2008. AUGUSZTUS
WWW.SZINHAZ.NET

színház

Yvonne,
burgundi hercegnő

Leonce és Léna
Holt lelkek
Sötét komédia
BL
A tudattalan

Miskolc: Bartók + szlávok

Interjúk: Opera / MEZZO

VILÁGSZÍNHÁZ:
Moszkva, Berlin
Mülheim

Fausto Paravidino: Földimogyoró (dráma)

392 Ft
XLI. évfolyam 8. szám
nka
Nemzeti Kulturális Alap

a. N. N. a
Merlin Színház
Koncz Zsuzsa felvétele

MU TERMINÁL B EST
MU Színház
Koncz Zsuzsa felvétele

A KATONA TÖRTÉNETE
Miskolci Operafesztivál
Vajda János felvétele

Kritikai tükör

2 Török Ákos: Színjátékok, nyelvjátékok
Georg Büchner: Leonce és Léna

5 Urbán Balázs: Yvonne meg a többiek
A sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház vendégjátékai

9 Tompa Andrea: Trojka és szputnyik
Holt lelkek – Tokhal vonóval

11 Jászay Tamás: A rettentő torony
Friedrich Schiller: Don Carlos

13 Markó Róbert: Fényes, sötét ujjgyakorlat
Peter Shaffer: Sötét komédia

15 Nánay István: Elképesztő összhang
BL

17 Márok Tamás: A zene közegében
Otello sine Cura – con Cura

20 Maul Ágnes: Kint a bárány
Molière: George Dandin

22 Zappe László: Fülünkbe ivódva
Alan Jay Lerner – Frederick Loewe: My Fair Lady

23 Herczog Noémi: FantomKépleírás
Martin Crimp: a. N. N. a

Tánc

25 Faluhelyi Krisztián: Csomag pedig ez'tán sem lesz?
MU Terminál B est – III. évfolyam

26 Szoboszlai Annamária: Ehetetlen készétel
MU Terminál C est – III. évfolyam

28 Kutszegi Csaba: Bot helyett vonó
villanyszék trónusán

30 Mestyán Ádám: Kis pszichopatológia
A tudattalan

Fesztivál

32 Koltai Tamás: Kortárs klasszikusok
Miskolc: Bartók + szlávok

Opera – MEZZO

36 Nemzetközi operaverseny és fesztivál

36 Rácz Judit: Salem, Magyarország
Beszélgetés Alföldi Róberttel

38 Petrányi Judit: Az opera: tánc, zene, film
Beszélgetés Balázs Zoltánnal

40 Márok Tamás: A sikolyra való képesség
Beszélgetés Julia Haeblerrel

42 J. Győri László: A dolgok mélyére hatolni
Beszélgetés Michael Sturmmal

44 Mikes Éva: A zene inspirálja a látványt
Beszélgetés Telihay Péterrel

Világszínház – Fesztivál

46 Bérczes László: Ismerős-ismeretlen világ
Moszkva: Arany Maszk

51 Faluhelyi Krisztián: A túlvilág előtt és után
Berlin: Theatertreffen

59 Vágó Marianna: Igétlen idők – utolsó tüzek
Mülheim: A legjobb német nyelvű kortárs dráma

Világszínház

62 Falussy Lilla: Mindent rögtön!
Fausto Paravidino darabja Rómában

DRÁMAMELLÉKLET:
Fausto Paravidino: Földimogyoró
(Fordította: Falussy Lilla)

A CÍMLAPON: Kőmíves Mihály (Udvaronc), Váta Loránd (Cirill), Nemes Levente (Ignác király) és Kicsid Gizella (Yvonne) a sepsiszentgyörgyi Gombrowicz-előadásban • *Barabás Zsolt felvétele*

szinház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLI. évfolyam 8. szám
2008. augusztus

Megjelenik havonta
XLI. évfolyam
HU–ISSN 0039–8136

www.szinhaz.net

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

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

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

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

OKTATÁSI ÉS KULTURÁLIS MINISZTÉRIUM

TÁMOGATÓK: Oktatási és Kulturális Minisztérium, Nemzeti Kulturális Alap, a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága, Nemzeti Civil Alap, Szabad Sajtó Alapítvány, József Attila Kulturális és Szociális Alapítvány

OSZMI Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet

Török Ákos

Színjátékok, nyelvjátékok

GEORG BÜCHNER: LEONCE ÉS LÉNA

Arra gondoltam, kezdhetnénk azzal, hogy Balázs Zoltán rendező azzal kezdte a Bárka Színház kamaratermében, hogy „arra gondoltam...". Vagyis inkább ejtsünk előbb néhány szót arról, mit is értsünk fizikai színházon... Merthogy ez a terminus vélhetően gyakran előfordul a továbbiakban. Majd az előadás egységéről, mozaikosságáról és a színészi játékokról írnék, végül – egyfajta slusszpoénként – elmesélném, hogy az utolsó jelenetbe hogyan keveredtem bele Leonce-ként. Hát akkor... Azt javaslom, kezdjük is el!

Tompa Ádám és Orosz Ákos

1. Prológus: Fizikai színház (fogalomanalízis-vázlat)

Egy dolog fogalmi tisztázása a róla való beszéd egyik fontos előfeltétele; ez nem feltétlenül egzakt definiáltságot takar, csupán annak praktikus bizonyosságát, hogy ugyanazon kifejezésen nagyjából ugyanazokat a konkrét jelenségeket értjük. A *fizikai színház (physical theatre)* kifejezés, azt gondolom, – legalábbis hazánkban – még nem tart itt. Sokkal inkább a róla való beszéd terén egy színházi (a wittgeinsteni értelemmel rokon) nyelvjáték virtuális középpontja, míg az alkotás terén egy elképzelés, egy kísérlet, egy, az eddigiektől némiképpen eltérő szemléletmód testről, mozgásról, színházról. Megszólalásmódja és eszközei tekintetében – mint ami a testtel is és többé-kevésbé a szöveggel is intenzív interakcióba lép – a fizikai színház a kortárs tánc és a színházművészet határvonala környékén helyezi el magát. Másrészt viszont mind a tánc-, mind a színházművészet elsősorban *felhasználja* a testet: a nem-test (belső, lélek, érzések, gondolatok stb.) érzékelhetővé válásának határfelületeként (jelként, médiumként, formaként), míg a fizikai színház nevű új szemlélet ugyanezt a testet, a maga legcsupaszabb fizikalitásában és holisztikus teljességében egyszerre, a dráma tényleges alanyaként *megmutatni* kívánja. Úgy teszi jelölővé a testet, hogy valóságosan engedi

működni (puffanni, elfáradni, fizikai veszélybe kerülni), amely stilizálatlanság következménye egyrészt egyfajta szokatlan, néha revelatív igazságélmény a befogadóban, másrészt az, hogy a színpadi történések radikális *itt és most*ja elvesztheti kapcsolatát a puszta akción túl bármiféle jelentéssel. Ebből a szempontból a fizikai színház inkább a művészet (tánc- és színházművészet) és a nem-művészet határvonalán áll, és – hol termékeny és művészi, hol dilettáns és hatásvadász módon – a „Mi a művészet?" kérdését veti fel.

Bár az idén még nem biztos, jövőre bizonyosan indul fizikai színházi rendező-koreográfus szakirány a Színház- és Filmművészeti Egyetemen, aminek hatásaképpen vélhetően markánsabban fog körvonalazódni a fogalom maga, de legalábbis elméleti oldalról zabolát kaphat ez a bizonyos – Lloyd Newsontól (DV8) induló, a legkevésbé sem terméketlen – nyelvjáték. Akárhogyan alakuljon is azonban a helyzet, a Maladype Társulat *Leonce és Léná*ja vélhetően az egyik első olyan – a prózai színház irányából érkező – hazai előadás lesz, amely megszólalásának alaphangjává tette azt, amit majd fizikai színháznak fogunk nevezni. Ami az előadást illetően önmagában még nem dicséret, csak tény.

Simkó Katalin és Orosz Ákos

Schiller Kata felvételei

2. Darab és/vagy előadás és/vagy...?

Balázs Zoltán rendező írásos felvezetőkön, szórólapokon is kinyilvánított elképzelése az volt, hogy minden egyes előadás előtt a nézők szeme láttára pályáztatja meg színészeit a szerepekért, amelyeket elsősorban fizikai kondíciók alapján lehet aznapra elnyerni. Ennek előfeltételeként mindenki tudja az összes szerepet, valamint a rendező által jelenetenként más és más párokba osztott színészeknek teljes és kész jelenetterveket kellett készíteniük úgy, hogy csupán két instrukciót kaptak: eszköznek a bambuszrudakat, alaphangnak a fizikalitást. Ennek eredőjeként adva van jelenetenként négy-négy verzió, és a lehetőség, hogy bárki harcba szállhatott Leonce és Léna szerepéért. Azonban sem május 21-én – sem előtte még egyszer sem – nem ez történt. Egyelőre egy másik játékkal kellett beérnünk: Balázs Zoltán ott helyben választott vagy hagyott ki jeleneteket a pillanatnyi nézőtéri és előadói atmoszférára reagálva, ezeken túl pedig a nézők is lehetőséget kaptak egy-egy jelenet másik szereposztásban, más alkotói elképzelés mentén való kijelölésére és megtekintésére. Mivel a jelenetek, létrejöttüknek megfelelően, sokkal inkább – a parodisztikus harsányságtól a megrázó drámaiságig különféle – jelenetatomokként működnek, semmint valamiféle szigorúbb dramaturgiai ív mentén, s mivel a Büchner-dráma jeleneteinek talán ha a felét játszották el (közülük kettőt két verzióban, Leonce monológját pedig mind a nyolcan – szimultán), első megközelítésben inkább egy sajátos workshopot kaptunk, mint darabot... Pláne nem Büchner *Leonce és Léná*ját.

A másik oldalról viszont ezt a fajta széttartó színházi képletet egy szigorú és egyszerűségében tiszta egység ellenpontozta: a két oldalra felállított nézőtér metszésterében két végén bambuszrudakkal szegélyezett fehér tatami mint játéktér egysége; az akár egész testre felhúzható, buggyos aljú fekete pamut öltözék egysége; a különböző hosszúságú bambuszrudak mint egyedül

engedélyezett kellék egysége; a fémtől és műanyagoktól mentes játéktéri zeneszerszámok egysége; és mindezek felett a fizikalitáshoz, az emberi testekhez és tárgyakhoz való sajátos viszonyulás egysége. Ahogy az emberi test hol mint akadály, hol mint veszélyeztetett elem, hol mint kihívás, de minden esetben a legteljesebb mértékben mint valóságos embertest is (egy konkrét ember konkrét teste) jelenik meg, a bambuszrudak is néhol metaforaként, néhol allegóriaként, de mindezek mellett az emberi testtel konkrét kapcsolatban lévő konkrét fizikai tárgyként (ami például egy fejen vágás legkonkrétabb veszélyével fenyeget) szerepelnek. Ennyiben a legszigorúbb értelemben véve egy darabot látunk, annak ellenére, hogy szigorú értelemben véve nem.

Büchner drámáját visszatérő módon (nem kevéssé ironikusan) szervezi a „Ki vagyok én?" filozófiai, konyhafilozófiai kérdés felvetése, és a mű kiemelt pontján – Leonce, Léna és szolgálóik Popóba érkezésekor – az identitás meghatározhatatlanságának problémája egy nyelvi abszurd játékban csúcsosodik ki. Balázs Zoltán rendezői alapötlete – a szimultán szereposztással, az előadásról előadásra történő pályáztatással, a kezdő énekes-mozgásos jelenet mechanikus szabályszerűsége mellett is átláthatatlan keveredésének érzékletes és jelentéses mozgóképével, és végül a zárójelenetben két néző színpadra állításával Lénaként és Leonceként – a színház mibenlétére, lényegére való metaszínházi utalás mellett ugyanígy a személyiség önazonosságának, kicserélhetőségének, összetéveszthetőségének kérdését állítja középpontba. Ennyiben, még ha közel sem hangzik is el a teljes szöveg, a leginkább adekvát módon (azaz: interpretációként) Büchner *Leonce és Léná*ját látjuk.

3. Színészi játék

A színészek által hozott ötletek „bambuszra és Büchnerre" az egyes jelenetek alaphangulatának élvezetes és kreatív sokszínűsége mellett a megszólalások minőségét is szórják némiképp. Egy-egy kevéssé szerencsés módon illusztratív, patetikusabb részt leszámítva általában ötletes, izgalmas – a rácsodálkozás élményétől az érzelmi katarzisig sokféle – megoldást láthatunk. Az egyik jelenetben Fátyol Kamillát Rosettaként kaotikusan kuszált bambuszrudak bizarr ketrecében, máskor ugyanőt mint Lénát egy keresztrúddal a nyaka alatt megtámasztva emelik magasba – mindkét jelenet a megfeszítés ikonjára utal. Az első érzékletes, ihletett jelként, a második kissé pátoszos egyértelműséggel. A fizikai, kondicionális képességek határaival való játék izgalmának és valósságának élményét néhol az erre való rájátszás nyilvánvaló hamissága gyengíti (talán legjellegzetesebb módon Tompa Ádám Leonce monológjában, ahol a színész elrajzolt arcjátékával kísérli meg aláhúzni hasizma szemmel látható túlterhelését).

A fizikai színházhoz táncművészeti előadásokon keresztül szocializált szem és fül számára a színészi játék, a verbalitásban is hézagtalan színpadi jelenlét magától értetődő biztonsága olyan *nyugalmat* nyújt, amit az egyre gyakrabban „színjátszani" próbáló kortárs tánctól – az általában kevéssé hiteles színészi jelenlét és fals intonáció miatt – csak nagy ritkán kaphat meg. A Maladype – Találkozások Színháza színészei nem merészkednek messzebb, mint képességeik engedik, mozdulataik sem nem tánc, sem nem mozdulatművészet: jelek, gesztusok, rajzok, amelyek pontosan ismerik testük civil bumfordiságának, kondicionálisan felkészített, sportos prózaiságának határait. *Leonce és Léná*juk mint fizikai színház így lehet hibátlan és nem teljes. (A mozdulatművészeti képzettség hiánya leginkább talán abban érhető tetten, hogy a fizikalitást túlzottan gyakran, néha már-már sematikus módon a fizikai teljesítőképesség határainak kísértéseként artikulálják.)

Van abban valami pontosan meg nem határozható módon megrázó, ahogy a játéktér szélén állnak szólításra várva, egyre fáradtabban, akár a játszó társakra nézve, akár háttal nekik, de mindvégig szenvtelen tekintettel. És amikor Balázs Zoltán vagy a nézők úgy döntenek, akkor bemennek a színre... Odaadják magukat, eljátsszák, majd ugyanezzel a tekintettel visszaállnak. Mint valamiféle melankolikus talajtornászok, szomorú bohócok. Noha nyilvánvalóan sem nem ezek, sem nem azok... És talán nem is szomorúak.

4. Epilógus

A fizikai színház a legkonkrétabb értelemben vett test is, jelentés is.

A május 21-i előadás zárójelenetében a sors kiszámíthatatlansága és/vagy a véletlen folytán egy színházi rendezvénymenedzser szakírót és egy kritikust csábítottak fel a színpadra: Szilágyi Marit és jómagamat. Alkatunk okán a test fizikális-mennyiségi kritériumának is megfelelt ez a konstelláció, és jelentés nélkül sincsen az, hogy egy színházi előadás során végtelenül megejtő empátiával és a legfinomabb, szinte érzékelhetetlen jelekkel instruálva éppen két, a helyzetben teljesen tanácstalan, megszeppent színház közeli szakembert adnak össze, mondván, hogy csodálatos automata az ember.

Akikkel fordul egyet a világ, napokig lidérces álmokból ébrednek izzadt csatakosan, majd egyikük írni kezd, hogy „arra gondoltam..."...

GEORG BÜCHNER:
LEONCE ÉS LÉNA
(Maladype –
Találkozások Színháza,
Bárka Színház)

Fordította: Thurzó Gábor, Rónay György. **Díszlet, jelmez:** Gombár Judit. **Zenész:** Mogyoró Kornél. **Dramaturg:** Góczán Judit. **Asszisztens:** Fülöp Veronika, Tóth Péter. **Rendező:** Balázs Zoltán.
Szereplők: Bakos Éva, Fátyol Hermina, Fátyol Kamilla, Simkó Katalin, Orosz Ákos, Papp Zoltán, Páll Zsolt, Tompa Ádám.

Urbán Balázs

Yvonne meg a többiek

A SEPSISZENTGYÖRGYI TAMÁSI ÁRON SZÍNHÁZ VENDÉGJÁTÉKAI

A Vendégségben Budapesten előadás-sorozat keretében tartott májusban „miniévadot" Pesten a Tamási Áron Színház. Három erősen eltérő karakterű előadást láthattunk; az egyik kortárs monodrámából, a másik Steinbeck műveiből, a harmadik Gombrowicz mind gyakrabban játszott félklasszikusából készült. Utóbbi kettő rendezője az erdélyi színházművészet két meghatározó alkotója, a Sepsiszentgyörgyön több év után ismét dolgozó Barabás Olga, illetve a társulat vezetője, Bocsárdi László.

Júlia: Ruszuly Éva

A Ruszuly Éva által előadott *Júlia* abban az értelemben nem klasszikus monodráma, ahogy mifelénk érteni szokták; vagyis nem olyan kollektív alkotás, mely abban különbözik a többitől, hogy csupán egyetlen szereplője van. Itt az előadás megalkotója maga a színész; ő dolgozza ki a szövegváltozatot, álmodja meg a díszletet, a jelmezt, s rendezi önmagát. (Hogy ki mennyi segítséget igényel vagy kap, nyilván változó.) „Egyéni műsornak" nevezik az ilyet, s nem ritka vizsgafeladat az erdélyi főiskolákon: a kisvárdai fesztiválokon néha „csokorba kötve" is láthatók az elkészült produkciók. Az, hogy Ruszuly Éva előadása a sepsiszentgyörgyi repertoárra került, nyilvánvalóan önmagában is elismerést jelent. Ami nem véletlen, még akkor sem, ha a produkció azért hagy maga után némi hiányérzetet. Visky András monodrámája a kollektív és személyes XX. századi történelem egyik fájóan tragikus részét bontja ki egy asszonyi sorson keresztül. A forma a visszaemlékezésé, az egyes jelenetekben viszont ritka erővel és sűrűséggel épülnek meg a drámai szituációk. Az előadásnak elvben a jelen idejű megélés és a múlt idejű felidézés végletei között kell csapongania. Ami némileg csapdahelyzet: ha az előbbi igazán erős és szuggesztív, azzal az utóbbi erejét gyengíti. Hogy létezik-e ennek az ellentmondásnak látványos feloldása, nem tudom (a jó hírű kolozsvári előadást, melyben Szilágyi Enikő játszotta a szerepet Tompa Gábor rendezésében, sajnos nem láttam), Ruszuly Éva mindenesetre az egyszerűbb utat választja: gyakorlatilag lemond a múlt időről, s az igen erősen meghúzott darab dramaturgiai csúcspontjaira koncentrálva a megélésre helyezi a hangsúlyt. Erőteljes, szuggesztív, helyenként magával ragadó, mégis, kissé túlcsorduló a fiatal színésznő játéka. Ami alighanem összefügg azzal, hogy a kicsontozott szöveg maga is érzelmesebbé, ugyanakkor egysíkúbbá s némiképp didaktikussá válik, s nem jön létre a mű rétegei, idősíkjai közti feszültség. Ám a színészi tehetségről, a színházi fantázia képességéről (igen jól használja a színésznő a puritán, szimbolikus erejű díszletet) a játék mindenképpen meggyőz.

Barabás Olga hosszabb idő után tért vissza Sepsiszentgyörgyre – az utóbbi időben főként a Marosvásárhelyi Ariel Színházban dolgozott. Több jelentős előadást hozott létre epikus anyagból kiindulva, a szerepeket a játszók személyére formálva. Hasonló kiindulópontja lehetett a *George és Lennie*-nek is, mely Steinbeck műveiből, elsősorban persze az *Egerek és emberek*ből készült. A híres kisregény többnyire jól

megírt, szentimentális dráma formájában érkezik a színpadra, általában jelentős közönségsikert aratva. A Barabás-féle adaptáció megkísérli lekaparni a rászáradt szirupot a szövegről, s a regényekből vett motívumok segítségével széles horizontot, tág hátteret rajzolni a két fiatalember tragikus története mögé. Hangsúlyossá válik így a gazdasági válság társadalmi hatása, az egyes rétegek szembenállása, a „lázadó munkások" kisszerűsége. Fontos lesz a gazda és fia, Curley kapcsolata; az ő viszonyuk alapvetően befolyásolja a főszereplőket is.

Ám megtörténik az, ami Barabás Olga rendezéseiben nemigen szokott: a feltételezhető intenció nem kel életre, a megjelenített háttér közhelyes marad, az egyes kapcsolatok banálisak, a gondosan megkonstruált epizódok, betétek jelzésszerűek. Nem jön létre olyan eredeti forma, mely a hagyományos realista játékmód helyére lépve érzékileg, szuggesztíven sugározná az egzisztenciális csődöt, a reálszituációkat viszont a közhelyes tartalom gyengíti. Ráadásul a rendező egyik-másik színészét erejét meghaladó feladat elé állítja. A főszereplőket körülvevő közeget – mind tényleges valójában, mind szimbolikus voltában – a munkásokat játszó három színésznek, Diószegi Attilának, Márton Lórántnak és Erdei Gábornak kellene megteremtenie. A színészek azonban érdekes figurákat hoznak csupán, szövegmondásuk eggyé mosódik, a figurák árnyalására, változatosabbá tételére nincsenek eszközeik. Slim szerepe is fontos lenne Barabás adaptációjában, ám Kolcsár József szürke alakítása nem érteti meg a figura jelentőségét. Szabó Tibor (Gazda) és Váta Loránd (Curley) ugyan rutinosan eljátszanak a megjelenített sztereotípiákkal (ravaszkodó, zsugori, az embereken többnyire átlátó élősködő és hasztalan kitörni próbáló, ügyefogyottan urizáló, érzelmileg kiszolgáltatott fiú), de valóban elmélyíteni ők sem tudják a szerepeket. Miként Curley unatkozó, élveteg, vesztébe futó feleségéről (Magyarosi Imola) sem derül ki több, mint más előadásokban. A mellékszereplők közül egyedül Pálffy Tibor az, aki autonóm figurát teremt a George-ékhoz csapódni próbáló, az érvényesülés útját tétován kereső, szerencsétlen Candy alakjából.

Így az a furcsa helyzet áll elő, hogy az előadás erősségét mégsem az a plusz jelenti, amit az írói-rendezői invenció ad hozzá a történethez, hanem a mű magja, melyet a két főszereplő játszik el. Itt kamatozik Barabás Olga munkája is: Nagy Alfréd (George) és Mátray László (Lennie) egyaránt sallangmentes, letisztult, minden direkt hatáselemtől őrizkedő alakítást nyújt. Nagy Alfréd éppoly hitelesen jeleníti meg a kallódó ifjú perspektívavágyát, mint a barátja iránti féltő szeretetet, Mátray László pedig nem játszik rá a gyengeelméjű óriás kliséire; egy önmagának és környezetének egyaránt kiszolgáltatott ember drámáját mutatja érzékletesen. Ha az előadás egészét kudarcnak érzem is, e két alakítás feltétlenül méltánylandó teljesítmény, s remélhetőleg a színház és a rendező közti újabb együttműködés garanciáját is megteremti majd.

Nagy Alfréd (George), Mátray László (Lennie) és Pálffy Tibor (Candy) a George és Lennie-ben

Bocsárdi László színes, gazdag, a különböző hatáselemeket hallatlan magabiztossággal alkalmazó, ambivalens értelmű, igen erős előadást rendezett Gombrowicz drámájából. Az *Yvonne, burgundi hercegnő* az utóbbi években egyre gyakrabban bukkan fel a honi színházak repertoárján: hol *Hamlet*-parafrázisnak hat, hol inkább a formák halmozódásáról és kiürüléséről szól. Zárt szerkezetű mű, így a választott mezsgyén többékevésbé kiszámíthatóan halad az előadás. Ám Bocsárdi

ezúttal több értelmezési mezőt is nyit, a szokottól eltérő gondolatokkal és ötletekkel gazdagítja a játékot, eredeti asszociációs lehetőségeket teremtve ezzel a befogadó számára. Bartha József díszlete igen egyszerű: a sötét falak előtt egyetlen kanapé áll, mindvégig ez marad az egyetlen – sokfunkciós – díszletelem. Ám a falak alkalmanként megnyílnak, s mögöttük már az első alkalommal, Yvonne megjelenésekor sáros, iszapos medence tárul fel. A lányra rászárad a sár, melyből a későbbiekben a többiekre is bőven tapad. (A sárból már kivakaródzott második részben ugyanitt bujdokolnak, fondorkodnak majd az Yvonne életére törő királyi összeesküvők.) Ez a színpadi megoldás egy kézenfekvő értelmezési lehetőséget is megnyit: mivel ebben a térben minden belül van, s Yvonne is a belső, rejtett térben bukkan fel, önmagában is szimbolizálhatja mindazt a csúfságot, elrejtésre ítélt torz világot, mely az udvari pompa mögött rejtezik.

Persze az udvari pompa idézőjelek között értendő. Ignác király udvara maga a természetellenes póz, a képmutatás. A szereplők többnyire kifacsart testtartással közlekednek, nevetséges pózokba görnyednek, s úgy viselkednek, mintha mindig éber tekintetek pásztáznak őket. De hát pásztázzák is: egy kamera képei számolnak be csaknem mindenről, s az eredményt gyakran láthatjuk is a színre tett tévén keresztül. A torz formának domináns, akár formateremtőnek is mondható része a kamera jelképezte nyilvánosság, a média s a tévén keresztül közvetített kép. Ez így akár divatos közhely is lehetne, de a rendező több irányban is továbbviszi az ötletet. Részint azzal, hogy a vetített képet más funkcióval is felruházza. Ezen láthatjuk a színen épp nem lévő Yvonne látszólag rezzenéstelen, ám aprókat mégis rezdülő tekintetét. S leképezi az előadás formáját is, hiszen Bocsárdi szívesen játszik el a mozi képzetével is: mintha szélesvásznú filmet látnánk, melyet a tévé kicsiben vetít (s a végén legördülő stáblista foglal majd keretbe). Másfelől nem a kamera az egyetlen, mely kívülről hat az udvar életére. A szereplők a helyi *Gazetta* legfrissebb számát olvassák, azt, amelyet mi, nézők is megtalálhattunk székünkön, s amely az előadás műsorfüzeteként is szolgál. Melyben éppúgy olvashatunk burgundi híreket, interjút a Kamarással, mint ahogy értesülhetünk a sepsiszentgyörgyi színház „méltán világhírű" társulatának előadásáról is. A szellemes teátrális gegként funkcionáló (és ritka igényességgel szerkesztett) műsorfüzet éppúgy a színpadi és a színpadon kívüli valóság viszonyára reflektál ironikusan, mint a tévén közvetített kép.

A homogénnak látszó közeg színházi szempontból színes és rétegzett. Az uralkodó körül lakájmódra hajlongó udvaroncoknak vagy a tetszeni vágyás kórossá fokozott kényszerében szenvedő, szüntelenül magakellető udvarhölgyeknek tablóján sajátos, egyéni színek is feltűnnek; a szereplők ugyanannak a groteszk játékmódnak több árnyalatát mutatják meg. Néhányan pedig kiválnak a tablókból, s nemcsak a főbb szereplők – a visszafogottabban, elegánsabban s éppen ezért hatásosabban csábító Iza vagy a trónörökössel folytatott kényszerű játékból ki-kilépő Cirill –, de néhány mellékfigura is. Valentin például egy régi, de mindig hatásos teátrális geggel közlekedik a színen – bizonyítva

Barabás Zsolt felvételei

Pálffy Tibor (Kamarás), Mátray László (Fülöp herceg) és Kicsid Gizella (Yvonne)

ezzel, hogy a Bocsárdi által választott forma elég gazdag ahhoz, hogy első látásra stílusidegen ötleteket is integráljon. A királyi pár és a Kamarás szerepénél, funkciójánál fogva válik ki a közegből, de nem válik el attól; az uralkodó és az udvar – mint reális közeg és mint forma – kölcsönösen feltételezik egymást, s egyaránt konstansnak, változtathatatlannak tűnnek. Csak a két főszereplő változik: Fülöp, aki valóban hamleti utat jár be az előadásban, és Yvonne, aki mintha nemcsak katalizátora, de vizuális-szimbolikus leképeződése is lenne ennek az útnak. Jelentős fizikai átalakuláson megy keresztül: első megjelenésekor sárban, iszapban fürdő, műmellekkel, műfarral kitömött szörnyszülöttnek látjuk, az udvarba kerülve lenyalt hajú fiúnak tűnik, hogy aztán meggyilkolásakor végre női ruhában, de teljes testében verejtékben úszva jelenjen meg (a halszálkával meggyilkolt, fején töviskoronára emlékeztető fejdíszt viselő Yvonne látványa természetesen újabb asszociációs mezőt nyit meg).

A társulat egységesen magas színvonalon valósítja meg a koncepciót. Az udvaroncokat játszó idősebb színészek (Kőmíves Mihály, Veress László, László Károly) éppoly precízen illeszkednek a játékba, mint az udvarhölgyeket alakító ifjú színésznők (Fekete Mária, Ruszuly Éva, Magyarosi Imola, Fatma Mohamed). Valentinként Botka László lendületesen valósítja meg a teátrális csikicsukit. Erdei Gábor nem alkatból oldja meg Innocent szerepét; akkor a legjobb, amikor a „széptevő" sértett öntudatát karikírozza. Pál-Ferenczi Gyöngyi Izája természetesebb, szolidabb, emberibb, mint a többi udvarhölgy; a nézői tekintetet éppúgy magára vonzza, mint Fülöpét. Váta Loránd Cirillje Rosencrantzék és Horatio vonásait is magába sűríti: talpnyaló, saját karrierjére vigyázó és hercegi barátját óvni próbáló udvari törtető, aki, ha lehet, megpróbál emberséges maradni. Pálffy Tibor Kamarása pedig mintha luciferi anyagba mártott Polonius lenne; fontoskodása, szüntelen nyüzsgése mosolyogtató, de minden gesztusa érzékelteti, hogy komoly hatalommal rendelkezik, melyet bármikor és bármire kész használni. Gajzágó Zsuzsa Margit királynéja a fenséges tartás mögött csupa görcs, szorongás. Komplexusai a költészet iránti reménytelen szerelemben és az emiatt érzett gyötrődésben csúcsosodnak ki – miként magának az alakításnak is az önreflexióra építő monológ a csúcspontja. Nemes Levente Ignác királya az önelégült pojáca, a dögrováson levő, de foga fehérjét még kimutatni kész despota és a buta clown pompás keveréke. Láthatóan semmi nem érdekli önmagán kívül, még Fülöp provokációját is alig érti, s a múltbeli bűnt is úgy idézi fel, hogy súlyából semmit nem érzékel. Az egységesen erős alakítások jelentőségét az adja, hogy miközben a színészek tökéletesen belesimulnak az erősen stilizált, groteszk színekkel átitatott, reflexív játékmódba, a mozgással, a nonverbális eszközökkel, a hangsúlyok sajátos változtatásaival valamennyien egyénítik is a figurákat.

A két főszereplő helyzete más: az ő alakjuk a közeghez való viszonyulásukban értelmeződik. Mátray László Fülöpként nem játszik rá a Hamlet-klisékre, de pontosan mutatja a burgundi királyfi torz, felemás lázadásának reménytelenségét, ami nemcsak az udvari közeg következménye, hiszen Fülöp maga sem tud környezetétől radikálisan elszakadni. Döntésképtelensége, hangulatváltozásai, téblábolása őt is komikus színben láttatják. Kicsid Gizellának sikerül megoldania azt a roppant nehéz feladatot, hogy Yvonne-t egyszerre lássuk hús-vér figurának, puszta megjelenésével ingerlő torzszülöttnek és szimbolikus alaknak. Noha átváltozásai radikálisak, mindig ugyanaz a kifejezéstelennek tűnő, kiismerhetetlen, szorongást gerjesztő figura marad, akinek az első jelenetben megismertük. Mindezt a színésznő elsősorban jelenlétének erejével, a látszólag kifejezéstelen arcon végigsuhanó apró rándulásokkal, a megszólalások kiszámíthatatlanságával, a mozgás precíz koordinálásával éri el.

Bocsárdinak és színészeinek sikerült némiképp szétfeszíteni a mű zárt szerkezetét, eredeti jelentéstartalmakkal gazdagítva a dráma szövetét, igazán hatásos, gondolkodásra késztető, szuggesztív produkciót hozva létre. De az *Yvonne* túl is mutat önmagán: egy kiteljesedni, kikristályosodni látszó színházi nyelv és az azt odaadással és fölényes szakmai biztonsággal alkalmazó társulat képét is kirajzolja. Közhelyek következhetnének még ránk váró színházi örömökről, esetleges új utakról, effélékről, de ezek merőben feleslegesek; Bocsárdi László nyilvánvalóan tudja, milyen úton kell tovább haladnia a társulatnak, s csodálkoznék, ha a közeljövőben nem látnánk ennek újabb eredményeit.

VISKY ANDRÁS: JÚLIA

Előadja: Ruszuly Éva.

GEORGE ÉS LENNIE

John Steinbeck művei alapján.
Zene: Apostolache Zénó. **Rendező-díszlet-jelmez:** Barabás Olga.
Szereplők: Nagy Alfréd, Mátray László, Szabó Tibor, Váta Loránd, Magyarosi Imola, Kolcsár József, Pálffy Tibor, Diószegi Attila, Márton Lóránt, Erdei Gábor, Kicsid Gizella, Ruszuly Éva.

WITOŁD GOMBROWICZ: YVONNE, BURGUNDI HERCEGNŐ

Pályi András fordítása alapján. **Dramaturgiai munkatárs:** Czegő Csongor. **Díszlet:** Bartha József. **Jelmez:** Dobre-Kóthay Judit. **Zene:** Könczei Árpád. **Színpadi mozgás:** Fatma Mohamed. **Videotechnika:** Sebesi Sándor. **A rendező munkatársai:** Diószegi Attila, Nagy Alfréd. **Rendező:** Bocsárdi László.
Szereplők: Kicsid Gizella, Nemes Levente, Gajzágó Zsuzsa, Mátray László, Pálffy Tibor, Pál-Ferenczi Gyöngyi, Váta Loránd, Kolcsár József, Molnár Gizella, Krizsovánszky Szidónia, Erdei Gábor, Botka László, Kőmíves Mihály, Veress László, László Károly, Darvas László, Fekete Mária, Ruszuly Éva, Magyarosi Imola, Fatma Mohamed.

Tompa Andrea

Trojka és szputnyik

HOLT LELKEK – TOKHAL VONÓVAL

Egy új társulat indulásának – fellövésének – sokféle programműve lehet, a *Sirály*tól akár a *Holt lelkek*ig, attól függően, hogy kire/mire vonatkozik az állítás: művészi credo kiáltványa fogalmazódik vagy önmeghatározás, magukról vagy másokról beszélnek majd az alkotók a kiválasztott mű által. A *Holt lelkek* mindkettőre alkalmas (lesz, lehet): a „mi vagyunk holt lelkek" állítás ugyanúgy megfogalmazható, mint a „ti" (nézők), „ők" (bárki, a bolond világ, a magyar színházi szakma vagy akit akartok).

Úgy tűnik, a Szputnyik Hajózási Társaság néven fellőtt új társulat Bodó Viktor vezetésével mintha nem döntené el, hogy kiről beszél, nem a (holt) magyar színháznak fogalmazott hadüzenet, sem ön(mi)-elemzés. Nincs kritikai attitűd, nem baj, nem is kell.

A kortárs magyar színházi kétségbeesésben, mozdulatlanságban persze mindkettő nagyszerű hír, örvendezni lehet: hogy új társulat alakul (néhány figyelni való új csapat, a HOPPart, a KoMa mellett), plusz hogy Gogol *Holt lelkei*t viszi színre. A társulat mellesleg felvette nevébe a Modern Színházi és Viselkedéskutató Intézet – Labor kifejezést, egyszerre utalva komoly elődeire és ironikusan ki is fordítva azt. (A színlapon jóga- és gerinctornatanár is szerepel...)

A saját hazájában emblematikus, nagy epikus művet errefele ritkán játsszák. Orosz színpadon (legalább) két szélsőség látható belőle mostanság: vagy hivatkozási alap a mű, az egyes szerepek, a furcsa földesurak pedig remek alkalmat kínálnak szólókra és jutalomjátékokra (ilyen volt a pár éve látott művész színházi változat, amelyben a Pljuskint játszó Oleg Tabakovnak minden egyes mondatáért taps járt); vagy a másik véglet – amely szerint ugyancsak hivatkozási alap a mű – a dekonstrukció: Oleg Bogajev *Volt lelkek*re vagy *Holt telkek*re magyarítható címen készült átirata. (Egyébként Bulgakov is írt a regényből adaptációt, be is mutatták 1932-ben a Művész Színházban.) Magyar színpadon mindkét út zsákutca lenne, itt ugyanis a mű nem lehet hivatkozási alap, egyetlen lehetőség egy eredeti szöveg (adaptáció) megírása, úgymond, Gogol mentén.

A *Holt lelkek – Tokhal vonóval* eredeti mű, mint minden Bodó-rendezés. (A korábbi szerzőtárs, Vinnai András most nem szerepel a színlapon, ehelyett, úgy tűnik, a társulattal közösen született a textus.) Az alapanyag nagyszerűen alkalmas bármire (mint minden alapanyag), Bodó méltán folytathatja (-ná) egyre jobban körvonalazódó rendezői világát. Önmagára hivatkozva át is vesz egy idézetet *Fotel* című korábbi darabjából.

Szandtner Anna, Koblicska Lőte, Fábián Gábor, Lázár Kati, Tóth Simon Ferenc, Juhász Kristóf, Krékits Péter és Moskovits Krisztina

Bodó szerint a világ olyan őrültekháza – elmegyógyintézet, mint a *Fotel* is tematizálja –, amellyel szemben

Krékits Péter, Vicei Zsolt, Juhász István, Fábián Gábor és Moskovits Krisztina

Koncz Zsuzsa felvételei

nem áll egy másik, „normális" világ, „a normálisok" világa. A világ mint őrültekháza nála nem szürreália – amellyel szemben létezne egy reália –, hanem egyetlen, kizárólagos közeg, alternatíva nélkül, amely legfeljebb bedarálja, felfalja másként gondolkodóit. Bodó előadásainak szabadsága és (időnkénti) nagyszerűsége a drámai anyagnak, a rendezői világnak és a játéknak, végső soron az egész *mise en scène*-nek ebben az összecementezett, a szemünk láttára születő egységében rejlik. Amely kőművesmunka (hogy a cement metaforájánál maradjak) nem kész forma, termék, hanem történő-születő-keletkező folyamat, építkezés: maga az előadás fokozatos kitakarása.

Ez az őrültekháza – amely a Gogol-regényben nemcsak az egyes karakterekben, a mániákus figurákban jelenik meg – itt maga a hely, Oroszország, ahol a holt lelkek vásárlása, ez a kifordított fausti téma egyáltalán lehetségessé válik. Puskin sokat idézett reakciója is – „Istenem, milyen szomorú a mi Oroszországunk!" – erre a képtelen, beteg, őrült országra vonatkozott, amikor a szerző felolvasta neki az első részt. A regény műfaja – poéma, írja Gogol a *Holt lelkek* alá (Puskin pedig verses regénynek nevezi *Anyegin*jét) – szintén a regény műfajának „megnyitása", határátjárás, elemelés, melyet az első könyv végén szimbolikusan is a földtől elrugaszkodó, égbe emelkedő trojka képe zár.

