekesek. De ez legfeljebb féligazság, mert a lényeg: hogyan lehet egyensúlyt teremteni a zenekari és a színpadi zenei események között, hogyan lehet megtalálni a megfelelő arányt. Ez az egyik nagy karmesteri feladat minden Wagner-opera esetében, és Szimonov itt csődöt mondott. Zenekara bőgött, üvöltött, harsányan triumfált; néha tökéletesen maga alá temette a kétségbeesetten tátogó énekeseket. Ripacskodó dirigálás, provinciális karmester-parádézás, a lehető legrosszabb ízléssel nyakon öntve.

Csődöt mondott a rendező, Vidnyánszky Attila is. Ő az elmúlt években *(Jenůfa, Kisvárosi Lady Macbeth)* amolyan pszichologizáló, részben kisrealista, részben szimbolikusnak vélt rendezésekkel operált, némi sikerrel; egyik munkája sem adott felejthetetlen pillanatokat, de egyik sem volt kínosan ízetlen vagy elviselhetetlenül ügyetlen – és persze ne feledjük, a zenei megvalósítás (legkivált a karmesternek, Kovács Jánosnak és néhány nagy női énekesnek – Bátori Éva, Lukács Gyöngyi, Marton Éva – köszönhetően) jótékony fátyollal fedte el a rendezés gyengéit. Vidnyánszkyt most teljesen elhagyta egyébként sem szárnyaló képzelőereje, társulva a Szimonov-féle ízléstelenséggel. Utóbbiban Beckmesser alakjának megformálása viszi a pálmát. Amit Sárkány Kázmér a szerepben megenged magának, az vérlázító. Nincs hely és kritikusi kedv itt felsorolni a gátlástalan ripacskodás minősített eseteit, de a harmadik felvonásbeli, kivert fogakkal előadott szcéna nem maradhat szó nélkül. Beckmesser selypítve énekli (?!) végig a Sachsszal folytatott párbeszédet – ez zenegyilkos ötlet, melyet jó ízlésű rendező megtorolt volna. Egyáltalán: kicsoda a jegyző Vidnyánszky szerint? Amolyan jelentéktelen kis senki, pojáca-intrikus, akit egyetlen pillanatig sem vehetünk komolyan. De hát komolyan vehető akkor a darab? Mi a tét?

Úgy tűnik, egyrészt a szerelem (melyben azért Wagner elgondolása szerint Beckmessernek is van némi szerepe, hiszen ő is szerelmes Évába, és ezt senkinek nincs joga kétségbe vonni). De milyen a szerelem ebben az előadásban? Meglehetősen statikus; a szenvedély, mely képes megrázni a félig-meddig középkori, céhes keretek közé szorított morált, társadalmat, nemigen érzékelhető – most nem értjük, miért figyelmeztet Hans Sachs a harmadik felvonásban Trisztán és Izolda történetére. Amikor felmegy a függöny, a gyülekezettől körülölelve látjuk a szerelmespárt, méterekre egymástól, mereven állnak, szoborrá dermedve. Tabló a kép, rögtön a legelején, és ez a rendezés legárulkodóbb gesztusa. Nincs itt mozgás, nincs itt tét, nincs itt semmi – a dolog eldöntetett, és a hátralévő három felvonás már csak az igazolása ennek. Éva gazdag nőiségéből ugyancsak semmit nem kapunk. Nagy jelenete Hans Sachs műhelyében (második felvonás, negyedik szín), melyben a kacérság, a féltett szerelem, a ravaszság, a szerelmi szenvedélyek iránti megértés és intolerancia félelmetesen keveredik, egyszerűen nincs átgondolva és ezáltal megrendezve sem. Nem értjük, hogyan lehetséges, hogy egyetlen pillantásra végzetesen beleszeretett egy ifjúba, és ezért a szerelemért mindenre képes, még arra is, hogy részben elárulja öregedő szerelmét, Sachsot. Kapcsolata apjával ugyancsak rejtve marad. Noha Berczelly István Pogner alakjában szép teljesítményt nyújtott, volt benne méltóság és polgári tartás, érzékelhettük lányáért érzett jogos aggodalmát. És hangja is nagyjából ércesen szólt (különösen az első előadáson), de hát Szimonov zenekarát túlénekelni még egy Salminennek is nehezére esne...

Walter sem sokat kap a rendezéstől, de azért valamivel többet. Szoborszerű elkötelezettségéből olykor kimozdulhat – ezt legkivált persze önrendezésből érik el az énekesek. Kiss B. Attila amolyan magyaros, dacos úrfit formált a junkerből, valamiféle bukott szolgabírót, amolyan megkésett Jávor Pált, míg Kovácsházi István



Schiller Kata felvételei

Friedemann Kunder (Hans Sachs) és González Mónika (Éva)

árnyaltabban, mondhatni, németesebben dolgozott, ő – különösen a harmadik felvonásban – valóban megszenvedett, megküzdött a versenydaláért, megharcolt saját művészete kiteljesedéséért. És másként viszonyult Évához is, de ebben remek partnert kapott Wierdl Eszter személyében. Wierdl törékenyebb jelenség az első szereposztásban fellépő González Mónikánál (aki sokszor nem önjogon, hanem izomból erős karakter, préselt magasságai pedig meglehetősen kínosak), és neki sikerült valami emberi tartalmat elővarázsolnia Hans Sachshoz fűződő, felette bonyolult viszonyából. Wierdl Évája kislány még, de már megvan a magához való asszonyi esze. És hiába a szoborszerű beállítás, Kovácsházi–Wierdl duójából kiderült, a szerelmi harc még korántsem dőlt el teljesen az első felvonásban, ők ketten a második részben rejtekhelyükről őszinte rémülettel hallgatják Hans Sachsnak látszólag a bibliai, de valójában nagyon is a nürnbergi Évától szóló dalát – csattanós bizonyítéka ez, hogy a színészek önmagukat rendezték. Kovácsházi zeneileg is érettebb alakítást adott, szép magasságokkal, erős tűzzel, Kiss B. sokszor volt hamiskás, magasságai bizonytalanok, a középső lagéja meglehetősen színtelen.

Vidnyánszky teljes ötlettelenségét rettenetes ötletekkel igyekezett palástolni. Ezek egyike, hogy a mestereket következetesen egy műanyag gömbre ülteti, mely igen hasonlít a lottósorsolásnál használtakra. A sors forgandó? Nem hiszem, hogy ilyesmire gondolt a rendező, ha ugyan gondolt bármire egyáltalán. Feltehetően pusztán a mozgások megkönnyítésére szolgáltak a labdák, székek ugyanis sehogyan sem fértek volna el a rettenetesen beépített színpadon. Az első felvonás templomának két szárnya minden járást megnehezít, és ennek a díszletnek – mint a *Jenůfá*ban és a Sosztakovics-operában láttuk – története van, ami persze a tervező, Alekszandr Belozub érdemei közé sorolandó. A jelentés viszonylag világos: a templom Nürnberg életének egyik legfontosabb szín-

tere, nemcsak vallási, hanem szekularizált értelemben is, és így bizonyos fokig logikus, noha olykor szájbarágós és groteszk (Sachs műhelyében az orgonasípok kaptafaként szolgálnak), hogy minden egyes felvonás ebből épül fel. De a járásokat eltömő óriási építmény nagyban megnehezítette a mozgást, a verekedési jelenet így néhány négyzetméterre korlátozódott, és emiatt hatástalan maradt. Ha már a járásoknál tartunk, nem maradhat említetlen, hogy a második felvonásban nem tudni, mi a kint és a bent, nem tudni például, hogy Sachs műhelye és lakása előtere hogyan válik el egymástól, nem világos a Pogner-ház felépítése, pedig mindennek óriási a jelentősége a cselekmény bonyolítása és az egész zenedramaturgia szempontjából. Belozub jelmezei már jóval kaotikusabbak, kortalan eklektikájuk nehezíti az értelmezést, inkább vidékies puccparádét látunk, mint történelmileg vagy szellemileg értelmezhető öltöztetést.

A tömegek mozgatásában Vidnyánszky a már korábbi operarendezéseiben is tapasztalt ötlettelenségével tüntetett – a verekedési jelenet és a céhek felvonulása tömeges közlekedési baleset itt. Nála általában mindent kétszer mondanak, kétszer mondanak – vagy inkább háromszor. Az inasok legalább háromszor igazítják a mesterek ülepe alá a gömböket, legalább háromszor csóválják a fejüket egy-egy replikára, és háromszor leselkednek bele mestereik feje fölött a tabulatúrába – mintha nem tudnák egyébként kívülről! David monológját a mesterdalnokság szabályairól túlillusztrálják a háttérben, rémisztően idegesítő ez a minden szót vastagon aláhúzó instruálás. És ismét feltűnnek a Vidnyánszky korábbi rendezéseiből ismert habkönnyű balettosok, akik mintegy Éva és Walter párosának égi-légi alakmásai – ez is a túlmagyarázás, a szájbarágás számlájára írandó, ide a filozófus, Occam borotvája kellene, radikálisan csökkenteni vele a létezők számát... Ráadásul egészen nevetséges, hogy a színpad hátterében e balett-bábucskák kedves csokrétákat nyújtanak át Walternek és Évának a második felvonásban – ne feledjük: a pár bujkál és szökésben van ekkor! De hát mindent a költőinek elképzelt szimbolizmusért! Vidnyánszky keveset bíz a néző képzelőerejére, és nem is bízik a közönségben; kiskorúaknak rendez, vörös kiemelő plajbásszal a kezében.

A harmadik döntő elem, Hans Sachs megformálása az előadás jobb részének tekinthető. A nürnbergi születésű Friedemann Kunder sok mindent adott, amire nem számítottunk. Mindenekelőtt kitűnt, mennyire más a német kultúrájú operajátszás, mint a hazai. Kunder, eltérően budapesti partnereitől, nagyon természetesen mozog és él a színpadon, van benne valami rokonszenvesen civil vonás, játéka nélkülözi az úgynevezett operás elemeket. Azaz nem gesztikulál túl sokat, nem forgatja a szemét, nem mozogja túl a szerepet, és színpadi tájékozódását nem a súgólyuk gravitációs ereje szabja meg. Gyakori mozdulata, amikor kissé tanácstalanul széttárja a kezét, mondván: „hát én nem tudom biztosan, de talán így van, vagy így is lehet ez és ez..." Mindamellett ez néha túlzott jovialitásként, túlzott toleranciaként hatott, így a Wahn-monológ kissé hiteltelenül hangzott szájából: a Kunder által (bizonyos helyeken szép lírával) megmutatott Sachs nem töprengő, nem bölcselkedő alak. Vagy legalábbis nem hisszük el Kundernek, hogy valóban mélyen megrázta szeretett városának éjszakai kicsapongása.

És ez a Sachs nem is valódi művész. Mert a szerelem mellett (azzal párhuzamosan?) a művészet is a tárgya ennek az operának, a régi és az új költészet és zene küzdelme. Vidnyánszky e téren sem mély vagy invenciózus. Láttuk, Kovácsházi alakításában Walter alakja vérbeli művész, aki kiszenvedi a maga esztétikai igazát. De a Kunder által adott Sachs inkább csak hümmögő kispolgár, nem az a mélyen melankolikus férfi költő, akit Wagner elgondolt. És a rendezés általában is kispályás, se nem magyar, se nem német, se nem kisvilági, se nem nagyvilágias – egészében amolyan csökötten nyárspolgári és szűkös világ, melyet a néző elé tár az előadás. Meglehetősen földhözragadt miliő, épp olyan, ahogy a David alakját megformáló, mind hangban, mind játékban alkalmatlan két énekes (Mukk József, Beöthy-Kiss László) mutatja: szűk homlokú, alázatos, a fensőbbségeknek alányaló, kissé stupid, és végtelenül bornírt. Nyilván nem ez volt Vidnyánszky célja. De egészében a szó legrosszabb értelmében vett provincialitás sugárzik az előadás szinte minden pillanatából. A finálában felgyúl a nézőtéri fény egy része; Sachs elénk lép, és mélyen az arcunkba mondja, mit gondol a német művészet jövőjéről. Ebben a megoldásban a terek és idők zavarosan összekeverednek, nem tudjuk, hol járunk, nem vesszük az üzenetet, mert semmi közünk hozzá. Ebben a formában ez legfeljebb amolyan falvédőbölcsesség, a periféria dölyfös és nagyképű beszólása a centrumnak.

Mit is írt Nietzsche – *nota bene:* még Wagner-rajongó korszakában – a *Mesterdalnokok* nyitányáról? „Ez a fajta zene fejezi ki a legjobban, mit gondolok a németekről: van tegnapelőttjük és holnaputánjuk – de a ma nem az övék." A *Mesterdalnokok* mostani előadása fejezi ki a legjobban, mit gondolhatunk mai operai kultúránkról: volt régmúltunk, és van jövőnk, de a jelen nem a miénk.

MÁROK TAMÁS

Miközben...

■ VÁNTUS ISTVÁN: ARANYKOPORSÓ ■

...ádáz nyilatkozatháború folyik a nagy Magyar Állami Operaház vezetése, finanszírozása, művészi jövője, felügyelete stb. ügyében, miközben a kettővel ezelőtti direkció sokmilliós hiányt hagyott maga mögött, miközben a volt főigazgató munkaügyi pert készült indítani saját balettigazgatója ellen, s miközben kihátrált mögüle utolsó szövetségese, a főzeneigazgató is, miközben a (volt) kultuszminiszter még mindig nem érezte szükségesnek, hogy beavatkozzon, s miközben május közepéig egyetlen bemutatót, egy vitatott színvonalú Bartók-premiert tartottak, szóval miközben történetének egyik legsúlyosabb válságát éli át az Opera – aközben az *opera*, a műfaj, köszöni szépen, nagyon jól elvan.

Győr például egy pimaszul modern *Turandot*-előadással talált telibe (meglepetés Korcsmáros Györgytől), a Millenárison Kovalik Balázs és Oberfrank Péter egy csapat ifjú énekessel hozott össze egy fölzaklató, vagány, felejthetetlen *Mozart-maraton*t, Miskolcon nagy nyugalommal zajlott a hagyományos kéthetes júniusi operafesztivál (az idén: Bartók + Verismo), Szegeden pedig már a negyedik operabemutatót tartották a szezonban – már ha egy kitűnően szcenírozott, színházi értékű olasz operagálát nem számítunk. (Szerintem egyébként számítanunk kellene.)

Valamelyik operaházi illetékes azzal az érvvel követelt még több pénzt, hogy Németországban az állam ötvenvalahány operaházat tart fönn, Magyarországon pedig csak egyet. Persze ennek az ötvennek jó része városi intézmény, ám e csúsztatásnál sokkal fölháborítóbb, hogy sokan a magyar operajátszást azonosítják a Magyar Állami Operaházzal. Leginkább az ott dolgozók. Persze hogy fontos intézmény! Persze hogy a többi operaszínház, tagozat, fesztivál is csak vele együtt tud működni! De azt kérni, hogy neki *minden* támogatást meg kell adni, miközben jelenleg is több mint ötmilliárdból működik – nos, ez enyhén szólva igazságtalan.

Veréb Simon felvétele

Dér Krisztina (Titanilla) és Kóbor Tamás (Quintipor)

Szegeden például mintegy háromszázmillió forintból állítanak ki évi öt-hat bemutatót és összesen vagy negyven előadást. Persze, tudjuk, az Opera két házban játszik, és szinte minden este, de a támogatás fölhasználásának hatásfokán érdemes elgondolkodni...

Szeged például az idén még azt a luxust is megengedhette magának, hogy fölújítsa a város zeneszerzője, a néhai Vántus István nagyoperáját. Móra Ferenc *Aranykoporsó* című regényéből maga a komponista fabrikált annak idején librettót. A történet a Római Birodalom hanyatló korszakában, Diocletianus császár idején játszódik, amikor már megjelent a kereszténység is. Ha regényből készül színpadi mű, különösen zenés színpadi alkotás, az szükségszerűen egyszerűsítéseket kíván. Vántus, a librettista húzott is bőven, de nem eléggé. A három felvonás tíz képére még mindig maradt huszonkét egyéni szereplő plusz kóruscsoportok. Rosszabb, mint *A varázsfuvola!* Ennyi szólót még holdudvarral és vendégekkel is bajos kiosztani. Ennél nagyobb baj azonban, hogy a történet nehezen érthető, nem derül ki, hogy „ki kivel van", s az egyes figurák jellemének kibontására nem marad elég idő. Leginkább a szerelmespár körvonalai érzékelhetőek, Dér Krisztina (Titanilla) és Kóbor Tamás (Quintipor) nem is marad adós a műhöz illő költészettel. Gábor Géza (Diocletianus) és a feleségét, Priscát alakító Szonda Éva hoznak még körüljárható karaktert, sajnálja is az ember, hogy a nagy kavalkádban nem jut nekik több énekelnivaló. A figurák alaposabb, érdekesebb zenei ábrázolására nincs lehetőség. A tömegben időnként fölbukkan egy-egy érdekes karakter, mint például Piskolti László (Benoni, istenkereskedő), de a néző sajnos valahogy kívül marad az egészen. Olyan érzése van, mintha kö-zepes szimfonikus koncertet hallgatna. Hátradől a székén, füleli a muzsikát, de sehogy se kerül bele a dráma sodrába.

Pedig az alkotók sok mindent megtesznek. Kardos Gábor karmesternek például a dirigálás előtt szinte el kellett készítenie a partitúrát, mert Vántus darabjáról nem maradt fönn hiteles, a szerző által jóváhagyott kritikai kiadás. Toronykői Attila rendező Juhász Katalinnal egyetlen kör alakú emelvényt tervezett a forgószínpadra. Egyik oldala lépcsősor, másik fele meredek lejtő, oldalról pedig alá lehet látni, mintha a keresztények búvóhelyét, a kazamatákat látnánk. Így a tíz képet átdíszítés nélkül, a forgó mozgatásával meg lehet jeleníteni. Az egységet a háttér, a tenger félkörívben fölragasztott képe teremti meg, ráadásul a képek között rendszeresen halljuk a hullámok zúgását is. A történet valóban tengerparton játszódik (vagy játszódhat), de az egész eseménysornak meg a zenének is van valami monoton hömpölygése, moraja. Kocsis László nem is táncokat koreografált a darabhoz, hanem a megelevenedett római szoborkompozíciók számára talált ki hatásos mozgásformákat.

Némely zenetörténészek megértően dekadens történetnek és zenének tartják Vántus alkotását. Ha ugyanezt kritikai éllel fogalmazzuk, unalmasnak, átláthatatlannak is találhatjuk. Saját operaszerzőjének saját írója regényéből írt alkotását 1975-ben mutatta be a Tisza-parti város – egy beszámoló szerint „szédítő sikerrel". Ennek ellenére 1981 óta máig nem került színre. És ki emlékszik ma már arra, hogy szerzője korábban írt egy egyfelvonásost is *A három vándor* címmel? Vántus 1992-ben halt meg. Tavaly a Szegedi Nemzeti Színház egy másik szegedi komponista, a kortárs Huszár Lajos operáját mutatta be, gondolom, az idén ezt a hagyományt akarta folytatni, ébren tartva az egészséges lokálpatriotizmust. Tavaly *A csend* közepes előadásban is színpadképességet, komoly operai értékeket mutatott. Az idén az *Aranykoporsó* kitűnő megvalósításban is inkább kegyeleti gesztusnak, helyi érdekességnek tűnt.

De nagyobb baj nem történt: fejlődhetett a művészek ensemble-kultúrája, s a publikum elszántabb fele saját szemével és fülével ítélhette meg a nem túl bőséges városi operatermés egyik darabját. Némi sovinizmussal úgy is fogalmazhatnánk: Szeged még ezt is megengedhette magának.

VÁNTUS ISTVÁN: ARANYKOPORSÓ (Szegedi Nemzeti Színház)

Szövegét Móra Ferenc regénye nyomán Vántus István írta. **VEZÉNYEL:** Kardos Gábor. **DÍSZLET:** Juhász Katalin. **JELMEZ:** Varsányi Anna. **KOREOGRÁFUS:** Kocsis László. **RENDEZTE:** Toronykői Attila.

SZEREPLŐK: Dér Krisztina, Szonda Éva, Tóth Judit, Huszár Barbara, Gábor Géza, Kóbor Tamás, Vághelyi Gábor, Konkoly Balázs m. v., Bátki Fazekas Zoltán, Sós Miklós Vilmos m. v., Hajdu András m. v., Altorjay Tamás, Réti Attila, Piskolti László, Andrejcsik István, Cseh Antal, Nagy Róbert m. v., Kelemen Zoltán, ifj. Herceg Ferenc, Fekete Imre, Rácz Imre, Kovács Hegedűs István.

Márok Tamás

A magyar illuzionista

■ KODÁLY ZOLTÁN: HÁRY JÁNOS ■

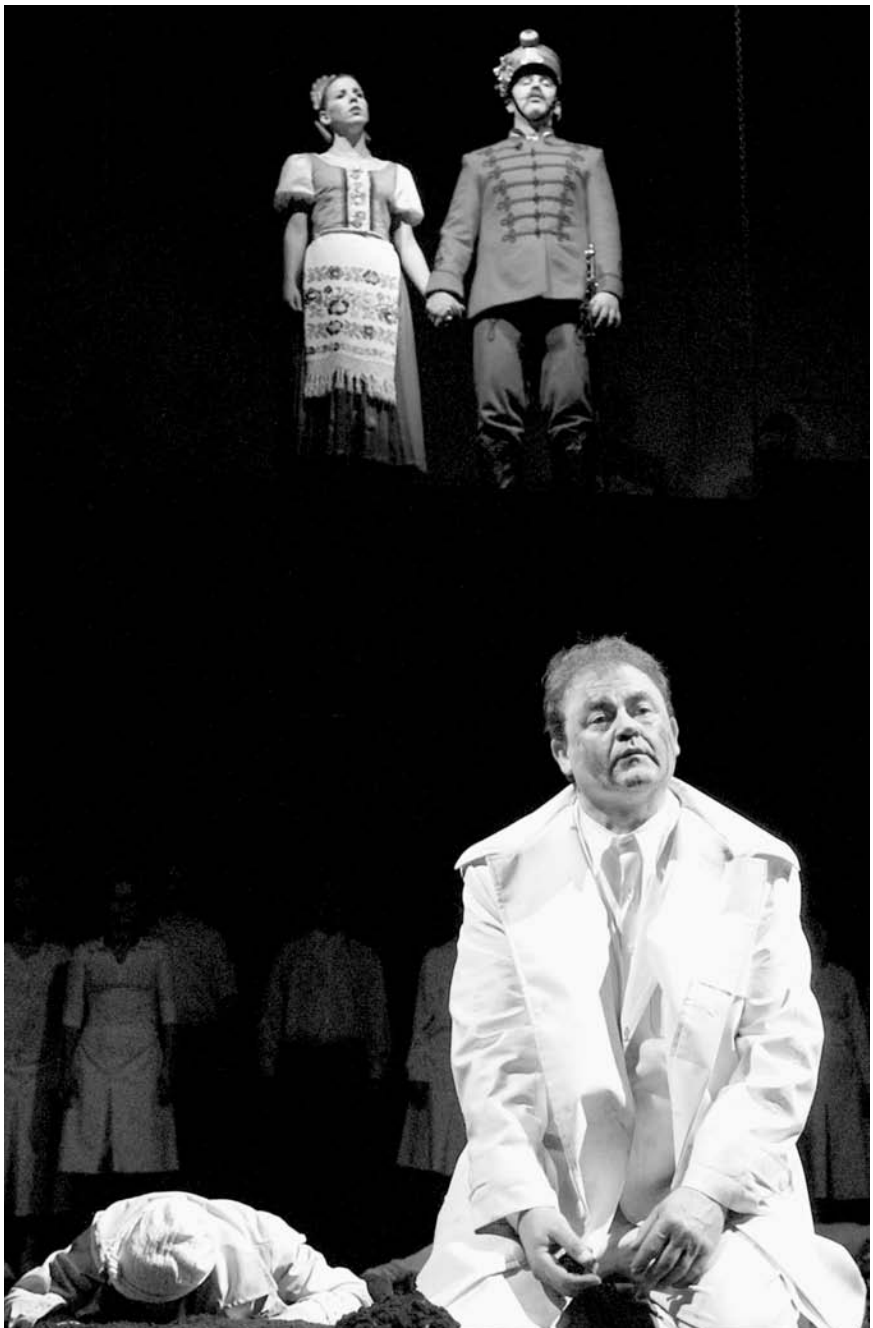
Kecskeméttől fizikailag sincs túl messze Nagyabony, a falu, ahol Háry János született, felnőtt, s amelynek kocsmájában mesélgetett ifjúkori hőstetteiről. Kecskemét pedig a szerző, Kodály városa. A mű eljátszását tehát akár kötelező penzumnak is gondolhatnánk. Abból, hogy Bodolay Géza, a (szintén helybéli nagyságról elnevezett) Katona József Színház direktora a színpadra állítást Juronics Tamásra bízta, arra következtethetünk, hogy a feladatot sokkal inkább művészi kérdésnek tekintette.

A Szegedi Kortárs Balett vezetője néptánc szakon végzett egykor a Balettintézetben, sokan gondolhatták, hogy majd jól elboldogul a népi romantikával. Egy kis csárdás, egy kis pityke, a történet meg amúgy sem túl bonyolult. Juronics azonban fordítva fogta föl a dolgot: abból indult ki, hogy ez a világ éppen hogy távol áll tőle. A megoldást maga a zeneszerző kínálta. Amikor Peter Brookot megkérdezték, honnan vette Shakespeare-koncepcióját, ő állítólag azt válaszolta: elolvastam a műveit. Nos, Juronics *Háry*ját végignézve az embernek az az érzése támad, mintha eddig még senki nem hallgatta volna meg alaposan Kodály művét. Beleértve a nézőt magát, aki elámul, hogyan hallgathatta eleddig mindezt kedélyes tánczene meg kedves népdalok füzére gyanánt.

A történet lényege egy öreg, kiszolgált katona meséje, aki ősz fejjel a kocsmában regéli ifjúkora hőstetteit – ezt jól tudtuk eddig is. Csakhogy ha tárgyilagosan megfüleljük az ezt megfestő muzsikát, az emlékezés korántsem kedélyes, sokkal inkább keserű, a zene pedig nem elringat, hanem fölzaklat.

Juronics Székely László díszlettervezővel három részre osztja a színpadot. Elöl, az árok szélén kezdődik a mese, az a földdel borított csík a „szegény derék, magyar nép" szintje. Hátul a rivaldával párhuzamosan emelvény húzódik, itt jelenik meg az uralkodó osztály, királyok, hercegek grófok (a naplopókat és a burzsoákat az előadás mellőzi). S ide emelkedik föl hozzájuk Háry s kísérőjeként Örzse. A két szintet emelkedő köti össze. Az említett népet a Szegedi Kortárs Balett táncosai jelenítik meg, piszkosfehér, kortalan ruhákban. Néhány micisapka s ballonkabát leginkább ´56-ot idézné, ám az öltözék kellőképpen kortalan ahhoz, hogy összes elvetélt forradalmunk, elveszett háborúnk legénységét és leányait lássuk bennük. Az uralkodó osztály fehéret hord, ez a hatalom színe, közöttük szinte virít az ifjú, éneklő Háry piros dolmánya és Örzse magyaros színekben, hímzésekben pompázó alakja. Földi Andrea ezenkívül csak egyetlen színt használ: az időről időre megjelenő katonák sötét bőrcsizmákban és zöld köpenyben tartják féken az elkalandozó szabadságvágyat. Nyilvánvaló, hogy ezúttal elhangzik a daljáték mindig mellőzött tízperces nyitánya, hisz rendelkezésre áll egy

Szolnoki Apollónia (Örzse), Szegedi Csaba (Háry János) és Sirkó László (az öreg Háry)



Sirkó László és Kiss Jenő (Napóleon)

Ujvári Sándor felvételei

kitűnő táncostársulat, a rendező pedig koreográfus. Ám hamar kiderül, hogy nem látványos betétről van csupán szó, Juronics már az előzenében leszögezi, mit is gondol a darabról. Táncosai többször is megostromolják az emelkedőt, de mindig visszacsúsznak a földre.

Az öreg Háry végig a színpadon van, ifjú, piros dolmányos huszár-önmagával fölváltva meséli nekünk a történetet, de sohasem énekel. Juronicsnál a mese sem nem kedélyes, sem nem fölszabadító. Háry emlékezetének szárnyalását mindvégig önámításnak hallja, és könyörtelenül elénk teszi a tragédiákat, ahová ez vezetett. Az Intermezzo elkeseredett tánc, a géppisztolyos öreg Háry próbál lelket önteni az elcsigázott harcosokba, ám akit talpra állít, hamarosan holtan rogy össze. Ezután hősünk fölkapaszkodik az emelvényre, és csujjogatva buzdítja harcra az elcsüggedteket. Gesztusa színpadias és álságos, idézőjelbe teszi a hősiességet, amire buzdítana.

A háború könyörtelen kritikája a Toborzóban teljesedik ki. Hallgatjuk a fúvósok hisztérikus akkordjait, és kényszerűen bólintunk, ahogy az öreg Háry tizenéves gyerekek kezébe erőlteti a géppisztolyt. A nagy francia forradalom gyerekhősei-áldozatai, a Hitlerjugend vagy az ´56-os srácok – mind borzongató emlék. A haláltánc csúcspontjaként az öreg Háry a fiatal hátán lovacskázik bele a csatába, fején alteregójának piros huszárcsákója. Miközben lent a véres csata folyik, fönt Napóleon kedélyesen kezet ráz Ferenc császárral. A hatalmasságok nem piszkolják be a kezüket, nem kockáztatják életüket, a vérfolyam fölött egyezséget kötnek. Szegedi Zsolt ifjú Háryjának és Sirkó László öreg obsitosának ugyanaz a legfőbb erénye: úgy tűnik, mintha nem is „alakítanának". Szegedi az aggályok nélküli, belevaló ifjú hőst hozza, Sirkóról pedig egyik pillanatban se lehet eldönteni, hogy komolyan elhiszi-e, amit mesél, vagy csak vigasznak szánja történetét. Tóth Juditnak egyszerűbb a dolga, hisz Örzse nem az értelmezés „tűzvonalában" mozog, csupán a hű mátkát kell hoznia, aki kiválasztott emberét akár a világ végére is követi.

Fekete Tibor (Ferenc császár) ugyanúgy kedélyes, barátságos, gyengekezű uralkodónak tűnik, mint Kiss Jenő (Napóleon). Misura Zsuzsa pompás nagymamaforma komikát formál a császárnéból, aki a bécsi harangjáték alatt buzgón próbálja megtanulni a furfangos magyar huszártól a varázsfőzet receptjét, amelynek legfőbb alapanyaga egy éppen hétéves gyík. Ám attól, hogy uralkodóink ártalmatlannak, sőt időnként ütődöttnek tűnnek, maga az elnyomás ténye még nem lesz elfogadhatóbb.

Juronics Almási-Tóth András dramaturggal közösen Kodály zenéjéből leginkább a disszonanciát hallotta ki, s a magyarság legfontosabb sorskérdéseiről beszél. Elbukott forradalmainkról, amikor a felkelők képeit másnap lemossák a házak faláról, és vesztes háborúinkról, ahol mindig vitéznek képzeltük magunkat. Marci bácsi, a császári kocsis visszakapja magyar gúnyáját, de a buggyos gatyában borzasztóan néz ki. Nincs boldog múlt, ahová visszavonulhatnánk. Kíméletlenül azt mondja, hogy nem lehet a mesékbe menekülni, az illúziókergetés nemcsak céltalan, de veszélyes is, és időnként iszonyú áldozatokat követel.

Kodály és Bartók a XX. század elején a cigányzene és a sírva vigadós magyar nóták ellen fogalmazták meg a maguk zenéjét, ezektől fordultak a népdalok világához, a tiszta forrásho. Furcsa fintor, hogy Kodály daljátéka is egyfajta nemzeti romantikus színházi hagyomány áldozata lett. (Bartókot sose fenyegette efféle veszély, az ő szigorú zenéje nem tűri az efféle színpadi értelmezést.) Juronics kecskeméti *Háry János*a most megszabadítja a művet a rárakódott máztól. Enélkül az alkotás az egyik legérdekesebb magyar sorsdrámának – tetszik. Sose szerettem a *Háry*t, a népdalfüzért tiszteletre méltó, haszontalan műnek tartottam, amely nem mond nekem semmi érdekeset. Most úgy tűnik, mintha nem Kodály, hanem korábbi színpadra állítói volnának ebben ludasak.

KODÁLY ZOLTÁN – PAULINI BÉLA – HARSÁNYI ZSOLT: HÁRY JÁNOS (Katona József Színház, Kecskemét)

VEZÉNYEL: Selmeczi György és Gerhát László. **DÍSZLET:** Székely László. **JELMEZ:** Földi Andrea. **RENDEZŐ-KOREOGRÁFUS:** Juronics Tamás.

JÁTSSZÁK: Sirkó László, Szegedi Csaba, Szolnoki Apollónia/Tóth Judit, Fekete Tibor, Misura Zsuzsa, Kiss Jenő, Bucsi Annamária/Csereklyei Andrea, Vitéz László, Pál Attila, Széplaky Géza, Kertész Richárd, Vida Gábor, Kiss Balázs; a Szegedi Kortárs Balett: Bartha Dóra, Markovics Ágnes, Palmann Kitti, Hajdú Mária, Fehér Laura, Szarvas Krisztina, Kalmár Attila, Tarnavölgyi Zoltán, Fekete Zoltán, Finta Gábor, Haller János.

MIKLÓS MELÁNIA

Ládafia

■ HÓLYAGCIRKUSZ TÁRSULAT:

DON CRISTÓBAL-PÁLYÁZAT ■

A majdnem tízéves Hólyagcirkusz Társulat a tizedik bemutatóját tartotta áprilisban a Stúdió „K"-ban. A Don Cristóbal-pályázat *egy újabb állomás azon az úton, amelyen a társulat a kezdetektől fogva jár. A Szőke Szabolcs vezette csapat ugyanis arról híres, hogy előadásaik lényegében véve ugyanazt a történetet írják tovább, a téma mindig más variációit hozva létre. Jellegzetesen nosztalgikus-melankolikus, ugyanakkor magának a színházi helyzetnek görbe tükröt tartó, ironikus-humoros hangvételű produkcióikban a cirkusz világának igézetében és idézetében kérdeznek rá újra és újra a művészi és emberi létezés titkaira. Ez az állandó reflektáltság az előadások legszembetűnőbb védjegyeként fogja keretbe a választott irodalmi szövegek alapján szinte „észrevétlenül" jelen lévő ontológiai és egzisztenciális érvényű kérdéseket.*

A Hólyagcirkusz „szegény színházának" eszköztára is vándorol előadásról előadásra. A Stúdió „K" pincehelyiségének szűk terét többnyire fekete függönyök tagolják, ezek között élednek meg az állandó karakterek – a joviális színházdirektor vagy cirkuszigazgató (Szőke Szabolcs), a beavatottak ironikus mosolyú játékmestere (Spilák Lajos) és a hattagú bohóczenekar: a folyton problémázó csellistalány (Eszes Fruzsina), a meglepetésekkel szolgáló átváltozóművésznő (Homonnai Kata), az izgő-mozgó fontoskodó, a kényelmes és a játékon mindig valahogyan kívül maradó figurák (Nádasi László, Rácz Attila, Szabó Domokos), valamint az énekesprimadonna (Tóth Evelin). Utóbbi az egyetlen, aki színes ruhákban lép fel, a többiek jelmeze hasonló: fekete öltönyt vagy ruhát viselnek, fehér inget, alkalmanként cilindert, kalapot. Arcuk többnyire festett arc. A díszletet alkotó tárgyaknak és a kellékeknek funkcionális szerepük van: a Hólyagcirkusz különlegessége, hogy bármi, amit a színen látunk, hangszerként szólalhat meg. Legyen az szöghegedű, üvegxilofon, vibraton vagy éppen sansa.

Spilák Lajos, Szőke Szabolcs, Szabó Domokos, Tóth Evelin

Az előadások dramaturgiáját ugyanis a zene, a zeneiség szervezi. Ez általában fontosabb szerepet játszik, mint a szöveges, illetve a „néma" részek. Az előadások kompozíciója (a megszólalásmódok keveredését és összefonódását jelző, részben fiktív) zenei műfajok szabályai szerint teremtődik meg – volt már anarchista cirkuszi opera, zenés vígjáték, etno-operabuffa, fuvola-opera-erotica stb. A *Don Cristóbal-pályázat* megjelölése oktett, amely a műfajt nem „tartalmilag", sokkal inkább „formailag" előlegezi meg: a nyolc közreműködőre és az együttjátszásra irányítja a figyelmet. Az előadás ennek megfelelően egy mottóként is értelmezhető felvezető jelenet után „szólórészekkel" folytatódik, majd „közös zenélésben" teljesedik ki.

A Hólyagcirkusz-előadások szépirodalmi és nem csak irodalmi szövegek alapján születnek meg, amelyeket az alkotók nem „bemutatnak", hanem szabadon felhasználnak. Ennek köszönhetően teljesen különböző eredetű textusok kerülhetnek egymás mellé. A *Don Cristóbal-pályázat*ban például két, összeegyeztethetetlennek tűnő szövegvilág – az orosz dadaista Danyiil Harmsz idézetei és Federico García Lorca drámája – simul egymásba a (művész)élet metaforájaként értett cirkuszhelyzet égisze alatt.

A (kon)textusok harmóniáját már a nyitó jelenet megteremti. A szín „üres" játéktér: a háttérben fekete függöny, elöl kétoldalt ugyanilyenek elhúzva. Egy vörös hajú lány érkezik középre fekete ruhában. Szótlanul áll, közben kedvesen nézi a közönséget, fürkészi az arcunkat. Akciója egyszerre bensőséges és provokáló. Várunk a kezdésre, miközben e néhány percben lelassul az idő. A lány egyszer csak megszólal, és arról beszél, hogy *azt mondta magának, látja a világot, de az hozzáférhetetlen volt a tekintete számára, és csak a világ részeit látta. Aztán egyszer csak nem látott semmit, és azt hitte, összedőlt a világ, de aztán kiderült, hogy ez azért van, mert nem különkülön látja a részeket, hanem egyszerre mindet. Először azt hitte, hogy ez SEMMI, aztán megértette, hogy ez a világ. De már hiába nézett, nem látott semmit. Megértette, hogy amíg volt hová néznie, addig a világ volt körülötte, most pedig nincs világ, csak ő van. Aztán megértette, hogy ő is egy világ. És erről költött egy dalt is...* Elkezdi énekelni, magánszámát azonban egy újabb szereplő szakítja meg, aki mindkét oldalról behúzza rá a függönyt.

Sokféle asszociáció és hangulat keveredik ebben a kezdésben. A nézők nézésével tudatosított színházi helyzetben elhangzó Harmsz-szöveg líraisága és személyessége egyrészt tompítja a „semmi nem történik" történésének avantgárdos provokációját,

másrészt metatextusként mottószerű felvezetést is ad – mintegy beleírja, legitimálja a produkcióba az (ön)reflexió folyamatát: *mi mindannyian világ vagyunk, de a világ az nem mi vagyunk, világot nézünk, de amit nézünk, az nem világ, csak mi magunk, és amit látunk, az nem a világ, csak annak részei, a világot akkor látjuk, ha semmit nem látunk, ha SEMMI-t látunk, és magunk vagyunk a világ...* Közben az „úgy lenni benne az (előadás)világban, hogy mindig kívül is lenni" alaphelyzetének valószerűségébe finoman beszüremkedik a szürrealitás (a függönyzsinór alig észrevehetően, de hangsúlyosan sárga – ezen kerékpározik majd a későbbiekben az „égi biciklista").

