2008. JÚNIUS
WWW.SZINHAZ.NET

színház

PÁLYÁZATI FELHÍVÁS

Macbeth

POSZT/Kukorelly

Anger Zsolt, Limpek László és Szabó György vitaírásai

VILÁGSZÍNHÁZ: Warlikowski, Marthaler

A sasfiók, A konyha
Rítus, Anyaisten, Ipsum
Tavaszi Fesztivál

Tasnádi István: Tranzit (dráma)

392 Ft

XLI. évfolyam 6. szám

nka
Nemzeti Kulturális Alap

RÍTUS
Radnóti Miklós Színház
Koncz Zsuzsa felvétele

TRANZIT
Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg
Pezzetta Umberto felvétele

ANYAISTEN (GENITRIX)
Tavaszi Fesztivál
Schiller Kata felvétele

Fórum

2 Anger Zsolt: Aládúcolt függőkert
5 Limpek László: Jegyzet
6 Szabó György: A Nemzeti Színház-pályázat kapcsán

POSZT

7 Kukorelly Endre: Bravó, Sylva!
Válogatás

Macbeth

12 Piotr Gruszczynski: Nem a sors a bűnös
Beszélgetés Krzysztof Warlikowskival
16 Tarján Tamás: Cinterem
William Shakespeare: Macbeth

Kritikai tükör

19 Kolozsi László: Hat mező, az egyik: Hermina
Fisherman's Friends – Halász Péter dokumentumszínház
21 Jászay Tamás: Csináljunk Wagramot!
Edmond Rostand: A sasfiók
24 Rádai Andrea: Dolgozni, enni, pénzt keresni
Arnold Wesker: A konyha
26 Sz. Deme László: Szertartás az irodában
Ingmar Bergman: Rítus
27 Tarján Tamás: Parlag itt, parlag ott
Beaumarchais: Figaro házassága
29 Urbán Balázs: Hagymáz
Elek Szilvia: A varázsló kertje
31 Koltai Tamás: A pokol mi vagyunk
Tasnádi István: Tranzit
32 Miklós Melánia: Apokrif Isten-keresés
Ipsum
34 Zappe László: Morális tragédia
Karl Gutzkow – Mészáros Tamás: A kitaszított
35 Maul Ágnes: Nem gáz a Plazma
Garaczi László: Plazma
37 Karsai György: Miért nem szeretjük Admétoszt?
Euripidész: Alkésztisz
39 Markó Róbert: Vékony jégen
HOPPart-előadások

Tavaszi Fesztivál

43 Péteri Lóránt: „Az anyának és a fiúnak!"
Tihanyi László: Anyaisten (Genitrix)
45 Koltai Tamás: A zsenge és a zseni
Giacomo Puccini: Edgar; Manon Lescaut
48 Zappe László: Történt-e varázslat?
Luis Buñuel: Az öldöklő angyal
49 Fuchs Lívia: Legenda – dicsfény nélkül
A José Limón Dance Company vendégjátéka
52 Kutszegi Csaba: A nosztalgia ideiglenes okafogyása
A Philadanco! vendégjátéka
54 Halász Glória: Valahol Árkodon
Kocsák Tibor – Somogyi Szilárd – Miklós Tibor: Abigél

Világszínház – franciák

57 Limpek László: Kortársunk, Sade
Grenoble: Konferencia és előadás
60 Sipos Gyula: Maeterlinck és Marthaler
Szajna-parti választék

DRÁMAMELLÉKLET:
Tasnádi István: Tranzit

A CÍMLAPON: Pálmai Anna (Harmadik boszorkány), Mészáros Piroska (Második boszorkány), Hajduk Károly (Macbeth) és Jordán Adél (Első boszorkány) a Katona József Színház előadásában • *Koncz Zsuzsa felvétele*

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLI. évfolyam 6. szám
2008. június

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

OKM Oktatási és Kulturális Minisztérium

Támogatók: Oktatási és Kulturális Minisztérium, Nemzeti Kulturális Alap, a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága, Nemzeti Civil Alap, Szerencsejáték Zrt. Szabad Sajtó Alapítvány, „Budapest Bank Budapestért" Alapítvány

OSZMI Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet

Anger Zsolt

Aládúcolt függőkert

Koncz Zsuzsa felvétele

Az idén pont húsz éve, hogy először hallottam azt a kijelentést: hamarosan el kellene gondolkodnunk a színházi struktúra átalakításáról. Abban az évben, 1988-ban szerződtem először egy színtársulathoz, a kaposvári Csiky Gergely Színházéhoz. Mámoros év volt – jó pár év amatőr színházi „tapasztalattal" és egy elhibázott, emiatt el is bukott színművészetis felvételi után segédszínésznek, úgynevezett csoportos szereplőnek, azaz „csopinak" szegődtem. Új lapok jelentek meg, például a *Reform,* éreztük, közel a változás, a szabadság, egyre merészebben nyilatkozott a politikai ellenzék, mindezt a napisajtó egyre bátrabban közölte, zabáltuk a híreket, komolyan vettük az akkori szlogent: „Olvassa el a *Magyar Nemzet* minden sorát!", és elolvastuk, és büszkék és boldogok voltunk, hogy sok évtized után pont mi megérhettük, hogy véget ér ez az idiótaság, amit népköztársaságnak neveznek. Eltűnnek az elvtársak, és velük a műveletlen tuskók, akiktől így vagy úgy, de mindnyájan függtünk. (Akkor még nem tudtuk, hogy velük együtt mi minden tűnik még el.) A világ legjobb színészei, a világ legjobb rendezői, a világ legjobb előadásai. Ezt jelentette nekem akkor Kaposvár. És ezzel nem voltam egyedül. Nem értettem, miért kellene változtatni. Minden a színpadról és a munkáról szólt. Minden beszélgetés, minden kapcsolat, barátság vagy szerelem, minden ellentét, minden vita a munkáról szólt. Nem tartottam elképzelhetőnek semmilyen változást. Aztán az 1989/90-es évadban Ascher Tamás rendezésében bemutattuk Orwell *Állatfarm* című regényének zenés színpadi adaptációját. A regény 1945-ben (!) íródott, és igen szórakoztató és rendkívül elgondolkodtató karikatúrája a sztálini Szovjetuniónak és a kommunista eszmény torzulásának, hazugságainak. Valamelyik esti próba szünetében a színészbüfében a tévét nézve a kollégákkal együtt örömkönnyeztük végig, ahogy a mámortól túlmozgásos, zokogó németek lerombolják a berlini falat. És akkor megéreztük, hogy véget ért egy korszak, véget értek a zarándokutak, melyek tömött sorokban vezettek a kaposvári színházba, szabadságra, igazságra vágyó, gondolkodó és gondolkodni vágyó honfitársaink el-elmaradoztak, szabad választásokat írtak ki, Szűrös Mátyás kikiáltotta a köztársaságot. Csehországban egy ellenzékisége miatt bebörtönzött író, Lengyelországban egy forradalmár hajógyári munkás, nálunk meg egy egykori MSZMP KB-tag lett az új köztársaság elnöke. 1991-ben felvettek a színész szakra, és levél jött egykori középiskolámból, hogy megtisztelve éreznék magukat, ha az ´56-os forradalom tiszteletére rendezett iskolai ünnepségen fellépnék „valami szép szavalattal" (sic!). A levelet ugyanaz a két igazgatóhelyettes írta alá, akiknek az irodájában 1984-ben hosszú órákig álltunk a szőnyeg szélén egy diákszínpados társammal, miközben egészen közelről üvöltötték a pofánkba, hogy tönkreteszik az életünket, de még a szüleinkét is, amiért október 23-án kokárdával mentünk iskolába.

Ezeket a kis anekdotákat csak bevezetésül szánom annak érzékeltetésére, hogy mi mindent nem tisztáztunk azóta sem. És hogy mi minden történt azóta. Az évtizedeken át mesterségesen eldugaszolt kommunikációs csatornákon özönleni kezdett az információ. Ám ez a rendkívüli áradat felkavarta és felszínre hozta az üledéket (majdnem ürüléket írtam), és sajnos ma már túlnyomó többségben ez záporoz ránk. A világ összezsugorodott, gyakorlatilag fékezés nélkül elautózhatunk Párizsig, Rómáig vagy Stockholmig, minden felgyorsult, eltűntek a nyugodt, csendes nyári vasárnapok, mikor minden lakásból a panírozott karaj sercegése meg a *Jó ebédhez szól a nóta* hallatszott. A szabadságunkkal azonban nem tudtunk mit kezdeni, mert soha nem voltunk őszinték, az elmúlt kor arra nevelt, hogyan igyekezzünk érdekeinket kerülő utakon érvényesíteni, kinek csúsztassunk egy kis pénzt, kinek nyaljunk, kit hívjunk meg egy bográcsozásra. Mára meg kellett volna értenünk, hogy a világ nem így működik, hanem nagyon is igaz a régi mondás: a tudás hatalom. De mi nem látunk tovább az orrunknál, nem fogtuk fel, mi az, hogy Európa nyitva áll előttünk, befogadtak, nekünk még mindig csak Pest létezik (igen, Buda nélkül), még mindig a saját kis húsosfazekunk körül tolongunk. Identitászavaros, hajszolt, türelmetlen, érzéketlen, ideges, rohanó, beteg, elöregedő, elfogyó, agresszív, hosszú távon gondolkodni képtelen nép lettünk, amelynek istene, bálványa a pénz. De sajnos ebből nem sok van, és nem is értünk hozzá, hogyan tehetnénk szert többre. Biztos vagyok benne, hogy nem hőzöngéssel, egymás köpködésével. Miközben tízmillió orvos (hisz ha eltüsszented magad, vagy ha a térdedet fájlalod, mindenki azonnal mond rá egy biztos, kipróbált gyógymódot) és tízmillió fociszakértő (kivéve Dávid Ibolyát) szerintem meg tudna menteni

egy ilyen kicsi országot, amelynek ennyi baja van az egészségüggyel meg a focival.

De félre a tréfával! Nyilván mostanra felmerült a kérdés, hogy kerül mindez a *SZÍNHÁZ* című szakmai folyóiratba. A válaszom az, hogy hiszek benne – bár hinni csak abban kell, amiben nem vagyunk biztosak, ezért inkább azt mondom: bizonyos vagyok benne –, hogy a színház nagyon is függ attól a társadalomtól, amelyben működik, és bizonyos vagyok abban is, hogy a színháznak is komoly társadalomformáló hatása van. Évente több mint négy és fél millió nézőjük van a magyar színházaknak. Óriási tömeg, óriási felelősség, óriási hatalom. A magyar színház ma olyan, mint egy vétkes könnyelműséggel sodródni hagyott jéghegy, amelyet szép lassan, bögrénként forralunk fel magunk alatt, hogy ne vesszünk szomjan. Létbizonytalanságban élő, fásult színészekkel, a sokszínűség látszatát keltő repertoárral, szakállas poénokkal, amelyeken csak azért nevet a néző, mert ő „szórakozni" jött, és érzi, mert éreztetik vele, hogy itt most poén hangzott el, és olyan ósdi, idejétmúlt, a szó pejoratív értelmében vett *teátrális* megoldásokkal, hogy a néző a *kultúra* fogalmát a *dögletes unalom*éval azonosítja. Az igazgatói székek kiosztása a politikai harcok egyik komoly csatamezejévé vált. Ez a művészet megerőszakolása, hisz egy színtársulat nem bank, amelyet mindegy, hogy ki vezet, ha ért a számokhoz és a közgazdasági tankönyvekből megtanult egzakt dolgokhoz. A színház művészei a testükkel, a hangjukkal, a könnyeikkel, a csókjaikkal, az indulataikkal, a verejtékcseppjeikkel dolgoznak. Egy jól összekovácsolódott, szoros kötelékben dolgozó színtársulat (melynek kialakulása nem megy egyik napról a másikra) fejét nem lehet csak úgy lecserélni. Illetve lehet, de nem egy külső erő által levezényelve, hanem legalábbis döntő súllyal számításba véve a társulat elképzeléseit, hitét, bizalmát.