A Bodó-féle *Holt lelkek*-adaptációban (pontosabban eredeti darabban) ez a trojka vagy szputnyik, vagy ahogy tetszik: maga az előadás (a májusi bemutatón látott verzióban) nem emelkedik az égbe. A világ mint őrültekháza sem születik meg (ami lehet, hogy csak előzetes elvárás mind a Gogol-, mind a Bodó-vonalon). Az etűdök – Csicsikov látogatása és az egyes földesurakkal való duettjei, tehát maga a holt lelkek felvásárlásának biznisze – az előadás első részét uralják. Az új textus igyekszik megértetni a holt lelkeket mint jogi problémát is (a két revízió között meghalt lelkek felvásárlásáról van szó – ez meglehetősen érdektelen „sztori" önmagában), a karaktereket is felvázolja. A holt lelkeket mint metafizikai problémát – mint ördögi üzletelést, mint mefisztói utazást – nem nyitja meg, csak utal rá, olykor a közelében mozog, de mégsem... Eljelentéktelenedik. Az előadás meglehetősen vázlatos, mondhatni, híg, mintha csupán esetleges improvizációk folynának; a darab nemcsak hogy etűdökből építkezik, de mintha a cementezésből maga az anyag hiányozna, csak a kissé áttetsző, zavaros víz lenne, ami nem tud megkötni. A jelenetek lassan épülnek, és nem tudni, hová tartanak, bár az egészben sok vicces részlet, jó lehetőség, kép, gesztus, játék, ötlet stb. van. Stabil figurák mellett (Csicsikov, Korobocska – ez utóbbit Lázár Kati alakítja, nagyszerűen, bár egész más játékstílusban, mint a többiek), a kórus tagjai felváltva alakítanak embert, gépet, állatot, díszletet. Gyakran főiskolás gyakorlatsorokat látunk.

Kiváló lehetőség, mégis félbenmaradt lehetőségek sora ez az előadás. Amikor Petruska, a szolga (orosz vásári bábfigura ő, Pierrot és Paprikajancsi távoli rokona) felolvassa a holt lelkek névsorát, efféle nevek keverednek itt: Nyekraszov (a költő), Katajev (az író), Cantemir (a moldvai fejedelem), Szerov (a festő). Kevesen nevetnek, tán a nevek folynak egybe, és a szokásos magyar russzofób gesztussal mindenki szó szerint elereszti a füle mellett, ami oroszul van. De roszszul ellenpontozza e névsort a vetített kép is – (orosz?) parasztokat látunk, öreg bácsikat –, amely konvencionális, üres, humortalan. Nem megnyitja, hanem bezárja az értelmezést.

Elidegenítő effektusként – mint zenei betét – a társulat megalakulásának híre is bekerül az előadásba, számos nyelven beharangozva az örömhírt.

A második rész azonban maga mögött hagyja Gogol regényét, egy báljelenetet adva keretül. A színpad széleit konvencióként kijelölő tányérok, poharak, evőeszközök – az evés regénye ez, ahogyan, Jan Kott szerint, *A revizor* az evés drámája – most funkciót nyernek: férfi és női (gumi)genitáliákat tálalnak fel rajtuk, ki-ki ízlése és vonzalma szerint szopja-nyalja majd a tányéron kínált szexuális lehetőségeket (úgy emlékszem, mindenki heteró). Eszembe jut(hat) az orr mint fallikus szimbólum, a pszichoanalitikus iskola értelmezése Gogol híres elbeszéléséről mint kasztrációs félelem-

ről. Ezt az orrot egy kiváló árnyjátékban az első rész már felnagyítva exponálta: Fábián Gábor Csicsikov szerepében fizikailag is telitalálat, figurája, orra a Gogoléra emlékeztet. Mégis: a jelenet a puszta semmiben felfüggesztett ötlet marad, orr ide, fallosz oda, konnotációim amoda.

Ha az első rész sorvezetője Csicsikov találkozása a földesurakkal, a második részben a kórusjelenet lenne hivatott megteremteni a „holt lelkek"-probléma valamiféle olvasatát, amelyben Fábián Gábor tűzvörös frakkja ördögi lényének látványbeli jele lenne (bármiféle mögöttes tartalom nélkül), s a szputnyikot ha nem is lőnék égi-metafizikai magasságokba, de legalább Csicsikov sorsáról döntenének. Itt azonban valami zavaros képben áldozat és démon egyidejű létezése üres, értelmezhetetlen játék marad, amely egyelőre nem mutat túl önmagán.

HOLT LELKEK – TOKHAL VONÓVAL
(Szputnyik Hajózási Társaság – Modern Színházi és Viselkedéskutató Intézet – Labor)

Rendező: Bodó Viktor.
Szereplők: Fábián Gábor, Gera Marina, Hin Tung Pao, Juhász István, Juhász Kristóf, Krékits Péter, Koblicska Lőte, Lázár Kati, Maradlai Egon, Moskovits Kriszta, dr. Safranek Diego, Siket Tibor, Szabó Zoltán, Szandtner Anna, Tóth Simon Ferenc, Vicei Zsolt.

Jászay Tamás

A rettentő torony

FRIEDRICH SCHILLER: DON CARLOS

Eget a földdel egybekapcsoló, hideg csillogású fémrudakból összerótt toronyban és környékén játszatja Alföldi Róbert a Bárkán a *Don Carlos*t. A Vívóterem közepére installált fémmonstrumnak nem látni se a tetejét, se az alját: valóban a földből (az egy szinttel lejjebb lévő stúdióból) nő ki, és valahol fent, láthatatlan magasságban (a világítási hidaknál) ér véget. Odaföntről robognak le némaságukban is vészjósló, öltönyös-napszemüveges kíséretükkel a spanyol királyi család tagjai, odalentről óvatoskodnak, kúsznak be azok, akiket nem lát szívesen az udvar (így például a címszereplő is olykor, meg a Németalföld felszabadításán [is] munkálkodó Posa márki).

A közömbösen terpeszkedő torony (fő)szerepét illetően korán megvilágosodunk. Ha úgy tetszik, az maga a (spanyol) állam, az Emberen túlnőtt, rajta átnyúló hatalom, egyáltalán: a mindenkori diktatúra, amitől és amiből szabadulni képtelenség. Bármiféle nyersfordítás mégis leegyszerűsítő volna, hiszen Alföldi rendezésében az elátkozott, biztos pusztulásra ítélt világ mérnöki precizitással megkonstruált komplex jelképe lesz. Mert hogy ebben a praktikuma miatt taszító kör-

Seress Zoltán (II. Fülöp) és Gados Béla (Domingo)

Makranczi Zalán (Don Carlos) és Varga Anikó (Eboli)

Schiller Kata felvételei

nyezetben nincs és nem is lehet helye a reménynek, az kezdettől világos. Az egységesen komorra hangolt látvány – mint Alföldinél sokszor – nagyban segít abban, hogy a néző agyában megteremtődjön ez az érzés. Menczel Róbert rideg, a sötétből és a semmiből megvilágítás nélkül is kiragyogó, fenyegető fémkolosszusa előtt toronymagasságig érő, hatalmas fehér, illetve fekete tolóajtók – lehet rájuk vetíteni (nem mindig kellene), lehet mögöttük settenkedni és elbújni, vívódni és tépelődni (a hátulról érkező fény miatt árnyjáték lesz a szeretetlen, de folyton a szeretetről/szerelemről szónokló szereplőkből), sőt harcolni is lehet velük (Alba és Carlos „ütközete" két ajtó fülsiketítő összecsattanása).

Gyarmathy Ágnes jelmezei jól idomulnak a magabiztosan felfestett minimálháttérhez: a fekete minden árnyalatában pompázó, egyszerű szabású, ám rafinált öltözékeket egy-egy jelentékeny kiegészítővel teszi igazán egyedivé – ilyen Erzsébet királyné feltornyozott, kusza fátyol(?)költeménye vagy a Fülöp király nyurga alakjához egy despota allűrjeit illesztő, vállra hajított rókaprém (ami ápol és eltakar: nem elég széles a vállad? toldd meg egy szőrmegallérral). A gyerek infánsnő Velázquez-képről leléptetett fehér ruhaköltemény amiatt lesz nagyon is odavaló, hogy nem illik oda. És persze a meztelenségnek is jelentése van: a mindenáron titkolni akart, valójában azonban lassan szinte közszájon forgó vágyai miatt mondhatatlan kínokat kiálló Carlost égetik, marják ruhái, anyaszült meztelenül őrjöng a földön. (Eltekintve a derekára csatolt mikroporttól – a Bárka Vívótermének nem létező akusztikáját ezúttal így próbálta megsegíteni Alföldi. Ha jóindulatú lennék, mondhatnám, hogy az arcra-testre aggatott mikroportok látványa illik a technicizált közegbe.)

Alföldi Róbert másodszor fut neki Schiller öt éven át megszakításokkal írt, vaskos drámájának – sikerrel. A néhány évvel ezelőtti kecskeméti előadásra vérszegény, ám helyenként látványos, sok színészi bizonytalansággal terhelt produkcióként emlékszem (amiben – éppúgy, mint a szintén ekkor készült pesti színházi *Stuart Máriá*ban – zavartak a túlzottan aktualizáló, szájbarágós kiszólások is).

A rendező abba kapaszkodott, hogy a *Don Carlos* szereplői oly magas fokon űzik az értelmen alapuló fondorkodást és cselszövést, hogy az már dús érzelemmé nemesedik, illetve (túlélési) ösztönné alacsonyul. Itt mindenki akar valamit a másiktól, titkos és nyílt szövetségek, rejtett árukapcsolások irányítják az udvar, közvetve pedig az egész állam és minden alattvalója életét. Posa és Carlos szövetsége, Eboli és Carlos felemás viszonya, Erzsébet és Posa meg nem történt (?) afférja – sorolhatnánk az ideig-óráig, mindig valaki(k) *ellenében* működő relációkat. Köztük az állam szempontjából legkártékonyabbat: a gátlástalan Alba (Kálid Artúr tenyérbe mászó világfinak játssza) és a gyóntatópap Domingo (Gados Béla álszerény és álszent klerikust mutat) hatalomhéhes párosát, akik nemcsak a kiszolgáltatott, összezavarodott Ebolit lökdösik ide-oda egymás között, Fülöp királlyal ugyanezt teszik – csak épp nem érintik királyi öltözetét.

A titok (a mozgató) mindegyikük esetében a szeretet(hiány). Don Carlos hangjában határtalan szeretetéhséggel üvölti: „Nekem szeretet kell!" A méltatlan utódot már Kecskeméten is abszolváló Makranczi Zalán infánsa önző, idegesítően elkényeztetett, nyámnyila kölyök. Az iránta bármilyen érzést nyíltan kimutató személyekkel úgy viselkedik, mintha az utolsó utáni mentsvárat jelentenék számára; érthető, hogy ettől a lángolástól mindenki elbizonytalanodik, majd hátrahőköl. (Varga Anikó forróvérű, szenvedélyes Eboliját kivéve; néha nem is értem, hogy ez az ízig-vérig nő

hogyan képes ennyire rajongani ezért a mitugrász gyerekért. Aztán megértem és megsajnálom.) Erzsébet korántsem kizárólag észérvekre hallgató, józan fenség. A királynéi szerepet még csak ízlelgető leány, aki Tompos Kátya halovány alakításában mintha maga sem tudná, hogy Carlost hova is tegye az életében (igaz: az infáns zabolátlan viselkedésével minden okot megad arra, hogy elforduljon tőle az is, aki esetleg szeretni tudná vagy akarná).

Kettejük között esik a földre a világbirodalmat nagy hatásfokkal és kíméletlenül, saját családi életét szerényebb sikerekkel irányítani igyekvő Fülöp. Seress Zoltán megingathatatlan kényúr, aki előbb ítél, aztán kérdez: száműz és rendelkezik, hidegfejű politikus és hidegvérű gyilkos. Egészen addig, míg szembe nem kerül egy megfoghatatlan, vésztörvényszék elé nem (vagy nem feltétlenül) állítható, zavaros és kiszámíthatatlan észjárású lénnyel: a saját fiával. Nem tud vele mit kezdeni, az apa-fiú viszony meghatározása hiányzik a spanyol etikettből. És itt kellene beszámolni arról a formátumos, talpig férfi (talpig *ember,* hogy Fülöpöt idézzük) Posáról, aki az atyai szívben elfoglalhatná Carlos helyét. Ilyés Róbert – aki azóta, hogy Zalaegerszegről átlépett a Józsefvárosba, mintha mindig ugyanazt és ugyanúgy játszaná – azonban fájóan súlytalan marad a kulcsfigura szerepében.

A Bárkáról a Nemzetibe átigazoló direktor búcsúrendezése azért működik, mert egybe tudja forrasztani a lényeg szikár elmondását a Schiller teremtette romantikusan túlzó, operai kelléktárral – adekvát módon mutatja meg a szenvtelen burok alatti perzselő szenvedélyeket.

FRIEDRICH SCHILLER: DON CARLOS
(Bárka Színház)

Fordította: Vas István. **Dramaturg:** Vörös Róbert. **Díszlet:** Menczel Róbert. **Jelmez:** Gyarmathy Ágnes. **Rendező:** Alföldi Róbert.
Szereplők: Makranczi Zalán, Seress Zoltán, Ilyés Róbert, Tompos Kátya, Varga Anikó, Kálid Artúr, Gados Béla.

Markó Róbert

Fényes, sötét ujjgyakorlat

PETER SHAFFER: SÖTÉT KOMÉDIA

Útban Kaposvár felé olvasom, hogy az Akadémia megújított *Helyesírási Szabályzat*a elsősorban a példaanyagot cseréli korunkhoz közelebbire. Arra gondolok, ha esetleg az *Idegen Szavak Szótárá*nak átdolgozásához is hozzákezdene, az oximoron iskolapéldája lehetne: „rövid mohácsi", vagy: „egyfelvonásos mohácsi", a Mohácsi János rendezte előadások tekintélyes hosszúságára utalva. Ám képzeletbeli javaslatomat nem sokkal később kénytelen vagyok visszavonni. A kaposvári színház homlokzatára kifeszített hatalmas molinó a legújabb bemutatót, a *Sötét komédiá*t ekképpen hirdeti: bohózat egy részben.

Az előadást nézve további „nem-mohácsis" elemek regisztrálhatók: Peter Shaffer drámaszövegének nagymérvű tisztelete; a kardinálisan eredeti rendezői értelmezés hiánya; a megállíthatatlanul sorjázó és olykor egymást kioltó ötletek áradatának elmaradása; az előadás feszessége, kiérleltsége, összefogottsága. Éppen az nem lelhető fel tehát a *Sötét komédia* kaposvári előadásában, ami Mohácsiék korábbi munkáiban az igazi unikalitást jelentette: a jó értelemben vett ripőkség, a tradíciókat és konvenciókat arcátlan magabiztossággal figyelmen kívül hagyó lendület, az anyagkezelés – ugyancsak jó értelemben vett – öncélú drasztikussága. Magyarán: a progresszivitás.

Rögtön adódik a kérdés: van-e joga a recenzensnek számon kérni a progresszivitást, a korábbi kiváló munkák katartikus leleményességét egy, a hagyományos bohózatjátszás talaján biztos lábakon álló, professzionálisan levezényelt komédián? A kérdés természetesen költői – a kaposvári színház előadása ugyanis a maga műfajában kitűnő, hallatlanul szórakoztató, következetes és jó tempójú; a rendező nagy magabiztossággal, remek stílusérzékkel és ízlésesen rakta színpadra Peter Shaffer komédiáját. Továbbá igaztalan volna nem észrevenni a(z újra)fordító és dramaturg, Mohácsi István tevékenységének eredményét: a darab súlypontjai Szász Imre korábbi magyarításához képest eltolódtak, ezáltal a színmű erőteljesebben reflektál társadalmi, történelmi és politikai dilemmákra. Az előadásban megemlítődik-kifejlik többek között a fajelmélet, a homoszexualitás, a modern ember elidegenedettségének, magányának problémaköre, s az alkotók nagy érdeme, hogy e sötét témák nem sallangként rakódnak rá Shaffer komédiájára, hanem szervesülnek abba. Ez pedig azért nagy szó, mert Peter Shaffer –

akinek a hazai közönség az *Equus* és az *Amadeus* révén alighanem filozofikusabb-komolykodóbb drámaírói oldalát ismeri – 1965-ben írott darabja, a *Black Comedy* finoman szólva is kevés lehetőséget kínál gondolati mélységek megjelenítésére (sőt, olykor még egy svungos bohózathoz is kevés, ahogy ezt a Madách és a Győri Nemzeti előadása négy évvel korábban bizonyította).

Shaffer darabja egyetlen pofonegyszerű dramaturgiai leleményre épül: a történet szerint a feltörekvő szobrász lakásában, ahová egyrészt leendő apósát, másrészt a földkerekség leggazdagabb műgyűjtőjét várja vacsorára, kimegy a biztosíték, s így a férfi az összejövetelt töksötétben kénytelen abszolválni. Tehát: amikor a szín sötétbe borul, a szereplők akkor látnak; amikor a szín kivilágosodik, a játszók botorkálni kezdenek, hiszen kvázi vakok. Akik az esten eleve jelen vannak: feltörekvő szobrász; butácska menyasszony. Megérkeznek még: szomszéd vénkisasszony, az erkölcsi rend éber őre; homoszexuális társbérlő, akinek bútorait a szobrász önkényesen kölcsönvette; nyugalmazott ezredes apósjelölt, minden léhűtő művészek megvetője; neonáci villanyszerelő, másképpen: fényhuszár; feltörekvő szobrász feltörekvő festő exbarátnője, úgy is mint álcázott házvezetőnő; végül földkerekség leggazdagabb műgyűjtője mint molière-i hivatalos úr, az összekuszálódott szálakat kibogozandó és elvarrandó. Nyolcuk csetlése-botlása, a kisebb-nagyobb színlelések és hazugságok következtében átmeg átalakuló viszonyrendszerük rendkívül szórakoztató szituációkat szül, amelyeket listázni, sőt közülük csupán egyet is kiemelni a reménybeli nézővel szemben bizonyára modortalanság lenne.

S nem volna könnyű senkit a többiek elé helyezni a színészi teljesítmények értékelésekor sem: az előadásban a kaposvári társulat egyenletesen magas színvonalon egyéniti-emberíti a különben hézagosan megírt szerepeket. Sarkadi Kiss János alázatoskodó és testbenlélekben izzadékony rajzfilmfigurának ábrázolja a feltörekvő szobrászt. Czene Zsófia mindig annyira mutatja butának az ifjú arát, amennyire a figura érdekei kívánják. Némedi Árpád snájdig, de neuraszténiás ezredese tipikus bohózati karakter, pandanja a Kelemen József játszotta olvadékony és simulékony társbérlőnek. Ha Serf Egyed német akcentusa hihetőbb volna, ki lehetne jelenteni: a színészt telibe találta a fényhuszár villanyszerelő szerepe. Karácsony Tamás jó adag iróniával s magától jócskán eltartva mutatja az isteni beavatkozásként érkező műgyűjtőt. Grisnik Petra mint a szobrász exbarátnője magát házvezetőnőnek kiadva az előadás fáradó periódusában ragyogó stílusgyakorlatot bemutatva ad új lendületet a produkciónak. Márton Eszter az emlékeiben élő, bigott vénkisasszonyt eszközgazdagon jeleníti meg, bámulatosan vált komikából tragikába és vissza, drámai erejű álommonológjánál megfagy a levegő. Alakítása nyomatékosítja: a Mohácsi-féle *Sötét komédia* nemcsak a darabbéli ominózus biztosíték miatt sötét.

Sarkadi Kiss János, Grisnik Petra (Clea) és Czene Zsófia (Carol Melkett)

Klencsár Gábor felvétele

PETER SHAFFER: SÖTÉT KOMÉDIA
(Csiky Gergely Színház, Kaposvár)

Fordította-dramaturg: Mohácsi István. **Díszlet:** Khell Zsolt. **Jelmez:** Remete Kriszta. **Fény:** Bányai Tamás. **Zene:** Kovács Márton. **Segédrendező:** Hollósi Katalin. **Rendező:** Mohácsi János.
Szereplők: Sarkadi Kiss János, Czene Zsófia, Márton Eszter, Némedi Árpád, Kelemen József, Serf Egyed, Grisnik Petra, Karácsony Tamás.

Nánay István

Elképesztő összhang

BL

Már kintről látszik, hogy a Mátyás utcai kisszínházban nagy változások történtek: amióta a Stúdió „K" kiköltözött belőle, kívül-belül megújult. Lukáts Andor harcolta és izzadta ki az új-régi játszóhelyet, amelyet – Halász Péter emléke előtt is tisztelegve, s az ő egyik előadásának címére utalva – Sanyi és Aranka Színháznak nevezett el. A masszív és dekoratív barna bejárat fölött szerény cégér hirdeti a kis teátrumot, a lépcső alján lévő ablaknál maga Lukáts ül, s árusítja a jegyeket. Az előtérre alig lehet ráismerni: a frissen rakott nyerstégla falak, a kerámia padlóburkolat, az újjáalakított mellékhelyiségek elegánssá, gusztusossá varázsolják a pincét. A színházterem szerencsére megmaradt olyannak, amilyennek ismertük.

Az életben maradásáért küszködő független kisszínház még csak keresgéli a lehetőségeit, de máris egy szenzációs estnek adott helyet. Itt próbálhatott, és mutathatta be produkcióját két, a maga területén egyedülálló művész, Borlai Gergő és Ladányi Andrea. Már a vezetéknevük kezdőbetűjéből alkotott cím is arra utal, hogy amit csinálnak, az szétválaszthatatlanul közös munka eredménye. Borlai nem ütőhangszeres kíséretet ad Ladányi tánca alá, s nem dobszólóra készített magának koreográfiát a táncosnő. Hosszú improvizációs szakasz előzhette meg azt a fázist, amikor kikristályosodott a *BL*-előadás szerkezete, karaktere.

Ladányi Andrea és Borlai Gergő

A játéktér kétszintes, mindegyik közepén egy-egy ütőhangszer-arzenál. Első ránézésre megállapítható, hogy a felső készlet egészen különös, ugyanis a hangszerek többségét cintányérnak tűnő, három-, négy- vagy többszárnyú, propellerszerű fémlemezek alkotják. A háttérben, a falak mentén feltornyozva a dobok s más eszközök dobozai állnak. A színpadot a nézőtértől

átlátszó, füstszínű, eltolható táblák választják el. Amikor ezeket Ladányi összezárja, a mögöttük zajló történések matt színezetet kapnak. Ez a látvány összemontírozódik a dobost és a táncosnőt fél-hátulról felvevő videokamerák külső személy által vezérelt képeivel.

Nemcsak erre a megoldásra, hanem az egész előadásra is elmondható: az az érzésünk, hogy minden momentum ott és abban a pillanatban születik. Ez azonban látszat, hiszen a próbák során kialakított biztos szerkezet, a tételek kidolgozott felépítése csak a nagyobb egységeken belüli részletekben ad lehetőséget a kötött improvizációra. A rögtönzés alkalmainál fontosabb az a koncentráció és intenzív egymásra figyelés – egymásra hangolódás, aminek következtében az egyik játékos legkisebb rezdülésére a másik magától értetődően és azonnal válaszol, a kapott impulzust továbbviszi és visszaadja, s ezáltal ő indít el újabb mikrofolyamatot. Ennek köszönhető, hogy egy pillanatra sem működik a begyakorlottság rutinja, mert azt élhetjük át, ahogy két nagyon különböző ember élesben, egymásra utalva és minden idegszálával a közös munkára figyelve létezik a színen, ahol tulajdonképpen egy párkapcsolat nem mindennapi története bontakozik ki.

Amikor kivilágosodik, Borlai az alsó dobfelszerelés mögött ül, Ladányi jobboldalt, a fal melletti ülőkén épp spicc-cipőjének befűzésével-bekötésével végez. Az erős testalkatú férfin terepszínű nadrág és ujjatlan fekete zakó van, bal karján jókora tetoválás látszik. Ladányi rózsaszínű, fekete szegéllyel ellátott, ujjatlan és hosszú selyemblúzt, fekete neccharisnyát és bézs árnyalú kisnadrágot visel. Mintha véletlen lenne, cipőjével megkoccantja a padlót, a koppanásra alig hallható lágy dobhang felel. Ladányi újabb koppantással visszaválaszol, s kibontakozik az első tételt uraló párbeszédük. A nő egyre bonyolultabb ritmusképletet kopog ki balettcipőjének orrával, egyre vadabb és intenzívebb lesz a lábmozgása, s egy idő után már nem tudni, hogy ki megy ki után: a dobos követi-e „a balettcipő dallamát", vagy fordítva, a hangszeregyüttes minden darabját megszólaltató, azokon mind összetettebb hangzásokat teremtő ütős diktálja-e a tempót. A futamok alatt és a közöttük beálló csendben Ladányi teste ültében megmegbicsaklik, hol a kézfeje hanyatlik alá, hol ellenkező oldali vállöve ernyed el, hogy aztán inas teste minden izmának megfeszülésével folytatódjon a dialógus.

Az öt tételre osztható előadás második etapjában Ladányi cipőt vált. Magas sarkúban lépdel át a színpad bal oldalára, menet közben e jelenet tartamára összezárja a szürke ajtókat. Egy helyben áll, úgy táncol. A felsőteste mozdul, karjai szinte önálló életre kelnek. Borlai rezzenéstelen arccal zenél. Repetitivitás jellemzi a tételt, minimális változásokkal ismétlődnek a mozgássorok s velük együtt a futamok, amelyek lüktetését a lábdob monoton puffanása szabja meg. Amikor ez az állandó, mély és egyre erősebb hang szinte elviselhetetlenné válik, Ladányi középre lép, és Borlaival szembefordulva, szétterpesztett lábbal a nagydobra ül. A jelenetet átfűtő erotika eléri csúcspontját, a rezeket tartó állványokba kapaszkodó karok, a dobra rásimuló női test kifeszül, a dobok eksztatikusan szólnak, majd ahogy csendesednek-szelídülnek, ernyed el Ladányi is.

A középső részben Ladányi a felső szintre, a különleges ütőhangszerek közé áll, egyiket-másikat kézzel

Szkárossy Zsuzsa felvételei

Ladányi Andrea

megpendíti. A különbözőképpen hangolt furcsa lemezek sokáig kizengő, fémes hangot adnak, de szavukat elnyomja Borlai hosszú és bonyolult, változatos és ismétlődő dallama, amelyet csaknem minden hangszerén játszva és látványosan nagy mozdulatokkal szólaltat meg. Ladányi stilizáltan követi partnere mozdulatait, szinkronban marad velük, de tovább is viszi őket. Kettősük az összehangoltság elképesztő fokáról tanúskodik. Eldönthetetlen, hogy Ladányi vezényli-e a neki háttal ülő Borlait, vagy a férfi koreografáltnak ható mozdulatsorát utánozza-alakítja-e át a nő. Közben játékos megoldásokra is képesek: a táncosnő mozgássorával párhuzamos zenei motívumot Borlai megszakítja, s csak pár ütemmel később tér vissza az eredeti dallam- és mozgásívhez – természetesen pontos szinkronban. Ugyanezt fordítva is eljátsszák.

Éles váltás következik: Ladányi átöltözik, szintén terepszínű nadrágot vesz fel, hozzá fekete pólót húz, rajta fehér necctrikóval. Komótosan pakolni kezd. Leszereli a felső szinten lévő felszerelés hagyományos hangszereit, a dobokat, a cintányérokat, becsúsztatja őket a dobozukba, a tartóelemeket behajigálja egy ládába. Borlai közben fantasztikus szólót dobol. Amikor a táncosnő elvégezte a munkáját, az ütős mögé áll, elkapja a két kezét, kiveszi belőlük az ütőket. Borlai feláll, felmegy a felső szinten lévő ütőhangszerekhez. Játszani kezd rajtuk, miközben Ladányi elfoglalja a férfi helyét, kezébe vesz két ütőt, s próbálgatni kezdi a dobokat.

Ekkor visszajön Borlai, magával hozva a fenti széket, s szorosan Ladányi mögé ül. Hátulról megfogja partnernőjének csuklóit, s közösen kezdenek játszani.

Először csak egy-egy ütéssel próbálkoznak, aztán zenélésük folyamatossá, a hangzás bonyolultabbá válik. Nem tudni, ki mennyit ad hozzá a páros teljesítményhez, mennyit az emberfeletti munkát végző Borlai vagy a tökéletesen ellazuló-idomuló Ladányi. A tökéletes feloldódás állapotának lehetünk részesei, azon ritka gesztus beteljesülésének, amikor valaki hajlandó és képes beavatni társát a maga tudományába és művészetébe, s ezáltal születik meg közöttük a teljes egység. E folyamat csúcspontja és betetőzése: Borlai elengedi Ladányi kezét, feláll, és kimegy a színről. A táncosnő hibátlanul folytatja a dobolást – bár ütői nem érnek a hangszerhez. Csak bennünk szól tovább a zene, míg a fény kihuny.

BL (Sanyi és Aranka Színház)

Dob: Borlai Gergő. **Stylist:** Lakatos Márk. **Fény:** Payer Ferenc.
Tánc: Ladányi Andrea.

Márok Tamás

A zene közegében

OTELLO SINE CURA – CON CURA

Jó, ha az ember megőrzi magában a csalódásra való nyitottság képességét. A „fölfelé" csalódáshoz – beismerni, hogy várakozásainkat fölülmúlja az élmény – talán nagyobb lelkierő kell, viszont a negatív csalódás túlélése nehezebb. Az opera műfaja bőséges alkalmat kínál mindkettőre.

Szegeden azért merült föl az *Otello* bemutatása, mert José Curát erre sikerült megszerezni. Ne legyünk finnyásak: Cura ma az egyik keresett Otello a világpiacon, még ha a legnagyobb operaházak nem hívják is erre a szerepre. Nem valami kierősített szuperkoncertre jött (amelyen többet dirigál, mint énekel), hanem a legdrámaibb Verdi-címszerepet ígérte két estére, s egyben azt, hogy először énekel Magyarországon teljes operát.

A mostani bemutató döntő tényezőjének az bizonyult, hogy – a Cura-csomag részeként – a Szegedre sokadszor visszatérő Pál Tamás hosszú és alapos próbákat tartott mind a zenekarnak, mind a szólistáknak. Így aztán a partitúra olyan tiszta drámaisággal szólalt meg, ahogyan ritkán hallja az ember. A szegedi *Otello* hangzása transzparens, a feszültség magából a zenei anyagból nő ki, a fölépítés által válik erőteljessé és drámaivá. A szegedi kórust régen hallhattuk ennyire egységesnek és tisztának (karigazgató: Kovács Kornélia).

Vajda Júliának – saját szavai szerint – az előző, nyolcvanas évek végi Desdemona kicsit korán jött, a mostani egy kicsit későn. Miközben nem a szöveg szerinti tizenéves lányalakot látjuk, s a hang is szubrettesebb az ideálisnál, az éneklés olyan plasztikus, a formálás annyira muzikális, hogy teljes portrét kapunk, s a szinte mindig emelkedett unalomba fúló Fűzfadalban végigélhetjük a hajdani fiatal lány szenvedéseit. Wendler Attilán már lírai tenorként is látszott, hogy hangjának legértékesebb tulajdonsága a hősi színezet. Mára megfelelő Otello-orgánummá érett, amely mívesen mintázza meg a gazdagon fölrakott dallamokat. Wendler testarányaiban és attitűdjében van valami gyermekes. Ez különösen Vajda Júlia érett korú Desdemonája mellett feltűnő. Az eredeti korviszony így visszájára fordul, ám az érzelmi kapcsolat így is hiteles: e zaklatott, nagy gyerek dühkitöréseit felesége anyáskodva próbálja kezelni. Wendlerben van tartás, talán csak a személyesség hiányzik belőle. Ez az Otello fenséges bronzszobor. Sajnáljuk, hogy ledől a pompás alkotás, ám bukása nem facsarja meg a szívünket. Kelemen Zoltán impozáns baritonja és kidolgozott énektechnikája megbízható Jagót sejtetett, bár személyiségében, alakításaiban eddig nem fedeztük föl a rossz iránti diabolikus fogékonyságot vagy gátlástalanságot. Nos, Kelemen már a premieren is lenyűgözően zengő hangon énekelt, ugyanakkor érvényre juttatta a szólam ezer színét. Ráadásul váltótársa megbetegedése miatt rá maradt a kilenc nap alatti hat előadás. Jó volt nézni, ahogy egyre magabiztosabbá, izgalmasabbá, teljessé vált alakítása, magából a zenéből születtek meg gesztusai, mimikája, ahogy kibomlott ez a különös figura.

A debütáns rendező, Anger Ferenc, aki éppen a darab „anyavárosában" tanul operarendezést, nemcsak Velence légkörét és architektúráját ismeri jól, hanem a művet is. A történetvezetés követhető, amit persze megkönnyít a szövegvetítés. Szendrényi Éva a forgószínpadra két párhuzamos emelvényt szerkesztett, az egyik míves fehér kövekből épült, a másik csúnya vasrudakból. Két tologatható híd köti össze őket, és két lépcsősort helyezgetnek ide-oda. Nem a darab helyszínét, hanem a dráma eljátszásához szükséges tereket

hozza létre. A zenekari árok fölé is kinyúlik két híd, ezeket a szereplők lélekszínpadként használják. Itt hangzik föl a Credo, vagy itt mondja el háton fekve nagy monológját Otello *(„Dio mi potevi scaglar")*. A rendezői jobbon rács is mered a proszcéniumpáholy elé, a Viharjelenetben itt izgul Desdemona, öklével a vasat veri. A második felvonást záró Bosszúkettős alatt Anger visszahozza a nyitó jelenet viharát. A két zene hangulata hasonló, a szituációk pedig még inkább rímelnek egymásra: eltelt két fölvonás, és Otello ugyanolyan életviharba jutott vissza, ahol a darab elején találtuk. Viszont Desdemona őrjöngése mulatságos, ráadásul a Bosszúkettősben zavarja is a hangzást az ökle nyomán döngő rácsozat.

A nyitó jelenetben Otello beforog a színre: föltartott kezében öt vörös szalag hirdeti dicsőségét. Ám mellettük ott lobog Desdemona bűvös fehér kendője, amely annyi bajt okoz majd, s amelyről már most világosan látjuk: kabalisztikus ereje van. (Az embernek óhatatlanul Pavarotti ötlik az eszébe, aki koncertjein olyan kétségbeesetten kapaszkodott egy nagy, fehér kendőbe.) A színpad közepére gyakran ereszkedik le egy csomó néha erőltetettnek tűnő, máskor erős képet formáló fehér szalag. A Credo végén például szanaszét heverő tetemek fölé borítanak sírt, az Álomelbeszélésben pedig, mint nyomasztó képzet, Otellót szorítják a földhöz.

A forgó jól „muzsikál" a Kendőtercettben. Jago és Cassio az emeleten sétálgat, az emelvény lassan körbeforog, Otello meg alul próbálja követni őket. A néző a főhőssel együtt veszti el az orientációját. Amikor Otello a velencei követek előtt lekurvázza Desdemonát, letépi róla a szoknyát, s az asszony a kórus sorai között térdig érő bugyogóban, hatalmas talpú cipőben énekli fájdalmas szólamát (az alkotók tudósítása szerint a velencei kurtizánok ilyen magasított talppal védekeztek a kosz meg a patkányok ellen). Némelyeknek beugorhat a klasszikus görög drámák koturnusa, de a laikus is pontosan érzi a nő elementáris esetlenségét, bizonytalanságát.

Amúgy Papp Janó a velencei követek öltöztetésekor érzi magát igazán elemében. Lodovicóra és a kórusra hátulról oroszlánkarmokkal rögzített szárnyak borulnak. A jobb vállat és bal csípőt ölelő motívum stilizáltan Jago, Cassio és Rodrigo ruháján is ismétlődik, ám a megoldás ötlettelen. Desdemona és Otello nem öltöznek át, a férfi vörös-arany zubbonya Velence színeit idézi, a nő mutatós fehér ruhájának bal oldalán mint vércsík húzódik végig egy függőleges piros sáv – de nem ez a szájbarágós motívum a legzavaróbb, hanem hogy épp a főhősök jelmeze jellegtelen.

A felvonás vége rendezőileg teljesen megoldatlan. Otello idegrohamában mindenkit elkerget, csak Jago marad a színen, és énekli az ájult mór fölött híres mondatát: „Ki tiltsa meg, hogy sarkammal e fekete arcba lépjek?" Velence oroszlánját *kintről* éltetik, s erre mondja a zászlós gúnyosan – Otellóra –: „Ím az oroszlán!" A rendező bent hagyja a kórust, amitől mind a hanghatás, mind a jelenet intimitása elvész, végül Jago *kioldalog*. Csakúgy, mint az utolsó felvonásban, lelepleződése után. Igaz, azt maga Verdi sem oldotta meg.

Két-két felvonást egyben játszanak. A szerelmi kettős végén Jago jelenik meg a háttérben – a felhőtlen boldogság mögött már ott a cselszövés. A harmadik fölvonás végén ájultan a színpadon marad Otello és Desdemona – amint a forgó elindul, a nő föltápászkodik, és menten a hálószobájában vagyunk, a mór pedig eltűnik a színpad hátterében. A záróképben, miután Otello leszúrja magát, a többiek fejüket lehajtva visszahúzódnak, kicsúsznak a színről. S tényleg: ugyan mi dolguk lenne már ott?

Nos, ebbe a kidolgozott *Otello*-produkcióba érkezett meg José Cura. A rendezés eleve erősen hangsúlyozta azokat a momentumokat, amelyekben a címszereplő elveszti önkontrollját. Cura lecsapott a lehetőségre, és már az első felvonás közepén idegrángással remegtette a fejét, visszatérően előszeretettel esett transzba, ájult el, fetrengett görcsben. A mór a dráma szövege szerint epilepsziás, ám ha kezdettől egy idegroncs áll előttünk, a néző elkedvetlenedik: ugyan, vigyék már orvoshoz ezt a szerencsétlent,

Rálik Szilvia (Desdemona) és Wendler Attila (Otello)

Veréb Simon felvételei

Kelemen Zoltán (Jago) és José Cura (Otello)

mi meg menjünk haza! Egy hisztis férfi őrjöngésére nem vagyunk kíváncsiak, a történet csak akkor ér valamit, ha a címszereplőnek van tartása, fensége. Közismert Cura törekvése, hogy klasszikus operaszerepeit lazán, mai modorban állítsa elénk. Nos, az *Otello* esetében a történetnek van valami archaizmusa, a karakterek hangsúlyosan korszerűtlenek, életelveiket mai ésszel nem értjük. S épp ez a jellege adja az erejét. Ráadásul Cura a szólamot sem elénekelni, sokkal inkább megúszni próbálta. Már a belépőt is inkább kiabálta, s eszeveszetten rohant, mert hát úgy minden könnyebb. Nem volt dallamvonal, a nehéz magas hangokat elsinkófálta – s mindezt drámai sodrásként igyekezett eladni. Otello szólama gazdagon szőtt, hosszú, sűrű szálú, régi perzsaszőnyeg – ő meg géppel varrott műanyag ágyelőkét terített elénk. Amit művelt, művészi értelemben giccses, erkölcsi értelemben fölháborító volt. Ettől aztán az ember nehezen ismerte el erényeit is. Például hogy a szerelmi kettősben baritonális tenorja szépen szólt, és énekelt néhány finom frázist. Vagy ahogy dühében megragadta Jagót, gúnyolódva utánozta őt, s ez Kelement remek lendületbe hozta. Kifejező volt Curának az az egyszerű gesztusa is, ahogy az első felvonásbeli verekedés után a lefokozott Cassiótól egyszerűen elvette a kardját, és egy természetes mozdulattal – rendcsinálást parancsolva – Jago kezébe adta. Mindenesetre Cura Otello-fölfogása jóindulattal is külsőségesnek tűnt, azt pedig nehezen lehetett eldönteni, hogy az énekes képtelen-e elénekelni rendesen a szólamot, vagy csak ezen a szerdai napon nincs kedve megerőltetni magát. A bizonytalansághoz egy érv: egy 2006-os barcelonai *Otello*-DVD-n ugyanezek a súlyos tünetek tapasztalhatók.