A különböző értelmezési szintek hasonlóképpen olvadnak egymásba a folytatásban is. Először is egy társulat tagjait látjuk, amint eljátsszák, hogy eljátsszák García Lorca *Don Cristóbal* című darabját. Látjuk például, ahogyan a behúzott függöny előtt egy föntről belógatott kalapból mindenki szerepet húz. Négy szereplő mondja el, hogy ő kit fog játszani: az Anya, Dona Rosita, a Költő és Don Cristóbal – a többiek kívül maradnak az előadás azon síkján, amely (néhány szerepösszevonással és -kihagyással) lényegében véve követi García Lorca darabját, amely maga is reflektált történet. Arról szól ugyanis, hogy a Költő konferálásával és kommentárjával, a Direktor vezényletével egy színtársulat előad egy másik García Lorca-drámát, a *Don Cristóbal meg Rosita kisasszony* tragikomédiáját. Illetve nem adja elő, csak mozaikszerűen felvillantja a történet legfontosabb momentumait és motívumait, hiszen az előadást folyamatosan megszakítja a színház a színházban kerettörténete. A *Don Cristóbal-pályázat* ezen a helyzeten csavar még egyet, amikor a „szerep nélkül maradt" szereplők jeleneteivel mindent átkontextualizál.

Úgy tűnik ugyanis, hogy a Don Cristóbal és Dona Rosita-történet eljátszásának történetébe etűdszerűen beépülő jelenetek Harmsz-idézetei adják az előadás kulcsát. Egyrészt abszurditásukkal erősítik az antiszínház-jelleget és az önreflexivitást: a jelenetekben vagy az tematizálódik, ami akciószinten is történik (az egyik szereplő ül a színen, a másik megkérdezi, hogy „mit csinál, és miért zavar bennünket", amire az a válasz érkezik, hogy „senkit sem zavarok, ülök"), vagy olyasmi történik, ami „nem szokott" történni (a szereplő „belealszik" a mesélésbe), vagy groteszk történeteket hallunk (például *a vörös hajú emberről, akinek nem volt se szeme, se füle, haja sem volt – vörös hajúnak is csak megegyezéses alapon mondták –, nem volt semmije sem, így érthetetlen, kiről is van szó, ezért jobb is, ha nem beszélünk róla többet*). Másrészt ezek a szövegrészek kiemelik és továbbértelmezik a García Lorca-szöveg líraiságát. Azáltal ugyanis, hogy áttételesen a töredezettségről és/vagy a hiányról szólnak, játékba hozva a SEMMI fogalmát, a metafizikus dimenzióit árnyalják.

Mert mi történik, ha nem történik semmi? Nézünk egy előadást, amelyen *sírunk vagy nevetünk.* És mi történik, ha SEMMI történik? Akkor azt is látjuk, hogy az EGÉSZ abszurditás, a színházi működés „leleplezésében" pedig a létezés esetlegessége tükröződik: az életben is folyton ki-be húzzák előttünk a függönyöket, „véletlenszerűen" kapunk szerepet, forgatókönyvszerűek, behelyettesíthetőek a történetek stb.

Schiller Kata felvételei

Spilák Lajos, Szabó Domokos, Nádasi László (profil), Eszes Fruzsina, Szőke Szabolcs (fekszik), Tóth Evelin, Rácz Attila

Ezt az egzisztenciális és ontológiai értelemben vett kiszolgáltatottságot fejezi ki az előadásban a bábszerűség is, amely a létezés metaforájaként a leglényegibb találkozási pont a García Lorca- és Harmsz-szövegvilágok, valamint az ezeket egymásba fűző előadás között. García Lorca eredetileg bábbohózatnak nevezte művét, Harmsz figurái bábszerűek, akiket *félbehajtanak és kidobnak a szemétre,* a Hólyagcirkusz önreflexív produkcióiban pedig maga a cirkuszlét a metafora, amely a *Don Cristóbal-pályázat*ban bábok szerepeltetésével válik hangsúlyossá.

A bábok az előadás előadásában előadandó darabhoz, azaz a Don Cristóbal és Dona Rosita-történethez kapcsolódóan kerülnek játékba, mintegy lekettőzve, tükrözve a színészként színre lépő színészek által kihúzott szerepeket. Amikor az énekes-színésznő először jön be piros tüllruhájában Dona Rositaként, arról énekel, hogy „pörgök, forgok táncot járva, sebes tánctól forr a

vérem", miközben a báb Rosita tornászmozdulatokra emlékeztetően valóban „pörög, forog" egy fémrúdon, amelyet az énekesnő forgat. Rosita anyja, aki eladja lányát a „nagy természetű" Cristóbalnak, élő szereplőből kettőződik bábbá, úgy, hogy az átváltozóművésznő köpeny alá bújik, fejére pedig egy vásári bábszínházas bódé miniatűr mása kerül, amelynek elhúzott függönyei előtt jelenik meg piciben az Anya-báb, aki hol a bábozó saját hangján szól ki a Cristóbal-történetből, hol bábhangján kapcsolódik bele. Az előadás egyik legszebb jelenetében viszont úgy kel életre egy báb, hogy miközben a Don Cristóbalt alakító színész a földön ülve „elalszik", báb-párja, mintha az álmából lépne ki, a fölötte levő függönyzsinóron „égi artistaként" kerékpározik – a cirkuszi varázslat azonban véget ér, amikor a széthúzódó függöny mögött meglátjuk az illúziót a zsinór mozgatásával előidéző figurákat.

Annak ellenére, hogy a színészek állandóan kilépnek a García Lorca-i szerepekből, a bábok továbbra is magukban hordozzák azokat. Így megjelenésüknek, amellett hogy folytonosságot teremt a narrációban, vizuális dramaturgiai szerepe is van. Ez teremti meg annak lehetőségét, hogy a történet egyszerre több szálon, több síkon folyhasson, és a figurák bonyolult, reflexív viszonyrendszerben jelenhessenek meg. A látvány- és zenedramaturgia ily módon való összefonódását a hangszerek sajátosan tükrözik: a zenei eszközök egy része egyben báb is. A hólyaghegedű például egy bábfej hátként meghosszabbított léc-nyakára erősített zsineg és a léc közé hastájékon beillesztett teliholdszerű fehér léggömb együttese.

García Lorca darabjában „a színház tulajdonosa a szereplőket vasdobozban tartja". A doboz a Hólyagcirkusz-előadásban ládává alakul, olyan ládává, amelyről Harmsz egy, az előadásban nem szereplő szövegében a következő történetet meséli el:

Egy vékony nyakú ember bemászott egy ládába, magára csukta a fedelet, és elkezdett fulladozni.

– Na – mondta fulladozva a vékony nyakú ember –, most fulladozom ebben a ládában, mert vékony a nyakam. A láda fedele be van csukva, és nem engedi be a levegőt. Fulladozni fogok, de a láda fedelét akkor sem nyitom fel. Idővel majd meghalok. Látom már az élet és a halál küzdelmét. A kialakuló harc nem lesz természetes, nem lesznek egyenlő esélyek, hiszen természetesen a halál kerül ki győztesen, a halálra ítélt élet pedig eredménytelenül viaskodik ellenségével, az utolsó pillanatig fel nem adva a hiábavaló reményt. A küzdelemben, amely itt végbemegy, az élet tudja majd, mi győzelmének kulcsa: rá kell bírnia a kezemet, hogy kinyissa a láda fedelét. Megnézzük, ki lesz a győztes! [...] Na, elkezdődött: már nem kapok levegőt. Végem van, ez világos. Számomra már nincs menekvés! És semmi fennköltt nem jut az eszembe. Fulladok!

– Jaj! Hát ez meg mi? Most történt valami, de nem értem pontosan, hogy mi. Valamit láttam, vagy talán hallottam...

– Jaj! Megint történt valami! Istenem! Elfogyott a levegőm. Úgy tűnik, haldoklom...

– Hát ez meg micsoda? Miért éneklek én? Azt hiszem, fáj a nyakam... De hát hol van a láda? Miért látok most mindent, ami itt van a szobámban? De hisz én a padlón fekszem! És hol a láda?

A vékony nyakú ember felkelt és körülnézett. A láda nem volt sehol.

A székeken és az ágyon ott hevertek a ládából kivett holmik, a láda pedig eltűnt.

A vékony nyakú ember azt mondta: Akkor hát az élet számomra ismeretlen módon győzte le a halált.

(*A láda.* In *Danyiil Harmsz karcolatai: A 10-es számú kék füzet.* Kelet–Nyugat, Nagyvárad, 1990. nov. 2. Fordította: Fenyvesi Anna)

DON CRISTÓBAL-PÁLYÁZAT (Stúdió „K")

Federico García Lorca és Danyiil Harmsz szövegeinek felhasználásával létrehozta a Hólyagcirkusz Társulat.
IRODALMI KONZULTÁNS: Bratka László. **DÍSZLET, BÁBOK, HANGSZEREK:** Balla Gábor, Szőke Dániel, Szőke Szabolcs. **ZENE:** Szőke Szabolcs. **FÉNY:** Fodor Gergely. **ASSZISZTENS:** Barsi Gizella.
SZEREPLŐK: Rácz Attila, Nádasi László, Tóth Evelin, Szabó Domokos, Homonnai Kata, Eszes Fruzsina, Spilák Lajos, Szőke Szabolcs.

URBÁN BALÁZS

Miből lesz a siker?

■ MEL BROOKS: PRODUCEREK ■

Mel Brooks szellemesen anekdotázva meséli el a Madách Színház színpompás műsorfüzetében, hogyan született meg a musical ötlete, s hogyan írta meg ő – régi, önmagának is csak félve bevallott vágyának megfelelően, ám producere akaratával szemben – Jerry Herman helyett a mű dalait. Hogy mi igaz a történetből, s mi nem, az más lapra tartozik, a sztori két tanulsággal mégis szolgál. Az egyik az, hogy amit a film nyomán született darab maga is állít, igaz lehet a valóságban is: a legdörzsöltebb producer sem tudhatja – hívják David Geffennek vagy éppen Max Bialystocknak –, hogy miből lesz siker...

A másik nem is annyira tanulság, mint inkább folyomány: Mel Brooks nem tör Bernstein, Webber, Sondheim babérjaira, kellemes, jól énekelhető, helyenként kicsit klezmer motívumok felé is kacsingató, de alapvetően a régi Broadway-hagyományokra építő dalokat ír a darabhoz. (Az, hogy a dallamok helyenként kicsit ismerősnek tűnnek, felfogható a darab stílusához illeszkedő, finoman parodizáló szándék zenei megnyilvánulásának.) Lehet dúdolgatni ezeket a színházból hazafelé menet, de előbb-utóbb kiesnek az emlékezetből, s vélhetőleg nem fogják hosszasan vezetni a slágerlistákat sem. Jófajta színházi zene ez; feldobja, színesíti, de el nem adja a darabot – ugyanakkor távolról sem állít teljesíthetetlen vokális követelményeket a szereplők elé, lehetővé téve ezzel, hogy a szerepeket ne hangfenoménok, hanem színészek játszhassák. Maga a szöveg abszolút színészközpontú: a történet egyszerű, a cselekmény nem zsúfolt, ám tökéletesen kidolgozottak az egyes helyzetek, pontosan kivitelezettek, a szokottnál kevésbé kiszámíthatóak a fordulatok, csaknem minden jelenetre jut valami

enyhén bizarr ötlet, mely megóvja a történetet attól, hogy ellaposodjon. Brooks összehord sok jó s néhány rossz poént, s ha kell, bátran elmerészkedik a jó ízlés határáig is, dörzsölt profiként szinte még az abgangokat is szövegkönyvileg komponálja meg, s ami ennél persze fontosabb: ír két pompás főszerepet, s melléje még három-négy pazar epizódszerepet. Igaz, elég sok kliséből építi meg őket, de bőven hagy teret a színészeknek, hogy magukra szabhassák, egyénítsék a figurákat.

Hiszen Mel Brooks színészként nyilván maga is tudja: ezt a musicalt elsősorban a színészek adják el, az ő munkájuk eredményességének pedig alapfeltétele a rendezői, tervezői, koreográfusi, zenészi szaktudás – az előadás színrevitelekor tehát mindent másképp ajánlatos csinálni, mint azt a musical hősei teszik. Merthogy Max Bialystock, a Broadway hajdani királya, miután egy túlságosan formabontóra sikeredett, következésképpen megbukott bemutatóját követően átmenetileg visszavonul, s idősebb hölgyek megvágásának szenteli életét, találkozik egy szürke kis könyvelővel, Leo Blummal. (Beszélő név persze, nem is csipetnyi iróniával áthatva; mondhatnánk: komoly producer nem is engedhetné, hogy darabja hősét így nevezzék – ám attól tartok, mai napság sem nálunk, sem a tengeren túl nem kell különösebben tartani a joyce-i és egyéb asszociációk nézőrettentő hatásától.) Blum mintegy véletlenül, merengve kiböki, milyen érdekes, hogy egy megbukott darab anyagilag akár sikeresebb is lehet, mint egy diadalt aratott – már ha a producer szélhámos, sikkasztó, hiszen ez esetben a bukás után aligha vizsgálódik majd az adóhivatal. Bialystock ráharap az ötletre, meggyőzi a szürke életébe belefáradt ifjú könyvelőt, hogy legyen társa, s beindítja a gépezetet. Megszerzi a lehető legostobább és legízléstelenebb darabot: egy elborult elméjű náci, Franz Liebkind Hitler és Eva Braun románcát dicsőítő, a Führert éltető alkotását. Szerződtet egy dilettáns és meleg rendezőt, Roger de Brist, aki nem hazudtolja meg magát: „lekerekíti" és „felmelegíti" a történetet, melyet így homokos nácik népesítenek be, s Németország megnyeri a világháborút. Összeválogatják a legpocsékabb színészeket, a női főszerepet az Északról jött bombázó, az egyébként titkárnői funkciókat is ellátó Ulla kapja, a Führert pedig a félőrült szerző játszaná, ha nem törné lábát az előadás előtt. Így viszont szerepébe a színészként is dilettáns Roger ugrik be. Ennél biztosabb a bukás nem is lehetne – az eredmény: tomboló siker. A nézők imádják, a kritikusok istenítik, Bialystock pedig – miután túléli a Hitler „meggyalázása" miatt végképp becsavarodó Liebkind támadását – mehet a börtönbe. Leót valószínűleg melegebb éghajlatra küldené, ha ebben nem akadályozná részint atyai szíve, részint ama tény, hogy az ifjú társ amúgy is oda tart, Ullával egyetemben. A vége mégis hepiend, köszönhetően a Leo szívében is felébredő fiúi szeretetnek, no meg a *deus ex machina*ként érkező államfői kegyelemnek.

Csak találgatni tudom, vajon a Madách Színház Szirtes Tamás nevéhez köthető „non replica" sorozatának mennyire tudatos eleme az, hogy az elsősorban kiemelkedő vokális adottságokat igénylő, abszolút zeneközpontú musicalektől egyre inkább a többkomponensű, ezáltal énekelni, táncolni, játszani is megbízható színvonalon képes színészeket kívánó darabok felé mozdul el. Ha tudatos, akkor talán hosszabb távon is szerepet játszhat abban, hogy tartósan színre léphessen az a színésznemzedék, mely ezekre az összetett zenés színházi feladatokra képes. Természetesen sok múlik a háttér, a zenei vezető, a korrepetitorok, a koreográfusok munkáján is, már csak azért is, mert néhány érdemdús, már nem a legfiatalabb generációhoz tartozó színész bizonyosan nem fog Broadway-színvonalon énekelni, táncolni – fontos, sikerül-e úgy látványos, invenciózus koreográfiát készíteni, hogy az tekintettel legyen az előadói adottságokra is (anélkül, hogy a színpadon a kompromisszum túl nyilvánvalóvá válna), s hogy a nem kiemelkedő vokális adottságokkal rendelkezők kapnak-e szakmai segítséget ahhoz, hogy a meglévő hanganyaggal jól és gazdaságosan bánjanak. Ez a szakmai munka a Madáchban manapság beérni látszik, s ez talán soha nem volt annyira nyilvánvaló, mint most, a *Producerek* esetében. Igaz, a fentiekből következően e darabban az eltérő szereposztások nem pusztán a stílust, a hangulatot, hanem a színvonalat is erősebben befolyásolhatják, mint a zeneközpontú musicalek esetében. Így csak az általam látott estéről és szereposztásról nyilatkozhatom: magam nemzetközi színvonalú zenés színházat láttam, játszani, énekelni, táncolni minimum megbízható színvonalon tudó, az egyes elemekben pedig kivételes teljesítményekre is képes művészekkel.

Haumann Péter Bialystockként részint szakmai mindentudásával kápráztat el, melybe a rendelkezésre álló hangkapacitás tökéletes felhasználása éppúgy beletartozik, mint a meglepően friss, táncos láb vagy az a tévedhetetlen ízlés, melynek segítségével pontosan tudja, mikor lehet kicsit soknak lenni, rátenni egy lapáttal, mikor lehet elővenni a manírokat, s hogyan kell azokat kicsit öniroinikusan kifordítani, idézőjelbe tenni, s érzi azt is, hogy mikor ér el éppen a visszafogottság komolyabb hatást. Ehhez járul a színészi személyiség recenzióban nehezen kifejezhető ereje, mely átüt figurán, darabon, s amire néző, recenzens egyaránt csak biccenthet magában: igen, nagyjából ezért érdemes művelni ezt a színházat... Haumann emellett távolról sem kívánja elvinni a show-t; pontosan, fegyelmezetten játszik együtt partnereivel, akik szintén élnek a kiváló szereplehetőségekkel. Nagy Sándor Leo Blum kissé klisészerűen megépített figurájának patentjeit korát meghazudtoló rutinnal állítja elő, pontosan rajzolja meg a könyvelőből producerré váló kisember útjának ívét, s egyéni színekkel gazdagítja Leo vívódásainak, szerencsétlenkedéseinek sorozatát. Felettébb meggyőző színészi alakítást nyújt, melyhez egészen kiváló mozgáskészség és szép fekvésű énekhang társul.

Igen jók az epizodisták is: Alföldi Róbert bravúrosan csapong Roger figurájának fe-

Nagy Sándor (Leo Blum), Alföldi Róbert (Roger de Bris) és Haumann Péter (Max Bialystock)

minin és maszkulin végletei között; egyformán illúziókeltő hisztis szeretőként és akarnok pojácaként. „Nagyjelenete", melyben a beugrás elején még félszeg civil fokozatosan átalakul gátlástalan ripaccsá, az előadás legemlékezetesebb percei közé tartozik. Kifogástalan vokális teljesítménye pedig számomra kellemes meglepetés. Ladinek Judit Ullaként hibátlanul hiteti el a színészi alkatához nem feltétlenül passzoló svéd bombázó szerepét; nagy szakmai biztonsággal poentíroz, énekben, táncban is színvonalas teljesítményt nyújt, s nem mellesleg sajátos bájjal vonja be a figurát. Furcsa mód ez utóbbi kifejezés alkalmazható Barát Attila Liebkindjére is: a színész az elmeháborodottak zavartalan derűjét választja kiindulásként, s ebből bontja ki a mindjobban begőzölő figurát. Barátnak sikerül mindvégig megőriznie e kettősséget: egy zenés komédia keretein belül (vagyis: azért nem nagyon) félelmetesnek s ugyanakkor nevetségesnek maradni. Az alakításhoz nála is kifogástalan ének- és tánctudás társul. Egyedül a Roger asszisztensét és élettársát játszó Galbenisz Tomasz téveszt kicsit arányt helyenként, és némiképp soknak hat, ám mentségére szól, hogy maga a szerep meglehetősen sovány, mivel az alapklisét itt nem árnyalják eredetibb szerzői ötletek.

A szereplőkön túl is professzionálisan és nagyvonalúan működik minden és mindenki az előadásban. Vágó Nelly ruhái nemcsak látványosak, színpompásak, de majd' minden darabjuk bír valamely jellemző sajáttal, apróbb vizuális ötlettel, poénnal. Kentaur funkcionális, látványos, de a színészek elé soha nem tolakodó díszlete sok meglepetést rejt: a darabbeli darabban az oszlopsorok például hirtelen ágyúkká alakulnak. Tihanyi Ákos koreográfiája egészen kitűnő; maguk a mozgássorok ugyan nem elementárisan eredetiek, ám csaknem mindet sikerül sajátos s a darab humorával adekvát formába csomagolni: a Vén Csitriland szereplői például járókerettel járják táncukat, majd ezzel adják a ritmust is a mozgáshoz. Emellett Tihanyi maximálisan az előadók képességeire szabja a koreográfiát: a kevésbé táncos lábúak is meggyőző teljesítményt nyújthatnak, az e téren valóban kiemelkedő képességűek pedig bizonyíthatnak. Ha Szirtes Tamás rendezőként nem vállalkozna másra, mint a fenti komponensek összefogására, a színpadi masinéria üzembiztos működtetésére és a látvány perfekcionista megkomponálására, már az is elismerésre méltó lenne, de ezúttal vállalkozik: a zenés betéteket és a prózai jeleneteket – tőle szokatlanul – sok apró játékötlettel színesíti. Hogy ezek is „non replica" ötletek-e, vagy azért van némi közük a „replicához", nem tudom, mindenesetre gyakran igen szellemesek: kedvencem Liebkind náci mód szalutálni (is) képes nyúltenyészete.

Szkárossy Zsuzsa felvételei

Alföldi Róbert mint Hitler a betétmusicalben

A producerek nem a világot kívánják megváltani, miként vélhetően e mű producereinek és az előadás létrehozóinak sincs hasonló ambíciójuk. De ez az előadás a maga műfajában komoly érték: éppúgy igazolni tudja azokat a közhelyeket, melyeket a könnyűnek mondott műfaj nehézségéről annak jeles művelői mondanak, mint azokat a frázisokat, melyeket a magamfajta recenzens ismételget a színészi tudás és személyiség összhangjának fontosságáról, a gagyi és a professzionális szórakoztatás különbségéről – s ami talán a legfontosabb: komoly reményt ad arra, hogy előbb-utóbb nálunk is csak az utóbbi lesz eladható.

MEL BROOKS: PRODUCEREK (Madách Színház)

ZENE ÉS DALSZÖVEG: Mel Brooks. **SZÖVEGKÖNYV:** Mel Brooks, Thomas Meehan. **FORDÍTOTTA:** Galambos Attila. **DRAMATURG:** Springer Márta. **DÍSZLET:** Kentaur. **JELMEZ:** Vágó Nelly. **KOREOGRÁFUS:** Tihanyi Ákos. **SZTEPP:** Bóbis László. **ZENEI VEZETŐ:** Kocsák Tibor. **VILÁGÍTÁSTERVEZŐ:** Bányai Tamás. **ZENEI MUNKATÁRSAK:** Gillay András, Szegeczky Ágnes, Zádori László. **KOREOGRÁFUS-ASSZISZTENS:** Molnár Ferenc. **A RENDEZŐ MUNKATÁRSA:** Harangi Mária, Kutschera Éva. **RENDEZŐ:** Szirtes Tamás.

SZEREPLŐK: Gálvögyi János/Haumann Péter/Szerednyei Béla, Nagy Sándor/Sándor Dávid/Szente Vajk, Alföldi Róbert/Galbenisz Tomasz/Weil Róbert, Gallusz Nikolett/Ladinek Judit/Oroszlán Szonja, Barabás Kiss Zoltán/Barát Attila/Ömböli Pál, Galbenisz Tomasz/Lippai László, Détár Enikő/Kökényessi Ági, Bajza Viktória, Arany Tamás/Serbán Attila, Bakó Szabolcs/Posta Victor, Balog János/Czakó Ádám, Várady Viktória/Belányi Zsuzsa, Wégner Judit/Balog Tímea, Klinga Péter/Bereczki G. Zoltán, Ruzicska László/Miskovics Róbert, Dankó Zsolt/Bereczki G. Zoltán, Veszelinov András/Fellegi Lénárd, a Madách Színház tánckara és kórusa.

Kovács Dezső

Táncol az egész világ

■ FRANK WILDHORN – JACK MURPHY: RUDOLF ■

Habkönnyű, érzelmes, édes-bús amerikai musical világpremierjét tartották május végén a Budapesti Operettszínházban. Békebeli, tipikusan közép-európai, tragikus végkifejletű love story*ból szőttek lendületes játékot a Broadway sztárkomponistái. A zeneszerző Frank Wildhorn és a szövegíró Jack Murphy számos nagy sikerű zenés műben csillogtatták már meg tehetségüket, slágereket írtak világsztároknak, s hamar népszerűvé váltak a világ nagy musicalszínpadjain. A pesti ősbemutató önmagában is figyelemre méltó esemény: a Vereinigte Bühnen Wien, a pesti Operettszínház és a Szegedi Szabadtéri Játékok közös produkciójában létrejött mű minden bizonnyal pontos képet ad a kortárs musicaljátszás trendjeiről, eszközhasználatáról, zenei karakteréről.*

Mészáros Árpád Zsolt (Rudolf) és Vágó Zsuzsi (Vetsera Mária)

Ami az előadásból azonnal szembetűnik, az az együttes profizmusa, magas szakmai színvonala. Pörgős koreográfia (Duda Éva, Lőcsei Jenő, Michael Reardon, Rogács László munkája), gyorsan változó, villódzó lézerfényekkel szabdalt játéktér, pompázatos, csillogó jelmezek (Velich Rita remeklései), látványos színpadkép (tervező: Khell Csörsz) és a szereplők hibátlan énektudása: a *Rudolf*tól sok mindent el lehet vitatni, ám a szakmai professzionalizmust aligha. A darab persze nem túlságosan szofisztikált, lineárisan könnyed meseszövésű, s a zenei kompozíció és a hangszerelés is inkább biztonsági megoldásokra törekszik, mint elementárisan új hatásokra és színpadi effektekre. A szerzők a jól ismert mayerlingi tragédiát használták alapanyagul, ám alaposan feldúsították a sztorit, krimiszerű elemeket szőttek a szerencsétlen sorsú trónörökös, Rudolf és szerelmese, a szépséges ifjú Vetsera Mária bárónő érzelmes románcába. Van itt minden, ami megdobogtatja a néző szíveket, és megnyitja a könnycsatornákat. Rigorózus császári atya, akinek elege lesz fiacskája kicsapongásaiból és rebellis tanaiból; szerelmesek után leselkedő fekete köpenyes besúgók hada, akik rendre jelentik az intrikus miniszterelnöknek, mikor, kivel, hogyan, hányszor találkozott Rudolf, a rossz útra tévedt trónörökös; fúriának látszó feleség, aki foggal-körömmel ragaszkodik császári-királyi férjecskéjéhez; pártütő, duhaj magyarok, akik koronát és országot kínálnak az ingadozó császárfinak, csak legyen már végre saját uralkodójuk. És legfőképpen van szerelem, minden mennyiségben, hiszen a kissé közhelyes, ám roppant fordulatos történet végtére is nem szolgál mást, mint Rudolf és Mária lángoló szerelmének és tragikus halálának előkészítését. A szerelem mint mindent legyőző hatalom a maga éteri mivoltában bontakozik ki szemünk előtt; Rudolfot, amint bemutatják neki a fiatalka bárónőt, mintha csak áramütés érné: szembeszáll égi és földi hatalmakkal, családi konvenciókkal és udvari etikettel, csak hogy elnyerje az imádott lány szívét. Ármány és szerelem, sötét titkok és megcsalatások, császári önkény és gügye udvaroncok intrikái: romantikus, szívfacsaró, játékosan könnyed szerelmi történetet látunk megelevenedni fülbemászó dallamok és viharzó, ritmusos csoportjelenetek közepette.

A rendező Kerényi Miklós Gábor (KERO) alaposan kihasználta a darabból felszínre hozható gyors színváltásokat, s fordulatos, gazdag látványvilágú, lendületes revüt rendezett az édeskés *love story*ból.

Az előadást az énekesek szenvedélye és a tánckar ereje élteti: a zene dramaturgiája rendre megszabja a játékosok mozgásterét, a nagyvonalú koreográfia feszes tempót diktál, a színpadi masinéria teátrálisan és hibátlanul működik. Szüntelenül pörög-forog a táncikáló sokadalom, pukkannak a szöveg- és zenei poénok, emelkednek-süllyednek a játékosok a hordószerű dongákkal borított, flitteresen csil-

logó térben. A produkció igazi nóvuma – számomra – mégis a szerelmespárt és a bábjátékost alakító színészek virtuóz játéka és énektudása. A második szereposztást láttam, de be kell vallanom, lenyűgözve néztem Mészáros Árpád Zsolt és Vágó Zsuzsi zenei felkészültségét, igényességét, színészi erejét. Eszményi szerelmeseket formáltak, akik empatikusan, erővel és kirobbanó szenvedéllyel jelenítették meg figuráikat – azonosulást, belefeledkezést kínálva a nézőnek. Mészáros Rudolfja töprengő, magába zuhanó, dacos, erős és öntörvényű ifjú. Inkább civil, mint uralkodó, snájdigan slampos, feszes is és laza is. Vágó Zsuzsi szépséges bárónője üdén hamvas, cserfesen naiv és rámenősen szenvedélyes: tisztán csengő hang, bájos arc, nyílt tekintet, a tisztaságnak, a nőiességnek s a kecsességnek olyan kevercse, amely nem csak Rudolfot ejtheti rabul. Mindketten igen szép artikulációval, érett, tiszta hangon énekelnek. Az est harmadik színészi bravúrját Bereczki Zoltán Pfeiffer bábjátékosa nyújtja: csetlőbotló szögletes marionettfiguraként sok humorral, táncoskomikusi leleménnyel adja a narrátor-rezonőrt, aki szüntelen ott sertepertél a játékosok körül, mindenbe beleüti az orrát, mindent és mindenkit kifiguráz, miközben láthatólag roppantul élvezi a játékot.

Szkárossy Zsuzsa felvételei

Janza Kata (Larisch grófnő) és Bereczki Zoltán (Pfeiffer)

Az új Broadway-musical előadása a színészi remeklések közepette sem mentes egynémely túlhabzó vizuális elemtől, rendezői effekttől. A zászlót lengető magyarok túlcsordulóan érzelmes jelenetét szívesen feledném, ahogy a föl-le süllyedő emelvényekre kiterített szerelmesek melodrámába hajló szcénája is kiváltható lett volna kevésbé könnyeztető szcenikai elemekkel. Ám az előadás egésze a maga teatralitásában is elementárisan hatásos: pazar látványvilágú, elegánsan kiállított, pörgős játékot láthatunk az Operettben.

Végül is mindenki megkapja a magáét, s az előadás végén hosszan zúg a törzsközönség vastapsa. Akik emelkedett „eszmei mondanivalót" várnak a *Rudolf*tól, alighanem rossz helyen keresgélnek. Akik kétháromórányi elzsongító könnyedségre vágynak, otthon érezhetik magukat.

RUDOLF (A Vereinigte Bühnen Wien, a Budapesti Operettszínház és a Szegedi Szabadtéri Játékok közös produkciója)

ZENE: Frank Wildhorn. **DALSZÖVEG, SZÖVEGKÖNYV:** Jack Murphy. **HANGSZERELÉS:** Kim Scharnberg, Koen Schoots. **TOVÁBBI DALSZÖVEGEK:** Nan Knighton. **MUSICAL SUPERVISOR, KARMESTER:** Koen Schoots. **TÖRTÉNET:** Frank Wildhorn, Phoebe Hwang.
Frederic Morton *A Nervous Splendor* című könyve nyomán, Frank Wildhorn és Steve Cuden koncepciója szerint.
MAGYARORSZÁGI VÁLTOZAT: Kerényi Miklós Gábor. **FORDÍTÓ:** Zöldi Gergely. **MAGYAR SZÖVEG:** Zöldi Gergely, Kerényi MG, Somogyi Szilárd. **ZENEI VEZETŐ, KARMESTER:** Makláry László, Silló István. **KARIGAZGATÓ:** Kéringer László. **KEYBOARDPROGRAM:** Günther Radelmacher. **BÁBTERVEZŐ:** Ősz Lucia. **DÍSZLET:** Khell Csörsz. **VILÁGÍTÁSTERV:** Somfai Péter. **JELMEZ:** Velich Rita. **KOREOGRÁFUSOK:** Duda Éva, Lőcsei Jenő, Michael Reardon, Rogács László. **RENDEZŐ:** KERO.
SZEREPLŐK: Dolhai Attila, Mészáros Árpád Zsolt, Vágó Bernadett, Vágó Zsuzsi, Földes Tamás, Homonnay Zsolt, Janza Kata, Peller Anna, Németh Attila, Jantyik Csaba, Polyák Lilla, Nádasi Veronika, Bereczki Zoltán, Szabó P. Szilveszter, Csuha Lajos, Marik Péter, Dézsy Szabó Gábor, Kerényi Miklós Máté, György Rózsa Sándor, Langer Soma, Pálfalvy Attila, Imre Sebastian, Bartha László, Péter Richárd, Molnár Andrea, Tihanyi Lívia, Heiter Ági, G. Szabó Sándor, Sz. Nagy Ildikó. Közreműködnek: a színház Musical együttese, Énekkara és Zenekara és a Pesti Broadway Stúdió növendékei.

Karuczka Zoltán

Szép volt, fiúk!

■ FENYŐ MIKLÓS – TASNÁDI ISTVÁN: ARANYCSAPAT ■

Lövésem sincs a focihoz, nincs kedvenc csapatom, nem csigáz fel David Beckham technikája sem, de azért a világbajnoki döntőket általában megnézem. Jó társaságban egy-egy ilyen meccs végére, és tényleg nem csupán az elfogyasztott sör mennyiségétől, hozzá nem értő énem drukkerré alakul át, és már-már jogot formálok annak eldöntésére, kell-e szemüveg a bírónak, vagy sem. Rejtély.

Valami ilyesmit éreztem Fenyő Miklós és Tasnádi István *Aranycsapat* című, Méhes László rendezte musicaljén is a József Attila Színházban. Az első félidőben csak azért nem néztem a karórámat, mert nem hordok ilyet, lábjátékomat bármelyik csatár megirigyelhette volna, továbbá alig vártam, hogy a szünetben rágyújthassak – ezek szerint nemcsak vérbeli rajongó, de sportember sem vagyok. Aztán a második félidőben, pedig sört sem ittam a büfében, magával ragadott a játék, mi több: a végén úgy távoztam, hogy ez bizony emlékezetes találkozó volt. Még akkor is, ha a küzdelem során néha-néha jobban foglalkoztatott, hogy a szomszéd szurkolók hogyan kommentálják az eseményeket, sokan közülük ugyanis az egykori legendás magyar csapat dolgaiban, velem ellentétben, otthon voltak, és ennek hangot is adtak. Az is megfordult bennem, hogy milyen jó lenne, ha a színházban is jönne olykor a mozgóbüfés, nem csak a lelátón.

Ez utóbbi a darabbéli mozgóbüfésről (Andorai Péter) jutott eszembe, akinek munkája nemigen van, merthogy üresen tátonganak a széksorok a stadionban, ideje így annál több. Stopli bácsival (Bodrogi Gyula) és egy Elegáns úrral (Sztankay István), akiről kezdettől fogva sejthető, hogy majd kiderül, kicsoda is valójában, hármasban idézik fel fiatalságukat, az akkor még világsikeres magyar focit meg az Aranycsapatot, amely azért az ´54-es focivb döntőjében váratlanul kikapott a nyugatnémetektől 3:2-re. A néhány szellemesnek kevéssé mondható poénnal megspé-

Jelenet az Aranycsapatból

kelt első felvonás nagyjából-egészében mindössze ezzel telik. Megtudjuk, hogy Winkler Zsófi (Tompos Kátya) a nagy focista Kocsisba szerelmes, és hogy ötven évvel ezelőtt is voltak jó házibulik, bár fiúban is, lányban is kissé túlkoros választékkal; elismerem ugyanakkor, hogy a rock and roll nem életkorhoz kötött: tíz buliból nyolcban ma is szól a *Csavard fel a szőnyeget*, és hogy hiányozna, ha nem így lenne.

A sokkal mozgalmasabb második felvonásban a még szűz ifjú (fizimiskájában inkább harmincas) Stoplit (Zöld Csaba) haverjai Ollálához (Esztergályos Cecília) nak, Kocsis cipőjéből egy stoplit, amit egykor szerelme jeléül a fiatal Stopli ajándékozott végül is igazán sosem volt párjának, Zsófinak.

Ennyi a történet, kommentátoraként Fenyő Miklóst emelik-süllyesztik rendre, nem kell rajta sokat filózni. Azoknak azonban, akik azt a kort átélték, az előadás többet jelent egyszerű kikapcsolódásnál és jó zenénél: mellettem arról sugdolóznak, hogy igen, pontosan ilyen szép volt a fiatalság, jégpályával, stranddal, grundfocival, mögöttem meg egy ugyancsak elegáns úr magyarázza a nejének, hogy az említett vb-döntő során eleredt az eső, feláztatta a pályát, és a németek ezt jobban bírták az ehhez inkább passzoló cipőikben. Amikor egy elvtárs (Újréti László) géppisztolyból figyelmeztető sorozatot ereszt a hangosan bulizók feje fölé, és ezt a házmester elnézően tűri, „helyeslő" morajlás hallatszik innen-onnan, hogy ez bizony pontosan így történhetett akkoriban, ha pedig arról van szó a színpadon, hogy ha nem tetszik itthon, elvileg el lehet menni, szomorúan konstatálják mellettem, hogy dehogy lehetett. Szerintem – sok minden más mellett – ezért varázslatos a színház.

Szkárossy Zsuzsa felvételei

Bodrogi Gyula (Stopli bácsi), Sztankay István (Elegáns úr) és Andorai Péter (Kalap)

irányítják – aki állítólag nemcsak vacsorát, hanem egyéb szolgáltatást is nyújt péntekenként este egy-egy fiúnak –, hogy a majdan Zsófival töltendő éjszaka során ne legyen túl tapasztalatlan. Az asszony léhasága ugyan mendemonda csupán (a fiúkban „csak" meghalt fiát látja ő vendégül gyászosan); hősünknek még sincs alkalma felsülni, mert Zsófi Angyal Gyurival (Miller Zoltán) külföldre távozik (nővére, Mari [Lévay Viktória] nagy bánatára, aki Gyuritól a maga számára remélt többet, mert ők egymásnak voltak az elsők). A fiú az esetleges további megtorlás elől menekül, tudniillik egyszer már elvitték a fekete kabátos emberek: nem kellett volna barátja, Stopli kopaszságán kívül a Rákosiéval is viccelődni. Egy dalból értesülünk arról, hogy az élet Nyugaton sem fenékig tejfel, haza is tér a Gyuri ötven év elteltével (lásd Elegáns úr!), visszahozza az ereklyét is Stopli bácsi-

Az előadás meg azért, mert szólnak a régi Hungária-számok és néhány új dal is; ez az igazi örömzene, a Kovács Yvette tervezte jelmezek, valamint a Seres Attila koreográfiájában előadott pontos táncok egyszerűen elfeledtetik mindazt, amivel egyébként kötözködhetnénk. Jellemábrázolásra nincs sok lehetőség, de azért Esztergályos Cecília megrázóan sűríti néhány mondatba a gyermekét elvesztett anya minden fájdalmát. Miller Zoltán – egy ideig észre sem vettem, hogy ő sérült lábbal játszott – megbízhatóan, Fenyő Miklós ma is remekül, Tompos Kátya és Zöld Csaba meg gyönyörűen énekel, és Lévay Viktóriának is jut egy emlékezetes „megszólalás".

2056-ban veletek és a Hungáriával ugyanitt.

FENYŐ MIKLÓS – TASNÁDI ISTVÁN: ARANYCSAPAT
(József Attila Színház)

DÍSZLET: Rózsa István. **JELMEZ:** Kovács Yvette m. v. **SZCENIKUS:** Éberwein Róbert. **KOREOGRÁFUS:** Seres Attila. **DRAMATURG:** Szokolai Brigitta. **ZENEI VEZETŐ:** Novai Gábor. **KONZULTÁNS:** Hegyi Iván. **A RENDEZŐ MUNKATÁRSA:** Czipó Gabriella. **RENDEZŐ:** Méhes László.

SZEREPLŐK: Bodrogi Gyula m. v., Sztankay István, Andorai Péter, Fenyő Miklós, Zöld Csaba, Miller Zoltán, Esztergályos Cecília, Tompos Kátya, Lévay Viktória, Blazsovszky Ákos, Ferencz Bálint, Gieler Csaba, Sztarenki Pál, Újréti László, Józsa Imre, Maday Gábor, Juhász György, Bárd Noémi Polli, valamint a tánckar.