Ha választanom kellene társulaton alapuló vagy befogadó színház között, amely kérdés Hudi László-éknak a Nemzeti Színházra benyújtott, sok vitát kiváltó pályázata kapcsán manapság sokszor felmerül, akkor azt mondom: társulat. Az említett pályázat ezt nem szükségszerűen zárja ki. Szerintem egy ilyesféle bátor és szokatlan újítás hosszú távon megteremtené annak alapjait, hogy új társulatok jöjjenek létre, egy-egy karizmatikus vezető köré bizalmi alapon szerveződő produkciók készítése által új műhelyek alakuljanak ki, ahol a közös hit, a közös gondolkodás, a szigorú anyagi keretek arra sarkallnák az alkotókat, hogy új energiákat mozgósítsanak, új rétegeket vonzzanak a színházba, új gondolatokkal, friss szándékokkal felpezsdítsék a színházi életet. Talán átmenetileg csökkenne a nézőszám, biztosan fellépne krízis, de ahogy József Attila is mondja: „minden születés véres". Ma is van egy-két ilyen alapon működő társulat, ezek azonban a „szakma" mostohagyermekei. Anyagilag mindenképpen. Hiszek Pintér Béla társulatában: fergeteges humor és igen elgondolkodtató tartalom van minden előadásukban. Hiszek Schilling Árpád színházában, de hiszek a Mácsai Pál által létrehozott Örkény István Színház társulatában is. Nem egy épület határozza meg a színházat, hanem a közös alkotói szándék, a bizalom. Ostobaság lenne kőbe vésni, hogy mától ne legyenek társulatok, csak befogadó színházak. Csak meg kellene teremteni a felfrissülés lehetőségeit. Ehhez azonban tisztázni kellene jó pár dolgot.

Előszeretettel dobálózunk a „szakma" fogalmával, holott először is ezt kellene definiálnunk. Kikből áll a szakma? Akiknek szakirányú diplomájuk van? Akik voltak már valaha színpadon? A szappanoperák közismertségben felülmúlhatatlan sztárjaiból? A „szakmánk" által létrehozott produktum nem írható le egzakt módon, csak szubjektíven, ízlésirányzatok mentén. Mi lehetne a mérce? A nézettség? A taps hangereje? A *szinhaz.hu* fórumán ki hány hozzászólással büszkélkedhet? Ki mondja meg, mi érték, és mi nem az? Az *iwiw*-en a keresőbe beütöttem, hogy „foglalkozása színész", 3494 találatot dobott ki. Ötvenet sem ismertem. Van más kérdés is. Tartható-e, hogy a színházak nagy része költségvetési intézményként folyamatosan a kriminalizálódás határán működjék? A foglalkoztatási törvény jó néhány paragrafusát sehogy sem lehet alkalmazni, ezért a színházak sokszor arra kényszerülnek, hogy áthágják azokat. Ez felduzzadó bürokráciával, elégedetlenséggel, szakmaiatlan idiotizmusokkal jár évek óta. Hogyan lehetséges az, hogy a színigazgatók, akik túlnyomó többségükben aktív művészek, eltávolodnak a társulatuktól, mert többet kell kilincselniük a városházákon, mint amennyit a színház művészi munkájával foglalkozhatnak? Miért nem létezik a kulturális menedzser intézménye? Hogyan fordulhat elő, hogy a felsőoktatási intézményekben az ilyen irányú oktatást a „futottak még" kategóriába sorolják, és hogy egy másodéves kommunikáció szakos főiskolás Villon nevét két pontos j-vel írja le (úgy éljek, megtörtént, a keresztnevét már meg sem mertem nézni szegény Franszoának).

És tovább. Miért nem alakítunk ki együtt egy elképzelést arról – persze miután definiáltuk magunkat –, hogy ki és milyen módon védje az érdekeinket? Miért nem gondolkodunk szakemberek bevonásával arról, hogyan lehetne adókedvezményekkel meg ki tudja, milyen közgazdasági fogásokkal megteremteni egy egészséges és arányaiban igazságos mecenatúra alapjait, ahelyett hogy állandó siránkozás közepette az állami pénzek elosztásán marakodunk? Már hallom a rádióban, népszavazást kellene tartani arról, hogy ingyen legyen a színházjegy, hisz a színházakat is közpénzből tartják fenn. Akkor viszont legyen ingyen szőlő meg ingyen lágy kenyér is, merthogy a gazdák is rengeteg állami támogatást kapnak. Még lehetne folytatni a nonszensz gondolatok sorát, de térjünk vissza a földre.

Nagy felelősség terhel minket, színházművészeket abban, hogy ilyen mértékben elfajultak a dolgaink. Miközben állandóan siránkozunk, hogy kevés a pénz, abban látjuk a siker titkát, hogy egyre drágább díszletekben, egyre költségesebb ruhákban, bonyolult szerkezetek, méregdrága hangtechnika, füstgépek, projektorok, műhófújó berendezések között vonultatjuk fel a színészeket. Csak egyvalami tűnik el: az Ember. Félreértés ne essék, nem vagyok a technika ellensége, sőt. De az arányok teljességgel eltolódtak, mégpedig nagyon rossz irányba. Fel akarjuk venni a versenyt a televízió és a film látványvilágával, de ez meddő próbálkozás. Szerintem sokkal nehezebb, de olcsóbb, bátor elhatározást igénylő, de hosszú távon sokkal gyümöl-

csözőbb feladat, hogy megpróbáljuk újra felébreszteni a nézők fantáziáját és érzelmeit. Megszüntetni a szórakoztatás és a gondolkodtatás között húzódó vasfüggönyt. Semmi nem kell hozzá, csak Brook üres tere, egy színész, némi mondanivaló vagy némi kérdésfelvetés, humor, szenvedély, kíváncsiság, intuíció, hit, meg persze némi tehetség. Ennél több nem kell ahhoz, hogy legyen néző is. Mert az ember kíváncsi, és az embernél nincs semmi csodálatosabb.

Ha pedig monstre produkciókra is igény van – mint ahogy van –, akkor azt tudnia kell alkotónak és nézőnek egyaránt, hogy az ilyen előadás akkora anyagi ráfordítást igényel, amely nincs arányban az ilyesfajta beruházásokon alapult kulturális szint emelkedésével, így nem járja, hogy ezt is a kultúrára összeadott adóforintjainkból finanszírozzuk. Ezt a Lajtán túl úgy hívják, hogy *showbusiness,* azaz szórakoztatóipar, egészen nyersen: *látványüzlet*. A szórakoztatóipari befektetők, producerek kiszámolják, hogy milyen ráfordítás mellett milyen megtérüléssel, haszonnal számolhatnak.

A kultúra ezzel szemben valóban nem(csak) üzlet, hanem közügy. És nem takarózhatunk azzal, hogy az imént említett hatalmas magyarországi nézőszám Európában, sőt tán az egész világon egyedülálló. A mennyiség, mint tudjuk, soha nem csap át minőségbe. Rengeteg színházi előadás látható minden este hazánkban, túlnyomórészt a fővárosban, de szerte a vidéki nagyvárosokban is, nem beszélve az alternatív és amatőr színházakról, egyetemi, középiskolai diákszínpadokról. Nyilván mert igény van rá. Az ember szereti a színházat. (Komoly személyiségformáló hatása miatt talán a lehető legfiatalabb korosztály nevelésének is elismert és komolyan támogatott szegmense lehetne.) Azonban sok év vidéki színházakban eltöltött tapasztalatai alapján az a véleményem, hogy például a bérletrendszer a tudatos színházlátogatás egyik komoly akadálya. Milyen nap van ma, a hónap első csütörtökje? Este színház, ne felejtsd el felhívni a bébiszittert. Mit adnak? Majd megtudjuk, ha ott leszünk. És persze utána: nekem ne jöjjenek ilyen szomorú izékkel, én szórakozni jövök a színházba. A nézőknek meg kellene érteniük, hogy a színház nem valamiféle narkó, ami minden hó első csütörtökjén jár nekik, hanem olyan társadalmi fórum, ahol színes és érzékeny alkotók – persze a nélkülözhetetlen humorral – kérdéseket tesznek fel a minket körülvevő világról, amelyekre vagy magunkban, vagy a mellettünk ülő másik ötszáz nézővel közösen keresgélhetjük válaszainkat. De ehhez élő színház kell. Amely érzékeny a társadalom változásaira – manapság inkább a torzulás a legjobb kifejezés –, szenvedélyes és tehetséges. Sajnos azonban a mai magyar színházi palettán túlnyomórészt a Brook által *Az üres tér*ben „holt" színházként aposztrofált előadások láthatók: „...jó színészek játszanak – ami önmagában helyénvalónak látszik –, látszatra élénkek és színesek ezek a produkciók, szól a zene, és minden szereplő jelmezbe öltözik, úgy, ahogy azt a legjobb klasszikus színháztól elvárjuk. Titokban pedig kegyetlenül unalmasnak tartjuk az egészet, és lelkünk mélyén Shakespeare-t szidjuk, vagy az ilyenfajta színházat, sőt netán önmagunkat. (...) Végül is arra gondol az ember, hogy a kultúra bizonyos kötelezettségérzettel jár együtt, a történelmi kosztümök és hosszú tirádák az unalom érzésével; tehát: valamirevaló »esemény« kizárólagos biztosítéka a megfelelő fokú unalom."

Bár a színházművészek alapműként emlegetik ezt a kis könyvecskét, nem ártana egyszer figyelmesen el is olvasni és elgondolkodni rajta. Kiabáljuk már ki végre, hogy a király meztelen! Elefántcsonttornyainktól nem látni az eget. Még gratulálni sem tudunk egymásnak, mert azt is kényszerből tesszük. Nem merjük elmondani igazi véleményünket, inkább egymás háta mögött szapuljuk egymást. Hazudozunk, titkolózunk, féltékenykedünk, óvjuk a kis szemétdombunkat, pont olyan röhejesek vagyunk, mint a bennünket körülvevő világ. Gogol-év jön. Mutassuk meg, hogy röhöghetünk magunkon – és röhögjünk magunkon. És vegyünk egy nagy levegőt, fogjunk össze, kezdjünk el kommunikálni egymással, és tegyük olyanná a világot, amilyennek látni szeretnénk. Nagy hatalom van a kezünkben: a Színház. Ne várjunk tovább, nincs mire várni. Legyenek viták.

Néhány vitaindító kérdés:

Kikből áll a színházi szakma?

Ki és milyen eszközökkel védhetné a jelenleginél hatékonyabban érdekeinket?

Hogyan lehet a (jobb- és baloldali) politikai érdekek köréből kiszakítani a színházművészetet?