Péntekre azonban Cura fölmérte, hogy a léc magas (az első előadás végén például Jago nagyobb ovációt kapott, mint ő...), kialudta magát, vagy egyszerűen jobb napot fogott ki, de klasszissal jobb Otellót énekelt. Az idegbajból és a nevetséges rángatózásból viszszavett, az énekléshez meg hozzátett. Váratlanul kinyíltak a dallamívek, a magasságok illően megszólaltak, éneklésének tétje, méltósága, ereje, s ezzel párhuzamosan normális tempója lett. Az egész alakítás az erőltetetten rárakott drámaiságból visszakerült a zene közegébe, oda, ahol ez az intenzív produkció eredetileg, *sine cura,* megfogant. Persze talán az sem volt mindegy, hogy Desdemonája, Rálik Szilvia még az első előadáshoz képest is nagyobb elszánással vetette bele magát szerepébe. Rálik öntudatos Desdemona, hangjában nincs éteri szépség, erejével próbál hatni. Kelemen Zoltán pedig eddigi diadalaitól megmámorosodva, hatalmas hangon énekelt, s a hangvolumen a személyiség méreteinek metaforájává vált. Szóval a világhírű vendégnek kapaszkodnia kellett, hogy le ne maradjon. Becsületére legyen mondva: *művészi eszközökkel* állta a versenyt.

Szeged városa negyvenmillió forint plusztámogatást szavazott meg erre az *Otello*-projektre. Ebből huszonötmillió José Curának jutott. Ennél a nagyságrendnél nagyon is helyénvaló a nyilvános diskurzus: megérte-e? A felelet megfogalmazható reklám- és presztízsszempontból, esetleg a járulékos művészi haszon szemszögéből. A kritikus válasza világos. Az első előadás alapján egyértelműen nem érte meg. A második után azonban talán mégis.

GIUSEPPE VERDI: OTELLO
(Szegedi Nemzeti Színház)

Díszlet: Szendrényi Éva. **Jelmez:** Papp Janó. **Világítás:** Bányai Tamás. **Dramaturg:** Kenesey Judit e. h. **Rendező:** Anger Ferenc.
Szereplők: José Cura/Wendler Attila, Rálik Szilvia/Vajda Júlia, Kelemen Zoltán, Szonda Éva/Tóth Judit, Kóbor Tamás/Hajdú András, Piskolti László, Altorjay Tamás, Andrejcsik István/Cseh Antal, Rácz Imre.
Közreműködik a Szegedi Szimfonikus Zenekar, a Szegedi Nemzeti Színház Énekkara, **karigazgató:** Kovács Kornélia, és a Juhász Gyula Általános Iskola Gyermekkara, **karvezetők:** Csányi Zsuzsanna, Diamant Ágnes. **Vezényel:** Pál Tamás, Kardos Gábor.

Maul Ágnes

Kint a bárány

MOLIÈRE: GEORGE DANDIN

George Dandin fején hiába van piros cilinder, nyakában hiába a puccos zsabó, kertje trágyától bűzlik. A felkapaszkodott paraszt paraszt marad, akkor is, ha a tyúkja aranyitatóból iszik, és felesége a legjobb házból való nemeslány. Molière darabja, a *George Dandin* kifigurázza az úrhatnámságot, s közben nem kíméli az előkelősködő urakat sem. Telihay Péter bohócot csinál a nemesekből, és megsajnáltatja velünk Dandint.

Schlanger András (Monsieur de Sotenville), Nagy Mari (Madame de Sotenville) és Csuja Imre (George Dandin)

A színpadon Dandin házának kertjét és a ház bejáratát látjuk. Mindent fű borít, a földet, de még a falakat és az ajtót is. Az előtérben műmangalica szobrozik, műkakas kakaskodik, műbárányok bambulnak, és a háttérben még egy termetes műszarvasmarha is bekukkant a színpadra. A fűben jókora darab ürülék, a ház urán kívül mindenki undorral szagolgatja, kerülgeti. Az aranyba öltöztetett Monsieur de Sotenville is elszántan kapargatja cipője talpáról, még nem sejti, hogy ennél nagyobb kellemetlenség miatt is tisztára kell majd mosnia magát és hírneves családját. A Sotenville házaspár leginkább úgy néz ki, mint két nyugat-európai turista, aki beszabadult egy magyarországi Versace-outletbe, és nem bírt ellenállni az otthon sosem tapasztalt diszkontáraknak. Napszemüveg, arany kalap, arany harisnyára arany szoknya, arany sál, arany szmoking, arany zsabó, az uraság hajában arany melírcsík. Pipiskedve bukdácsolnak át a kerten, elsőre látszik: Dandin nagyon rosszul teszi, hogy segítségükkel akarja problémáját megoldani. Nagy Mari affektálva kéri ki magának, hogy anyósnak szólítsák, habos fehér hálóingbe öltöztetett, ártatlan bárománynak tűnő csalfa lánya hantáját pedig átszellemült mosollyal könyveli el igazságként. Schlanger András üres beszédben feleségére licitál, amúgy meg nyomában lohol jól nevelt kutyaként, egészen az utolsó jelenetig, de erről majd később. Már-már abszurd, ahogy Dandin újra és újra őket hívja segítségül, pedig még egymás szavát sem értik. Dandin nemcsak az előkelő nyelvi sablonokat képtelen elsajátítani, a fonák beszédben is alulmarad.

Bezzeg felesége minden mondata egyszerre jelent egy dolgot és annak ellenkezőjét. Gubík Ági játéka rá

is erősít a dupla fenekű kommunikációra. Ártatlanságát szajkózva, hol szülei, hol férje feje fölött ad jeleket udvarlójának. Viszont amint úgy fordulnak a dolgok, habozás nélkül taszítja földre lovagját, és bizonygatja szüleinek, hogy a férfi az ő minden ellenkezése dacára üldözi szerelmével. Közben hadonászva, tátogva irányítja Clitandre-t. Öngyilkossági kísérletet színlel, de közben megsúgja cselédlányának, hogy tudnak visszaszökni a házba. Gubík Angélique-je antipatikus, elkényeztetett, önző cafka. Nem tiszteli se férjét, se szüleit, de még a szeretőjét sem. A záró pillanatokig eszünkbe sem jut, hogy ő is áldozata ennek a szituációnak. Kényszerházasságról, elvesztegetett fiatalságáról szóló panaszai túljátszott feminista szónoklatoknak hangzanak. Égre emelt tekintettel, könnyekkel szemében mintha az egész elnyomott nőtársadalom nevében panaszkodna. Szélsőséges megnyilvánulásai, túlartikulált magyarázkodásai és patetikus szónoklatai azonban sokszor nem az Angélique-szerep részeként, hanem a felszínes játék eredményeként hatnak.

A rafinált lány és a valóságra teljesen vak szülők olyan túlerőt jelentenek a magára maradt Dandinnal szemben, hogy azon vesszük észre magunkat: nem kinevetjük, de szánjuk, és – bár tudjuk: reménytelenül – szurkolunk neki. Talán valaha azt gondolta, hogy pénzzel rangot és szerelmet is vásárolhat magának, de az a férfi, aki ott áll előttünk a műfüves kertben, már belátta, hogy hibázott. Bár kacagunk Csuja Imrén, mindvégig lappang bennünk valami szorongás. Sikerül éreztetnie: Dandin nem azért harcol, hogy csalfa feleségét végre mások is rajtakapják, hanem hogy kiderüljön az igazság. A ház ura képtelen tekintélyt kivívni magának – jórészt a trágya, a malac és a bárány társaságában ténfereg bambán, tanácstalanul, míg felesége bent hetyeg a bájgúnár Clitandre-ral. Amikor azonban éjnek évadján szerelmi légyottra kiszökött asszonykáját kizárja a házból, és rendíthetetlen kősziklaként, az ablakba könyökölve hallgatja felesége rimánkodását, egyszerre flegma, magabiztos, humoros és férfias lesz, a tanácstalanságot felváltja nála a magabiztosság. Ekkor látjuk, milyen lehetett Gyuriként, még mielőtt emberi méltóságát rangra cserélte volna. Ám a színészkedéssel most is túljárnak az eszén, egy olcsó trükk elég, hogy az abszolút nyertes pozíciójából a tökéletes vesztesébe kerüljön.

És itt furcsa csavar következik. A mindeddig főképp csak színes és vicces előadás egyszerre többet akar. A látványos díszlet és a kellékek mintha jelzésekké, szimbólumokká válnának. Az eddig a pontig viszonylag áttetszőnek, fejlődésképtelennek mutatkozó szereplők most hirtelen megváltoznak. A Sotenville házaspár ezüstszínű paplankabátban érkezik – hisz az éjszaka közepén rángatták ki őket ágyukból –, Nagy Mari álmosan, zavartan a háttérből szemlélődik, miközben Schlanger minden előkészítés és átmenet nélkül despota apa lesz. Nem ismer pardont. Ő, akinek azelőtt a szája széle is remegett, amint ártatlannak hitt lányát ölelgette, most puszta fejmozdulatával arra kényszeríti, hogy az fejét a kerti tóba lógassa – amúgy az előadás legerőltetettebb, legfeleslegesebb jelenetét prezentálva. Majd miután erőszakosan „elsimította" az ügyet, elnyargal – ezúttal ő megy elöl, felesége a nyomában csoszog.

Koncz Zsuzsa felvételei

Czapkó Antal (Lubin) és Balázsovits Edit (Claudine)

Ekkor a minden porcikájában álságos, valódi érzelmeket egy pillanatig sem mutató Angélique is hirtelen emberré válik. Rejtélyes, szertartásszerű tettsorozat eredményeképp pezsgő helyett tej kerül – talán a kicsapongások végét jelképezendő – a bűnös randiból visszamaradt pezsgőspohárba, és a fiatalasszony férje kalapjában, valamint apja kabátjában – ami talán a férfiuralom helyreállát hivatott illusztrálni – legyőzötten áll a kert közepén. Vele szemben férje cumiként szopogatja egy kis arany tejeskanna tetejét. Nem tudni, gesztusa mit jelent: a kényszerházasságon belül az irányítható gyerek szerepének felvállalását-e, vagy hogy felmérte: az együttélés kényszerű ugyan, de humorral elviselhető, vagy esetleg szimplán csak megnevettetni akarja a kétségbeesett nőt. Mindegy is. Az előadás utolsó pillanatában férj és feleség között most először emberi viszony alakul ki. Társakként, a történtek közös veszteseiként állnak egymással szemben, és a nő hirtelen úgy nevet férjére, mintha ezer éve ismerné ezt a vén bohócot. Kár, hogy a sajátos értelmezés csak a függöny legördülte előtti utolsó pillanatban rémlik fel.

MOLIÈRE: GEORGE DANDIN, AVAGY A MEGCSÚFOLT FÉRJ (Játékszín)

Fordította: Réz Pál. **Díszlettervező:** Menczel Róbert. **Jelmeztervező:** Daróczi Sándor. **Rendezőasszisztens:** Zakár Ági. **Rendező:** Telihay Péter.
Szereplők: Csuja Imre, Gubík Ági, Schlanger András, Nagy Mari, Kuna Károly, Balázsovits Edit, Czapkó Antal, Széll Attila.

Zappe László

Fülünkbe ivódva

ALAN JAY LERNER – FREDERICK LOEWE: MY FAIR LADY

A zenekar nem rakoncátlankodott – írta egyebek közt Ady Endre Suppé *A szép Galathea* című operettjének bemutatója alkalmából 1900. november 21-én a nagyváradi *Szabadság*ban megjelent színibírálatában. Ugyanezt elmondhatnám a nyíregyházi *My Fair Lady*-előadás zenekaráról is, ha tudnám, hol volt és mit csinált, miközben a színpadon az előadás ment. Hangfelvételről. Mert bár a színházban egy darab zenészt sem láthattunk, a színlapról kiderül, volt zenei vezető (Kazár Pál), volt karmester (Rácz György), csakhogy a színlap zenei felvételekről (TLS Zeneház) meg hangtechnikusról (Fehér Csaba) is tudósít. Így könnyű nem rakoncátlankodni.

Nagy Erzsébet felvétele

Gáspár Tibor (Henry Higgins) és Kuthy Patrícia (Eliza Doolittle)

Bár azok sem rakoncátlankodtak, akik személyükben is jelen voltak. Gáspár Tibor rokonszenves gorombа pokróc Henry Higgins szerepében, Bárány Frigyes még nála is rokonszenvesebb vén medve Pickering ezredesként, Puskás Tivadar mint Alfred Doolittle rokonszenves melák link, Pregitzer Fruzsina Mrs. Higginse rokonszenves előkelő hölgy, Antal Olga rokonszenvesen szigorú házvezetőnő, és nem kevésbé rokonszenves, amikor Freddy konvencionálisan társalgó anyukáját adja, a Freddyt alakító Balogh Gábor pedig végképp rokonszenves szerelmes idióta. És így folytathatnánk a színlap aljáig. A drámát a címszereplő Kuthy Patrícia játszhatja el. Nemcsak ordináré és ambiciózus virágáruslány, nemcsak lenyűgözően finom dáma, de az átalakulás kínjait is átélhetővé teszi. Inkább G. B. Shaw *Pygmalion*ját játssza, mintsem a musicalváltozatot. Már-már elhiteti, hogy ezúttal Eliza tényleg Freddyhez fog férjhez menni, mint az eredetiben.

Ez persze nem következik be, a nyíregyházi közönség sem kénytelen nélkülözni a kötelező boldog véget. Bár a való életben bizonyára a kaján író szarkasztikus-racionális megoldása ígér több boldogságot. Az erős jellemű Elizához jobban illik a gyenge Freddy, a házsártos Higginshez pedig heveny szerelmi láza ellenére is az agglegénylét, ahogyan azt a szerző a darabhoz fűzött esszé méretű jegyzetében meggyőzően elemzi. Alan Jay Lerner és zeneszerző társa, Frederick Loewe azonban mintegy két évtized alatt, a harmincas évek közepétől 1956-ig, megküzdve a műfaji és a jogi nehézségekkel, végül is rendes amerikai musicalt hozott össze, amely inkább a közönség elvárásainak (és persze meglepetésigényének) kívánt megfelelni, mint az élet logikájának. Mindazonáltal miközben bravúrosan törték hozzá Shaw racionalitását a musical érzelmességéhez, sokat meg is őriztek az író eredeti, paradox logikájából, az emberi viselkedés szokványait kiforgatva átvilágító szellemességéből. Ez a musical bő fél évszázada még bizonyos igényesség jegyében készült, s azok közé a darabok közé tartozott, amelyek azt a később hamisnak bizonyult reményt nyújtották, hogy a végképp elgiccsesedett operettet egy frissebb, karcosabb, igazmondóbb zenés műfaj fogja föl-, illetve leváltani. Már Shaw vígjátéka mögött is jelentékeny kultúrtörténeti múlt állt, a görög mitológia egyik alaptörténetét Ovidius *Átváltozások*ától Suppé operettjéig sokan földolgozták, komolyan és csúfondárosan egyaránt. Suppé változatában például a szobrász végül azt kívánja, hogy a követelőző asszonnyá lett szép Galatheát Venus változtassa vissza kővé. Shaw viszont

a XX. század elejének egyik fontos szellemi áramlatába kötött bele a maga angol társasági mértékkel talán otromba, ám valójában nagyon is társasági modorában. Az ember átalakításáról, megváltoztatásáról, megjavításáról szóló példázatában az angol jó társaság körében vizsgáztatja a mindenre kész pedagógiai optimizmust, a valóságos emberre kevéssé tekintettel lévő jobbító igyekezetet. Azt, hogy a század történelmét rövidesen felforgató forradalmak egyik ideológiai vezéreszméjét előlegezi meg, a tízes évek elején nem tudhatta. Kedves, bogaras Higgins tanárában nem láthatta meg a későbbi nép- és nemzetnevelők ősét. Az emberfaragás abszurditásáról, paradox következményeiről azonban így is elég sok lényegeset meglátott. És ezek jórészt a musicalváltozatban is megmaradtak.

Tasnádi Csaba nyíregyházi direktor a klasszikusnak kijáró tisztelettel, gondossággal, de egyszersmind frissítő igyekezettel hozta színre a művet. Tisztelettel az ugyancsak klasszikusnak számító, mert a fülünkbe ivódott magyar fordítás (Ungvári Tamás és G. Dénes György munkája) iránt is. Nyilván kockázatos lenne új szöveggel kísérletezni. A látvány viszont lenyűgöző, noha a tér, Csík György díszlete nem egészen illik a darab világához. Az elrajzolt és túlszínezett, mesekönyveket idéző vetített háttérképek hangulata Shaw szarkazmusától éppúgy távol áll, mint a musical szentimentalizmusától. Ugyanakkor ez a technika lehetővé teszi a markáns, de mégis gyors színváltozásokat, bár az előadás még így is csöppet hosszabb a kelleténél. Ladányi Andrea koreográfiája kiemeli a táncokat a musicalszokványból, anélkül azonban, hogy provokálná a közízlést.

ALAN JAY LERNER – FREDERICK LOEWE:
MY FAIR LADY
(Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza)

Fordította: Ungvári Tamás. **Versek:** G. Dénes György. **Díszlet-jelmez:** Csík György. **Dramaturg:** Jeli Viktória, Tasnádi István. **Zenei vezető:** Kazár Pál. **Koreográfus:** Ladányi Andrea. **Karmester:** Rácz Márton. **Rendező:** Tasnádi Csaba.
Szereplők: Pregitzer Fruzsina, Gáspár Tibor, Bárány Frigyes, Puskás Tivadar, Kuthy Patrícia, Antal Olga, Balogh Gábor, Gyuris Tibor, Kameniczky László, Harsányi Zoltán, Lengyel János, Hegymegi Máté.

Herczog Noémi

FantomKépleírás

MARTIN CRIMP: a. N. N. a

Hatalmas vécépapírguriga-templomban vagyunk, eldobható anyagú oszloperdő szent hangulata terjeng, míg a szereplők kimondják: „valami meghalt” – így kezdődik a darab. A későbbiekben kiderül, hogy mindenekelőtt a történetmesélés halt meg, s ha ezt így ki is mondják, közhelygyanúnk támad. Mégis a darab sokszor Pintert idézi: az ürességükben nevetséges közhelyek mögött kell keresnünk a lényeget. Crimp szövegfolyama nem tagolódik szereplőkre sem, a névtelen és kötetlen számú megszólalók váltakozását gondolatjelek mutatják. A Merlinben öt (miért éppen öt?) szereplőre vagyunk utalva, hogy megtudjunk valamit Annáról, merthogy rá várunk ebben a darabban, s Godot után szabadon érezzük, nem is fog megjelenni. Merényi Anna frappáns fordítása, az *a. N. N. a* is erre játszik rá. Hiányzó főszereplőnkről csak egy fantomképet kapunk, ahogy a szereplők beszámolnak róla mint egyfajta „Akárkiről”, s meséjükben nyilván lesz ellentmondás is: akár *A vihar kapujában* című filmben, a valódi esemény rejtve marad, és örök titok övezi Anna kilétét is. Öt szubjektív hang visszaemlékezéséből még nem áll össze az igazság, hogy *ki is volt Anna valójában,* s eleve kizárt, hogy teljesen megismerhessük őt, vagy rekonstruáljuk a múltat.

Crimp darabjának tehát nincs története, amolyan posztmodern fogásként többé nem megyünk *A*-ból *B*-be, szépen és lineárisan. Mintha a jelenetek „Anna”-témájú improvizációkból álltak volna össze. Anna, Ánya, Anne vagy Anny, a valaha volt nehéz sorsú kislány, hol gyilkos, hol autómárka vagy pornósztár: „egy átlagos kis csaj”. Ember vagy szimbólum? A róla mesélő öt hang nem dönti el. Ahogyan azt sem, melyikük a valódi. A szándék mégis hasonló, mint a laza etűdök láncolatából álló *Feketeország* vagy *PestiEsti* esetében, noha azokkal ellentétben itt írott szöveggel van dolgunk. Nincsenek szituációk. A szétszabdalt szövegtömb, a különálló jelenetek és az olykor csak egymás után sorakozó, egymástól független szavak furcsamód mégis működtetik az egészre, a *Gestalt*ra, a történetre való igényt. A cél azonban nem ez. A színészek egyes szám harmadik személyű képleírásokat adnak lehetséges Annákról, de egyikük sem szócső. Egyenrangú álláspontok zúdulnak ránk: ez a liberalizmus szépsége. Egyben nehézsége is: akkor te válassz. Megsajnálod a világ árváit, akiket a tévében látsz? Rekonstruálható az eredeti hír abból, amit innen-onnan hallunk? A színrevitel erénye, hogy nem dönt a néző helyett. A közhely arcait teszi egymás mellé, akárha egy Warhol-képet írna le.

Miközben nézem, a legszikárabb jelenet is szituációként működik – amikor például a színészek kezében diákszínjátszósan egyértelmű utalásként papírdobozos gyorskaja érzékelteti az éttermet. Kérdés, hogy a rendezés kellően elrugaszkodik-e a realista ábrázolástól ahhoz, hogy mindez elég meghökkentő legyen. A jobb jeleneteket nézve sokkal szabadabb, akár folyton változó elképzelésem van arról, hogy milyen környezetben is hallom ezeket a szövegeket, például két meditáló ember hirtelen kabarérevübe kerül, és a lírai meditálás Annáról könnyed dallá lényegül, úgy téve kétessé az addigi komoly témák valódi tétjét.

A színpadkép a papíroszlopokkal elsőre megkapó és izgalmas asszociációkat kelt – bár az oszlopokkal jelölt templom képzetének semmi keresnivalója ebben a történet nélküli térben –, később azonban puszta illusztrációként a háttérben marad, nem használják ki a lehetőségeit. Vannak még rajtuk videokamerás vetítések, amelyeken általában az éppen beszélő szereplő arcát

Koncz Zsuzsa felvétele

Scherer Péter, Urbanovits Krisztina, Barnák László, Botos Éva és Ollé Erik

látjuk. Hiszünk nekik, mert nem játszanak, hanem jelen vannak, valóságos illúziót teremtenek; „ez tényleg történik" – hangzik el, és a sarkalatos „happening" szó is kimondatik. 3D-s igazságot látunk tehát? Na és melyik az igazibb: a nagy kivetítős arc, amely többet árul el a színész lélektani rezdüléseiről premier plánban, vagy a valódi arca? A színpadon van még a hegedülni is tudó technikus pultja, és a színdarab színházszerűségének lelepleződése itt kezdődik. Hiszünk nekik?

Anna nincs, közben pedig a szereplők elfelejtik a szövegüket, egymás szavait fordítják, és súgnak egymásnak, felborítják a díszletet, és kiírják a jelenetek címét a kivetítőre. Elidegenítés ez a javából. Anna szövegeit epikus formában halljuk az első jelenetben is, amikor Barnák László és Ollé Erik egy tévé-show-t imitáló mikrofon két oldalán ülnek és ott, helyben rakják össze, akár egy kreatívírás-tanfolyamon, Anna alakját. Minél hitelesebbre igyekeznek formálni őt: legyen neki két személyes tulajdonsága, legyen karaktere, kész is az ember, akit a média épít fel. Ezek után higgyük el, hogy Anna élő személy?

Ez pinteri abban az értelemben is, hogy a darabban szándék sincs a megfejtésre, és szerencsére a rendezés sem tüntet ki egyetlen irányt. Támpontokat kapunk, és mindez, a vetítésekkel egyetemben, a darab médiakritikai síkjára tereli a figyelmet. Arra, mennyire hihető el vagy érezhető át az, amit ismeretlen emberekről a neten vagy a tévében látunk. Csakhogy általában a média sokkal több képet zúdít ránk, a kivetítő használata pedig nem végiggondolt, nem is eléggé látványos, inkább képernyőkímélőszerű. Többnyire merőben illusztratív módon látjuk a víz képét, ha vízről van szó, csakúgy, mint a szavakat, ha szinte dadaista verssé váló puszta szó-listákat hallunk. Így a játék egy idő után már nem követel megosztott figyelmet, mert egyszerűen nem nézek oda. Ebben az előadásban, ha el akarok veszni, a szövegfolyamot választom, már csak az izgalmas színészi megoldások miatt is.

A beszélők magabiztosak, de nincs szerepük. Nem tudjuk meg, kik ők, és mégis azt akarják, hogy hitelt adjunk a szavaiknak. A legerőteljesebb egyéniségeknek ezt néha sikerül elérniük. Urbanovits Krisztina és Botos Éva hangja mesterien ironikus, amikor Anna nehéz gyermekkoráról és a megélt népirtásról beszélnek úgy, hogy senkiben ne mozduljon meg semmi, akárcsak a tévéhíradó láttán. Közhely marad-e a közhely, ha szétszabdalják? Ollé különálló szavakat mond nekünk tárgyilagosan, amelyekből történetet is gyárthatunk szabadon, és meggyőző jelenléte eléri, hogy odafigyeljünk minden egyes szóra. Barnák mintha szerepet igyekezne „játszani", és ettől kicsit halványabb, bár szellemes, amikor szlovákból fordít, feltűnően rövidebben. Scherer Péternek az arca már önmagában, amolyan feltételes reflexként kiváltja a humor érzését. Jelentős pillanat amikor viccesen rapbe fog, vagy amikor Botos, Annáról, egy átlagos csajról énekelve a közhely egy pontján dalra fakad, hogy végigfut a hátunkon a hideg: az egész előadás egy nagy vers lesz. Ez mindenképpen tetőpont, csakúgy, mint a finálé. Ott egyszerre beszél az öt hang, végre teljesen felvállaltan, csevegve vagy erőszakosan igét hirdetve, egy többszólamú szózenében. Valami meghalt, történet tényleg nincsen többé, de ez közhely. „A szavak csődöt mondanak" – halljuk, miközben mást sem kapunk érdemben, csak szavakat. Annának persze „minden az arcára van írva"; csak hát őt nem láthatjuk. Valamit talán mégis megtudtunk róla. „Olyan, mint a tévé. Elöl egy képernyő, hátul drót." A képernyő színes felszínével pedig inkább eltakar, mint megmutat, legyen az művészet, politika vagy emberirtás – ma már csak kliséként jut el a tudatunkig. A színpadon kirajzolódó *a. N. N. a*-fantomkép: egy könnyed szórakozást ígérő este a Merlinben, melyet a színészeknek sikerült érdekessé tenniük. Sok mindent megtudtunk Annáról, a média kirajzolta sajnálandó vagy megvetendő alakját. És? Érzünk valamit? Okosabbak lettünk?

MARTIN CRIMP: a. N. N. a (variációk egy fantomképre) (Merlin Színház)

Fordította: Merényi Anna. **Látvány:** Izsák Lili. **Videó:** Exlex. **Zene:** Sőrés Zsolt. **Dramaturg:** Fancsikai Péter e. h. **Asszisztens:** Gerő Szandra e. h. **Rendező:** Göttinger Pál. **Szereplők:** Barnák László, Botos Éva, Ollé Erik, Urbanovits Krisztina, Scherer Péter.

Faluhelyi Krisztián

Csomag pedig ez'tán sem lesz?

MU TERMINÁL B EST – III. ÉVFOLYAM

Csókol anyád, csomag nincs! A beavatatlanok számára sokat sejtető, ám a hazai kortárs tánc terepén kicsit is otthonosan mozgók számára már gyanúsan izzadságszagú cím ez alkalommal is keveset markol. S bár kortárstánc-előadások esetében nap nap után tanúi lehetünk annak a kétségbeesett igyekezetnek, miként próbálják meg egy-egy blikkfangos címmel és némi verejtékező gondolatfoszlánnyal becsalogatni a nézőket, korántsem biztos, hogy mindez tanítandó is.

Az idei MU Terminál B est keretében bemutatott két „produkció" előadásnak nem nevezhető. Eltekintve a magát becsapva érző nézőtől, lényegében ez nem lenne baj, elvégre mégiscsak egy iskola harmadik évadjának második munkabemutatójáról van szó. Az első részben csoportjelenetek váltakoznak duókkal meg technozene latinos dallamokkal. Formagyakorlatok a tér, a fények és a csoportos mozgások függvényében, de megszokott, még csak kísérletinek sem nevezhető elemeket és technikákat felvonultatva. Átfogó koreográfiának, illetve dramaturgiának nyoma sincs, a jelenetek mindenféle érzéki és értelmi összefüggés nélkül következnek egymásra. A második résznek *(Terminál képek)* van ugyan egy meglehetősen elcsépelt kerete – mintha csak nyílt nap lenne, a műhely hétköznapjaiba nyerhetünk betekintést –, a bizonyítvány magyarázásához azonban még ez is meglehetősen kevés. A koreográfus és a növendékek az első percekben még váltanak pár szót, s máris indulhat a nap – megint csak üres elemekkel és megszokott gyakorlatsorokkal. A darab közepén (valószínűleg a fizető nézők kedvéért) tíz perc erejéig két profi táncos párosában gyönyörködhetünk, majd ismét az ifjú növendékeké a parkett. A már-már dzsesszbalett jellegű, némi *military style*-lal vegyített jelenetek azonban nem tartanak sehová. Csak remélhetjük, hogy a műhely egy gyengébb napját sűrítette magába e röpke félóra.

Ennél tovább nem is igen lehet boncolgatni a B est bemutatóit, másrészt, mint már említettem, kritikailag sincs mit számon kérni, hiszen iskoláról van szó. Merthogy – mint az egyik legnagyobb példányszámban megjelenő ingyenes programajánló írja – „A MU Terminál egy intenzív képzési forma, benne tapasztalt, rutinos művészek okítják a fiatal tehetségeket, akik innen rajtolhatnak a magyar táncszínházi élet kellős közepébe ugorva. A nézőtéren ugyanis számos szakmai jeles ül rendszeresen – pont ez volt az alapítók célja: hogy a kibontakozó tehetségek közül választhassanak a maguk munkáiba." A képzés célja valóban ez, vagy legalábbis ideális esetben ez lenne. A nézőtéret azonban szinte kizárólag hajdani osztálytársak, barátok és rokonok népesítik be (és itt a „kizárólag" a problematikus). Újragondolandó továbbá, mit jelent az „intenzív" jelző, kik lennének a tapasztalt, rutinos oktatók, arról már nem is beszélve, hogy per pillanat hol lenne a magyar táncszínházi élet „kellős közepe".

Koncz Zsuzsa felvétele

Csókol anyád, csomag nincs! (Horváth Adrienn, Gulyás Anna és Hoffmann Adrienn)

A korábbi évek Terminál-előadásaival összehasonlítva mindenképpen feltűnő, hogy egyre inkább egyfajta lecsupaszított, tiszta vagy absztrakt táncot megcélzó bemutatókkal találkozhatunk. Kétségtelen, hogy ez az irány nagyon hiányzik a magyar kortárs tánc skálájából, mint ahogy az is nyilvánvaló, hogy az elsősorban színházi jellegű vagy színházi elemekkel operáló hazai kortárstánc-szféra alig-alig dicsekedhet néhány való-

ban őrületesen képzett és fantasztikus technikai tudással is rendelkező táncossal. Hogy a tyúk vagy a tojás volt-e előbb, valójában lényegtelen kérdés – új utak töréséhez azonban valószínűleg korszerűbb eszközökre lenne szükség. Elavult formákkal és szakállas technikákkal ez nemigen fog menni. Azoknak az elemeknek a biztos ismeretében és azzal a technikai felkészültséggel ugyanis, melyet a B est bemutatója igényel, még az amúgy éppen mélyponton vergődő hazai kortárs tánc vizein is nehéz lesz elevickélni – a nemzetközi vizeket pedig ne is említsük.

S bár korántsem szeretnénk az iskolát a kegyetlen anya szerepében feltüntetni, azért ha az időközben szülővé váló hajdani diák az ablakból integetve azt veszi észre, hogy saját gyermekét szintén útravaló nélkül bocsátotta el, akkor az minimum elgondolkodásra, de inkább tevékeny munkára, mintsem méla nosztalgiázásra kellene hogy ösztönözze.

MU TERMINÁL B EST – III. ÉVFOLYAM (MU Színház)

Csókol anyád, csomag nincs!
Zene: montázs. **Jelmez:** Juhász Dóra. **Látvány, koreográfia:** Fejes Ádám.

Terminál képek
Zene: Kunert Péter. **Látvány:** Fejes Ádám. **Jelmez:** Juhász Dóra. **Koreográfia:** Hámor József.
Előadók: Asztalos Dóra, Czédulás Eszter, Gulyás Anna, Hoffman Adrienn, Horváth Adrienn, Kiss Róbert, Tuza Tamás.

Szoboszlai Annamária

Ehetetlen készétel

MU TERMINÁL C EST – III. ÉVFOLYAM

A MU Színház kvázi-tánctársulata, a Terminál csapata évről évre cserélődik. A szerencsések, akik bekerülnek ebbe a védő, tápláló lombik iskolába, a képzési koncepció megfogalmazói szerint egy év alatt teleszívhatják magukat annyira, hogy jobb eséllyel bírják a „kinti" életet. A vendégkoreográfusok és az állandó tanárok gyúrják testileg-lelkileg-szellemileg előadáskészre a művészkezdeményeket, hol sikeresebben, hol kevésbé, a néző éppen ezért szinte kivétel nélkül szimpátiával közelít még a vérszegényebb munkákhoz is, mint például a pár hónapja a Trafóban látott, Riina Saastamoinen koreografálta *Rushes* esetében. Arra azonban még nem volt példa, hogy a rendező egyszerűen csonkolta volna a jobbra érdemes csapatot.

A terminálosok C estje láttán csordultig telt volna könnyel a mesebeli király egyik szeme. Bicskey Lukács besorolhatatlan műfajú, leginkább talán a táncoratóriummal rokonkodó műfajú merényletét, a *BÁBEL – VILÁG*-ot Duda Éva előadóbarát *Plain*je követte, megmentve végül a nevetésnek a másik szemet. Persze felemás a vigasz, és sok kérdést felvet. Először, hogy végtére is betölti-e a Terminál, ez a mesterséges anya az önmaga számára megjelölt szerepkört, s ha igen, miként. Másodszor, ha már az idekerülni vágyó fiatalok számos szűrőn esnek át, nem kellene-e ugyanígy valamiféle „vizsgának" alávetni a velük munkakapcsolatba kerülő rendezőket-koreográfusokat is, megelőzve egy alapjaiban elhibázott előadás létrejöttét. A *BÁBEL – VILÁG* dilettáns szövevénye mesének, mítosznak, giccsnek – bibliai kerettel, Jézus Krisztus-parafrázis

köpenyben, Babits- és József Attila-idézetekkel magyarosra alakítva, Szabó András festőművész *Bábel világa* címet viselő szárnyas oltárának képeivel illusztrálva. Talán a rendező Bicskey a készülő magyar eposz filmjéhez, a *Hadúr kardjá*hoz végzett kísérleteket...

A színpadon ajtónyi, áttetsző paravánok képe fogad, jobbról is, balról is három. Mögöttük a felvillanó lámpafényben jellegzetes pózokba dermedt emberalakok rajzolódnak ki, a valaha létezett, mára csak árnyként megidézhető lelkek panoptikumaként. Majd egy apró fiúcska gyalogol be óriás fekete köntösben, mint egy gyermekké öregedett, mindent látott tudós, aggastyán, Isten, s – kezében festékszóróval – az árnytestek jellegzetes mozdulatát, egyedi jellegét a flakon sötét anyagával, mint egy munkáját végző graffitis, jelként rögzíti. Mennydörgés hangja rázza meg a termet. A hátsó fal egészét betöltő, vetített ősrobbanáskép nyilvánvalóan a szárnyas oltárról való, mégis inkább tűnik egy gyermek-Biblia túlromantizált illusztrációjának. A táncosok, áttörve a hártyavékony falat, kavargó körmozgással idézik Káoszt. Nincs megállás. Sorjáznak a színes (mese)képek, a hangosbeszélőn narrátor zeng fellengzős modorú kinyilatkoztatásszöveget, és elérkezik az arcpirító pillanat: versbe kezdenek a táncosok is.

A darab elején a tapasztalt néző még reménykedik, hogy a hol patetikus, hol gyermekversekre emlékeztető szövegekre rákevert nyalókás zenei aláfestésből kiindulva majd önreflexív fordulatot vesz az előadás, s széttartó motívumai, részletei végül egy izgalmas, egymással folytatott vitában egyesülnek. Ez az intellektuális igény azonban távol áll a *BÁBEL – VILÁG*-tól. A vetítőben cserélődnek a diák, látunk dzsungelt vadállatokkal, hajókikötőt, régi várost mai tűzoltókocsival... S végül egy keresztet, nagyon-nagyon sokáig, értünk, bűnösökért – a címmel együtt nem kíván túl sok magyarázatot, miről akar szólni a darab. Jobb percekben még élvezni lehet az óriás, hömpölygő fekete drapériával kiegészülő táncot, az elmegyógyintézetek rácsos ágyával kontaktáló Kiss Róbert Jézus Krisztus-szólóját s Gulyás Anna érett, szuggesztív hangját, de ez a szikrányi jó kicsit sem menti a koreográfiákért felelős Fejes Ádámot, a terminálosok állandó mentorát, amiért vágóhídra küldte neveltjeit. „Nagyon fáj" – szól a színpadról a József Attila-idézet. Igen.

Duda Éva darabja, a *Plain,* mint a címe is ígéri, „egyenes, világos, őszinte". Jól áll a terminálosoknak. Nem állítja őket erejüket meghaladó feladatok elé, „csak" táncolniuk kell ebben a viszonyrendszereket, közösségi működést felvázoló kerek, egész munkában.

A táncosok mindennapi öltözékben, ruhájukon a zöld különböző árnyalataival, a nézőtérnek háttal egy talpnyi szélességű fénysávon állnak a kezdő képben. Eleinte a zene dallamívváltásaira hajlanak-dőlnek, egyre előrébb és előrébb haladva a sokasodó fénycsíkok anyagtalan határsorompóin keresztül a színpad hátsó síkja felé, mintha láthatatlan erő, mágnes vonzaná őket, működtetné tagjaikat, megbénítva saját akaratukat. Ez az erő a későbbiekben is tetten érhető a látványos földön csúszásokban, miközben a talajközeliséggel szemben hatni kezd egy felfelé törekvés, mely a síkból elrugaszkodó emelésekben és óriás terpeszugrásokban nyer formát. A szereplők a tudatosodás, a csoporton belüli egyediség s ezzel egyidejűleg a rendszerben betöltött apró alkatrész voltuk felismerésének állomásait járják végig, mígnem végül egy felpörgetett jelenetben mindez összegződik: hatan hat fénykockában bokszolnak egy láthatatlan zsákot, egy alaktalan ellenséget – talán maguk kreálta béklyóikat. Míg öten már felhagytak az értelmetlen levegőcsapkodással, addig egyikük (Hoffmann Adrienn), nem tudván szabadulni, még folytatja az egyre motorikusabbá váló mozgást. A tisztán strukturált darab végül visszaér kiindulópontjához. A táncosok ismét felsorakoznak a fénycsíkon, de már a nézőtérrel szemben.

A *Plain* csillapítja, amit a *BÁBEL – VILÁG* összekavar. A koreográfus talán túlságosan is kiszolgálta a csapatot, aminek eredményeként igazán energikus előadás született, kellemes búcsú a harmadik évfolyamtól, mégis – éppen kiszámítottsága, óvatossága miatt – a darab hagy maga után némi hiányérzetet. Duda Éva nem viszi ingoványos talajra a táncosait, ő maga sem lép rejtett gondolati ösvényekre. Rutinos alkotóként „szimplán"

BALRA:
BÁBEL – VILÁG
(Hoffmann Adrienn, Asztalos Dóra, Horváth Adrienn és Kiss Róbert)

JOBBRA:
Plain
(Hoffmann Adrienn, Kiss Róbert, Gulyás Anna, Tuza Tamás és Horváth Adrienn)

Koncz Zsuzsa felvételei

a Terminál legelőnyösebb arcát fordítja felénk.

Arról, hogy mit visz magával a csapat, a nézőt csak az előadások tudósítják. Azok alapján elsősorban különböző koreográfusoktól felcsipegetett technikai tudással találkozunk. Talán érdemes a jövőben – készételpumpálás helyett – valódi műhelymunkára, több síkon is katalizátor hatású előadásokra fordítani a figyelmet.

MU TERMINÁL C EST – III. ÉVFOLYAM
(MU Színház)

BÁBEL – VILÁG
Festő: Szabó András. **Koreográfia:** Fejes Ádám. **Rendezte:** Bicskey Lukács.

Plain
Zene: montázs. **Fény:** Fejes Ádám. **Jelmez, díszlet, koreográfia:** Duda Éva. **Előadók:** Asztalos Dóra, Gulyás Anna, Hoffmann Adrienn, Horváth Adrienn, Kiss Róbert, Tuza Tamás.