Kovács Dezső

12 pasi

■ REGINALD ROSE:

TIZENKÉT DÜHÖS EMBER ■

Ülnek a plexifal mögött, felugrálnak az asztal mellől, hevesen járkálnak föl-alá, némelyikük szólózni kezd, vehemensen győzködi a többieket; ordibálnak, meditálnak, magukba néznek, dialogizálnak, unatkoznak, megint kakaskodnak. Aztán történik, ami történik, ismerjük a darabot; a nézőnek is lehetnek emlékei a remek filmről, korábbi előadásokról; május derekán, a 6. POSZT-hoz közeledve felrémlik bennem hajdani zsűritársam, a nagyszerű színházi ember, Ivan Nagel egynémely intelme, érve és tanácsa, ahogy anno 2002 *a miskolci* Tizenkét dühös ember *mellett érvelt egy késő pénteki éjjelen a pécsi színháztérre nyíló tágas direktori irodában, elemezve a rendezést és Fandl Ferenc játékát.*

Hamvai Kornél fordítása jó, gördülékeny, mint mindig; mai szavainkhoz, gesztusainkhoz, mondatfűzéseinkhez igazítja a nem túl régi szöveget. Általában örülök az új fordításoknak: hasznos, ha egy színház veszi a fáradságot, és a nyelvvel is törődik, amit nézőinek prezentál, s jó tudni azt is, hogy van pénze új fordítást készíttetni, ha a régi(eke)t nem találja kielégítőnek.

Mikor Schilling Árpád faltól falig tükörrel borította a Katona színpadnyílását az *Előtte-utána* címen játszott Schimmelpfennig-szkeccsben, és ott ültünk egymást s a színészeket bámulva a nézőtéren, már sejtettem, hogy a dolog nem múlik majd el nyomtalanul. Az erőteljes rendezői-tervezői jelek, a sugallatos szcenikai megoldások általában hullámmozgásszerűen gördülnek tovább a legkülönfélébb műhelyekben; egy-egy eredeti rendezői ötlet újrahasznosított formában évek múlva is visszaköszön valamely jeles autoritás honosításában. Nem is olyan régen vizek árasztották el a színpadokat, pocsolyák, árkok, uszodák, medencék; locsolta, permetezte, zuhanyoztatta, áztatta, fürösztötte a játékosokat boldog-boldogtalan, melegíthették a fürdővizet a háttérben, hogy föl ne fázzanak a színészek, nőtt a színházak gázszámlája rendesen. Olyan hőfokú rendezői „vízi víziót" persze azóta se igen láttam, mint amilyet Lev Dogyin nevezetes *Platonov*jában rakott színpadra a pesti uniószínházi fesztiválon, a néhai filmgyárban fölépített fürdőházban. Aztán jöttek a „sáros" darabok, meg a neonfényesek, *à la* Zsótér, aztán a geometrikus hidegek, meg a mozdulatlanul csücsülős hangjátékok, a sor tetszőlegesen folytatható.

Balikó Tamás átlátszó plexifalat építtetett a játszók és a nézők közé, amelynek áldásos hatásait napi- és hetilapok írásaiból jól ismerheti a Nemzeti Színházba látogató. A hermetikus üvegharangot, amely épp a színház lényegétől – szagától, levegőjétől, zsigeri hatásától – választja el a nézőteret, nem lehet eleget kárhoztatni. A hatásmechanizmus is olyan, mint valamely börtönbeszélőé vagy kihallgatóteremé: mi látjuk a játékosokat, de ők nem látnak minket; bűnözőket szoktak így mutogatni vétlen tanúknak, az ő védelmükben, nehogy a gyilkosok, a rablók felismerjék őket. Persze, mint minden generális és abszolutizált ötlet, ez is működik vagy tíz percig (van akinek ötig, van akinek tizenötig), aztán szép lassan kihuny, s marad a steril szövegfelmondás meg egynémely jobb

Csankó Zoltán, Kulka János, Sinkó László és Kaszás Attila

Schiller Kata felvétele

sorsra érdemes színész küzdelme a térrel, a bezártsággal, a légmentesen lezárt süketszobával, meg a néző kétségbeesett figyelme, hogy nyomon kövesse, ami *ott benn* történik.

E koordinátákon belül a Nemzeti előadása nem is olyan rossz, hisz remek és profi és jó és kevésbé jó színészek játszanak benne, mint majdnem mindenütt, intenzíven és odaadással, szenvedélyesen és lanyhuló ambícióval. És konfliktus is van, és feszültség is teremtődik néha, és lassacskán valami derengeni kezd a nézőben, hogy *mivégre is volna ez az egész,* ha nem lépne működésbe az egyébként jól bejátszható térben a színpadi masinéria. Melyet ezúttal nem az ezerszer áldott épület tervezője, hanem a rendező telepített ide, sterilizálva a nézőtér számára színészei játékát, kilégkondizva az előadásból verejtéküket, hőjüket, párájukat, testnedveiket, durva hangjaikat, csöndjeiket és sistergéseiket. Apropó hangok: mindent bemikrofonozva, kihangosítva hallunk. Értem én – vagy legalábbis érteni vélem –, miért történik így, csak hát hótt konzervatív zsöllyekoptató lévén azt gondolom, hogy a színház még mindig s tán mindörökké a zsigeri hatások művészete. Sőt, az internetizált univerzumban hovatovább az egyik utolsó menedék, ahol az ember mint eredendően biológiai-intellektuális lény, elemi módon, a maga valódi mivoltában megjelenhet.

Ha nem mozgatja meg az érzékeket a színház, megette a fene az egészet.

Lehetne és nyilván kellene is értekezni még a színészi alakformálásokról, hisz a Nemzeti Színház tizenhárom művészét látjuk a produkcióban, de hát ezúttal a rendezői koncepció, a konstruált, patikamérlegen kidekázott struktúra maga alá temeti majdnem valamennyiüket. Lámpák mellől, karzatról nézve az előadást nekem Kulka János, Sinkó László és Garas Dezső esküdtje tűnt a legmeggyőzőbbnek: Kulka a maga blazírt, laza, rámenős, töprengő és mégis ellágyuló figuráját hozta, húzósan, elgondolkodtatóan. Sinkó fölcsattanó süvöltései, szóvulkánjai, indulatcunamijai, ideges kirohanásai, gyors villanásai és villámlásai ritmust adtak a lassacskán csordogáló játéknak. Garas reszelősen, göcögősen bölcs, fakó dörgedelmei nem csak a játékostársaknak szóltak.

És akkor beszámolhatnék még arról, hogy ritmus is volt, és tempó is, és drámai erő is néha, mégis, az egész úgy, ahogy volt, hidegen hagyott: nemigen tudtam meggyőzni magam, hogy miért játsszák épp itt, épp most és épp ezt a darabot a Nemzetiben. Lehet, hogy jól ki lehetett osztani a szerepeket (bár e téren elég erős kompromisszumokat vállalt a rendező), s a színészeket foglalkoztatni kell, ugye. Lehet, hogy a kisebbség és többség dichotómiája is épp most a legkardinálisabb színházi motívum. Ehhez, bevallom, újra meg újra fel kéne nőni.

Ha elevickélek a Duna-parti gigaépítkezések régiójában az autómig, s elindulok a városba, egészen másféle világokat látok.

Földhözragadt színházjáró lévén egyre csak a mozgalmas, színes, rideg való égi mását keresem – a Nemzetiben is.

REGINALD ROSE: TIZENKÉT DÜHÖS EMBER
(Nemzeti Színház)

FORDÍTOTTA, DRAMATURG: Hamvai Kornél. **DÍSZLET:** Horesnyi Balázs. **JELMEZ:** Pilinyi Márta. **SÚGÓ:** Kónya Gabi. **ÜGYELŐ:** Kormányos Miklós. **A RENDEZŐ MUNKATÁRSA:** Szabó Szilvia. **RENDEZŐ:** Balikó Tamás. **SZEREPLŐK:** Trokán Péter, Schmied Zoltán, Sinkó László, Kaszás Attila, Hevér Gábor, Spindler Béla, Stohl András, Kulka János, Garas Dezső, Szarvas József, Csankó Zoltán, Bródy Norbert, Horváth Ákos.

VIDA VIRÁG

Férfilélekre vetülő rossz fény

■ MISS JULIE; JULIE KISASSZONY ■

Varga Zoltán rendező és Bozsik Yvette rendező-koreográfus Strindberg számos feldolgozást megélt Julie kisasszony*ának színrevitelében szinte egy időben látta meg a lehetőséget. De munkáik sem műfajukban, sem koncepciójukban nem hasonlítanak egymásra.*

A zavaros magánéletű (háromszor nősült és vált el) író naturalista szomorújátékát Hegedűs Géza a „nőgyűlölet klasszikus drámájának", az író tapasztalataiból származtatott műnek tartja; de emellett – az Ibsen-drámákhoz hasonlóan – az antikvitás drámaírói hagyományainak nyomait is fellelhetjük benne. Például abban, hogy a jelenbéli konfliktus a múltban lezajlott események következménye. Julie sajátos örökségnek tekinti anyja férfigyűlöletét, de lelke mélyén, ösztönei sugallatára nem tud egészen azonosulni vele. Ezért állandó feszültség vibrál benne, s ha megsebzik, kiszolgáltatottá válik. Szintén antik elem az események sűrítése: a történet az év leghosszabb, Szent Iván sok babonával, ünnepi ceremóniával körüllengett éjszakáján játszódik.

Bozsik Yvette nem az első koreográfus, aki táncos adaptációra érdemesnek találta a drámát. Fél évszázaddal megelőzte őt a svéd Brigit Cullberg, akinek nagy sikerű koreográfiáját Európa-szerte napjainkban is játsszák. A Kolozsvári Állami Magyar Színházban pedig András Lóránt 2000-ben készített egyfelvonásos táncjátékot a műből. A mi mindkét új *Julie kisasszony*unk értékekkel rendelkező előadás, de nem hiszem, hogy korszakalkotó opusokká válhatnának.

Bozsik Yvette minimalista adaptációja kicsit terjengősre sikeredett, és emellett – úgy láttam – helyenként vázlatos is. Sajnálatos, hogy a színpad egyes részei betöltetlenek maradnak, és a Bozsik által oly szépen használt apró mozdulatok és kézfejmozgások a nagy térben sokszor elvesznek. A Bozsik Yvette–Vati Tamás (Julie–Jean) kettős viszont most is hű marad önmagához; valódi érzelmeket, ellentmondásokkal teli, izzó férfi-nő viszonyt jelenít meg. Kétségtelenül ez az előadás legnagyobb értéke.

Varga Zoltán naturalista-realista rendezése egységes, mindent megad, amit egy hagyományos színházi előadástól elvárhatunk, de egy hét múlva már nemigen emlékszünk a részleteire.

Bozsik – csakúgy, mint Varga Zoltán – nyitott színpaddal kezd. Egy-egy szimbolikus bútordarabbal két helyiséget láttat: a nappalit és a konyhát, vagyis az urak és a cselédek életterét. A nézők érkezésekor a Trafó csupasz színpadán egy férfi (Vati Tamás)

heverészik vajszínű, szögletes műbőr kanapéján – unott közönnyel szemlélve laptopjának a nagy térben miniatűrnek tetsző monitorját. Ha valaki a belépéskor nem figyeli meg a képernyőt, és nem az első három sor valamelyikében foglal helyet, akkor később már nem lesz alkalma erre. Pedig a végig erős fénnyel világító monitor újra és újra magához vonzza a néző tekintetét, és az előadás végén a képernyő lehajtása többet jelent a „film végénél". A kanapé előtt gobóval vetített szőnyeg „hever". Helye a kanapéhoz és a szereplők helyzetéhez képest többször változik. Bozsik másik fontos díszletelemet is beiktat az előadásba: egy kicsi, neoncsövekkel keretezett medencét, amely tükörképet vagy jövőt mutathat, mint Nárcisz víztükre vagy a *Csongor és Tündé*ben Tünde csodakútja; a szereplők rendre ide járulnak, mintha tanácsot, vigaszt, megnyugvást találnának benne. Talán a halál kapuja ez, amelyen belépve Julie az előadás végén végleg elfojtja szenvedélyét. A háttérben hosszú fehér konyhaasztal. Ez a bútordarab mindkét előadás jellegzetes díszleteleme – igaz, Bozsiknál sokkal kevésbé „játszik", mint Vargánál, akinek rendezésében minden lényeges esemény itt történik.

A Trafóban a kanapé kerül a központi helyre. Vati Tamás rövid, főként civil mozgásokból összeálló kanapé-szólója után földig érő, köldöknél begombolt farmerkabátjában, vérvörösre festett szájjal megérkezik Bozsik Yvette. Kétségem sincs (bár színlapot nem láttam az előadás előtt): ő Miss Julie, a csábító. Átlép a kanapén és Vatin (nyilván: Jean). A férfi egykedvűen fogadja; az eleldőlő nőnek kötelességszerűen nyújt támaszokat, úgy, ahogyan az élet igazságtalansága ellen némán lázadó lakáj teljesíti úrnője kéréseit. Láthatóan nem érinti meg Julie szembetűnő és kihívó nőiessége, még akkor sem, amikor a nő apró mozdulatokkal kivillantja meztelen combját. Bozsik jól ért ahhoz, hogyan izzítson fel finom erotikával egy-egy pillanatot. Eltűnődöm azon, miért találom kevésbé erotikusnak a csupaszon eltáncolt kortárs előadásokat, mint Bozsik némelyik „ruhás" jelenetét. Jeant inkább Julie mozgatja, irányítja, rendezi, és ez egybevág a dráma azon részével, amelyben Julie táncba csalja lakáját. Hamarosan látomásszerűen jelenik meg a történet harmadik szereplője, Kristin, Jean drámabeli jegyese, Julie szakácsnője (Fülöp Tímea). Angyali alakja kívül marad a történéseken, mintha másik létdimenzióban élne. Emlékezetes a konyhaasztalon lejtett könnyed, már-már gyermeki tánca, melyben szinte lebeg az asztal fölött, és ezáltal a szereplők fölé emelkedik. Látható, hogy „hivatalos" viszony kapcsolja Julie-hoz, egy másik jelenetben pedig (a két nő versengésekor Jeanért) a férfihoz fűződő érzései is megnyilvánulnak. Egyébként csak időnként kapcsolódik be az eseményekbe. Allegorikus jelenség: a tisztaság, az erkölcs szimbóluma – fehér, muszlinszerű bakfisruhája is ezt erősíti. Mielőtt azonban jobban feltárulna a három szereplő viszonya, két újabb alak tűnik fel a színen: először egy férfi (Gombai Szabolcs), majd egy elegáns, sötét kosztümöt viselő, vörös sálas nő (Samantha Kettle). Hamarosan nyilvánvalóvá válik, hogy Bozsik Yvette megkettőzte Jean és Julie alakját, s ezzel egyfajta sajátos szerelmi ötszöget teremtett. A két-két szereplő ellenpontozza egymást. A Gombai–Kettle páros nem olyan szenvedélyes, mint a Vati–Bozsik kettős. Kapcsolatuk kisemberek nüansznyi nyűglődése csupán. Ha Bozsik és Vati a dráma szereplőinek mai megfelelői, akkor Gombai és Kettle – jelmezük ellenére – Strindberg korabeli figurák. De nem ilyen egyszerű a képlet: szereplőcserék kezdődnek, s a későbbiekben egyre sűrűsödnek. Összekeverednek a párok, ezzel széttörik a történet egy darabig követhető linearitása. Kitágulnak a tér-idő korlátok, általános emberi kérdéssé tágul férfi-nő örök hierarchiaharca.

Koreográfiájában Bozsik verbalitás nélkül is markáns egyéniségeket rajzolt meg. Vati Tamás állandó, változatlan karakter, és ez mondható el a pontosan dolgozó Gombai Szabolcs megformálta Jeanról is. A személyiség e következetes statikussága éppen ellentétes a vidám színpadi Jean-

Kovács Vanda (Julie) és Kárász Zénó (Jean) a Vidám Színpad előadásában

Schiller Kata felvétele

Koncz Zsuzsa felvétele

Vati Tamás, Bozsik Yvette és Samantha Kettle a Trafóban

karakterrel. Kárász Zénó képes megmutatni az általa megformált személyiség belső ellentmondásait: az alázat és a lázadás távoli pólusait, az érzékenység és érzéketlenség kettősségét Julie-val és Kristinnel folytatott viszonyában. Nehéz eldönteni, melyik Jean valódi arca. Hol az egyik, hol a másik oldala kerekedik fölül. Van, amikor meghunyászkodó és tekintélytisztelő (a gróf csizmájának puszta látványától görcsbe rándul a gyomra), máskor – Julie személyén keresztül – az urakon vesz elégtételt.

Bozsik Yvette és Samantha Kettle hasonló utat jár be, mint a vidám színpadi Julie-t alakító Kovács Vanda. Eleinte öntudattól duzzadó, emancipált nőt jelenítenek meg, aki szemünk láttára dobja el elveit, válik érzelmileg, testileg, erkölcsileg és minden egyéb értelemben kiszolgáltatott, összetört nővé, s végül öngyilkosságba menekül. Kovács Vanda játéka eleinte túlzott, a szereptől idegen határozottságot mutat, de később folyamatosan alakul át sokszínű, összetett karakterré. Szépen építi fel a szerepét; törékeny, nőies alkata ellentétes a belül forrongó, kemény jellemmel, és ez a feszültség végig érződik játékában. Julie-ja magasról zuhan a mélybe, végső tragédiája katartikus. Kristint a Vidám Színpadon Nyertes Zsuzsa játssza. Legkevésbé ő képes azonosulni a figurával; túl mai, túl mozgékony, túlságosan akar játszani. A dráma második felében, amikor ő vonja le a legfontosabb erkölcsi tanulságokat – ráhangolódik a szerepre.

Varga Zoltán a három szereplő állandóan változó viszonyát ragadja meg. A figurákról lassan kiderül, hogy egyikük sem olyan, mint amilyennek először látszott. A kemény és furcsa elveket valló grófkisasszony befolyásolható, és védtelenebb, mint Jean által meggyilkolt madara; a tisztelettudó és távolságtartó Jean szenvedélyes csábító és szerető, aki hidegvérrel hazudik a cél érdekében, és érzelgőssége néha meglepő. A gyámoltalannak látszó szakácsnő valójában mindkettejüknél erősebb, sziklaszilárd erkölcsöket képvisel, s ha büszkeségén csorba esik, tudja, mit kell tennie. Az előadás jó ritmusú. Látványvilága XIX. század végi korhű konyhabelsőt idéz, leginkább színei ragadják meg a nézőt: pasztell árnyalatok dominálnak, a törtfehér, a halványzöld, a mogyorószín és a barna. Kellemes, otthonos, elsősorban funkcionális szempontból jól használható, egyszerű skandináv bútordarabok alkotják a berendezést. Meghatározó a hosszú, törtfehér konyhaasztal, a komód, a lábon álló mosdótál, a nézőkkel szembefordított – funkció nélküli – nagy állótükör. A jelmezek színhatása harmonizál a díszletével. A ruhák eltérő élénksége a szereplők társadalmi rangsorban elfoglalt helyét jelzi. A szakácsnő ruhája a legjellegtelenebb és legvisszafogottabb, Jeané már valamivel erőteljesebb barnás, lilás, okkeres árnyalatban játszik, Julie pedig a környezetében egészen élénknek számító téglavörös fűzőjű muszlinruhában jelenik meg. A zenei összeállítás inkább balkáni vagy déli zenei motívumoknak tűnő dallamtöredékeket idéz.

Hegedűs Géza Strindberg nőgyűlöletét hangsúlyozza, én úgy láttam, hogy mindkét előadás a férfilélekre vet sokkal rosszabb fényt. Jean közönyös és flegma, jelleme kaméleon módjára változó, ráadásul ő hajszolja Julie-t az öngyilkosságba. Julie sajnálatra méltó, bukott nő, semmiképpen sem gyűlölni való figura. Varga Zoltánnak sikerült elkerülnie a sablonokat, Bozsik Yvette pedig önvallomásnak szánta munkáját. Valóban – Vati Tamással együtt – ő válik az előadás meghatározó alakjává. Kettősük még mindig tud újat mondani férfi és nő viszonyáról.

MISS JULIE
(Bozsik Yvette Társulat, Trafó)

JELMEZ: Nagy Fruzsina. **ZENE:** Jean-Philippe Heritier. **KOREOGRÁFIA:** Bozsik Yvette.
SZEREPLŐK: Samantha Kettle, Gombai Szabolcs, Fülöp Tímea, Bozsik Yvette, Vati Tamás.

AUGUST STRINDBERG: JULIE KISASSZONY
(Vidám Színpad)

FORDÍTOTTA: Lontay László. **LÁTVÁNY ÉS RENDEZÉS:** Varga Zoltán.
SZEREPLŐK: Kovács Vanda, Kárász Zénó, Nyertes Zsuzsa.

STUBER ANDREA

Az álom álom

■ SŁAWOMIR MROŻEK – GYARMATI KATA: 3 ÉJ ■

Sławomir Mrożek Czarowna noc (Bűbájos éj, *illetve* Csodás éjszaka, *vagyis* Varázsos éj) *című egyfelvonásosáról elmondhatjuk, hogy ha csekély lendülettel is, de keresi a helyét és ideális textusát a magyar színpadokon. Ritkán játsszák, de akkor szinte mindig újabb változatban. Először a kaposvári közönség láthatta, mégpedig az első magyarországi Mrożek-bemutató keretében. 1965 volt a nevezetes esztendő, amikor is egy estén belül rácsodálkozhatott a publikum a fiatal lengyel szerző három művére: a* Nyílt tengeren, *a* Károly *és a* Bűbájos éj *címűre. A Magyar Nemzet cikke ekképpen üdvözölte a premiert: „Kétségkívül van abban bizonyos merészség, hogy a kaposvári Csiky Gergely Színház elővette Mrożek egyfelvonásosait. Itt elsősorban nem is politikai bátorságra gondolunk, hiszen – minden tévedéssel ellentétben – Mrożeknek szinte minden sorában félreérthetetlenül a szocialista humanizmus eszméi élnek. A bátorság ahhoz kellett, hogy a közönséggel ezt a viszonylag bonyolultabb, áttételesebb s mélyebb gondolkodásra késztető drámai stílust megismertessék." (Azóta a szocialista humanizmus alighanem szakkifejezésként és ismérvként is kimúlt Mrożekből, már ha tényleg benne volt.)*

Az ősbemutató létrehozóinak meglehettek a maguk előzetes kételyei a fogadtatást illetően. A rendező Giricz Mátyás így nyilatkozott a Somogy megyei Néplapban: „Én híve vagyok a közönségsikernek. Azonban ebben az esetben naivitás lenne nagy közönségsikert várni." És valóban, a premier visszhangja megfelelt az alkotók várakozásainak. „A szereplők teljesítményén lelkesedést éreztünk, az újdonság varázsa mégsem hozott kiemelkedő színészi alakítást – állapította meg a helyi újság. – Elsietett vállalkozás volt bemutatni ezeket a vígjátékokat. A közönség nem kaphatott választ ezernyi kérdésére."

Legközelebb a budapesti Thália Színház nézői foglalkozhattak a kérdésfeltevéssel 1966-ban, amikor ugyanez a három mű került színre Léner Péter elképzelése szerint. Az őszt már nem érte meg az áprilisi bemutató. Csak a kritika méltányolta, a publikum nem. Két évre rá lengyel vendégrendező, Marek Okupinski érkezett Debrecenbe, hogy interpretálja a Kerényi Grácia fordításában megismert *Bűbájos éj*t, amely ez alkalommal az *Ohey Péter mártíromsága* társaságában mutatkozott a színpadon. Okupinski munkalátogatását Giricz Mátyás főrendező a következő évadban viszonozta Poznańban.

1999-ben Bodolay Géza fordításában bukkant fel az egyfelvonásos; a kecskeméti színház játszotta el *Varázsos éj* címen, Ádám Tamás rendezésében. Most pedig egy még frissebb változathoz van szerencsénk a Stúdió „K"-ban, ahol az évad végén állt elő a társulat a Kerényi Grácia fordítása nyomán Gyarmati Kata által írt *3 éj* című darab előadásával.

Schiller Kata felvétele

Hannus Zoltán, Nyakó Júlia és Tamási Zoltán

A *3 éj* szerkezeti modellje kétségkívül ismerős annak, akinek volt már dolga Mrożekkel. A szerző drámái általában kétféle úton szoktak közlekedni. Vagy abszurd alaphelyzetből indulnak ki, majd következetesen realista módon alakul és bonyolódik a cselekményük, vagy pedig fordítva. Esetünkben a kezdő szituáció tűnik alapjában véve valósnak, feltételezhetőnek, sőt szinte minuciózusan konkrétnak. Két férfi, egymás munkatársai, vidéki kiszálláson tartózkodnak, s közös szállodai szobában alszanak. (Van némi „szocialista nagyvállalati kiküldetés"-stichje az együttlétüknek; összehangoltan spórolhatnak az ellátmánnyal.) Viszonyuk éppen csak jelzett – enyhe alárendeltség érződik a Doktor úr és a Mérnök úr között –, dialógusuk zömmel készségeskedésből, formális udvariaskodásból áll. Ki válasszon ágyat, ki menjen előbb mosakodni, ki oltsa el a villanyt. A Mrożek-daraboknak nem szokásuk a színészeket feltűnően könnyű helyzetbe hozni. (A nézőket sem. Ennyiből már gyaníthatjuk, hogy a rendezőjüknek is nehéz a helyzete.) A szerepek ritkán kínálják a játszóknak a jellemábrázolás színes, gazdag, tág lehetőségeit. A figurateremtéseit is csak módjával. S hogy a színészek mibe kapaszkodhatnak olyankor, amikor – mint

a *3 éj* esetében – realista társalkodásuk keretében voltaképp rákészülnek az abszurditás végső kitüremkedésére, az nyilván rendezői elhatározás kérdése.

Czajlik József minimális felszereltséggel helyezte el az előadást a Stúdió „K" otthonos szobaszínpadán. Két ágy, ajtó, ablak, tükör, kép a falon. Tárgyi környezetként ennyi áll az egyformán szürke öltönyt, fehér inget, nyakkendőt és fekete táskát hordó két szereplő, Hannus Zoltán és Tamási Zoltán rendelkezésére. Titoktalan térbe lépnek be. Hátul a sarokban a Harmadik személyt játszó Nyakó Júlia ül sudáran, elegánsan, finom leplekbe öltözötten, akárha trónuson. Megemeltségével egyelőre kiválik a hotelhelyszínből; úgy van ott, hogy nincs jelen. Miközben – igen jótékonyan – néznünk engedik a színésznő nemes vonalú profilját.

A Kolléga (Doktor úr) és a Kedves kolléga (Mérnök úr) párbeszéde repetitív jellegű, és spirálisan halad előre. Vagyis csöppet sem célirányosan, hanem lassan és tekervényesen, egyre nagyobb köröket ír le. Amikor Hannus és Tamási először bonyolítják le szolid vitájukat arról, hogy melyik fekhely a megfelelőbb, és hogy vajon orgona vagy ibolya illatú a fürdőszobában talált szappan, akkor ez valamelyest informál bennünket kettejükről és kapcsolatukról. Szerény mértékben az is tájékoztat bennünket, hogy egymás háta mögött arcot váltanak: ilyenkor kicsinyesnek és irigynek láthatjuk őket. Feltehetőleg rendezői szándék eredménye, hogy Hannus és Tamási a fedett, palástolt összetűzésekben nem karakterizálnak élesen. A két színész ellentétes alkatából könnyedén adódhatna, hogy kontrasztosnak lássuk párosukat. Azonban a játszók mintha ódzkodnának attól, hogy élesen, markánsan vagy pláne a parodisztikusságig elmenően megkülönböztessék egymástól a két alakot. Amit egyfelől indokolt visszafogottságként értékelhetünk, másrészt viszont isszuk a levét. A szöveg ismétlődései révén a két figura mindinkább egybemosódik, szinte felcserélhetővé válik. Ez a folyamat ugyan nem mond ellent magának a színdarabnak – hiszen a végén úgysem tudni, hogy az élet álom-e vagy az álom élet –, viszont nemigen tartja ébren a nézői érdeklődést. Ha ugyan egyenesen el nem altatja. Amikor Hannus Zoltán először fekszik le gyanús ágyára körülményes óvatossággal, az megér egy mosolyt. Amikor másodszor teszi, azért jár a nevetés. Egy azonos hangsúllyal megismételt mondat vagy egy pontosan rekonstruált mozdulatsor mindig komikus hatást kelt a színpadon. A harmadik próbálkozás a vízválasztó. Vagy túléli a poén, vagy nem.

Az első éjszakát követően komótosan és fokozatosan bővülget a két férfi felszínes eszmecseréje, túl az újra elmondott szövegrészeken. (A szappanszagolgatást éppúgy saját zenei motívum kíséri, mint a reggeli gyorsöltözést.) Füttyallergiával, *voyeur*-hajlammal bővülnek ismereteink a két férfiról. Miközben a legtöbbet mégis a hátsó traktusban monologizáló asszonyról tudjuk meg. Ő szeret, szenved, szemrehány, analizál, emlékezik és tervez. A harmadik éjszakán aztán belép a két férfi szobájába-terébe, s megkörnyékezi őket. Kötődik valamelyikükhöz, de nem tudni, kihez. Dolga van, elintézendője, elcsábítanivalója, épp csak szenvedélye tárgya azonosíthatatlan. Nyakó Júlia tehát szép odaadással eljátszik egy vágyódó asszonyt, aki mintha levegőből lévő férfiak után kapdosna. És ezen a ponton Czajlik József elereszti a gyeplőt. A két férfiból nagy erővel tör elő a rémisztő bizonytalanság, az értetlenség, a kétségbeesés. Ha ez álom, akkor ki álmodik itt kit? A férfiak a nőt, a nő a férfiakat? (Feltéve, hogy nem én álmodom mindhármukat.) Akit álmodnak, az létezik-e egyáltalán? Avagy kinek a tudatából vizsgáljuk most a többieket? „Hogyan bizonyosodunk meg arról, hogy két álmodott személy egymás számára kölcsönösen közvetlenül is létezik, nem csupán az álmodó személy közvetítésével?" – kérdi Tamási Zoltán, a higgadtságához ragaszkodó Mérnök úr. „Ki vagyok én, kedves kolléga, kicsoda?" – kiált fel zaklatottan Hannus Zoltán, az átizzadt pizsamájú Doktor úr.

Ebben a kitáguló és feljajduló jelenetben a kissé fád, halkan pihegő, lassan csordogáló előadás hirtelen hullámot vet és örvényt kavar. Szinte beleszédül a néző, ha belenéz.

SŁAWOMIR MROŻEK: 3 ÉJ
(Stúdió „K")

FORDÍTÓ: Kerényi Grácia. **ÁTDOLGOZTA:** Gyarmati Kata. **RENDEZŐ:** Czajlik József.
SZEREPLŐK: Hannus Zoltán, Tamási Zoltán, Nyakó Júlia.

ZAPPE LÁSZLÓ

A pestis kevés

■ REJTŐ JENŐ: VESZTEGZÁR A GRAND HOTELBEN ■

Ha összegyűlnek a legjobbak, abból még korántsem biztos, hogy a legjobb produkció jön ki. Ezt leginkább a Real Madrid utóbbi néhány esztendei vergődése bizonyítja, de adalékul szolgálhat hozzá a kaposvári színház e tavaszi évadzáró mulattató előadása is, merthogy nyilván nehéz volna jobb csapatot összeszedni hazánkban, mint amelyik ezt összehozta. Rejtő Jenőhöz, a humoros mulattatás klasszikusához Hamvai Kornél magabiztos színpadi gyakorlottsága, Varró Dániel kifogyhatatlan verselési leleményessége, Darvas Benedek közszórakoztató zenét parodizáló készsége és nem utolsósorban Ascher Tamás rendezői igényessége, rutinja, intelligenciája társult. Ám úgy tetszik, nem művészetük, hanem szaktudásuk javát adták csak össze ezúttal.

Csaknem minden rendben van ugyanis. Khell Zsolt a pergő bohózathoz igen alkalmas díszletet tervezett. Keretbe foglalta a hotel bárhelyiségét, ahol a cselekmény

Nyári Oszkár (Decker professzor) és Hunyadkürti György (Kapucinus atya)

Serf Egyed (Szellem, rendőr), Nyári Oszkár, Kocsis Pál (Elder felügyelő), Némedi Árpád (Félix van Gullen) és Kósa Béla (Rendőr)

csomópontjai játszódnak, s így egyetlen díszletfal vagy függöny leeresztésével máris a különböző helyszíneken, szobákban, illetve a karantént okozó beteget rejtő pincében vagyunk. Ignatovity Krisztina a nemzetközi társasághoz és a vígjátéki forgataghoz illő tarka jelmezkavalkáddal segíti a vesztegzár alatt zajló sokféle cselekmény sötét és derűs humorának érvényesülését. Lázár Kati és Kovács Zsolt most is színre hoz egy elragadóan szeretetre méltó kettőst, egy minden ízében közhelyes és ugyanakkor minden apró mozdulatában, hangsúlyában eredetien megfogalmazott öreg párt: a régi dicsőségét és kalandjait visszavágyó kvietált dívát és a nyugalmazott üzletembert, aki rettegett felesége távollétének minden pillanatát szeretné kihasználni. Hunyadkürti György most is remek egy nem éppen valódi kapucinus atya fanyar szerepében, Gyuricza István rokonszenvesen visszataszítóra formálja a szélhámos szállodatulajdonost, Kocsis Pál ügyesen butítja el a feladatait valójában kiválóan megoldó, egyébként kleptomániás felügyelőt, Urbanovits Krisztina egy aggszűz teozófusnő különcségeivel őrjíti meg a férfiakat és a közönséget. A kaposvári tanuló, Dobra Mária fölöttébb magabiztosan alakítja a tolvaj direktriszt, Tóth Richárd méla költő a bármixer szerepében jó. Pető Kata törékeny szépsége, Némedi Árpád komikusi tudása kamatozik az álruhában bujkáló arisztokrata és a naiv titkárnő kettősében.

Hamvai Kornél átirata logikus, világos, érthető és követhető színpadi történetté alakítja Rejtő Jenő regényét, Ascher Tamás rendezése ugyancsak rendet tart a színpadon, Darvas Benedek rutinosan facsarja ki a szórakoztató zenei közhelyeket, Varró Dániel dalszövegeit azonban elnyeli a színészek énekes artikulációja s talán a terem akusztikája is. Ettől még az előadás kellemesen mulattató, színvonalasan szórakoztató. De nem több. Hiányzik a kaposvári többlet. Illetve ebből csak a direkt, az agyonkoptatott eszközökkel kiváltott röhögtetés visszafogása marad. Igényesebb, bizonyos ízléshatárok között tartott produkciót céloz meg az előadás, sajátos, eredeti humorra, különös világlátás megfogalmazására azonban nem futja a remek alapanyag és a sok kiváló szakember találkozásából.

A második rész kezdete néhány percre megvillantja, hogy szerencsésebb, invenciózusabb együttmunkálkodás esetén hogyan alakulhatott volna ez a játék. Itt kitör a haláldivat, a pestistünetekkel kívánatos státusjelzőként kérkednek a szereplők. A szelídenszakszerűen kiélezett, életszerű igazságokkal mértékkel megszórt vidám történet kis időre groteszk szatírává élesedik. Ez a jelenet azonban betét marad, amely nem hangolja át az egészet.

Rejtő Jenő sajátosan alakuló írói utóéletének, amelyben folyamatosan keveredik a klasszikusnak kijáró tisztelet és a szórakoztatóiparost illető lebecsülés, jellegzetes furcsasága a színpadi jelenlét. Színpadra szánt műveit nem gyakran játsszák, nagy sikerű regényeit viszont rendre megpróbálják dramatizálni. Az író elbeszélői humorának olvasmányélménye viszont színházban nem feltétlenül kecsegtet egyenértékű élménnyel. Történetei egyébként, csakúgy, mint közszájon forgó, szinte szólássá lett szövegdarabkái, kétségkívül megélnek a színpadon, sőt bizonyos sikert is aratnak, de ezzel mindig együtt jár némi csalódás is. Többnyire élvezhetőek a Rejtő-adaptációk, de messze nem nyújtják azt az élményt, amelyet a regény nyomán elvárnánk.

A kaposvári Rejtő-kísérlet nem egészen a szokványos csalódást kelti. Azt is, ha pusztán a regény olvasásakor átélt röhögésmennyiséget várja a néző. (Ezt talán éppen igényessége miatt nem nyújtja.) De a bohózati abszurditás elmélyítése, groteszk elrajzolása, borzongató elsötétítése sem jön létre igazán.

Erre a pestises szerelmi-bűnügyi történetre nem borul rá annyira a pestis árnyéka, hogy végül igazán csattanjon a poén: nem is volt járvány. Nem érezzük a végén, hogy az emberi létezést úgy általában meglehetősen átjárják különféle pestisek.

REJTŐ JENŐ: VESZTEGZÁR A GRAND HOTELBEN
(Csiky Gergely Színház, Kaposvár)

DRAMATURG: Hamvai Kornél. **VERS:** Varró Dániel. **ZENE:** Darvas Benedek. **DÍSZLET:** Khell Zsolt. **JELMEZ:** Ignatovity Krisztina. **RENDEZŐ:** Ascher Tamás.
SZEREPLŐK: Lázár Kati, Kovács Zsolt, Hunyadkürti György, Gyuricza István, Kocsis Pál, Urbanovits Krisztina, Dobra Mária, Tóth Richárd, Pető Kata, Némedi Árpád.

Karuczka Zoltán

Szeret, nem szeret, szívből, színből

■ WILLIAM SHAKESPEARE: RÓMEÓ ÉS JÚLIA ■

1957-ben bizonyos Edwin Land, a polaroid fényképezés feltalálója új elméletet dolgozott ki a színek érzékeléséről; az elképzelés szerint a színek nem a piros, a kék és a zöld meghatározott arányaival írhatók le, hanem egy háromtengelyű koordináta-rendszerbe helyezhető pontokkal. A rendszer egyik tengelye a fekete–fehér, a másik a kék–sárga, a harmadik a vörös–zöld. Alföldi Róbert ilyesmi koordinátákra helyezi a *Rómeó és Júliát* az Új Színházban. A struktúra működik: a dráma szokatlan színei villannak fel (Alföldi̇től az lenne a meglepő, ha nem így történne), hogy együtt sajátos képet alkossanak.

Fekete-fehér ruhákba bújtatott Montague és Capulet ki tudja, mikortól vív csatát Veronában, van is benne részünk már az előcsarnokban, jobbára azonban csak hangos kötözködés ez némi pengeváltással. A szülők közül Capuletné viszi a prímet – mint utóbb kiderül, nem véletlenül: a középkorú, hidrogénszőke mini-Monroe a sipítozáshoz alkoholból meríti az erőt. Az asszonynak láthatóan elege van mindenből és mindenkiből, nem kivétel ez alól Júlia sem: rég volt eleganciát mímelve (viszkispohárral a kézben, kádban ülve, dús habokból), agresszíven vonja kérdőre már egyáltalán nem tinédzser lányát (nem is emlegeti a dajka, hogy tizennégy éve született volna), hogy ugyan mikor megy már férjhez. Nyilvánvalóan meg akar szabadulni tőle. Bizonyára a lány is ugyanígy van a mamával: a bálban mintegy véletlenül sodródik Rómeó mellé, aláfestésként ugyan Nino Rota szerelmi témája szól Zeffirelli filmjéből, de – jelzendő, hogy nem negédes szerelem van itt készülőben – basszusgitáron, *heavy metal*ban. Rómeó is meglett férfi már, korrekt harmincas, majdhogynem a kapuzárás előtt. Itt ez a lány, itt ez a fiú, a kémia működik, kössenek gyorsan házasságot. Egymásnak tett fogadalmuk „komolyságát" övezze nevetséges glória gyanánt a magasból köréjük ereszkedő, vásári égőkkel kivert hulahoppkarika, aztán árválkodjon ez első és egyben utolsó éjszakájuk után – miközben meztelenül vacogva, saját testüket ölelve ülnek a nagy feketeségben – a régi helyén, a semmit szegélyezve. Menyegzőjükön a Miatyánkot mondják el már-már mérgesen, mintegy „legyünk már túl az egészen" alapon.