Hogyan lehet csökkenteni a bürokráciát a színházakban, hogy ne azt érezd a színpadon, hogy egy nagy irodaház amatőr színpadán állsz?

Miképpen lehetne racionalizálni az épülettel rendelkező társulatok költségvetését, hogy maga a működtetés ne eméssze fel az összeg gyakran több mint kétharmadát?

Az épület nélkül működő társulatok hogyan részesülhetnének arányaiban méltányosabb támogatásban?

Hogyan kutassunk fel olyan szakembereket, akik megtalálhatnák az uniós források bevonásának módját a magyar színházba?

Megoldás lehet-e a hazai prózai színészképzés gondjaira, hogy kimarad egy évfolyam az egyetemen, igazságos lenne-e ez az éppen most érettségiző fiatalokkal szemben, akik talán gyerekkoruk óta erre a mesterségre készülnek, és tucatjával van köztük kivételes tehetség?

Megoldás lehet-e a Totális Színház, amelyben olyan módon tanulnák a szakmát a fiatalok, hogy kellékeznek, díszítenek, kisebb-nagyobb szerepet játszanak, kórusban énekelnek, táncolnak, majd két-három év múlva felvételiznek egy rövidebb, mondjuk, kétéves képzésre az egyetemre? Ezáltal érzékeny színházi embereket nevelhetnénk, és az államilag támogatott oktatás ideje és anyagi igénye a felére csökkenne.

Csak néhány téma, amelyről beszélni kell. Nyilván sokunknak kényelmesebb lenne, ha minden így maradna, ahogy van. Kinek hiányzik ez a rengeteg macera? De, jelentem, ez a huszonnegyedik óra. Megvárhatjuk, hogy az állam egyszer csak azt mondja: kész, most tényleg nincs több pénz, de jobban járnánk, ha ezt megelőzve előállnánk valami megoldással. Már süllyed a hajó, de a zenekar még játszik. Már jön a tatár, de még mindig majszoljuk a sült kappant. Én azt mondom, talpra! A politikától nem várhatunk megoldást, hisz láthatólag egyik oldalon sem értenek a színházhoz, meg aztán úgy gondolják, kisebb gondjuk is nagyobb ennél. Talán ezért is nem hangzik el soha

egyetlen politikus szájából sem a „kultúra” szó. Pedig ha kulturált emberek lennénk, akkor eltűnnének az utcákról a nácik, a kölykök nem rúgnák seggbe a tanáraikat, nem bámulnánk ki egykedvűen a villamos ablakán, miközben egy részeg tahó a mellettünk ülő terhes anyát molesztálja, irányjelző használatával tudatnánk kanyarodási szándékunkat, és rájönnénk, hogy étkezés közben nem urizálásból kell megtörölni a szánkat, mikor két falat között belekortyolunk a borospohárba, hanem azért, hogy ne legyen zsírfoltos a pohár széle.

Ne várjuk meg, míg valamelyik hangadó kiböki, hogy, mondjuk, például a benzin vagy a cigaretta jövedéki adójából lehetne átcsoportosítani a kultúrára, ahogy már az az ötlet is felmerült, hogy a szerencsejátékokból származó bevételekből kéne felvirágoztatni az egészségügyet. Szegény Örkény, ha élne... vagy inkább talán Hofi: „Támogassa az egészségügyet! Legyen ön is szenvedélybeteg!”

Limpek László

Jegyzet

Tóth Balázs felvétele

Egy olyan színház, amely mögött négymillió néző sorakozik fel évente, elvileg bármit megengedhet magának. Egy olyan színház, mely négymillió ember szimpátiáját élvezi, akkora hatalom birtokosa, amely messze meghaladja bármilyen politikai tábor erejét. Az ilyen színháznak a politika elvileg a kegyeit keresi, az ilyen színház megtehetné akár még azt is, hogy rácsapja az ajtót a polgármesterre, a miniszterre, az atyaúristenre. Sőt, akár még azt is megengedhetné magának, hogy elvei legyenek. Jó, nem feltétlenül olyan igaziak, de, teszem azt, lehetne ennek a nagy hatalmú színháznak egy olyan elve, hogy csak szakmai szempontok alapján értékel. Lehetne, mondjuk, egy olyan íratlan szabály, hogy – például a négymillió néző szimpátiáját megőrzendő – nem megy bele aljas kis hatalmi csatározásokba, hogy minden körülmények között a minőségre törekszik, vagy hogy például ha egy igazgatójelöltre tizenhatezren szavaznak, egy másikra meg kilencvenheten, akkor az előbbit választja, mert a közönség szava szent. Beleférne ebbe az elvi állásfoglalásba akár az is, hogy ha valamilyen felettébb visszataszító hatalmi játék következtében valamely külső erő mégis az utóbbi jelöltet támogatná, sőt kényszerítené rá a színházra, akkor a színház – igen, bizony, elvből – visszautasítja a jelöltet. Még talán az is beleférne, hogy ha egy hasonlóan aljas hatalmi játszma következtében egy másik színházban egy másik igazgatót szintén a közönség által támogatott jelölt ellenében neveznek ki, akkor a színház felszólal, visszautasít, kikéri magának. Nem azért, mert a kinevezett igazgató nem tud helyesírni, nem is azért, mert végtelenül megalázó módon a közönséget nem tartja méltónak arra, hogy beavassa az általa a jövőben képviselni óhajtott szakmai szempontokba. Egyszerűen azért, mert a közönség egyértelműen a színház tudtára adta, hogy mit szeretne.

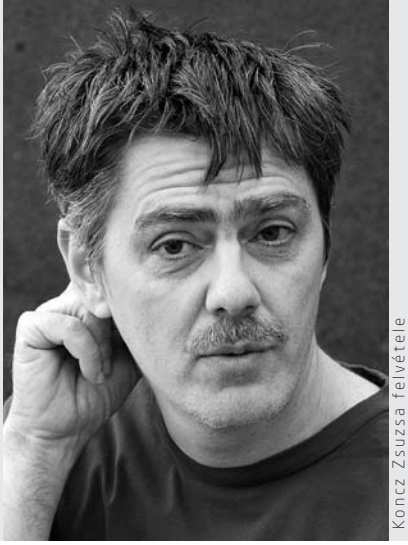
Az olyan színház viszont, amely egy egészen kiemelkedő fontosságú döntés alkalmából nem tudja, akarja vagy meri képviselni a saját közönségét, nos, ez a színház nem méltó a négymillió néző bizalmára. Az ilyen színház ugyanis arról tesz tanúbizonyságot, hogy a közönséget semmibe lehet venni, de legalábbis hogy véleménye a „szakmai” döntéseknél felesleges, lényegtelen, ignorálható szempont.

Tavaly kétszázezer néző pártolt el a színháztól Magyarországon. Minden jel arra utal, hogy ez nem pech, hanem tendencia. Ha számításba vesszük, hogy milyen mértékben öregszik a magyar színházjáró közönség, valószínűsíthető, hogy – utánpótlás hiányában – egy évtizeden belül számottevő közönség nélkül marad a magyar színház. Ezt egyféleképpen lehet elkerülni: nagyon komoly szakmai programmal, nagyon komoly munkával és megvesztegethetetlen szakmai szempontrendszerrel. Az utóbbi időben a „színházi szakma” előszeretettel hivatkozik arra, hogy azért nem szabad változtatni a magyar színházon, mert azt a bizonyos négymilliót tisztelni kell, meg kell tartani. Remek bizonyíték ez arra, hogy az ilyen álláspont nem több, mint képmutatás. Nincs komoly szakmai program, nincsenek szakmai szempontok, és munka sincs annyi, amennyi kellene. És akkor kiderül, hogy a közönség tisztelete is elfogyott. Ugyan mit vár ez a színház a jövőtől? Ugyan milyen alapon gondolja, hogy a tizen-huszonévesek, akik már a televíziót is unják, majd egyszer csak rászoknak a színházba járásra (amikor mindenki tudhatja, hogy aki huszonöt éves koráig nem szokott rá, az már nem is fog)?

El fog párologni az a négymillió, észre sem vesszük, olyan gyorsan. Igaza is lesz egyébként. Mi marad majd a terepen? Egy korrupt, a hatalom kegyeit kereső, elvtelen szakma, egyre kevesebb térrel, egyre kevesebb hatalommal, egyre kevesebb támogatottsággal, egyre kevesebb pénzzel. Kiknek marad majd akkor valami kis hatalmuk és mozgásterük? Azoknak, akik a hatalmat kívülről kapják, akik gondolkodás nélkül ugranak, ha a politika csettint. Ők lesznek a főnökök, csak ők lesznek igazgatók. Csupa öröm lesz majd akkor színházat csinálni, csupa öröm lesz a szakmához tartozni.

Szabó György

A Nemzeti Színház-pályázat kapcsán



Koncz Zsuzsa felvétele

Az igazat megvallva elgondolkodtatott, és jelezte a színházi életben érezhető tanácstalanságot, hogy a komoly presztízs ellenére mindössze négy pályázó számára volt csalogató az ország első számú színházának igazgatói széke. Tény, hogy a Nemzeti Színház XIX. században kialakult, a nemzetté válás folyamatában fontos és pontosan körülírható társadalmi-politikai funkciót betöltő szerepe a globalizáció korszakában nem értelmezhető a régi módon. A határainkon túli művészvilágtól hosszú évtizedeken át elzárva élő magyar polgár számára – akiben a jelen társadalmi folyamatai mindinkább megkérdőjelezik a globalizáció glóriáját – e fogalom új, érvényes tartalommal való megtöltése nem könnyű, pontosabban nehezen megoldható feladat. Aki ma Budapesten élő Nemzeti Színházat akar megteremteni, annak programjával erre a kérdésre választ kell tudnia adni.

Megítélésem szerint két pályázat próbált felelősen szembenézni e problémával. Mindkettő a Nemzeti Színház fogalmának dinamikusabb felfogása felé tör utat. Az egyik koncepció (Alföldi Róberté) a kortárs művészet új eredményeit szeretné integrálni, és ezzel a Nemzetit a jelenleginél sokkal szélesebb kontextusú és progresszívabb kánonba helyezni, míg a másik (Hudi László és Imre Zoltán pályázata) egy rendkívül radikális, lüktető, szerkezeti változásokat generáló, nagyon is ambiciózus és provokatív elképzelés megvalósítását célozza meg a mobilitás drasztikus fokozásával.

Számomra mindkét pályázat szimpatikus, mert hasonló irányban keresik a megoldást, mindkettő oldani kívánja a merev kereteket. Közös alapjuk a változás igénye, ezzel együtt a változtatásból fakadó türelmetlenség. A nyertesre küzdelmes feladat vár, mert meg kell mozgatnia a mozdíthatatlannak tűnőt.

Hudi László és Imre Zoltán pályaműve igazi kamikaze koncepció, mert visszafordíthatatlan folyamatokat indítana el. Elképzelésük olyannyira beláthatatlan hatású, hogy nincs az a hazai fenntartó, amelyik mellette mert volna dönteni. A rizikó túl nagy, ráadásul esztétikailag nehezen értelmezhető, mert szemlélete gyökeresen eltér az érvényes kánontól. Hudi és Imre kezdettől fogva tudatában volt esélytelenségének. Radikális megfogalmazásukkal az volt a céljuk, hogy válaszreakciókat provokáljanak ki a szakmából. Jelentős részénél ki is vágták a biztosítékot. Dolgozatukkal szisztematikus kísérletet tettek arra, hogy a fenntartó és a szakma végre egyszer végiggondolja, mi lenne, ha valaki a rendszer gyökereihez nyúlna hozzá.