Kutszegi Csaba

Bot helyett vonó

VILLANYSZÉK TRÓNUSÁN

A Fehér Ferenc koreografáltarendezte *villanyszék trónusán* című előadásnak nincs köze a kivégzőeszköz villamosszékhez. A darabot Pilinszky János *Bűn és bűnhődés* című verse ihlette, amelynek nincs – konkrét – köze Dosztojevszkijhez. Persze Pilinszkyre egész életében hatott az orosz író, és a verscímet nemhogy megalkotni, költemény fölé írni, de még meghallgatni sem lehet Dosztojevszkij-asszociáció nélkül. Arról nem is beszélve, hogy a *Szálkák* kötet ciklusa, a *Vesztőhely télen* (amelyben a *Bűn és bűnhődés* található) egésze is árasztja magából az elvonatkoztatott Dosztojevszkij-hangulatot.

A *villanyszék trónusán*-t nézve viszont (ha nem olvasom el a műsorfüzetet) eszembe nem jut sem az orosz íróra, sem a magyar költőre gondolni, és még utólag is csak némi jóindulattal ismerem el: az előadás hangulatát *akár* „dosztojevszkijes" vagy „pilinszkys" jelzőkkel is lehetne illetni. Ha hagyom magam a cím által (meg)vezetni, Fehér Ferenc és partnere, Simon Judit általános rosszkedvét látva biztosan a Rosenberg házaspár villamosszékben végződő történetére gondolok, de rutinos kortárstánc-néző lévén ebbe az irányba nem merészkedem el túl messzire. Fehér Ferencre (és legtöbb kortársára) ugyanis nem jellemző, hogy konkrét személyek konkrét történetét dolgozná fel – banális realista stílusban. Hanem hogy mi jellemző az említettekre? Egyre inkább az, hogy valamilyen elvont kapaszkodót keresnek, ami *akár* tematikai ürügyként is szolgálhat a koreografálásra. (Ha a rosszmájúságomat még fokozni lehet, azt is el tudom képzelni, hogy a pályázatok szigorú leadási dátumai miatt jóval előbb kell megfogalmazni a produkciók koncepcióját, mint hogy az alkotók elkezdhetnének érdemben gondolkodni a darab körvonalain. Ilyen esetekben jól működik egy tág általánosság, amibe aztán a későbbiekben is bármilyen alkotói ötlet becsomagolható.)

A kortárstánc-koreográfiák eszmei-tartalmi asszociációhálózata sokszor valahogy úgy épül fel, mint az ismerőskereső rendszerek az Interneten: ha Pilinszkyre hatott Dosztojevszkij, és Fehér Ferenc ismeri Pilinszkyt, akkor a koreográfus-előadót már Dosztojevszkijtől is csak egy ugrás választja el. És az előadás rejtett tartalmába mindez bele is kerül! Enyhe malíciámból kitetszhet, hogy nem vagyok híve a túlzott tartalmi relativizálásnak. Azért nem teljesen mindegy, hogy az alkotó-előadó kinek-minek az ürügyén hozza létre azt a színpadi jelenséget, amely leginkább úgyis csak önmagáról és saját tudásáról szól. Ez nem ugyanaz, mint az elvonatkoztatás, a tágabb értelmezés vagy a banalitás elkerülése érdekében végrehajtott dekonkretizálás.

A bármilyen tartalom kifejtésére alkalmas címválasztás tehát nem ítéletvégrehajtásra, hanem Pilinszky alábbi két verssorára utal: „A pillanat villanyszék trónusán / még ott az arc". Tehát a villanyszék trónus nem Rosenbergéké, hanem egy pillanaté. Pilinszky gyönyörű költői képét nem kell reklámozni. Az sem baj, ha a benne szereplő szokatlan jelzős szerkezet koreográfia címe lesz. De hogyan is kell eltáncolni a „villanyszék trónusán"-t? Nyilván nem *azt* kell eltáncolni. Hanem – mint Fehér Ferenc előadásában is – az örök témát: nő és férfi igen zűrös kapcsolatát a nem kevésbé bonyolult világban. Ezzel el is érkeztünk ahhoz a témához, amelyet a legtöbb kortárs táncmű ábrázol. És amelynek megjelenítéséhez a legtöbb koreográfus flexibilis témakereteket és izgalmas címeket keres.

Korrektebbnek érezném, ha az alkotók így, csupán az alábbi szöveggel pályázhatnának: XY vagyok, az *Opus 17* című alkotással folytatnám az életművemet, ehhez kérek pénzt.

A *villanyszék trónusán* Dosztojevszkij, Pilinszky és egy verssorból kiragadott szószerkezet kapcsán, valamint a nő-férfi kapcsolat ürügyén Fehér Ferencről és színpadi tudásáról szól. (Még akkor is erre a következtetésre jutok, ha a Pilinszky-vers Sheryl Suttonnak szóló ajánlásából indulok ki. Bár nem lehetetlen, hogy az előadás Suttonon keresztül Robert Wilson színházára is akar utalni, de kikérem magamnak, ha ezt nézőként észre kell vennem, vagy a műsorfüzetet böngészve ki kell találnom.) Az, aki először látja Fehért mozogni, minden bizonnyal meglepetésszerű élményhez jut. De aki már sokszor élvezhette a mozgó táncos-koreográfus látványát, szeretni kapni valami mást is. Szívesen fedezne fel megújult mozdulatmotívumokat Fehér mozgásában, vagy ha azt nem talál, szeretné élvezettel értelmezni az előadás intellektuális csemegeként szolgáló többrétegű, címmel, kulturális utalásokkal, referenciaanyaggal adekvát, befogadóként is értelmezhető jelentéstartalmát – ahogy például ez megtörténhet az O. Caruso rendezte *Woyzeck-koncert* főszereplője esetében. De a Fehér Ferenc–Simon Judit alkotópáros első közös munkája, a *Sirzamanze* is – követhetőbb szimbólumrendszere, diszkrét narrációja és szellemi, képi mozgalmassága miatt – jobb benyomást kelt a *villanyszék*nél.

A *villanyszék trónusán*-ban Fehér először négykézláb, fénynégyszögeken keresztül haladva mutatja be utánozhatatlan mozgását. A *Wert király,* a *Medusa piercing* vagy az *Emberkönyv* karakteres figuráitól ezúttal leginkább abban különbözik, hogy alaposan, rétegesen fel van öltözve: hosszúnadrágot, vastag zakót, az utóbbi alatt pedig – ahogy később kiderül – alul szoknyára, felül atlétatrikóra emlékeztető ingszerűséget visel. Amit csinál, most is egyedi és értékes, de mozgása a korábban tőle már látottakhoz képest újdonságot nem tartalmaz. Simon Judit egy kötelekből kialakított kupolás baldachin alatt hatalmas rongykupacban elbújva hanyatt fekszik, aztán, amikor egyenes derékkal felül, majd feláll, láthatóvá válik, hogy a temérdek anyag egy nagy szoknyaköltemény. Felállásával Simon a majd' egyórás egyfelvonásosban számára írt mozdulatok felét már abszolválja is, mert hasonlóan mozgalmas mozdulatsorozat már csak az előadás vége felé vár rá, amikor is visszafekszik. De feltétlenül hangsúlyozandó: álldogálása és alig mozgása közben emlékezetes pillanatokat is képes alkotni. Például két kézfejét párhuzamosan, lefelé, kinyújtva tartva (mint két hegyes jégcsapot), hosszú percekig mozdulatlanul áll – ez a kép valamiért mélyen bevésődött az emlékezetembe. Utána olvastam a Pilinszky-versben: „gyönyörű kéz – pórusos jelenléted". Az idézet második fogalmának mibenlétéről hosszasan lehetne értekezni, de a költői megfogalmazás Simon színpadi jelenlétével valahogy adekvátnak tetszik.

Fehérnek azért nehezebb dolga van: álldogáló partnere mellett (mögött, körül) be kell mutatnia tánctudása legjavát, de néha percekig pihennie is muszáj, hogy végig bírja szusszal. Olyankor mozgóképvetítés segíti tartalmasabban eltölteni az időt. Az első vetítés elején Simon Judit jelenik meg, furcsa, expresszív képremegésben, a látványt elektronikus kisülésekre emlékeztető rövid zajok tördelik – ekkor még el tudtam képzelni, hogy valamilyen „villanyszékre" utaló jelenség kezelt, kifejtett motívumként fog szerepelni az előadásban. Utólag már azt gondolom, rám van bízva, hogy a Pilinszkyből merített címet tudom-e a látottak-hallottak függvényében, rájuk vonatkoztatva, metaforaként értelmezni. Ha akarom, igen, ha akarom, nem. Állampolgárként megkövetelem, de nézőként túlzónak érzem a szabadságnak ezt a fokát.

Fehér táncos akcióiról az a benyomásom, hogy többször is az időkitöltés kényszeréből jönnek létre, és megtalálható bennük a Fehér Ferenc-i életmű igen sok mozdulatmotívuma és motívumismétlése. A nyekergős, direkt fals „hegedűszóló" például szerintem erőltetett és közhelyes, előadása közben Fehér engem a sikeres Kaspar-figurájára emlékeztet, csak bot helyett (nyűtt) vonó van a kezében. Nehezebb értelmezhetősége és ezúttal kevesebb újszerű eredetisége miatt a *villanyszék trónusán* az ezt megelőző *Sirzamanzé*hoz képest visszalépés. De a Simon–Fehér alkotópár legjobb tulajdonságai e bemutató után sem vonhatók kétségbe: változatlanul tehetségesek, hitelesek a színpadon, és művészi alázatuk példamutató.

Koncz Zsuzsa felvétele

Simon Judit és Fehér Ferenc

villanyszék trónusán
(MU Színház)

Fényterv: Bánki Gabi. **Látvány:** Simon Judit, Fehér Ferenc. **Zene, videó, koreográfia, rendezés:** Fehér Ferenc.
Előadók: Fehér Ferenc, Simon Judit.

Mestyán Ádám

Kis pszichopatológia

A TUDATTALAN

A Szegedi Kortárs Balett március eleji szegedi bemutatója után állítólag sokan nem tudták, hogy tapsolni kell. *A tudattalan* című este keretében két darabot hoztak a Nemzeti Táncszínházba, mely méltó helye a tudattalan tematikájának.

A Szegedi Kortárs Balett legendás neve az elmúlt években nagyszabású show-produkciókkal és klasszikusfeldolgozásokkal kapcsolódott össze. Kortárs volta kimerült új táncosok toborzásában, miközben vezetői, Pataki András és Juronics Tamás az elmúlt évek repertoárjában nem vállalták a kísérletezés igazi rizikóját. Duda Éva meghívása újdonság, noha a szegedi származású koreográfus szinte predesztinált a közös munkára.

A tudattalan című este első darabja tehát Duda Éva új koreográfiája, *A zöld szalon*. Az egyszeri táncrajongónak rögtön Kurt Jooss egyik emblematikus, *A zöld asztal* (*Der grüne Tisch*, 1932) című, erősen politikus alkotása jut eszébe, amely az emberek közvetlen félelmeit fogalmazta meg, hiszen a darabban megjelenített politikusok tárgyalásait a Halál keretezte. Duda Éva nem utal e műre, hacsak annyiban nem, hogy ő is aktualizálna, hiszen az alapanyag valami kortárs (vagy század eleji) szexuális kicsapongás, parti, esetleg swinger-klub vagy egy keményebb házibuli atmoszféráját idézi meg.

A zöld szalon

A háttérben nagy zöld függönyök lógnak, előterükben tíz kényelmes vörös szék áll. A különböző típusoknak felöltözött táncosok – az egyaránt karakteres domina és a pokémon-kislány, az élveteg menedzser vagy a szexőrült tinédzser – ezeket a székeket foglalják el. Az ügyesen komponált látvány, a színek (mélyzöld, vörös, később sárga és fekete) és a téma Frenák Pál világára hajaz, noha a mozgás és az energia persze (vagy inkább sajnos) egyáltalán nem.

Duda Éva rutinos és ügyes koreográfus. Ebben a darabban is számos érdekes megoldás található, kezdve a székek és a közbülső tér játékaival a páratlan számú táncosok végső alakzatba rendezéséig. Méltánylandó a pontosság, a mozdulatok kigyakoroltsága s egy-egy talán lámpalázbeli hibától eltekintve a kivitelezés profizmusa. A Szegedi Kortárs Balett jelenlegi csapata vitathatatlanul fegyelmezett testekből áll. Immáron csak egy átütő koreográfus kellene nekik, akit Duda Éva személyében talán megkaphatnának, ha nem csupán a technikai részletekre összpontosítana. *A zöld szalon* nem igazán emlékezetes mű, témája elcsépelt, s ritkán jön létre igazi feszültség a színpadon. A darab végén már csak bugyiban és melltartóban táncoló szereplők

Semmi és soha
(Szarvas Krisztina és Tóth Andrea)

Dusa Gábor felvételei

minden adottságuk ellenére sem képesek valódi erotikus sugárzásra, holott az előadás eredetileg „egy fülledt, ringó csípőkkel teli vidékre vezet el bennünket, ahol a tükörből féltve őrzött vágyaink sunyítanak vissza ránk". A „tudattalannak", azaz a szexuális ösztönnek inkább csak a vázlatát kapjuk. Egy-egy duettbe kissé „befülledünk" (talán Haller János és Jónás Zsuzsa esetében leginkább), de végül inkább a térrel való tanult bánásmódot tapsolom meg, mint az elragadtatott ringó csípőket.

Juronics Tamás interpretációjában viszont olyan sikeresen jelenik meg a „tudattalan", hogy talán még maga a szerző sem emlékszik rá: ezt a darabját (vagy legalábbis annak markánsabb részleteit) nemegyszer bemutatta már – ugyan más címek alatt (például a 2004-es *Keresem*-ben). Lényegében, ha nem is tökéletesen ugyanezt a koreográfiát tanította be az újabb táncosoknak, a darab fő szerkezete és a nagy meglepetés azonos, akárcsak a jellegzetes Skinny Puppy noise-zene, az őrjítő tudatiság zenekarának fémes dallamai.

Amikor először láttam ezt az alkotást, mély benyomást tett rám. S talán még most is komolyabb műnek tartanám, ha nem sugározna belőle valamilyen eszement tragikusság. A *Semmi és soha* ugyanis a meghasonlottságról szól. Agyakat és szíveket ököllel szétverő táncosokról, függöny mögött rejtőző szellemalakokról. Juronics maga is megjelenik benne, az elején és a végén némán és szomorúan, magányosan tekint a nézőkre, a darab közben pedig az egyik „kulcsszereplő": egy boszorkány vagy sorsistennő mellett látható. Ez utóbbi furcsa tünemény a színpad egy elkerített részében görnyedez, mintha maga volna a „semmi és soha" vagy inkább a rossz lelkiismeret. Amikor fölegyenesedik, vastag teatralitással lisztszerű fehér krétaport suhint a levegőbe, rángatózó mozdulatai a ködfüggöny mögött kiszámíthatatlanok. A leülepedő porban megjelenik és leül Juronics is mint önmaga súlyos bálványa.

A darab legvégén jön az említett nagy meglepetés: lehull a lepel, és egy óriási üvegmedencében ott lebeg egy őrjöngő (az életéért vagy levegőért küzdő) női test. Rémlik, hogy amikor először láttam ezt a jelenetet, mennyire megfogott, meg*ütött* a nagyszerűségével. Most azonban inkább mélabú fog el, nézem a mozdulatlan Juronicsot, és hirtelen iszonyatosan elkezdem sajnálni.

„Mit keresek? Hol keresem? A testben? A szívben? Az agyban? Az anyagban, a lélekben vagy a szellemben? Kivel is van dolgom nekem tulajdonképpen?" – írja a színlapon, és mélyen átérzem elveszettségét. Nem ironizálok. Tényleg egy komoly emberi probléma, az ismert koreográfusbetegség (egyébként más művészeti ágakban is megtalálható) szimptómáját ismerem fel benne. Elsősorban klasszikus vagy modern balletteseknél észlelni, *par excellence* példája Markó Iván. A tünetei: az önnön (öregedő) egóban (mondjuk azt, a tudatos tudattalanban) való labirintusszerű bolyongás és ennek műalkotásokban való monomániás ismétlése. Remélem, Juronics esetében nem egy újabb sorstragédiát követhetünk végig, nem egy újabb tehetséges ember évtizedes leromlásának első fázisát látjuk. Amikor a koreográfus önmagát nem médiumnak, énjét nem témák gyűjtőhelyének, hanem egyetlen és kizárólagos fókuszpontnak éli meg, amikor nem tud a háttérben maradni, végzetes örvénybe kerülhet. S ezen az állami elismerések általában csak rontanak.

A *Semmi és soha* című alkotásban szereplő kitűnő fiatal táncosok, remélem, még sokáig dolgoznak majd új darabokon a Szegedi Kortárs Balettben. Azt is remélem, hogy a Juronics Tamás jelenlegi opusában megjelenített rémületes mélység, pillanatnyi pszichologizálás és a tudattalan kontrollja mégiscsak ott lapul a koreográfus egykor oly ígéretes tudatában. Valamint hogy a továbbiakban nem adnak el új bemutatóként olyan alkotást, amelyet jó esetben is csak felújításnak lehet nevezni.

A TUDATTALAN
(Szegedi Kortárs Balett, Nemzeti Táncszínház)

A zöld szalon
Zene: Kunert Péter, Nina Simone. **Jelmez:** Földi Andrea. **Díszlet, koreográfia:** Duda Éva.
Táncolják: Czár Gergely, Fehér Laura, Finta Gábor, Haller János, Jónás Zsuzsa, Kalmár Attila, Palman Kitti, Szarvas Krisztina, Tarnavölgyi Zoltán, Tóth Andrea.

Semmi és soha
Látvány: Molnár Zsuzsa. **Világítás:** Stadler Ferenc. **Koreográfus:** Juronics Tamás.
Táncolják: Czár Gergely, Fehér Laura, Finta Gábor, Haller János, Jónás Zsuzsa, Juronics Tamás, Palman Kitti, Szarvas Krisztina, Tarnavölgyi Zoltán, Tóth Andrea.

Koltai Tamás

Kortárs klasszikusok

MISKOLC: BARTÓK + SZLÁVOK

Az idei miskolci operafesztiválnak – Peter Konwitschny pozsonyi *Anyegin*-rendezésén* kívül – a moszkvai Helikon Színház vendégjátéka volt a legnagyobb eseménye. Egy fiatal csapat, amelynek mondanivalója van a műfajjal, és zenei-drámai összművészetként kezeli. Két markáns remeket hoztak a „szláv tematikába", Muszorgszkij *Borisz Godunov*ját és Sosztakovics *Kisvárosi Lady Macbeth*jét. Mindkét előadásnak ugyanaz a karmestere (Vlagyimir Ponkin), a rendezője (Dmitrij Bertman) és díszlet-jelmeztervező párosa (Tatyjana Tulubjeva és Igor Nyezsnij), ami határozott elképzelésről és következetes műhelymunkáról tanúskodik. A zeneileg is több mint korrekt, jó muzsikusokból és szép hangú énekesekből álló társulat vezéregyénisége szemlátomást a rendező – ő határozza meg a produkciók színházi szemléletét.

A *Borisz*t Sosztakovics hangszerelésében játsszák, ami jelzi az eredetinél – és különösen a sokáig megkerülhetetlennek tartott Rimszkij-Korszakov-változatnál – nyersebb, karcosabb, keményebb zenekari anyagkezelést. Ami a képek fakultatív sorrendjét illeti, az előadás Borisz halálával zárul, a forradalmi jelenet pedig kimarad. Bertman a családi drámára koncentrál – a kezdés pillanatában, még a cárválasztás előtt Borisz és két gyermeke talpig fehér ruhában, egymást átölelve gubbaszt a színpad közepén –, a címszereplő líraibb, introvertáltabb figura a szokásosnál, őrülete nem teátrális szcéna, hanem belső tépelődés. Egészben véve a dráma intim, kamara jellegű, annak ellenére, hogy a színpadteret betöltő hatalmas fém lépcsőrendszer, közepén egy liftként föl-le közlekedő, beakasztható vörös bársonykordonos, szószékszerű emelvénnyel (rajta a később használatba vett, az elején önmagában álló cári palásttal mint a hatalom jelképével) impozáns látvány. A nép az első jelenetben a lépcső alá szorul, csak karok erdeje nyúlik ki kenyérért esdekelve, később a bojárok koreografált mozgással közlekednek a lépcsőfokokon, ruhájuk a vörös szín különféle árnyalataiban játszó fantáziakosztüm, karakterükben nincs sem oroszos, sem (a szandomiri képben) lengyeles, inkább szemkáprázató stilizációk. Csak a bojársapkák oroszosak, elszórtan a lépcsőn, mint a hatalom szimbólumai.

Kszenyija Vaznyikova (Marina) a Borisz Godunovban

A hatalomról van szó, természetesen. Bármelyik őrült aspirálhat a legfőbb hatalomra, sugallja a rendező. Grigorij szerzetes, az Ál-Dimitrij azonos a Bolonddal – a két szerepet ugyanaz, Vaszilij Jefimov alakítja. Az őrültnek látszó ötlet működik, nem utolsósorban a magas, sovány – karcsú tenorjának korlátlan terjedelmi és technikai lehetőségeit kihasználó – kiváló énekes-színész jóvoltából. A hektikus, állandóan vakarózó,

* Az előadásról egy *Anyegin*-összeállítás keretében szeptemberi számunkban közlünk kritikát. (A Szerk.)

Kszenyija Vaznyikova (Szonyetka), Vagyim Zaplecsnij (Szergej) és Szvetlana Szozdatyeleva (Katyerina) a Kisvárosi Lady Macbethben

idiótán nevetgélő figura egyfelől „a nép lelke", másfelől az eszement világ terméke, akit bárki felhasználhat hatalmi céljai érdekében. A szandomiri jelenetben, amelyet ugyanabban a rongyos-koszos gúnyában, mezítláb játszik végig, eszköz a katolikus klérust képviselő Rangoni kezében – a pap és Marina között egyértelmű az erős szexuális kapocs –, és őrülten villogó szemében, kitéve az erotikusan fűtött lány gerjedelmének, megjelenik a szédült hatalomvágy. Sujszkij herceg nemcsak a megszokott kiismerhetetlen intrikus, hanem nyilvánvaló manipulátor, aki az utolsó jelenetben voltaképpen a leláncolt Pimen szájába adja a szavakat („leszinkronizálja" a szerzetes elbeszélését), hogy a rémmesével elindítsa az elgyötört Borisz végső haláltusáját. Fjodor cárevics igazi kis senkiházi – magára próbálgatja a cári palástot, amelynek bélése nem más, mint Oroszország birodalmi térképe –, aki alig várja, hogy apja helyébe lépjen. Az eredetileg mezzoszopránra írt szerepet Ilja Iljin baritonista énekli, alacsony, koraérett fiú, az utolsó jelenetben nyakkendős, sötét öltönyben jelenik meg – nehéz nem Vlagyimir Putyinra gondolni a láttán.

Bertman értelmezése a Puskin-drámát idézi, amelynek viszont shakespeare-iek a gyökerei. A történelmi metafora nincs korhoz vagy nemzethez kötve, a drámai erővonalak hierarchikusan és szimbolikusan vannak fölrajzolva, a lényeg nem a külsőségekben, hanem az emberi viszonyrendszerben látható – a rendező szemlélete rokonságot mutat Kovalik Balázséval. Mindez egyszerű, világos, áttekinthető színpadi struktúrában történik. Pimen cellája és a határ menti kocsma egy-egy lépcsőszakasz megemelkedésével, a mögötte keletkezett „ablakban" játszódik – az utóbb említett jelenet, a bohócsipkás Miszaillal és a bordélyos-kocsmárosnéval, akármelyik Shakespeare-darabba, mondjuk, a *IV. Henrik*be is beleillene. A kórusok – tömören, egységesen szólnak, miközben a kórustagok lazán, önálló személyiségként mozognak – stilizált tömegábrázolások, az egyének néha a szó szoros értelmében arctalanok (fejükre húzott harisnyaálarcot viselnek), néha kollektív pszichológia szerint viselkednek, Marina udvarhölgyei például előkelően gunyoros mosollyal és pózzal kísérik úrnőjük hatalmi álmait, a cári államtanács pedig harisnyaálarca elé tartott szemüvegen át figyeli Borisz haláltusáját. Csupa fiatal mindenütt, nemcsak a kórusban. A Boriszt alakító Alekszej Tyihomirov szép szál, slank ifjú, meleg tónusú, nem annyira szlávos-kormos, inkább bársonyos lírai basszussal, amelyet nem ereszt ki, hanem azt csinálja, amire való: énekel vele.

Ha a *Borisz* a beidegzéstől való eltérés miatt találkozott is némi fenntartással, a *Kisvárosi Lady Macbeth* – tényleges ismeretlensége okán – sokkszerűen érte a nézőket. Tapintható volt a lenyűgözöttség. Joggal, mert az előadás frenetikus. Nyoma sincs benne annak a finomkodó-szépelgő-tragizáló felfogásnak, amelyben a budapesti Operaház játssza Sosztakovics darabját. Bertman veséző, kegyetlen, úgyszólván kíméletlen groteszket, kriminálabszurdot állít elő, olyasmit,

Vajda János felvételei

Balczó Péter (Vašek) és Kriszta Kinga (Mařenka) Az eladott menyasszonyban

ami a legteljesebb mértékben megfelel a Leszkov-regény ugyancsak Shakespeare-re utaló szüzséjének – és a partitúrának. (A Miskolci Nemzeti Színház antimuzikális, dobozszerű akusztikája, amely Puccinit, Verdit és Csajkovszkijt „kiszárítja", kifejezetten jól áll Sosztakovicsnak, és a Helikon Színház zenekara teljesen váratlan, sokak fülének „melodikátlan", tömbszerű hangzáskolosszusokkal lepett meg.)

Szó sincs kupecgazdaságról, falusi környezetről, parasztdrámáról, az előadás mai „polgári" környezetben játszódik, egy olyan szobában, amely színpadszélességben húzódó többszörös csőrendszerével, csapjaival, rácshálózatával leginkább alagsori kazánházra hasonlít, középpontjában – végképp oda nem illő elemként – egy pipacsvörös, tologatható, olcsó és randa műbőr pamlaggal. A kereskedőcsaládban a férfiak – apa és fia – öltönyös emberek, körülöttük titkárok és titkárnők, a cseléd bóbitás szobalány, Katyerina, az utált férje és rabtartó apósa mellett magányosan sorvadó szépasszony pedig bíborszínű, dekoltált estélyi ruhát visel. Amikor éjszakára felügyelet nélkül hagyják, a díszlet hátteréből előhúznak egy szabályos ketrecet, és lakatot tesznek rá. Az ordító metafora kizár minden realista-naturalista részletet, egyértelműen az emberi (állati) kapcsolatok kegyetlenségére teszi a hangsúlyt. Szergej, az „új munkás" – ő is öltönyben – leveri a ketrecről a lakatot, és gesztikus egyértelműséggel teszi magáévá Katyerinát egy skaifotelben. A máskor jámbor muzsikokból álló háznép itt félmeztelen „fekete sereg" – pantalló és földig érő, „azbeszt"-kötény, úgy festenek, mint az olvasztárok –, fenyegető, sötét indulattal molesztálják a szobalányt, Szergej megfenyítését pedig koreografikusan, tomboló tánccal, földhöz vert szíjak csattanásaival érzékeltetik, miközben az áldozat a színpad más részén, szenvedő tartásban tűri el a verést.

Az előadás akkor fosztja le magáról végképp a klasszikusok közvetítése mint kultikus szolgáltatás címkét, amikor az esküvői mulatság jelenetét gitáros-mikrofonos, őrjöngő rockká vadítja Sosztakovics zenéjére. Ehhez képest a tányérsapkás rendőrök beállítása csak enyhe burleszk. A bulizó fiatalok egyetlen szempillantás alatt lekapják a magas támlájú, fémvázas székekre húzott tüllt, hogy a széksorból rácshálózat váljék a gyilkosok letartóztatásakor. (Boriszt korábban szíjjal fojtották meg, a férjet, Zinovijt pedig Katyerina – bár a gombavacsorába tett méregről énekel – borral mérgezi meg.) Szibériába tartó menet természetesen nincs, az utolsó kép változatlan helyszínen játszódik. A vetélytársnő Szonyetka ugyanazt a bíborvörös estélyit viseli, mint korábban Katyerina – ő a „tajgai menetre" az esküvői fehérben maradt –, a két hasonló küllemű nő egy hosszú sál két végét fogva, egymást egyre jobban bepörgetve örvénylik bele a szimbolikus halálba.

A címszerepet éneklő erős testalkatú, magas, dekoratív Szvetlana Szozdatyeleva hatalmas, kiegyenlített drámai hang birtokosa, amely fénytörés nélkül teljesíti a lírai passzusokat is, de hatása mindenekelőtt az energiák sugárzásában van. A Szergejt alakító Vagyim Zaplecsnij is megnövekszik a *Borisz* „fedett" Sujszkija után. Bár visszafogott vokalitásában is érezni lehetett a mögöttes erőt, Szergejként minden tekintetben majd' szétveti a legénykedő férfiasság. Kszenyija Vaznyikova – a *Borisz*ban Marina, itt Szonyetka – erotikus nőstény, csábos hangszínnel. A pópa burleszkszerepében, különösen egy bizarr részegjelenetben Alekszej Tyihomirov nagyobb sikert aratott, mint előző este Boriszként. Az a klasszicitást kortárs érzülettel felülíró, minden részletében végiggondolt, kivételes szakmai tudással közvetített *operai szemlélet,* amelyet a rendező Dmitrij Bertman képvisel, s amelynek közönséghatását a *Borisz* esetében még visszafogta a hagyomány, a *Kisvárosi Lady Macbeth* esetében a miskolci publikumnál is csatát nyert.

Hangsúlyos rendezői jelenlét jellemezte *Az eladott menyasszony*t is a debreceni Csokonai Színház előadásában. A lengyel Andrzej Bubien nem visszahúzódó típus, már a nyitány hangjait elnyomja a nézőtér két oldalán kurjongatva-sikongva színpadra rohanó szereplőkkel – lányokkal, legényekkel, szatyros asszonyságokkal –, akikről függönynyitáskor kiderül, hogy egy kultúrhodályba igyekeztek, részint mint nézők, részint mint a bemutatandó előadás résztvevői. A helyszín átmenet a tornaterem és csarnok között, van bordásfal, kosárlabdakellék, de bárpult is bárszékekkel. A szereplők egy része beöltözik a ruhatárból választott – mai – viseletekbe, a többiek a közönséget alkotják. (A díszlet és a jelmez itt is egy kézben, Anita Magda Burdzinskáéban van.) Minden mozgalmas, és minden csúcsra koreografált. A koreográfusok – Fejes Kitti és Katona Gábor – főszereplők. Minden helyzet, zenei frázis és vokális megnyilvánulás „le van mozogva". A magánénekesek egy-egy, a karakterre jellemző állandó gesztuson kívül bonyolult, összehangolt mozgásrendszert teljesítenek, a kórus groteszk csoportkoreográfiákat hajt végre mint „közönség" vagy „közvélemény", a táncosok – a háttérben ugyan – csaknem önálló attrakciósororozatokhoz jutnak. A mozgalmasság olykor rendkívül kifejező (például egy bizarr családi kvartettben), olykor inkább kihívó (Mařenka az egyik együttesben folyamatosan székeket hajigál, még hátrafelé is, amelyet a kijelölt táncosnak el kell kapnia).

Bubien nem falusi folklórként kezeli a Smetana-vígopera cselekményét, és a banális nagygazdás-menyecskés közhelyek helyett, amelyek többnyire álldigálásokkal és csípőre tett kezekkel szoktak untatni, kortárs szemléletet képvisel. Ez mindenképp többet ér, mint a kiüresedett, illusztratív tradíció. A baj az, hogy nem ismer mértéket, és főleg, hogy többet mesél el rendezői eszközökkel, mint színésziekkel, vagyis a gondolat nem a karakterekből, illetve a köztük lévő viszonyok árnyalásából fakad. Jeníket – magyarul Jánost – kitapétázzák bankókkal, amikor cselből, jövendő házasságuk megalapozása céljából „eladja" menyasszonyát. Jeník hetyke fiatalember, a pénz pedig megrontja az idillt, amit abból tudunk meg, hogy a pozitív intrikába beavatatlan Mařenka kiábrándul cseles és anyagias vőlegényéből. Nem minden ok nélkül, mivel az esküvő násznépe a szó szoros értelmében *átlép rajta:* egyszerűen nem létezőnek tekintik a csalódásában ájultan a földre zuhant lányt. Nem újdonság ez a fals hepiend – számos Shakespeare-darab végződik az egymáshoz nem illő párok muszáj-boldogságával –,

de könnyű megoldás csak a struktúrát mutatni és kihagyni az embert. A rendező helyett az énekesnőnek kellene eljátszania a belső történést.

Kriszta Kinga el is tudná. Az élete első főszerepét – tulajdonképpen első szerepét – abszolváló, kórustagból lett szólista komoly tehetség, telt, kiegyenlített, kiváló minőségű szopránja van (technikailag még fejlődni fog), hatalmas elánnal, valósággal önfeláldozóan veti bele magát a szerepbe – és a rendező kívánságára számtalanszor a csupasz földre. Az utóbbi merő túlzás, annál inkább, mert – ha kérnék tőle – a lélek hánykolódását is ábrázolni tudná, nemcsak a testét. Balczó Péter finoman, belső hitellel, hangban-játékban virgoncan alakítja a groteszk Vašeket. Győrfi István az instrukció szerint hányaveti, tenyérbemászó Jeník, vokálisan viszont inkább Siegfriedet harsog. A szolid zenei színvonal a debreceni együttest dicséri, az összhatás messze túlhaladja az átlagigényt – a cirkuszbetét vizuális stilizációja, némileg inkoherensen, kimagaslik az ábrázolt környezetből, hirtelen mintha a Folies-Bergère-ben lennénk –, ami a túlhabzó rendezői vízió számlájára írható. Több önmagához konzekvens szerénység hasznosabb lett volna, de a végeredmény így is igazolja a rutinból való kikapaszkodás általános debreceni szándékát.

A miskolci operafesztivált a szememben a produkciók muzikális-teátrális összteljesítménye méri, és ebben a tekintetben az idén – a két Helikon-előadással, a debreceniek Smetanájával és a Konwitschny-féle pozsonyi *Anyegin*nel – komoly előrelépés történt. A teljes program gazdagságát csak a műsorfüzetben volt módom áttekinteni, de amit a színpadon is láttam belőle – a szegedi konzervatórium végzőseinek Rimszkij-Korszakov-vizsgáját, a *Szadkó*t (Toronykői Attila stilizációinak ápolt költőiségével), valamint a miskolciaktól *A katona történetét*, amelyben Sztravinszkij és Ramuz testvériesen megosztozott a zenei és narratív szöveten (Krámer György azonos, magas szinten működtette a szereplők tánctudását és verbalitását) –, abból kiderült, hogy az értékek nem korlátozódnak a nagy léptékű produkciókra.

Tanulságos volt az összevetés azzal, amit ideje (lett volna) meghaladni. A Kassai Állami Színház *Ruszalká*ja kimeríti a vidékiség pejoratív értelemben használt fogalmát. A napjainkban reneszánszát élő Dvořák-remekmű, amelynek lírai tündérmeséje tele van metaforikus drámai tartalommal a „mélyből" – no persze: a tófenékről – való fölemelkedésről, az éteri helyett az érzékire vágyásról, a léhaság és a megtisztulás közötti, valósággal tannhäuseri konfliktusról, komolyan vehető értelmezés helyett megelégedett táncikáló balerinákkal, háborgó hullámok és vízesések szakadatlan vetítésével, a provinciális gyerekelőadások díszletében és a zöld rongyokba öltözött víziember ósdi konvencióival – mellesleg közepes énekesekkel is. Csak a tisztesség diktálta végignézni. Hogy a nézőben meginduljon az ellenanyag-termelés.

Nemzetközi operaverseny és fesztivál

Az Armel Produkció – a Szegedi Szabadtéri Játékokkal, a Pannon Filharmonikusokkal és a Mezzo Televízióval közösen – évente megrendezendő operaversenyt és fesztivált kezdeményezett, melynek célja komplex, zenei és színészi képességekkel rendelkező fiatal előadók felkutatása. Ennek keretében évente öt produkciót hoznak létre – négy külföldi és egy magyar operaházban –, amelyek főszerepeire pályázatot hirdetnek. A külföldi előadásokat a tervek szerint magyar rendezők állítják színre (ez az idén egy helyen változott), a magyar előadásokat külföldiek, és a verseny második fordulójában ők választják ki produkcióik főszereplőit az első forduló szakmai zsűrije által továbbjuttatott versenyzőkből. Az idei első két forduló korábban lezajlott, a harmadik fordulót – a döntőt – november 3. és 17. között rendezik az öt opera előadásával a Szegedi Nemzeti Színházban. (Előtte mindegyik színre kerül az anyaszínházban.)

A versenyprogram: Francesco Cilea: *Adriana Lecouvreur* (Szegedi Nemzeti Színház, rendező: Michael Sturm); Gershon Kingsley – Michael Kunze: *Raoul* (ősbemutató, Theater Bremen, Németország, rendező: Julia Haebler); Robert Ward: *A salemi boszorkányok* (Dicapo Opera, New York, rendező: Alföldi Róbert); Benjamin Britten: *Lucretia meggyalázása* (Balti Opera, Gdańsk, Lengyelország, rendező: Telihay Péter); Heinrich Marschner: *A vámpír* (Rennes-i Opera, Franciaország, rendező: Balázs Zoltán).

A díjkiosztó gálát élő adásban közvetíti az MTV és a Mezzo Televízió. A nemzetközi zsűri két díjat adományoz: a legjobb női és a legjobb férfi előadónak, akik ezután felkérést kapnak egy operajelenetekből álló közös műsorra a fesztivál által kijelölt operaházban. A koncertet szintén közvetíti a Mezzo TV.

Interjúsorozatunkban előzetes beszélgetésre kértük az öt rendezőt.

Salem, Magyarország

BESZÉLGETÉS ALFÖLDI RÓBERTTEL

Koncz Zsuzsa felvétele

– Ön Robert Ward A salemi boszorkányok (The Crucible) *című operáját rendezi a Mezzo Televízió operaversenyén.* A salemi boszorkányok *sok mindenről szól(hat): a tömeghisztériáról, az egyéni bátorságról, a szexuális túlfűtöttségről, két ember (Proctorék) egymásra ébredéséről, a mai politikai viszonyokról stb. Önnek miről szól?*

– Főleg a tömeghisztériáról. Hogyan válik egy ilyen őrület abból, hogy neked, mondjuk, bordó szemüveged van, nekem meg nincs. Másrészt, ha külföldön rendez az ember, szembesül azzal, hogy ami itthon természetes gondolat, érthető jel, az máshol másképp működik. Meg kell találni, hogy ami engem érdekel, az ott mennyire érthető, mennyire talál közeget. Egyébként a darabot New York-iak választották, nem nekem kellett megtalálnom, hogy ott mi az érdekes. A közönség „elvárásaival" pedig nem foglalkozom.

– Miller inkább a társadalmi-politikai vonatkozást emeli ki, Ward az egyéni, belső harcra koncentrál.

– Az opera, húzásokkal, átszerkesztéssel ugyan, de mégis majdnem hajszálpontosan követi a drámát. Én akkor nyúlok egy darabhoz, ha valami zsigeri élményt találok benne.

– Ebben az esetben mi a zsigeri élmény?

– Olyan helyzetben és világban élek, hogy soha nem lehet tudni, mikor kiből lesz jó és kiből lesz rossz. Ez itt ma, Magyarországon rendes napi szorongássá vált. Mindig az a fontos, hogy legyen a darabhoz egy saját, szubjektív hozzáállásod – ez nálam főleg érzelmi. Ha ezt pontosan érzékeltetni tudom, akkor érthető lesz, és hat – függetlenül attól, hogy a bemutatás helyén, New Yorkban vagy az európai szórású Mezzo nézőinek környezetében éppen előfordul-e ilyesmi. Valamit mindig közvetítesz a saját országodból, hiszen abban élsz.