Mindaddig, amíg a történet nem vesz brutális fordulatot, amíg az állóvízszerű csetepatékból Mercutio halálával nem válik öldöklő harc, kék és sárga (éj- és napszínű) széles nejlon téglalapok uralják a teret, aztán a drapéria a vér színére, vörösre vált. Mercutio a barát-

Jelenet a Rómeó és Júliából

Koncz Zsuzsa felvételei

Huszár Zsolt (Rómeó) és Pálfi Kata (Júlia)

jára kissé féltékeny, hőzöngő nihilista, akitől – megkockáztatom – nem idegen a férfiszerelem sem. Életuntsága feloldására meglepő megoldást talál: a színpadon vesz egy nagy lendületet, végigrohan a nézőtér közepe feletti – csaknem az emelet középső páholyáig húzódó – rámpán (ezen egyébként is nagy forgalom zajlik a közvetlenül mellette ülők ijedelmére), és készakarva egyenesen Tybalt tőrébe veti magát. Rómeó kegyetlenül – láthatóan az egész kompániában ő a legkíméletlenebb – lemészárolja az ártatlan Tybaltot. Fröcsög a vér. Ha csak rossz ütemben fordultam meg, és ezt a dolgot elnéztem – eddigre már megfájdult a hátam a folytonos hátrafelé tekingetéstől –, akkor ez az olvasat megbicsaklik kissé, úgyhogy ebbe inkább bele se gondolok. Szerintem így szabadul el az igazi pokol.

Az ide vezető út meg hideg jó szándékkal van kikövezve: kifejezetten a szokásosnál sokkal karakteresebb Lőrinc barát és a dajka „áldásos" tevékenysége folytán lesz a vég olyan, amilyen. Az előbbi, ha kell, vizes törülközővel, magából kikelve csépeli a hozzá segítségért forduló, a száműzetés helyett inkább a halált választani kívánó Rómeót, Júlia tetszhalálát meg szinte aprólékos műgonddal terveli ki; igaz, más választása nem nagyon van: az elszántan zsaroló Júlia szájában pisztoly csöve, mindjárt lepuffantja magát, ha a barát ki nem talál valamit. Nem mellesleg a lány sokkal inkább a vele egy lapon nem említhető, nyiszlett Párissal való házasságtól akar megmenekülni, mintsem a Rómeóval való újratalálkozásban reménykedik; figyelemre méltó, hogy boldogan távozik az álmot adó szerrel, végig sem hallgatva Lőrinc barátot, aki így csak magának és nekünk mondja el, hogyan szerez majd tudomást az egészről a száműzött férj. Rómeó említett megregulázása során a konspirációban egyébként sem járatlan dajka – fekete-fehér frizurája egy bobtailre hajaz – szájtátva csügg a barát szavain, és a látottak folytán érzett csodálkozással vegyes áhítattal köszöni a sok okosságot, amit hallott.

A végkifejletben szó sincs arról, hogy a „szerelmesek", ha máshol nem, legalább a halálban egymáséi lehetnek. A Rómeó majdani hazatértéről mit sem sejtő Júlia szépen követi a barát útmutatását. Fehér ruháján aranyminta – szemben a Rómeóval való esküvőjén viselt kapucnis pulcsival; jó kis fricska ez egy hatalmas, neonvörösben izzó – szerintem szimbolikájától így megfosztott – kereszt árnyékában: kellett nektek menyasszony?! Nesztek!

Az érkező, Veronában nemkívánatos gyilkos Rómeó számára – aki közben Párist is megölte – tényleg nincs más hátra, mint az öngyilkosság. Emleget ugyan valamilyen csókot, de ilyen előzmények után meghökkentő lenne, ha ezt Júlia tényleg megkapná. Az éledő lány egyszerűen dühös; szó szerint hatalmas nyelvcsapásokkal lefetyelve próbál némi maradék mérget szerezni immáron halott férjétől, s merthogy eredménytelenül, és Lőrinc barát sem jön, mint szokott, hogy közölje: Páris is halott már, kénytelen felvágni az ereit.

Alföldi élményszámba menő rendezésében, Varró Dániel szellemes, de nem szellemeskedő fordításában maradéktalanul érezzük, hogy fájó ez a szerelem is, de másképpen: Menczel Róbert díszletének a hangulatot jól szolgáló, mert ellenpontozó, már-már bántóan éles színei között és Bartha Andrea fehérnél fehérebb és feketénél feketébb jelmezeiben két szerencsétlen lélek csetlikbotlik a körülmények foglyaként – szenvedély fényképnegatívban. Ha ennek a Veronának az egén felsejlene a szivárvány (persze ez csak fikció, mert természetesen elmarad a végén a családok megbocsátó békekötése), fals színekben ragyogna.

Nem így az alakok közti viszonyokat távolról sem csupán felskiccelő játék; az színpompás.

Pálfi Kata ha nem is éppen számító, de tudatos Júliája – leginkább az erkélyjelenetben, ami a rámpa végi páholy szélén, falán és alatt játszódik – könnyűszerrel bánik, már-már játszmázik a Huszár Zsolt játszotta, eltaláltan kevésbé határozott Rómeóval; ha van egyáltalán csábító, akkor a lány az. A „fiataloknak" volt kitől tanulni, szüleik házasságaiban a nők viselik a nadrágot, bár nem egyformán. Nagy Mari Capuletnéként remekül adja az egykori szépasszonyt, aki állandóan spicces állapotában sem veszti el az irányítást Karczag Ferenc kiválóan megrajzolt kényszerű macsó Capuletje felett, aki csak akkor erőszakos, ha nagyon kell: Júliának Párissal való házassága az anya agyszüleménye, a papa inkább asszisztál. Ahogy a lányt – ellenállását letörendő – egy vízzel teli kádba nyomkodja, tiszta burleszk. Montague-nét Tordai Teri játssza, ő gyámolításra szoruló lágyságával operál Nagy Zoltán szolidan kemény Montague-jával szemben.

Takács Kati dajkájában mélyen lakozó, de fel-feltörő kivagyiság és talán némi irigység van asszonyával szemben – egyszer csak atlétára vetkezik, bátran indulhatna a senior szépségversenyen. A Lőrinc barátot játszó Hevér Gábor emberi, modern csuhás, pólóján „*Jesus loves you. Do you love me?*" felirat fluoreszkál – mintegy nyelvet öltve – egy ideig zöld fénnyel, miközben Rómeó és Júlia intermezzója után Veronára újra sötétség borul. A többiek közül a dajka szolgáját játszó Marosi Viktor érdemel említést.

Fekete–fehér, kék–sárga, vörös–zöld.

Azért a Zeffirelli-filmet nem dobtam ki.

WILLIAM SHAKESPEARE: RÓMEÓ ÉS JÚLIA (Új Színház)

DÍSZLET: Menczel Róbert. **JELMEZ:** Bartha Andrea. **DRAMATURG:** Lőkös Ildikó, Vörös Róbert. **MOZGÁS:** Király Attila. **SÚGÓ:** Farkas Erzsébet. **ÜGYELŐ:** Rovó Rézi. **A RENDEZŐ MUNKATÁRSA:** Gyulay Eszter. **RENDEZŐ:** Alföldi Róbert.

SZEREPLŐK: Huszár Zsolt, Pálfi Kata, Alföldi Róbert m. v./Király Attila m. v., Kovács Krisztián, Nagy Zoltán, Karczag Ferenc m. v., Almási Sándor, Vass György, Széll Attila, Hevér Gábor m. v., Gosztonyi János, Galkó Balázs, Tordai Teri, Nagy Mari, Takács Katalin, Marosi Viktor.

GALAMBOS GÁBOR

Azt hiszed, hogy nyílik még a sárga rózsa?

■ VARSA MÁTYÁS: TIN ÉS PUTTÓ LI-POTBAN ■

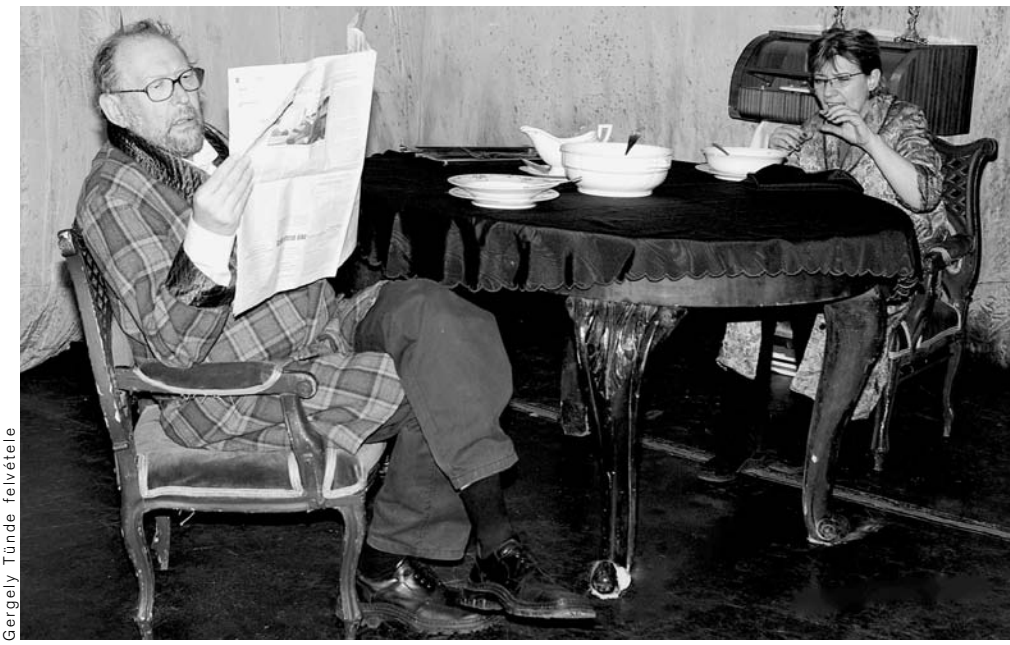
A Belváros–Lipótváros Önkormányzat Kulturális Bizottsága 2001-ben pályázatot írt ki egy-két szereplős kamaraszínpadi mű megírására. A Molnár Ferenc Drámapályázat azt is hangsúlyozta, hogy a születendő mű színész- és történetcentrikus legyen, reagáljon az „ezredforduló kihívásaira", és valamilyen módon a Belvároshoz kötődjék. Varsa Mátyás Tin és Puttó Li-potban *című műve a pályázat különdíját nyerte el. Bár az internetről úgy tűnt, hogy a darabot már játszották a Zsámbéki Színházi Bázison, ám erről az előadásról semmilyen dokumentum nem található, talán elmaradt. Így a Vecsési Kispista Színház Shure stúdióbeli előadása egyben ősbemutató is.*

Varsa Mátyás kamaradrámája többé-kevésbé teljesítette a pályázatban foglaltakat. Egy idős házaspárról szól, amely negyven esztendeje bezárkózott. Lélek se be, se ki! Örökre izolálták magukat a XX. századi világtól és mindenekelőtt szülővárosuktól, Li-pottól. Éppen negyvenedik házassági évfordulójukat ünneplik, ami negyven évvel ezelőtti kivonulásuk ünnepe is. Hetvenperces játékuk visszaemlékezésekből, ábrándok és a valóság elválaszthatatlan keveredéséből, színpadi fogócskából, bújócskából és egy kis „színházasdiból" áll. Nosztalgiáznak: a múlt homályos és mocskos; nem egyértelmű, mi történt valójában, és mi az, amit csak a megszépítő és/vagy elcsúfító magányos képzelet szült. Mert az abszurdba merevedett házaspár – ha ennek a jelzőnek ma még bármily, korábban használatos értelmet tulajdoníthatunk – igen-igen magányos a szoba-konyhás lakásban. Negyvenévnyi – életfogytiglani – összezártságukban mindössze egyetlen vendégük volt, egy kolduszerű jövevény. Ez a misztikus múltbéli emlék jelenti a nőnek, Tinnek az egyetlen reménysugarat, hiszen a különös valaki húsz évvel korábbi vizitációja alkalmával megígérte, hogy még halála előtt virágot küld. És nem a remény hal meg utoljára! Hanem a nő, aki a darab végén szökni próbál a hullaszagú szobából, dulakodik férjével, majd a fotelba ájul. Ekkor gyömöszölnek a levélnyíláson át a színpadra egy cédula nélküli sárga rózsát. Nem tudni, ki küldte. A férjnek a házassági évfordulóra rendelt, megkésett virága lenne? Vagy az egykori jövevény beváltott ígérete?

Az előadás nyitó és záró akkordja egy Karády Katalin-dal, valami mélabús szerelemről. Tán emiatt is emlékeztet az egész darab egy kétszereplős sanzonra, amely egyszerű és sokszor hallott történetet mesél el. Az író ugyan „tragikus abszurdnak" szánja, ám inkább egy sanzon melodrámája.

Mint ebben a műfajban minden, itt is kizárólag az előadóművészen múlik, menynyire képes a banális és rövid történetet megeleveníteni, fogyaszthatóvá és értékelhetővé tenni. Kútvölgyi Erzsébet pontos arányérzékkel csak annyit játszik el, amennyit a kis Shure Stúdió és egy sanzon megkíván. Színészi eszközeivel nem dramatizálja túl a történetet, sokszor csak ül és sztorizik. Az egészet mint rádiójátékot is hallgathatnánk. Kútvölgyi nagy technikai tudással adagolja a mondatokat, markáns hangszínváltásokkal érzékelteti az árnyalatokat. Arra törekszik, hogy megértesse őket, és ez sikerül is neki. Amikor az egyik jelenetben férje, Puttó azt kéri tőle, játsszák el a nagy halált, ő nem átéléssel, sokkal inkább a hangsúlyok és a szünetek pontos adagolásával teremti meg az intimitást. Puttó szerepében Nagy Zoltán komor, mogorva, idősödő férjet játszik, mélyen gyökerező és kitéphetetlen paranoiával, egyre pislákolóbb férfienergiával. Néha még kitör belőle az indulat, a gondolkodó, magányába menekülő értelmiségi nevetséges tirádája társadalomról, egyénről és persze a kettő kapcsolatáról. Tartalmas gondolataira azonban egyre jobban rákövesedik agyonviselt kockás háziköpenye és kitaposott papucsa. Marad a totyogás, a fortyogás.

A darab leginkább arról szól, hogy mit tett két emberrel a múlt század második fele, egy olyan kor, amelyből csak annyit értettek meg, hogy „valami magasröptű önzés" irányítja az eseményeket. A mű így nem az ezredfordulós kihívásokra reagál. Elnézve ezt a két „konzerv" élőlényt, persze akkor is akadhatott kihívás szép számmal. Igaz, ezekről pontos képet nem kapunk, a töredezett emlékek pusztán apró cserepei egy hosszú XX. századi kín-monológnak. Tin és Puttó tökéletesen tönkrement, kiüresedett, megcsömörlött emberek. Ez szerintem ma már nem az abszurdhoz közelíti a művet. Inkább a hiperrealizmushoz. Vagy egy kicsit „sanzonosabban": egy metafizikai melodrámához.



Gergely Tünde felvétele

Nagy Zoltán és Kutvölgyi Erzsébet

VARSA MÁTYÁS: TIN ÉS PUTTÓ LI-POTBAN
(Budapesti Kamaraszínház, Shure Stúdió)

SÚGÓ: Falvai András. **FÉNY-HANG:** Lazacz. **DÍSZLET-JELMEZ:** Kék Maja. **RENDEZŐ:** Varsa Mátyás. **SZEREPLŐK:** Kútvölgyi Erzsébet, Nagy Zoltán.

A darabot a SZÍNHÁZ 2001. májusi számában közölte. (A Szerk.)

Fuchs Lívia

Üzenet a múltból

■ MERCE CUNNINGHAM DANCE COMPANY ■

Ha én művészeti menedzser lennék, eszembe sem jutna 2006-ban meghívni a Merce Cunningham vezette együttest. Mert joggal rettegnék attól, hogy a mai közönség elutasítja azt a réges-rég idejétmúlt, néhai avantgárdot, amelyet Cunningham és társulata képvisel.

Ha én művészeti menedzser lennék, akkor hatalmas erőfeszítéseket tennék azért, hogy ha már az elmúlt ötven évben nem járt nálunk a tánc-avantgárd legnagyobbja, a Merce Cunningham Dance Company, akkor legalább most, 2006-ban végre a hazai közönség is láthassa ennek a megkerülhetetlen alkotó személyiségnek a műveit.

Sounddance

Fenti mondataim ellentmondásossága egyáltalán nem véletlen, mert ezzel rögvest azt az ambivalens nézőpontot szeretném érzékeltetni, ahonnan az utóbbi hónapokban kénytelen voltam szemlélni a vendégegyütteseket. Ez az évad ugyanis messze kiemelkedett a valaha volt hazai szezonok közül, ha ezúttal csakis a vendégszereplőket nézem, hiszen egészen normálisan *európai* az, hogy egyetlen évadon belül fellépett (legalább) Budapesten az NDT-től a Chouinard társulatig, a DV8-től a Béjart Balettig, a Batsheva együttestől Anne Theresa de Keersmaekerig, Akram Khantól Nagy Józsefig sok-sok világnagyság. Kortársaink és a közelmúlt legendás nagyságai tehát, ám a művészetben – vagy legyünk pontosabbak: a színházművészetként értelmezett táncművészetben – nincs helye az utólagos kárpótlásnak. Ezért lehet ugyan, de nagy kérdés, érdemes-e közel fél évszázados késéssel szembesülni Maurice Béjart vagy Merce Cunningham művészetével. A jegyek persze e nagy nevek hallatán nyilván azonnal elfogynak, de közben ezek az elkésett találkozások bizony földig rombolják azokat a mítoszokat, amelyeket saját koruk font e valóban újító és úttörő alkotók köré. A táncművészet egy-egy lényegi aspektusát forradalmian átértelmező alkotók ugyanis annyira saját korukba és e kor társművészeti kontextusába ágyazódnak – hiszen az akkor érvényes kánonokat tették kérdésessé vagy rombolták le –, hogy valaha revelatív felfedezéseik, dramaturgiai, táncnyelvi, kompozíciós és szcenikai újításaik évtizedekkel később már csak történelmileg értelmezhetők. Az egykor döbbenetesen radikális újítások ugyanis sokakat inspiráltak, tovább- és újragondolásra ösztönöztek, vagyis viharos gyorsasággal beépültek a táncos közkincsbe, a szakmai és kortársi köznyelv és közgondolkodás részeivé, elfogadott megközelítésmódjává váltak.

Merce Cunningham például minden bizonnyal a XX. század alig néhány igazán nagy táncforradalmára közül is a legjelentősebb, mégis, régi és újabb műveivel ma szembesülni egészen komoly megpróbáltatás. Mert mindaz, amit és ahogyan az ötvenes és hatvanas években gondolt és tett – s amit máig hirdet, és alkotóként gyakorol –, legalább három évtizede a kortárs táncművészet alapja, hiszen az azóta felnőtt alkotógenerációk tagjai a saját koruk és tehetségük, ízlésük és szemléletük szerint rég azonosultak gondolataival, s egyben továbbírták ezt a radikálisan

hagyományellenes hagyományt is. Már az első „kortársak", akiket akkor még posztmoderneknek hívtak, a Cunningham és Cage által szabaddá tett művészi utakon jártak, s máig tetten érhető mindenféle kortárs alkotásban az a felszabadító szellemiség, amelynek gyökerei ugyancsak e művészpárosig nyúlnak vissza. Ezt a megkerülhetetlen hatást talán a jelenkori balett egyik, az avantgárd gondolkodásmódtól igencsak távoli alakja, Hans van Manen fogalmazta meg legplasztikusabban, amikor azt állította: „bárhová is megyünk, Merce Cunningham már járt ott előttünk!"

Ha csak röviden szeretném összefoglalni, a tánc hányféle összetevőjét tette kísérletei tárgyává Cunningham, elsőként a táncról vallott nézeteit kell felidéznem. A tánc szerinte „szervezett mozgás specifikus térben és időben", s ezúttal a hangsúly a *mozgás* kifejezésen van. Nem a mozgás maga specifikus tehát Cunninghamnél, vagyis bármi lehet „tánc", ha a színházi – vagy később, az *eventek* periódusában a múzeumi – térben és az előadás idejében az alkotó és a néző mindezt táncként fogja fel. Cunningham nem támaszkodik sem emocionális, sem intellektuális, sem teátrális pillérekre, s egyben le is mond a preformált mozgásról, magáról a „táncról", hogy végül a tiszta mozdulathoz jusson. De még e mozdulatokat is megfosztja a reprezentáció lehetőségétől, mert mint állítja: „Nem közlésről van szó, hanem bemutatásról." S hogy saját alkotói reflexióinak lehetőségét is kizárja a kompozíciós folyamatból, a mozdulatok kiválasztásába és egymásutániságába bevezette a véletlent. Cunningham tér- és időfelfogásában Einsteinre hivatkozik – „a térben nincsenek állandó pontok" –, így elveti a színházi kompozíciónak a néző dekódolást lehetővé tevő térhierarchiáját is. Az ő centrumát vesztett színpadán minden mozdulat helye, szintje és iránya egyenlő fontosságú. Kompozíciós metódusa – a tánc, a zene és a képzőművészet egymást nem befolyásoló „kooperatív függetlenségét" hirdetve – a zenét is megfosztja a tánc feletti sajátos uralmától, így Cunningham koreográfiáiban a mozgás többé nem analógiája, illusztrációja, ellenpontja vagy kiegészítője a muzsikának, hanem viszonyukat a tudatos szeparáció jellemzi. Hangzás és mozgás Cunningham alkotásaiban legfeljebb bizonyos pontokon, jobbára a mű elején, és ha pontos az időzítés, a végén „találkozik". A színpad idejében és terében tehát együtt létezik, de nem vonatkozik egymásra, mert a művet többé nem a struktúra, hanem az időtartam definiálja. Cunningham kompozícióiban a személytelenség álarcát viselő táncosok a közös tér ellenére is végletesen izolált testek, melyek – s nem akik – szimultán, de egymásra nem vonatkoztatható, nem lineráis szekvenciákat, mozgásmorzsalékokat adnak elő. Az előadó tehát „nem több és nem is kevesebb, mint »az a férfi, aki táncol« és »az a nő, aki táncol«, és amit éppen tesz, az maga a tánc" – vallja Cunningham.

Ezt a radikális életművet méltón képviselte az az összeállítás, amellyel a Merce Cunningham D. C. fellépett a Művészetek Palotájában. A műsor ugyanis az ötvenes években született korai munkáktól az egyik legutóbbi sikerig fogta át a most nyolcvanhét éves művész alkotói pályáját. Az 1956-os *Suite for Five* volt az első olyan darabja Cage-nek és Cunninghamnek, amelyben a tánc megszabadult a ritmus és ütem kényszerítő uralma alól, s amelyben így a táncosok saját szekvenciáik megvalósítása során maguk osztották be a rendelkezésükre álló időtartamot. A kompozíció ezért úgy hat, mint egy központozás nélküli szöveg, amelynek egyenletes simaságában – akár lassú, akár viharosan gyors a fragmentált mozgások halmaza, akár alig hallható, akár elviselhetetlenül dübörgő a zenekari árokból hallható zajzene – teljesen elvész a néző, hiszen a darab nem kínál felismerhető struktúrát. És ez igaz a válogatás majdnem egészére, viszont így a kelleténél is több ideje marad a befogadónak arra, hogy elmerengjen azon, milyennek is kellene lennie az ideális Cunningham-táncosnak. Igaz, ez a korai mű – amely elsősorban magára az alkotóra, saját extrém testi és előadói adottságaira készült – még csak azt a kérdést veti fel, tovább lehet-e éltetni a lényeg sérülése nélkül a konkrét személyekre szabottan érvényes mozgásvilágot. (Elképzelem, amint Bozsik Yvette vagy Gergye Krisztián korai szólóit fél évszázad múlva fiatal táncosok előadják majd. Én ezt ugyan már nem láthatom, de átéltem a jelen legnagyobb balerinájának, Sylvie Guillemnek a kísérletét, amikor megpróbálta új életre kelteni Wigman emblematikus és tudatosan soha másnak be nem tanított *Boszorkánytánc*át. Elkeserítő kudarc volt!) A Cunningham együttes táncosainak viharos vagy épp tétova színpadi téblá-

Jelenet a Sounddance-ből Koncz Zsuzsa felvételei

bolásán is érzem és látom az alapító koreográfus jellegzetes előadásmódjának, gesztusainak és mozgásdeformációinak visszfényét, ám ez arra kevés, hogy e mai előadás egy valaha volt mű benyomását keltse. A későbbi darabok – az 1975-ös *Sounddance*, a bármikori *Event*nek mondott összeállítás – újabb kérdéseket vetnek fel: Cunnigham mozgáskincse ugyanis egyre inkább egy szinte csak az összekötő lépésekre és néhány pózra redukált, és közben a testet anorganikusan használó balett benyomását kelti, s ezen a hatáson a balettől tökéletesen eltérő logika szerint használt tér és idő sem enyhít. Ehhez azonban az alkatokat „csupaszon" megmutató trikókban jól képzett és tökéletesen diszciplinált testű előadók kellenének, nem pedig az összefüggésüktől megfosztott, töredezett mozdulatokat jól-rosszul megvalósító, egymással felcserélhető automaták. Amilyen táncosai – s ezt korábbi élményeim alapján állítom – valaha igenis voltak ennek az együttesnek. Vagy lehet, hogy a művek láttán kialakult lankasztó egyhangúságért mégsem elsősorban a táncosok technikai felkészületlensége a felelős? A választ én nem tudom megadni, ezért idézem a társulat egyik korábbi, húsz éven át ihlető és vezető táncosának nyilatkozatát egy felújítás és betanítás tapasztalata kapcsán: „Nagy a veszély, hogy egy élettelen, famerev másolatot hozzunk létre. A táncot minden táncosnak újra és újra életre kell keltenie. Hűen kell visszaadniuk a mozdulatot, ugyanakkor a saját egyediségüket is meg kell mutatniuk a darabban. A mai táncosok mind a balettben, mind a modern táncban hihetetlenül jók technikailag. Magasabbra ugranak, gyorsabban forognak, és az egekig nyújtják ki a lábukat. Azonban kétségbeesetten hiányolom a színpadokról a fantáziát, azt a szellemi dimenziót, amely a koreográfia lelkéig hatol, s így jut el a közönség lelkéig."

Cunninghamből persze ma sem hiányzik az alkotói fantázia és a csillapíthatatlan érdeklődés a jelen szellemi és technikai újdonságai iránt. Korábban a videó és a tánc lehetősége, később a Life Forms nevű háromdimenziós humán animációs komputerprogram foglalkoztatta, de a hét éve, nyolcvanadik születésnapja környékén komponált *Biped* egy újabb technológia, a digitalizáció iránti érdeklődését mutatja. És egyben azt is bizonyítja, hogy ha a táncosok is részei annak a szellemi közegnek, amelyben a koreográfia készül, és az alkotó is épít a testükben meglévő gazdag tudásra és felcserélhetetlen személyiségükre, akkor élő és hiteles mű születhet. Olyan, amely nem csupán a valaha radikális művészeti tézisek kopott illusztrációja, hanem jelenkori műalkotás a világ káprázatos voltáról, átláthatatlan és varázslatos összetettségéről, s benne a test fizikalitásának erejéről és sérülékenységéről.

A portugál VORTICE.Dance együttes vendégszereplése nálam negatív rekordot dönt meg: az első darabjukhoz, Az őrült királyhoz *hasonlóan pocsék, silány produkciót magyarországi színpadon még nem láttam. A jelenség több kérdést is felvet. Például azt, hogy a Nemzeti Táncszínház menedzsmentje vajon lábon vesz-e búzát, azaz látatlanban tűz-e műsorra darabot, és ha igen, akkor miért kényszerül erre. Az NDT és a Merce Cunningham Dance Company esetében (ők szintén a Táncszínház meghívására érkeztek hazánkba) a vendéglátók nem vettek zsákbamacskát, mert mérget vehettek a koreográfiák kiemelkedő szakmai színvonalára. De egy nemzetközileg ismeretlen, fiatal portugál táncegyüttest igen kockázatos piáranyagaik alapján meghívni. Azt elképzelni sem tudom, hogy* Az őrült király *előzetes megtekintés után került színpadra a Várban.*

A másik kérdés az, hogy vajon miért produkál ilyen rossz minőséget a VORTICE. Dance. Pedig korábban koreográfiai díjakkal is jutalmazták előadásaikat Helsinkiben és Nagoyában. *Az őrült király* után azt gondolom, hogy a két fiatal koreográfus, Cláudia Martins és Rafael Carriço még ott tart, hogy mindent, ami kicsit is szokatlan, izgalmasnak és értékesnek gondol. Ráadásul szokatlannak vélnek olyan dolgokat, amelyek valójában már egy ideje unalmasak. Az egyfelvonásos monotáncdráma címszerepét maga Carriço adja. Az előadás előtt rokokó kosztümben és parókában jelenik meg az elsötétült nézőtéren, levonul a lépcsőn, közben néhányszor megáll, és a fejgép fényében *reverance*-okat mutat be, majd kézfejével kimérten integet. Amikor felér a színpadra, felhangzik Ravel *Boleró*ja. A színpadon nagy, színes emelvény áll, amely óriási asztalra vagy szabálytalan támlás székre emlékeztet. Erre mászik fel többször a színlap szerint holdkóros király, azért, hogy ott fetrengjen, vetkőzzön, ledobja a parókáját, gusztustalanul zabáljon – és lemásszon, hogy utána újra felmászhasson. A talajon hasonlók történnek, azzal a különbséggel, hogy a fetrengések között néha két lábon abszolvált tánclépések is láthatók, amelyek között makacsul ismétlődik néhány lebutított, könnyű klasszikus elem. Egyszer, amikor a zenében már igencsak erősödni kezd a forte, Carriço kirohan a színpadról, és a nézők több taktuson át a mozdulatlan, színes emelvényt bámulhatják. Amikor a táncos visszatér, kiderül, mennyire értékes volt az előző másodpercek kollektív magánya. A holdkóros király ugyanis a kulisszák takarásában a bokájára egy kétméteres kötelet köt, amelynek végén egy dobot húz maga után. Aztán nemcsak húzza, hanem kreatívan lépegetve, mintegy a talpa alatt lasszózgatva, a talaj fölött néhány centivel

Kutszegi Csaba

A tökéletlenség elérése

■ A VORTICE.DANCE VENDÉGJÁTÉKA ■

pörgeti is azt. A jobb sorsra érdemes ütőhangszer hosszú sugarú körív mentén táncol, ennek következtében gyakran beleütődik az emelvény lábába. Néhány perc múlva a király megválik a játékszerétől, a csúcsponthoz közeledő, sodró zene kíséretében eltölti valahogy (az előbbiekhez hasonlóan) a hátralevő időt, majd néhány másodpercre megmerevedik, és az utolsó hangra hasra esik.

Említésre méltó esemény a rövid egyfelvonásos előadásán nem történik, pedig látszik, hogy Carriço teste képzett, és nem lehet kizárni, hogy a táncos akár meg is tud mozdulni színvonalasan. Ehelyett viszont mintha ügyetlenül meg akarná ragadni az alternativitás izgalmát azzal, hogy szándékosan nézhetetlen dolgokat tár a nézők elé. Ha diagnosztizálnom kellene a tünetegyüttest, a kortárskodás gyermekbetegségének nevezném a látottakat. Magyarországon ezt a nyavalyát az alkotók zöme már jó tíz éve – maradandó károsodás nélkül – kiheverte. Érdekes, hogy portugál fiatalok *Az őrült király*ról elhiszik, hogy előadható műalkotás, és külföldön is érdemes bemutatkozni vele. Ennél már csak az érdekesebb (és bosszantóbb), hogy senki nem mondja meg nekik, hogy nem így van. Mi meg – a meghívásukkal – bátorítjuk őket.

Az est második részében az *Alvó Buddha* című, szintén a Martins–Carriço szerzőpáros által jegyzett nyolcszereplős koreográfia kerül színre. Ebben az egyfelvonásosban is szép számmal látható nevetséges posztnaiv butaság, de összességében fokozatokkal jobb *Az őrült király*nál. Ezt a koreográfusoknak úgy sikerült elérniük, hogy nemcsak bárgyún ötleteltek, hanem koreografáltak is. Az *Alvó Buddhá*ban látható egy viszonylag nézhető trió és egy aránylag értékelhető testtrikós duett. Megszerkesztett csoporttáncokat is tartalmaz a darab. Az előadás – a szórólap szerint – Buddha ébredéséről és megvilágosodásáról szól. A tematikus célkitűzés úgy realizálódik, hogy a színpad hátsó felében felfúvódik egy hatalmas, fekvő gumimatrac-Buddha, és amikor már majdnem betölti a teljes hátsó horizontot, fény vetül az arcára. Hogy fel is ébredt-e, az nem tudható, de kétségtelenül eljutott a megvilágosodás állapotába. Ennek bekövetkeztét már jó félórája sejteni lehet, mert a darab első pillanataiban olvasólámpa fénye villan fel többször egymás után. Amikor világosság kezd derengeni a színpadon, láthatóvá válik, hogy a fényforrás nem olvasólámpa, hanem egy ülő Buddhát ábrázoló szobrocska fején felvillanó villanykörte. A szobrot eztán többször kézbe veszik, lerakják, sétálgatnak vele, miközben a nyolc színre lépő táncos különböző jelmezekben eklektikus hangmontázsra táncol. Az óriás Buddhába levegőt fújó kompresszor a zenetételek közötti szünetekben is működik, olyankor úgy hallatszik, mintha csöndes takarítógépekkel porszívóznák a hátsó színpadot. Az előadás végén a táncosok az oldaláról kicsit a hasára dőlt Buddha-korpusz alatt kikúsznak a színpadról.

Idézek a szórólap szövegéből: „Buddha életét a derű és nyugalom töltötte el [sic!], ezt sugározta jelenlétével. Életével megmutatta, hogy a tökéletesség elérése lehetséges." A VORTICE.Dance vendégjátéka pedig azt mutatta meg, hogy nemhogy a tökéletességet, de még az elfogadható szintet is nehéz elérni. A tökéletlenség elérése viszont könnyen lehetséges.

Koncz Zsuzsa felvétele

KUTSZEGI CSABA

Évmilliók percekben

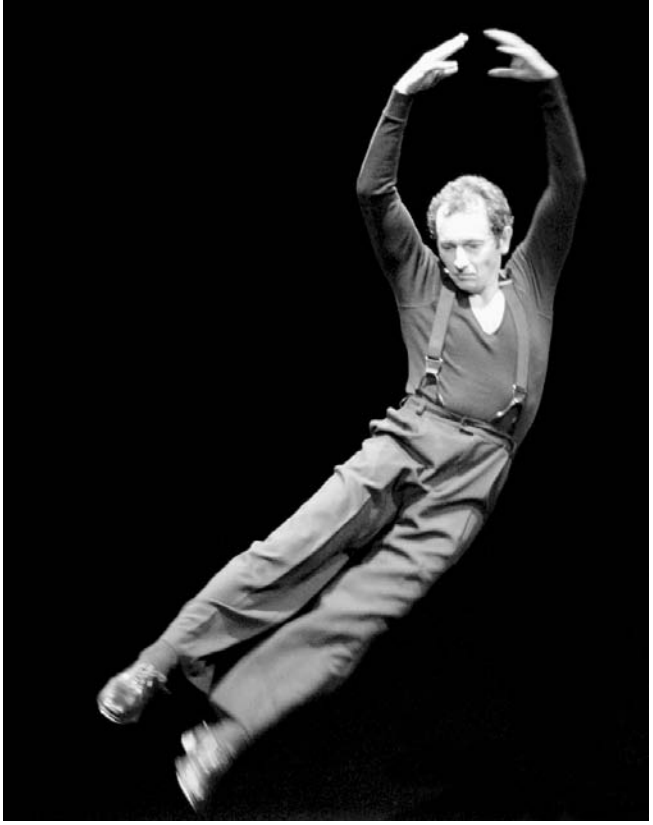
■ DAN PURIC: ÁLOM ■

Dan Puric egyszemélyes pantomimszínházába szórakozni vágyó nézők járnak. A kiemelkedő tehetségű román gesztika- és mimikaművész nem okoz csalódást: publikumát jó órán át nevetésre ingerli. Bemutatja, hogy pantomimnyelven bármit meg lehet fogalmazni: vurstliba megy, fényképet készíttet magáról, telefonál, autót vezet, iszik, táncol, bohóckodik, Hattyúk tava-*paródiát ad elő, zongoraművésszé lényegül át, majd lovával betér az ivóba. Legtöbbször olyan nagymenőt alakít, akiről aztán kiderül, hogy valójában esendő kisember. Charlie Chaplin, Louis de Funès, Mr. Bean és a Menő Manó szeretetre méltó keveréke.*

Kisetűdjeinek dramaturgiai felépítése szigorúan meg van szerkesztve, gesztusait, mozdulatait patikamérlegen méri ki, a kevés és a sok között mindig pontosan megtalálja, mennyi az éppen elég, kisujjának parányi mozdulataival történetet tud mesélni, vagy ha az a célja, feszültséget teremt vele. De nem idegenkedik a teátrális ripacskodástól sem, a komikus számok zenei és dramaturgiai csúcspontjain ugrál, rángatózik, balett-trükköket realizál ironikusan. Előadásának hanganyaga felvételről szól, ő maga csak a geghelyeken nyilvánul meg verbálisan, vagy akkor, amikor néhány szóval a közönséggel teremt kapcsolatot. Technikai tudása káprázatos, felkészültsége alapos, produkciójából látszik, hogy humorban nem ismer tréfát: magasra tűzött mércéjét sohasem múlja alul, minden fellépésén a legjobb előadásra törekszik. A közönség azért szereti, mert személyében kivételes tehetségű előadóművészt láthat, aki ráadásul a zsöllyesorokban ülő hétköznapi emberekhez hasonló figurákat formál meg % példamutató művészi alázattal.

Az *Álom* című estjének első félórájában azt hittem, hogy Dan Puricról egyéb, a fentieknél több mondandóm nem lesz. A műfaj maga sem kecsegtet váratlan meglepetésekkel. Nehéz elképzelni ugyanis, hogy a minimalista színpadi környezetben (kellékként néha egy szék vagy egy-egy ruhadarab szolgál), a pantomimművészet jól ismert kliséivel fogalmazva lehet még újat mondani. Bár megdöbbentő újdonsággal nem sikerült kirukkolnia (nem is célja az előadásának), Puric a sok mulatságos mellett meglepőt is produkált.

A legmeglepőbb az, hogy van bátorsága fordítva alkalmazni a szórakoztató műfajok egyik jól bevált módszerét: ő ugyanis a szólóestjén előbb röhögtet, és utána vált át % fokozatosan % elgondolkodtató drámába. Kockázatos a stratégia, de Puricnak bejön, mert félóra elteltével már azt csinál a közönségével, amit akar. Ha úgy dönt, pihenteti a rekeszizmokat, félelmet és részvétet ébreszt, mint az ógörög drámahősök, érzelmekre hat és elgondolkoztat. A bérgyilkos akciófilm-környezetben eljátszott történetében pellengérre állítja korunk silány fogyasztói szokásait, és leleplezi az álhősöket. A jelenetben a rettenthetetlen akcióhősről kiderül, hogy valójában beszari lúzer. A helikopteres és autós üldözés, a lövöldözés és karateharc után az utolsó, mindent eldöntő, célba talált lövés áldozata egy vonyító kölyökkutya lesz. A *Love Story* dallamára kezdődő szeretkezős tétel, jóllehet humorosan, de a mindennapok együttélést próbára tevő feszültségeire utal: a közös szobában élő családban a felnőttek intim együttlétét a legszebb pillanatokban mindig gyereksírás zavarja meg. Az igazi „korunk hőse" viszont a csóró betörőről szóló történet főszereplője, a megélhetési bűnöző. Alakjának értelmezéséhez Kelet-Európában nem kell magyarázó kommentár, de gyanítom, hogy a fejlettebb régiók polgárainak mást mond a jelenet, mint például a bukaresti közönségnek. A kutyájával élő, vele együtt éhező férfi betörésért börtönbe kerül. Nem bírja a rabságot, szökni akar. A konkrét, hétköznapi történet elvonttá szélesül. A cellaablak rácsának reszelése közben felhangzik a „Fel-fel, ti rabjai a földnek" dallama. A szökés már-már sikerül, de a szabadságra vágyó (tulajdonképpen ártatlan) embert elkapják, és újra börtönbe vetik. Még kisebb cellát, még kisebb életlehetőséget kap. De nem adja fel. Megint reszel, szökik, menekül, újra elfogják, és még kisebb cellát kap. A történet, egyre gyorsabb tempóban előadva, számtalanszor megismétlődik. Nincs szükség erőltetett belemagyarázásra, a parádés jelenet mondanivalója egyértelmű: a világjáró, ünnepelt művész Dan Puric a szabadságra vágyó fogoly alakjában a kelet-európai sorsot fogalmazza meg.