Alföldi Róbert dolgozata ezzel szemben sokkal szervesebb és megfontoltabb, rengeteg terve és ötlete van, ötvözi a realitást a változtatás igényével. Szememben különösen fontos, hogy több külföldi rendezőt szeretne meghívni jövendőbeli társulatához. Képesnek is, esélyesnek is tartom arra, hogy a fenntartó számára talán lehetővé teszi tervei megvalósítását.

Mégis szóvá kell tennem azt a kétségemet, hogy a felsorolt számtalan aktivitáshoz, a profil ilyen sokirányú bővítéséhez elég lesz-e a mostani támogatás mértéke (láthattuk, elődje is csak céljainak törtrészét tudta megvalósítani). A másik alapvető probléma magának a pályázónak a személye. Kétségtelenül sikeres, a nyilvánosságot kereső személyiség. Ám vajon képes lesz-e összeegyeztetni a hiperaktív celeb és a speciális vezetői feladatra koncentráló, visszafogottabb színházigazgató eltérő karakterű szerepét? A kérdésre a választ majd a gyakorlat adja meg. Drukkolok Alföldinek, hogy sikerüljön egy új igazgatói imázs kialakítását megalapoznia.

Látva azonban az előadó-művészeti törvény nehézkes születését, a színházi rendszer megváltoztatását fojtogató tehetetlenséget, a Nemzeti megreformálása kapcsán is itt látom a legnagyobb nehézséget. Aki ma változást akar elérni, annak roppant terhekkel kell megbirkóznia. Többnyire egyedül marad, sem a szakma, sem a fenntartó nem áll ki mellette, vállalkozása magában rejti sikertelenségét.

A Nemzeti Színház esetében túl sok pénzről és túl nagy presztízsről van szó, így érthetően sokat nyom a latban az átláthatatlan kapcsolatok rendszere. Az új szemlélet meghonosítása nemcsak a Nemzeti falain belül dől el. A konzervatív környezet mechanizmusa – gyakran láthatatlanul – képes mindent felülírni.

ÉLET ÉS IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

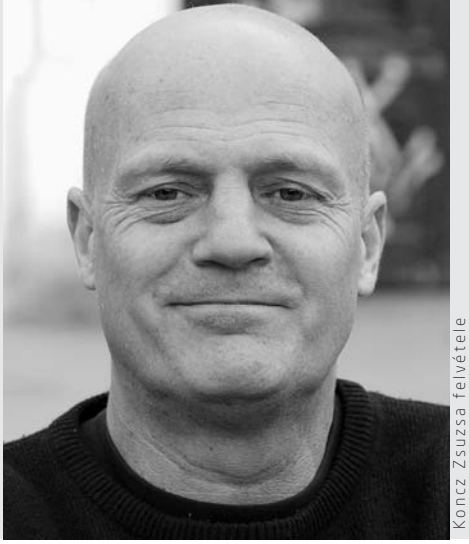
MINDEN PÉNTEKEN!
KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL VAGY FIZESSEN ELŐ!

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

Kukorelly Endre

Bravó, Sylva!

VÁLOGATÁS



Koncz Zsuzsa felvétele

Hamis, a csontom velejéig hamis
(Alföldi Róbert/Trigorin a *Sirály*ban)

Olykor hamis, amit hallasz. Hamis, hamis. Aztán nem. Sírsz is, mindenképp meg kell törölnöd a szemed, ez sokszor van így. Sír, nevet, mosolyog és *elkalandozik*, az első rész vége felé heveny álmosság tör rá, gyakorta behal unalmában, soknak találja, mert sok is, sok és végeérhetetlen, aztán meg szívből sajnálja, hogy vége, az, aki részt vesz. Tisztára, mint az élet. Magyar (meg)való(sult)ság, való világ, *habzó éggel a tetején*.

És benne én. 2007. május 23. és 2008. április 1. között 183 színházi előadást láttam. Néztem meg. A kiírás szerint válogatható 144 darabból válogattam ki – mennyit is? Többet, meglepően sokat. Az *Elektrá*t (Richard Strauss, Opera, Kovalik Balázs) mindenképp. Elsőnek. Elsősorban, persze a zene mellett, Rálik Szilvia miatt, akiről – most nem szeretném, hogy eszembe jusson hasonló élmény – egyszerűen nem bírtam levenni a szemem. A Kovalikék kialakította tér pontosan úgy kezd velem működni, ahogy kell: belépek oda, és ezzel egyúttal ki is léptet. Hamburgban találom magam.

Berlinben, Párizsban, Budapesten, igazán Pesten találom magamat, abban a városban, amelyikben szeretném. Amit szeretnék. Nem beválogatható. A kolozsvári *Ványa bácsi* (Andrei Şerban) sem, úgynevezett technikai okokból, ehhez végképp nem értek, nem szólok bele. A körüllelkesedett „román színház" amúgy nekem nemigen jön be, sok a kellék-dagonya, sok az egész, ebben az előadásban is egyesek jelenléte, Kézdi Imola, Pethő Anikó, Bíró József, Hatházi András, Bogdán Zsolt, a meg nem fejthető emberi jelenlét, a maga-magát-közlés érdekelt, nem a színház(i hóbelevanc), mert a helyzet az, hogy, őszintén szólva, szarok a színházra.

Nem színházat nézek, ha színházba megyek.

Színházat nézek ha (már IX) (IX?) színházba megyek, mert mi mást, ám a szakmaiság, megannyi szakkritérium, profizmus meg szolgálat, hagyomány(os színészet) és újítás, tehetséges színészek/rendezők/súgók/díszlet-jelmez, aktualizálás, nézőnépnevelés, kényszerszórakoztatás és -mondanivaló, hogy eleve *ekkora* mondanivaló-lólábak lógnak kifele, ötletparádé és legkorszerűbb színpadtechnikák, mindez, Weöressel szólva, fogadja ásításomat. Süllyesztő. Kísérletezés, nene! Miért pont rajtam! Miért, nem minden kísérlet?

Arra, hogy aki beszél, valamiképp, de hogy a csudába?, beengedje, magához engedje, akihez beszél, hogy az addig ne pusztán *azt* lássa, amit ő, hanem *úgy* is lássa?

Közlés–befogadás, *egy* bot két vége. Pár tucat jól-rosszul (félre)ismert dolgot és ügyet közlünk folyvást egymással, mondandóval teli a padlás, egyként vagyunk ellátva vele, a világon a legtöbb mondanivalója, ahogy tapasztalom, amúgy is a Kovács néninek van, az első emeletről, hatker, Szondy utca 40. Ki is áll vele a gangra, ráadásul akad mindig hallgatója, mert az is mondaná szegény a magáét, ha egyszer má' végre hozzáférne, és nyomatja is, csak úgy zeng olyankor a ház. Pokolian szeretjük megmondani másoknak, mi van, mert hát persze hozzánk képest dunsztja sincs a sok fajankónak, ez a megmondóember-gép szocializációs termék. Így tanultuk, lestük el azoktól, akik így tanítottak. Az jár jól (szerintem, mert most én is *megmondom*), aki nem mondja meg.

Mondja, de nem *meg*, és inkább kérdez, mint nem, így valahogy. Az (képes, tud mit) közöl(ni), aki befogad(ó), nem az én írja elő a nem-énnek, merre hány a lépés, hanem arra reagál és arról referál: a nem-én épít föl *én*gem. A közlés–befogadás mechanizmusa állítja össze azt, aki közöl és befogad, a magam megismeréséhez, az énképhez pedig nincs királyibb út az alkotásnál. Ha visszanézem, és az visszajelez, engem jelez: az és olyan vagyok. És ehhez nem kell semmi.

Semmi különös. Az őszinte ottlét, őszinte beszéd teremti meg, és bármifajta szakma, mesterségbeli tudás, *hozzá*értés, tapasztalat, műveltség, éca, eszköztár, ideák-ideológiák, ilyesmi inkább bezavar. Vagy bezavarhat, amennyiben pótol. Nulla póthaj, kellék, rutin, zsinórpadlás, nem kell a festék, semmi púder: a – művészetről van szó – művileg, *hidegen-pénzért* előállított autentikus *kell*.

De nagyon. Falat kenyér stb., az élet iksz (99) százaléka az inautentikusban telik-múlik, ki vagyunk éhezve, oké, ki vagyok éhezve az autentikusra. Természe-

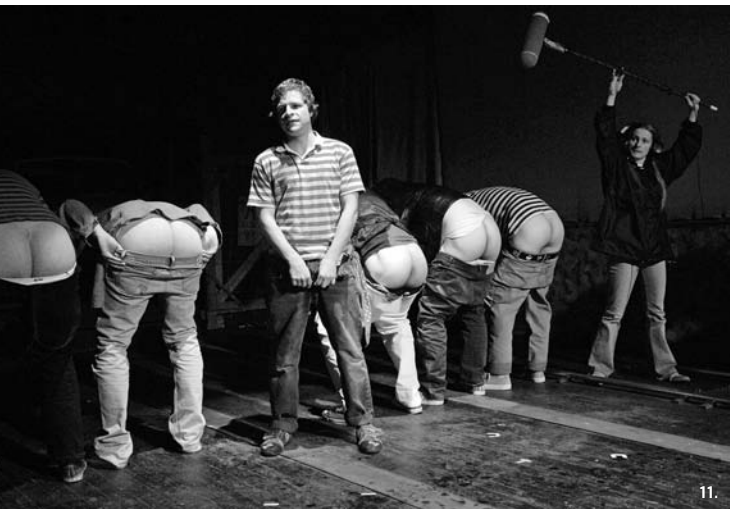
1.

2.

6.

7.

8.


11.

tesre és mesterségesre, a csillagos égtől Arany János rímkényszeres megoldásaiig, anyai húslevestől tökéletes csípők íveléséig, egy tökéletesen elrúgott labda ívéig, na jól van.

Nem (élet)korfüggő, nem a viszonyainktól függ. Noha nem is bír nem ezekre a viszonylatokra reflektálni. (Annyiban) nem attól függ, mi vesz körül minket, amennyiben mi nem függünk attól: és persze mindenki, a legszabadabb is, függ a körülményeitől, ahogy a betokosodottak is bírnak valamiféle kollektív tudatalattival, ahová, na ez a kunszt, el lehet hatolni. Le.

V. föl, mit tudom én, mi az irány. Az autentikus szélsőséges, halálközeli, haláli helyzetekben legkockafejűbbeknél is megérintődik. Telibe trafálódik. Ez teccik. Ezt tessék célozni, semmi mást. Na meg a szeretet.

A helyzet az ugyanis, hogy közben megszerettem sok, addig számomra vadidegen embert. Közülük némelyikkel alig beszéltem pár szót, másokkal talán egy szót sem, de, és ez számomra igazából *a* színház, más nem működik így, itt nem csupán látod és átlátsz azon, aki ennyire kiteszi magát, de még meg is szereted, ha.

Igen vagy nem, attól függ, konkrétan tőled. Talán ezért jár*unk* színházba. Én nagyon, amennyire csak bírok, ahogy megengedi nekem valami, amilyen szerencsém van, *be* megyek, ha írok, oké, de mégsem muszáj föltétlen ott lennem, mások orra előtt. Kiállni és pirul-

3.