– A Dicapo Opera Theatre igazgatója azt mondta, hogy „hihető előadás" kell. Mindkét szerző, Miller is, Ward is a félmúlthoz tartozik – még nem klasszikus, már nem kortárs. Néha ezt a legnehezebb hihetővé, átélhetővé és élvezetessé tenni. Hogyan lehet ebből „hihető előadást" kihozni?

– Ez nem érdekel. Az érdekel, milyen a történet. Ha a sztori erős, akkor abba bele tudod tenni a mai helyzetet. Nem a mobiltelefontól, a látható külső kellékektől lesz valami mai, kortárs előadás, hanem attól, ahogyan, mondjuk, két ember viszonyát elemzed. Mered-e végletesen elemezni, abból a helyzetből kiindulva, amelyben te magad élsz.

– Az opera zenei műfaj, nem zenés színház. Nem színdarabról van szó, hanem operáról.

– Ha azt kérdezi, melyik a fontosabb a darabban, a színház vagy a zene – egyik sem. Én mint néző elsősorban zsigeri, érzelmi élményt várok egy előadástól. A zsigerre ható dolgok közül a zene tud a legkomplexebben asszociatív módon mozgatni. Hallasz egy zenét, elindul az agyad és a lelked. Szabadabban tud rád hatni, szabadabban tudsz rá reagálni. Ez a zenei műfaj áll a szívemhez a legközelebb. De ettől még az opera abszolút színház, nem jelmezben előadott oratórium. A verseny egyébként sem énekverseny, hanem produkciók és operai előadóművészek versenye.

– Azt szokták mondani, „a zenéből kell kiindulni" – hogy ez pontosan mit jelent, az kellemesen meghatározatlan marad. Itt a zene is kicsit „félmúlt", ebben az ötvözetben van spirituálé, popsong, blues, egyházi zene, Gershwin, Copland, Purcell, Debussy, ellenpont; tonális zene, de átnyúl az atonalitás felé. Mennyire „indul ki" ezekből?

– A zene itt nagyon pontosan próbálja lekövetni a Miller-dráma hangulatát. Arról beszéltünk a karmesterrel, hogy ez itt nagyon lineárisan és párhuzamosan megy. Egyszerűen fogalmazva: egyáltalán nem biztos, hogy ha egy szomorú, fájdalmas zene szól, azt nekem fájdalmasra, szomorúra kell rendeznem, sőt. Mert ettől egy idő után nagyon erősen követhető lenne. De ha megpróbálok feszültséget létrehozni a zene és a jelenet között, akkor egymást erősítik. (Egyébként ez a zene olyan értelemben wagneri, hogy nincsenek benne zárt számok, hanem elkezdenek hétkor énekelni, és tíz körül abbahagyják.) Például amikor Proctor és Proctorné otthonosan, feszülten, de egymást tiszteletben tartva kommunikálnak, lehet, hogy Proctorné végletesen, erős tempóban fog valami olyasmit csinálni, aminek hangja, zaja van, és teljesen más a lelki alapja, mint, mondjuk, a zenének ez a fojtottsága.

– Ki az úr az (opera)háznál, a karmester vagy a rendező? Elvileg persze mindkettő „a művet akarja szolgálni".

– Normális esetben, ha nem pozícióharcra használják az előadást, ezzel az égvilágon semmi baj nincs.

– Pedig van rá példa, és érthető is: mindkettőnek erős elképzelése van a darabról, s nem feltétlenül ugyanaz.

– Eötvös Péter, aki nem akárki, ott ült négy napot a zenekari árokban, és hagyott próbálni. Meg tudtuk beszélni, ha valamit másképp láttunk, máshogyan szerettünk volna. Normális, nyitott, alkotó embereknél mindez egymás tiszteletén múlik, és azon, hogy előzőleg hogyan dolgoztak össze. Meg kell egyezni. Én találkoztam a karmesteremmel. Ki fog derülni, hogyan tudunk együtt dolgozni. De ha a rendező meg tudja mutatni a partitúrában, hogy mit miért gondol úgy, ahogyan, akkor nem lehet probléma. Jó esetben a zene nagyon erősen együtt van a történettel, a helyzet föl van rakva. Van szöveg, és van konkrét helyzet.

– A kortárs operánál az élő zeneszerző is „bonyolíthatja" a dolgot. Ebben az esetben a kilencvenegy éves Robert Ward valószínűleg nem fogja bonyolítani.

– Mindez személyiség kérdése is. Az origó a fontos. Mindjárt az elején ki kell derülnie, hogy megvan-e a közös pont, és ha nincs, jobb annyiban hagyni az egészet. Én remélem, hogy Ward eljön az előadásra.

– Ön sok kortárs zenét hallgat?

– Igen, és nem háttérzeneként. Ha zenét hallgatok, akkor nem csinálok mást. Sokfélét hallgatok, Duruflétől Pendereckin át Eötvösig, Kurtágig. Kedvenceim nincsenek. Ezt az operát is hallottam már, egy viszonylag régi lemezről. Nagy anyag. Nagyon észnél kell lenni, hogy az ember hogyan közvetíti. A lemezen szerintem a kelleténél lassúbbak a tempók. Erről már beszéltünk is a karmesterrel. Mindketten szeretjük ezt a zenét.

Operát a Mezzón szoktam nézni. Egyébként a legnagyobb operaélményem – valóban függetlenül attól, hogy én részt vettem benne – a Miskolcon egyszer játszott *Kékszakállú,* mert amit ott Polgár László és Wiedemann Bernadett csinált, az lenyűgöző volt. A versailles-i rendezés után nagyon elkezdtem nézni a Mezzo barokk operáit, elkezdtem élvezni a barokk zenét. Élő opera-előadást már régen láttam.

Hál' istennek mindenfélét csináltam már, kortárst, barokkot, Verdit, ezt a marcipános Gounod-t, s ez mind arra jó, hogy megtanuljam hallgatni az operákat. Szerintem azt hívják zenei műveltségnek, amikor az ember, bármilyen formában, foglalkozik az adott zenével, s ettől kinyílik egy újabb ajtó a fejében. Elindul abban a korszakban. Ez persze munka – bele kell tenni egy kis melót abba, hogy eljusson ahhoz a zenéhez.

– A salemi boszorkányok at 1995-ben már adták a Dicapóban. Azt írják róla, hogy a darab állandó vetélkedés a színpad, az énekes és a zenekar között. Állítólag rémesen bonyolult – huszonegy énekelt szerep és két óra...

– Megvan az majdnem három is... Nehéz, valóban, mert a sok énekes nem kórus, hanem sok különálló, saját szólammal rendelkező szereplő, akik hol tömegben, hol egymagukban énekelnek. Előfordul, hogy huszonnégy ember van a színpadon.

Úgy fogok hozzá, mint mindig: megvan a tér, megvannak a ruhák, és akkor nekiállok a partitúrának. Mindent beírok, ütemre, hangra pontosan. Iszonyú kevés időnk van, úgyhogy teljesen kész elképzeléssel kell nekiindulni a próbáknak. A prózai előadásoknál is nagyjából így csinálom, de operánál végképp. Ott a zene miatt nem lehet improvizálni. Kitalálsz magadnak egy saját szemszöget, prizmát, azon kell végigmenni.

– Ön csak négy főszerepre választott művészt. A többieket ki, mikor válogatja?

– A többiekről is kaptam felvételeket, képeket, beleszólhatok.

– A válogatást megalapozó workshopokon minek alapján választott? Milyen gyakorlatokat csináltak, miket énekeltek?

– Engem az érdekelt, hogyan tudok a szereplővel dolgozni. Hogyan reagál, ha váratlanul azt mondom neki: öleld meg, nyúlj hozzá, fordulj oda. Pici helyzeteket csináltam, amelyek esetleg, de nem feltétlenül, rímeltek a darab bizonyos helyzeteire. De nem ez volt a lényeg, hanem az, hogyan tud az illető figyelni a másikra, zavarba jön-e attól, hogy közel kell mennie hozzá, érti-e, amit mondok, odaadja-e magát a partnerének. Az ember esetleg elképzel magának egy bizonyos testalkatú és karakterű szereplőt, azután... találkozik konkrét emberekkel, akik közül valaki meg tudja győzni arról, hogy ő lesz jó erre a figurára. Személyiségeket néztünk meg. Nem is feltétlenül ebből az operából énekeltek, hanem bármiből, vagy éppen halandzsázniuk kellett. Én is benne voltam a gyakorlatokban. Leszedtük az egészről a versenyréteget – dolgoztunk. Nem voltak

előre kidolgozott gyakorlataim. Amikor ott állt előttem a konkrét ember, akkor derült ki, hogy mit akarok kérdezni tőle. Nagyon jelenidejűen történt a dolog.

– *Milyen színpadkép van a fejében?Peter Brook* Don Giovannijában *két pad és egy korlát volt a díszlet. Ponnelle látványai nagyon strukturáltak, stilizáltak, zsúfoltak. Kovalik Balázs azt mondta, többek között a kortárs tánc hatására lépett az egyszerűség felé. Christine Dormoy, Tihanyi* Anyaistenének *francia rendezőnője is sokat szeret a képzeletre hagyni. Itt milyen lesz a színpadkép?*

– Egy fekete tér. Talán lesz valami matéria, valami kosz, amiből folyamatosan egyre több kerül be a színpadra. Olyan teret akartam, amit nem kell nagyon építeni. A „szoba lent – szoba fent" helyzetet úgy akarom megoldani, hogy legyen egy olyan gödör, amiből hol csak a fej látszik ki, hol ki lehet lépni belőle. A színpadkép és a felfogás azzal is összefügg, hogy az ember mennyi mindent csinál. Megpróbál egyre sallangmentesebben fogalmazni, sűrítve, kevesebb konkrét eszközzel, pontosabban. Tértisztulás. Szívesen vállalom az üres teret. Eddig az volt, hogy „üres, persze, de azért rakjuk egy kicsit körbe ezzel-azzal...".

– *Ez talán egyfajta ingamozgásként is működik.*

– Ez jó kifejezés, mert valóban – egész egyszerűen megunod magad, besülsz magadba, ha nem változtatsz. Volt olyan, hogy azt mondtam: igen, ez lett volna az eredeti elképzelés, és akkor most felejtsük el az egészet, és rakjunk be négy széket. Kényszerítem magamat arra, hogy máshogyan lássam – hogy ne unjam meg saját magamat...

– *Fontos, hogy kinek rendez? Európában (szerencsére) valamelyest érzékelhetőek a nemzeti karakterek az operarendezésben, felfogásban; felismerhető a német, olasz, angol, francia (vagy németes, olaszos stb.) stílus. Ha valaki Németországban/nak rendez, az ösztönösen elindít egyfajta gondolkodást.*

– Ez a kérdés nem létezik számomra, nem is tudom mihez kötni. Ha érzékelném az efféle helyi „elvárásokat", biztosan az ellentétes módon rendeznék. A közönség persze fontos. De ezt a darabot nem olyan bonyolult megfejteni, ezt ismerik és értik. Ha nekem sikerül átvinni azt a zsigeri szorongást, akkor jó.

– *Mit tanult a saját rendezéseiből?*

– Nem tudom. A Gounod volt az első, mindent meg akartam mutatni, de mégse nagyon klasszikusan. A *Kékszakállú*ban mámor volt a két emberrel dolgozni, lépésről lépésre megrendezni, nem nagy színpadi képpel, hanem a két énekesből kiindulva – de ehhez kellett két olyan művész, akik a hajszálnyi rezdüléseket is halálpontosan közvetítik. Versailles-ban a fele társulat amatőr vagy félamatőr volt (a Versailles-i Barokk Zenei Központ barokk hangképzésben részt vevő hallgatói) – tehát érdekes volt kitalálni, hogyan lehet őket tömbösen mozgatni és föllelkesíteni. A Verdiben talán az derült ki, hogy nem biztos, hogy bármi közöm is van ahhoz az operához. És persze öntudatlanul biztosan sok minden belém épült, de tudatosan nemigen tudnám megfogalmazni. Ma egyiket sem úgy csinálnám, mint akkor.

– *Végül tehát: mi a központi gondolat az ön számára a* Salemi*ben?*

– Hogy nem akarok félni.

Az interjút Rácz Judit készítette

Az opera: tánc, zene, film

BESZÉLGETÉS BALÁZS ZOLTÁNNAL

Koncz Zsuzsa felvétele

– *Színész, rendező, valamikor bohóc szeretett volna lenni, és a legszentebb művészetnek ma is a cirkuszt tartja.*

– Fellini *Bohócok* című filmjében egy kisgyerek beszél arról, mennyire ijeszti, és mégis vonzza őt a bohóctréfák bizarrsága. Valahogy így vagyok ezzel én is. A cirkusz húzott a színházhoz is.

– *Mik voltak az első zenei élményei?*

– Aki a hegyek között nevelkedik, annak a zene talán a zsigereiben van. Máramarosszigeten, hegyek, sziklák, szakadékok, vízesések, folyók közelében töltöttem a gyermekkoromat. Ezért sokféle zenét hallhattam. Láttam egy-két opera-előadást is, amikor a kolozsvári társulat olykor-olykor megfordult nálunk. A döntő hatások azonban Magyarországon és főleg Franciaországban értek. Leginkább Bob Wilson rendezései fogtak meg hihetetlen pontosságukkal és matematikai szerkesztésükkel. *Az Alkésztis*nél szebb előadást például nem ismerek. Ahogy jelekbe sűríti a mozdulatlanságot, az mélyen találkozik az én gondolkodásommal: a hegyek között másképp szárnyal a fantázia...

– *Kevés az ilyen produkció?*

– Nagyon. Peter Stein *Pelléas és Mélisande*-rendezése volt ehhez hasonló, és Julie Taymor próbálkozik ilyesmivel, meg is kapja érte rendesen a *formalista* jelzőt. Pedig szerintem a forma nem ellensége a tartalomnak.

– *Nyilván nem véletlen, hogy döntő élményei kapcsán nem szerzőket vagy operákat, hanem rendezőket és előadásokat említ. Miközben saját rendezéseiben – bár hivatásául a prózai színpadot választotta – a zene mintha egyre kitüntetettebb szerepet játszana.*

– Kétségtelen, törekszem rá, hogy az adott előadás irányának a zene komoly meghatározója legyen. Nem öncélúan: mindig valamilyen gondolathoz, tartalomhoz próbálom megtalálni a legpontosabb és legfeszesebb zenei kottát. Vegyük a *Pelléas és Mélisande*-ot. Megrendezhettem volna Debussy operáját, de én a prózai változatot választottam, csak éppen pravoszláv zenével. Ugyanis Maeterlinck szövegét olvasva Paradzsanov világa jelent meg előttem. Így került az előadásba az a három basszista, akik, mint élethozók és halálangyalok, pravoszláv kórusként kísérték a történetet. Ebből aztán született egy nagyon speciális hangzás, ami viszont meghatározta az egész előadás arculatát.

– *Egy kicsit más képlet a* Vihar. *Leoš Janáček Osztrovszkij drámája alapján írta meg* Kátya Kabanova *című operáját. Miért választotta az opera helyett a drámát, ha úgyis Janáček zenéjét használta?*

– Évek óta ez volt az első történetcentrikus rendezésem. De a konkrét sztori valójában alibiként szolgált. Ugyanis régóta érdekel a filmnek az a jelenidejűsége a színházban, amelyet Lars von Trier *Dogville* című filmjében értem először tetten. Az indíttatáson túl valósznűleg sok idő, munka és gondolkodás szükségeltetik ahhoz, hogy egybemossuk a film és a színház határait, így amennyire csak lehet, én folyamatosan próbálkozom vele. Az *Empedoklész*ben például azt gondoltam, ha a film gyorsaságával nem versenyezhetek, akkor lelassítom, hogy szinte kockánként lássam a színészek mozgását. A *Vihar*ban tovább akartam lépni. Ott a vihar és a villámlás egy másfajta jelszerűségét, a fényfestést szerettem volna megragadni. A kamerák, amelyek itt egyben reflektorok, bevilágítanak egy-egy pillanatra Kabanováék életébe. A hirtelen átsuhanó fényekben ott van a megriadás, a sötétségbe menekvés lehetősége. A prózai szöveg vállalása mellett a zene önmagában is csodálatos, teljesen új dimenziót tárt fel előttem. Úgy éreztem, elrepíti, ugyanakkor idézőjelbe is teszi, továbbgördíti, egyszersmind ellenpontozza a történetet. Olyan, mint egy szélesvásznú hollywoodi film zenéje, mint az *Elfújta a szél* vagy a *Doktor Zsivago*. Ezért volt nagyon fontos, hogy a legvégén, Katyerina halálakor a színésznő a saját hangján énekeljen, mégpedig egy orosz dalt. Egyfajta profán, szakrális viszonylatként.

– *Egy interjúban korábban azt mondta, hogy opera, tánc és film nélkül ma már nincs színház. Nem túlzás ez? Végül is a film annyival fiatalabb műfaj, mint az opera.*

– Igaz, Puccini vagy Verdi idejében még nem létezett a film mai tudása. A műfajok lehetséges keveredése a levegőben van. Ma már nem játszhatunk úgy operát, hogy összekulcsoljuk a kezünket, és a rekeszizmot megtámasztva küldjük a hangot, ahogy belefér. Az általam rendezett *A mikádó*ban például hason csúszva, fejen állva énekelnek a szereplők. Az opera színház, ahol minden együtt van: tánc, zene, film.

– *Sokan berzenkednek az ellen, hogy egy rendező „használja", vagyis a saját mondanivalója szolgálatába állítsa az operát, ha úgy tetszik, saját darabjává tegye. Nem véletlen, hogy Peter Brook a maga* Carmen*jének új címet adott. A Tavaszi Fesztiválon bemutatott, Silviu Purcărete rendezte* Gianni Schicchi*ben végig jelen van egy alak, aki a Puccini-operában egyáltalán nem szerepel.*

– Én azt gondolom, ha nem sérti Puccini világát, akkor egy rendezőnek vagy alkotónak igenis joga van a művet saját kora számára újraértelmezni. Egyébként hozzám nagyon közel áll az a gondolat, amelyet a Puccini-operába Purcărete által bevitt új szereplő képvisel. Az objektív és szubjektív idő viszonylatáról van szó. A *Négerek*ben például kétoldalt futott egy fiú meg egy lány: ők mérték ki az előadás idejét. De az ő futásuk szubjektív idővé változott, hiszen amikor a végén megálltak, akkor érezni lehetett: mindez azért történt, hogy ők ketten találkozzanak.

– *A Genet-darab, a* Négerek *előadását már operának nevezte.*

– Az volt, kortárs opera: Sáry László írta a zenéjét. Genet hihetetlenül bonyolult rendszert hoz létre, a tükrözés tükrözésének tükrözését. A zene segítségével ezen még egyet lehetett csavarni, hiszen a darabban Genet maszkokat ír elő. Nem szerettem volna klasszikus maszkokat használni, viszont eszembe jutott, hogy a hang ugyanúgy lehet maszk. Így került az előadásba öt operaénekes, akik egy-egy „fehérnek", illetve egy-egy „feketének" kölcsönözték a hangjukat. Az énekestől ez a játék hihetetlen figyelmet igényelt, olyan volt, mint egy élő playback. A színész viszont nem használhatta a hangját. Gondoljon bele, mekkora lemondás úgy játszani, hogy színészként nem szólalhatok meg! Megint a cirkuszi kockázat tipikus esete: ha valaki hibázik, dől az egész, és nem jön össze az aznapi csoda. Ezt a szüzsét vétek lett volna nem operaként használni.

– *Most pedig itt* A vámpír. *Egy gazdagon áradó, romantikus nagyopera. Marschner művét Wagner is színre akarta vinni. Önéletrajzi könyvéből kiderül, hogy sokra tartotta, és ugyanakkor nagyon nehéznek. 1828-as lipcsei ősbemutatója óta* A vámpír*t se Franciaországban, se Magyarországon soha nem játszották. Miért ezt választotta?*

– Nem én választottam. Mind az öt felkért rendező találkozott azzal az öt operaigazgatóval, akiket a verseny szervezője, Havas Ágnes partnerként megtalált. A párok a kölcsönös szimpátia, a közös gondolkodás alapján alakultak ki. Nem titok, hogy nekem a francia operaigazgató, a rennes-i M. Surrence volt a legszimpatikusabb. Az első pillanattól úgy éreztem, hogy a művészetek, a világ iránti érzékenysége az enyémhez hasonló. Nagyon modern, ugyanakkor rendkívül konzervatív ember. Amit ő nem mert kockáztatni, azt az én kezembe tette le. Mintha az ő ambícióit hosszabbítottam volna meg. *A vámpír* az ő ötlete volt. Azt mondta, ezer éve szeretné színre vinni, de nem talált rá rendezőt. Amikor utánanéztem, megtaláltam Polidori *Vámpír* című horrornovelláját, amelynek alapján az opera készült, olvastam a Frankenstein-éjszakáról, beleástam magam Byron gótikájába, és érdekelni kezdett ez az egész furcsa, érzéki, buja, beteg, egyben egzotikus világ. És persze a vámpírok lényegi mássága. Transszszilvániai emberként én világéletemben ezt a „Kamcsatka"-érzést fogom megélni, hogy a világ végéről jöttem, és egy ilyen hegyi jeti vagyok, maradok.

– *Ez is egy ilyen „kinn a bárány, benn a farkas" mese?*

– A legnagyobb mértékben. Archetipikus, furcsa, körkörös történet. Egy különös éjszaka éjfél előtti pillanatában a vámpírmester összehívja a szellemeket, démonokat és Ruthvent, aki még az élők között van, de már vámpír. Azaz az élők és holtak közötti senki földjén bolyong. Azt kéri, hogy egy évvel hosszabbítsák

meg halandó létét, aminek feltétele, hogy huszonnégy órán belül három szüzet meg kell ölnie. Ruthven nem tudja teljesíteni a feladatot, mert az utolsó pillanatban meggyengül a figyelme. Ennek okozója pedig nem más, mint ellenfele, Aubrey. Olyanok ők ketten, mint a jin és a jang. Vagy mint Dr. Jekyll és Mr. Hyde egy skizofrén labdajátékban. Mint amikor egy Lynch-filmben eltűnik a törpe, és megjelenik az óriás. Bement a törpe, hogy jött ki az óriás? Az óriás eltűnik egy függöny mögött, ahonnan kijön egy nő. De hogy jöhet ki a nő, amikor egy óriás ment be? Vagyis az egésznek van egy furcsa vonulata. Nem tudom, hogy a szemem káprázik-e, vagy ez a valóság?! Fokozza ezt az érzést, hogy a melodramatikus részeket, ahol a kor stílusának megfelelően az operaénekesek a zenei passzusok alatt prózát mondanak, egy sokkal titokzatosabb rendszerrel váltottam ki, ugyanis a szereplők jelekkel dolgoznak. A néző úgy érezheti, hogy a figurák a színpadon nagyon értik egymást, viszont neki nagyon kell figyelnie, hogy megértse őket. Ennek a fura, ki-be történetnek semmiképpen nem akarok valamiféle Drakula-jelleget adni. Nem szeretném, hogy műfogsorral, fekete köpenyben rohangáljon a vámpír. Tudom, hogy így szokták, de ezt én már régen mesejátéknak tartom. Engem maga a vámpírság érdekel. Mi az ember belső vámpírja? Mit fogyaszt? Mi a vér? Mi az a harapás? Mi az áldozatbemutatás? Hogy függ a saját személyiségem újratermelése attól, hogy mekkorát tudok harapni abból a környezetből, amelyet áldozatnak jelölök ki? Mindennek a jelszerűsége izgalmas. Éppen ezért a XVII. századi Skócia, Walter Scott, az *Ivanhoe* szintén fantasztikus környezete helyett japán világot fogalmaztunk színpadra. Egy letisztult, egyenes, áttekinthető világot, amelyben sokkal dominánsabb az érintés, az egyértelmű áldozat és az egyértelmű áldozó szerepe. A vámpírság ebben az esetben maszk. Nem a vámpír az érdekes, hanem az, aki a létet benne vámpírrá teszi.

– *Milyen az opera zenéje?*

– Rendkívül áradó, romantikus – nagyon szeretem. De borzasztóan nehéz.

– *Mennyire tartja tiszteletben a zenét a rendezés? Változtat-e a terjedelmén, hangsúlyain?*

– Vannak merészebb változtatások, de alapvetően nem a húzásban kerestük a megoldást. Iszonyú gyorsan változnak a helyszínek, amitől persze az egész megint nagyon filmszerű. Ennek a megoldását különösen izgalmassá teszi, hogy a Fesztivál egyik kikötése a gyorsan építhető játéktér, tehát nem dolgozhatunk nagy díszletekkel, bonyolult elemekkel. Miközben ötventagú a zenekar, harmincfős a kórus, és tizennégy szólistánk van. A kórus igen domináns, kilencszer jön vissza a darab során, és húsz-huszonöt perceket énekel. Nem dekoráció, nem háttér, fontos dramaturgiai szerepe van. Mindezek megoldását, a dinamikát, az opera egész habitusát a rendezésen túl nyilván meghatározza a dirigens, Olari Elts észt karmester személye. Fantasztikus muzsikus és ideális munkatárs, aki eddig minden javaslatomra – ezek általában nem éppen klasszikus javaslatok – rendkívül érzékeny és nyitott volt. Olari különös jelenség: ha a vámpírt karmesterre kellene osztani, biztosan őt választanám.

– *Bele kellene rendezni a darabba...*

– Bele is rendezem, zseniális figura.

– *Az öt opera főszerepeire háromszáznál is több énekes jelentkezett – nehéz volt a válogatás?*

– Igen is, nem is. A vámpírom például azonnal meglett. Belépett, és azt mondtam, ő az: Nabil Suliman, szír énekes, egyszerűen lenyűgöző. Remekek a lányok is: egy Helen Kearns nevű ír énekesnő, hófehér bőrrel, tökéletes viktimológiai eset. Egy félig német, félig francia fiú játssza-énekli Aubreyt, és egy francia lány lesz Malvina. A vámpír magas bariton, Aubrey karcos, erős, ugyanakkor érzéki tenor, a lányok drámai és lírai szopránok. Kivétel nélkül nehéz, különleges adottságokat, komoly hangtudást és jelenlétet követelő szerepek. Amikor kialakult a csapat, úgy éreztem, éppen ilyennek álmodtam meg.

Az interjút Petrányi Judit készítette

A sikolyra való képesség

BESZÉLGETÉS JULIA HAEBLERREL

Polonyi István felvétele

Berlinben született, itt is nőtt fel. Fagottozni tanult, ám végül operarendezői diplomát szerzett. (Németországban Berlin mellett Hamburgban és Münchenben is működik ilyen képzés.) Ám nyolc éve elhagyta a fővárost, Lübeckbe ment, majd Wiesbadenbe, jelenleg pedig Brémában dolgozik. Rendezőasszisztensként kezdett, de hamarosan már rendezett is, Hans Kreisler *Wundibar* című, gyerekeknek írott operáját. Amikor a szegedi második versenyforduló idején beszélgettünk, nyomban erről kezdett mesélni.

– Ez a darab egy koncentrációs táborban született, ahol nagyon-nagyon fontos volt, hogy a gyerekek túléljék a borzalmakat. A szereposztás állandóan változott, mert a meghaltak helyére mindig újakat kellett beállítani. Nagyon szomorú történet, de nagyon érdekes is.

Harminc gyerekkel rendeztem meg, akik a negyvenötötven perces játékidő alatt mindvégig színpadon vannak.

– *A Brémai Operaház egyébként milyen műveket játszik?*

– Sokfélét. Repertoárrendszerben működünk, hat vagy hét nagy bemutatót tartunk, és néhány kisebbet. Ha pedig újból előveszünk egy régebbi darabot, akkor azt mindig próbafolyamat előzi meg. Összesen tizenkét-tizenöt operát játszunk egy szezonban. Van prózai tagozat, táncegyüttes és gyermekszínház ugyanabban az épületben.

– *Egyetlen teremben?*

– Nem, van egy nagyszínházunk nyolc-kilencszáz férőhellyel, van aztán egy kisebb, úgy négyszáz üléses terem és két, egyenként százötven férőhelyes kamaraterem. A kisebb teremben is játszunk operát, a *Wundibar* is ott ment, és ott fogjuk bemutatni a *Raoult* is.

– *A Mezzo Operaverseny szisztémája rendkívül bonyolult... Miért van erre szükség?*

– Én nem találom túl bonyolultnak! Csak a megvalósítás bonyolult, mert több ország több operaháza vesz részt benne. Az alapötlet nagyon tiszta: ez nem énekverseny, nem zenei verseny, hanem énekes színészek vetélkednek. Efféle t még sehol a világon nem rendeztek. A verseny középpontjában az előadás áll, ezt nagyon jónak, nagyon fontosnak találom, mert a fiatal énekeseket megdolgoztatja, és a munkát állítja a középpontba. Legalább olyan fontos, hogy ez a verseny nemzetközi énekescseréhez vezet.

– *Meghallgatott vagy ötven énekest. Elsősorban a saját darabjához keres főszereplőket. Milyen alapon válogat?*

– A *Raoul* különleges darab, amelyben a színészi képesség sokkal fontosabb, mint egy Puccini- vagy Verdi-operában. A stílusa kevert. Egyaránt igényli a paródiára és a humorra való fogékonyságot, bár ez a humor fekete humor. Vannak benne prózai részek is, úgyhogy a szereplőknek nemcsak jól kell énekelniük, de jól kell beszélniük is a színpadon. A műfaja az opera és az operett között van. Szerintem leginkább Bertolt Brecht és Kurt Weill műveihez áll közel. Az előadásához elsősorban nem nagy hangok kellenek, hanem olyan személyiségek, akiknek nagyon erős a színpadi jelenlétük, ugyanakkor van humorérzékük is. A Wallenbergről szóló műnek a holokauszt a témája, de az opera nem realisztikus, a szentimentalizmus például távol áll tőle. Ezért aztán óvatosan kell megközelíteni. Minden főszereplő a kórusból lép ki. A darab arról szól, hogy ez a három ember, ez a három figura hogyan emelkedik ki a tömegből.

– *Mit jelent egy rendezőnek, ha élő szerzők művét állítja színpadra? Követnie kell az ő elvárásaikat?*

– Kezdetben persze nagyon izgatott voltam. Egy szerzőnek fájdalmas folyamat, amikor útjára engedi az alkotását. S ami eddig csak őbenne létezett, az most önálló életet kezd élni. Egy kicsit olyan ez, mint a terhesség után a szülés. Mind Michael Kunzéval, mind Gershon Kingsleyvel találkoztam. És nagyon hálás vagyok nekik, mert mindketten arra buzdítottak, hogy a színpadra állításban a saját utamat járjam. Szóval öröm velük együtt dolgozni.

– *Nagyon udvarias.*

– Nem, nem, ez az igazság.

– *Mi az ön útja? Milyen előadást szeretne létrehozni?*

– Nem olyat, amilyent várnak. Szeretnék meglepetéseket okozni. Arra fogok törekedni, hogy nagyon világosan kidolgozzuk a szituációkat. Hogy a figurák minél plasztikusabbak legyenek.

– *Ehhez most választja ki az énekeseit vagy inkább színészeit. Kit keres? Említsen meg néhány megoldást, művészi magatartást, amely nagyon tetszett önnek, és néhány olyant, amelyet elvetett!*

– Örömmel hallgattam néhány nagyon szép, nagy hangot. Az én darabom ugyan más képességeket kíván, de azért mindig öröm igazi gyönyörű hangot hallgatni. Tetszett, hogy minden versenyző nagyon komolyan vette a feladatot. De akadtak olyanok is, akik már a színpadra vonulásuk és a lejövetelük közben is szerepet játszottak. Nos, ezt én nem szeretem. Néhány hölgy a külsejével akart hatni.

– *De hát egy ilyen verseny egyben játék is. Játszma a zsűri és a versenyzők között. Lehet, hogy akad, akinek tetszik az, amit ön túlzásnak talál.*

– Igen, játék, de így nagyon könnyű elveszíteni a játszmát.

– *Képzeljünk el két énekest! Az egyiknek szép, nagy hangja van, jó technikával is énekel, de unalmas és merev. Aztán van egy másik, akinek a hangja csúnyácska, a terjedelme korlátozott, ám fantasztikus a kifejezőereje és a légköre. Melyiket választja?*

– Az éneklés számomra azt jelenti, hogy az énekes jól ismeri azt a karaktert, amelyet meg kell jelenítenie, pontosan érti, hogy mit énekel. Szerintem az ének és a színjátszás nem mond ellent egymásnak, hanem támogatja egymást. Éppen erre mutat rá ez a verseny. A jó hang kevés. Adott esetben sokkal nagyobb hatást érhet el az olyan, szerényebb vokális adottságokkal rendelkező művész, aki viszont jól érti, mit és miért énekel éppen.

– *Miért szereti ön az operát?*

– Ha a dráma a zenében bomlik ki, az mindig az ember állati oldalát mozgatja meg. Amikor például egy szoprán a szenvedéseiről énekel, az legtöbbször olyan, mint a sikítás. És minden embernek, amikor megszületik, a sírás, a sikítás az első hangja. A csecsemő még egy szót se tud beszélni, nevetni se tud még, de ha rosszul érzi magát, a fájdalmát ki tudja fejezni. A neveltetésünk során elveszítjük a képességünket, hogy sikítani tudjunk. És persze a társadalom sem tolerálná. Ezáltal fölbomlik ez a természetes kapcsolat a testünk, az abból jövő hang és az érzelmeink kifejezése között. Az operaénekes szerencsés teremtmény, mert megőrizte a sikolyra való képességét. És ez hatalmas erő.

– *Az operában a drámát a zene fejezi ki. Könnyebbé vagy nehezebbé teszi ez a dolgokat?*

– Egyrészt kisebb a mozgástér, mert azáltal, hogy a szavakhoz zene kapcsolódik, a szerző megmutatja, ő hogyan képzeli el a történetet. Ez az eseménysor egy másik vonalát rajzolja ki, s a rendezőnek ezzel számolnia kell. Nem úgy vetődik föl a kérdés, hogy nehezebb vagy könnyebb. Teljesen más, mint a prózai színház.

– *Milyen messzire rugaszkodhat el egy rendező az eredeti darabtól? Eljátszathatja például* A trubadúrt *sok száz évvel későbbre és egy egészen más helyszínre transzponálva?*

– Szerintem a legtöbb operaszerző művei a saját koráról szólnak. *A trubadúr* például nem a középkori

Spanyolországról, hanem a XIX. századi Itáliáról. Ezért aztán bátran meg lehet változtatni a kort a megközelítésnek megfelelően. Ám sok rendező úgy gondolja, hogy ha megváltoztatja a történet idejét, akkor attól egy csapásra modern lesz az előadása. Ez nem igaz! Ettől még könnyen lehet nagyon is konzervatív és unalmas. A darab metaforáit kell megfejteni, s ehhez nem elég a kor megváltoztatása. Szerintem egyébként mindenhez jogunk van, hogy a történetet minél hatásosabban tudjuk elmesélni. Hogy minél világosabban kiderüljön, mit is mond nekünk ma a darab.

– Ezt a versenyt énekes színészeknek írták ki, akik öt különböző darab szerepeiben vetélkednek. Az öt rendező között nincs versengés?

– Lehet, hogy ilyenre majd sor kerül, de én egyelőre nem törődöm vele.

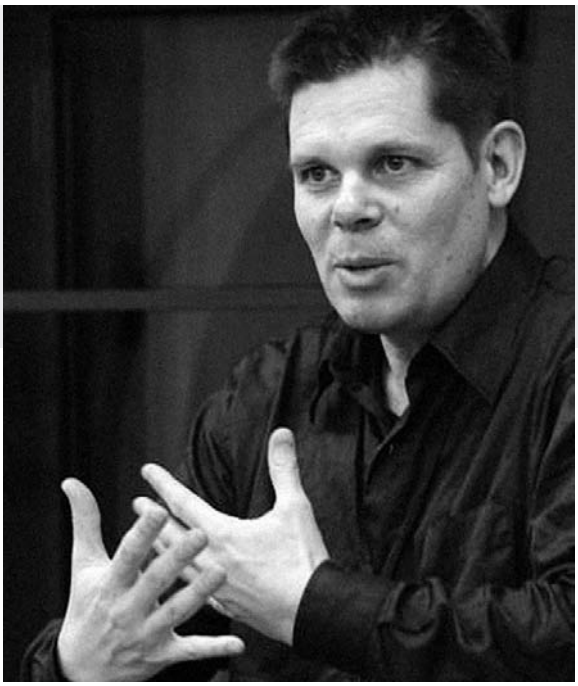
– De azért csalódna, ha az ön énekesei közül senki nem nyerne díjat?

– Természetesen azt szeretném, hogy nyerjenek! De ez nem változtatja meg az én feladatomat. Minél jobb előadást csinálunk, annál nagyobb az esélyük. Ehhez csak hasznos egy kis egészséges rivalizálás.

Az interjút Márok Tamás készítette

A dolgok mélyére hatolni

BESZÉLGETÉS MICHAEL STURMMAL



– Ön egy olyan nemzedék tagja, amely az utóbbi évtizedek radikális színházi és operarendezői változásainak egyfelől produktuma, másfelől folytatója. A rendezői színház talán sehol nem ment olyan messze következetességben, bátorságban és nagyon sokszor blöffben, mint Németországban. Önt milyen hatások érték? Volt-e egy vagy két olyan élménye, amelyről úgy gondolja, ezek indították el ezen a pályán? Miért választotta az operarendezést?

– Hamburgban nőttem fel, ott tanultam, és az ottani operaházban láttam Harry Kupfer egyik rendezését, Händel *Belshazzar* című oratóriumát vitte színre. Ez annyira megmozgatott, hogy ennek a rendezésnek köszönhető, innen datálódik a zenés színház iránti szeretetem.

– Ön Götz Friedrichnél tanult rendezést, említette Kupfert, és lehetne még sorolni a nagyobb és kisebb neveket. Vajon mi lehet az oka, hogy éppen Németországban zajlott le ez a radikális színházi folyamat? A hagyomány – vagy a folyamatosság állandó megtörése? Emlékeim szerint Klaus Zehelein erről egy interjúban olyasvalamit mondott nekem, hogy ez a háború utáni német fejlődés része: az új értékek keresése és a régiek megkérdőjelezése idézte elő az esztétikai értékek e változását.

– Szerintem ez a folyamat nagyon messze vezet; már a húszas években, tehát még a náci idők előtt kezdődött a berlini Kroll Operában. Itt kezdték el először interpretálni a műveket: a jelmezes koncert műfaja helyett zenés színházi produkciókat hoztak létre, kísérleteztek, és lehetőséget biztosítottak az avantgárdnak művek kipróbálására. Itt volt például *A bolygó hollandi*nak az a legendás előadása, amelyet Klemperer vezényelt, és Piscator rendezett. Ezt a szépen induló folyamatot megtörték a nácik. Németország nyugati és keleti felében a háború után eltérő irányba indult el a zenés színház, gondoljon Felsensteinre, Ruth Berghausra vagy Kupferra. Az operarendezés alapja szerintem a lényeg, a mag keresése, és annak elkerülése, hogy a közönség pusztán egy kosztümös koncertet lásson és halljon.

– Jó, de nem válaszolt arra, miért éppen Németországban, és nem, mondjuk, Angliában, Amerikában, Franciaországban kezdődött és lett ilyen radikális a változás. A hagyományokhoz való viszony miatt? A mentalitás miatt? Mondjuk, mert a németek alaposak, következetesek, logikusak, satöbbi. Ez lenne az ok?

– Igen, igen, igen. Azt hiszem, valóban van bennünk egy olyan törekvés, hogy szeretünk a dolgok mélyére hatolni, a végükre járni, megismerni a lényeget. Olykor túlságosan is. Felboncolni, szétszedni, állást foglalni. A másik ok talán a német operaházak szubvencionálásának rendszerében keresendő. Ez alapjában különbözik az angol és a francia rendszertől, hogy az amerikairól ne is beszéljek. Nálunk a művészet szabadsága még az alkotmányban is rögzítve van. Az állami színházak nem azért kapják a pénzt az államtól, hogy állami művészetet csináljanak, hanem hogy társadalmi igényeket elégítsenek ki. Járjanak a dolgok végére. Ez aztán vagy sikerül, vagy nem. De amit a né-

metekről kérdezett, nagyon érdekes. Lehet, hogy ez összefüggésben áll a németség mentalitásával, tehát hogy itt német dologról van szó. Ami a megújulás egyidejűségét illeti, azt néhány nagy személyiség – Berghaus, Friedrich, Kupfer – megjelenésével magyarázom...