Dan Puric

Az est kiemelkedő száma a pusztán kézfejekkel előadott evolúciótörténet. Puric mozdulatlanul, látszólag unatkozva ül egy széken, eleinte csak egy-egy ujja, majd a két kézfeje és a karjai mozognak. Ennyi üzenethordozó elég neki ahhoz, hogy néhány perc alatt összefoglalja több millió év történetét. Ujjának parányi, ütemes mozdulataival a kezdődő élet lüktetését ábrázolja, majd kézfejével egysejtűeket sokasít-szaporít, később ízeltlábúakat kergetőztet. Élőlényei fejlett egyedekké változva harcolni kezdenek egymással. A kíméletlen párharc végén (a törzsfejlődés csúcsán) a jobb kéz megöli a balt. A győztes reakciója emberi: mélységesen szomorú, rádöbben az ölés értelmetlenségére. A jelenetet hangmontázs kíséri, zenerészletekkel, Puccini-áriával. A végén repülőtéri hangosbemondó szólítja az utasokat. A Puric alakította, beszállásra váró férfi hirtelen abbahagyja a játékot. Kiderül: unalmában matatott a zakóján a tranzitváróban. Puric e néhány perces bravúros remeklését konkrét, mai szituációba ágyazta. Ezzel arra hívta fel a figyelmet, hogy az emberiség hajlamos elfeledni, milyen múltat és értéket hordoznak magukban az élőlények. Dan Puric szavak nélkül, pantomimmal ódát komponált az élet tiszteletéről.

DAN PURIC: ÁLOM (Katona József Színház)

Az utam a sajátom

■ BESZÉLGETÉS HORVÁTH CSABÁVAL ■

– Kereken tíz évvel ezelőtt készítetted el első, egész estés koreográfiádat, a Duhajt *– a néptánc felől érkeztél a kortárs világába, mint sokan, s most, a pályaív mintegy betetőzéseként, önálló társulatot hoztál létre. Új előadásodban, az* &Echóban *pedig már kizárólag klasszikus képzettségű táncosokkal találkozhatunk. Megfontolt építkezőnek látszol.*

– Ezt az utat teljesen tudatosan jártam végig, még akkor is, ha a váltásaim olykor meglepetésszerűen hathattak. A szakma valahol ott kezdődik, hogy az ember ahogy gyakorolja, úgy tanulja, és ahogy keres, úgy talál. Néptánc tagozaton végeztem az akkori Balettintézetben, evidens volt hát az indulásom. Dolgoztam is néhány évet néptáncosként, de hamar úgy éreztem, nem biztos, hogy nekem helyem van egy néptáncegyüttesben.

– Miért?

– Izgalmasabbat, többet, érdekesebbet akartam, s hiába szeretem nagyon az autentikus folklórt, a szépsége az én szememben csak akkor domináns, ha nem akarnak vele semmit kezdeni, hanem úgy hagyják, ahogy van. Az első, folklórcentrikus táncszínházi előadásaimban ennek ellenére megpróbáltam a néphagyomány olyan szegmensét megragadni, amely alapvetően nem a felszínhez tartozik, hanem magát a mélységet jelenti. Egy olyan, gazdag folklórkinccsel rendelkező kultúra, mint a miénk – de érvényes ez általában az egész kelet-európai térségre –, muzeális módon kezeli ezt az örökséget, és ez egyáltalán nem tetszik. A hagyományőrzés számomra sokkal mélyebb fogalom annál, mint ahogyan felénk használatos. Azzal sem tudok mit kezdeni, ahogy a hagyományt zászlókra tűzik, ideológiák mellé rendelik – én ezt az egészet sokkal előbb dolognak tartom, és egyáltalán nem gondolom, hogy a hagyomány szükségszerűen a modernitás ellenében jelenik meg a művészetekben. Nem véletlen hát, hogy az első, a folklórból kiinduló munkáimban Dresch Misi zenéje lett meghatározó: ő hasonló elveket vallott, csak egy másik kifejezési formában fogalmazta meg őket.

A múzeumnak természetesen van létjogosultsága, de a művészet mégiscsak arra hivatott, hogy folyamatosan felülbírálja önmagát. A múlt kincseit ezért nem csupán tapogatni kéne, hanem határozottan megfogni, kézbe venni, megforgatni. E felfogásra van egy, az egyetemes és a magyar kultúrában egyaránt meghatározó példánk, Bartók Béla életműve. Bartók nem lehelgette, fényesítgette, csiszolgatta a hagyományt minden reggel, minden este, hanem radikálisan megdolgozta. Szerintem ez az egyetlen út, hogy az ember megismerje és megmutassa, mije van.

– Bartókot említed, és kihagyhatatlan a kérdés: fejlődött benned tovább az öt évvel ezelőtti, drámai történet? Te akkor Bartók A csodálatos mandarin*ját „dolgoztad meg, radikálisan”.*

– Igen, bár igyekszem magam megkímélni attól, hogy bárki is a szájára vegyen. Kicsit bánatos vagyok, mert – jogörökösök ide vagy oda – én változatlanul nagyon szeretem Bartók zenéjét, s azt kell mondjam, hogy egyre jobban. A *Vonósnégyesek*kel a közelmúltban egy évig foglalkoztam, mert azt terveztem, megkoreografálom őket. De ez még nem engedélyezett, meg kell várnom a tíz évet.

– A jogdíjak lejártáig feltétlenül meg van kötve a kezed?

– Én ebbe az egészbe nem akarok belefolyni. Koreográfusként számomra Bartók zenéje rendkívül meghatározó, de tudok várni, és dolgom is bőven akad addig. Itt van például Sosztakovics számomra Bartókéval egyívású, fantasztikus zenéje, melyben ugyanazt az elképesztő, tipikusan kelet-európai mélységet érzem. Nála nyilván mást jelent a folklór. És több más, XX. századi európai zeneszerzőt is rendszeresen hallgatok, és gondolkodom rajtuk.

– Név szerint?

– Schnittkét például igazi óriásnak tartom, de sorolhatom magyar szerzők neveit is. Elsőnek Kurtág Györgyét, aki persze már egy későbbi zeneszerzői generációhoz tartozik. Ifj. Kurtág Györggyel egyre szorosabb, szinte napi munkakapcsolatban vagyunk, s közös terveket szövögetünk. Az idősebb Kurtág nyolcvanadik születésnapját ünneplő, Gőz Lászlóék szervezte esten pedig megvalósult egy régi álmunk: Ladányi Andreával előadhattuk az ifj. Kurtág kompozíciójára született *Orpheusz*-duettünket – egy egészen más formában, élő zenére. Életem egyik legnagyobb élménye volt, hogy utána az ünnepelt bejött hozzánk beszélgetni az öltözőbe. Ez a fellépés saját koreográfusi fejlődésemnek is kiemelkedő állomása volt: rendkívül érzékeny, kortárs zenére dolgozhattunk, amely kivételes minőségben, élőben csendült fel. A fellépésünkről készült egy nagyon jó minőségű, többkamerás felvétel, és a Mezzo csatorna komolyan érdeklődik iránta, de ezt még csak halkan mondom...

– Egyre tudatosabban, analitikusabban nyúlsz a kiválasztott zeneművekhez.

– Minél mélyebbre akarok jutni az anyagukban, természetesen – persze a magam módján. Komoly akadályt jelent egy koreográfus számára – legyen bármilyen vájtfülű –, ha nem ismeri a zenei formatant.

– És a vájtfülű koreográfus törekszik az elsajátítására?

– Igen, tanulgatom, de baromi nehéz, több időt kéne szánnom rá. Nagyon irigylem a nagy koreográfusmestereket, Seregi Lászlót, Eck Imrét, akik képesek voltak partitúrából koreografálni. Mindenesetre a magam eszközeivel, de egyre elmélyültebben, analitikusabban közelítek a zenéhez. Ez nélkülözhetetlen ahhoz, hogy tartsam az irányt, amerre el szeretnék mozdulni.

– Erősen korszakolta eddigi munkásságodat a közeg, amelyben dolgoztál. Magyarán: mindig tartoztál valahová. Előadóként először a Honvédban működtél, aztán a szintén a néptáncból jött Kovács Gerzson Péterhez szegődtél a TranzDanzba, a Sámán Színházban kezdtél koreografálni, legutolsó alkotói periódusodban Ladányi Andrea lett emblematikus társad, és a Közép-Európa Táncszínház (KET) az anyatársulatod. Most pedig elkezdted keresni a saját, szuverén utadat. Érdekes és árulkodó, hogy a KET-tel közös történet utolsó állomását jelentő koreográfiád címét választottad új társulatod nevéül, s Sosztakovics muzsikája abban, azaz a Fortéban *s az új együttes első bemutatóján, az* &Echóban *is felcsendült.*

– Miután Szögi Csaba, a KET vezetője a Dunaújvárosi Táncszínház igazgatója lett, módomban lett volna, hogy a társulatot nélküle vigyem tovább. A nyolc év alatt, míg együtt dolgoztunk, Csaba mindig, úgymond, alám ment, kiszolgált, segített. Voltak ugyan konfliktusaink, de az utolsó szó jogát mindig megadta nekem. Én ezt ma is tisztelem, köszönöm. Egy évvel ezelőtt úgy éreztem, Csaba nem ülhet meg két lovat egyszerre: vigye Dunaújvárost, de akkor én nem számítok a munkájára. Akkor készítettem a *Nagyvárosi ikonok*at, s megérlelődött bennem a gondolat, hogy itt az ideje továbblépnem. Nagyon sokat gondolkodtam: az anyagiak sokadrangúak ebben a történetben, egyáltalán nem jelentettek számomra szempontot. Azt, hogy a társulatot elhagytam, most is a leghelyesebb lépésnek, a legésszerűbb, legemberibb megoldásnak gondolom. Kineveltem egy együttest...

– Amely egy ideje már szinte mint Horváth Csaba Táncegyüttese működött...

– Azok, akiket otthagytam, együtt és külön-külön is nagyon fontosak most is mint a múltam részei. Bántani senkit nem akartam. A hosszas közös munka, a létrejött – számomra nagyon közeli, kedves – előadások olyan közösséget teremtettek, amelyre a mai napig büszke vagyok. Nem akartam olyan helyzetet, amelyben a táncosok elé állok, és közlöm: „gyerekek, köszönöm szépen a munkátokat, majd hívlak benneteket, ha szükség lesz rátok."

– Így te voltál az, aki vette a kalapját.

– Az elmúlt évek tapasztalatai mondatják velem: meg kell tanulniuk nélkülem is élni, és drukkolok, hogy valami olyan történjen velük, ami művészileg változatlan rangban tartja meg őket. Az a technikai és mentális minőség, amelyet a KET társulata nyújtani tudott számomra, a közös történetünk végén már nem volt elég. Ez pedig a saját művészi fejlődésemet, haladásomat nagyban hátráltatta. Az utam a sajátom – az irányába pedig nem szólhat bele senki.

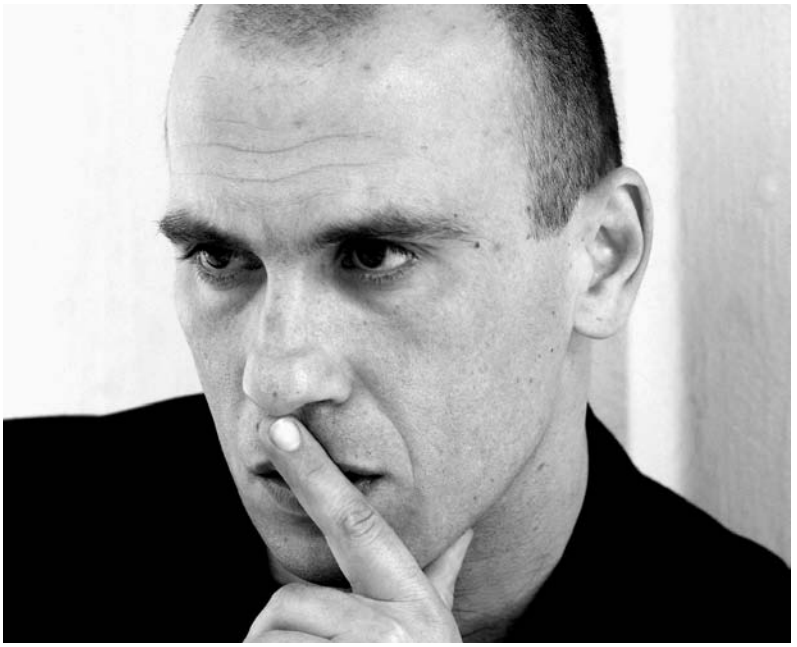
– Itt derül ki, mennyire másképp kezelik az alkotó személyiség és a társulat fogalmát, kapcsolatát Magyarországon, mint a nyugati moderntánc-nagyhatalmakban. A lépésedet követő meglepetéshullám is pontosan illusztrálta ezt.

– Így van. Nézd, átalakíthattam volna a KET-et, adhattam volna új nevet neki, kirúghattam volna táncosokat, és hívhattam volna újakat, de engem mégiscsak Szögi Csaba hívott oda, aki tizennyolc éve cipeli a hátán ezt az együttest. Ő kiszállt volna belőle, ha én csinálom, de – az előbb vázolt okok miatt – nekem nem erre volt szükségem.

– Hosszú évek óta hozol létre koreográfiákat kőszínházi előadásokban: dolgoztál többek közt Zsámbéki Gáborral, Telihay Péterrel, Schilling Árpáddal, számos alkalommal Vidnyánszky Attilával, Szász Jánossal. Milyen tanulságokkal jár számodra ez a munka?

– Lehet belőle tanulni, de be kell valljam: egyre kevésbé érzem fontosnak. Sok izgalmas produkcióban vettem részt az elmúlt években, okultam belőlük, de ezek a feladatok rengeteg energiámat viszik el, s nem kis részben elsősorban pénzkereseti forrásnak tekintem e megbízásokat. Válogatós voltam eddig is, s most kifejezetten hanyagolni szeretném ezt a világot: nem akarom egyszer csak alkalmazott koreográfusi helyzetben találni magamat.

– Ezt azért nehéz volna elképzelni. De azt nem feltételezem, hogy ne vonzana a kőszínházi munka, a szavak színháza.



– Persze, vonz, és kapok is biztatást: Zsótér Sándor, aki rendszeresen nézi az előadásaimat, például két éve rugdos, hogy csináljak prózai előadást. Nagyon megtisztel a figyelme, s egyszer majd biztosan hallgatni fogok rá, és kipróbálom magam. Konkrét dolgokat nem tudok mondani, mert jelenleg a zene áll első helyen a szívemben – talán pont a zenéről kéne egy prózai előadást csinálnom?

– Számtalan olyan külföldi vendégjátékot láthattunk az utóbbi években, elsősorban a Trafóban, amelyben magyar viszonyok közt szinte példátlan módon elegyedett egymással a szó és a mozdulat színháza, eszköztára. Szerinted miért nem születik több, ezekhez hasonlóan kevert műfajú előadás itthon?

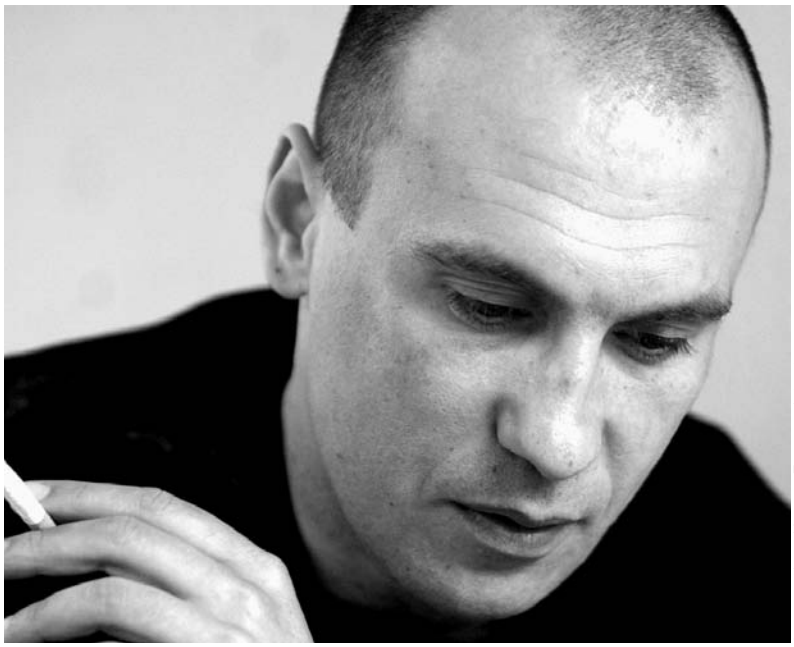
– A *Nagyvárosi ikonok* című szólómban én is kísérletezem a beszéddel, foglalkoztat ez az elegyítés. Talán az a gond, hogy Magyarországon – mint sok minden másnak – magának a szónak sincsen kellő súlya és hitele.

– Alkonyodó *című koreográfiáddal alapos meglepetést okoztál: kizárólag érett, középkorú táncművészekkel dolgoztál, akiknek szinte teljes mellőzése ugyancsak honi sajátosságnak látszik. Az ő játékuk már szinte súrolja a próza és tánc közti határvonalat.*

– A érett táncosok mozgásrendszere ugyanolyan absztrakt, amilyen szinten verbális. Ha Lőrinc Kati vagy Ladányi Andrea egy mozdulatot tesz, az már majdnem egyenértékű a kimondott szóval, de ugyanez érvényes az *Alkonyodó* valamennyi előadójára. Az előadói stílusukban ott az érettség, a testtel való hiteles beszéd képessége: róluk egyszerűen már lekopott a felesleg s mindenféle manír. A saját bőrömön érezhettem mindezt: harmincéves korom után tapasztaltam meg, hogy egészen más minőségben tudok létezni a színpadon, mint addig. Nem tartom véletlennek, hogy Pina Bauschnál, Jiří Kyliannál ennyire fontos erény a kor. Ez nálunk keveseket izgat, engem viszont rendkívüli módon érdekelnek nem csupán e kiforrott, beérett, nagy tudású művészek, de a kor maga.

– Ladányi Andrea, Lőrinc Katalin, Bajári Levente, Kerényi Miklós Dávid és Koháry István táncolt a Fortedanse bemutatkozó előadásában, az &Echóban. *Ladányi Andrea maga is társulatvezető, Lőrinc Katalin iskolaigazgató, aki hosszú évek óta nem lép fel (legutóbb éppen az* Alkonyodóban *láthattuk), a három férfi táncos az Operabalett társulati tagja. Legtöbbjükről nehéz elképzelni, hogy belépjen formálódó együttesedbe. Kik lesznek a Fortedanse majdani tagjai?*

– Erre most nem tudok válaszolni, de nem is akartam ismerni a választ. Tudom, hogy hosszú távon műhelyben kell dolgozni, nincs mese, hiszen ott van lehetőség arra, hogy az ember igazán megtalálhassa a közös nyelvet a többiekkel, de



A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

engem jelenleg a műhely-, a közösségteremtés szándéka nem hajt, nem inspirál.

– Ha ez nem, akkor mi?

– Az, hogy egy-egy kikristályosodó elképzelésemhez kötelmektől mentesen a legmegfelelőbb embereket hívhassam meg. A választásomnak és a meghívottak erre adott pozitív vagy elutasító válaszának a szabadsága a legfontosabb. A két lány esetében nem olyan komplikált a helyzet, mert nem először dolgoztunk együtt, tudom, hogy hisznek bennem, ahogy én is bennük. Andrea hiába társulatvezető, ha szólok neki, hogy szükségem van rá egy új produkcióban, akkor jön, mint egy traktor... Lőrinc Kati odaadását pedig jól mutatja, hogy minden délután felült Győrben a vonatra, estig próbáltunk, és ő vagy még éjjel, vagy másnap hajnalban ment vissza a dolgára. A bemutatkozó előadásunk nehezen állt össze, a három fiú bemutatóra készült az Operában, nekik ott kellett elsősorban helytállniuk. Furcsa és nehéz volt egyszerre nem társulattal dolgozni, amellyel napi nyolc órát zökkenőmentesen próbálhatunk. De ezek a nehézségek is képesek voltak inspirálni, mert a szabadság élményét nyújtották.

– Milyen volt a három klasszikus táncos fiúval dolgozni?

– A felkészültségük miatt technikailag jóval komplikáltabb dolgokat tudtam tőlük kérni, mint amihez eddig hozzá voltam szokva. Mentális megközelítésben már sokkal nehezebb ez a kérdés: elérni, hogy korszerű táncszínházi jelenlétet produkáljanak a színpadon, ebben szinte mindent elölről kellett kezdenem. De van elég rutinom, hogy átadjam, előhívjam belőlük, amit szeretnék.

– A színpadon voltaképp mestereket és tanítványokat eresztettél össze.

– Igen, Kati tanította például Leventét, aki az első próbára azzal jött be, hogy „Csókolom, mesternő" – titkon készültem rá, hogy lefotózom ezt a szép, fontos pillanatot magamnak... Aztán a próba után megitták a pertut, és eltűntek a különbségek.

– Sokadik alkalommal nyúltál antik, mitológiai témához. Mintha úgy vennéd kézbe ezeket a történeteket és hőseiket, mint egy németalföldi festő, aki egy-egy klasszikus témát magához, a saját sorsához, korához mér, viszonyít azzal, hogy megörökiti. Ezek a történetek szabadon, komolyabb megkötések nélkül használható koreográfiai szüzsék, és még a jogörökösökkel sem kell harcolni...

– Ezek olyan alaptörténetek, amelyek két oldalban összefoglalhatók, s azért maradhattak fent, mert a legmegfelelőbb táptalajul szolgálhattak minden kor kortárs művészete – zenéje, festészete, szobrászata vagy tánca – számára. E mítoszoknak olyan komoly szerepük, súlyuk van a saját maguk valóságában, hogy nem feltétlenül olvasmányként nyerik el, kapják meg eredeti minőségüket, hanem mint kiindulópont. Emellett pedig rendelkeznek a megfoghatatlanság minőségével is.

– De hogy került sorra most, életed e jelentős fordulópontján Nárcisz és Echó?

– A tükörforma – nemcsak vizuális, de irodalmi, zenei értelemben is – évek óta foglalkoztat, s immár a harmadik előadásomban jelenítem meg.

– Úgy tudom, filmezel is mostanság.

– Igen, mert ezek izgalmas játékok. Most ismét Szász Jánossal dolgozom az új filmjében, aki szerintem már kabalából hív...

– Játszol vagy koreografálsz?

– Játszom. Jancsó egy jóféle, komoly filozófiával elegy viccelődésbe hívott meg – ismerjük őt –, a Kapa–Pepe-féle történetet folytatja. Kérdeztem is tőle: „Miki bácsi, ez lesz a trilógia hatodik része?" Jancsót nagyon csodálom: az, hogy valakit nyolcvanöt évesen ennyire a munka éltet, lenyűgöz. Ő annyi mindent megélt, olyan dolgokon ment keresztül, hogy bármit megtehet.

– Példaképnek tartod?

– Nem, olyanok nekem sosem voltak. Vannak viszont megkérdőjelezhetetlen embereim: a szakmából messze a legelső Nagy József. Hozzá kell tennem, engem a táncszakma maga nem inspirál – a jóért persze lelkesedem –, a film és a zene annál inkább.

– Végezetül két városnév: Oslo és Debrecen.

– Most dolgozunk másodjára a Norvég Színházban; ez nagyon komoly hely, de nem ez a nemzeti színházuk – ez a város második nagyszínháza. Ennek az érdekes intézménynek az a funkciója, hogy egy, már nem létező nyelvet – melyet ennek ellenére nem ónorvégnak, hanem újnorvégnak hívnak – őrizzen, ápoljon a maga eszközeivel. Éppen nem a múzeumi szellem dominál a falai közt, hanem a korszerűség. Ennek az archaikus nyelvnek a feltámasztása nem zárja ki a modernitást. Tavaly például Bob Wilson rendezte meg náluk csodálatosan a *Peer Gynt*öt, mi pedig két éve hoztuk létre Szász Jánossal a *Kaukázusi krétakör*t. Most egy zenés darabot kértek, és mi a *Hair*t választottuk. Ősszel tartottam kint meghallgatást, és tizenöt kiváló táncost választottam ki. Kifejezetten kortárs koreográfiára készülök, elég érdekes kísérlet lesz.

Debrecenbe Vidnyánszky Attila hívott, azzal, hogy minden, tánccal kapcsolatos funkciót rám ruház. Egyfajta táncművészeti vezetői tisztséget töltök be a színházban. Nagy kedvvel vágok bele a munkába: az új társulat, az újraindulás, a sok fiatal ösztönöz. Abból a színészosztályból, amely Ladányi Andreával négy évig dolgozott együtt, és amelyet a *44 Feet* című előadásból ismerhetett meg a közönség, például tízen szerződnek Debrecenbe.

A színház balettje jogilag nem létezik, a Debreceni Balett nevet voltaképp egy tagozat használta eddig – őket nem ismerem, nem is szeretném véleményezni eddigi munkájukat. E formáció hamarosan megszűnik, ám a tánc műfaja változatlanul továbbra is jelen lesz. A következő évadban olyan koprodukciókra készülünk majd, mint az *&Echó*. A színház részt vállal az előadások elkészülésében, és műsoron tartja őket. A vidéki munka számomra nem új, hiszen Nyíregyházán három előadásom is született.

– Nem félsz attól, hogy nem lesz közönségük az előadásaidnak?

– Csak jó tapasztalataim vannak a vidékkel: a leginkább radikálisnak gondolt előadásaimat is figyelemmel nézték. A *Néró* nem volt könnyű darab: Nyíregyházán igazán jó házakkal ment. Nincsenek aggályaim a vidéki közönséggel kapcsolatban, sőt, bizonyos szempontból ők még frissebbek, mert érintetlenebbek. Nemrég kértem fel Goda Gábort, hogy következő előadását a Csokonai Színházzal együttműködve hozza létre – ez lesz a második táncszínházi bemutatónk. A harmadik pedig ismét egy Fortedanse–Csokonai Színház-koprodukció lesz. A színház egy Nagy József-héttel nyit: a *Woyzeck*, az *Éden* és az *Utolsó tájkép* lesz látható, ezen a héten lesz az *&Echó* debreceni bemutatója, és játszom majd itt a *Nagyvárosi ikonok*at is.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: HALÁSZ TAMÁS

TOMPA ANDREA – CSÁKI JUDIT

Nemzeti, hősök, tere

■ VITÁK ÉS ELŐADÁSOK ■

„Nemzeti színház – nacionalista színház" (*national – nationalist,* a jelzőpár angolul erősebbnek hangzik): már címében is kissé anakronisztikusan akar provokálni az újvidéki Šterija Játékokkal párhuzamosan szervezett nagyszabású nemzetközi konferencia. Mert úgy tűnik, sem a nemzeti színház gondolata, sem a nacionalizmus nem tartozik a színházművészet vagy intézményrendszere fontos, izgató kérdései közé a mai színházi világban. Akár fölépül egy nemzeti színház, akár nem (kivételt, mondjuk, ezúttal is mi, magyarok jelentettünk). A fel nem épült nemzetik közül a pozsonyi a legizgalmasabb: tizenkilenc éve áll gigantikus torzóként a fehér márvány épület; olykor úgy tűnik, piramisokat előbb húznak fel Kelet-Európában, mint nemzeti színházakat.

És mégis: a kevéssé ígéretes és *passzé*nak vélt téma a világ különböző pontjairól szemlélve egyszer csak igazolja érvényességét mai nézőpontból is. Mert ha hagyományait tekintve a nemzeti színházak nem különböznek is Keleten és Nyugaton (mármint Európában, sietek hozzátenni), amit ma e földrész két felén erről gondolunk, az nagyon is eltér. „Miért nincs Svájcnak nemzeti színháza, és miért jó ez?" – kérdezi egy svájci kritikus. „Miért nincs szükség olasz nemzetire?" – így egy talján kolléga. „És mi, belgák hova álljunk?" – kérdezhetné egy flamand.

A brüsszeli Flamand Királyi Színház művészeti vezetőjének, Jan van Gossensnek az előadása nemcsak arra válaszol, hogy ma kik azok a bizonyos belgák, hanem arra is, hogy milyen egy érvényes művészeti program egy soknemzetiségű nagyvárosban. Gossens szerint ez a színház ma Brüsszelé: nem egy monokulturális közösségé (a flamandé), nem is egy virtuális belgáé, hanem egy bonyolult és átrendeződött kultúrájú európai nagyvárosé. A színház története egyébként tipikus: alapításakor, a XIX. század második felében a flamandok voltak többségben, ma viszont egy gazdag kisebbség védett intézményrendszere tartja fenn. Az elmúlt évtizedekben a színház bezárkózott a flamand kultúrába, elvesztette a kapcsolatot a változó, egyre izgalmasabb színházi mozgalmakkal és saját közegével. (Gossens arra emlékeztet, hogy Brüsszel háztartásainak fele ma kétnyelvű; a flamandok aránya húsz százalék, de rövidesen a francia nyelvűek is kisebbségben lesznek. A legnagyobb közösség az – elsősorban marokkói – arab). A változást a véletlen provokálta ki: a színháznak az épület felújítása miatt Brüsszel külvárosába kellett költöznie, ahol egészen más közönséggel – és egész más kultúrájú közösséggel – találkozott. Új kérdéseket kellett feltennie: milyen ennek a városnak a közös kultúrája, ha van ilyen egyáltalán; kik vannak a színpadon, és kiket szólítanak meg. A nyelvi és kulturális változatosság megteremtését tűzték célul, felfüggesztették a bérletrendszert, áttértek a projekt alapú produkciós rendszerre. Az új korszakot bájos félreértések és kudarcok jellemzik (például egy berber közösséget próbálnak becsalogatni a színházba arab darabbal, és csodálkoznak, hogy nem jön senki), és baljós előjelek övezik (a színházat fenntartó flamand közönség tiltakozik, és a flamand parlamenti képviselők háborognak). Egy (kelet-európai) kételkedő megkérdezi a flamand előadótól, hogy vajon Brüsszel külvárosainak multikulturális lakói mikor kezdenek majd autókat borogatni és gyújtogatni, mint nemrég Párizsban. A megszólaló egyébként a legnagyobb befogadóképességű nemzeti színház fővárosában, Bukarestben él. Amely főváros külső kerületei már Caragiale korában is multikulturálisak voltak – igaz, ma jószerével már csak romák lakják.

A Tiso című darab a pozsonyi Divadlo Aréna előadásában

Egy másik tipikus gondolkodásmód a kisebbségekkel kapcsolatban: egy 2002-es népszámlálási adat szerint a Vajdaságban ötvenhatezer szlovák él. 2003-ban a nálunk is ismert kelet-európai modell szerint létre is jön a Vajdasági Szlovák Színház. Azaz egy kisebbség nyelvének, identitásának és kultúrájának megőrzése és felmutatása céljából létrehoz egy intézményrendszert – ilyenek a magyarországi kisebbségek profi, félprofi, félamatőr, amatőr társulatai és a határon túli magyar színházi rendszer is. Félve kérdezem, hogy vajon a kulturális szeparáció, sőt a szegregáció (amely olykor már-már gettósodás) korszerű gondolat-e. Ha csak a román–magyar viszonyból indulunk ki: miért olyan kevés előadás feszegeti a belgák által feltett

kérdést: van-e közös, egymással megosztani való kultúránk, van-e mondandónk egymás számára (íme a flamand királyi többes). Alig egy-két ilyen produkció született (Szentgyörgyön a *Kalapáccsal a kézben,* a Honvéd együttesben, esetleg a legújabb Pintér Béla-darab), jellemző módon a színházi periférián, az alternatívok körében. Miért van, hogy Kelet-Európában egy kisebbség úgy gondolkodik magáról, ahogy a többség gondolkodik róla, azaz ahogy elvárják tőle: zárkózz be, és forogj a saját köreidben? Válasz persze nincs, továbbra sem értjük egymást.

Nem véletlen, hogy ezeket a kérdéseket éppen itt, Újvidéken feszegetik-feszegetjük. Hol vagyunk? Milyen országban? Mi a hivatalos nyelv és írásmód? A latin és cirill betűs feliratok káoszában, új államok, népek, nyelvek, identitások bozótjában, nem sokkal egy rettenetes háború után a színház feladata radikálisan átértékelődik. A Šterija

A Paradox című előadás (zombori Nemzeti Színház)

A belgrádi Atelje 212 Heldenplatz (Hősök tere) című előadása

Játékokra olyan külföldi előadásokat hívnak meg, amelyek így vagy úgy ebben a nemzeti-politikai mezőnyben értelmezhetőek: itt van az önkritikus magyar, de univerzális *Feketeország,* itt van a nemzeti-magyar klisékkel játszadozó *Parasztopera* és a szlovák „nemzeti hős", az elnök-pap, Tiso szájából elhangzó nagymonológ. A magyar produkciók színházi nyelve egyedinek tűnik ebben a drámai színházi, főleg hagyományosan szószínházi közegben. A „nemzeti" színház helyi értékére és szerepére itt az első válasz: a színház az a hely, ahol az ember az anyanyelvét hallgatja. Nem a saját, autochton (szerb) produkciók, hanem a külföldről meghívott vendégjátékok mutatják, hogy a Šterija burkolt célja a kritikus társadalmi-politikai szellem felmutatása, a nemzeti mítoszok és sztereotípiák felülvizsgálata. Burkolt cél – mert saját hazájában ezt nem találja.

Jozef Tiso katolikus pap, a nácibarát első Szlovák Köztársaság (1939–1945) elnöke a szlovák tudatban ellentmondásos történelmi figura: egyszerre háborús bűnös, egy totalitárius állam elnöke, a zsidó deportálások közvetlen felelőse, másrészt nagyszerű politikus, a szlovák nemzet védelmezője, államalapító mártír. Alakja a második Szlovák Köztársaság 1993-as megalakulásáig tabu volt, így a pozsonyi Divadlo Aréna *Tiso* című előadása az első nyilvános fórum, amely az elhallgatott témával foglalkozik. Az eredmény azonban nem morális ítélet vagy döntés (ennyiben, ha szabad ezt mondani, rokon a *Feketeország* erkölcsi ítéletének hangsúlyozott hiányával), hanem művészi állítás. Az alapszituáció szerint Tiso börtönben ül, tudja, hogy hamarosan kivégzik, és beszél; Rastislav Ballek rendező és Martin Kubran drámaíró együtt írták meg a szöveget Tiso cikkeiből, nyilvános beszédeiből, titkára feljegyzéseiből és más dokumentumokból. A főszereplő a szlovák történelem legtragikusabb figurájaként jelenik meg – mint nyilatkozzák: ez „egy olyan politikus tragédiája, aki elutasította a felelősséget, és egy olyan pap tragédiája, akiben nem volt együttérzés"; az eredmény nem dokumentumdráma vagy történelmi elemzés, hanem színház: a tragédia születésének okait keresi. A címszerepet a kiváló Marián Labuda játssza: a tévedhetetlenségében hívő, saját tettei igazságát egy pillanatig sem megkérdőjelező főszereplőnek nincs személyes léte, csak érvei, ideológiája. A darab első fele hosszú, minimalista eszközrendszerrel előadott monológ, a második rész teátrálisabb megoldásokat használ: belép egy kórus, (antiszemita) katolikus karácsonyi dal hangzik el, Tiso pedig felölti egy német katona tipikus jelmezét. Az addig szlovák nemzeti jelszavakat skandáló kórus pedig váratlanul hátat fordít: maszkot és sárga csillagot visel, aztán lassan hátrálni kezd a gázkamrák felé. A kép mégiscsak tartalmaz morális ítéletet.

A szerb előadások (drámai és szószínház a javából) a kívülálló számára alighanem értelmezhetetlenek és megítélhetetlenek: olyan színházi kultúra ez, amely elsősorban nyelvében él, saját régi-új drámai hagyományait mutatja fel, ráadásul egy bonyolult társadalmi (történelmi) kontextusban létezik, amely tele van tabukkal, érzékenységekkel és ellentmondásokkal. Hiába próbál meg ez a színház a kortárs (szerb) valóságról beszélni, úgy tűnik, nincsenek rá szavai, nem tud egyenesen és főként színházi szempontból egyértelműen fogalmazni. Nincs társadalmilag érzékeny, politikai színház, csak áttételes, közvetett beszéd van – talán ezért is hívtak meg olyan előadásokat, amelyek a direktebb beszédmód színpadi lehetőségét bizonyítják. Thomas Bernhard *Heldenplatz (Hősök tere),* a kortárs szerb szerző, Nebojša Romčević *Paradox,* végül pedig a szlovén Srečko Fišer *Közben*

című drámái, bármennyire különböznek is a szellemiség és a színházi nyelv tekintetében, hasonló tematikát feszegetnek: annak a közelmúltnak a hatását a jelenre, amely vállalhatatlan hazugságokkal és félreértésekkel terhelt.

Bernhard darabját, amelyet a szerző egyetlen alkalomra, a felújított Burgtheater botrányba fulladt megnyitójára írt 1988-ban, Elfriede Jelinek így jellemzi: „Thomas Bernhard *Heldenplatz* című darabjában az ablakon kiugrott zsidó matematikaprofesszor özvegye lentről, a térről egész életében hallja Hitler beszédét és az emberek ordibálását, míg holtan arccal a levesbe nem esik. És mivel elkerülhetetlen, hogy a történelmi tragédia, amelyből senki sem tanult, komédiaként ismétlődjék meg, a tömegek most is ordítoztak rendesen." A mai osztrák társadalom antiszemitizmusát, rasszizmusát elemző darab jó alkalom egy kis „üdítő" szembenézésre: a belgrádi Atelje 212 sokórás, tiszta szószínházi produkcióját (a kiváló színészek alig „játszanak": csak ideáik és személyiségük által léteznek) feszült nézőtér figyeli. Mintha tényleg értenék egymást. Akárcsak a játék, a színpadkép is jelzésszerű: az első és harmadik felvonás körvonalaiban idézi föl egy jómódú bécsi polgárcsalád otthonát (az ablakon túl még a Burg árnyai is láthatók), a második díszlete mindössze egy pad abban a Burg melletti parkban, ahol a temetésről hazafelé tartó család három tagja – a professzor két lánya és az emigrációból hazatért bátyja – megpihen némi tisztázó beszélgetésre. A vehemensen utálkozó Bernhard (Esterházy Péter szavával: a „gyalázózseni") – aki végrendeletében egyébként megtiltotta művei Ausztriában való kiadását és előadását; igaz, ezen a hagyatékkezelő féltestvér Bernhard halála után tíz évvel, 1999-ben egy alapítvány létrehozásával módosított kissé – a darabban „hat és fél millió eszelősről" beszél, valamint arról, hogy „minden bécsiben egy tömeggyilkos lakozik". A bemutató körüli botrány – szemét kiborogatása a színház előtt, Claus Peymann távozásának sürgetése stb. – pikáns epizódja, hogy az a Kurt Waldheim bélyegezte meg „az osztrák nép sértegetése" címén a darabot, akinek múltjában a markáns náci foltok akkoriban már ismertek voltak. A belgrádi Atelje 212 előadása pasztell színházi fogalmazásmódjával igyekszik a szövegre irányítani figyelmünket – és ez adott esetben erősebb gesztus, mint bármilyen teátrális színházi megoldás. Legföljebb kicsit fárasztóbb.