4.

5.

9.

10.

12.

13.

14.

15.

1. A Démon gyermekei (Pintér Béla Társulat) Koncz Zsuzsa felvétele
2. A nagyratörő (Eger) Gál Gábor felvétele
3. Ivanov (Pécs) Tóth László felvétele
4. Asztalizene (Radnóti Színház) Koncz Zsuzsa felvétele
5. Vihar (Bárka) Koncz Zsuzsa felvétele
6. Az öreg hölgy látogatása (József Attila Színház) Koncz Zsuzsa felvétele
7. Hullámtörés (Magyar Színház) Schiller Kata felvétele
8. Urbi et Orbi (Szabadka) Molnár Edvárd felvétele
9. Yvonne, burgundi hercegnő (Sepsiszentgyörgy) Barabás Zsolt felvétele
10. Úri muri (Debrecen) Máthé András felvétele
11. Szabad az Á! (Kaposvár) Klencsár Gábor felvétele
12. Love & Money (Székelyudvarhely) Magyari Hunor felvétele
13. Plazma (KoMa Társulat) Koncz Zsuzsa felvétele
14. Fotel (Nyíregyháza) Nagy Erzsébet felvétele
15. Frankenstein-terv (Bárka) Schiller Kata felvétele

ni. Ők pedig odaállnak, és még pironkodniuk sem szabad – ez durva. Száz embert megszerettem. Legalább. Sok, nem?

Együtt érzek velük, aggódom értük, csodálom és féltem őket, meg még mi. Ha innen nézem, különösen megérte ez a kb. tíz hónap. Megérte elfáradni.

Dacára, hogy néha azt kellett mormognom az orrom elé, hogy hú, de borzalmas ez meg az. Mondja egy kritikus, bele a fülembe, hogy a Balázs Zoltán-féle *Vihar*t el kéne dugni, írja egy másik, hogy a Funk Iván-féle *Ivanov* a legrosszabb előadás. Ne hidd. Én nem hiszem, nekem úgy *rém*lik, a *Vihar szép,* épp hogy mutogatni kéne, az *Ivanov viszonylag* nagyon jó, és nyomban az merül fel, de riasztó élességgel, hogy miféle viszonylagosságok szabják ki emberek és emberi dolgok sorsát. Mennyire széttart minden, micsoda szempontok rendszere, megfontolások, érdekek és kondicionáltság intéznek (el) mindent. Például az enyém.

Mert igen, olyan porcelánbolt diszkurzusterébe léptem, ahol csak elefánt lehetek. Aki úgy hiszi, hogy „saját" beszédközösségén kívül találhat bármely más anyanyelvet, amelyben igazán mélyen kiismerheti, otthon érezheti magát, az önveszélyesen téved. Veszély, nagy szó, mert ha nem félsz attól, hogy mulatságossá válsz, akkor semmi vész. Mindenképp mulatságossá válsz amúgy, nem tudsz olyan pozíciót fölvenni, ami a legjobb esetben is maximum egyfajta komoly-elismerő biccentést ki ne váltana: ez, *ahhoz képest* (, hogy honnan jön) egész jól beszéli a nyelv*ünk*et. Legjobb a semmilyen-pozíció, ha nem hozom magam helyzetbe, bár ez is csak-csak egy fajtája a helyezkedésnek. Tehát: ez nem-pozíció, nyugi.

Aki itt beszél, nem szakembere annak, amiről beszél. Nem (is) laikus, nem (úgy) kívülálló (ahogy a kívülállók kívülállnak), mégsem szaki: csöppet sem hiszem, hogy, *per analogiam* a focihoz mindenki ért (kivéve stb.) alapon, értenék ahhoz, amiről írandó vagyok. Értek ezt-azt, ez *minden*. Azért mégse tévedj, mindenképp értek ezt-azt, ha tehát én mondom is, te ne mondd, *magamat ki*rekesztem, *ha kell, de hogy más tegye, azt nem tűröm el,* és jó, érteni vélek vagy termékenyen félreértek, megengedem, de hát legszakértőbbek is max. érteni vélnek olykor, nemde?

Dede.

Nem mondom, amikor valaki laikus, hogy gorombán fejezzem ki magam, beleugat például az irodalomba, bennem is fölmegy a pumpa, mégis, ha a kompetenciáját nem, a *befogadót mint kritikust, válogatót, sőt fanyalgót-lelkendezőt* elismerem: szíves-boldogan veszem, ha kell(ek) neki, és – mi mást tehetnék – elfogadom, hogy nem kellek. Mindenképp, joggal (Arany Jánost parafrazálva) *jelző ide:* -nak (mulatságos-, nevetséges-, szórakoztató-, tanulságos-, szánalmas-), minimum érdekesnek tartható, mikor valaki mások szakmájába kotnyeleskedik, mint én most: nem értek hozzá, és okoskodok mégis. Hasonlóképp *jelző ide* a hozzáértőknek, bennfenteseknek a laikusokat lekezelő reagálása, mert az a furcsa helyzet, hogy ízléskérdések és -válaszok egyszerűen nem léteznek megértés/félreértés nélkül. Nem beszélve a közönségről.

Anélkül nemigen megy. Nem minden sportág teremt közönséget. Ha kizárólag azok értik a játékot, akik teszik, és csak *le*teremtik az odapofátlankodókat, nem terem közönség. Ha a játék közönséget teremt, mindenkit közönséggé teremt, magukat az aktorokat is, tehát nem éri meg a közönségnek – és ezáltal a közönséggel – játsza(doz)ni. De egyáltalán nem a véghetetlen sekélység *versus* feneketlen mélység az alternatíva. Egyrészt ezek nem alternatívái egymásnak, másrészt meg nincs semmi baj. Elég jó a helyzet. Nekem alapjában tetszik. Van mindenféle. Egyvalamit semmiképp sem, ha lehet, a hanyatlástörténetet, ha lehetséges.

Abból ne kérj, és viseld el, hogy itt most nem kapod meg a magadét. A hanyatlás története apodiktikus diskurzusfajta. Ne higgy a kijelentőknek. És – menjünk el a végsőkig – még saját szemednek se higgy, mikor a feltartóztathatatlan hanyatlást láttatja veled meganynyi cinikus, gyalázatos, ócska, silány, tunya, igénytelen, ostoba, tehetségtelen, nettó hatalmi érdek vagy sanda pártpolitika által vezérelt érdekelt.

A nem-naivak, okosok mesélte hanyatlástörténet piszok egy csúnya dolog. Hatalmijátszma-szag terjengi körül, akitől ilyet hallasz, már azzal, hogy *rámutat,* saját magát ügyesen kiemeli a *bezzeg rég micsoda csuda volt, most meg mi ez a szar*-leosztásból. Igazi hazafiatlanság, megér pár ejnyebejnyét. Ezért néz ki így ez az ország. A kis haza. Pergünt, baszd meg!, közli lelkesen a színházi hirdetőtábla előtt egy föltűnően helyes kiscsaj a még helyesebb barátnőjének. Kötelező olvasmány! Akkor megnézzük. Meg is nézték.

Beültek.

És tetszett nekik. Ugye, nem cinizmusból, inkább bele nem gondolásból, restségből játsszák újra meg újra ugyanattól a pár kötel. olv. klasszikustól ugyanazt a pár tucat darabot, ahelyett, hogy rendező-igazgató-dramaturg színdarabírásra *venné* rá kortársait, magyar írókat? Ugye nem egyszerű cinizmusból, pusztán a bemerevedett mechanizmus, a tehetetlenség és végiggondolatlanság miatt történeti diszciplína az iskolai művészetoktatás? Akik azért dicsérnek, merthogy mily bátor ez a POSZT-válogatás, mennyi a *felforgató* előadás, az alter, milyen zsír, hogy nagy költségvetésű intézmények kimaradtak, pária társulatok meg nem, ugye nem gondolják igazából, hogy különösképp bátor akartam volna lenni, ki akartam volna tolni bármely, a kánonban bombabiztos helyet foglaló társulattal, vagy hogy pusztán szubverzív mivolta miatt preferáltam volna bármit?

És nem azért ezek vannak, mert ezek tetszettek legjobban?

Emlékszem, a moszkvai operában egyszer a híres Sylva egy alsó cét énekelt, meséli Samrajev a *Sirály*ban. *Szerencsétlenségére ott ült a karzaton templomi énekkarunk egyik basszusa, és egyszer csak – elképzelhetik megdöbbenésünket – azt halljuk a karzatról: „Bravó, Sylva!" – egy*

egész oktávval lejjebb... Így ni (mély basszus hangon): *bravó, Sylva!... Az egész színház kővé meredt.* Szünet. Írta Csehov. Mármint azt, hogy *szünet*. No, én kővé szeretek merevedni.

Kis kővé meredést, nem? És szün.

Csehov amúgy kedvenc szerzőm. A *Peer Gynt* is jó darab, és igazán sok Nagy Sztárt, megannyi Sylvát volt szerencsém látni, ámde *teljes oktávval mélyebben* igazán nem ők, az *„operaénekesek"*, hanem a *„csak egyszerű templomi karénekesek"* énekeltek: Urbán András szabadkai *Urbi et Orbi*ja, Pintér Béla *A Démon gyermekei*je és *Az Őrült, az Orvos, a Tanítványok és az Ördög*e, Mundruczó–Bíró *Frankenstein-terv*e, Dömötör Tamás *Czukor show*-ja, a KoMa társulat Garaczi-*Plazmá*ja, Guelmino Sándor *Hullámtörés*e, Göttinger–Kelly *Love & Money*ja, Vinnai–Bodó nyíregyházi *Fotel*je, Réthly Attila kaposvári *Szabad az Á*-ja.

Vagy Dunai Ferenc–Simon Balázs *Van Gogh szerelme,* Pelsőczy Réka *Én egy szemüveges kisfiú vagyok*ja, Jones–Milenković *Emésztő tüz*e, Száger Zsuzsa–Urbanovits Krisztina *Fürdőszobá*ja. Mert, noha (többnyire jó) darabokat láttam, embereket néztem.

Bámultam. Tucatjával engem mindenképp lenyűgöző embereket, most csak pár fiatal nő nevét fogom felsorolni: Mezei Kinga, Soltész Bözse, Bacskó Tünde, Balsai Mónika, Szabó Márta, Láng Annamária, Mészáros Sára, Herczeg Adrienn, Tompos Kátya, Bartsch Kata, Sipos Vera, Péter Hilda, Péterfy Bori, Kézdi Imola, Szina Kinga, Fodor Annamária, Pethő Anikó, Nagy-Abonyi Sarolta, Sárosdi Lilla, Pálfi Kata,

remélem, valakit csak-csak kifelejtek,

Jordán Adél, Fátyol Kamilla, Kovács Patrícia, Kovács Mimi, Béres Márta, Erdély Andrea, Elor Emina, Wéber Kata, Simkó Katalin, Fátyol Hermina, Egres Katinka, Kicsid Gizella, Losonczi Katalin, Szalontay Tünde, Érsek-Obádovics Mercédesz, Péter Kata, Gidró Katalin, Dobra Mária, Kovács Martina. Remélem, nem hagyják abba. Remélem, nemcsak castingra rángatják el őket. Remélem, nem fáradnak el. Én nem fáradtam el.