– *Nekik mi közük van egymáshoz?*

– Ellenpólusai egymásnak. Felteszik a fontos kérdéseket, és teljességgel más eredményre jutnak. A művészet szabadságába belefér, hogy ez lehetséges. A közelmúltban láttam a berlini Deutsche Operben az *Aidá*t Christopher Alden rendezésében. Alden a cselekményt egy észak-amerikai szektában játszatja, valamilyen keresztény kisegyház közegében, „az ellenség köztünk van" mottóval. A rendezésnek megvoltak a maga gyengéi, de nagyon szemléletes és látványos volt. Alden ezt a darabot így interpretálja. Ugyanezt Amerikában soha nem tehetné meg. Nincs az a színház, amely fölkérné rá.

– *Ennek az esztétikaiak mellett financiális magyarázata is van...*

– Pontosan. A mecénások megmondják, mit akarnak kapni a pénzükért. Hát ez az, ami nálunk nincsen. És ez a pluralizmus záloga. Felbecsülhetetlen dolog a szabadság, az, hogy a politika távol tartja magát a színháztól, nem szól bele a művészetbe. Látom, milyen fejlemények vannak Magyarországon vagy Csehországban és másutt. Olaszországban mindennapos gyakorlat, hogy az intendánst vagy a zeneigazgatót a politika nevezi ki. Nálunk az effajta pártkarrierek nem lehetségesek. Hála istennek.

– *Németországban több helyen is tanítanak operarendezést. Mi az, ami önt Götz Friedrich osztályába vonzotta? Mik voltak a legfontosabb dolgok, amiket nála tanult?*

– A legfontosabb a zenei elemzés volt, a zene, a komponista szándékainak megértése és ezek lefordítása. Sajnos elfoglaltsága miatt gyakran nem tudott ott lenni, viszont mi sokszor mentünk el hozzá Berlinbe próbát nézni. Tanításának lényege a világosság és egyszerűség, amellyel a legösszetettebb művet is értelmezni tudta. Egy Wagner-operát is meg lehet mutatni világosan és egyszerűen. De legalább ilyen fontos volt számomra, hogy a tanulmányaim végeztével elmentem dolgozni a Komische Operbe. Ez még az NDK-időkben történt, még állt a fal. Ott mindennap megtapasztalhattam, milyen a jó zenés színház.

– *Ön szabadúszó. Nincs állásban egyetlen színháznál sem, produkciókra szerződik. Jó ez? Így van több szabadsága a rendezőnek, vagy úgy, hogy ugyanannál a színháznál dolgozik, ahol persze hagyják dolgozni.*

– Szerintem így több szabadságom van. Engem azért hívnak meg, mert tudják, hogy aha, ennek a Sturmnak megvan a maga stílusa és esztétikai világa. Ehhez és ehhez a darabhoz ez passzol. Akit állandó szerződés köt valamely színházhoz, annak nagyobb engedményeket kell tennie. Én ízlésbeli kérdésekben nem kötök kompromisszumokat.

– *Magyarországon eddig csak egy rendezését láthattuk: Debrecenben vitte színre* A bolygó hollandit*, nem sok tapasztalatunk lehet az ön stílusáról. Ha arra kérném, mondja el, mit tart ön saját rendezői stílusa alapvonásainak, melyek lennének a kulcsszavak?*

– Redukció a színrevitelben és a tartásban. Az én színházam erősen formalisztikus, vonzódik a statikus momentumokhoz is, tudván, hogy e statikusságot ki kell tölteni, amúgy pedig nagy energia jellemzi. Az én színpadomon nem tobzódnak az anyagok, nem szeretem az öncélú modernizmust, nem szeretem azokat az előadásokat, amelyek mindenáron itt és most akarnak játszódni. Előadásaim erősen átkoreografáltak, a terek pedig inkább érzelmi, lelki terek, mint valóságosak. A debreceni *Hollandi*-rendezés elég jól szemlélteti ezt.

– *Prágában él, Németországban dolgozik. Kívülálló?*

– Öt évig éltem kizárólag Prágában, de nyomasztott. Most Berlinben és Prágában élek. Ha az ember így él, másképp látja Németországot is. Szeretem ezt a szabadságot. Nemrég csináltam egy produkciót Albániában.

– *Mit rendezett?*

– A *Fideliót*.

– *A* Fideliót *egy nemrég felszabadult diktatúrában... Nagyon izgalmasnak tűnik. Megrendítő élmény lehetett.*

– És micsoda diktatúra volt az! Ez volt a darab albániai bemutatója. Nagyon erős élmény volt megismerkedni azzal a letargikus, apatikus, kívül-belül szegény világgal. Az embert nagyon gazdagítják az ilyen tapasztalatok.

– *Hogy fogadták az albánok a* Fideliót*? Ez az ő közelmúltjuk.*

– Magukra is ismertek, és nagyon megrendültek. Az ő életük metaforáival dolgoztunk. Florestan betiltott író volt, aki e betiltottság belső börtönébe zárva senyved. Ő a fogoly. Leonora nem ismeri fel, majd az egyik versét megleli a földön, és arról jön rá, ki a férfi. A vers pedig egy, a harmincas években írott albán nemzeti költemény. A közönség minden tagja ismerte. A zenekari árokban a muzsikusok némán együtt szavalták Leonórával. Nagy pillanat volt. Sokan sírtak is.

– *Ön most egy nemzetközi operaverseny alkalmából van itt, mint az egyik előadás rendezője. Mit gondol erről a versenyről?*

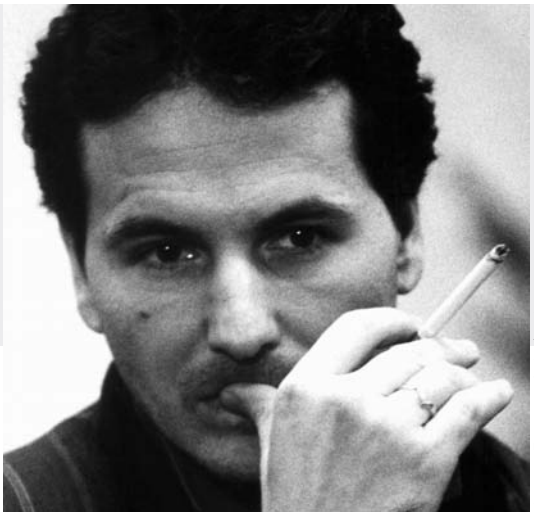
– Nagyszerű ötletnek tartom. Eleve a kiválasztás rendszerét: az első körben a karmesterek válogatnak, a másodikban workshopokat rendeznek, és ott választják ki a rendezők a létrejövő előadások közreműködőit. Felbecsülhetetlen értékű vállalkozás, hogy a világ különböző pontjain így létrejövő produkciók megismerhetőek lesznek. Szeged számára ez a nemzetköziség élményét adja. Mert az opera nemzetközi műfaj. Szegeden két héten keresztül lehet majd nemzetközi produkciókat látni és hallani, ami csodás.

Az interjút J. Győri László készítette

www.szinhaz.net

A zene inspirálja a látványt

BESZÉLGETÉS TELIHAY PÉTERREL



Koncz Zsuzsa felvétele

– Ön fordulatokban feltűnően gazdag pályájának legutóbbi eseményeként idén tavasszal elfogadta Juronics Tamás felkérését a Szegedi Nemzeti Színház prózai tagozatának vezetésére. Ezzel nagyjából egy időben kapott szárnyra a hír, hogy a Mezzo operafesztiválnak ön az egyik rendezője.

– Az operafelkérés jóval előbb történt, hisz ez a projekt közel két évvel ezelőtt indult útnak. Tizenhat év alatt kétszer is voltam a szegedi színház tagja, de eddig sehol sem rendeztem operát. Régi álmom valósul meg, ráadásul egy igazán érdekes, különleges konstrukció keretében.

– Honnan a vonzódása a műfajhoz?

– A Főiskolán Békés Andrástól tanultunk zenei, illetve operarendezést. Ő ennek a szakmának igazi tekintélye. Mindig motoszkált bennem a vágy, milyen jó lenne egyszer kamatoztatni mindazt, amit tőle tanultam. Sokat dolgoztam dramaturgként Ruszt József mellett, ő is vonzódott az operához, egész rendezői gondolkodásában fontos helyet foglalt el a zene. Színész és operaénekes nagyapámnak köszönhetően gyerekkoromban alakult ki a viszonyom a műfajjal, de mindig az énekesek, esetleg a karmester oldaláról szemléltem, sohasem a rendezés felől. Ruszt és Békés ébresztett rá a rendezés fontosságára, és hogy ez egy egészen titokzatos és komplex műfaj.

– Operarendezői bemutatkozása rögtön egy nemzetközi megmérettetés keretében történik. Nem szorong?

– Nem. Ez valahogy olyan, amint Hamlet mondja: készen kell lenni rá. Én régóta vágytam erre, és régóta éreztem, hogy készen állok.

– Milyen különbségeket lát a prózai és operarendezés között? Kívülállóként szemlélve a kérdést, adja magát a különbség: a színházban a rendezőnek csupán a társulat a partnere, az operában a karmester is.

– A rendező szerepe a zene és a színpadi munka összefüggésrendszerében felértékelődik, miközben egy igazán jó opera-előadásnak elsősorban zeneileg kell tökéletesnek lennie.

– Azért a karmester felel.

– Igen. De a versenyelőadásokon az a döntő, hogyan tudják a rendezők az énekesek színészi képességeit minél izgalmasabban előcsalogatni, minél gazdagabban megmutatni. Azért kerestek a színészi munka iránt fogékony rendezőket, mert az egész program fókuszában a színészi teljesítmény áll.

– Ez magyarázza az öt rendező személyét?

– Julia Haeblert nem ismerem, a többieket igen – egyiküktől sem idegen az olyan nagy formákban való gondolkodás, amely közel áll az operához. Az én pályámra is jellemző az a fajta teatralitás, amely az operai gondolkodás felé közelíti előadásaimat.

– Ugyanakkor az ön rendezéseit gyakran minősítik minimalistának, fegyelmezettnek, geometriai elrendezésűnek.

– Mint amilyen a zene. A zene is matematika.

– De nincs ellentmondás az opera műfajának fokozott színpadiassága és a fegyelem között?

– Nincs, sőt. A zene ilyen.

– Nem a zenére, hanem a látványra gondoltam.

– Sokszor a látványban is a zenéből indulok ki. Számtalanszor előfordul előadásaimban, hogy hamarabb van meg a zene, mint a látvány, és a zene inspirál a látványra.

– Az opera nem szikár, sőt nagyon is dús, drámai.

– A muzsika minden hiedelemmel ellentétben rendkívül fegyelmezett, szinte matematikai jellegű. Mindaz, amiért olyan nagyon szeretjük: szenvedélye, érzelmessége, zaklatottsága, az idegekre és érzékekre ható ereje, az, hogy milyen más fénytörésbe tud helyezni egy-egy szituációt, végtelen precizitásából fakad. Pavarotti például nyilván nem keltette egy éhező ember illúzióját, a hangjával, illetve a zene segítségével azonban elő tudta varázsolni ezt az illúziót.

– De akkor mi a jelentősége a jó színészi játéknak és a rendezésnek? Hiszen csak odaáll az a négy szenzációs énekes, és máris megteremti az illúziót.

– Maradjunk Pavarotti példájánál. Láttam egy korai előadását, azt, amelyben feltűnt: a *Rigoletto* Mantuai hercegeként. Szenzációsan játszott. Az, hogy ezt a kiváló képességét nem aknázták ki, és hogy később ekkora teste lett, nem fedte el az éneklésében rejlő karakterteremtő kvalitást. Nem elég, hogy valaki kiereszti a hatalmas hangját. Kell mögé a tartalom is. Csak az tud közel kerülni hozzám, aki ki is fejez valamit a hangjával. Ez pedig színészi feladat.

– Végül is mi a tétje ennek a versenynek a rendező számára?

– Az opera a legteátrálisabb műfaj – a szó legtradicionálisabb értelmében. Amikor operarendezésről beszélek, megpróbálok megfelelni ennek a nagyfokú teatralitásnak. Nem egyszerűen arról van szó, hogy egy jó énekes hitelesen adjon elő valamit. A rendezés feladata, hogy a zenét és az énekes-színészi játékot megfelelő rendszerbe foglalja. A zene nem egyszerűen megérzékít valamit, hanem kifejezi azt a filozó-

fiát, amelyet csak ő képes közvetíteni, s amely más dimenzióban helyezkedik el, mint az emberi beszéd, mint a látvány. Mindezek összessége az, amitől egy másik, új minőség keletkezik.

– *A választott Britten-operának ez lesz a magyarországi bemutatója. Felvétel is alig van belőle. Ön választotta? Hogyan dőlt el, ki melyik operaházzal dolgozik együtt?*

– Az volt a cél, hogy a szegedi előadást kivéve a rendezők magyarok legyenek. Az opera kiválasztását a színházzal történő beszélgetések határozták meg. Én Brittent akartam rendezni, amibe belementek, de a *Szentiványéji álmo*t szerették volna, amiből azonban Szegeden korábban már volt egy remek előadás. Végül a *Lucretiá*ban állapodtunk meg. A kottát is külföldről szereztem. Valaha hallottam a művet, egy markáns jelenetére élénken emlékeztem, és azonnal meg is jelent egy kép a fejemben. Megvolt a kiindulópont.

– *Milyen a zenéje?*

– Zaklatott. Első hallásra elég riasztó, elképesztő mennyiségű érzelmi fojtással. Mintha egy atomerőmű volna lezárva. Britten beleírta a szorongásait. Ugyanakkor tele van érzékiséggel is, különösen a címszereplő szólama, ami egyébként nem szoprán, hanem mezzo.

– *Jóval érzékibb hangfekvés, mint a szoprán.*

– Így van. A szerepben van valami sötét. Érzéki, de nem buja. Van valami titok, amit a nő őriz, ám sosem mondaná ki a meggyalázása nélkül. Szinte freudi pillanat: félálomban azt hiszi, a férje ér hozzá. Végül is fölébred, de már nem tudja meg nem történtté tenni, ami vele megesett, azaz hogy egy másik férfi érintésétől tűzbe jött. Ez viszi az öngyilkosságba, nem az erőszaktétel maga. Drámai pillanat, amikor erre ráébred. Nagy feladat az énekesnek és a színésznek.

– *Van valami különleges oka annak, hogy Britten római történethez nyúlt?*

– A háború után írta a művet, a cselekmény is háborúban – az etruszk–rómaiban – zajlik, amikor is a helyzetek jóval kihegyezettebbek. Az ölés, a szexualitás, a szerelem felkorbácsolja az ösztönöket, és amikor az ember egyik napról a másikra él, élesen reagál minden szituációra. Brittennél mindezt átlengi az említett szorongás, amitől minden pillanatban azt várjuk, mikor robban az egész. Ezt kell ábrázolnunk. Az én versenyzőim mindegyike nagyszerű színész, és szükségünk is lesz a tehetségükre ebben a nagyon összetett műben. Hitelesen kell ábrázolniuk ezt a folyamatos önveszélyes állapotot.

– *Hogyan választották ki a saját énekeseiket a második fordulóban?*

– Meghallgattunk Szegeden nyolcvan énekest, mindegyikük neve mellé oda volt írva, hogy az első forduló zenei zsűrije melyik szerepre jelölte őket. Ránk, rendezőkre nézve azonban ez nem volt kötelező. Így került hozzám Yang Li, az én csodás kínai énekesnőm, pedig nem is erre a szerepre jelölték.

– *Hogyan zajlik majd az együttműködés a karmesterrel? Ő hozza a zeneileg kész produkciót?*

– Még csak az kéne! Természetesen ő felel a zenéért, de számtalan zenei értelmezés létezhet, kezdve a tempóválasztástól, folytatva a húzásokkal, arányokkal, szólamokkal. Ebben mind dűlőre kell jutnunk egymással, aztán következhet a színpadi munka.

– *Ön nem ismeri brazil partner karmesterét, ahogy a gdański zenekart sem.*

– E-mailben már érintkeztünk egymással, jó humorú, temperamentumos latin fiatalember, a karaktere érdekesen párosul majd ezzel a szorongós európai zenével. Gyakran dolgozik Európában. Olyan ember, akinek van fogalma az érzékiségről, és ez fontos.

– *Kik lesznek a segítői?*

– Menczel Róbert díszlet- és Zeke Edit jelmeztervező, akiknek a szerepe itt különösen azért fontos, mert a tervezői feladat is más, mint egy realista prózai mű esetében. Nehéz és látványos feladatokat kell megoldaniuk.

– *Vajon egy ilyen speciális esemény közelebb hozhatja-e az emberekhez az opera műfaját, amely ma nem nagyon népszerű – főként nem a fiatalok körében?*

– Nem vagyok a híve annak, hogy nagy marketinggel populárissá tegyük az operát. A három tenor kivitte a műfajt a piacra, és ráirányította a sznobok figyelmét. Ez nagyon jó. A sznobok tartják el a művészetek java részét. Az opera keresi a módot, hogy lejöjjön a Parnasszusról, mert valahogy integrálódnia kellene a mindennapokba. Puccini idejében fillérekért jutottak hozzá, és a fiatalok tódultak a karzatokra. Néhány musicalben és a rockoperában egyes szerepek operaénekesi képességeket igényelnek. Így találkozási pontok alakulhatnak ki műfajok és korosztályok között. Az opera speciális műfaj: nem árt, ha úgy ül be a néző, hogy ismeri a művet, mert a sokszor idegen nyelven énekelt szöveget nemigen érti.

– *A műfaj minden hátrányát felsorolta: teátrális, drága, nem értik a nyelvet. Akkor miért törnék magukat érte a fiatalok?*

– A zene olyan kommunikációs közeg, amelyet nem érteni kell, hanem érezni. És ha az ember odaengedi magához, érteni is fogja. Csak egy kis elmélyülés kell hozzá. Ebben kell segítenünk a színpadi megjelenítéssel.

Az interjút Mikes Éva készítette

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

Bérczes László

Ismerős-ismeretlen világ

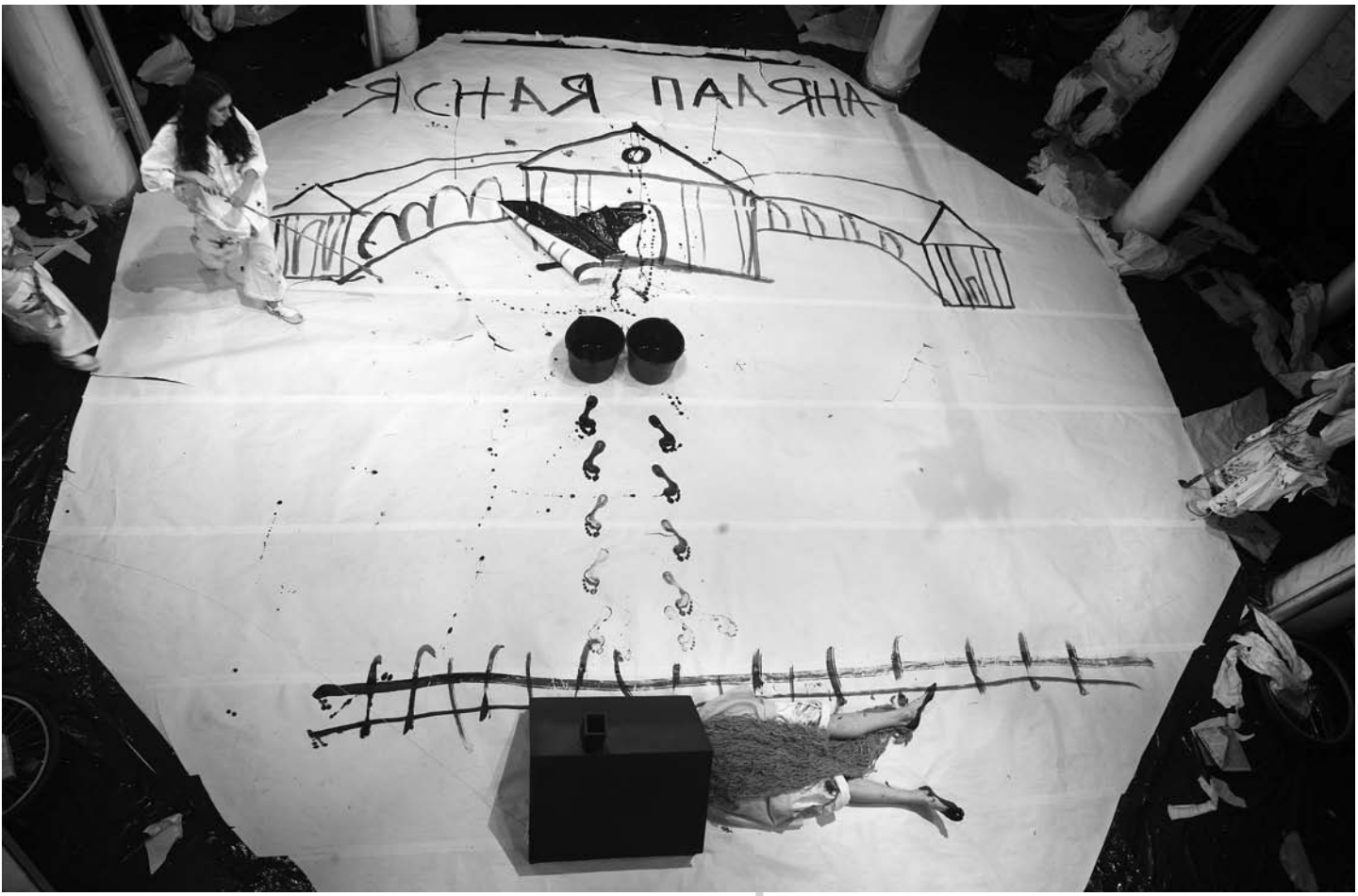
MOSZKVA: ARANY MASZK

Hogy milyen sokféle lehet a jó színház. És ugyanígy a rossz is. Ennyi a tanulsága az 1994-ben alapított, azaz ha jól számolom, tizenötödik moszkvai Arany Maszk Fesztiválnak. Valószínűleg ez volt a tanulsága az előző tizennégynek is, ahogy valójában minden egyes fesztiválnak ez a veleje. Legalábbis ha vannak jó előadások, merthogy rosszak mindig akadnak. Mármint amiket jónak-rossznak tart az összegző kritikus. A mindent kicsontozó, esszenciát megcélzó, egymondatos tanulságokkal természetesen az a baj, hogy igazak ugyan, de nem mondanak semmit. Márpedig miféle igazságot hordozhat a semmitmondás? Csakis olyat, amilyet már eddig is ismertünk, és amiért felesleges Moszkvába utazni – vagy színházi előadást létrehozni. Mint például – de ezt most csakis a példa kedvéért említem – a *Hivatal* címmel játszott vérközhelyes kortárs szöveg, amelyet orosz fiatalok állítottak színre, hogy ezzel – az Arany Maszk műsorfüzete szerint – az elmúlt évad egyik legnagyobb szenzációját keltsék. Ingrid Lausund német drámaírónő jelentéktelen darabját a Puskin Színház vezetője, a nagy tehetségnek kikiáltott Roman Kozak rendezte munkatársa, Alla Sigalova koreográfus közreműködésével. Az előadás nem jó, de nem is annyira rossz, hogy beszámolómban akár említeni kellene. Csakhogy ezt a – hogy legyen valami fogalmunk: a *Top Dogs*ra hajazó – művet egyrészt mégiscsak beválogatták a fesztiválra, sőt a külföldieknek melegen ajánlott, tehát exportképesnek vélt „Orosz Csomagba"; másrészt a nézőtér unatkozó felének békés nyugalmát lelkes fanklub visítozása borzolta; harmadrészt viszolyogtató volt látni néhány, úgymond, Nyugatról érkezett fesztiválvendég kollégám vállveregető rácsodálkozását: „ejha, milyen szépen fejlődik ez a bizony kissé elmaradott Kelet-Európa és benne a színház, hogy már ők is ilyen jól látják a XXI. századi kapitalizmus arctalan, személytelen satöbbi ellentmondásait!" Ez utóbbi, ugyebár, az a bizonyos igazságot hordozó semmitmondás: „mi már tudjuk, naná, és ügyesek vagytok, kezditek ti is kapiskálni." Szürke padlószőnyeg, azonos szabású, szürke öltönyök, megengedetten, talán előírtan dekoltált szürke kosztümök, csízbe fagyott arcok, tömegkávé-tömegszendvics, első és tizedik és századik emelet, mindegy... és mindezek mögött a görcsbe zárt, elfojtott, eltorzult személyiség – beülünk, hátradőlünk, kinyitjuk a szemünket, és már tudunk mindent. Csakhogy még most következik a fantáziátlan, fesztiválkonform másfél óra. Ismerem, tudom, egyetértek, igaz, igaz, igaz, bólogatok egy darabig, nem sokáig, aztán azt mondom: minden igaz, de semmi nem pont így van. Mert az igazság, s ezáltal a színházi igazság is lényegileg kötődik az egyszeri és személyes felismerés és kifejezés élményéhez. A színház lényegéhez: csak itt és csak most – még akkor is, ha a személytelen világ arctalan, kicserélhető egyformaságáról beszélünk. Vagy egyszerűen a tudott és ismerős dolgokról.

A DRÁMAI MŰVÉSZET ISKOLÁJA

Ahogyan például – de ezt most nem csupán példaként, hanem igazi, legszemélyesebb élményként említem – Dmitrij Krimov és ifjú csapatának előadásai fogalmaznak a mindannyiunk által ismert, mert megélt világról. Tavaly majdnem lemaradtam róluk. A 2007-es Arany Maszkon még nem tudtam eligazodni, az ártatlan vidéki rácsodálkozásával bénáztam a moszkvai fesztiválforgatagban, és az utolsó napon, miután már, úgymond, mindent láttam, kikötöttem a Povarszkaja 20-ban, a Drámai Művészet Iskolájában. Addigra már jóllakhattam, elégedett lehettem, annyi új és ismeretlen élmény ért, érdemes volt, gondolhattam joggal – csupáncsak az motozott önző módon bennem, hogy személy szerint engem még mindig nem szólítottak meg. Ekkor, a visszautazás előestéjén találkoztam Krimov Csehov-művekből összerakott lírai mozaikjával, és végre ez is megtörtént (lásd tavalyi beszámolómat – *SZÍNHÁZ*, 2007/7. –, és persze lásd a 2007-es Bárka Fesztivált, ahol akik befértek, láthatták az *Árverés*t). Biztos, ami biztos, most velük kezdem: legelső és legutolsó produkciójukat láthatom, és nem akárhol: a száműzött Mester, az Európában bolyongó, hontalan Guru, a legendás, titokzatos, okkal, ok nélkül összeférhetetlennek titulált nagy orosz Színházteremtő, Anatolij Vasziljev fantasztikus színházépületében. A Sztretyenka utcai fehér templomlabirintusban pillanatnyilag hat, egymástól független csapat dolgozik, köztük Vasziljev egykori színészei-rendezői, mármint akik maradtak közülük, köztük az intézményt a „régiek" számára megőrizni próbáló Igor Jacko, akit néhány évvel ezelőtt Mozart szerepében láthattunk a társulat budapesti vendégjátékán. A megőrzési kísérletbe belefér, sőt azt erősíti Krimov színházi laboratóriumának befogadása, amit három évvel ezelőtt, *A Démon* bemutatásakor maga a Mester ösztökélt. „Ezt a produkciót fel-

vesszük a színház repertoárjába, az előadás résztvevőiből pedig hozzanak létre egy műhelyt, egy társulatot" – idézte őt Krimov a múlt őszön. „Hozzád eljövök, a konyhádban bármikor teázok, de az épületbe nem vagyok hajlandó belépni" – idézi majd újra Vasziljevet a moszkvai búcsúesten a színházi stafétabotot kénytelen-kelletlen megtartani kényszerülő, tervezőből karizmatikus rendezővé váló Krimov. Három év telt el, Vasziljevből, az otthonát megosztó nagyvonalú vendéglátóból egy moszkvai konyhában megbújó átutazó lett, közben pedig megszületett és felnőtt egy szenzációs színész- és képzőművészcsapat, a mai orosz színház talán legizgalmasabb jelensége, Dmitrij Krimov társulata. És akkor lássuk *A Démon*t és *A tehén* című opust, a legelső és a legutóbbi produkciót, és bennük azt, hogy az ismert világ és benne az oly ismerős ember is lehet titkokkal teli, jóleső meglepetéseket hordozó, a jelennek értéket kölcsönző, új univerzum. Ülök a nyolcszögletű teret körbezáró nézőtér felső szintjén, innen, felülről nézünk le a társulat által kivágott világegészre, s ezzel, akárcsak a kiindulópontként szolgáló Lermontov-mű főszereplője, a Démon, bolygók és angyalok közül pillantunk le otthonunkra, a Földre, követjük Lermontov hősének, Tamarának sorsvonalát, de közben ebből a végtelen tér-idő távolságból megidézhetünk bárkit-bármit, vagyis hát akit-amit ez a sok-sok sugárzó moszkvai srác és lány, akik a körkorláton átugrálva, a világtörténelemből kiszakítva ecsettel, festékkel, régi lemezekkel és papírgalacsinokkal, almával és biciklikerékkel, és persze saját testükkel felidéznek számunkra: a Démon bukását és felszárnyalását, Van Gogh napraforgóit, Tolsztoj halálát, Gogolt, ahogy elégeti a *Holt lelkek* második részét, Belka és Sztrelka szovjet űrkutyák Föld körüli útját, Berija kaukázusi táncát... Mindezt a zsebemben maradt ismertetőből másolom ide, mely angol nyelvű pár szavas szinopszist kezdés előtt botor félelemmel kapkodva áttanulmányozom (ó, azok a fránya oroszórák egykoron, hogy nem ragadt rám semmi sem!), ezért hát mindig tudom, mit fogok látni a következő pillanatban. Vagyis hogy dehogyis tudom – hiszen hát éppen errefelé evickél ez a döcögős moszkvai beszámoló: megéltük már, és mégis rácsodálkozunk; jó előre tudjuk, és mégis jóleső meglepetés ér, lopva belelesünk a segítő címszavakba, például „Ádám és Éva. A bűnbeesés. Kiűzetés a Paradicsomból", rendelkezünk az „infóval", és mégis, tudhatjuk, most fogjuk felfedezni a világot. Ez a lényegi különbség: a *Hivatal* és számos társa általunk is tudott információt ad át, és közös tudásunkra építve ugyanazt-gondolásra biztat, ezt nevezhetjük publicisztikának, avagy színpadot bitorló politizálásnak, de benne minden avítt és halálosan múlt idejű; *A Démon* és ritka társai ismeretlen útra, kalandra hívnak, bennük minden friss és most születő, általuk először pillantunk rá, először érintjük meg a jól ismert világot, és ez az, amit színháznak nevezhetünk. Egyik leleplezi, másik felfedezi az életet. Alattunk a játéktér: egy nyolcszögletű fehér csomagolópapír síkja. Két személy fes-



A Démon (Drámai Művészet Iskolája)

tékesvödörrel és ecsetekkel belép, vonalakat húz. Teremtés, alkotás, színház már az is, ahogyan festenek. Egymástól független vonalak kerülnek a papírra, minden egyes néző önálló, személyes fantáziája bemozdul: „vajon mi lesz ez?”, és az utolsó vonalaknál egyszer csak előttünk a két ember: Ádám és Éva, közéjük egyetlen ecsetvonással karcsú fa nő, valamelyik srác igazi almát helyez a lombok közé, a másik festőlegény kezében a fára tekergőző kötéldarab, szöges vége az almába fúródik, közben egy szaxofonosfiú improvizációval kíséri az akciót, kötél s alma továbbtekergőzik „Éva” felé, jaj, mi lesz most?, a játszó személy a száj vonalánál felszakítja a papírt, az alma a kígyóval bepréselődik a papír alá és kúszik tovább, a bűn megesett, nevetünk és riadozunk, megannyi gyermek, ahogy közös időbe-térbe zárkózva elmélyülten együtt játszunk, s most a kötélből lett kígyó újra kötél lesz, felzeng Bach, és a játszó személy, egy közülünk, de most talán maga az Úr, elementáris dühvel csapkodja, tépi, hasítja a bolygónyi csomagolópapírt, elveszett a világ. Újabb papírok, szalagok hullámzanak, sok-sok játékos özönli el a teret, a vödrökből kék festék zúdul széjjel, áradás, vízözön, a vihar után egykori szovjet slágerek szólnak, az újabb fehér lapot régi bakelitlemezek lepik el, a sok kis „kékfestő” lecibálja sárga kesztyűit, azokat sebtiben a lemezek köré illeszti, alattunk napraforgótenger, Van Gogh nyara, majd egyszer tél lesz, papírhó hull a földre, papírgömbök göngyölődnek, gyerekek hóembert görgetnek, gőgicsélés hangjai, az egyik gömbből gyermekfej bukkan fel, Tamara megszületik, a zseniális színészlányka (Anna Sinyakina) arcához műanyag baba testét illesztik, sorjáznak a mulatságos költői képek, leglényegük a végtelent befogó gyermeki fantázia, így jutunk el a tudott halálig, Tamara búcsújáig, aki angyalokkal úszik ég és föld között, romantikus zongorafutamok kísérik röptüket, mellettem kedves litván kritikus néni dúdol átszellemülten, valahai szovjet diák, aki még Moszkvában tanult bölcsészetet, és bámulta Dmitrij Krimov édesapjának, Anatolij Efrosznak legendás előadásait, és jól ismerte édesanyját, a kor jelentős kritikusasszonyát, Krimovát, és ahogyan az alattunk tapsra vigyorgó, gyönyörű tehetségű mai fiatalok, ő is kívülről fújta Lermontov elbeszélő költeményét, mely a mindenkori fiatalok egyik himnusza errefelé, maga is játszotta az előadást záró zongoradarabot, s most boldogan dúdolja azt, arcán könny pereg, szép este ez itt, a Sztretyenka utcai épületben, boldogság megélni, mily játékos, fájdalmas, múlékony és titokzatos az élet, a miénk. Mondhatni, csodálatos, ahogyan ugyanez a csapat ugyanebben az épületben egy másik teremben, egy másik előadásban Louis Armstrongot idézi: *„what a wonderful world”*, hangzik mindahányszor, ahogy a nagyapát játszó szőke fiúcska a síneket szakértőn megkopogtatva megjelenik a színen, két talpán egy-egy kicsi hokedli, talán hogy az öreges caplatást megsegítse, na meg hogy tekintélyesebbnek látszhassék, ahogy bizonyára annak látja őt a horzsolásokkal-plezúrokkal-kék foltokkal ékesített kiskamasz, kinek gyerekkori emlékét hozza fel a múlt kútjából Andrej Platonov szépséges mesenovellája, *A tehén*. A történetet a körülöttem ülők mind ismerik, de az egyszerűcske mesét magam is első blikkre átlátom: egy család él valahol-bárhol a vasút mentén, hozzájuk kerül egy jámbor tehénke, a fiúcska megszereti őt, megmutatja neki a világot, és vigyáz rá, el ne csámborogjon, de bizony egyszer mégiscsak a sínek közé kóricál a tehénke, és az érkező vonat elcsapja, ahogy kell, a család pedig, de legfőképp a kislegény, vigasztalan. Ez az emlék, a visszahozhatatlan múlt, benne a fű illata, a tej édes íze, a sükebóka tehénke, a fájdalom és a szeretet elveszített szépsége, az ártatlan idill megfoghatatlan emléke... – ez maga az előadás. Középpontjában most is a játékos fantázia áll, ahogyan például a mama által száradni kiakasztott lepedőre rávetítődik a rét, a réten bóklászik egy filmbéli tehén, egy lányka motoz a lepedő mellett, kardigánja egybeér a lepedővel, meghosszabbítja azt, s a tehén tovább legel a lányon magán, egybeolvad vele, s persze ő, a lány lesz immár a vászonról lelépő kistehén. Ő lesz az, akinek nyaka köré a legényke kötelet s csengőt köt, együtt ácsorognak a talpfák mellett, és bámulják a nagyvilágból érkező s oda távozó végtelen vagonokat. A teret sok-sok lepedő szeli ketté, rajtuk kattognak a vetített kerekek, zötyögnek a vagonok, s a vagonokban a kerek világ fontosnak vélt dolgai: Lenin-portrék / tíz darab Eiffel-torony / meztelen nő / hatalmas csúzli / vagonokon átnyúló zsiráfnyak / Puskin / Vörös tér / marhavagon rácsos ablaka mögül kibámészkodó, szomorú szemű tehenek, kiknek a mienk mosolyogva integet / marhavagon rácsos ablakai mögül reménytelen tekintettel bennünket bámuló, csontsovány emberek, kiknek a kiskamasz ártatlan örömmel visszaint... Mily jelentéktelen az élet nagy dolgaihoz képest a talpfák mellől integető kislegény s kistehén?! – kérdeznénk talán mi, fontos dolgok tudói-intézői-megítélői, de Krimovék előadása láttán elbizonytalanodunk, sőt, egyszer csak másként, máshonnan nézünk az ismertnek vélt világra, s azt, amire immár százszor-ezerszer ránéztünk, egyszer csak másként látjuk, s csendesen kérdezve állítjuk: mily jelentéktelenek az élet úgynevezett nagy dolgai a talpfák mellől bámészkodó kistehén emlékéhez képest!