A szlovén *Közben* című dráma Primo Levi *Fegyverszünet* című regényéből készült átirat: történet az Auschwitzból hazatérő lengyel fogolynak a Szovjetunión is átívelő külső és belső utazásáról. A háború nyers és közvetlen, leegyszerűsítő és naturalista teatralizálása azonban éppen itt, e térségben válik nevetségessé, mert a valóság itt sokkal érdekesebb és gazdagabb a színháznál. A *Paradox* című darab a zombori Nemzeti Színház előadásában: bohózat a szerb értelmiség, média és politika mai állapotáról. A helyszín egy állítólagos értelmiségi házaspár ledurrant lakása – erre ugyan a naturalisztikus díszletben az obligát rendetlenségen kívül kevés dolog utal. A feleség egyfolytában a tévére mered bambán – láthatóan jól elvan egyedül. Férje kocsijába közben beleütközik egy népszerű médiasztár, aki – persze – egy politikus szeretője, ráadásul meg is verik. A kiszámítható bohózati koreográfia szerint előbb-utóbb mindenki megjelenik a lakásban, az utcán közben kitör a forradalom, a sztárokból és az őket pártfogoló politikusokból egy időre üldözöttek lesznek, a zavargásokat persze leverik, a háttérben fölsejlik egy erőskezű diktatúra képe. A végén minden „helyreáll", az átmenetileg rejtőzködni kénytelen sztár-baba ismét fölöltheti kedvenc parókáját, és visszatérhet rajongói táborába – a házaspár pedig végre-valahára együtt bámulhatja őt tovább a tévében. A játék tempója jó lenne, a színészekkel sincs semmi baj, a rendezés azonban leginkább egy forgalmi rendőr szerepében az ütközések elkerülésére koncentrál – és hát a darab is vérszegény. Kicsit sem segít abban, hogy a néző bármilyen felismerésre jusson önmagát és e kívülbelül zavaros délszláv világot illetően.

A fesztivál névadója, Jovan Šterija Popović (1806–1856) a szerb dráma Európában meglehetősen ismeretlen Shakespeare-je, mint ez többször elhangzik – egyébként Osztrovszkij, Kisfaludy kortársa. *Hazugok hazugja* című darabja meglepően hasonlít az előbbi *Erdőjére*: a történet és a figurák is ismerősek; ez is félreértések és félrevezetések komédiája. A zombori szerb Nemzeti produkcióját Gorčin Stojanović viszi színre manapság kurrensnek számító rendezésben, mely leginkább az ellenpontozásra, ellentétes színpadi és játékeffektek egymásnak feszítésére építő finom, ironikus játék: gesztus és szó, beleélés és eltartás, drámai tét és játékos könnyűség van jelen egyszerre, olykor egymásban. Egy álruhás ficsúr, hozományvadász házasságszédelgő tőrbe csalási epizódja a terjedelmes darab: a középkorú vagyonos ara boldogan esnék áldozatául, ha a kötelező leleplezés nem akadályozná ebben. A színmű – ugyancsak kiszámíthatóan – szellemesen fricskázza a frissen vagyonosodott álarisztokrácia kulturális sznobizmusát is, röpködnek a torz idézetek, a kapitális marhaságok – a nézőtér nagy derültségére. Šterija darabja – akárcsak kortársaié itthon – könnyedén idomul a mához: az élethazugságok, mimikrik és a minden időben mindenhol bőven található áldozatok ideje nem múlt el. Könnyed játék is marad – remek színészek teszik azzá –: nem a velejéig megrengetni, csak megmutatni és nevettetni akar.

Summázat: A nemzeti színház, amely korábban az erősödő nemzettudat és a polgári emancipáció oszlopa és nagy erejű eszköze volt, a kulturális termelés hatékony modelljeként szemlátomást kimerülőben van. Gyengítik a gazdasági globalizáció kulturális következményei és az európai integráció előrehaladott állapota, amelyek együttesen kétségessé teszik a nemzetállam erejét és primátusát. A kulturális ipar és a migrációs áramlatok robbanékony növekedése tovább koptatja a nemzeti színházaknak a kulturális intézmények és előadó-művészeti játékhelyek sorában betöltött vezető szerepét. Míg az elmúlt száz-kétszáz évben a nemzeti színházak repertoárszínházi társulatokként jelentek meg, mára a stabil drámai repertoár maga is erodálódott, és kulturális, társadalmi, valamint művészi tényezők együtthatásának következtében sokat vesztett magátólértetődőségéből. Jelen írás a nemzeti színházi modell elavultságát úgy mutatja fel mint a hagyományos kulturális intézmények öröklött tipológiájának egyik válságtünetét, és megfelelő alternatívákat igyekszik felvázolni, amelyek növelhetik az interkulturális illetékességet, és ellentmondanak mind a nacionalizmusnak, mind a piaci fundamentalizmusnak.

■

Chirac francia elnök kiviharzik egy brüsszeli EU-tanácskozásról, amiért az európai munkaadók szervezetének francia elnöke nem franciául, hanem angolul szól a résztvevőkhöz, és tiltakozó államfőjét azzal inti le, hogy azért beszél angolul, mert mára az vált az üzleti élet nyelvévé. A francia kormány a „gazdasági hazafiságra" hivatkozva egyesíti sebbel-lobbal a Gas de France-ot és a Suezt, hogy meggátolja a szóban forgó cégek külföldi birtokbavételét. Olasz és lengyel szabályozóhatóságok összeesküsznek a hazai bankokkal, hogy a külföldi versenytársakat távol tartsák a nemzeti piactól. Hasonló manőverekbe bocsátkozik a spanyol kormány is. Az Európai Unió kibővítése után Franciaországot és néhány más nyugat-európai országot rettegés fogta el a közmondásos lengyel vízvezeték-szerelőtől, aki az aggodalmaskodók szerint alacsonyabb bérért kisajátítja majd a helyi munkalehetőségeket. Vajon mindez csupán pánikreakció a globalizációra és az integrált EU-piac kialakulására? Vagy eljön a nap, midőn e gesztusokban majd a sorvadó nemzetállam utolsó, megrendítő védvonalát, az elveszett kompetenciák helyreállításának végső kísérletét fedezik fel? A brüsszeli EU-intézmények folyosóin és üléstermeiben például európai „kultúrpolitika" helyett csak az EU „kulturális akcióiról és programjairól" illik beszélni, hogy tiszteletben tartsák a nemzeti kormányoknak azt az álláspontját, mi-

DRAGAN KLAIC

A nemzeti színházak a nemzetállamok elhalásának korában

szerint a kultúra egyike utolsó kizárólagos kompetenciáiknak. Amikor a gazdaság nagyjából globalizálódott, és a pénzügyeket, a repülési útvonalakat, a bankrendszert, sőt bizonyos környezeti normákat és közegészségügyi előírásokat is többé-kevésbé az EU intézményei határoznak meg, ugyan mit jelent, ha bizonyos színházi társulatot vagy épületet továbbra is nemzeti színháznak hívunk? Úgy tűnik: nem sokat. Ezeket az elmúlt kétszázötven év során létrehozott intézményeket a nemzetté válás projektjei hívták életre, hogy a nemzeti kultúrát és a nemzeti nyelvet érvényesítsék. Európa különböző részein e hosszadalmas és összetett folyamatok nem egyidejűleg mentek végbe; volt, ahol meglehetősen specifikus színezetet öltöttek, volt, ahol megkéstek, és nehézségekbe ütköztek. A nemzeti színházak azonban mindenütt nagy szerepet játszottak bennük, éppen azért, mert alkalmasak voltak rá, hogy szimbolikusan testesítsék meg a nemzeti önazonosságot, a becsületet és a történelmi ígéretek beteljesítését, ezt pedig mind az elitek, mind a tömegek nagyra értékelték. Legtöbb esetben egyszersmind erősítették a polgári emancipációt, a polgárság kulturális és állampolgári státusát is, továbbá népszerűsítették a jó erkölcsöket, az erényt és a hazafiasságot.

AZ EMANCIPÁCIÓS POTENCIÁL ELVESZTÉSE

Napjainkban nehéz volna elképzelni, hogyan reprezentálhatná a nemzeti színház a nemzet szellemét, hogyan formálhatná és erősíthetné a nemzeti identitást, hogyan emelhetné ki a nemzeti jellem sajátosságait. Mindezek a fogalmak – a nemzet szelleme, a nemzeti identitás, a nemzeti jellem – elkoptak, és híján vannak a konszenzuson alapuló jelentésnek. A nemzeti színházak már rég elszakadtak mindennemű emancipációs programtól, és nagyjából elvesztették azt a felemelő és értékformáló potenciált, amellyel egy adott társadalmi csoportot olyan erőként tüntethettek fel, amely az egész nemzetet képviseli. A szóban forgó intézmények továbbá, névleges státusuk és történelmi érdemeik ellenére, versengeni kénytelenek egyéb, közpénzen fenntartott kulturális termelőkkel, köztük más színtársulatokkal; és együttesen mind megsínylik az üzleties szórakoztató színház és a globalizált kulturális ipar ádáz konkurenciáját, mely utóbbi hatalmas szériákban és olcsó áron kínálja az uniformizált kulturális termékek széles skáláját. A nemzetinek nevezett társulatok számos országban nem tartoznak szükségképp a legjobbak, a legjelentősebbek közé. Gyakran középszerűek, szenvednek az intézményi kifáradástól, s bármily fennen hordozzák régi dicsőségük zászlaját, zavarba hozzák őket az Európát elárasztó messzire ható változások: a migráció, a kommunikációs forradalom, a fogyatkozó szubvenció, a közönség öregedése, valamint intézményi kiadásaiknak a piacgazdaságból következő folyamatos emelkedése.

Egyes országokban nemzeti színház nem is létezik. Hollandiában például a társulatok hagyományosan kötődnek bizonyos városokhoz, és bár mára már számosan élveznek nemzeti szubvenciót (aminek viszonzásaként az egész országot bejárják), státusuk és vonzerejük szempontjából bizonyos egalitarianizmus jellemzi őket, köztük még a Het Nationale Toneel elnevezésű, még nem egészen húszesztendős hágai társulatot is. Olaszországban soha nem jött létre igazi nemzeti színház; a társulatokat sztársznészek vezették, ma pedig a regionális és helyi hatóságok részéről bizonyos támogatást élveznek. Mussolini korporatív államának emléke eleve megfékezte a nemzeti kormányok kulturális ambícióit. Németországban az 1760-as évektől kezdve mintegy kétszázhatvan repertoárszínház jött létre az arisztokrata mecenatúra vagy a polgári önemancipáció keretében. Közülük többen „nemzetinek" címezik magukat, de egymáshoz viszonyított hierarchiájukat áttekinthetetlenné teszi a német kulturális helyzet többközpontúsága és a kultúrának a szövetségi tartományok jogkörébe való utalása. Berlint az egyesítés idővel valószínűleg vitathatatlan kulturális fővárossá avatja majd, de még akkor is szinte kizárt, hogy a ma létező nagyobb színházak – a Deutsches Theater, a Volksbühne, a Berliner Ensemble, a Maxim Gorki Theater és a Schaubühne – bármelyike az egész nemzet vezető színházának mondhatná magát.

Flandriában a színház a hollandul beszélő flamandok kulturális és politikai szembenállásának eszköze volt a frankofon elitek túlhatalmával szemben. Az antwerpeni KNS és a brüsszeli KVS eredetileg a *flamingant*-ok bástyájaként jött létre, majd az 1970-es évek hanyatlása után az újítás és az interkulturális elkötelezettség dinamikus otthonaiként támadtak fel, és sokkal inkább tükrözték a migráció által meghatározott új politikai napirendet, semmint a flamandul, illetve a franciául beszélő belgák hagyományos szembenállását. A KNS, amely sokat erősödött a De Blauwe Mandag nevű kísérleti csoporttal való egyesülés folytán, 1990-ben felvette a Het Toneelhuis nevet, míg a KVS, egy hosszan elhúzódó újjáépítés befejezésére várakozva, megmerítkezett közvetlen nagyvárosi környezetének multikulturális realitásaiban, ahelyett hogy tovább játszotta volna Brüsszel flamand kulturális enklávéjának szerepét. Színpadán manapság egyaránt elhangzanak holland, francia, angol, török és arab szövegek, soknyelvű fordításban feliratozva. A Katalán Nemzeti Színház a Franco utáni decentralizációs és demokratizálási folyamat keretében létesült, és kapott saját épületet: ez a folyamat, amelyet a kulturális infrastruktúrán belüli kivételes méretű beruházások jellemeztek, avatta Katalóniát autonóm régióvá. Ám a Barcelonában tapasztalható sokarcú és intenzív művészi fejlődés

összefüggésrendszerében a névleges elsőbbség nem eredményezhetett művészi elsőbbséget.

Svédországban a történelmi múltú nemzeti színház szerepét a Királyi Drámai Színház, a Dramaten tölti be, ám a kulturális decentralizáció keretében létrejött Riksteaterek előadásokkal járják az ország kisebb népsűrűségű vidékeit, kiegészítve a városi színházak programját. Ugyancsak a kulturális decentralizáció sokszorozta meg a kulturális minisztérium által finanszírozott franciaországi „nemzeti színpadok" számát, s ezzel kérdésessé tette Párizs és két történelmi színháza, a Comédie-Française és a TNP automatikus hegemóniáját. Nagy-Britanniában csaknem száz éven át dúlt a harc a nemzeti színházért, és a Temze déli partján 1976-ban emelt intézmény még nem adott világos választ a kérdésre: vajon Nagy-Britannia nemzeti színháza-e, avagy Angliáé. A Skóciában, Walesben és Észak-Írországban zajló politikai és kulturális decentralizáció kétségesebbé tette, mi tartozik a nemzethez, és melyek is a nemzet általános érvényű jelképei. A Nemzeti Színháznak az elmúlt három évtizedben elért sikerei párhuzamosak a versenytárs Royal Shakespeare Company folyamatosan erős pozíciójával.

Közép- és Kelet-Európában a nemzeti színházakat korábban a nemzet elsőrendű kulturális jelképeinek és gyakran a nem létező nemzetállam pótlékának tekintették. Az 1945 és 1989 közötti hosszú kommunista korszak alternatív ideológiai prioritásai azonban folyamatosan szennyezték ezt a nemzeti küldetést, amely a fordulat után már csak részlegesen éledt fel, sőt elmondható, hogy ezek a nagy és nehézkes szervezetek a posztkommunista átmenet zűrzavarában elég rosszul boldogultak. Még ott is, ahol a színház új épületbe költözött, mint Budapesten (ahol groteszk félreértés született színházművészet és építészet közt), vagy ahol az épületet gyökeresen átalakították, ott is erősen kérdéses maradt az intézmény stabilitása, prosperálásáról már nem is szólva. Az új piaci nyomások, a szabad idő és a fogyasztás terén keletkezett sokféle konkurencia destabilizálta ezeket a házakat, amelyek tizenöt évvel korábban még abban reménykedhettek, hogy a cenzúra és az ideológiai ellenőrzés eltörlése folytán majd izgalmasak és népszerűek lesznek. A régió némely országában a kétbalkezes lobbizás különleges jogi státussal ruházta fel a nemzeti színházakat, sőt időnként külön törvények biztosítottak számukra jelképes és tényleges kiváltságokat, bár a gyakorlatban a hatóságok nem mindig nyújtanak annyi költségvetési támogatást, mint amennyit a törvényekben megígértek. Némely nemzeti színház saját bevételével egyenlítené ki ezt a hiányt, s ezért közönséges befogadó színházként jár el, vagyis bérbe adja létesítményeit bárkinek, aki fizetni hajlandó: divatrevük rendezőinek, pártkonferenciáknak vagy éppenséggel színházi riválisoknak, akik az idegen házban saját produkcióikat adják elő. Az ilyen nemzeti színházak a kecskét is, a káposztát is meg akarják tartani: a másokénál nagyobb szubvenció reményében szívesen kérkednek a nemzeti kincsnek kijáró kiváltságos helyzetükkel, de egyszersmind a szabadpiacon is meg szeretnének tollasodni.

KETTŐS VESZÉLY

Ezekből az egész Európából összegyűjtött esetleges példákból azt az előzetes hipotézist szűrhetjük le, miszerint a nemzeti színház meglehetősen tartalmatlan címkévé, anakronisztikus és kimerült ideológiai konstrukcióvá változott. A legtöbb nemzeti színház azonban repertoárszínházi társulatként van megszervezve, és ez a helyzet kettős – szervezeti és a missziót fenyegető – veszélyt jelent számukra. A modellt 1898-tól kezdve szerkesztette meg és tökéletesítette Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko a Moszkvai Művész Színházban. Kezdetben a jegybevétel és a gazdag orosz kereskedők mecenatúrája működtette, később azonban megrontotta a szovjet ideológia esztétikai normáinak kötelező átvétele; a hatóságok ugyanis ettől tették függővé az állami szubvenciót. Ezek a szubvenciók, amelyek a színház költségvetésének 45–95 százalékára rúgnak, tették lehetővé, hogy a második világháború után gyakorlatilag egész Európában repertoárszínházi társulatok jöjjenek létre.

Mára az állandó alkalmaztatású művészek, műszakiak és adminisztratív dolgozók százait foglalkoztató repertoárszínházi társulatok fenntartása elriasztóan költségessé vált. A fejlett munkamegosztás nagyszámú magas fokon specializált és meglehetősen sokba kerülő munkás foglalkoztatását teszi szükségessé. A rendszer azért nem lehet hatékony, mert nem képes maradéktalanul kihasználni minden emberi erőforrását – egyesek húzzák a fizetésüket, mégis alig vagy egyáltalán nem dolgoznak. A rendszer eredendő művészi érdemeit (állandó, saját stílussal bíró együttes, a művészek egyéni fejlődése, hosszú és állandóan tökéletesedő előadás-szériák, széles repertoár, nagy változatosság) továbbra is megannyi védelmező mantraként hangoztatják, de ezek valóságalapja mára igencsak megfogyatkozott. Az évadonként tizenöt–harminc bemutatót teljesítő társulatban a művészi folyamatot szigorú tervezési és költségvetési fegyelemnek rendelik alá, ez pedig megfojtja a kreativitást. A legjobb, legkreatívabb emberek zokon veszik a tervezésnek ezt a merev terrorját, a szigorú hierarchiát, valamint a rutin felülkerekedését, és könnyű szívvel hagyják el az együttest vonzóbb alkotói kihívások, avagy a szórakoztatóipar kínálta nagyobb hírnév és több pénz kedvéért. Egyesek elmennek, de gyakran visszajárnak, hogy mindkét szférából a legtöbb hasznot fölözzék le.

A fenti nyomásoknak kitett repertoárszínházi társulatok időnként seregnyi kompromisszumra kényszerülnek, amelyek mind az együttes, mind a repertoárjátszás fogalmát felhígítják. A színészeket évadra vagy egy meghatározott előadásra szerződtetik. Az évadon belül a produkciókat sorozatban játsszák néhány héten át; a műsort havonta egy-két új bemutató gazdagítja, de nem több. A legtöbb produkció a szezon végével eltűnik. A legsikeresebbeket később esetleg egy rövidebb szériára visszahozzák, néha jelentős szereposztásbeli változásokkal. A londoni Nemzeti Színház és olykor az RSC is időnként átviszi legsikeresebb előadásait a West Endre, ahol üzleties feltételek között futnak tovább; az így keletkező extraprofitot a színházak aztán új munkáikba fektetik.

A szubvenció folyamatos csökkentése számos repertoárszínházat arra kényszerített, hogy csökkentsék az évi bemutatószámot. A kevésbé változatos kínálat kevesebb nézőt vonz, és így veszélyes lefelé tartó spirál alakul ki. Mivel a turnézás elriasztóan drága lett, így nem alkalmas a zsugorodó szubvenciók ellensúlyozására. A legtöbb helyen a szponzorálás sem életképes alternatíva, és még ha működik is, a költségeknek legföljebb három–hat százalékát fedezi, tehát alig érdemel szót. Egyes társulatok életét

játékhelyük adottságai nehezítik; a kisebbik színpadukat ki tudják ugyan használni, de sokkal nehezebb megtölteni a hatszáz–nyolcszázötven férőhelyes nagyobb termet: ezek fenntartása igen költséges, amellett a minőségi műsorhoz túl nagy, az üzleties működtetéshez viszont túl kicsi a méretük. Immár nem válik be az a régi piaci fogás sem, hogy a bérleteket május–júniusban árusítják, hogy nyáron jussanak a pénzhez, míg maga az évad csak szeptemberben indul – az emberek nem szívesen kötelezik el magukat, hogy minden hónap harmadik csütörtökjén színházba menjenek. A régimódi, merev bérletezési rendszer helyett a törzsnézők számára sokféle kedvezményt vezettek be, de a közönség hűségét nehéz megvásárolni és fenntartani, különösen olyan helyeken, ahol minden este a kulturális opciók bősége várja őket: színház, zene, tánc, kabaré, valamint a szórakoztatóipar megszámlálhatatlan attrakciója, a multiplex moziktól a diszkóig, nem is szólva az este is nyitva tartó üzletekről, az ínyenceket csábító vendéglőkről, az edzőtermekről és fitneszklubokról, amelyek nagy kísértést jelentenek mindazoknak, akik házon kívül keresik az esti kikapcsolódást.

EL A SVÉDASZTALLAL

A szóban forgó színházakat harmadsorban az a veszély fenyegeti, hogy meggyengült a repertoár fogalma; több potenciális nézőnemzedéknek mit sem jelent már a hagyományos opciókat kínáló színházi étrend. E nemzedékek tagjai részesültek ugyan oktatásban, és szakmai képesítésük is van, ám az európai művelődés hagyományos kánonját nem sajátították el. A repertoár svédasztal-elve – görögök, Shakespeare, Molière, Ibsen, Csehov, néhány hazai klasszikus és az olyan kortársi vesszőparipák, mint Albee, Miller, Pinter, valamint az extraradikális íz kedvéért hozzájuk csapott Mamet, Sarah Kane, Lars Norén, akiket gyorsan ellensúlyoz a fősodort reprezentáló Yasmina Reza –, vagyis a jól ismert, tekintélyes nevek és bizonyos, óvatosan megválogatott meglepetések és újítások többé-kevésbé kiszámítható keveréke a legtöbb színházi műsort hasonlóvá teszi egymáshoz, miközben a potenciális nézők tömegeit hidegen hagyja. A nevek és a címek keveset mondanak nekik, a klasszikusok esetében a rájuk nehezedő unalomtól félnek, a kortárs szerzőket meg azért kerülik, mert nem ismerik őket, és tartanak a kísérletező szellemtől. A mai európai társadalmak túl összetettek és individualizáltak lettek ahhoz, hogy a minden évben újrakevert és műsorként feltálalt drámairói nagyságok kánonja szóra érdemes kollektív lelkesedést váltson ki. A helyzet az, hogy nem várhatunk el közös hivatkozási pontokat abban a társadalomban, amelyet átalakított a migráció, mozaikokra szabdalt az egyénileg kiépített életstílusok gazdag skálája, ahol divattrendek és bestsellerek szabnak irányt, és uralkodó szerephez jutottak a válogatós és szeszélyes fogyasztók, akik a gyors önkielégítés kedvéért shoppingolnak: érdeklődésük hol a thai konyhára összpontosul, hol valamilyen sportra, hogy onnan továbbröppenjen a salsa-órákra, a gregorián énekre, a modern táncra vagy a világzenére, ha ugyan nem egyszerre, egy időben hódolnak mindezen delejes erejű opcióknak, az állandó állhatatlanság ide-oda billenő, kiszámíthatatlan sodrásában, amely minden piackutató rémálma. A hűség egy színházhoz vagy egy társulathoz, a bérletváltás, a rendszeres megjelenés, a repertoár nyomon követése összeegyeztethetetlen ezzel az azonnali kielégülésre törő mentalitással.

Jó érzékű producerek, akik tudják vagy csak megérzik, hogy a svédasztalszerű repertoár már nem válik be, mással próbálják csábítani közönségüket: dramatizálnak egy bestseller regényt, dokumentumjátékká dolgoznak fel valamilyen helyi jelentőségű, közismert eseményt, avagy színre visznek egy korábban üzletileg sikeres filmet, amelynek címe többet mond az embereknek Molière vagy Strindberg nevénél. Az újdonság élménye többeket vonzhat, mint egy sokadik *Macbeth, Don Juan* vagy *Király.* Köztudott, hogy az államilag szubvencionált színházak számos városban egyre több krimit, bohózatot és melodrámát préselnek műsoraikba, jóllehet ez a kínálat az üzleties színház birodalmához és szórakoztatási esztétikájához illenék. Sokan azok közül, akik esküsznek a társulati logikára és a repertoárszínház kulturális értékére, éppen az ilyen összeállításokkal kompromittálják eszményüket, és ha megalkuvásukért szemrehányást kapnak, egyaránt hivatkoznak a csökkenő szubvenciókra és arra a nyomásra, amellyel a kulturális intézményeket üzleties működésre kényszerítik.

MŰVÉSZI LÁTOMÁSSAL MEGÁLDOTT PROGRAMSZERVEZŐK ÉS PRODUCEREK

Mi lehet a nemzeti színházak gyengélkedésének és a standard repertoár megingásának alternatívája? Az alternatíva már az állandó társulat és a műsortervezés fentebb említett módosulásaiban is megmutatkozik. A svédasztalos műsorkoncepció helyett arra kellene törekedni, hogy az adott színház egy-egy évadát valamilyen jól megválasztott és gondosan megfogalmazott téma köré szervezzék, és utána keressenek olyan – régi és új – színdarabokat, amelyek ezt a témát életre kelthetik. Ez a megközelítés bizonyos szellemi homogeneitással ruházza fel az évadot, markáns profillal ajándékozza meg a színházat és a társulatot, és egész sor lehetőséget kínál szövetségekre és termékeny társulásokra; arra, hogy a színház mint kezdeményező a témát egyetemekkel, a médiával, kulturális központokkal, múzeumokkal, szakfolyóiratokkal és különböző nem kormányzati szervekkel közösen bontsa ki. Az eredmény jó esetben egy, a közös érdeklődés által meghatározott közösségi munka lesz, amely egy évad tartamára egyaránt szolgálja a színházat és az adott témát. Ez a megközelítés, amelyre ez idő szerint Európában alig van példa, több előzetes tervezést és összehangolást igényel, bár a módszer maga minden igényes múzeumnak ismerős; és a helyi kulturális infrastruktúrán belül előmozdíthatná az együttműködés szellemét. A színházat immár nem tekintenék egy anakronisztikus, sokak számára idegen és elidegenítő repertoárfogalom bástyájának, ehelyett a civil társadalom, a kollektív képzelet és a nyilvános vita alapvetően fontos intézményévé, a meglepő interkulturális, nemzedékek közti és egyéb váratlan kapcsolatok fórumává válhatna.

Egyes észak- és nyugat-európai országokban szerencsére apránként már megjelennek az ilyen alternatív, hajlékonyabb és hatékonyabb szervezeti modellek. A repertoárszínházzal szemben nyitott színpad alakul ki, minimális műszaki és piacszervező apparátussal – nem mint befogadó színház, amelyet bárki kibérelhet, hanem mint programadó erő, amely egy költségvetéssel és látomással megáldott programszervezőben testesül meg, aki kellő

szellemi színvonalon tudja meghatározni, mely produkciókat és csoportokat hívjon meg egy vagy több estére. A modell jól beválik kisebb helyeken, ahol nehezen oldható meg a helyi erők folyamatos kreativitásának biztosítása, de beválik nagyobb városokban is, ahol több produceri szerveződés verseng egymással, és ahol egy ügyes válogatással dolgozó nyitott játékhely jó okkal remélheti, hogy megnyeri a rendszeres látogatók bizalmát, akik előbb-utóbb lojálisabbak lesznek magához a játékhelyhez, mint az ott egy-két estén fellépő társulatokhoz.

A komplexitás létráján egy fokkal feljebb áll az úgynevezett produkciós ház, amelynek producere mint központi művészi személyiség a szubvenció egy részéből új munkákat visz színre meghatározott – esetleg turnékkal megtoldott – előadásszámban *ad hoc* társulatokkal, vagy helyi színtársulatokat hív meg, hogy koprodukcióban új műveket mutassanak be, majd a korlátozott házi széria után az előadást turnéra küldi. Így dolgozik évek óta a haarlemi Toneelschuur, valamint újabban Johan Simons (korábban a ZT/Hollandia tagja) a genti Nemzeti Színházban: ő saját produkcióit minden évadban több koprodukcióval egészíti ki, belga és holland csoportok vagy a müncheni és zürichi repertoárszínházak közreműködésével. A gyakorlatban a producer és a színre vivő funkciója gyakran összeolvad. Szerény szubvencióval az ilyen nyitott színpadok tisztességesen megélhetnének úgy, hogy váltogatják a biztonságosabb és a vakmerőbb műsorpolitikai döntéseket. Így működik a legtöbb hollandiai játékhely, ahol minden este más vendégtársulat lép fel; persze néhány nagyobb városban az ismertebb társulatok több estére is megtölthetik a házat. A nagyobb szubvenció több kockázatvállalásra ad módot, és lehetővé teszi, hogy a nyitott játékhely produkciós házzá fejlődjön, kivált olyankor, ha az egyes játékhelyek dinamikusan szervezik meg az egymás közti vendégjátékokat, illetve ha a saját játékhely nélküli csoportok is rendelkeznek némi szubvencióval alkotásaik létrehozásához. Ily módon a merev modellek rugalmasabbá, dinamikusabbá, képlékenyebbé fejlődnek, a színház pedig kreatívabban és erőteljesebben állja meg a helyét az üzleteis színház és szórakoztatási leágazásai növekvő konkurenciájával szemben.

A repertoárszínházak nem fognak egyszerre eltűnni, sőt remélhető, hogy némelyikük a törvényszerű nehézségek ellenére is megmarad – nem névleges státusának és „nemzeti" címkéjének, hanem művészi erényeinek köszönhetően. Egyes színházak továbbra is nemzetinek hívják majd magukat, noha a nemzettel való kapcsolatuk és a nemzet jelképes megtestesítésére való képességük továbbra is fiktív marad. Az előadó-művészetek képe Európa-szerte tarkábbá, dinamikusabbá és változatosabbá válik, robbanékonyan szaporodnak a fesztiválok, sokasodva tenyésznek az újító szellemű kis társulatok és az élelmes turnétársulatok, a nyitott játékhelyek és a produkciós házak, az alternatív, frissen használatba vett és reciklált terek, amelyekben meghívott és saját előadások váltakoznak, mind a hagyományos játékhelyeken, mind eredeti helyszíneken egyre több a nemzetközi koprodukció és a széles stiláris skálán mozgó interdiszciplináris társulás, a művészi kereszteződésekre épülő forma és esemény.

A NACIONALIZMUS KÖZÖNYE

És mi a helyzet a nacionalizmussal és a nacionalista színjátszással? A globalizáció és az európai integráció természetszerűen hívja elő a politikai, gazdasági és kulturális nacionalizmus ellenreakcióját, vagy mint a múlt eszményített elképzelésén alapuló nosztalgia sóhaját a biztonságért és a kiszámíthatóságért, vagy mint az önazonossághoz való rögeszmés ragaszkodást, amely mindenféle kizárólagosságon alapuló elhatárolódáshoz és végül egyfajta terméketlen bezárkózáshoz vezet. A nacionalizmus sokféleképpen fejezi ki magát: megnyilvánul mint a liberalizmus populista alternatívája, mint idegesítően xenofób reakció a migráció által kialakított multikulturális nagyvárosokra, mint önző ragaszkodás a jóléti nemzetállam maradványaihoz, amelyek állítólag akkor tarthatók fenn, ha másokat kirekesztenek, s mint hiábavaló igyekezet, hogy a nemzetközi kapitalizmus ellenében a gazdasági erőforrásokat és a tőketulajdont nemzeti színekre fessék át. Egyes esetekben a nacionalizmus kulturális konzervativizmusként lép fel, vagy rögeszmésen követeli, hogy a nemzeti identitást megcsonkított hagyományokkal újítsák meg. Számos európai koalíciós kormányban a kulturális konzervatívokként és identitásvédelmezőkként fellépő nacionalisták a neoliberális piaci fundamentalistákkal és a privatizáció keresztes lovagjaival ütköznek össze.

A posztkommunista Közép- és Kelet-Európában az 1990-es években kialakuló új nemzetállamok mintegy háziiparként űzték a mindenáron való nemzetépítést, a nyelv megtisztításától az etnikai tisztogatásig, egyes műemlékek lebontásától más műemlékek helyreállításáig, az utcanevek megváltoztatásától az új zászlók, címerek és a régi dicsőséget hirdető szimbólumok forgalmazásáig. Ezekben az országokban a színház nem keltette fel a nacionalista erők kiemelt érdeklődését. A nacionalista pártok időnként fontosnak tartották, hogy a kulcsfontosságú nemzeti kulturális intézmények élére a saját bizalmi embereiket nevezzék ki, és lojális személyekkel tömjék meg ezek vezető testületeit – no de a többi politikai párt is ugyanezzel próbálkozott! A nacionalisták hajlamosak voltak rá, hogy a globalizált kulturális ipart és termékeit veszélyes idegen giccsnek bélyegezzék, miközben maguk is előállították a maguk nacionalista házi giccsét, többnyire primitív, iparosítás előtti modorban. A nacionalisták azonban, politikai ellenfeleikkel egyetemben, hamarosan rájöttek, hogy a nemzeti színház vagy a nemzeti múzeum fölötti ellenőrzéssel nem sok szavazatot lehet vásárolni, miközben ezen intézmények sokkal többe kerülnek, mint amennyivel a pártkasszát gyarapíthatják. Így inkább a médiára koncentráltak, azt igyekeztek kisajátítani, ellenőrizni, propagandacélokra és potenciálgyarapításra felhasználni. Mindmáig ez maradt a nacionalista erők legfőbb törekvése. Az új lengyel jobboldali kormány nem a krakkói Stary Teatr kedvét kereste, és nem is a varsói Rozmaitościt próbálta ellenőrzése alá vonni, hanem a militánsan katolikus és megszállottan antiszemita Radio Marya adót ölelte keblére.

Egyes színházi szervezetek burkolt nacionalizmusa abban a közönyben ölt testet, amelyet a kulturális sokféleséggel szemben tanúsítanak; különféle elkerülő taktikákat dolgoznak ki, hogy se a színpadon, se a színpad mögött, se pedig a nézőtéren ne kelljen közösködniük más etnikai, kulturális és nyelvi csoportokkal. Némely hivatásos színházi ember úgy próbálta újragerjeszteni hírnevét, hogy nacionalista ügyekkel flörtölt, csatlakozott más nacionalisták gúnyos kórusához, egyes esetekben pedig nacionalista kormányokban szolgáltak rövid ideig miniszteri vagy nagykövetі rangban, inkább opportunizmusból, semmint őszinte

meggyőződésből. Oroszországban például a művészet militáns nacionalistái a színház helyett inkább a filmen, a médiában, valamint Nyugat-ellenes pamfletek előállításával fejezték ki a maguk ortodox keresztény miszticizmustól áthatott mondanivalóját. Míg Peter Handke osztrák drámaírónak sikerült a maga mindennek ellentmondó, avantgárd fenegyerek imázsát összeegyeztetni a militáns szerb nacionalizmus támogatásával (a boszniai háború viszonyai között keletkezett szentimentális útirajzától a Milosevicsről szóló friss keletű dicshimnuszáig), Csurka István, az egykor kiváló magyar drámaíró csak színházi kapcsolatai feladásával válhatott élenjáró nacionalista vezérré.

Militáns nacionalista kitörésekre a színházban ritkán került sor. Hivatkozhatnánk talán arra, hogy az 1980-as években belgrádi színházi produkciók egész sora táplált az elitekben valamiféle sértődött nacionalista érzületet, és hozzájárult, hogy ezek az elitek önsajnálattól eltelt többséggé váljanak, amely sem a milosevicsi háborús uszító gépezetnek, sem a militáns nacionalista ellenzéknek nem állhatott ellen. A maga nemében azonban szinte egyedülálló az 1991. júniusi közjáték, amikor egy kis soviniszta banda Belgrádban félbeszakított egy, a boszniai Zenicából érkezett, Szent Száváról szóló előadást, mert istenkáromlónak tartotta. Ugyanezt a produkciót előző este minden zavaró körülmény nélkül mutatták be az újvidéki Šterija Játékokon; a különbség azonban nem az újvidéki, illetve belgrádi közönség kulturális mércéinek eltérésére utal, hanem arra, hogy a banda nacionalista dramaturgjait és rendezőit a belgrádi titkosrendőrség buzgóbban fedezte, mint az újvidéki. Amikor azonban 2005-ben a nacionalisták az orosz Dumában támadták a Bolsoj új opera-előadását, a *Rosenthal gyermekei*t (librettó: Vlagyimir Szorokin, rendező: Eimuntas Nekrošius), szenvedélytől fűtött akciójuk nem vezetett a produkció betiltására.

KONKLÚZIÓ: A SZÍNHÁZ ÉS AZ EURÓPAI CIVIL TÁRSADALOM

Európában a színház mint kulturális erő és közéleti platform ma kevesebbet nyom a latban, mint száz vagy kétszáz évvel ezelőtt, és ezért sokkal kevésbé zavarja a nacionalistákat vagy más militáns ideológiákat, mint korábban. A politika – amint azt Berlusconi karrierje jelképezi – nagyrészt a média ellenőrzésének és hatásának kérdésévé vált. Így Európában a nacionalista nyomás és kisajátítás nem tartozik a színház legfőbb gondjai közé. Míg az üzleties színház virul, s virulni fog a jövőben is, a minőségi színház léte a szubvención múlik, és ezért elsőrendű problémája a politikusok részéről megnyilvánuló közöny, illetve a potenciális közönségrétegek kulturális távolságtartása. Azok a színházak, amelyek megértik ezt a kihívást, bizonyára arra törekednek majd, hogy megváljanak a nemzeti színháznak mint anakronisztikus státusszimbólumnak üres címkéjétől, repertoárrendszerüket alternatív szervezeti modellek és produkciós minták változatos hálózatává fejlesszék, és a svédasztal-elvre épülő repertoárt jobban fokuszált és jobban profilírozott programtervekkel váltsák fel. Az ilyen színházak méltán remélhetik, hogy újra megtalálják a kapcsolatot a sokféle kultúrájú helyi lakossággal csakúgy, mint a szerte Európában élő, alkotó szellemű kollégákkal. Így válhatnak a kibontakozó összeurópai civil társadalom gondolkodásának és kritikai szellemének platformjává – olyan erővé, amely hozzájárul az európai polgár státusának kialakításához.

Fordította: Szántó Judit

KOLTAI TAMÁS

Szabadság, szerelem

■ MOZART HÁROMSZOR ■

ZAIDE – A SZABADÍTÓ OPERA

Ha látatlanban, csak a helyszínből ítélnénk, valószínűleg valami extrém előadást várnánk. Nálunk különben megszokott dolog *látatlanban* ítélni, a rendező Peter Sellars fenegyerekként való elkönyvelésében például az a tény, hogy az általa rendezett *Figaro házassága, Don Giovanni* és *Così fan tutte* (minden idők egyik legmélyebb Mozart-értelmezése) nálunk is kapható DVD-n, egyáltalán nem zavarta a hazai recepciót – bár az utóbbi fogalmat, tekintettel a megjelenés szakmai visszhangtalanságára (kivétel Fodor Géza alapos elemzése), talán elhamarkodott magyar viszonyokra alkalmazni. Nos, a *Zaidé*t Bécs negyedik kerületében, kicsit már „a városon túl", egy kórházkomplexumban játszották. A hely hasonlít a János-kórházra: a dombra kapaszkodó épületek közül egy centrális tömbben elhelyezett jókora hodály, amelybe lépcsőzetesen emelkedő nézőteret állítottak. A produkció azonban távol áll minden különcködéstől vagy provokáló szándéktól; ellenkezőleg, felelősségérzetről és szolidaritásról tanúskodik Mozart és a világ iránt.