Ha eddig nem derült ki, most ideírom, a színház(ba járás, nézés, ottlét), hiszik vagy nem, még ilyen menynyiségben sem fárasztott. Az utazás igen, egyik nap Sepsiszentgyörgy, másik nap Sopron, ha csak a naptáramba néztem, kiment az összes energiám. Belenézel a naptáradba, és nyomban lefekszel, ez milyen?

Érdekes.

Érdekes volt. Töreky Zsuzsát és Balsai Mónikát hozom haza Győrből. Irtó helyesek. Irtó jók voltak *Az üvegcipő*ben. Nem tudom, miért kell játszani *Az üvegcipő*t. Egyébként jó darab *Az üvegcipő*. Ismerik őket?

Ismerik egymást?

Apropó, *és mennyi fizetést kap egy templomi karénekes?* Kérdezi Medvegyenko.

GYULAI VÁRSZÍNHÁZ

Gyula Castle Theatre / Gyula Burgtheater

IV. Shakespeare Fesztivál Gyula 2008. június 30–július 12.

Június 30-tól – július 12-ig	**Shakespeare Fesztivál 2008** Magyar és külföldi színházi előadások, film, zene, tánc, szakmai konferencia, Shakespeare konyhája – Corvin és a Kisködmön étteremben. *Részletes program:* **júniusban** *Információ:* **www.shakespearefesztival.hu**
• **Június 30.**	**A IV. Shakespeare Fesztivál megnyitása**
• **Június 30.** 20.30 óra	**hamlet.ws** *Szereplők:* Gyabronka József, Nagy Zsolt, Rába Roland *Rendező:* Schilling Árpád A Krétakör Színház előadása
• **Július 1.** 18.00 óra	**Vigyétek ki az éjjelit! – Összeállítás Shakespeare királydrámáiból** *Rendező:* Zsámbéki Gábor A Színház- és Filmművészeti Egyetem előadása
• **Július 1.** 20.30 óra	**Sok hűhó Shakespeare-ért avagy L'art pour l'art, vagy amit akartok** A L'art pour l'art Társulat előadása
• **Július 2.** 20.30 óra	**W. Shakespeare: Szeget szeggel** *Rendező:* S. Purcărete A Craiovai Nemzeti Színház előadása
• **Július 3.** 20.30 óra	**W. Shakespeare: Vízkereszt, vagy bánom is én** *Rendező:* **Telihay Péter** A Szabadkai Népszínház Magyar Társulat előadása
• **Július 4.** 10.30 óra	**A shakespeare-i tér** Szakmai konferencia
• **Július 4.** 16.00 óra	**Shakespeare a plakátokon** Színházi plakátkiállítás
• **Július 5–8.** 20.30 óra	**W. Shakespeare: III. Richárd** *Rendező:* Tompa Gábor A Gyulai Várszínház és a Kolozsvári Magyar Nemzeti Színház közös bemutatója
• **Júius 8.** 18.00 óra	**W. Shakespeare: Romeo és Júlia** *Rendező:* Edward Dick A londoni Shakespeare's Globe Theatre előadása
• **Július 9.** 18.00 óra	**W. Shakespeare: Hamlet, a dán királyfi** – bábelőadás gyermekeknek és felnőtteknek *Rendező*: Szloboda Tibor A Szabadkai Gyermekszínház előadása
• **Július 9.** 20.30 óra	**Allison Williams: Mmmbeth** – komédia A Berze csoport előadása A Budapesti Fringe 2008 különdíjas produkciója
• **Július 10.** 20.30 óra	**W. Shakespeare: Macbeth** *Rendező:* E. Nekrošius A litván Meno Fortas világhírű előadása
• **Július 11.** 20.30 óra	**Csajkovszkij: Hamlet** – balett *Rendező-koreográfus:* Svebor Sečak A zágrábi Ballet Troupe Croatia előadása
• **Július 12.** 20.30 óra	**W. Shakespeare: Téli rege** A japán Ryutopia Noh Theater előadása

Infó, jegyrendelés:
A Gyulai Várszínház Igazgatósága , 5700 Gyula, Kossuth u. 13.
Tel.: 66/463–148; 30/639-9062; fax: 66/362-860
Online jegyrendelés: www.gyulaivarszinhaz.hu; www.jegy.hu
E-mail: casteatr@t-online.hu; gyulaivarszinhaz@t-online.hu
Honlap: www.shakespearefesztival.hu

Piotr Gruszczynski

Nem a sors a bűnös

BESZÉLGETÉS KRZYSZTOF WARLIKOWSKIVAL

Krzysztof Warlikowski

Stefan Okolowicz felvétele

GRUSZCZYNSKI: *Honnan ered a világban a rossz? Az ember okozza? Vagy az, ami az emberek között történik? Avagy egy természetfölötti világ, amelyet Shakespeare az emberek, az emberi cselekvések lehetséges alibijeként ábrázolt?*

WARLIKOWSKI: A természetfölötti világ mindig biztonsági szelep; arra utal, hogy a dolgok máshonnan erednek, és az embert egy távoli világ determinálja.

G.: *Macbeth megtér a háborúból. Adott volna az alkalom, hogy elfelejtse a háborút, és lám, a bűnök mégis ekkor kezdődnek.*

W.: Igen, így kellene hogy legyen. Az emberek túl vannak a háborún, a katonák hazatérnek, végre eljött a béke, az ember megbékélhet. Mégis az üresség az erősebb: az űr, amely a háború után maradt, a dekadencia, a hitetlenség. Vajon miféle ember az, aki a háború után még mindig ölni akar? Talán önmagának szeretne bebizonyítani valamit?

Vége a háborúnak. És felmerül a kérdés: mi legyen ezután? Ki legyek én magam? Megmaradt az energia, bizonyos háborús energiafölösleg. Fel lehetne használni az élet folytatására vagy bármi másra. És mégis: megjelenik a depresszió, a dekadencia. Ebben a helyzetben nagyon könnyű rossz irányba billenteni a világot, a tétlenség, az önpusztítás felé. Minél művészibb alkat Macbeth, minél fogékonyabb, minél szenvedélyesebb, minél több az útján a valószínűtlenség, annál erősebb lesz benne – már a háború folyamán is –sorsának előérzete, a sokféle determinizmus. Ezért kell az embernek bizonyos idő, hogy a háborút lemossa magáról. Csak így állhat ki újra civilként az élet elé, így döntheti el, miféle életet válasszon; ez a választás mellesleg korántsem abszolút szabad. Macbeth motiváltsága tehát összefügg az érzékenységével. Ezt különösen a második részben láthatjuk, az elsőt inkább a cselekvés tölti ki. Nem tudjuk, milyen árat fizetett rendíthetetlenségéért, azért, hogy ő legyen a legbátrabb, a legjobb katona, a legkétségbeesettebben elszánt, az, aki a legtöbb ellenséggel végez. Macbeth már a kezdettől outsider, halála nem eichmanni halál. Itt másfajta emberről van szó.

A *Macbeth* rendezése közben Ceauşescura gondoltam, és arra, ahogy elbántak vele: öljük meg az öreget, mert ki tudja, mit forral a feleségével együtt. Féltek tőle, még akkor is, amikor megölték. Az emberiség mindig tehetetlen volt a szörnyetegekkel szemben; az irracionalitás aspektusa kerekedett felül, a helyzetet valamiféle démonizmus határozta meg. Ugyanez történik Macbeth esetében is.

G.: *Mennyi idő telik el a háborúból való visszatérés és a dráma vége között?*

W.: Nem tudom. Úgy gondolom, sok-sok év, talán egy negyedszázad is.

G.: *A gyilkosságok eszerint hosszú időszakot fognak át.*

W.: Úgy van. Nem egymás után elkövetett bűnökről van szó, amelyek könnyen leleplezhetnék. Először egy férfi, aztán egy nő, aztán másvalaki; valaki elárulja, másvalaki elmenekül. Mindez lassan megy végbe, nem egyetlen éjszaka alatt. Nem gyilkosságsorozatról van szó, hanem magukban álló vállalkozásokról.

G.: *Nagyon fontos, amit mondasz. A színház ritmusában ugyanis mindez nagyon rövid idő alatt megy végbe, ezért aztán úgy képzeljük, hogy a gyilkosságok egymás után, nagyon gyorsan esnek meg. Ha szétterítjük őket az időben, még nehezebb megérteni őket, mivel nem számolhatunk a gyilkosságra való hajlam, a gyilkolási láz mozzanatával.*

W.: Az idő először rövid, a háború sietős, aztán egyszer csak leáll az egész, az ember kezd hozzászokni, öregedni kezd. Előadásom végén Lady Macbeth kiszikkadt öregasszony. A gyilkosságok hosszú éveket vettek igénybe. Macbethnek időre volt szüksége, hogy beletanuljon szerepébe, és királyként uralkodjon.

G.: *Tehát hosszú életű volt.*

W.: A drámának ilyenek az arányai. Nem a háborút, nem ezt a hisztérikus gépezetet ábrázolja, hanem

* Krzysztof Warlikowski lengyel rendező az idén Európa-díjat kapott.

egyedi hősök lassú megfigyeléséből rakódik össze. Shakespeare szempontjából Macbeth vagy Hamlet pontosan meghatározott személyiségek, királyok, a nagy, a leghíresebb királyok közül valók, és a dráma azért érdekes, mert feltárja polgári arculatukat. Lehettek-e ezeknek a nagy drámáknak a hősei közönséges átlagemberek? A konvenció szerves része volt, hogy a dráma, ha rólunk volt mondanivalója, királyokról szóljon. A kortársaknak tehát az a feladatuk, hogy leemeljék ezeket az alakokat a talapzatukról, kiemeljék őket a nyeregből.

G.: *Nem ellentétes ez Shakespeare szándékával?*

W.: Nem tudom. Az ő korában a legfontosabb néző a király volt; saját páholya volt, a játék egy meghatározott személynek szólt, és talán ez volt benne a legpikánsabb, hiszen így a játszók közvetlenül a rendszerrel ütköztek. Ma viszont sokkal jobban érdekel bennünket, mire képes egy közönséges ember ebben a helyzetben. Akármelyikünk lehet Hamlet vagy Macbeth.

G.: *Mi tölti ki Macbeth életét a nagyszámú gyilkosságon és a tanúk eltakarításán kívül? Van más is, ami foglalkoztatja?*

W.: Igen – a magány halmozódása. A fokozódó elszigetelődés Lady Macbethtől. Figyeld meg, hogy még az egymással való kontaktust is elvesztik. A magány nőttön-nő, az élet az elkövetett bűnök miatti lidércnyomás és a figurára csukódó semmi között hányódik. Ne felejtsük el, hogy Macbeth gyilkosságait már elejétől fogva állandó reflexió, a vég kezdetének előérzete kíséri. Az előadáshoz sok filmet használtam fel, Fritz Lang *A Nibelungok*ját, Billy Wilder *Sunset Boulevard*ját, mert úgy éreztem, a történteket csak olyan ember viselheti el, aki át meg át van itatva művészettel. Macbeth halála, az általa elkövetett öngyilkosság szerintem kreatív aktus. Kezdettől nem tudhatjuk, hogy a jóslat milyen mértékben vetíti ki a saját képzeteit; Macbeth halála ezért gyökerezik az alkotás szférájában. Egy adott pillanatban függővé vált a jóslattól, szüksége volt valakire, aki mindent megmond, mindent megnevez; nem akart bizonytalanságban lebegni. Az egymást követő jóslatok biztonságot, néhány évre szóló garanciát adtak neki.