MOSZKVA, MOSZKVA, MOSZKVA

Aztán tapsolunk, óvatosan átlépjük a talpfákat, kioldozzuk a cipőnkre húzott alkalmi, múzeumi papucsot, bizony, ebben az épületben a nézőnek így szabad csak a térbe lépnie, ez egy ilyen hely. Kolostorokat idéző fehér

falak és boltívek, tisztaság és egyszerűség, átlátható labirintus, Vasziljev állandó tervezője, Igor Popov álmodta ezt az épületet, melynek sorsáról annyi vita folyt. Vasziljevtől elvenni, de mégsem akárkinek odaadni – ez lehetett Moszkva város vezetőinek szándéka, ezért próbálták azt rátukmálni például az idős mesterre, Pjotr Fomenkóra. Ő természetesen visszautasította az ajánlatot, építettek hát neki, nyilván nem ezért, egy új színházat. Nos, annak arisztokratikusan elegáns előcsarnoka csodálatot és szolgálatot vár el a nézőtől, bámulni kell, és a kőkorlátba beépített számtalan kővázába kezdés előtt virágcsokrokat elhelyezni, hogy azokat majd a tapsnál szeretett színészeinknek átnyújthassuk. A kolumbáriumszerű vázákban gyűlnek is a csokrok, a kedves közönség tudja a dolgát, ebben a színházi múzeumban mindenki követi a közmegegyezés illemszabályait, pedig itt nem öltünk papucsot, nincs miért, ebben a kukucskaszínházban végtelen a távolság színpad és nézőtér között. Frissen épített halott hely. Mellesleg Osztrovszkij darabját, *A hozomány nélküli menyasszony*t adják, a nézők elegánsak, ünnepélyesek, megadják a módját, úgymond, a csokrokat odakint őrzik-locsolják a jegyszedő nénik, mi pedig ámulunk és bámulunk a szép és szolid díszleten, az intelligens játékmódon, irigyeljük a mesterség magabiztos birtoklását, a három óra szentségét, ásítunk, de jóleső biztonságban vagyunk: ez az este akkor is ugyanígy zajlana, ha odakint kitörne a háború... „Fomenko ilyen?" – kérdezem megszeppenve én, aki először látok tőle rendezést; „Fomenko ilyen" – válaszolják, s hozzáteszik, „Egyszer látni kell". Egyszer igen. Mintha egy precízen működő óraszerkezetet vizsgálna az ember: elbűvölő, csodálatos, tökéletes – de vajon hány óra van? Olyan az egész, mint egy szép régi képeslap, amin a rajta szereplő személyek mind tudják, hogy ők egy szép régi képeslap szereplői. Vagy mint egy angol társalgási darab, amiben elegáns urak és hölgyek kifinomultan kavargatják a gőzölgő teát – és oroszul beszélnek. Akár a szálloda bárjában a mellettem lévő asztalnál: érkezik a tea az oxfordi angolt beszélő asztaltársaságnak. Oroszok és angolok teaközössége – ezen morfondírozik az ember Osztrovszkij kapcsán, illetve a szállodai kavalkádban. „Kozmosz", ez a neve a gigantikus hotelnek, ahová ismerősként érkezem az idén, ugyanazt kapom, mint tavaly, mégis döbbenten nézem most is azt a bábeli katyvaszt, ami fogad, míg a metró megállójától a szobámig érek. A metróalagút ötvenes évekbeli kommunista-klasszicista oszlopcsarnoka; a koldusok hada és a hegyekben álló, száraz pirogkészlet; az iszonyatos, százezer ablakos kozmosz-épület, amit mint újgazdag tahók giccspalotáit, éjszakánként villódzó színes neonsor övez; az épülethez vezető, lebetonozott, végtelen betonút, közepén De Gaulle tízméteres monstrum-szobra, ki tudja, miért, körülötte persze gördeszkás *malcsik*ok; és a hét mérföldes előcsarnok, ahol az említett angolokból van a legkevesebb, hisz a mobiltengerben lépten-nyomon kínaiak nyomják a szöveget, íme a jövő, a vak is láthatja; meg persze orosz népviseletbe bújtatott étteremi alkalmazottak, akik kiszolgálják a kínai üzleti sereget, harmonikus szimbiózisban az asztaloknál lábáltalvetésben és mellkidobásban ékeskedő kurvákkal... ismerem már mindezt tavalyról, ahogyan a váratlan, de évről évre kiragyogó áprilisi tavaszt is – íme, Moszkva, 2008-ban. Erről az ismerős-ismeretlen, gazdag és titokzatos, rettenetes és gyönyörű Moszkváról beszél a fesztivál kiemelkedő előadása, a litván származású, de Moszkvában élő Mindaugas Karbauskis rendezése: *Történet egy boldog Moszkváról*. Akárcsak Krimov, ő is Andrej Platonov prózájához fordult, egyáltalán, ha

FENT: Történet egy boldog Moszkváról

JOBBRA: A magnyitogorszki színház Vihar-előadása

lehet valamilyen tendenciát felfedezni a mai orosz – és gyanúm szerint nemcsak orosz – színházban, az a nem színpadra szánt művek színre állítási hullámában keresendő. Átmenet ez a teljességgel öntörvényű, teremtő erejű színházi alkotók (például Kantor, Pina Bausch, Robert Wilson, Barba stb.) és a drámák mélyrétegeit hihetetlenül pontos és személyes elemzéssel színre állító mesterek (például Stein, Ascher, Brook... stb.) között: folyamatosan kapaszkodnak a kölcsönvett alapanyagba, miközben őrizni próbálják a teremtés szabadságát. Az orosz színházban más-más módon ezt képviseli Dogyin is, Krimov is, a fiatalok közül pedig Karbauskis. Jelen esetben döntő kérdés, hogy a rendező megleli-e Platonov szerteágazó, mozaikos felépítésű regényének egyetlen térbe-időbe redukált változatát, mégpedig úgy, hogy az ne szimplifikálás, hanem sűrítés legyen. Ez sikerül Karbauskisnak akkor, amikor a hatalmas kiterjedésű Moszkvát és annak majd' százéves történetét egy színházi ruhatárba és egy színházi előadás két órájába sűríti. Ez nem „díszletkérdés" – ez teremtő sűrítés kérdése. Velünk szemben egymás mellett négy, kabátokkal teli fogassor, előtte pult – ennyi. Itt játszódik le háborús sorozás, metróépítés, komszomolszerelem, gyári termelés, emberek születnek, sorszámot-bilétát kapnak, jönnek-mennek, kabátot kiváltanak, élnek-halnak, bilétát leadnak... Tökéletes sűrítés, amiben tiszta-egyszerű eszközökkel és gazdag fantáziával minden megtörténhet, mindennel találkozhatunk: báli forgatagban repkedő, kacagó ruhákkal, parancsra személytelenedő egyenfogasokra aggatott tömegmagánnyal, szív általi teaforralással, precíz kabátgombolással megoldott boncolással, fogasokból ácsolt kereszterdővel, azaz ruhatárból születő temetői parcellasorral... itt kószálunk jelen és múlt között. Nekünk beszél a hat színész, többnyire csak ülnek-állnak velünk szemben, amolyan „ülős-állós" előadás, de nem sújtja őket a mozdulatlanságra kárhoztató rendezői akarat, öröm és bánat lüktet gesztusaikban, tekintetükben – szabadok a letisztultságban. Íme, a boldog Moszkva, mondja hittel és iróniával, szeretettel és gyűlölettel, vállaltan érzelmes előadásban a Tabakov Színház fiatal csapata. Én azt mondom, Moszkvát látjuk Koltès egykori kultdarabjában, a *Roberto Zuccó*ban is, amelyet az orosz színház mestere, Kama Ginkasz rendezett. Ez persze másik város, még ha ugyanaz is. Meghatározza ezt a francia szerző sivár, üres, civilizációba fulladt világa, és meghatározza egy másik valóság: a rideg, durva, brutálisan kőkemény és jegesen közönyös, univerzummá táguló reménytelen semmi, ahol a koszlott téglafalak és pislákoló kóla-reklámok között legfeljebb az újabb és újabb szerepekben felbukkanó börtönőrök Estragont és Vladimirt idéző viccei adnak némi színt a végtelen szürkeségnek, és ahol csak a fogak és körmök, öklök és lábak, harapások és rúgások, kések és pisztolyok határozzák meg a következő pillanatot. Zucco lábához láncolt vasgolyóval jön-megy, nem zavarja ez, nem zavarja semmi, mindegy, mondja zárt szájjal, megszólíthatatlanul, megérinthetetlenül. Moszkva sebzett vadja ő, akárha egy Szigarev-drámából lépett volna elő. Az előadás profi mestermunka. A baj az (és ez persze eredendő baja magának a drámának is), hogy ez a világ hamar kiismerhető, és akkortól csak a történet fordulatai maradnak, amelyek már nem egy titokzatos és kiismerhetetlen világ, hanem csak egy világról leszakadó fikció érdekes-érdektelen részletei.

AZ OROSZ VIDÉK

Vajon mi vár ránk, amikor a szereplők nem az ismerősnek tetsző Moszkvából lépnek a színpadra? Hanem például Permből, Pétervárról, Magnyitogorszkból – merthogy ezen az Arany Maszkon ez a csoda is megtörténik: úgymond, „vidéki" előadások is felbukkannak a programban. Más kérdés, hogy a Permből érkező McDonagh-komédia érdeme ennyi és nem több: jelzi, hogy van (színházi) élet Moszkván kívül is. Jelzi, de nem bizonyítja, hogy ez az élet érdemes a figyelemre. A nálunk *Vaknyugat* címmel játszott morbid történet minden szempontból érdektelen lebonyolítása azzal küszködik, hogy a Magyarországon is roppant népszerű ír szerző humoros szövegének és alapszituációjának úgynevezett mélységet kölcsönözzön (nagy kérdés, van-e erre egyáltalán mód, és a kérdés nemcsak a *Vaknyugat*ra, de a *Piszkavas*ra, *A párnaember*re vagy például *A kripli*re is vonatkozik), de ezt úgy próbálja megoldani, hogy hamis pátosszal önti le az egészet, s ezzel kioltja a darab eredendő humorát, viszont nem ad helyette semmit. Sokkal izgalmasabb végeredményről tudósíthatok a Szentpétervárról érkezett, kis létszámú, de annál fanatikusabb fanklubbal rendelkező AKHE digitális etűdsorozata láttán. Óvatosan írom le a szót: színház, noha színházépületben vagyunk – a fesztiválközpontnak helyet adó Mejerhold Központban –, s a színpadon két élő ember ilyen-olyan kiismerhetetlen szerkentyűkkel mindenféle érdekes, furcsa, szépséges vagy csak abszurd mozgó látványt katyvaszt össze (a legvonzóbb talán maga a két csetlőbotló, Verne Gyula korát megidéző „szórakozott professzor"), akik a XXI. századi videotechnikát kombinálják árnyjátékkal és kémiai laborkísérletekkel, víz alatti videofelvételekkel és piroparádéval, ám számomra fölöttébb szimpatikus módon nem brillírozni-lenyűgözni akarnak a mindent taroló technikával, hanem esetlen pepecseléssel és sokszor felfoghatatlan, de legalábbis sikertelen bohóctréfákkal személyessé változtatják a csövek, huzalok, akváriumok, szakadt papírok, drótok és állványok rejtélyes és idegen labirintusát. Előadásegészről persze nem beszélhetünk, ez az öncélú s annak látszani is akaró, kedvesen idióta játszadozás tarthatna még órákon át, a technikája hamar kiismerhető, miközben a varázslatos szerkentyűkkel újabb és újabb kiismerhetetlen kunsztot mutatnak – ám a két pétervári bohóc jó ízlése megkímél bennünket a maratoni kémiaórától.

És ugyanebben a teremben van szerencsém látni a magnyitogorszkiak *Vihar* című produkcióját. Igen, szerencsém van, merthogy remek, miközben eredetileg tévedésből ikszeltem be ezt az előadást a jegyigénylésnél, nem így akartam, hisz jól megvoltam addig a magyarországi évad két egyformán izgalmas, bár egymástól nagyon is különböző kiváló *Vihar*jával, az egyiket „hazai pályán", a Bárkán láthattam Balázs Zoltán rendezésében, a másikkal Debrecenben találkoztam, Viktor Rizsakov, orosz vendégrendező egyszerűségében gazdag, játékos Osztrovszkij-változatában.

Immár nem kurta színházi múltamból felidézhettem további emlékezetes *Vihar*-élményeket, buta gőggel akár mondhattam azt is, ez a darab, ez a világ nekem már „megvan". Gyanút akkor fogok, amikor a litván moszkvai Karbauskis megsúgja, „ez lesz a fesztivál legjobb előadása", és utólag azt mondhatom, nem tévedett a fiatal kolléga (Lev Erenburg rendezése az úgynevezett „kis formák" kategóriában a legjobb előadás díját nyerte el, mellesleg a „nagy formákban" természetesen Lev Dogyiné lett a pálma, a legjobb rendező maga Karbauskis, a „leginvenciózusabb" produkció pedig Krimov *A Démon*ja lett). Nézem ezt a magnyitogorszki életjátékot, és azt tapasztalom, nem kell ahhoz feltétlenül naivnak lenni, hogy újra és újra rácsodálkozzunk a színházra, vagyis hogy a világra. Egy tóparti faluban vagyunk, a hátsó színpadi takarásba rejtett vizet a mennyezetre függesztett hatalmas tükörben látjuk, az előtérben utca-ház, mikor mi, a középen keresztben végighúzódó falhoz hat hatalmas palló, akárha libikóka támaszkodik, rengeteg játék képzelhető el így, s szereplőink ezt egytől egyig ki is használják. Így találkozunk például az idegenként érkező Borisszal, aki a fal-tóparton megáll, a tóba vizel, és közben szóba elegyedik a barkácsoló Kuliginnal, majd az egyik pallón becsúszik a faluba, később Kátya egy másik pallót felbillentve a tóba löki titkos szerelmét, Boriszt, csak hogy utánaeshessen, mi pedig a tükörben bámuljuk a vízben úszó-ölelkező fiatal testeket, amelyek aztán dideregve kimásznak-kibucskáznak a partra, lehempergőznek a pallókon, majd egyszerre foglalatoskodnak a szerelemmel és az átázott ruhák kicsavarásával, a szeretkezés után *úgy* maradnak, s ahogy kell, a lány érzelmesen nyújtózik, és belealszik a babusgatásba, a fiú pedig rágyújt, mi hol elérzékenyülünk, hol nevetünk: Kátya már horkol, a vizes, meztelen testek körül szúnyogok zsonganak, Borisz nem mozdul, nehogy felébressze a lányt, de közben gyárkéményként fújja-pumpálja a füstöt, harcol a szúnyogokkal... Erenburg nem arra törekszik, hogy sajátos, egyedi módon értelmezze a drámát – ő arra törekszik, hogy azt, amit a szerző kimetszett az életből, visszahelyezze oda: az életbe. Elmeséli a történetet, megmarad a zsarnok anya, a tesze-tosza férj, az áldozatra született fiatal feleség..., csakhogy a színdarabegészbe kimetszett viszonyrendszert visszahelyezi egy gazdagabb, minden történésnek és minősítésnek árnyalatot adó teljes közegbe. Legfőbb törekvése – és ez jólesik az én korszerűtlen, de agyonüthetetlen lelkemnek –, hogy minden szereplő elfogadható, sőt szerethető legyen. Ők maguk is így viszonyulnak egymáshoz, ezért nekem, nézőnek nem esik nehezemre, hogy belépjek ebbe a közegbe. Kátya az egyik pillanatban irtózik férjétől, menekül anyósától, a másikban vele együtt, összezárt asszonyi közösségben vetkőzteti és mossa le a hullarészeg, jámbor-tehetetlen férfit, azt a férfit, akinek megalázottságábankitaszítottságában csak a kocsma a támasz, ott a mozdulni alig képes, alkoholista Gyikojba kapaszkodik, mi pedig sírunk és röhögünk a világ két árváján, ahogy a vodkásüveg által vezetve bucskáznak bohóctréfából bohóctréfába. A magnyitogorszkiak csillapíthatatlan játékossága, életközpontú szemlélete, melyben fény-árnyék egy és ugyanaz, letaglózó és felemelő. Kabanova maga az ősanya, teremt és pusztít, szül és temet, ölel és fojt – általa lüktet és miatta bénul meg minden. Az ártatlan-bűnös lány a tóban végzi, csatakos-vizes teste ott hever a faluközösség lábánál, félelmetesen zúgó szúnyogok serege gyűlik föléjük, Kabanova őszinte gyászban megáll egy pillanatra, hogy aztán minden erejét mozgósítva űzzehajtsa a támadókat, de ehhez kevés a hatalma. Kevés a férfiak cigarettafüstje is, ám egy eltévedt szikra segít: meggyulladnak a házak, ég a falu, lángol az élet. Nem tudhatjuk, mi következik. Mert ebben a *Vihar*ban, amiben ismerni véltük, mi a fekete és mi a fehér, mi az igen és mi a nem, most megrendülve bámulunk a világnyi szakadékba – olyan jó és olyan félelmetes, hogy ilyen kiismerhetetlen a világ. És benne persze a színház is.

Faluhelyi Krisztián

A túlvilág előtt és után

BERLIN: THEATERTREFFEN

A berlini Theatertreffen minden évben az elmúlt évad tíz legjelentősebb német nyelvű előadását mutatja be. 2002 óta a produkciókat egy héttagú zsűri válogatja, amelyben a tagok háromévenként váltják egymást. Az egyes zsűritagok az évad során a fesztivál szempontjából szóba jöhető előadásokat javasolnak, s ezeket a többiek is igyekeznek megnézni. A végső döntéskor a legalább négyük által látott és a fesztiválra alkalmasnak talált előadásokból kell választaniuk.

Az idén háromszázhatvanöt megtekintett rendezésből hatvannégyet találtak alkalmasnak. A belőlük kiválasztott tíz előadás természetesen minden évben élénk vitákat vált ki, hiszen elméletileg lehetetlen egyszerre az összes elvárásnak megfelelni. Iris Laufenberg, a fesztivál vezetője és Eva Behrendt, a zsűri egyik tagja

is utalt arra, hogy a válogatásnál a zsűri kizárólag az egyes előadásokra koncentrál, nem pedig a fesztivál összképére. Olyan kritériumok nem befolyásolhatják a válogatást, hogy milyen arányban szerepeljenek a fesztiválon német, osztrák vagy svájci előadások, és nincs meghatározva sem a női és a férfi rendezők, sem pedig a klasszikus és a kortárs darabok aránya stb. Azt viszont nem árt figyelembe venniük, hogy egy adott produkció ugyanolyan jól fog-e működni Berlinben is, más színpadon, másik közönség előtt és egészen más kontextusban (tehát a fesztiválon), mint ahol született. Az idén éppen a nyitó előadás, Stefan Pucher Shakespeare-rendezése, *A vihar* sínylette meg az utaztatás nehézségeit, s nemcsak a berlini közönség tetszését nem nyerte el igazán, de a zsűri saját bevallása szerint is jóval emocionálisabban működött eredeti helyszínén, a Münchner Kammerspiele intimebb terében.

Ugyanilyen fontos kérdésnek tűnik, hogy milyen új trendeket és folyamatokat lehet leolvasni a német színházi életről az előadások alapján. Mit tükröz egyáltalán a fesztivál? S a kritikusnak és a teoretikusnak nem árt különösen óvatosan válaszolnia a kérdésre, mert – mint már említettem – a válogatásnál egyes előadásokról van szó, s a tíz legjobbnak ítélt produkció nem lehet az egész német színházi élet reprezentációja.

Másrészt a 2008-as válogatás is azt sugallja, ami már egy ideje érzékelhető, hogy a német színház mostanában inkább nyugvóponton van. E megfogalmazás azonban korántsem az unalmat igyekszik kozmetikázni, éppen ellenkezőleg. Mint Hartmut Krug véli: a német színház az elmúlt időkben olyan műfaji és stílusbeli sokszínűségre tett szert, és olyan pluralizmus és változatosság jellemzi mindmáig, hogy nehéz újabb folyamatokra lelni. Christine Dössel pedig megjegyzi, hogy a dokumentarista formák, a laikus színészek, a film- és regényadaptációk jelenléte, a média elemeinek az idei előadásokra is jellemző alkalmazása ma már nem új keletű trendek.

1.

2.

3.

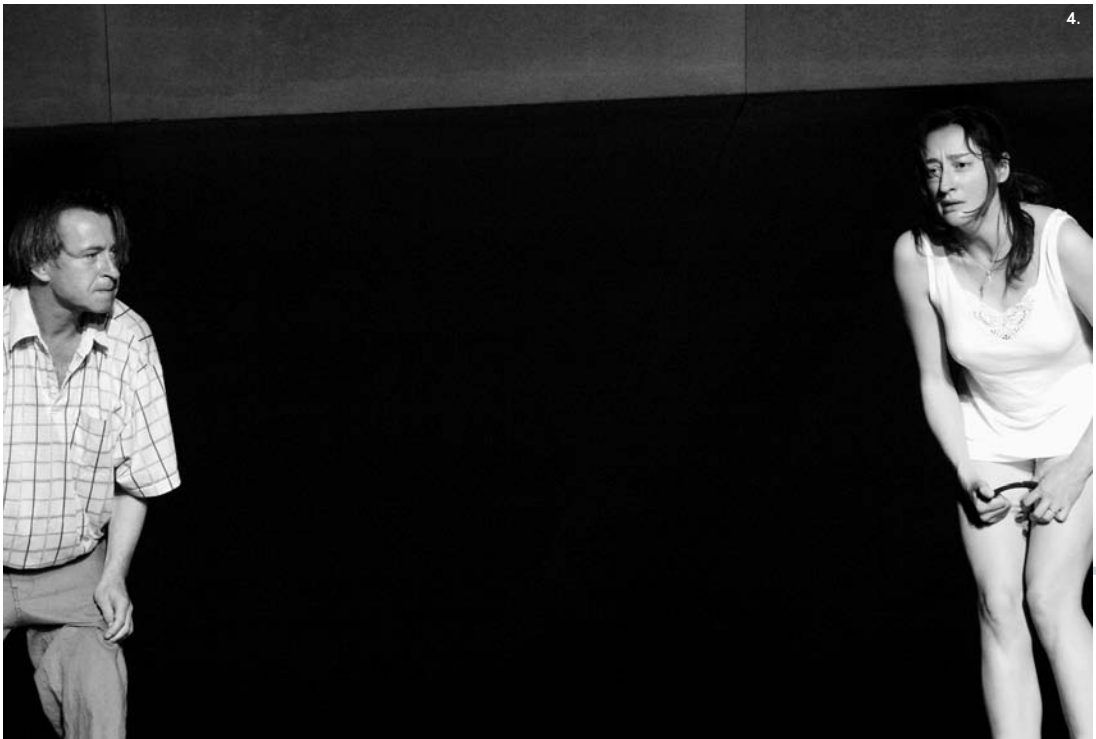
1. A vihar (Münchner Kammerspiele) Arno Declair felvétele

2. Martha Rubin jelenései (Schauspiel Köln)

3. Maria Braun házassága (Münchner Kammerspiele) Arno Declair felvétele

TERROR ÉS TÖRTÉNELEM

Mindezek mellett a vélt vagy valós tematikus kapcsolódásokkal és a belőlük levont következtetésekkel sem árt óvatosan bánni. Stephan Kimmig *Stuart Máriá*ját (hamburgi Thalia Theater) és Sebastian Nübling *Pornográfiá*ját (a hamburgi Deutsches Schauspielhaus és a schauspielhannover kooprodukciója) például több helyütt is a politika, a hatalom és a terror tematikus megjelenítéseként emlegették együtt, holott a két darab valójában egészen másról és egészen másként szól. Stephan Kimmig a díszletek és a kosztümök terén ugyan aktualizálta, és egyfajta politikai thrillerként rendezte meg Schiller klasszikus darabját, a felszínen túl azonban azonban a hatalom és a politika schilleri szem-



1. Hamlet
(Schauspielhaus Zürich)
Claire Laude Schulte-Heuthaus felvétele

2. Stuart Maria
(Thalia Theater, Hamburg)
Arno Declair felvétele

3. Ványa bácsi
(Deutsches Theater, Berlin)
Iko Freese felvétele

4. A patkányok
(Deutsches Theater, Berlin)
Katrin Ribbe felvétele

léletének magját érintetlenül hagyta. Simon Stephens nagy sikerű és Németországban is sok helyütt játszott, a 2005-ös londoni merényletek hatására született *Pornográfiá*ja ezzel szemben korántsem a hatalom működését firtatja, hanem azt a kontextust próbálja meg felvázolni hét egymáshoz csak lazán fűződő, közhelyektől sem mentes képben, amelyben ezek az események megtörténhettek.

Hasonlóképpen emlegették szívesen egy lapon a *Gertrud*ot és a *Maria Braun házasságá*t is mint a keletés a nyugatnémet történelem feldolgozásának jellegzetes példáit, de hogy mindkettő a XX. századi német történelmet tárgyalja, talán korántsem eredeti felismerés. Einar Schleef *Gertrud* című monumentális regényét ezúttal Armin Petras rendezte meg. A sajátos szintaxissal bíró több mint ezer oldalas emlékezésfolyam az író édesanyjának állít emléket, aki 1909-ben született, így a császárságban töltötte gyermekéveit, a weimari köztársaságban kezdődött sportolói karrierje, a hitleri időkben ment férjhez és alapított családot, majd az NDK-ban öregedett meg, s még éppen megérte a rendszerváltást is.

Míg a *Gertrud* majd száz év német történelmét idézi meg, addig Rainer Werner Fassbinder filmje, a *Maria Braun házassága* a második világháború utolsó napjaival kezdődik, és pontosan az '54-es labdarúgó-világbajnokság NSZK–magyar mérkőzésével ér véget. A film akár a nevelési regény klasszikus szabályai szerint alakuló karriertörténet is lehetne, ha nem százötven évvel a *Wilhelm Meister tanulóéveinek* megjelenése után játszódna, ha nem a második világháború utáni német helyzet lenne a téma, illetve ha nem Fassbinder rendezte volna. Maria Braun a háború utolsó napjaiban házasságot köt Hermann-nal, aki másnap visszamegy a frontra, aztán nyomtalanul el is tűnik. Maria egyedül marad, de nem adja fel. Egy bárban dolgozik, ahová amerikai katonák járnak, újra szerelmes lesz, s mármár gyereket is szülne amerikai szeretőjének, amikor Hermann váratlanul hazatér a fogságból. Lázas lelkiállapotában Maria rögtön agyon is üti szeretőjét, a gyilkosságot azonban Hermann magára vállalja, s ő kerül börtönbe. Maria ismét egyedül marad. S mivel időközben remekül megtanult angolul, titkárnőként helyezkedik el egy cégnél, amelyet aztán hihetetlen gyorsan fel is virágoztat. Igazi üzletasszony válik belőle, saját házat vesz, s lassan-lassan Hermann is kiszabadul. A hepiend azonban mégis elmarad.

Thomas Ostermeier rendezése annak ellenére is élvezetes, hogy a film bizonyos rétegei azért elsikkadnak. A színpad leginkább egy szálloda halljára vagy egy bárra emlékeztet: a szanaszét heverő asztalok és fotelek az ötvenes–hatvanas évek dizájnját idézik. Körben a színpad három falát függöny határolja, ami lehetővé teszi a kivetítést, ugyanakkor azt is, hogy egy-egy színész bárhol, bármikor eltűnhessen. A folytonos színváltást, mely a filmnél csak vágás kérdése, Ostermeier úgy oldja meg, hogy ebben az absztrakt térben helyezi el a különböző helyszíneket: az orvosi rendelőt az egyik asztalnál – a tárgyalótermet a másik fotelnél. Persze korántsem szisztematikus rend szerint.

Ostermeier ezen túl is tovább absztrahálja az előadást: Maria alakján kívül ugyanis négy férfi színészszel játszatja el a történet maradék huszonhét szerepét. A kosztümök csak jelzésértékűek, illetve csupán egy-egy paróka utal az adott szerepre – a gyors szerepváltások miatt egyébként sem jutna idő átöltözésre. S hogy hol vagyunk, és éppen kik vannak a színen, azt csak nagyon finom utalásokból tudhatjuk meg: vagy a vetített képekből, vagy a figurák szólítják egymást a nevükön, vagy maga a szituáció utal rá. (Helyenként azonban nem árt a film alapos ismerete sem!) A folytonos szerepváltások pedig különös feszültséget hordoznak magukban: miközben a négy színész megfeszülni látszik, hogy eljátssza a huszonhét szerepet, addig Brigitte Hobmeiernek (Maria) arra is jut ideje, hogy többször is átöltözzön – sőt, egyre ragyogóbb ruhákban jelenik meg! Mindez persze csak látszat, mégis hihetetlenül rímel a történetre: a filmben ugyanis Maria az egyetlen, aki mindenkivel ellentétben látszólag gondtalanul éli az életét, és építi a karrierjét napról napra a háború utáni Németországban.

Brigitte Hobmeier alakítása fantasztikus. Hogy egyszerűen csak pontosan hozza-e Hanna Schygulla egykori Mariáját, vagy maga is hozzátesz valamit a szerephez, arról megoszlottak a vélemények. Bár valóban híven idézi Hanna Schygullát, Schygulla egykori utalásai Greta Garbóra vagy Marlene Dietrichre azonban már elvesznek a játéka mögül. Steven Scharf, Jean-Pierre Cornu, Hans Kremer és Bernd Moss a maradék huszonhét szerepet – különösen a női alakokat – olyan

1. Gertrud (schauspielfrankfurt)
Alexander Paul Englert felvétele

2. Platz Mangel (Schauspielhaus Zürich)
Dorothea Wimmer felvétele

1.

finomsággal és humorral játszották, hogy az előadás nem torkollik transzvesztita-show-ba.

MARTHA NONSTOP ÉS HAMLET-SHOW

Signa Sørensen *Martha Rubin jelenései* című különleges nonstop performanszával és Jan Bosse zürichi *Hamlet*jével két olyan előadás is szerepelt az idei fesztiválon, amelynek nézői nem válhattak hagyományos színházi közönséggé.

Az installációkat és performanszokat készítő dán Signa Sørensen 2004 óta dolgozik együtt az osztrák performansz- és médiaművész Arthur Köstlerrel SIGNA néven. A duó eddigi leghíresebb projektje a 2005-ben Malmöben készített kétszázötven órás *The Black Rose Trick*. Egy egykori ipari épületet alakítottak át hotellé – a pincében katonai bázist, a tetőtérben pedig egy kórházat is kialakítva –, a nézők pedig a hotelbe szabályosan bejelentkezve és szobákat bérelve juthattak be az „előadásra", ahol aztán ehettek-ihattak, szórakozhattak, és ott is alhattak – már amennyire a pincébe és a tetőtérbe tudták száműzni és teljességgel figyelmen kívül hagyni a háborút és a betegséget.

A Schauspiel Köln felkérésére készített *Martha Rubin jelenései,* a duó első németországi projektje a Theatertreffen negyvenöt éves történetének leghosszabb előadása. A két-, három-, illetve négynapos kölni előadások a berlini fesztiválon nyolc teljes napon, százkilencvenkét órán keresztül tartottak, több mint negyven – többségükben korántsem profi – színész közreműködésével.

Claire Laude Schulte-Heuthaus felvétele a 2008-as berlini Theatertreffen fesztivállapjának keretében készült.

A performansz kerettörténetéül a következő legenda szolgál: 1880-ban egy német faluban, Schwarzában egy tízéves kislány bukkant fel a Rubin vándorcirkusz táborában. A kislány egy szót sem ejtett a múltjáról, a cirkusszal maradt, és a Martha Rubin nevet kapta. Amellett, hogy tehetséges táncosnő és műlovarnő lett, és tizenhét házasságon kívüli gyermeke született, látnoki képességei révén vált híressé egész Európában, mígnem 1913-ban nyomtalanul eltűnt a romániai Constanţában. Sok évvel az eltűnése után azonban rendszeresen megjelent különböző európai helyeken. Jelenéseit számos film és hangzó anyag dokumentálja. 1933-ban létrejött a Martha Rubin Társaság, hogy e jeleket és nyomokat összegyűjtse és tanulmányozza. Martha Rubin utódai ma Ruby Townban élnek, az Északi Állam és a Déli Állam határán. A város harminc éve az Északi Állam katonai megfigyelése alatt áll, nemcsak a déliekkel való illegális kereskedelem miatt, hanem egyfajta tisztázatlan és megmagyarázhatatlan sugárzás miatt is. Egy évvel ezelőtt Martha ismét felbukkant a köztes világból, és több évtizedes utazását megtörve visszatért utódai közé. A falut és Martha személyét azonban továbbra is titkok lengik körül. Berlinben pedig az előadás ott folytatódott, ahol Kölnben abbamaradt.

Ruby Townba érkezve a nézők (a továbbiakban: látogatók, turisták) a katonai állomáson áthaladva külön útlevelet kapnak, melyet az ujjlenyomatukkal kell hitelesíteniük, és csak a település szabályainak (például az

2.

alkoholfogyasztás korlátozásának és a lakókkal való szexuális kapcsolat tilalmának) tudomásulvétele után léphetik át a határt. A Kusturica-filmekből ismerős, máshol a *Dogville* díszleteire emlékeztető település első pillantásra akár Magyarországon is lehetne. A Katica tortabevonó csokoládétól a műcigány bakelitlemezekig ismerős relikviákra bukkanhat itt a magyar látogató is. Alaposabb szemügyre vétel után azonban nyilvánvalóvá válik, hogy a gondosan és kellő ízléssel összeválogatott eklektikus enteriőr (jósda, szépségszalon, peep-show, a falu közepén egy színpad, étterem, kocsma, vásáros cigányok, lakókocsik, faházak egyvelege) a világon egyedül itt található meg.

A látogató hamar bejárhatja a kicsiny, 50 x 50 méteres falut. A helyi emberek kedves és barátságos népek, gyorsan az idegen mellé szegődnek, körbevezetik, s megmutatnak mindent. Martha, akit maga Signa Sørensen játszik, a falu fölé magasodó szentélyben lakik, melynek küszöbét csak kellő áhítattal szabad átlépni. A faluban folydogál az élet: egy fiatal mutatványoslány néhány centért hetvenes évekbeli pornóképeket mutogat a diavetítőjén (tíz centért hármat!), a jóslás egy másik lakókocsiban valamivel drágább, két szendvicsért rendes sztriptízben is lehet része a vendégnek, Martha varázslatos hajtincsei pedig, melyek az örökkévalóságig Martha illatát árasztják, és minden gonosztól megvédenek, két euróba kerülnek. Ha a lakókkal közelebbről is megismerkedik a turista, akkor egyre több megfejthetetlen titokra lel – például hogy tizenhat éve nem születtek gyerekek a faluban. A helybeliek szerint a katonák nem engedélyezik a szülést, míg a katonák szerint Martha áll az eset hátterében. Martha egyébként sohasem hagyja el a szentélyt, ugyanakkor volt, aki már látta a faluban.

A közönségnek itt aztán alaposan meg kell dolgoznia az élményért! Hiába vezetik körbe, ha nem elég érdeklődő és nem elég kommunikatív, akkor előbb-utóbb egyedül marad. Sablonos játékra és kérdésekre ugyanis (Milyen az élet a faluban? Miért hisznek Marthában? Stb.) csak sablonos válasz érkezik a falubelieket játszó színészektől, s az ember csak bosszankodhat, hiszen a vodkán és a sztriptízen kívül itt semmi sem elég valóságos, a García Márquez-es – misztikus, kusturicás-műcigányos second hand panelek pedig nem elég érdekesek. Így aztán a néző akkor jár jól igazán, ha komolyan véve a játékot és próbára téve a színészeket sikerül a szerepeken túl egyebet is kicsikarni belőlük: egy kétségbeesett pillantást Marthától az ég felé (amikor harmadszor kérdezik meg tőle félóra alatt, nem fáradt-e bele a sok utazgatásba), egy szégyenlős mozdulatot a magabiztos kiállás mögött a peep-show-ban, és egy varázsmesét az egyik lakókocsiban, amit egyszerre három kisgyerek is tátott szájjal hallgat.

Kevésbé formabontó ugyan Jan Bosse *Hamlet*je, a nézőnek mégis folyamatosan az az érzése, mintha nem színházban, hanem egy tévé-show felvételén ülne. A helyszín inkább egy csarnokra emlékeztet, mint színházra. Körben, két sorban fehér abrosszal terített ünnepi asztalok állnak, mögöttük foglal helyet a néző. A király és a királyné asztala a csarnok végében egy emelvényen áll. A falakon körben óriási tükrök, középen üres tér. A játék a második színnel indul, így a néző rögtön egy ünnepi ceremónia kellős közepébe kerül, s mint az udvar tagja, nemsokára emelheti is a poharát Hamlet hazatérésére, illetve Helsingörben maradására.

Az előadás a legelső pillanattól fogva olyan, mint egy élőben látható valóság-show. A színészek a nézők soraiból állnak fel, rendkívül közvetlen a játékuk, és folyamatos kontaktusban vannak mind a közönség egészével, mind pedig egy-egy kiválasztott tagjával: nemcsak kitekintenek rá, hanem fel is veszik vele a szemkontaktust, megszólítják, így minden pillanatban arra számíthat az ember, hogy beszélgetést kezdeményeznek vele, hogy neki is meg kell nyilatkoznia. Nem sokkal a pohárémelés után jómagam éppen azt tanúsítottam, hogy előző éjszaka Hamlet atyját láttam szellemként a helsingöri vár bástyáján (hogy Marcellusként-e, vagy Bernardóként, máig nem tudom, mindenesetre nem volt emlékezetes alakítás), majd a szellem másodszori megjelenése után az egész közönség egy emberként esküszik, hogy nem szól senkinek a látottakról. A hétköznapit szenzációvá emelő, a magánemberek intim szféráját a nyilvánosság elé tároló, békítő-összeveszítő, kibeszélő-pletykálkodó show-kat idéző atmoszféra csak erősödik, amikor az egérfogó-jelenethez Hamlet a közönség soraiból választja ki a színészeket. S bár a kiválasztottak valószínűleg statiszták, a közönség olyan izgalommal figyeli a szereplésüket, mint egy valóság-show vagy egy vetélkedő résztvevőiét. Ophelia megőrülése, illetve Hamlet habozása pontosan oly mértékben teátrális és demonstratív, amennyire azt egy délután sugárzott kibeszélő-show igényli. A sírásó-jelenet során egy-egy nézőt még szembesítenek azzal, hogy egyszer majd ő is csak úgy fog kinézni, mint szegény Yorick (a húsz-huszonöt éves lány egészen belesápadt, miközben szorosan az arcához tartották a koponyát), illetve a színpad közepén sírba tesznek még egy-két önkéntes statisztát a közönség soraiból. S végül: a drámai jelenetek alatt megszólaló feszültségteremtő zene a vetélkedők azon effektusaira emlékeztet, amikor a játékos a helyes válaszra vár.

Mindezek mellett különösen figyelemre méltó az előadás *Hamlet*-interpretációja is. Hamlet hezitálása évszázadok óta foglalkoztatja az embereket – az irodalmároktól a színház- és kultúrtörténészeken át a filozófusokig és a pszichoanalitikusokig. Hamlet azonban itt csak látszólag tétovázik: Joachim Meyerhoff figurája nagyon is talpraesett, lobbanékonysága és kirohanásai a közönségnek szólnak: asztalokat borogat, és terítőket húzkod a földön, miközben kupák és tányérok gurulnak szerteszét. Hamletje tehát ideális sztár: kellően exhibicionista és különc, viselkedése és motivációi pedig kellő mértékben tűnnek érthetetlennek (sic!). Valójában azonban egyszerű a képlet: a közönség és a nézettség motiválja.

Mint a leírásokból is kiderül: annak ellenére, hogy mindkét előadás a hagyományos befogadói attitűd létrejötte ellen dolgozik, két igencsak különböző megközelítésről van szó. S amennyiben a *Hamlet* inkább egy valóság-show közönségévé változtatja a publikumot, úgy akár Schilling Árpád *Nexxt*jét is eszünkbe juttathatja, ahol tematikusan is egy show folyt a színpadon.

Itt viszont, klasszikus darabról lévén szó, a showszerűség jóval észrevétlenebbül, de annál biztosabban működik. A *Martha Rubin* ezzel szemben a hagyományos nézői attitűd totális feladását követeli meg. Sőt, egyúttal azzal is szembesít minket, hogy bár a hatvanas évek performanszai, akciói, happennigjei és egyéb előadásai után a színház határait taglaló elméleti kérdések érdektelenné, az ezt feszegető előadások pedig többnyire megmosolyogtatóvá váltak, mégiscsak megmerevedtek e határok. S valóban: felidézve néhány, a Trafóban vagy másutt látott, e problematikával foglalkozó produkciót, úgy tűnik, azok többnyire a színház mediális elemeivel kísérleteznek, a színészek és a közönség közötti határt azonban nemigen bolygatják – beleértve az olyan előadásokat is, mint a Természetes Vészek Kollektíva *Haláltrilógiá*ja, illetve a Krétakör *A Nibelung-lakópark*ja. Előfordult ugyan, hogy egy-egy színész kijött a nézőtérre, ellopott valamit egy nézőtől (Nigel Charnock), esetleg az ölébe is ült (DV8), folyamatos és aktív játékot azonban egyik előadás sem követelt. A *Martha Rubin* azonban, velük éles ellentétben, korántsem provokatív módon – ez valószínűleg nem is igen működne –, s más gesztussal, sokkal inkább közös játékra csábít, nem pedig inzultál.

A MINIMALISTA DÍSZLET VONZÁSÁBAN: A DEUTSCHES THEATER ELŐADÁSAI

A berlini Deutsches Theater két rendkívül lecsupaszított előadással járult hozzá a Theatertreffenhez, sőt némi hasonlóság is fellelhető a kettő között: mind Jürgen Gosch *Ványa bácsi*ja, mind pedig *A patkányok* Michael Thalheimer rendezésében elsősorban a figurákra és a figurák közötti viszonyokra koncentrál.

A *Ványa bácsi* színpadát egy ajtó és ablak nélküli, legfeljebb három-négy méter mély sárgás-barnás-drappos, agyagos hatású, szinte teljesen üres cella tölti ki. A hátsó fal teljes hosszán egy lóca terül el, rajta pedig legfeljebb egy szamovár, néhány pohár, egy gitár és néhány köteg számla van.

A darab elején még égnek a nézőtéri lámpák, amikor a színészek a nézőtér felől a színpadra lépnek. Akik éppen nem szerepelnek egy jelenetben, a darab folyamán mindvégig oldalt, a színpad szélén várakoznak. Így a színpadkép némiképp egy váróterem hatását is keltheti, ami Csehov világától korántsem idegen.