Az 1779–80 táján torzóban maradt darabot ritkán játsszák, főleg a „komolyabb" zeneesztéták tárgyalják, míg a nagyközönségnek szánt Mozart-életrajzok csak ritkán említik. Teljes címéből – *Zaide (avagy a hárem)* – érthető, miért tekinthető bizonyos szempontból a *Szöktetés a szerájból* elődjének, noha közelebbről semmi kapcsolat nincs közöttük. „Távolabbról" hasonló a téma – európai fiatalokat, két szerelmest tart fogva Soliman szultán, akik szökni próbálnak, majd a sikertelen kísérlet után bocsánatot és szabadulást nyernek rabtartójuktól –, a műfaj és a zenei megformálás azonban merőben különbözik. Mozart a *melodrámát,* a zenei aláfestéssel kísért beszélt szöveget alkalmazza, s a komponálásban II. József német daljátékra és operaegyüttesre vonatkozó terve inspirálja – lehet, hogy ezzel a művel akarja „meglepni" a császárt, ezáltal megalapozni bécsi életét. Mivel nem volt kilátás a darab bemutatására, a befejezésére sem került sor – Mozart nemigen komponált „kilátástalanul", megrendelés nélkül.

Hyunah Yu (Zaide), Norman Shankle (Gomatz), Russell Thomas (Soliman szultán) és Terry Cook (Osmin) a Zaidéban

Sokan a librettó sikertelenségében vélik fölfedezni a torzóban maradás okát, arra a hamis érvre hivatkozva, hogy Mozartnak mindegy volt, milyen munkába fog bele. Wolfgang Hildesheimer Mozart-életrajzá-

ban említi Wagnernak azt a nézetét, hogy mint operakomponistát a „nemtörődöm tetszőlegesség", az esztétikai aggályokon való eltöprengés hiánya jellemezte – erről azonban szó sincs. Ellenkezőleg, Sellars a *Zaide* esetében a tudatosságot, valósággal az ideológiai elkötelezettséget hangsúlyozza – szinte már a túlzásokig. Mozartnak abból a megjegyzéséből, hogy a darab „a rabszolgasorba került apa, leány és fiú váratlan találkozásáról" szól – a szerelmesekről kiderül, hogy testvérek, s a szultán kedvenc rabszolgája, aki segíti a szökésüket, az apjuk –, egész társadalmi-etikai hitvallást bont ki. A családi háremtörténetből nála szabadítástörténet lesz, Mozart pedig egyike azoknak, akik „tevékenységük jelentős részét a rabszolgaság eltörlésének szentelték", s ezáltal nyilvánosan állást foglaltak ezen intézmény erkölcsiségével szemben, hozzájárulva a megszüntetéséhez, sőt „nyugati dominanciájú világgazdasággá változtatásához". Ezek után aligha csodálkozhatunk azon, hogy a produkció műsorfüzetének tetemes része gazdaságpolitikai brosúrává és napjainkra vonatkozó antikolonialista felhívássá alakul, továbbá hogy a rendező aktivista munkatársai – hárman, minden alkalommal mások – az előadások előtt beülnek a díszletbe, és húszperces alapfokú szemináriumot tartanak a közönségnek.

Sellars ellentmond annak a vélekedésnek, hogy Mozart koncepciója „nem tematikus-erkölcsi, miként Wagner és Beethoven is követelte volna, hanem kizárólag zenei-gondolati" (Hildesheimer); ő éppen Beethoven előhírnökét látja a *Zaidé*ban, amelyet „kivételes tisztesség és mély politikai meggyőződés hat át". Ami a zenét illeti, arra – a nem sokkal előtte írt *Thamos, Egyiptom királya* című színpadi zenével együtt, amelynek részleteit a rendező felhasználja az előadáshoz – „a zenekar avantgárd kezelése" jellemző, s a „sokkoló kromatikus és dinamikus hatások, brutális szembesítések és bensőségesen átérzett szakaszok" szintén az egy nemzedékkel későbbi Beethovenre emlékeztetik. A két darab összefűzése bámulatos eredményre vezet: az áriák, duettek és tercettek közé ékelt „közzenék" a rablét végtelenségét érzékeltető, szorongásos, melankolikus fájdalommal töltenek el, s a hangulat fokozatosan fordul drámaira; Louis Langrée a Camerata Salzburg élén érzékenyen követi az átalakulást. A cselekmény – pontosabb belső történések soráról beszélni – együtt lélegzik a zenével, minden gesztusnak muzikális fedezete van, hangzás és látvány tökéletesen harmonizál. A díszlettervező George Tsypin három emelet magas, vasgrádiccsal összekötött rácsrendszert – börtöntraverzet – épített egy masszív fal elé; a magas és keskeny „színpad" a bezártság szorongató érzetét kelti. A színhely: hideg neonokkal megvilágított börtön, nappal munkahely, éjjel hálóhely. Minden emeleten varrógépek sorakoznak, közéjük terített matracokon alszanak a rabok. Zaide felülről, a női részlegről madzagon ereszti le üzenetét a lent alvó Gomatznak. (Az eredetiben szobája ablakán dobja ki az udvaron söprögető fiúnak.) Soliman „szultán": börtönfelügyelő, kis irodája van a középső szinten (a szökést azért nem hallja, mert közben telefonál), kulcsra zárt vasajtón közlekedik.

Armin Bardel felvétele

Stéphane Degout (Guglielmo), Elīna Garanča (Dorabella), Erin Wall (Fiordiligi) és Shawn Mathey (Ferrando) a Così fan tuttéban

A muszlim Solimant fekete énekes, Russel Thomas alakítja, akárcsak a segítőkész Alazimot, az „apát" (Alfred Walker), a pribék – egyetlen „nevetőáriával" föltűnő – Osmint (Terry Cook) és a fiatal rab Gomatzot (Norman Shankle). Zaide kínai vagy koreai (a színlap nem árulja el) énekesnő: Hyunah Yu. Az Európa–Ázsia vagy keresztény–muszlim ellentét földrajzi-etnikai választóvonala helyett a vallástól, bőrszíntől, kulturális háttértől független *rabtartó-szituáció* dominál – a szabadságtól való megfosztottság kegyetlensége és irracionalitása, amit Sellars fojtogató drámaisággal fogalmaz meg. A pontosan kimunkált reálszituáció kerül minden naturalizmust, a mozdulatok természetes módon stilizálódnak repetitív jelrendszerré, amely a lényegre sűrített ritualitás érzetét kölcsönzi a játéknak. Az énekszólamok – ha nem is kiemelkedő hangminőségben – tisztán és plasztikusan szólalnak meg: a perszonális-vokális kifejezés operaszínpadon ritka ethoszt sugároz.

Sellars nem mondta ki – Fodor Géza igen –, hogy Mozart *„Fidelió"*-ját látjuk. A zárókvartett nyitva hagyja a befejezést: a zeneszerző nem komponálta meg a tervezett hepiendet. Mai szemmel jobb így: a befejezetlenség nyitottságába több megoldás és több gondolat projektálható. (Más rendezők más, befejezett művekkel mennyit küszködnek, amíg elérik!)

COSÌ FAN TUTTE – AZ ÖNISMERETI OPERA

Patrice Chéreau a *Così fan tutte* finálójában nem fogadja el a párok könnyelmű visszarendeződését, és nyitva hagyja a szereplők további sorsát. A szerelmesek, akik eltévedtek az érzelmek zűrzavarában, a végén összeborulva, egymásba kapaszkodva, vállvetve forognak a színpad közepén, és a körbe beveszik Alfonsót és Despinát, az „intrikusokat" is. Arra gondolunk, de jó lenne, *ha mind így csinálnák* – tisztába jönnének és kibékülnének a szerelem és önmaguk természetével, az élet képletekbe, „szimmetriákba" nem szorítható bonyolultságával.

Chéreau Mozart-értelmezésének emfatikus gazdagságához nem érnek föl a megkérgesedett, silány lelkek – erről tanúskodik az előadás sajtóvisszhangjának egy része. (A Bécsi Ünnepi Hetekre a Theater an der Wienbe hozott produkciót korábban már több helyen

játszották.) Akik „egyértelmű" laposságokhoz vagy durva „koncepciókhoz" szoktak, süketek és vakok a finomságokra. Már a díszlet is zavarba ejtő. Richard Peduzzi mintha egy külvárosi lakótelep részletét építette volna föl, három épületet, amelyből kettőnek – kétoldalt, beleveszve a takarásokba – az emeletes körgangjai láthatók, a harmadik pedig mintha a hátát mutatná nekünk: egyetlen „hátsó" bejárata van, melyet néhány vaskorláttal ellátott falépcsőn lehet elérni. (Itt „laknak" a testvérek, Fiordiligi és Dorabella.) Mintha a hátsó traktusban, egy szűkebb lakóközösség napi életterének udvari fertályán volnánk – szakítva az előkelő társadalmi közeg megszokott hagyományával –, de mielőtt eldönthetnénk, hogy „korabeli" vagy mai környezetben-e, figyelmünket leköti a szembefalon óriási betűkkel elhelyezett VIETATO FUMARE (Dohányozni tilos) felirat, ami az épület málló falainak, körgangjainak realista, sőt naturalista kidolgozottsága ellenére a díszletet *díszletszerűvé* is teszi. Ehhez hozzájárul a falakhoz támasztott munkaeszközök, hatalmas kampókról lógó kötelek, csigák tömege, amely a munkahely látszatát kelti, plusz a „lakók" csaknem folyamatos jelenléte, akik részint érdeklődő tanúi az eseményeknek, részint a színházi műszak szerepét is betöltik, amikor koreografikus pontossággal viharzanak át a színpadon a szükséges kellékekkel, asztalokat hordanak és terítenek, vagy széket tolnak a szereplők feneke alá – s mindig a legmegfelelőbb lélektani pillanatban, például amikor az ájulás határán vannak.

Chéreau zseniálisan lebegteti az *életszerűséget* és a *színháziasságot*, a kettő – valóság és játék – köztes területén helyezve el a darabot. (Ezért a sok mintha és idézőjel a leírásban.) Az előadás a nézőtéren kezdődik, nem divatból – Volkmar Blaubehrens magyarul most megjelent Mozart-könyvében azt írja, hogy a *Così* ott játszódik, „ahol a polgári nyilvánosság megszerveződik", és „ahol indulatosan védik a polgári értékrendet" –, hanem mert ott, közöttünk képződik meg az a rendíthetetlen morál, amely a „próba" során majd kétségessé válik. A színpadra kétoldalt „rendezői híd" vezet – ott hangzanak majd el a vívódó karakterek, Fiordiligi és Ferrando önkínzó áriái –, s a színpadi deszka mint a valóság replikája ad helyet a „bizonyításnak". Minden ebbe a kettős fénytörésbe kerül, a szereplők a lélektani realizmus és a stilizáció finoman egybehorgolt anyagát hozzák létre, egyszerre a színét és a fonákját, fájdalmát és iróniáját – a statiszták egyike, egy fiatal fiú kétszer is érdeklődve kinyújtja a nyakát a tömegből Fiordiligi éles koloratúrafutamaira –, a szereplők belülről megélt kataklizmáit az énekesre tapadó színházi fénykör kíséri, a fiúkat a zsinórpadról leeresztett vashíd viszi „katonának", és így tovább, a rejtett rendezői gondolat ritkán látható, bonyolult harmóniában jelenik meg. Chéreau „a vágy komédiájáról" beszél, melyben „a szereplők veszélyes, komoly és titokzatos dolgokkal", a tudatalattival játszanak – a férfiakat például, bár csak fiktív módon, „halálpróbának vetik alá" –, s a tapasztalat, amit szereznek, „beavatási szertartással ér fel". A szerepcserék és az álruhák Shakespeare-re és Marivaux-ra emlékeztetnek (ez Chéreau terepe!), a nemi szerepek fölcserélődnek, Fiordiligi például akkor enged Ferrando ostromának, amikor az ő férfiruháját viseli...

Nem „szép hangok özöne" és sztárparádé kápráztat el, hanem komoly, alázatos és tehetséges művészek kimunkált, összehangolt teljesítménye. A „sztár" Ruggiero Raimondi vokálisan már nem a régi, néha rátapad a karmester Daniel Hardingra, de száraz, öreg, az eredmény felől nyugodt (nem cinikus!) Don Alfonsója még mindig márka. Marie McLaughlin nyers, sokat megélt Despina, megfelelő mennyiségű és még érvényesíthető női tapasztalattal. Erin Wall (Fiordiligi) és Shawn Mathey (Ferrando) győztesen küzdenek nehéz énekszólamaikkal, s Elīna Garančával (Dorabella) és Stéphane Degout-val (Guglielmo) együtt széles érzelmi-indulati skálán járják ki az önismeret iskoláját. A végső kibontakozás kezdeti harmóniája és zavara – Fiordiligi és Ferrando boldogok az „esküvőn", Guglielmo kétségbeesetten járkál, Dorabella lazán élvezi a helyzetet – érzékeny átmenettel vált át döbbenetbe és föloldódásba. „Felkészültek-e a *Così* szereplői, hogy a jövőben együtt éljenek az igazsággal? És vajon mi magunk képesek lennénk-e rá?" Patrice Chéreau Mozart-interpretációjának művészi ethosza mindenkinek föladja a leckét.

A VARÁZSFUVOLA – AZ INDIVIDUUM OPERÁJA

A „beavatási szertartás" és a „halálpróba" mint a férfiasság bizonyítéka a *Così fan tutté*tól átlendít *A varázsfuvolá*ig. Egyetlen Mozart-opera sem szenvedett el ennél a „népszerű daljátéknál" több értelmezést és ellenértelmezést. Legyen ez mára kifinomult muzikológusok – a „beavatottak" – problémája. A felvilágosodás és a szabadkőművesség – a darab keletkezéstörténetének két nyilvánvaló inspiráló eleme – kívül esik a mai befogadó közönség látótávolságán; a művet ugyanúgy „le kell fordítani" napjainkra, mint minden más klasszikust. És nem kell a felvilágosodás–ellenfelvilágosodás antinómiájában állást foglalnunk ahhoz, hogy a Sarastro-birodalmat ne fogadjuk el az abszolút bölcsesség és igazságosság megkérdőjelezhetetlen támaszpontjának – elég hozzá a fölülről vezérelt kollektivizmussal szemben táplált józan berzenkedés.

Adrian Eröd (Papageno) és Pavol Breslik (Tamino)

A karizmatikus lengyel színházrendező, Krystian Lupa rendezését – ugyancsak a Theater an der Wienben –, talán szokatlan módon, a vége felől érdemes fölfejteni. Itt ugyanolyan, sőt az egyéni szereplők nagyobb számára való tekintettel szélesebb körű közösségi föloldódás zajlik le, mint Chéreau *Così*jában. Sarastro a finálében mindenkit maga mellé állít, a szó szellemi és fizikai értelmében, barátot és ellenséget, rabszolgát és szabad embert – az ám, ne felejtsük el, és gondoljunk egy pillanatig vissza a *Zaidé*ra, hogy *A varázsfuvola*, pontosabban Sarastro felvilágosodott birodalma tele van rabszolgákkal, az első előadáson még a színlapon is meg voltak nevezve, ellentétben a három fiúcskával! –, tekintet nélkül korra, nemre, származásra, bőrszínre és arra, hogy beavatottak-e. (Ha egyáltalán történt „beavatás", ami, mint látni fogjuk, erősen kétséges.) A finálé vegyes csapa-

Helena Juntunen (Pamina) és Adrian Eröd A varázsfuvolában

Krzysztof Bielinski felvételei

tában tehát ott áll az Éj királynője, a szerecsen Monostatos, ott állnak a papok – akiknek a csoportjai, mint a játék korábbi részében is, a díszítőmunkások munkaruháját, a zenekari tagok frakkját s különböző bőrszínű és etnikumú mai fiatalok civil ruháját viselik –, továbbá a varázscsöngettyű zenéjére megszelídült „állatok", akiknek az állatfejek alatt félmeztelen, meglehetően deformált embertestük van, olyanok, mint a hendikepesek elkülönítőjébe zárt, szerencsétlen (a végére szabadságot nyerő) társadalmonkívüliek.

Jó, Lupa a zárókórusra a szabad, autonom egyének testvériségébe öleli az emberiséget. Ez nem újdonság. De mi van előtte?

Előtte egy bizonytalan karakterű, kissé elfáradt és – szerencsére – nem túl despotikus hatalom viszonylag elnéző beszervezési kísérlete folyik. Hogy mibe, az nem világos; valószínűleg egy ideológiailag már kiüresedett kollektívumba. Sarastro és papjai jelenetről jelenetre más ruhát és jelképeket viselnek, az óegyiptomi „süvegektől" a szabadkőművesek háromszögén át a rabbisapkáig; a jelmeztervező Piotr Skiba kiváló ízlése és fantáziája kell hozzá, hogy a ruhakavalkád vizuálisan koherenssé váljon. Maga Sarastro jóindulatú és szórakozott prédikátor; egy alkalommal a két papnak kell figyelmeztetnie, hogy nyilván azért hívta őket ide, mert mondanivalója van a számukra, „megtisztító" áriája végén pedig, amelyet Pamina vállára tett kézzel énekel, nem veszi észre, hogy a lány közben kibújt a keze alól, és elment – a végén Sarastro csodálkozva észleli, hogy a semmit fogja. Tamino, akiről *A varázsfuvola*-irodalom máig nem tudta eldönteni, akar-e egyáltalán „beavatódni" (ha igen, mikor és miért dönt mellette), vagy csak nem elég férfias harcolni Pamináért, Lupánál óvatos és kedves fiú – ő egyszerűen „hagyja magát". A „próbák" alatt átöleli Paminájáját, a díszletmunkások, frakkosok, hendikepesek és nemzetközi fiatalok pedig körültáncolják őket. Így az elbliccelt szertartást követően a bevatás ellen végig tiltakozó Papageno is a *társaság* teljes jogú tagja lehet.

Lupa hőse Papageno, a lenézett, alsóbbrendűnek tartott, a társadalomból, sőt az emberi fajból is kirekesztett „madárember", aki természetes, individuális ösztönével, született gyermeki önfejűségével naiv lázadóként nyeri el feltétlen rokonszenvünket. Intuíciója tévedhetetlenül vezeti a célhoz – mindig megemlítik, hogy nem Tamino, hanem ő talál rá Paminára, talán mert Schikaneder növelni akarta a magának írt szerep terjedelmét, ami megerősíti bennünk a régi gyanút, hogy csak a tehetségesen önző színházi emberek ötleteiből lehet koncepciót fabrikálni –, s menet közben annyit beszél „félre" egy mellette (vagy a kulisszákon kívül) álló valakihez, hogy végül *muszáj* melléje rendelni a képzeletben testet öltött és szemmel látható nemi gerjedelemmel fogadott partnert, Papagenát. Aki egyébként az ezen a néven bemutatkozó szipirtyó hátának púpjából fordul le viruló fiatal lányként. Az előadás bővelkedik a hasonló és ennél még sokkal ragyogóbb képi megoldásokban. A három zárt fal automata lamellái csodásan működnek – a díszlettervező maga a látványzseni rendező –: hol rideg beton alagsort képeznek akusztikus vízcsöpögéssel, átúszó vetítésekkel, hol a színpadkeret dugattyús-fogaskerekes gépezetét tárják föl (itt Sarastro érkezik vashídon a zsinórpadról), hol a kígyóemberrel vívott harc álmából ébredő Taminót vezetik át egy vonatutazás végét jelző pályaudvarra, ahol gurulóbőröndös utasokkal együtt lép át a „valóságba".

Itt is a Daniel Harding vezényelte ensemble dominál: a Mahler Kamarazenekarral együtt játszó fiatal, tehetséges és odaadó énekescsapat. Günther Groissböck a szerepfölfogás szerint sem lehet karizmatikus Sarastro, de sok „naggyal" ellentétben még az E-dúr-ária basszisták iránt illojális mozarti mélységét is bírja. Pavol Breslik slank, ifjontian tétova, de szólambiztos Tamino, Helena Juntunen kellemdús gömbölydedségében huncut és életrevaló Pamina, Loïc Felix kockás pantallójában elegáns szalonból öltözködő, karcsú, fekete fiatalember Monostatos (finom érzékiséggel áhítja a földön elnyúlt Paminát). L'ubica Vargicova Éj királynőjének koloratúrái nem finoman gyöngyöznek, hanem súlyos tőrdöfésekként szúrnak, a három hölgy (Sabina Cvilak, Barbara Heising és Julia Oesch) pedig kalapos-fátyolos-kisestélyis dáma... És persze a „főszereplő" Papagenóként Adrian Eröd vonzó, csupa *charme*, csinos és élénk fiú, természetes humorral és talpraesett helyzetfelismerési képességgel. Ő az, aki tudja, hogyan kell behódolás – „beavatás" – nélkül kiverekedni a szabadságot és a szerelmet.

Rengetegszer láttam *A varázsfuvolát*, de álmomban sem hittem volna, hogy valaha is ekkora élményként fogom megélni a remekmű kettős természetét: a szubtilis klasszikust és az erőteljes népszínházat.

CSÁKI JUDIT

Ugyanaz, máshol

■ JÜRGEN GOSCH MACBETHJE ■

Gyakori jelenség, hogy egy-egy előadást több fesztiválra is meghívnak, ilyenformán nem csak keletkezésének helyén látható. Sőt: vannak produkciók, amelyekről már bemutatójuk pillanatában nyilvánvaló, hogy utazásra készültek, fesztiválturizmusra. Az is előfordul, hogy egy rendező a saját formanyelvét, fölismerhető, egyedi kézjegyét mintegy „kikristályosítja" egy (vagy több) olyan előadásban, amelyet aztán megmutat a világ fesztiváljáró közönségének.

Sonja Rothweiler felvétele

Jelenet Jürgen Gosch rendezéséből

Múlt havi számunkban közöltük Fábri Péter beszámolóját a berlini Theatertreffenről, amelyben részletesen elemezte Jürgen Gosch *Macbeth*-rendezését. Nekem ugyanehhez az előadáshoz – melynek „születési helye" egyébként a düsseldorfi Schauspielhaus – volt szerencsém egy másik fesztiválon, a Wiener Festwochen keretében, a Múzeumnegyed E épületének fantasztikus színháztermében. És noha ugyanazt láttam – mást láttam.

Radikális színházat. Brutális színházat. A radikalizmus és a brutalitás kétségtelenül veszedelmes formanyelvi elemek: semmi nem válik oly könnyen hatástalanná, mint a szélsőség. A finom eszközök legföljebb észrevétlenek maradnak; a durvaság sosem marad észrevétlen, viszont ennél rosszabb történhet vele: jelentéktelenné és jelentéstelenné szürkülhet. Ugyanígy működik a színpadi meztelenség is: látjuk ugyan, de kit érdekel...

A *Macbeth* szereplői literszám locsolják magukra a művért, mindjárt az előadás elején. Egyik-másik levetkőzik, pucér testére keni a festéket, a feje búbján kezdi – semmire sem vigyáznak. A halványszürke dobozra sem, amely a játék tere, és alig egy perc múlva már csupa tocsogós mocsok.

A *Macbeth* boszorkányai vizelnek, szarnak, majd a barna trutymót csodálkozó ábrázattal az arcukra, a szájukba kenik. Ennyi nagyjából elég is lehetne ahhoz, hogy a játékból semmi egyebet ne vegyünk észre.

Ráadásul ezek az erős elemekkel telizsúfolt jelenetek ugyanilyen szélsőségesen szelídekkel váltakoznak. A Fábri által részletesen leírt kapus-jelenet valóban rendkívül hosszú; a két dörömbölő színész a nézőtérről érkezvén mintha a nézők fokozódó türelmetlenségét fejezné ki, miközben a színpadon hortyogó őr percekig nem mozdul, majd – mintha lassított filmet néznénk – ólomlábakon lépdel a kapu felé, sűrű méltatlankodás és zsémbelés közepette. A szélen egyre tomboló indulat, illetve középen a rendíthetetlen közöny és szenvtelenség kettőssége hirtelen nyomja föl a feszültség képzeletbeli mutatóját az egekbe. Mivel tudjuk jól, hogy mi történt közvetlenül ezt megelőzően – megölték a királyt –, ezért ez a késleltetés, valamint a királygyilkosság és a békésen alvó őr kontrasztja erős effekt. A Fábri által említett másik jelenet, a birnami erdőt a színre vonszoló hét mezítelen színész némajátéka ugyancsak hosszú, ráadásul első látásra puszta cikornya, díszítőelem az előadáson: lassan, libasorban bejönnek a hét óriási, levélkoronás faággal (némelyik mintha *egész* fa lenne), megállnak, szembenéznek velünk, virtuóz madárfütty-zenét hallatnak, és mire megképződne az intenzív béke, a természet nyugalma, szép lassan kisétálnak. (Megjegyzem: ez az egyetlen jelenet, amelyben, ha csak rövid időre és kis távolságra is, a színészek elhagyják a nézőtérrel egybenőtt játékteret, és kimennek az egyik ajtón, hogy mindjárt vissza is jöjjenek.) Én ezt is jelentésteli pillanatnak érzem: a *Macbeth*ben szereplő birnami erdő konvencionálisan fenyegető karaktere mellé Gosch odateszi az ugyancsak hagyományos erdő-idillt, és ez is tetemes feszültséget indukál.

Kétségtelen, hogy a hét férfi által játszott darab a bohóctréfa hatáselemeivel is operál. De ennél sokkal fontosabbnak tartom, hogy a színpadra tett színházcsinálást hangsúlyozza: a darab interpretációja helyett a teátrális folyamatot állítja előtérbe. Épít arra, hogy a dráma története, fordulatai ismertek – érdekes, hogy az általam látott előadáson szinte minden néző a műsorfüzetként kapható szövegkönyvet a kezében tartva követte a darabot; megtehette: (itt is) végig világos volt. A rendre csatakossá váló színészek az első sor elé elhelyezett lavórokban mossák le magukról a festéket, legalább annyira, hogy fizikailag folytathassák a játékot; ott öltöznek át, onnan viszik be a szükséges kellékeket – ilyenkor is a játék részei ők, „nézni való", színházi jelenségek, színészek akcióban.

Gosch Macbeth-értelmezése – ha tetszik: a darab üzenete – markáns ugyan, bár újszerűnek, eredetinek nem mondanám. A hatalomvágyba beleittasuló főhős ebben az előadásban mintha tudatában lenne annak, hogy a végzete felé rohan, Lady Macbeth pedig a szokásosnál tán kevésbé motorja, inkább rémült szemlélője ennek a vágtának – de ilyent is láttunk már. Gosch előadása azzal vág mellbe – engem legalábbis –, hogy ezt az elementáris, gátat és akadályt nem ismerő ambíciót – mániát, megszállottságot, őrületet – leviszi oda, ahonnan származik: a fizikai, animális régióba. Ebben a keretben találja meg tökéletes helyét a meztelenség, a mocsok, a brutalitás.

A múzeum színháztermében is elmentek jó néhányan előadás közben. De a túlnyomó többség értette és elértette a produkció lényegét: tapsviharral (vastaps nélkül) köszönte meg, hogy a *Macbeth*ben a színház megképződése legalsó rétegeinek is részese volt.

NÁNAY FANNI

Zene és elkötelezettség

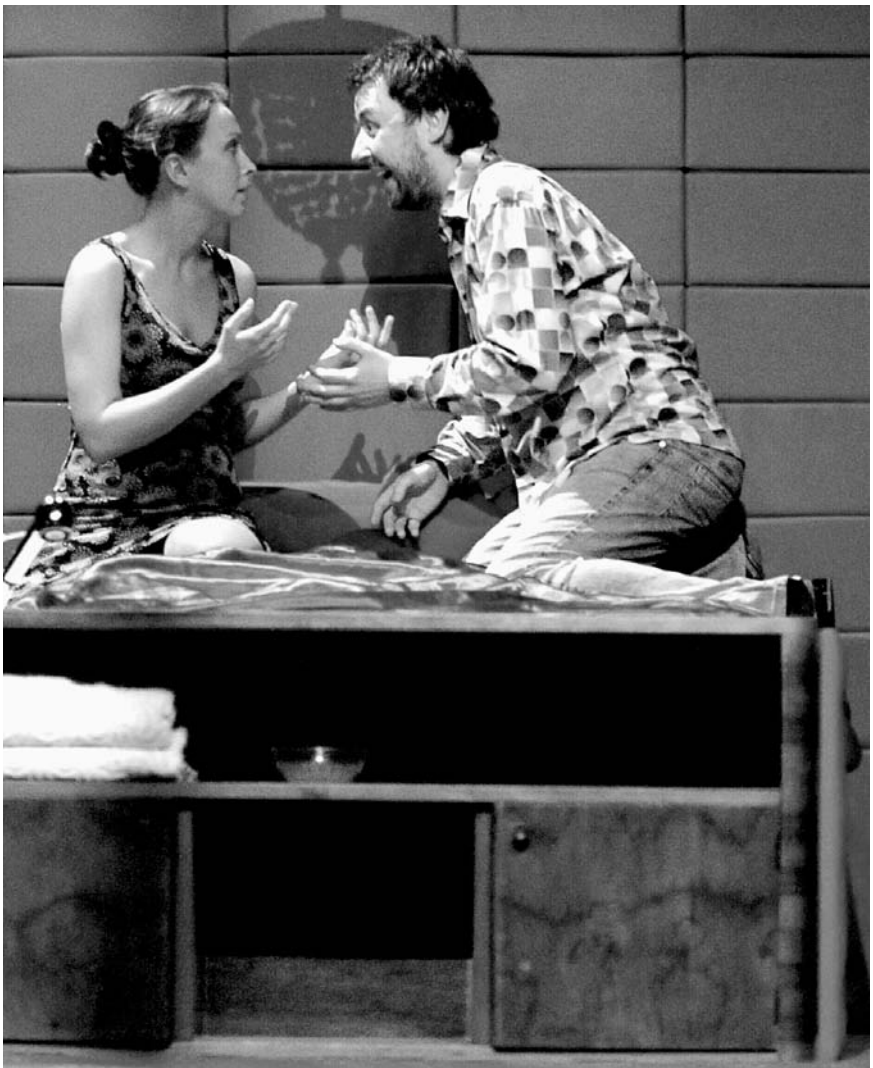
■ TORUŃI FESZTIVÁL ■

Az idei Kontakt Fesztivál programjában (a korábbi évekéhez képest) meglepően sok zenés darab szerepelt. A fesztivál szervezői a válogatás fő szempontjaként a „XXI. századi egzisztencializmus" bemutatását határozták meg, s a Toruńban látott produkciók alapján úgy tűnt, hogy a mai egzisztencializmus a zenén, a táncon, a mozgáson, a multimediális eszközök használatán, a látványosságon, sőt akár a – rendszerint az irónia idézőjelébe tett – giccsen keresztül fejeződik ki.

A fesztivál előadásainak zeneiségéről szólva nem a produkciók alaphangulatát meghatározó zenei háttérre gondolok (e szempontból mindenképpen Rimas Tuminas *Három nővér*ének dallamvilágát érdemes megemlíteni), hanem az előadásokba beékelődő, azokat újra és újra megszakító, tagoló, kiegészítő, kommentáló, élőben vagy playbackről felcsendülő dalbetétekre, amelyek többé-kevésbé a produkciók integráns részét alkotják.

A litván Oskaras Koršunovas rendezése, a (végül a legjobb zenei összeállítás díját is elnyerő) *Áldozat-játék* napjaink zenei világából merít, populáris, kemény rockos hangzású dalbetétek szakítják meg a finom szimbolikával, ugyanakkor a sztereotípiák kavalkádjával átszőtt előadást, ahol a playbackről szóló zene és a színészek mozgása a koncertek vizuális közhelyeit idézi. A krakkói Teatr Łaźnia Nowa *From Poland with love* című előadását szintén dalbetétek tagolják, ám itt nem az egyes szereplők fakadnak dalra, ki sem lépve szerepükből (mint a litván előadás esetében), hanem egy kéttagú „kar" kommentálja a színpadi eseményeket. A zsebes nadrágba és kapucnis pulóverbe öltözött fiatal pár (amely időről időre, a cselekménytől teljesen függetlenül bukkan fel a színen) szintén a ma divatos zenei világot idéző dalbetéteket ad elő: hol rappelnek, hol édeskés romantikus dallamokra váltanak. A tallinni Észt Drámai Színház *Júlia* című előadásában szinte mindvégig színen vannak a Leningrad nevű orosz zenekar tagjai, akikhez időnként csatlakozik egy-egy színész, hogy doboljon, énekeljen, gitározzon egy szám erejéig. A zene így az érzelmek kifejezésének egy módja lesz, ugyanakkor az előadás vége felé közeledve egyre inkább kiemeli annak fokozódó abszurditását. A barcelonai Teatre Lliure *A vágóhidak Szent Johannája*-adaptációja szintén élő zenét használ, és itt is maguk a szereplők fogják kezükbe a hangszereket, valamint egy dj-vel egészül ki a szereplőgárda – e protest-előadás kifejezetten a tiltakozás hangsúlyozásának eszközeként használja a zenét. S persze nem szabad kifelejteni a felsorolásból a Kamra *Ledarálnakeltűntem*-előadásának revüszámait sem.

Katarzyna Misiewicz és Sebastian Oberc a From Poland with love című előadásban (Teatr Łaźnia Nowa)



Az erős zeneiség gyakran multimediális eszközök használatával kapcsolódik össze: a *Júlia*ban a főhősnő „civil" szobájában történő eseményeket, a *From Poland with love*-ban pedig az egyik szereplő élőben rögzített vallomását, valamint a Krakkó érdes negyedének számító Nowa Huta lakótelepein készült klipeket látjuk kivetítve egy vásznon. A Jan Fabre által rendezett és koreografált *A Halál angyalá*ban a földön, párnákon ülő nézők gyűrűjében egy kis színpadon mozog a táncos Ivana Jozić, a terem négy falára pedig egy anatómiai múzeum tárlói között vezető folyosó képét vetítik. E (megnégyszerezett) folyosón bukkan fel, táncol és tűnik el a táncosnő virtuális partnere, William Forsythe. A katalánok Brecht-adaptációjában pedig a dj-hez hasonlóan egy *vj* is ül a színpadon, aki élőben vetíti a képeket (vágóhidak, felrobbantott lakóházak, egymást felfaló cápák).

A lengyel fesztiválközönség némi ellenérzéssel fogadta Gothár Péter toruńi rendezését, aki a hazai drámairodalom egyik „szent tehenének" számító művet, Tadeusz Różewicz *Kelepcé*jét állította színre a vendéglátó színház művészeivel. Różewicz darabja Franz Kafka életrajzán alapul, s min-

Matylda Podfilipska és Filip Frątczak a Kelepcében (Teatr im. Wilama Horzycy, Toruń)

denekelőtt az öregedő testbe zárt szárnyaló gondolkodás csapdájáról beszél. Gothár viszont a család, a társadalom kelepcéjét mutatja meg rendezésében, ugyanakkor Kafka és Różewicz alakján keresztül a holokauszttal szembeni társadalmi lelkiismeret kérdését is feszegeti. Az előadás kritikusainak többsége a drámához való hűség hiányát veti a rendezés szemére, pedig a külföldi alkotóval végzett munka legfőbb értéke éppen a külső szemlélet, az objektív rápillantás lehetőségében rejlik. Ugyanakkor a főszereplővel elégedetlen kritikusok többször is feltették a kérdést, hogyan játszható el a *Kelepce* Franz nélkül – s itt érdemes megjegyezni, hogy a lengyelek szemében Franz nem pusztán Różewicz drámájának főhőse, hanem egyszersmind a Mickiewicz óta kialakult színházi mitológia alapfigurájának egyik megtestesülése. Gothár nem veszi figyelembe ezt az irodalmi hagyományt (véleményem szerint nem is kell figyelembe vennie), s a rendezés hangsúlya más szereplőkre kerül: Franzot az apja, a felesége, az őt lenyűgöző nők folyamatosan hatalmukban tartják, s e szerepek a toruńi előadásban rendkívül erőteljesek. Külön érdemes kiemelni az apa alakját, aki Gothár rendezésében valójában főszereplővé válik. Állandó terror alatt tartja gyerekeit, ugyanakkor feleségével szemben nyersessége alól is elővillan gyengédsége, végül pedig szenilis, összetört öregemberként látjuk viszont, aki üldözői elől bebújik a szekrénybe, ám előtte annak kilincsére akasztja saját portréját.

Az előadásban áthatja egymást a realizmus és a költőiség. Amikor a családi étkezőasztalnál az apa kikotorja a répát a levesből, kezét az abroszba törli, vagy fogait piszkálja, amikor a szülők lefekvéshez készülődve segítenek egymásnak felhúzni a zoknit, vagy megmasszírozzák egymás hátát, amikor a borbély borotválás közben megvágja Franz arcát, mert megtudja, hogy kitört a háború – mind a költőiséggel átszőtt realista ábrázolás példái. Ugyanakkor e két stílus ötvözete az előadás kontextusában gyakran vészjóslóvá válik, vagy segít abban, hogy egy későbbi részlet megvilágítson egy korábbi utalást. A leánykérés realista ízű jelenete után Franz lassan elindul felfelé a cipészműhely hosszú lépcsőjén, mellette viszont gyors, ütemes léptekkel katonák vonulnak el. Franz egyik monológja alatt a háttérben virágzó gyümölcsfa körül fiatalok szembekötősdit játszanak, majd sorban levetkőznek, és elhagyják a színt. E „boldog vetkőzéssel" alkot éles kontrasztot az előadás zárójelenete, amikor egy átlátszó plexifal mögött élettelen, görcsbe rándult, meztelen testek sorakoznak – félreérthetetlen utalásként a holokausztra.

E költői-realista világban különösen fontos szerepet kapnak a mély, hátrafelé keskenyedő színpadi térben mozgatható bútorok. A hosszú ebédlőasztal ferdén áll a színpadon, s így az apa fizikáli-

Taavi Teplenkovi és Mirtel Pohla a tallinni Észt Drámai Színház Júlia-előadásában

san is a családja fölé magasodik. Az előadás első jeleneteinek egyikében Franz és menyasszonya egy bútorboltban kiválasztja azt a több méter magas, fiókokkal, ajtókkal teli szekrényt, amelybe később az apa elrejtőzik, valamint azt a franciaágyat, amelyből Franz aztán igen nehezen bír kikelni, s amelyben megcsalja feleségét, ugyanakkor más jelenetekben a szülők fekhelyéül is szolgál (Różewicz drámáiban eleve fontos szimbolikával bírnak a bútorok, gondoljunk csak a *Kartoték*ra, amelynek főszereplője – Franz alteregója – mindvégig ágyban fekszik). Az előadás zárójelenetében pedig a rendező megfordítja a hatalmas, elvileg rejtekhelyül szolgáló szekrényt, s hátulról meglátjuk a már említett holttesteket.

A fiatal észt rendező, Tiit Ojasoo a hősnő történetére kihegyezve és a „színház a színházban" eszközét felhasználva dolgozta át Shakespeare *Romeo és Júliá*ját. „Júlia szerelmén kívül nincs semmi" – mondta a rendező az előadást követő szakmai beszélgetésen. Ennek megfelelően a Montague család szálát elhagyta, sem Romeo szülei, sem a veronai herceg nem jelenik meg, a főhőst csupán barátai veszik körül. A rendező alaposan meghúzta félrerántja a színpad mélyén lelepleződő „szoba" elől a függönyt, és kirohan a színre. A férj Romeo azonban csak az utolsó jelenetben lép ki onnan a színpadra, hogy megvívjon a színész Romeóval.

Az első felvonásban a „színház a színházban" szál a hangsúlyosabb, valójában próbát látunk, a színészek civilben játszanak. A szünet után viszont egy abszurdabb világba csöppenünk: a szereplők Shakespeare kori öltözetekre emlékeztető eltúlzott ruhákban jelennek meg, az első rész látszólagos fesztelenségét stilizált mozgás váltja fel. Tehát míg az első részben Júlia egy próba viszonylagos biztonságában marad (ahol az egyetlen „veszélyt" a színész Romeo heves udvarlása jelenti), addig a másodikban a színházi fikció és a színházi valóság összemosódásának agyréme vár rá.

Egyfajta stilizáltság azonban már az első részben is megfigyelhető. A fiatal veronai nemeseket játszó színészek tollat, öngyújtót kapnak elő öltönyük belső zsebéből, s azzal kezdenek el vívni – csupán Tybalt alakítója fut be a színre egy vívótőrrel hadonászva. A báljelenet mondatai egy tangókoreográfia gyakorlásába épülnek

Fotók: Wojtek Szabelski / Freepress. Pl.