G.: *Na és a boszorkányok? Ők természetfölötti lények volnának?*

W.: Semmiképpen. Ha így tekintenék rájuk, elismerném egy másik világ létezését; én pedig semmi ilyet nem akartam állítani, azt akartam, hogy ez a hit irracionális legyen. Mert az irracionális hit hatására harcolnak a keresztényekkel az arabok, emiatt állítják szembe egymással a civilizációkat. Nincs itt semmi objektíven létező.

G.: *De a te Macbethed hitt a természetfölötti világ létezésében, teátrálisan kihasználta, biztosra vette, hogy be tud avatkozni az ember életébe.*

W.: Ha a színházban megmutatom a természetfölötti világot, az vakmerő, de egyszersmind kényelmes megoldás. Beszélhetek róla, a létező benyomását kelthetem. Csakhogy ezt a világot nem jelenéseken, hanem embereken át kell megmutatni, máskülönben siralmasan hatna.

A *Bakkhánsnők*ben például az istenek emberi alakot öltöttek, a néző embereket látott. Krisztus parabolájában is az embert látjuk, és Istennek, az isteni természetnek a lényegét egyes-egyedül Krisztus metaforikus cselekvésein át kell megértenünk. Én mindig arra törekszem, hogy az istenit mindenekelőtt emberileg mutassam meg. A boszorkányok a háború gyermekei voltak, a holttestekkel borított utakon kóborló prostituáltak. A jelenség egyszerre volt objektív és szubjektív, a háborúból hazatérő katonák valóban találkozhattak vele. Továbbá az a véleményem, hogy Macbethnek a boszorkányokkal való találkozásai tökéletesen elütnek egymástól. A második találkozást az iránytűjét vesztett Macbeth élénkebben képzeli el és éli át. Most már hisz benne, hogy van bizonyos hatalma, és hiszi, hogy létezik valahol egy világ, amely üzenni akar neki. Az első találkozás talán még reális; talán még igazi, kimaszkírozott, ijesztő lányokkal találkozik, esetleg a háború áldozataival...

G.: *De mi az, ami ekkor mozgatja?*

W.: Felvetődik bennem, hogy talán éppen a háború pusztítása. Nem tudom, mi a háború. A forrásmunkák olyan rengeteg számadatot és dátumot sorolnak fel. De lehetetlen, hogy az egymás életére törő emberek összecsapása, a találkozás egy élő emberrel, akiből ki kell vágnunk egy darab húst, el ne fojtsa a világról való normális gondolkodást. Egyébként miért a férfinak kell katonáskodnia? A katonaság természetesebb állapota a férfinak, mint a nőnek? És hogyan csomagolhatjuk a háborút filozófiába? Hogyan teremthetünk a gyilkos küzdelemhez elveket, becsületkódexet? Miről van itt szó? Ezeket a szabályokat állítólag még a második világháborúban is tiszteletben tartották: a Vöröskereszt és bizottságai mindenütt megfordultak, és jóváhagyták az egyes nemzetek harci módszereit. Honnan ez az egész képtelenség? Honnan ez az elmélet, amely fölment bennünket, és módot ad rá, hogy ne minősüljünk puszta barbároknak, akik örökös kielégületlenségükben folytonosan a hódítás, a terjeszkedés állapotában vannak?

G.: *Macbethet tehát a külső körülmények determinálták volna?*

W.: Úgy gondolom, ez lehetséges. A kommunista rendszerben tizenkilenc évesen be kellett vonulnom. Nem akartam két évet elvesztegetni az életemből, ez elképzelhetetlen volt számomra. És Macbethnek hadba kellett vonulnia.

G.: *Macbeth tehát nem hordja önmagában a rosszat. Eszerint a külső körülmények – a háború, a hadsereg – felmentik?*

W.: Azt nem. Talán eleve megvannak a hajlamai. De vajon elmondható, hogy az egyik ember rosszabbnak születik, mint a másik? Ez túl olcsó magyarázat volna. Azok, akik meg akarják könnyíteni maguknak az életet, gyakran mondják: én a rossz démona vagyok, nem cselekedhetem másként. Macbethben is él egyfajta destruktivitás. Nézd csak meg az amerikai filmekben a Vietnamból való hazatérést. Csupa sérült ember, harci akarat nélküli, destruktív, öngyilkos hajlamú. A háborúból hazatérő ember hiheti, hogy ura a maga akaratának, hogy valamiért küzd, hogy a dolgoknak van valami értelmük, de tudat alatt már nincs ereje a konstruktív élethez.

G.: *Lady Macbeth nem járt a háborúban, nem sorozták be, mégis rossz. Személyisége a békét teremtő nő képének emblematikus tagadása.*

W.: Igaz. De képzeljük el, hogy egy férfi azt mondja szerető feleségének: „Ide figyelj, komoly esélyem van

Jelenetek Warlikowski Macbeth-rendezéséből (Schauspielhaus Hannover)

rá, hogy sokra vigyem, segítened kell!" Lehet, hogy az asszony először nemet mond, de utána átgondolja a dolgot, és úgy dönt, lojális lesz a férjéhez, és nem fosztja meg reményeitől. Különös függőség ez. Az asszonynak vigyázatosan kell eljárnia; úgy kell a cél felé törekednie, hogy közben meggyőződéssel hiszi: ha nemet mond, vége kettős létezésüknek, az együttélésüknek. Amellett ha valakinek eláruljuk a gondolatainkat, az hatásában olyan, mintha az egész világ előtt kiáltanánk ki. Ha egyszer belekóstoltunk ebbe az őszinteségbe, és nem ütköztünk ellenállásba, akkor a gondolat elveszíti a maga démoniságát, és köznapivá válik.

Az én szememben a *Macbeth* egy tízéves háborúról szól, amelyből a hős úgy tér haza, mint Odüsszeusz. Az asszony már túl idős ahhoz, hogy gyermekeket szüljön (vagy talán voltak gyermekei, de meghaltak?), és egyszer csak megpróbálkozik vele, hogy megemelje a házasság adrenalinszintjét. Macbeth a háború neveltje, aki megnyerte a maga háborúját, függetlenül az utána elkövetett gyilkosságtól. A Lady, úgy lehet, azt gondolja: meddő vagyok, nem szültem neki gyerekeket, így hát a társa, a barátnője leszek. A *Macbeth*-előadások gyakran egy házaspárról szólnak: egy férfiról és egy becsvágyó asszonyról. De akkor miért *Macbeth* a darab címe? Shakespeare *Lady Macbeth*nek is nevezhette volna. A figura nem egyértelmű. Nem egy ambíció fűtötte, mindenre kész megéráról van szó. Nincs ellenálló ereje. Azt mondja, a meggyilkolt áldozat az apjára emlékezteti. Nem viseli el a terhet, és összeroppan.

G.: *De ha az egész vállalkozásuk igazolható, honnan ered a rossz?*

W.: A háborút követő dekadens időszakból, a háború egyik áldozatából, egy egyensúlyát vesztett emberből, a puszta tehetetlenségből és tétlenségből.

G.: *Más szóval Macbeth sodorja bele a feleségét a gyilkosság mechanizmusába?*

W.: Nem, nem erről van szó. A Lady szerelemből cselekszik, hogy megmentse kettősüket, hogy maga mellett tartsa a férfit, és hogy legalább ezen a téren kielégítse, ha már nem képes arra, ami a férfinak a legfontosabb. Mert Macbeth szenvedélyesen szeretett volna gyermeket. Ezért van az, hogy a jóslatokban már az

Matthias Horn felvételei

első perctől jelen van Banquo és a fia. Ez Macbeth tudatalattijában gyökerezik.

G.: *Végső soron igencsak komor családi história ez.*

W.: Ha környezetünkben megfigyelünk ilyen párokat akár még művészkörökben is, ha látjuk, hogyan segítik egymást, hogyan működik bennük a becsvágy, valóban rábólinthatunk, hogy itt egy családi históriáról van szó.

G.: *Te is hasonló, kölcsönös ösztönzésen nyugvó művészi kapcsolatban élsz?*

W.: Azt gondolom, hogy az ilyen kapcsolat bizonyos értelemben elvakít. Nagyon sok erőt és energiát ad, másfelől azonban veszélyes lehet; annak ellenére, hogy mindig azt remélem, tisztességes úton közelítem meg a célt. Az ember megérzi, mely pontig tisztességes, és mikor kezd el hazudni. Ha a becsvágy fontosabb mozgatóerő lesz, mint az emberi fájdalom, amelyet ki kell fejeznünk, akkor hazudni kezdünk. Ez a különbség a forma és a tartalom közt. A rendező a tartalomért küzd, véleményt akar mondani a világról, és nem az a célja, hogy képet fessen a világról. Ezért jótékonyak a megsokszorozott energiák: felhalmozódnak, és átragadnak a színészekre. Hollywoodban újra párosok alakulnak ki: a rendező és az ő színésznője.

G.: *Ezért vetítettél a* Macbeth*ben részleteket a* Sunset Boulevard*-ból, ebből a hollywoodi gyilkossági történetből?*

W.: Úgy éreztem, Lady Macbeth tébolya Gloria Swansonénak felel meg. Amikor letartóztatják, úgy érzi: végre már nem kiöregedett, elfelejtett sztár többé, hanem új filmet forgat. Ő is hitt a szerelemben, a párhuzamos sorsokban. Macbeth is egy sokkal idősebb asszonnyal kötötte össze sorsát, és ez meghatározza érzelmeit. Sokkal jobban szeretem, ha a dolgok az emberekből indulnak ki, és nem a sorsból, a predesztinációból.

G.: *Ha egy rossz előadás a természetfölötti világot eleveníti meg, Shakespeare ódon boszorkány- és kísértetmesék szerzőjévé válik. Holott maguk a szövegek és saját kulturális ismereteink is arról vallanak, hogy az emberi tudat ötszáz évvel ezelőtt sem különbözött túlságosan a maitól.*

W.: Ez igaz. Senki sem mondhatja tehát, hogy a *Macbeth* színrevivőinek hinniük kell a boszorkányokban. Számomra ez megemészthetetlen. A legkevésbé sem érdekel, hogy rémséges varázsformulákon át vagy a fantázia függvényében mutassam be őket.

G.: *Akkor egyáltalán mire jók ezek a boszorkányok? Nem lehet, hogy konvencióról van szó, a Shakespeare korabeli nézők igényéről?*

W.: Talán idegborzolónak szánták őket? Bizonyos rendezők mind a mai napig így fogják fel a kérdést, a következmények nem izgatják őket. Engem a legjobban az bosszant, amikor csak úgy feltálalják nekem ezeket a jóságos vagy gonosz boszorkányokat, és nem mondják meg, miről van szó. Vajon a rendező egy másfajta rendnek veti alá magát, abban a hitben, hogy ennek a rendnek a mi világunkban is jelen kell lennie – avagy csak gúnyolódik, ironizál? Az én szememben a boszorkányok Macbeth bensejében működnek.