Az előadás vidám, komikus hangulatban indul. Ez jórészt annak is köszönhető, hogy az Asztrovot és a Ványa bácsit alakító színészek meglehetős távolságtartással játsszák szerepüket (ez a többi színészre kevésbé jellemző). Ez persze eleve adódhat Csehov figuráiból: Asztrov és Ványa alakja mintha jóval reflektáltabb lenne a többieknél, és a világhoz való hozzáállásuk is cinikusabb. Ahogy azonban előtérbe kerül a többi figura – a professzor, a felesége, Jelena Andrejevna és a lánya, Szonya –, úgy válik az előadás egyre komolyabbá és komorabbá, a színészek távolságtartása pedig egyre inkább elhalványul. Így olyan érzése lehet a nézőnek, mintha a negyedik falat a játék alatt húznák fel.

Az előadás atmoszférájának alakulását erősen befolyásolja a világítás is: az első felvonásban egyetlen reflektor világítja meg a színpadot, így az melegebb, sárgásabb fényben úszik. A második felvonás neonos hangulatú, a harmadik azonban ismét sárgás. A negyedik felvonás hangulatára és az előadás végkicsengésére a több fényforrásból szemből megvilágított színpad és a falra vetülő elmosódott árnyékok nyomják rá bélyegüket. A komikusan induló rendezés a végéhez közeledve egyre inkább lelassul, talán túlságosan is. E nüánsznyi szépséghibát azonban feledteti velünk Ulrich Matthes és Jens Harzer briliáns játéka Ványa és Asztrov szerepében.

Hauptmann drámája, *A patkányok* egyenesen Olaf Altman díszletéből születik újjá. Thalheimer állandó tervezője a padlót jelentősen megemelve, a plafont pedig alaposan alásüllyesztve ezúttal a színpad teljes szélességében és mélységében egy kb. másfél méter magas játékteret hagyott, éppen csak akkorát, amekkorát egy nyomasztó tetőtér vagy padlás igényel. S ez már bőven elég is ahhoz, hogy Hauptmann figuráinak garantáltan esélyük se legyen arra, hogy kiegyenesedhessenek.

Thalheimer azonban korántsem a századforduló társadalomképét akarja elénk tárni. Az 1911-ben született mű a század eleji berlini proletariátus és kispolgárság életébe enged betekintést; a szereplők többsége porosz dialektusban is beszél; talán ezért is sikerülhetett a rendezőnek ennyire elevenné varázsolnia Hauptmann nem túlzottan divatos és aktuális drámáját. A darab fő szála a gyermekre áhítozó Johnné története. Johnné, akinek pár évvel korábban meghalt a gyermeke, és azóta a férjével is megromlott a kapcsolata, megpróbálja rábeszélni Paulina Piperkarckát, a lengyel cselédlányt, hogy ne ugorjon a csatornába, csak mert terhes. Adja inkább oda neki a gyermeket, s így mindketten jól járnak. Kis ráhatással sikerül is megszereznie a kisdedet. A gyermekét lelkiismeret-furdalása miatt visszakövetelő Paulinát Johnné nem egészen beszámítható öccse, Bruno segítségével akarja eltántorítani szándékától, a fiú azonban megöli a lányt. Johnné önmagára eszmélve elborzad tetteitől, és öngyilkos lesz.

Thalheimer nem aktualizál és nem historizál, még csak nem is moralizál. Kizárólag Johnné alakja érdekli: gyermek iránti vágya, motivációi, mozgatórugói és az általa elindított események lefolyása. Az alacsony tér a legelső pillanattól fogva magában hordozza a tragédia lehetőségét, de – amint ez különböző testtartásukból remekül leolvasható – korántsem determinálja a figurákat. Johnné hátát kissé meggörbítve, fejét előretolva, fürkésző tekintettel és szimatoló orral, gyanakodva közlekedik. A férje a térdét megroggyantva, de egyenes derékkal a combjára támaszkodik. Paulina a félelemtől reszketve húzza be a nyakát, míg Hassenreuter volt színidirektor púposan, de azért még mindig fiatalosan és energikusan mozog. A figurák olyannyira hozzászoktak e térhez, hogy már fel sem tűnik nekik: még egy-egy szexuális aktust is állva és meggörnyedve bonyolítanak le. Kizárólag akkor rogynak csak a padlóra, amikor már végképp nem bírják tovább: így Paulina a szülése előtt vagy Johnné az összeomlásakor.

Nemcsak a díszlet, a világítás is remekül emeli ki a történéseket. Az első felvonástól egészen a negyedik végéig – amikor is Johnné önmagára eszmél – csak a

másfél méter magas játéktér van megvilágítva szemből, a nézőtér felől, mégpedig rendkívül erősen. A felvonások között azonban egy-egy percre kialszik a reflektor – félhomályba borítva a színpadot –, és csak a színpad mélyén pislákol némi tompa fény, miközben kísérteties zene szól. Ebből a szörnyűséges háttérből, ebből a borzongató félhomályból születnek gépiesen, egymás után a felvonások. S e félhomályból a vakító fénybe lépve nem csoda, ha elkápráznak, s mindvégig vakon botorkálnak. Legalábbis Johnné. A nézőnek pedig hirtelen olybá tűnik, mégiscsak van valami determinisztikus Thalheimer rendezéseiben. Hiszen mint ahogy tavaly, az *Oreszteiá*ban az első flaska vér kiömlése után egyik gyilkosság követte a másikat, úgy itt a vakító fénytől elkáprázva s mégis sötétben tévelyegve következik egyik esemény a másik után – gondolkodásra, mérlegelésre egyik darabban sincs idő.

Miként feloldozás sincs. Az ötödik felvonásban végül fény gyúl, mely nemcsak a szűk rést világítja meg, hanem a környezetét is, sőt még a nézőtérre is jut valamennyi. Innentől a fény már nem a szembe vakít, hanem a megvilágosodást szolgálja. Johnné szembesül tetteivel, s öngyilkos lesz. A huszonkilenc éves Constanze Beckerre már tavaly, Klütaimésztraként is felfigyelhettünk az *Oreszteiá*ban, az idén pedig Johnnéként és Jelena Andrejevnaként nyújtott emlékezetes alakítást a Deutsches Theater előadásaiban.

INVESZTÁLJANAK A TÚLVILÁGBA!

A fesztivál záró előadása, a *Platz Mangel,* Christoph Marthaler rendezése a zürichi Rote Fabrikban igazi meglepetés volt már a zürichieknek is. 2004 óta, amikor is Marthalernak nem egészen önkéntesen kellett távoznia a zürichi Schauspielhaus igazgatói posztjáról, ez az első rendezése a városban. Az ironikus, cinikus és társadalomkritikus előadás igazi ereje a történetben, a szituációkban, a könnyed színészi játékban – Marthaler saját színészei játszanak, akiket már-már a családjaként tartanak számon – és nem utolsósorban a zenehasználatban rejlik: e téren a klasszikusoktól egészen a sláger-gagyikig, így Bachtól, Schuberttől és Mahlertől kezdve egészen a *Cheri, cheri lady*ig húzódik a kínálat.

A *Platz Mangel* helyszíne, az újonnan épült „Höhen- und Tiefenklinik" egyszerre szépségfarm, wellness-hotel, gyengélkedő és szervkereskedelmi központ. Meg is érkeznek a legelső páciensek, mégpedig éppen azok, akik tizenöt hónapon keresztül rengeteg pénzzel támogatták a klinika megépülését. Nekik jutott az a megtiszteltetés, hogy először próbálhatják ki az új intézmény által kínált fantasztikus szolgáltatásokat. Mindannyian gazdag üzletemberek vagy alapítványi elnökök. Legtöbbjük a keksz, nápolyi és egyéb édességek iparában tevékenykedik (Bahlsen, Manner, Oetker), itt azonban legfeljebb wasabival fogadják őket. Már a társaság antréja is rendkívül mulatságos: a Korda György–Balázs Klári duót legfeljebb csak rajongószámban felülmúló svájci slágergyáros csapat, a Peter, Sue & Marc *Bye bye friends* című, a hetvenes évekből ránk maradt örökzöld opusával lépnek a színpadra. S ezzel kezdetét is veszi a búcsú: innentől már jobb, ha a vendégek csak a túlvilágba fektetnek. (Mellesleg rögtön szerepel is a klinika ajánlatai között néhány beépíthető parcella exkluzív kilátással a Paradicsom különböző köreinek sugárzó égi szféráira – természetesen mindenkinek a financiális lehetőségeihez mérve. Az ajánlat a nagy világvallások és a nemzetközi bankkonzorciumok képviselőivel való szoros együttműködés révén született meg, s ez év végéig még akciósan hozzáférhető!)

A bundáktól, prémektől, ruháktól, parókáktól, pót-hajaktól és egyéb földi hívságoktól való megszabadulás és a kicsomagolás után nemsokára mind fürdőköpenyben jelennek meg, és kényelmesen hátra is dőlnek a nyugágyakban. Az egészséges életmódról és táplálkozásról folytatott és metafizikailag is kellően megalapozott beszélgetések meglehetősen cinikusak. Fredy egyre többször jut arra a következtetésre, hogy minden, ami az emberben isteni – a szellem, a lélek, s ennek következtében az igazságosság és a hitelesség is –, valójában a gyomor alatti részek függvénye, a *Bildung* eszméje puszta tévedés, az emésztőrendszer pedig akkor működik jól, ha az ember nem túltáplált. Nem véletlen tehát, hogy az alultápláltak semmiféle érdeklődést nem mutatnak a lóversenyek iránt. Fredet leginkább az nyugtalanítja, hogyan szerezhetne bizonyosságot arról, hogy ha öngyilkos lesz, valóban meg is hal. Hiszen ha a halál pillanatában a létezésünk megszűnik, akkor hogyan tudnák az oszlásnak indult szerveink regisztrálni a fájdalmat? Gertrud viszont azóta nem fél a haláltól, amióta végiggondolta, hogy az élet létezése óta megjelent számtalan élőlénynek sikerült minden különösebb probléma nélkül meghalnia és a túlvilágra jutnia. Tűnődéseiket a klinika ügyintézője zavarja meg, hogy felajánljon néhány újabb kihagyhatatlan és éppen akciós betegségmegelőzési csomagot: a Stabil Tarifától a Flexi és a Teljes Flexi Tarifán át egészen a személyre szabott tarifákig bármi megrendelhető, az ár csak attól függ, hogy vese-, csípő-, combcsont- vagy hallójárat-sérülést, szívinfarktust vagy vakbélgyulladást hivatott-e megelőzni az adott díjcsomag.

A páciensek kedvéért rendezett parti után végül tényleg búcsúzniuk kell a vendégeknek. Az ügyintéző felhívja a figyelmüket arra, hogy az ember legnagyobb öröme a feláldoztatásában rejlik, és hogy az önkéntes halál lényegesen többet ér, mint a puszta öngyilkosság aktusa. Megnyugtatja őket, hogy kriminális és pszichotikus lelkiállapotuk ellenére szerveik egészségesek, és minden további nélkül átültethetők más szervezetekbe, anélkül, hogy ezzel a lelki sérüléseiket is továbbadnák. Végül megkéri őket, hogy nemes gesztusaikkal egyengessék ezen új etika és gondolkodás útját.

S ha a beszéd nem lett volna elég meggyőző, a körbezárt épület mindenképpen az. Az „önkéntesek" felajánlják szerveiket a saját használatnál nemesebb célokra, s közben a háttérből megérkezik értük a gondola. Még egyszer felcsendül a Modern Talking klasszikus slágere, a *You can win if you want,* s a kompánia elhajózik. *(Bye bye friends, we've got to go / It's the end of our show.)*

Vágó Marianna

Igétlen idők – utolsó tüzek

MÜLHEIM: AZ ÉV LEGJOBB NÉMET NYELVŰ KORTÁRS DRÁMÁJA

Az ige a német mondat szíve. Németül ez a mondat ebben a formában igei állítmány után kiáltana.

A német nyelvterület kortárs szerzői szívesen hagyják el az igét, és alapvetően gyakran élnek az el- és a kihagyás alakzataival, hogy az így keletkező űrt ismétléssel és variációkkal kompenzálják. Figuráikkal a mondatok szintjén ismételtetik a hiányt, a kapitalizmus és a jóléti társadalom problémáit leírandó. Hogy a jólét sem jó lét, mert az egyes ember nem boldog, és nem boldogul vele, benne.

Valahogy így foglalta össze az évad feltűnő jellemzőit az öttagú zsűri „Az év legjobb német nyelvű kortárs drámája" címért folytatott versenyt lezáró értékelésén, melyen idén is nyolc darab vett rész a százharminc előzsűrizett új szöveg közül. Mülheim an der Ruhr meghívottjait egy háromhetes fesztivál keretében láthatta egymás után a közönség, a szerzők nemét és ismertségét illetően kiegyensúlyozott programkínálattal: négy-négy írónő és író, négy-négy mülheimi visszatérő, illetve új tehetség. Annál feltűnőbb volt az egyhangú végeredmény: a hatodszor beválasztott Dea Loher (1964) másodszor kapta meg a jelenleg tizenötezer euróval dotált díjat, *Das letzte Feuer* (Az utolsó tűz) című drámájáért.

A tavaly életműdíjjal kitüntetett írónőt 1998-as *Adam Geist* című *Woyzeck*-továbbgondolása óta dicséri a kritika, rámutatva, hogy a diskurzusok mellett, tőlük függetlenül ír. Színházat csinál. Olyat, amilyet tud. Autentikusan monumentálisat. Poétikusan tragikusat. Fájdalmasan elementárisat. Olyan színházat, amely mindenféle dramaturgiai, stiláris vagy elméleti redundancia, mellébeszélés nélkül a mélyből jön, és oda mutat.

Dea Loher mintha számos kollégájához képest többet vagy pontosabban olvasná elődeit, és tárná a jelent a néző elé, nem riadva vissza a történetmeséléstől. Történeteket mesél el a maguk komplexitásával, számos összefonódásukkal, hogy összeálljon egy közösség, talán az emberi faj története. Keze alatt a legbanálisabb és legszenzációsabb anyag egyaránt egyenletes súlyú masszába olvad, amelynek tónusa sötét, de nemcsak az. Mert Loher nyelve artisztikus, megmunkált, poétikus. Fény a sötétben, enyhülést hozó a végső elkeseredésben, egyfajta utolsó tűz.

Dea Loherra mintha szüksége lenne a német színháznak, ahol a dramaturgiai műhelyek által posztmodern kelléktárral felvértezett továbbképzettek felületeket kapirgálnak látványosan, ahol az alkotói kollektívák virtuóz metódusokat fejlesztgetve ismétlik önmagukat, és ahol a piacgazdaság áldásain, valamint csapdáin áttörni kívánó művészet sem jut tovább az önreflexión vagy a dokumentarista mozaikokon, amelyek jelentését és jelentőségét végül önmaguk ássák alá.

Dea Lohernak pedig talán szüksége van egy olyan rendezőre, amilyen Andreas Kriegenburg, akivel sokadszorra dolgoztak együtt, és egy olyan társulatra, Házra, mint a hamburgi Thalia Theater, amelyet a *Theater Heute* az idei évad legjobb színházának választott. Egy olyan háttérre, amely lehetővé tesz egy többtonnás forgószínpadon berendezett színpadképet, a színpad mögött két órán át észrevétlen tevékenykedő technikai stábot és az előtérben egy gárdát, elegendő megfelelő korú és rutinú színésszel.

Az utolsó tűz ennek köszönhetően képes kristálytisztán megvilágítani egy eléggé elhanyagolt városnegyedben játszódó történetet, amelyet a tíz szereplő apránként hord össze, együtt, mégis egymástól függetlenül nyomozva az igazság után, amely csak jogilag zárható le véglegesen. Mert ki a hibás, ha egy kisfiút elgázol egy autó? A rossz aszfalt, a nagy meleg? A szülők? Az autóban ülő skizofrén rendőrnő, aki éppen egy általa elképzelt terroristát üldöz? Az előle menekülő drogos, annak apja? A mellrákos tanárnő, akinek autóját ellopta a drogos, és aki mellesleg éppen az elgázolt kisfiú apjának szeretője, aki pedig feltehetően saját beteg anyja gyilkosa? A valamelyik háborúban ideggyengévé nyomorított egyetlen szemtanú, akibe a kisfiú anyja szeret bele a tragédia után? Az eseményeket fásultan figyelő szomszédok? Az egész negyed?

Első olvasásra túl sok az összefonódás, túl sok a sors. Túl masszív és csinált az élmény. De a szöveg maga és az előadás is képes a giccs és a megkonstruáltság halvány gyanúja nélkül egymásba fonni a folyton forgó színpad szobái között állandó továbblépésre

késztetett szereplők történeteit. Sorsokat, melyek egy tragédia kapcsán nyílnak egymásba, mint egyik szoba ajtaja a másikba. Mégis, a továbblépés ellenére mindannyian egy centrum, a tragikus véletlen, annak emléke és a bűn kérdése körül topognak egy helyben. Nem hagyja őket boldogulni, boldognak lenni a kérdés, az emlék. Legyen az a szebb jövő már elmúlt emléke, a szebb múlt konstruálása és a jelen örök változatlanságának és megváltoztathatatlanságának sejtése. Az ebből adódó már-már elviselhetetlen fájdalmat és kiúttalanságot nemcsak a mondatok zeneisége kíséri végig a színpadon, hanem egy halk zenei partitúra is, kórussá mosva az egyének hangjait, az utolsó kollektív búcsútablóval-kórussal mintegy ironikusan bekeretezve a látottakat, hogy oldódjon a nézőben az elviselhetetlenség érzése.

Vajon boldogabb-e a kisfiú Alzheimer-kóros nagymamája, amikor két memory emlékezetfejlesztő játékot csomagol be unokájának, hogy fél perc múlva rácsodálkozzon a meglepetésre: ez az enyém? Jobb-e nem tudni az igazat, valamilyen módon megmenekülni előle, de már nem egész emberként? Mit nevezhetünk ép, egész életnek, mennyi vállalható belőle? Mit dönthetünk el tudatosan, mi az, ami felett nincs hatalmunk?

A német sajtó tendenciaként, tünetként kezeli a kortárs színművekben tapasztalható kapitalizmusellenes, kiútkereső felhangokat és az elkomorodó hangvétel ellenére fel-felcsillanó humort.

Dea Loher semmiképp sem a kapitalizmust bírálja. Egyáltalában: semmit sem bírál. Dea Loher a sorsszerűvel foglalkozik, az elkerülhetetlennel, amelyben a véletlennek kitüntetett szerepe van, s ami néha keserédes mosolyra késztet, mint az Alzheimer-kóros nagymama. Ahol elbizonytalanodik a felvilágosult, a XVIII. században megerősödött polgári öntudatból táplálkozó német kultúrkör pragmatikus magabiztossága. Ahol a háttérben összeér a kapitalizmus, a jóléti és fogyasztói társadalom problémája. Hiszen az egyes ember azt hihetné, ha jól teljesít, megkapja megérdemelt jutalmát. Hogy a jól berendezett életért, az önmagunkkal való azonosságért csak meg kell dolgozni. A mediatív virtualitás realitásában minden elérhetőnek tűnik, csak akarni kell, esetleg még jól jön egy kis szerencse is. Ám bármikor közbeszólhat a véletlen, mutat rá Loher munkája.

Mintha belénk lenne kódolva egy véletlen gén. A tudomány, a neurobiológia már keresi a megoldást, a választ, hogy milyen mértékű az eleve elrendeltség. A művészet pedig rámutat a kérdésre. Ennek sikere persze múlik a véletlenen is. De nemcsak azon. És ez igével vagy ige nélkül: megigéz.

A Mülheimer Theatertage NRW – Stücke '08 fesztivál és a díj fontosságát nemcsak annak harminchárom éves múltja, a profi szervezés és a keretprogram – az előadásokat követő nyilvános viták, tartalmas szimpóziumok, gyerekszínházi produkciók, kétévente műfordítói workshopok – bizonyítja, hanem a már többször is meghívottak, illetve díjazott szerzők sora. A teljesség igénye nélkül időrendi sorrendben elismerést kapott Franz Xaver Kroetz, Heiner Müller, Botho Strauß, George Tabori, Rainald Goetz, Tankred Dorst, Werner Schwab, Einar Schleef, Urs Widmer, Elfriede Jelinek, Fritz Kater, Lukas Bärfuss, René Pollesch és a Rimini Protokollt alkotó Helgard Haug és Daniel Wetzel. Az 1976 óta egyre bővülő névsort és ezzel a zsűri döntéseit igazolta az idő. A mülheimi, ahogy itt mondják: „színházi ünnepen" hosszú távon sikerül eleget tenni a díj alapításakor kitűzött céloknak, vagyis aktuális, innovatív dramaturgiai és tematikai tendenciákat prognosztizálni kortárs szövegek

Dea Loher: Az utolsó tűz (Thalia Theater, Hamburg)
Arno Declair felvétele

alapján, illetőleg felkarolni, támogatni azok szerzőit a rendezői színház ellenében.

Bár Thomas Bernhard, Marius von Mayenburg vagy Roland Schimmelpfennig „csak" a legjobb nyolcba vagy hétbe jutottak be, a mülheimi fesztivál mintha valóban nem zárkóznék el a színház új diskurzusai elől. Ezt jelenleg olyan, a rögzített szövegeken alapuló színházat felülíró alkotók – korántsem viták nélküli – kitüntetése bizonyítja, mint Elfriede Jelinek, René Pollesch vagy 2007-ben a Rimini Protokoll szerzőpárosa. A nyilvános vitáknak, kerekasztal-beszélgetéseknek és 2008-ban a napi aktualitásra törekvő www.nachtkritik.de online színházi portállal való együttműködésnek köszönhetően a fesztivál mindemellett nemcsak sokoldalúan informálja, hanem véleményalkotásra, a diskurzusba való bekapcsolódásra is invitálja mind a színház iránt érdeklődő közönséget, mind a szakmabelieket.

Az 2008-as verseny kimenetele már csak azért is szerencsés, mert a zsűri kevésbé a trendit, az újszerűt, a vitathatót, mint inkább a tudást díjazó választása mellett a közönség a zsűri által is másodikként kiemelt írónőt, Felicia Zellert (1970) vélte a verseny legjobbjának az egyes előadások után leadható, négyes skálán alapuló titkos szavazáson.

Zeller *Kaspar Häuser Meer* (Kaspar Häuser-tenger) című darabja stúdiószínházba való alkotás. Magas nyelvi kvalitása egy hangzásvilágában nagyon megkomponált, vehemens előadásra talált az amúgy operákat is színre vivő Marcus Lobbes rendezésében. Az írónő a Theater Freiburg megbízásából aktuális témához nyúlt (egy brémai kisfiú, „Kevin" otthonában talált, feldarabolt holtteste kapcsán), és a realitást elidegenítve, intenzíven a groteszkbe fordítva, három szociális munkásnő áradó, oratóriumszerű monológjain keresztül mutat rá a jóléti társadalom csődjére. A szöveg ismétlődő mindennapjaik rögzítésével csupaszítja le, mi van a segíteni akarás mögött, okosan megrajzolt kontúrokkal teszi láthatóvá a társadalom maszkjait, bürokratikus útvesztőinek problémáit – nem a szokásos módon, az „áldozatok" oldaláról közelítve a családokban előforduló tragédiákhoz. Zeller különleges látásmódjával és nyelvével megrögzött klisék, ideák és ábrázolásmód mögé tekint, és a lényegit teszi láthatóvá: a társadalom erejét meghaladják a szociális problémák. A küzdelem pedig addig tart, amíg el nem fogynak az igék, és a szereplőkből ki nem fogy a szusz.

A maradék hat előadásban viszont mintha sem szusz, sem ige, sem tűz nem lett volna.

Armin Petras (1966), alias Fritz Kater idén egy mitológiai utalásokkal, két XX. századi fizikus portréjával, globalizációellenes mondanivalóval és ismét csak a híres keletnémet melankóliával megterhelt szöveggel/rendezéssel, Theresia Walser (1967) veszteglő vonatfülkében játszódó Zeitstückkel, Philipp Löhle (1970) egy oblomovi figura köré épített parabolával, súlytalan tézisszínházzal képviseltette magát. Mintha a szerzők csak a tavalyi győztes Rimini Protokoll Marx-előadásának tematikájából indulnának ki, hogy igen különböző eszközökkel mutassák be a jóléti társadalom csődjét. Laura de Weck (1981) a felnőni nem akaró, önmagát már csak sms-ben kifejezni tudó örök egyetemistákról írta első, igen pergő, de ugyancsak egyszerű fogásokkal élő darabját, az osztrák Ewald Palmetshofer (1978) a szerencsejáték-automataként működő égről és a hamleti kérdés eltűnéséről filozofál Heiner Müller-i áthallásokkal két pár találkozása és egyéb véletlenek kapcsán, már-már érthetetlenül bonyolultan, de megnyerően izgalmasan. A „törzsvendég" fenegyerek René Pollesch (1962) a címben sem rejti véka alá, mely realitás felszínére reflektál a végletekig aktuális szövegével/rendezésével: *Liebe ist kälter als das Kapital* (A szerelem hidegebb a tőkénél).

Matthias Kolodziej felvétele

Felicia Zeller: Kaspar Häuser-tenger (Theater Freiburg)

Nem lett volna mégis meggyőzőbb egy Elfriede Jelinek-, egy Martin Heckmanns-, egy Roland Schimmelpfennig-mű? – kérdezte önmagától a zsűri is, persze utólag. De hát mindig a zsűri a legbutább, vonhatnánk vállat. Nehéz dolog ez a kortársakkal. Egy tűz pedig bizonyosan ég és világít. Reméljük, nem az utolsó.

Falussy Lilla

Mindent rögtön!

FAUSTO PARAVIDINO DARABJA RÓMÁBAN

Fausto Paravidino (1976) fiatalon lett az olasz színházi élet híressége, s egy csapásra nemzetközi ismertséget szerzett a genovai G8 konferencia rendbontó eseményeiről szóló darabjával. A *Noccioline* (Földimogyoró) egyszerre került színre Németországban, Angliában és Olaszországban.*

Jelenetek a Nuovo Teatro Eliseo előadásából

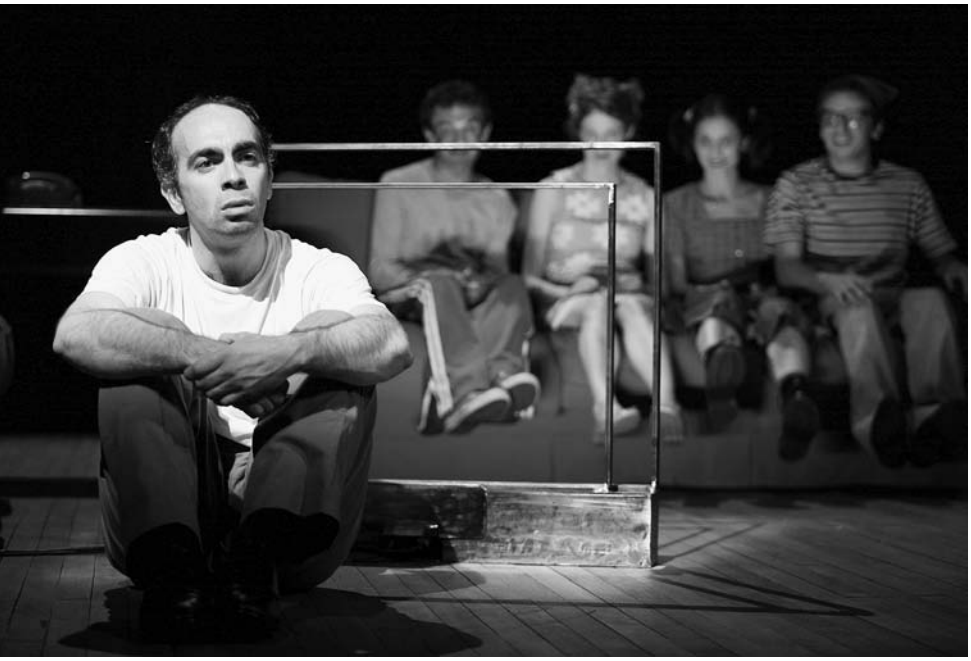
A nyolc nagyhatalom genovai találkozóján, a globalizációellenes tüntetés során a feldühödött tömeg autókat gyújtott fel, és kirakatok ablakait zúzta be, ezzel akarván felhívni a G8 képviselőinek figyelmét a társadalmi igazságtalanságokra. A szabad és egységes Európába született írót sokkolta ez az élmény.

Tragikomédiájában a hatalom természetét, az egységes Európa és a globalizáció problémáit boncolgatja, egyszerű színházi helyzetekre visszavezetve. Szereplői olyan fiatalok, akik elszakadóban vannak szüleiktől, első önálló lépéseiket teszik az életben, s ez sokszor ember- és barátságpróbáló helyzeteket eredményez. A jelenetek egy-egy közéleti kérdéskör köré csoportosulnak, amelyek hátterében többnyire magánéleti probléma húzódik meg.

A Nuovo Teatro Eliseo – amelynek új vezetése egyre fontosabbnak tartja a szokványostól eltérő színházi nyelv megismertetését – Róma városával közösen, kísérleti programként tűzte műsorára Paravidino darabját, ami igen jelentős lépés, hiszen Olaszországban kevés kortárs darab kerül színre a főváros hivatásos nagyszínpadjain. A Teatro Eliseo két játszóhelye közül – a széles körű érdeklődésre és a népes szereplőgárdára való tekintettel – a nagyszínpadot választották a bemutató színhelyéül.

A cselekmény egy kék kanapén és körülötte zajlik (a szín utal az Európai Unió zászlójára – a nemzeti színek később is szerepet játszanak az előadás során), amely lötyög a térben, a Teatro Eliseo színpada elnyeli az egyszerű bútordarabot. A színpad közepén üres

* A darabot e számunk mellékletében közöljük. (A Szerk.)



Az együttélés nehéz – a tulajdon elosztása és a felelősségvállalás visszafordíthatatlan káoszt teremt a kis baráti társaságban. Amely persze a társadalmat, a nagy egészet jelképezi. Az emigráció, a munkaerő-áramlás, a munkavállalás, a gazdagság, a pazarlás – a 2000-es évek Európájának problémái merülnek fel egy-egy brechti szigorral, de egyéni hangú tömörséggel felépített jelenetben, melyet a fiatal író kiválóan skiccel fel, de nem ás a mélyre, nem kívánja őket megoldani. Szereplői egy-egy probléma megtestesítői, az átalakulás folyamatát nem, csak az eredményét látjuk. Paravidino alapkérdése: milyen kulturális különbség képes elvezetni a gyilkosságig? Nincs válasz, az alternatívák száma azonban végtelen. A lakásba egymás után érkeznek az emberek,

fémkeret áll, egy hatalmas képátmérőjű tévé, melyet a fiatalok körbeülnek, buta sorozatokat és mesefilmeket bámulva. A háttérvetítés, mely kékből zöldbe, majd fokozatosan vörösbe vált, kiemeli a színészek arcélét, karakterét, mozgását, így ad határozottságot, dinamizmust és koncentrációt az előadásnak (díszlet: Antonio Panzuto, jelmez: Sandra Cardini).

Buddy (Michele Sinisi) irányítja a játékot, ő foglalja egységbe az eseményeket, ő a szemtanú, az ő átalakulása, magatartásának változása ad súlyt és kiterjedést a történetnek. Rikító sárga pólóban hadonászik – csillag az egységes Európa zászlóján –, és pugliai tájszólással meséli el: régóta szerelmes barátja húgába, de eddig még nem sikerült a lány közelébe férkőznie. Mindezt humorral, szívvel adja elő, az esetlen mozgású és nem túl előnyös külsejű férfi – Sinisi a legidősebb a színészek között – szimpátiát ébreszt. Ő az összekötő kapocs a közönség és a szereplők között, kívülálló is, részt is vesz az eseményekben.

Az első felvonás egy folyton szaporodó baráti társaság szimbiózisát ábrázolja, melyet barátságok, szerelmek és ellenségeskedés határoz meg. Már a húszas éveik elején járó, a vörös, sárga, kék minden árnyalatát viselő, extrém öltözékű, infantilis, a szülők pénztárcájából élő, felelőtlen fiatalok körében is hatalmi problémák jelennek meg. A szemüveges, tudálékos Party nagy plüssvirágot szorongat a kezében, s affektált beszédmódja azt sugallja, sosem akar felnőni. A rongálásért, törés-zúzásért – Snappy (Luigi Di Pietro) megtapossa a kanapét, valaki összetöri a tévét – senki nem vállalja a felelősséget. Buddy, a hatalom birtokosaként, szembeszegül a mindenkori betolakodókkal, a rongálókkal, de nem maradhat mindenki. Piggy sáros és bűzlik, Buddy azonnali hatállyal kiutasítja, utalván az Unió bevándorlási politikájára, mely sok esetben nélkülözi a demokratikus megoldást. (Paravidino szereplőit Schulz amerikai képregényíró figurái ihlették, amint ez a nevekben is megmutatkozik.)

Valerio Binasco rendező, aki az olasz hagyománynak megfelelően szintén színészként kezdte pályafutását, feszes, pergő ritmusú előadást hozott létre, s mindent megtett azért, hogy életre keltse a figurákat. Az első felvonás összjáték, csapatmunka, ezért Michele Sinisit kivéve nehéz egyetlen színészi alakítást is kiemelni. A felvonás csúcspontja, amikor Snappy a piac könyörtelen törvényéről mesél, éttermi kalandjával szórakoztatja társait – fizetés nélkül lógott meg –, akik szájtátva hallgatják a kapitalizmus alapeszméjét kifejtő tanmesét: a tulajdon szent. A deka-

meroni helyzetben az addig ellentétektől megosztott társaság egymásra talál.

A második felvonás börtönben játszódik. A teret a leengedett vasfüggöny szűkíti, kellemetlen, mocskos kihallgatószobában találjuk magunkat. Tíz év telt el csupán, a fiatalok egy része beilleszkedett a hatalomba (belőlük lettek a rabtartók), másik részük annak túlkapásaitól szenved (ők a rabok, akikről nem lehet tudni, miért kerültek börtönbe, csak annyit, hogy sztálini módszerekkel – ivás-vizelés megvonásával és komoly ütlegekkel – kínozzák őket, a 2000-es évek szabad Európájában).

Az előző felvonás Cindyje (Iris Fusetti), valamint a Lányként emlegetett szereplő (Alba Katherina Rohrwacher) megtalálta számítását a hatalom berkeiben. Egyikükből kemény rendőr lett, aki jobban kínozza női rabjait, mint férfi kollégái bármelyike, a másik, a vörös hajú Rohrwacher a hatalom képviselőinek szeretőjeként, virágos ruhában, nyalókával a szájában, „ártatlan" magatartásával sokkolja a nézőt. Buddy szintén a hatalom berkeiben kötött ki, kiválóan áll rajta a rendőri egyenruha, ahogy jellemének is megfelel a fogvatartó szerepköre.

Binasco agressziómentesen képes ábrázolni az agressziót, a legembertelenebb kínzásokat a némafilm mozijának módszerével állítja színre, zongorafutam kíséri az ütlegelést, a fogvatartottak stilizált, lassított mozgásban rogyadoznak az ütések súlya alatt. Két idős hölgy mégis megelégeli a színpadon látottakat, a rabok végletesen megalázó, emberi mivoltukból kivetkőztető kínzását, s az első sorból felállva elhagyja a nézőteret. Iris Fusetti rendőrnője perverz pszichopata, aki abban leli örömét, hogy békaügetésre, majomugrálásra kényszeríti a rabokat. Ez a fajta pszichológiai realizmus szokatlan a mai olasz színjátszásban, így többen egyetértenek a két idős hölggyel.

A színpadi kihallgatásnak halálos áldozata is lesz, a zöld-fehér-piros ruhában kifeszített Piggy (Aram Kian), akitől megtagadják a vizet, és folyamatosan verik. A nyomokat a hatalom fondorlatos módon eltünteti.

Buddy vallomása zárja az előadást, aki Júdásként árulta el társait annak idején, tíz évvel korábban. Amikor ugyanis a gondjaira bízott lakás tulajdonosa hazatért, ő megtagadta barátait. Ki tudja, talán ha akkor kiáll mellettük, ő sem lesz a hatalom egyik fogaskereke. A néző szimpátiája kiáltó antipátiába vált, az író leleményesen foglalja keretbe a játékot. Bugyuta gyermekdal zárja a történetet, s finoman teszi egyértelművé a visszatérés, a változás lehetetlenségét.

A fiatal szerző súlyos mondanivalót fogalmaz meg huszonhárom rövid, karakteresen lezárt jelenetben, a kiábrándultság és a tudomásulvétel mezsgyéjén egyensúlyozva. Az egységes Európa nem az a hely, amelyet gyermekkorában megálmodott, a gyermeki naivságú dal a torkokra fagy, s az *Örömóda,* Európa himnusza paródiává torzul a neonfényekkel övezett, csillogóan semmitmondó tükörben.

SUMMARY

Some late first nights of the past season attracted the attention of our critics. Ákos Török, Balázs Urbán, Andrea Tompa, Tamás Jászay, Róbert Markó, István Nánay, Tamás Márok, Ágnes Maul, Noémi Herczog and László Zappe saw for us, respectively, Georg Büchner's *Leonce and Lena* (The Ark, Maladype Company), three guest performances of the Tamási Áron Theatre from Sepsiszentgyörgy/Sfintul Gheorghe, Rumania (*Júlia* by András Visky, *Of Mice and Men* by John Steinbeck and *Yvonne, Princess of Burgundy* by Witołd Gombrowicz), an adaptation of Gogol's *Dead Souls* by a new group, the Sputnik Navigation Company, Schiller's *Don Carlos* (The Ark), Peter Shaffer's *Black Comedy* (Kaposvár), *BL,* an evening with drummer Gergő Borlai and Andrea Ladányi (Sanyi and Aranka Theatre), Verdi's *Otello* (Szeged, with José Cura), Molière's *George Dandin* (The Stage), Martin Crimp's *a.N.N.a* (Merlin) and the Lerner–Loewe musical *My Fair Lady* (Nyíregyháza).

Reviews of our dance critics, Krisztián Faluhelyi, Annamária Szoboszlai, Csaba Kutszegi and Ádám Mestyán examine the MU Terminal's B and C evenings, performed by the school's students, *On the Throne of the Electric Chair,* a new choreography of Ferenc Fehér as well as *The Green Drawing Room* and *Nothing and Never,* produced by the Szeged Contemporary Ballet, with the choreography of Éva Duda, respectively Tamás Juronics.

This being the beginning of the festival season; Tamás Koltai reflects on the yearly event in Miskolc, which regularly joins some definite accompaniment to the works of Béla Bartók. This year it was the turn of „Bartók and the Slavs" and our editor has nothing but praise for the Moscow Helicon Company that offered Mussorgsky's *Boris Godunov* and Dmitri Shostakovitch's *Lady Macbeth of Mtsensk* to the public.

From Szeged starts a new venture: five operas will be produced yearly in different venues; Hungarian directors will operate abroad and foreign directors in the Hungarian venues. Our collaborators talk to the appointed artists: Judit Rácz to Róbert Alföldi (Robert Ward's *The Crucible* in Dicapo Opera, New York), Judit Petrányi to Zoltán Balázs (Heinrich Marschner: *The Vampire* in the Rennes Opera), Tamás Márok to Julia Haebler (Gershon Kingsley – Michael Kunze: *Raoul,* in the Theater Bremen), László J. Győri to Michael Sturm (Francesco Cilea: *Adriana Lecouvreur* in the Szeged National Theatre) and Éva Mikes to Péter Telihay (Benjamin Britten: *The Rape of Lucrezia,* in the Baltic Opera of Gdańsk).

Some foreign festivals are also reviewed. László Bérczes reports from the Moscow Golden Mask Festival, Krisztián Faluhelyi from the Berlin Theatertreffen and Marianna Vágó from the Mülheim an der Ruhr Festival where Dea Loher's *The Last Fire* was declared best new German play of the year.

Another event: the first night of Fausto Paravidino's *Noccioline* (*Peanut),* inspired by the antiglobalist demonstrations in Genova – also our playtext of the month – is commented by Lilla Falussy.