Arūnas Sakalauskas, Elžbieta Latėnaitė, Valda Bičkutė és Vaide Būtytė a vilniusi Mažasis Teatras Három nővérében

Shakespeare művét, viszont a dráma egyes mondatai, monológjai, párbeszédei újra és újra visszatérnek, így nagyobb hangsúlyt kap például a szerelmesek búcsúzása. Ugyanakkor Ojasoo idegen szövegeket is beemel az előadásba: Tybalt (akit Shakespeare-nél is furcsa kapcsolat fűz Júliához) szégyenlősen hadarja el a lánynak Sarah Cane *Sóvárgás*ának híres szerelmi vallomását, a groteszk esküvői jelenetben pedig az *Énekek éneké*vel fogad egymásnak örök hűséget az ifjú pár.

Júlia pályakezdő színésznő, aki a Shakespeare-mű próbái során egyre jobban belezavarodik abba, hol is húzódik a határ színház és valóság között. Ojasoo rendezésében két Romeo szerepel: a színésznő férje, valamint előadásbeli partnere, aki megpróbálja elcsábítani a lányt. Júlia „otthoni" életét az előadás első kétharmadában csak egy vetítővásznon követhetjük, sőt abban sem lehetünk biztosak, hogy a jeleneteket élőben veszik fel, vagy már korábban rögzítették őket. Egy veszekedés után azonban Júlia bele, majd e mozdulatsor többször is visszatér: Romeo és Júlia szerepként és színészként is e tánc közben talál egymásra, a párbajban elesett Mercutio és Tybalt e – bizonyos elemeiben valóban haláltáncra emlékeztető – koreográfiával hagyja el a színpadot. Maga a vívás a stilizált és realista ábrázolásmódot ötvözi: Tybalt két tőrt forgat mesterien maga körül, Mercutio kezében azonban nincs fegyver, s valójában a két ellenfél csupán szavakkal vív meg egymással. A haldokló Mercutio mellkasából viszont valódi (mű)vér buggyan elő, s ezt követően Romeo és Tybalt párbaja realista, szépen megkomponált vívásjelenet. Leszámítva azt, hogy Tybalt egyszer csak kimenekül a színről, s a színfalak mögött kapja a halálos döfést Romeótól.

A második részben a stilizáció egyre abszurdabbá válik, s Júlia immár egyszerre tiltakozik a rákényszerített házasság és az őt beszippantó színpadi világ ellen. „Otthoni" szobájából hálóingben menekül ki a színre, s a többi szereplő adja rá fodros, túlmérete-

zett ruháját. Később a lehető legváltozatosabb módokon próbálja meg engedelmességét bizonyítani apjának – az énekléstől kezdve a modern táncon keresztül a fekvőtámaszig –, ám e próbálkozások kivétel nélkül a színpadi művészetek különböző formáira utalnak. Miután Júlia megissza az altatót, a színpad egy része, amelyen az ágya is áll, felemelkedik, s alatta egy újabb színpadrészlet bukkan fel: kétoldalt a (korábban már említett) zenekar tagjai, középen pedig a színész Romeo és a vele mindvégig flörtölő, Júlia anyját és a Dajkát egy személyben alakító színésznő abszurd házassági ceremóniája zajlik. Júlia az altató hatása alól úgy ébred fel, mint egy rémálomból, és hisztérikusan tépi le magáról jelmezét. Ekkor jelenik meg először a színpadon a férj Romeo, hogy megnyugtassa feleségét. Amikor felbukkan a másik Romeo is, társa eltűnik a színfal mögött, s jelmezben, hatalmas pallosokkal tér vissza. E pallosokkal, lassított mozgással vívnak meg egymással, és a párbajban mindketten életüket vesztik. Júlia zavarodottan indul el a szín mélye felé, ám váratlanul elnyeli a süllyesztő. Vagyis végérvényesen elnyeli a színpad világa.

A flamand Jan Fabre *A Halál angyala* című rendezése számomra a fesztivál csalódását jelentette. Az előadás formai tökélyének és rendkívüli pontosságának nem sikerült ellenpontoznia a banalitás és öncélúság érzését, amit a produkció keltett bennem.

Az előadás egy rendkívül szűk, sötét teremben zajlik, ahol a nézők a földön, párnákon ülve veszik körül az alig egy négyzetméteres, élesen megvilágított alacsony pódiumot, a négy falra pedig egy anatómiai múzeum már említett képeit vetítik ki. A „színpadon" fekszik Ivana Jozić horvát táncosnő, lassan megmozdítja tagjait, nehézkesen felemelkedik, majd feláll. Mozgását lihegő, fújtató, szörcsögő, csikorgó hangok kísérik, amelyeket maga a táncosnő ad ki, ám amelyek mikroportjának köszönhetően az egész teret betöltik. Ő a Sátáni riporter, majd nemsokára (a kivetítőn) felbukkan partnere, a Halál angyala is, s ettől kezdve az a kérdés, melyikük szerzi meg a dominanciát a másik felett. A (túl) egyértelműen a sötét és világos erők harcaként értelmezhető küzdelem egyenlőtlen, hiszen a hús-vér táncosnő – akit egy négyzetméternyi területre zár be a nézők tömege, s akinek mozdulatai görcsösek, mondatai kapkodóak – óhatatlanul alulmarad a négy falon látható tágas, világos múzeumfolyosókon vagy az egyik képernyőről a másikba átsétáló, mondatait határozott magabiztossággal ejtő s könnyed mozdulatokkal táncoló William Forsythe-tal szemben. Jozić időről időre megpróbálja e mozdulatokat utánozni, ám kudarcot vall, és újra görcsbe rándul a teste, s mivel virtuális partnere mindig más falon bukkan fel, folyamatos feszültségben kapkodja a fejét a négy kivetítő között. Az előadás tagadhatatlan előnye az a pontosság, amelynek köszönhetően szinte elhisszük, hogy a két szereplő között valódi párbeszéd, interakció zajlik. Pedig a filmet két évvel *A Halál angyala* keletkezése előtt vették fel, és eredetileg önálló installációként mutatták be. A filmet és az élőben előadott táncot Fabre 1996-ban írt szövege foglalja keretbe, amely – számomra – nem volt más, mint filozófiai banalitások és kulturális közhelyek kvázi-dramatizált gyűjteménye.

Jan Fabre a következőt nyilatkozta egy toruńi lapnak az előadás kapcsán: „Mindig nyílt támadást intézek a közönség ellen. Erőszakkal ragadom el őket egy utazásra. Színházam megtisztulási rítus." Nem tapasztaltam sem nyílt támadást, sem erőszakot (a párnán ülést nem éreztem annak, ahogy a formalinban úszó embriók, tárlókban sorakozó koponyák kivetítőn megjelenő látványát sem), s a megtisztulás érzése helyett csupán az előadás narcizmusa által kiváltott enyhe irritáltság kerített hatalmába.

A fesztivál egyik legszebb, legérdekesebb produkciójának Rimas Tuminas *Három nővér*-rendezését éreztem, amelyet már volt alkalmam látni a vilniusi Tiranos fesztiválon – még a munkabemutató fázisában (lásd SZÍNHÁZ, 2005. december). Az előadás rendkívül egységes és konzekvens – aminek okát egyrészt a Tuminasra (s általában a litván színházra) jellemző következetes szimbólumhasználatban, másrészt pedig a koncentrált, ugyanakkor szárnyaló színészi játékban látom.

Tuminas *Három nővér*ében a munkabemutatóhoz képest a szimbolika finomodása mellett a (szimbólumoknak keretet adó) tér használata is letisztult. A színpad közepét egy pódium foglalja el; eltűntek körülötte a Vilniusban látott szedett-vedett bútorok, határozottabban az emelvényre koncentrálódik a játék. E pódiumot viszont az első jelenetekben – a viszonylagos otthoni nyugalom képeiben – perzsaszőnyegek borítják; azokat a második felvonásra fehér lepel váltja fel. A katonák e fehér szőnyegen párnákkal vívnak csatát, majd feszes vigyázzba vágják magukat egy tábornoki sapkás hóember előtt. Mása és Versenyin e „havas tájban" talál egymásra, ám szenvedélyes csókjukra egy párnán keresztül kerül sor. Az utolsó felvonásban a pódiumot immár fekete szőnyeg borítja, a – Tuminas értelmezésében valóban – tragikus befejezés hátteréneket.

A munkabemutató óta nyerte el végső formáját Natasa és Andrej házasságának jelenete is, ahol a sűrítés módszerével Tuminas felfüggeszti az előadás „reális idejét". Amint Andrej megkéri Natasa kezét, máris felcsendül egy ortodox dallam, s a pár úgy halad végig a többi szereplő között, mint a templomba bevonuló házasulandók. A csoport összezárul mögöttük, s amikor egy villanásra újra szétnyílik, Natasa már terhes. A szereplők ismét eltakarják előlünk az ifjú párt, s amikor újra megpillantjuk őket, a nő immár a harmadik felvonás hisztérikájaként jelenik meg.

FÁBRI PÉTER

Állj meg, pillanat!

■ A FAUST MÁSODIK RÉSZE A DEUTSCHES THEATERBEN ■

*Amikor tavaly megnéztem Thalheimer Faust*jának *első részét (SZÍNHÁZ, 2005/10. szám), amelyet nem hívtak meg a Berliner Theatertreffenre, már sejtettem, hogy az akkor még nem, csak 2005 őszén bemutatott másodikat is feltétlenül látnom kell majd, amelyet szintén nem hívtak meg a tt-re. Most legalább tudom, miért kellett eljönnöm Berlinbe. Ezért az egy előadásért könnyű szívvel odaadnám mind a hatot, amelyet a Theatertreffen keretében végignéztem.*

Magyar színészek, ha tudni akarjátok, mi az a koncentráció, gyertek el a Deutsches Theaterbe. Magyar színészek, ha tudni akarjátok, hogyan kell úgy beszélni, hogy az betöltse egy egész nagy színház teljes terét (a második emeleten ülve is minden szót értettem), gyertek el a Deutsches Theaterbe. Magyar színészek, ha tudni akarjátok, hogyan kell verset mondani, mai akcentussal, mégis tökéletesen érzékeltetve a költő által megalkotott formát, gyertek el a Deutsches Theaterbe. Magyar színészek, ha tudni akarjátok, hogyan kell kinéznie egy színésznek a színpadon harminc-, negyven-, ötven- vagy akár nyolcvanéves korában (a varázslatos Inge Kellerre gondolok), gyertek el a Deutsches Theaterbe. Német kollégáitok tudnak beszélni, tudnak verset mondani, és egy német színésznek, ahogyan Illyés Gyula írta egyszer más összefüggésben, „jó alakja az eleganciája".

Magyar rendezők, ha tudni akarjátok, mit jelent az, egy filozofikus színpadi művet filozófiai mélységgel és alapossággal megvalósítani, gyertek el Thalheimert nézni a Deutsches Theaterbe. Magyar rendezők, ha tudni akarjátok, hogyan kell bánni a térrel, gyertek el, és nézzétek meg Thalheimer rendezéseit (az *Emilia Galotti*t, a két *Faust*-produkciót) a Deutsches Theaterben. Magyar rendezők, ha tudni akarjátok, hogyan kell egy határás művet a szöveg lényeges sérelme nélkül és különösen a verses forma sérelme nélkül kétórásra húzni,

gyertek el dramaturgiát tanulni Oliver Reeséhez a Deutsches Theaterbe.

A díszlet (Olaf Altmann munkája, mint Thalheimernél mindig) a játék első felében egy hatalmas fekete fal, amelynek közepén egy körülbelül 2 x 2 x 2 méteres kocka alakú üres tér nyílik. Az első pillanatban ezen a parányi helyen megjelenik az egész császári udvar – persze mindenki mai ruhában, csak a császár fején van papírkorona. Faust (a dinamikus, intelligens Ingo Hülsmann) és Mephisto (a kölykös, jóképű, született *clown,* Sven Lehmann, ez az elképesztően eredeti színész) ebben a sűrű közegben folytatják véget nem érő vitáikat, melyben csak néha van helye a császár (a pompás karakterszínész, Horst Lebinsky) megszólalásainak. Az udvar távozása után a további jelenetek is itt játszódnak, bár a tér *idővel* (legalábbis fényben) kitágul, és lesz ettől még fájdalmasabb. Az öreg házaspár régi házát már csak a Vándor látja, mi nézők már akkor sem, amikor még nem pusztították el.

Lehet persze mondani, micsoda bűn a *Faust* második részét úgy nagyjából a harmadára húzni. Másfelől: vajon hányan volnának képesek megnézni a teljes *Faust*ot? És egyáltalán: hányszor lehet olyan különleges előadásokat létrehozni és eljátszani, amilyen a beszámolók szerint Peter Stein és Bruno Ganz teljes *Faust*ja volt (amelyet sajnos nem láttam)?

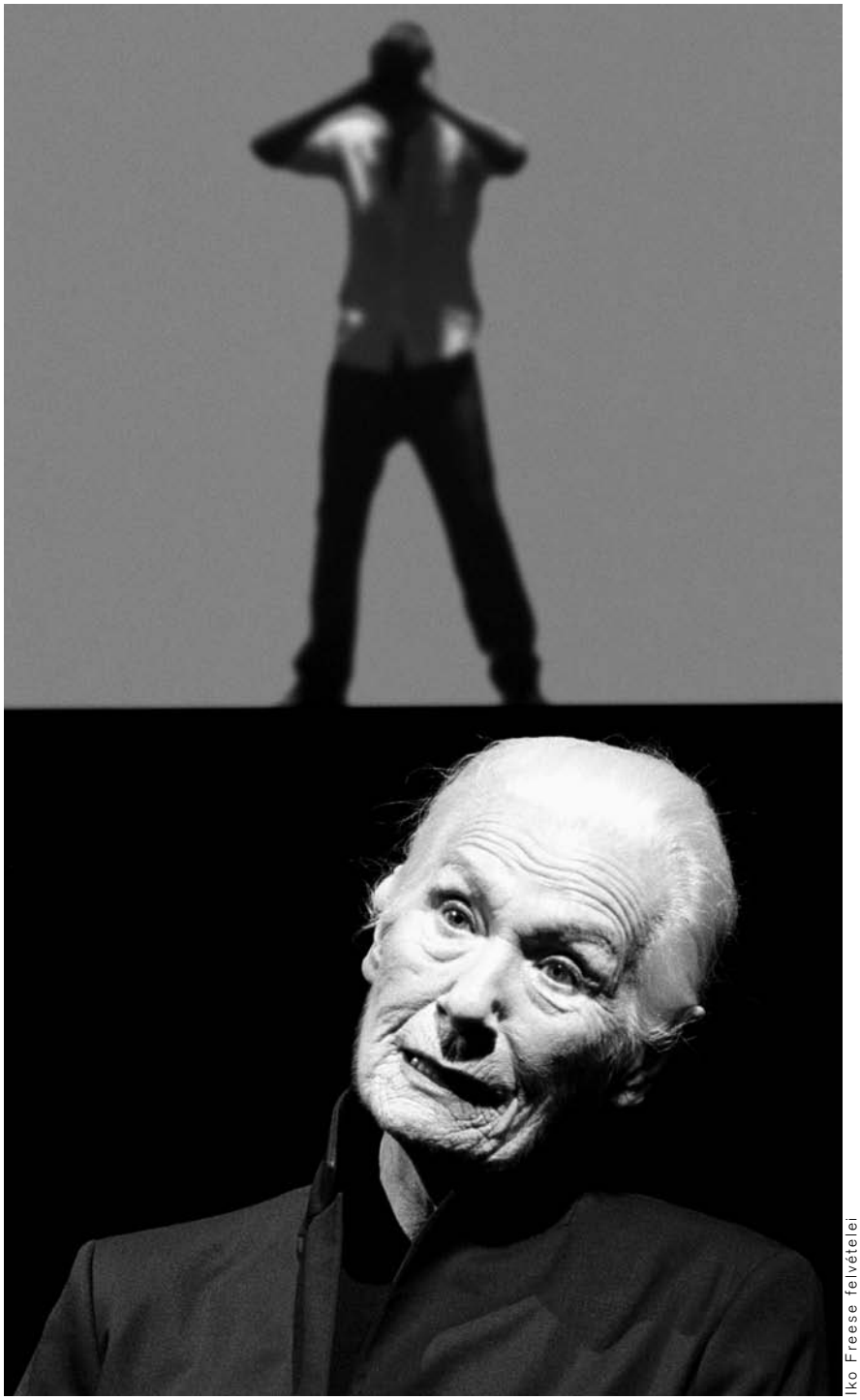
Magyarán azt gondolom, jó, hogy van egy ilyen kompakt *Faust,* amely megőrzi a mű legfontosabb részeit. Ráadásul Thalheimer és dramaturgja rendkívül érzékenyen húznak. Álljon itt erre néhány példa. A darab vége felé egy ma elképesztően aktuális jelenetsorban megjelenik a Vándor, és meglátogatja egykori jótevőit, Philemont és Baucist, az öreg házaspárt. A Vándor persze elég nyilvánvalóan maga az öreg Goethe, és így majdhogynem az öreg Faust, csakhogy a jelenet folytatásában Faust az, aki elrendeli, hogy az öregek házát és birtokát cseréljék el másikra, mert ezen a területen ő iparosítani fog. Mephisto egy kicsit túlértelmezi Faust szavait, és legyilkolja az öregeket és a Vándort. (A történet aktualitását az adja, hogy éppen egy éve tüntettek el itt Németországban egy Horno nevű falut a föld színéről. Helyén a svéd Vattenfall cég szénbányát nyitott. A dologban az az ördögi, hogy a Vattenfall otthon a környezetbarát energiafelhasználás élharcosa. Itt Németországban azonban még az NDK-időkben jó üzletet kötött a kormánnyal, és ennek az üzletnek az eredménye az, hogy Horno összes lakosát kivásárolták, az ellenállókat bírósági úton legyőzték, és tavaly az utolsó házat is leradírozták a térképről. Tegnap este a színházban az a barátom, Michael Gromm ült mellettem, aki az ellenálló környezetvédőket vezette, és akinek nemrég könyve jelent meg erről a fausti történetről. Ő is egy vándor – angol, Németországban él, és Hornóban az utolsó ott lakó, idős házaspárnál bérelt szobát. Philemonnál és Baucisnál.)

Középen Horst Lebinsky a császár szerepében

és Mephisto néha már a színpadot (értsd: a deszkákat) is használja. Ebben a térben jutunk el a Heléna-tragédia végéig (a csodálatos Nina Hoss játssza Helénát: szép, intelligens, fájdalmas). A Heléna-tragédia után a magányos Faust monológját és a császár és az ellencsászár közötti csatajelenetet már egy hirtelen megváltozott térben látjuk: eltűnik a fekete fal, és a középső kocka (amelynek a tetején ott áll a magányos Faust) villámgyorsan hátragördül. Mögötte a színpadot körbefogó, ívelt fehér fal. Hideglelősen üres tér, Kába-kővel a közepén. A csatajelenetben a császár és az udvar néhány tagja a kocka körül vonaglik, összekapaszkodva a föntről kezét nyújtó Fausttal. Később a Philemon és Baucis-jelenet is ebben az üres térben játszódik le,

Hogyan oldotta meg Thalheimer a három öreg jelenetét? Behozza a színpadra a német színház egyik legendáját, Inge Kellert – és mindhárom szerepet vele játszatja el, összehúzva a szöveget. Inge Keller fekete nadrágkosztümjében, rövid hajával, gyönyörű, finom arcával férfit és nőt egyaránt hitelesen játszik – valójában olyan ő, mintha már túl volna mindenen, fölötte állna férfi és nő földi vircsaftjának. És Philemon és Baucis története éppen erről szól. Inge Keller tehát egyszerre játssza a Vándort és a két öreget – és már amikor belép, megáll a levegő, a nézőtér kábulatba esik, és ő úgy mond verset, ahogyan csak álmainkban hallunk Goethét mondani. Tökéletes egyszerűséggel, ritmikai pontossággal, finom hangsúlyváltásokkal. Egy helyben áll, és azért fohászkodunk, hogy meg se mozduljon, hogy még órákig nézhessük és hallhassuk. *Állj meg, pillanat.* Ritka színházi varázslat részesei vagyunk. Mit is keresne még ebben a jelenetben két másik színész?

A többi húzás is ilyen. A groteszk Euphorion-jelenetből (harmadik felvonás, a Heléna-tragédia vége), amelyben a lelkes fiú egy kórussal váltakozva mondja el, hogyan hág egyre magasabbra (míg aztán eléri őt Ikarosz sorsa), Thalheimer csak Euphorion szövegét



Iko Freese felvételei

Inge Keller

hagyta meg, amely így leginkább a *Kabaré* híres jelenetére emlékeztet, amikor a gyönyörű német fiú a kertvendéglőben náci indulót énekel. Euphoriont ráadásul egy középkorú színésszel (Michael Gerber) játszatja, akitől nem idegen némi komikus jelleg. Mindehhez Faust kétségbeesett gesztusa szolgál kíséretül – kezébe temeti az arcát, mert sejti a jövőt.

Nehéz házi feladatot adott fel magának a rendező, amikor kihúzta a darab végét, a teljes mennybemenetelt. Mert az még rendben van, hogy ma másképp látjuk a Faust-történetet, és sokan vagyunk, akik nem érezzük szükségét egy ilyen színpadi mennybemenetelnek – csakhogy Goethe műve (és élete) végén igazságot szolgáltat az első részben elpusztított Margitnak, és Mater Gloriosaként visszahozza őt. Hogyan lehet visszahozni Margitot?

Thalheimer az egyik húzás problémáját egy másikkal oldotta meg: egy korábbi jelenetben ugyanis Goethe behoz négy ősz asszonyt, nevük Ínség, Bűn, Szükség és Gond. Négyük közül Thalheimer csak a Gond szerepét hagyja meg, és ebben a szerepben színpadra küldi az első rész Margitját játszó Regine Zimmermannt, ráadásul ugyanolyan ruhában, amilyenben Ingo Hülsmannt látjuk (világos nadrág, nyitott gallérú, világos ing). Egyszer csak két Faust áll a színpadon, egy dinamikus férfi és egy törékeny nő. És Faust, amikor elküldi a Gondot (Kálnoky László fordításában: „mégis, fondor hatalmad bármi nagy, / ó, Gond, sosem lesz úr felettem"), ilyenformán Margitot küldi el, aki a saját női arca, a saját animája. Ez egyszerre mond ellent az ideológus Goethének, és valósítja meg a művész Goethe szándékát.

A tény, hogy Thalheimer kihúzta a megváltást, engem arra a híres esetre emlékeztet, amikor a nyolcvanas évek elején Szolnokon Paál István *Az ember tragédiája* utolsó mondatát húzta ki. Paál az Ivánka Csaba által játszott Lucifert tette a tragédia hősévé. Az Úr utolsó mondata helyett azt láttuk, ahogyan Lucifer próbálja talpra állítani és fellázítani az Úr előtt leboruló emberpárt. Itt is valami hasonló történik: az utolsó szavak nem a *Misztikus kórus* híres szavai (ezekre itt Németországban úgyis mindenki emlékszik, az a nyolc sor iskolai tananyag), hanem Mephisto utolsó, rövid monológja, amely így ér véget: „Vége! mért mondjátok ezt? / E szó buta. / Vég és nemlétezés, a kettő egykutya. / Mire jó az örök Teremtés? / Hogy semmivé legyen minden teremtés? »Vége!« Mit értsünk az ilyen beszéden? / Mintha sosem lett volna, annyi éppen, / de mintha volna, körpályán forog. / Az örök Semmiség százszorta jobb."

Thalheimer tehát ismét megmutatta, milyen is az, amikor egy rendező 1. komolyan veszi a feladatát, 2. fantáziadús, 3. képes ökonomikusan bánni a saját elképzeléseivel, 4. érti egy darab filozófiáját és történetét, 5. beszéli egy darab költői nyelvét, 6. kitűnően oszt szerepet, 7. együttműködik a színészekkel, 8. tud teret szervezni, 9. tudja, mi a tempó jelentősége.

Egy dolog biztosan nem jut eszembe az előadásai láttán: az, hogy ugyanazok a sznobok, akik a Volksbühne divatos (úgymond: fiatalos) színházát szeretik, ezt a mélységes (de a humort és főleg az iróniát sem nélkülöző) komolyságot is szerethetnék. Talán nem is véletlen, hogy egyik *Faust*ot sem válogatták be a Theatertreffenre.

A Deutsches Theater előtti kis téren hatalmas felirat fogadja a látogatót évtizedek óta: „ ...Verweile doch..." Magyarul körülbelül ennyi: „...állj meg egy pillanatra..." Igen ám, csakhogy ez a két szó idézet. Faust mondja ezt. Nem azt mondja, hogy állj meg egy pillanatra, hanem azt: állj meg, pillanat! („Ha láthatnám a síkon át / e nyüzsgést, szabad nép szabad honát, / a pillanathoz esdve szólnék: / Oly szép vagy, *ó, ne szállj tovább!* / Nem mossa el megannyi millió év / halandó-életem nyomát.")

Magyar színészek, magyar rendezők, zarándokoljatok el a Deutsches Theaterbe, és előadás után állítsátok meg a pillanatot. Hogy tanulhassatok belőle.

BÉRCZES LÁSZLÓ

Boldog ember

■ TATYJANA TOLSZTAJA: SZONYA ■

Szonya feláll az ágy mellől, csoszog az ajtó felé, kezében vödör, vízért indul. Lábán behemót csizma, otthonkáján vastag félkabát, feje kendőbe bugyolálva, az ablakon jégcsapok, dermesztő orosz tél honvédő háború idején. Az asszony az ajtónál megfordul, jobb kezét emeli, fagyott ujjait mozdítva kicsiket int az ágy felé, mintha mosolyogna is, először, mióta ismerjük. Áll valamicskét, fordul, indul, többé nem látjuk őt. Odakint bombatámadás vagy valami ilyesmi. Ilyenkor, háború idején ez így szokott lenni. Amikor meg nem háború, akkor csak úgy. Rosszul lesznek a villamosmegállóban, megbotlanak a lépcsőn, vagy éppen az ajtóig sem jutnak el, mert megszédülnek, ahogy felállnának a hokedliről. És onnantól nem látjuk már őket, ahogy addig sem. Névtelenek, nyomtalanok, senkik, akárkik, Szonyák és mások, emberek. Szonyából ez marad, kicsi intés, kicsi félmosoly, ez is csak Lev Adolfovics üveges tekintetéig jut el, ha egyáltalán, hiszen ő már haldoklik a takaró alatt, ha már meg is nem fagyott napokkal ezelőtt.

Képzeljük boldognak Szonyát. Képzeljük ezt úgy, hogy talán semmi jó nem történik vele életében. Tolja maga előtt a mindennapokat, azok estéről estére visszaomlanak rá, mindig ugyanaz és mindig ugyanúgy. Csúnyácska, öregecske vénlány, ormótlan testére a ruhát maga varrja, gusztusosan főzőcskézik, a lábosból módszeresen kinyalja a tortakrémet, a horgolt asztalterítőt folyton lesimítja, naponta minden mütyürt kézbe vesz, róla a port letörli, majd visszarakja gondosan, megágyaz, megterít, mosogat... miért is? Elpereg az élete a nem történésben. Már nemigen szól, de még nem beszél magában. Besavanyodott-beszáradt, még mielőtt remélt volna – gondolná az ember. Aztán egy napon az ajtórésen becsúszik egy levél. Ada, a rafinált szomszédasszony ezt bírta kieszelni: egy szerelmes levéllel megvicceli Szonyát, a szürke verebet, akivel bármi előbb megeshetne, mint éppen ez. A jelenetet jól el is képzeli, talán meg is lesi – de a folytatás minden képzeletet felülmúl: Szonya válaszol az ismeretlennek, Ada is válaszol, levelek jönnek-mennek, évek telnek, Szonya lelkében kivirágzik a szerelem. Ada és a beavatott Lev Adolfovics öntik magukba a vodkát, és nagyokat röhögnek, ahogy könyvekből keresik a szavakat, körmölik a betűket: „pacsirta, antilop, isteni gnú...", csorog a szájuk szélén a rosszakarat – és megváltanak egy embert. A sivárságba beköltözik a teljesség, és közben semmi nem változik. Szonya nem akar, nem is bírna el többet. Abszurd értelmet nyernek a mindennapok, van valaki a mindenségben, aki figyel rá, aki tud róla, és majd neki, ennek a senkinek és semminek szól a félmosoly az utolsó percben, így találnak rá kinn a hóban, és ezt már nem veszik el tőle.

Mi mégis újra látjuk Szonyát. Illetve eddig sem őt láttuk: társa a szobából utánaszól, a csizmás-kendős-otthonkás személy visszajön, zavartan leszedi magáról a női göncöket, amiket másfél órával ezelőtt magára öltött, bumfordin összeröhög a másikkal, két mafla betörő. Két esetlen férfi, amolyan cseh filmekből ismerős páros – csak éppen oroszok, mert Tatyjana Tolsztaja írta meg őket egy novellában, de mégis inkább lettek, hiszen Alvis Hermanis rendezte meg őket a Rigai Új Színházban. Kapkodva táskájukba hányják, amit érnek, maguk sem tudják, a haszon vagy a valaha itt élt, nyomtalan asszony emléke vezeti-e markukat, szoknya és sapka, tányér és falevél, asztalkendő és bugyogó kerülnek a szütyőkbe, mindegy is, csak tűnés innen.

Szépséges színházat látva merő ellentmondás az állítás: Hermanis számára a legfontosabb tett a szöveg, a történet, a téma, a hős megtalálása. A *Hosszú élet*ben talált néhány nyökögő-szuszogó-botladozó öreget, még éppen innen a halálon, s elmondta egy napjukat; a *Jég*ben lelt egy abszurd-romantikus legendát, s a szeretetről zengett szívszakasztón; most meg itt ez a Szonya, s hozzá a semmi mese. A többi: gyerekjáték. Hermanist nem a színház érdekli, hanem hogy mondja és előhívja... nincs jobb szó: az emberséget. Természetesen nem kell hozzá cinizmus, hogy megállapítsuk: e szó elkopott, ha egyáltalán létezik, és ha létezik is, oly sok irtóztató dolgot jelent az elmúlt évszázad ismeretében, hogy csak a tehetetlen recenzens hivatkozik rá – Hermanis nem emleget emberséget, szeretetet, egyéb semmitmondó szavakat. Ő rátalál Szonyára, elmeséli történetét, és előhívja színészeiből, önmagából, belőlünk azt, amire fölösleges, mert csökevényes bármi szó. De bennünk van, csak már nem emlékeztünk rá, tagadtuk, elfojtottuk, páncéllal lefedtük... nem mondom ki, ez maga az előadás. Mert persze Hermanist mégiscsak kizárólag az érdekli, a színház általi közlés. Hogyan is mondja el Szonya történetét, szóval hogyan is kéne ma színházat csinálni, hogy felismerjük önmagunkat, hogy ráismerjünk a létezésre,

Jevgenijs Isajevs és Gundars Āboliņš

Gints Malderis felvételei

mindarra, ami közös, közösen kisszerű, értelmetlen, röhejes, hősies, felemelő és egyszeri, maga ez a volt-nincs, nyomtalan élet. Semmi-nyomaival elnyargal ez a két kicsi betörő, egyszer majd, de ezt már csak képzeljük, lihegve megállnak, nézik bambán, mire is jutottak, aztán csalódottan félrelökik a táskákat, benne fényképalbum és ételrecept, kiskanál és levélpapír, minden szétfoszlik a szemétben, s az Szonyástól, táskástól, történetestől beleforog a semmibe, a mindenbe.

Két vidéki pancser gengszter csetlése-botlása maga az előadás. Mi még az aprólékosan berendezett, öregszagú, félhomályos lakást bámuljuk, szól valami szép szovjet zene (Hermanisnál mindig szól, és mindig jó kis érzelmes), ők odakint kínlódnak a kulcsokkal, sehogyan sem találnak a zárba – mi persze, akik csak a darab címét ismerjük, Szonyára gondolunk, hogy jön haza a néni, öregecske biztosan, és nem jól lát... Erre fel beesik két alak, harisnya a fejükön, bukdácsolnak, veszekednek, aztán körülnéznek, tétován nézelődnek. Egyikük megkezdett lekvárosüvegre lel (mikor is hagyták ezt így: tegnap-e vagy évtizedekkel ezelőtt?, nem tudhatjuk, de azt megtudjuk majd, hogy ez a rigorózusan gondos Szonya nem tenne ilyet, hogy egy nyitva hagyott lekvárosüveget csak úgy?!, tehát csak egy pillanatra hagyhatta el a lakást, csak éppen kilépett egy vödör vízért, intett is mosolyogva, hogy jövök mindjárt...), nyalná be a lekvárt, de az valahogy nem jut el a szájába, és eltart egy darabig, míg rájön, hogy az a fránya harisnya... A másikuk albumra akad, azt lapozza, rég elfeledték, miért is jöttek, a szekrény tetején is mutatkozik egy ócska bőrönd, na azt is meg kéne vizsgálni, úgy is lesz, és a fejükre hullik egy csomó játék baba, őket betakargatva-simogatva, velük alszik majd Szonya, akit úgy ismerünk meg, hogy egyikükre, ki tudja, hogyan is a felfordulásban, rákerülnek az asszony ruhái, ő pedig (Gundars Āboliņš a becsületes neve), ez a nagydarab morgó medve átalakul-átváltozik, s lesz belőle csendes, puha, magának való asszonyka. Kell ehhez az is, hogy társa, miközben kiskanálról nyalogatja a lekvárt, elkezdje a mesét (őt Jevgenijs Isajevs játssza, a rigai társulat orosz tagja, oroszul hangzik hát Tolsztaja története). Narrátornak hívnánk egyéb előadásokban, ülne jobb elöl, kislámpa-kisasztal... Itt ő a játék motorja, ki-be lép a történetből-történetbe, mutatja, mily szánalmas is ez a Szonya, felhúzza annak szoknyáját, mutatja szőrös lábát, lesajnáló bámulattal figyeli, ahogyan pedáns odaadással olajjal kenegeti a tollafosztott, nyamvadt tyúkot, ő az, aki körmöli azt a bizonyos levelet, és sokáig tanakodik, mit is helyezzen el romantikából a borítékba, majd rátalál az ágy mellett egy könyvre (és mily gyönyörűséges színházi időjáték:), abból emel ki egy falevelet, legyen hát ez a majdani emlék, az ajtórésbe illeszti a borítékot, izgatottan-feszülten lesi, mi történik, hogy aztán az ágyon elheverve otrombán röhögjön, ahogyan a szerelmes asszony az ablaknál állva a csillagokat nézi hajnalig.

Hermanis színháza érzelmes – mondjuk ki: szentimentális. Ő tudja ezt, de amikor a kisszerűt emeli hőssé, azt is tudja, ez a gesztus mindig mulatságos: bátran srófolja titokban tartott, de mindenre kész érzelmeinket, hisz a mese minden porcikájában ott bújik a humor; és azzal sem törődik, ám tényként kezeli, hogy Szonyát férfi játssza. E tudott, ám nem hangsúlyozott távolság megengedi, hogy oly közel menjünk hősünkhöz, hogy a lelkünk szinte összeér. Hermanis azzal játszik, amivel minden valamirevaló alkotó: a végletekkel. Egy szőrös kövér lett férfi játszik egy kicsi orosz asszonyt; ő lesz a mi hősnőnk, őt kell megismernünk-megszeretnünk, és ő két órán keresztül hallgat; a színház jelen idejébe belehajít egy mesélőt, aki az epika messzeségébe vetíti ki a történetet satöbbi – mindezt, amit kellő kritikusi sutasággal stilizálásnak szoktunk nevezni, belehajítja a színházidegen dokumentum-valóságba (vegyük közben észre, szavakat használunk, amik érvényességét Hermanis tagadja, illetve vállat vonva nem törődik velük, mert hiszen ki is az, és milyen jogosítvánnyal, aki megmondhatja, mi az, ami „színházidegen"?).

Vigyázzunk, a lényegnek még csak a felét mondtuk el: a választott végleteket Hermanis nem hegyezi ki, nem húzza alá százszor, nem azt tekinti például komikumforrásnak, hogy férfi játszik nőt, nem, nem, nem. A végletekkel játszik, de azokat nem élesíti fegyverré, hanem magától értetődően összevegyíti, makulátlan órásmesteri figyelemmel összeilleszti, a lélek rezdüléseivel egymáshoz simogatja. Évtizedekké tágítja a pillanatot, amikor az asszony-ember falra kínlódott lyukas kannába önti a vödör vizet, és így tákol össze magának kelet-európai vízcsapot; amikor a szovjet kölni illatával a közelmúlt úszik be a teljes nézőtérre; amikor nagymamáink kikeményített, ropogós lepedőit látjuk gondosan hajtogatva, ahogy nyílik a szekrényajtó – vízcsap, kölni, lepedő, kopott, csóró játék babák mind-mind behozzák saját múltjukat. Története-történelme van mindennek, állítja ez a lett előadás, és azt mondja, álljunk meg egy pillanatra az idő végtelenbe kihajított, elfelejtett morzsáinál, mi ezt megtesszük, és talán észre sem vesszük, már Hermanis tekintetével nézünk a világra. Amit-akit látunk, két játékos marha férfi, egyikük feje álmosan belebukik a megkezdett tortába, másikuk az ágyon gubbaszt, játék babáit öleli magához, gyermeki módon belealszik a puhaságba, talán álmodik, mi nézzük őket, boldog valahai embereket, kezünket intésre emeljük, arcunkon mosoly.

Summary

The present issue opens with an account by Balázs Perényi on the third Biennale of Children's Theatre organized, as always, in Kaposvár.

László Upor's obituary is devoted to Levente Osztovits (1940–2006), outstanding theatre researcher, essayist and translator, to whom the leading publishing house „Európa" owes a particularly rich and prosperous period.

The first part of our column of reviews is devoted to musical theatre. András Csont, Tamás Márok (two contributions), Melánia Miklós, Balázs Urbán, Dezső Kovács and Zoltán Karuczka saw for us, respectively, Wagner's *The Master Singers of Nürnberg* (State Opera House), Zoltán Kodály's *János Háry* (Kecskemét) and *The Golden Coffin*, based by composer István Vántus on the classic novel of Ferenc Móra (Szeged), *The Don Cristobal Competition*, a compilation of works by Federico García Lorca and Daniil Harms by the Blister Circus Company (Studio „K"), *Producers* by Mel Brooks (Madách Theatre), Frank Wildhorn's and Jack Murphy's *Rudolph* (Budapest Operetta Theatre) and a musical by Miklós Fenyő and István Tasnádi: *The Golden Team* (József Attila Theatre).

This is followed by reviews of straight plays. Our critics, Dezső Kovács, Virág Vida, Andrea Stuber, László Zappe, Zoltán Karuczka and Gábor Galambos inform on Reginald Rose's *Twelve Angry Men* (National), a danced and a straight version of Strindberg's *Miss Julie* (Company Bozsik Yvette at the Trafó and Gaiety Theatre), Jenő Rejtő's *Quarantine at the Grand Hotel* (Kaposvár), Shakespeare's *Romeo and Juliet* (New Theatre) and Mátyás Varsa's *Tin and Putto in Li-pot* (Budapest Chamber Theatre).

Contributors to our column on modern dance, Lívia Fuchs and Csaba Kutszegi (with two reviews) share with the reader their impressions of the guest-appearance of the Merce Cunningham Dance Company, of Portugal's VORTICE.Dance, of *The Dream* and a pantomimic one-man-show of Rumanian artist Dan Puric.

Tamás Halász talked to Csaba Horváth, important choreographer and leader of the Central-European Dance Theatre.

In our column on world theatre Andrea Tompa and Judit Csáki sum up their impressions of this year's Sterija Festival at Újvidék / Novi Sad (Serbia) and we also publish Dragan Klaic's contribution to the Újvidék discussions, analyzing the situation of national theatres in the period of the decay of so-called „nation-states".

Tamás Koltai and Judit Csáki were present at this year's Wiener Festwochen; the former saw two of Mozart's operas, the latter a Düsseldorf-originated production of Shakespeare's *Macbeth.*

Three miscellaneous pieces follow. Fanni Nánay introduces some performances of the XVI. Toruń International Theatre Festival, Péter Fábri praises the second part of Goethe's *Faust* at Berlin's Deutsches Theater, while László Bérczes attracts attention to *Sonia* by Tatiana Tolstaya, seen at the New Theatre of Riga.

Play of the month is *Our Joe K.* by János Gosztonyi.