G.: *A fejében?*

W.: A fejében és részben a valóságban, meg abban a szellemi állapotban, amelybe a háború juttatta. Mint a legjobb háborús filmekben, például Francis Ford Coppola *Apokalipszis most*jában, amelyben az emberek magáig a pokolig, a félelem kvintesszenciájáig jutnak el, belebódulnak a bálványokba, az áldozati szertartásokba, a primitív, rítusokkal kísért törzsi viselkedésbe. (Ugyanez egyébként megtalálható Goldingnál, *A Legyek Urá*ban is.) Brando jelenetére gondolok a borjúval az *Apokalipszis most*ban. Nagyon közel kerülünk a boszorkányokhoz, a jelenésekhez, a jövőbe látó istenekhez. Annál is inkább, mert ez felment a felelősség alól, és a bűnt a jóslatra hárítja.

G.: *Macbeth azt hallotta, amit hallani akart. És neked mi az álláspontod a természetfölötti világgal és annak metafizikai titkaival kapcsolatban? Léteznek boszorkányok és szellemek?*

W.: Nem tudom, de inkább szkeptikus vagyok. Szívesen hinnék egy bizonyos energiában vagy a holtak lelkében. Nem tudom. Lehet, hogy ezt a kérdést későbbre tologatom, nehogy azonnal válaszra vagy döntésre kényszerüljek.

G.: *Soha nem ért olyan élmény, amely hívővé tett volna?*

W.: Szeretnék mindent, ami az életemben történik, bizonyos rend és szükségszerűség alapján látni. Igen. Szeretném, ha a világon harmónia lenne.

G.: *Bizonyítékod nincs rá?*

W.: Csupán egyetlenegy, ami az emberek között jön létre: valamiféle irracionalitás, valamilyen emberiség-egyház, valamilyen isten megszületése.

G.: *Amit most mondasz, nem vonatkoztatható* A dibuk*ra. Azt mondod, nem érzed a holtak jelenlétét, nem hiszel bennük. Akkor hogyan hozhattál létre egy olyan előadást, amely a szellemek bűvhatásáról szól?*

W.: A kettő nem egészen ugyanaz. *A dibuk*ban egy bizonyos létezés előtti állapot vonzott, az a gondolat, hogy a szerelmesek egyetlen testben találkoznak. Vannak lelkek, amelyek már a születés előtt ismerik egymást, és találkozásuk aztán az életben is megismétlődik. A lélekvándorlás, az már más téma. Nemrég valaki azt mondta nekem, hogy valamelyik korábbi életemben nő voltam. Mellesleg kicsit aggaszt, hogy mi mind, akik ismerjük egymást, egy előző életben ennyire közel álltunk egymáshoz. Lehetséges ez? De magam különböző helyeken különböző energiákat érzek, egy-egy személy jelenlétét vagy távollétét. Miféle teret alkotnak a lengyelországi zsidó temetők? Vajon senki sincs ott, mert senki sincs, aki élne?

G.: *És mi a helyzet Istennel?*

W.: Keresem a bizonyítékokat, amelyek a létezése mellett szólnak.

G.: *Valóban ezt keresed?*

W.: Ezt, de nem rögeszmésen.

G.: *És találtál már valamit?*

W.: Nem tudom.

G.: *A lengyel katolikusok útját jártad: hitoktatásban részesültél, áldoztál stb. Mikor támadtak kétségeid?*

W.: Tizennyolc éves koromban. Világos volt a fejem, és faggatni kezdtem magam. Találkoztam protestánsokkal, majd buddhistákkal. Az egyházat nagyon gyöngének éreztem, a nagyon egyszerű emberek vallásának, amely kizárólag arra törekszik, hogy az embereket az engedelmesség állapotában tartsa, főképp tilalmak révén. Az én szememben az egyház kompromittálta magát, és úgy éreztem, a kereszténység mind a filozófia, mind a teológia szempontjából kidolgozatlan. Nemrég egy barátom esküvője alkalmából tizenöt év óta először jártam templomban, és megtapasztaltam, hogy a művelt ember az egyház ellensége. Minden bizonnyal azért, mert sokkal többet sejt, mint amennyit egy paptól megtudhat.

G.: *A temetésekkel is ugyanúgy vagy, mint az esküvőkkel?*

W.: Temetésen nem jártam.

G.: *Teszel-e különbséget az egyház mint intézmény és a vallás között?*

W.: Protestáns szempontból az egész egyház nevű elmeszülemény kompromittálva van.

G.: *És mi a helyzet az evangéliumokkal?*

W.: Valaha olvastam, de ma már nem olvasom őket. Valamilyen már-már reformátori tiltakozás ébredt bennem. Mire való ez a sok kép, ez a töméntelen szent, ezek a hozzátoldások, amelyek már-már a láthatatlanságig kompromittálják a Legfelső Lényt? Ez a Lény a hívők többsége számára nem létezik. A vallásosság veszélyes, mert alibit ad az élethez. Az élet elég rövid, és mindig van valami ilyenféle alibink: a munka, a színház, a küldetés. Itt művész vagyok, ott meg hívő. Csupa alibi. Veszélyeknek kellene kitenni magunkat, fenyegetéseknek, legalább időről időre. Nekem is volt egy örök alibim: a munka. A színházi munka személyes kérdések, kétségek, állásfoglalások láncolata. Egyre több távolságtartással gondolok bizonyosfajta alibikre, köztük a vallásra.

2005

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT

Krzysztof Warlikowski: *Théâtre écorché*. Actes Sud, 2007. Piotr Gruszczynski interjúsorozata Warlikowski Shakespeare-rendezéseiről.

Tarján Tamás

Cinterem

WILLIAM SHAKESPEARE: MACBETH

Az utolsó jelenetek egyikétől gondolatban visszapergetve a Katona József Színház előadása hívebben mutatja magát, mint kopársága folytán néha egészen az érvelés, átvezetés hiányáig lecsupaszított, szaggatott linearitásában. A Macbethet játszó Hajduk Károly és a Macduffot alakító Lengyel Ferenc térdig, derékig egy veremben állva ütlegeli egymást. Tompán puffanó cséphadaróval. A trónját gyilkosságsorozat árán megszerző, mostanáig bitorló király és a becsületes, de sorsa uralásában gyenge, rosszul számító skót nemes nem érdemli ki, hogy vitézekhez méltóan karddal vívja végső párharcát. A vékonypénzű, szálkásan inas Macbeth (aki már hisztérikus felajzottsággal átlátta vesztét) és a bajnoki termetű, igaza tudatában tántorít-

hatatlanul bosszúszomjas Macduff viadala nincs előre lefutva. Hosszan, alélva, erőre kapva sújtanak egymás felé. Még ekkor sem bizonyos, melyikük dől az előre megásott sírba. Meglehet: mindkettejüket elnyeli a gödör. Kísérteties világításban vetíti magát a történelem boltozatára az iszonyú viaskodás.

A *Macbeth* a hatalmi evidenciák drámája – és az evidenciák semmibevételéé. A negatív evidenciáké. A világos beszéd mint nem értett vagy félreértett beszéd fogalmazódik meg benne. Zsámbéki Gábor rendezése mindkét szólamot roppant pontosan elemzi. Ezért bír mindvégig téttel valamennyi esemény, amelyhez a címszereplőnek köze van. Mintha marólúgban áztatták volna a szöveget, úgy roncsolt szét (nem elsősorban rövidítéssel, hanem értelmezéssel és hangsúlyokkal) minden fölöslegeset az interpretáció. A radikális kémia eredménye, hogy nem a rozsda válik le a monumentális shakespeare-i fémvázról, hanem a morális korrózió, a társadalmi és egyéni szétmartság marad vissza tartalomként.

Mészáros Piroska (Második boszorkány), Hajduk Károly (Macbeth) és Mészáros Béla (Banquo)

Khell Csörsz rozsdabarna díszlete csupán néhány táruló-záruló egyszerű falat helyezett a térbe. A talajt kis sírdombok teszik egyenetlenné. Az udvari, katonai segéderők alkalomadtán rutinosan süllyesztik a felnyitott sírüregekbe a könnyű, bábszerű, jelzett tetemeket. A halálukat lelő szereplőket ugyanígy. Holtak buknak ki nyughelyükről, testet öltő lélek jár vissza tudatot, lelkiismeretet feltépni. Ebben a birodalomban régóta tarthat a háború, mindennapos tennivaló az elföldelés. Hatalmas temetőn inog az ország. A jobb felől álló harangláb (nem különösebben sikerült építmény) csak erősíti a képzetet, hogy cinteremben: határtalan temetőkert hullákra éhes televényén játszódik a darab. A nagy, rusztikus színfoltokkal dolgozó Szakács Györgyi metálfényű és tompán fémes felületű, alig archaizáló hosszított ruhákkal járul hozzá a bemutató színdramaturgiájához, függélyes formavilágához, tárgyilagosan keserű látásmódjához. Szabó Lőrinc fordításában fémesen verődnek össze a sorok. Ha egy-egy nyelvi megoldás évtizedek múltán nehézkesebbnek hat, nem rozsda: patina lepi a textust.

Nagyvonalú, de nem egyenletes Zsámbéki perpendikuláris *Macbeth*je. Bezerédi Zoltán roskadozó betegségében is tekintélyes figuraként, jellemként hozza színre a magát már nehezen összeszedő Duncan királyt. Csapzott Lear, aki nem tartományokat osztogat, és nem a lányainak, hanem címeket és jussokat a győztes hadvezéreknek. Ő sem sejti előre, hogy akiket keblére von, azok taszítják félre az útból. Macbeth a türelmetlenül vágyott koronáért gyilkol, Banquo (Mészáros Béla figyelmes, de nem elég óvatos értelmiségit léptet ide-oda) utódai majd trónra kerülnek. Mindez előre meg van írva a sors, azaz a vészbanyák könyvében (a tragédia az, hogy a Macbeth házaspár szabad akaratából és a jóslatnak csupán az ígérvényeit felfogva cselekszik). A boszorkányok arcát három fénykör vágja ki a kezdés sötétjéből. Jordán Adél, Mészáros Piroska, Pálmai Anna: három útszéli nő, három kábult lápvirág. Egymásra viháncolt és a jövendölésbe izzított erotikájuk kissé öncélú, mivel a szíjas, ideges, önmagával dialogizáló Macbeth körül nincs szexuális aura, s Lady Macbeth is elhasználtabb meg praktikusabb, semhogy

Hajduk Károly, Keresztes Tamás (Donalbain) és Fullajtár Andrea (Lady Macbeth)

Koncz Zsuzsa felvételei

tényleges testiség motiválná férj és feleség összetalálkozó (de interferáló) leigázásvágyát, Duncan vérének sietős kiontását. Utóbb ezért stílusidegen a már megbomlott elméjű Lady holdkóros mezítelensége. Zsámbéki olykor önkényes bizonyos megoldásokkal: a boszorkányok lakta senki földjén például váratlanul kerül a falra Macbeth *Wanted!*-szerű plakátmása (az eláztatott papír foszlányos lekapargatása: a bűnös király mágikus megsemmisítése ugyanakkor erős és szép színházi impulzus).

Az előadás egyenetlenségei, önkényességei közé sorolható néhány kettős, hármas szerepkiosztás. Gyártható persze teória (ésszerű társulati és elfogadható lélektani indoklás), miért játszik Keresztes Tamás hűvösen élveteg *mindenmindegy* Második gyilkost és ellenszenves, enervált királyfit (Donalbain), sőt angol tábornokot (Siward) is, de ez még sincs rendjén. E terhet más is viseli. Kun Vilmos (Öreg, Orvos) esetében viszont önmagáért beszél az alakduplázás. A saját árnyává töpörödő Kun (a bemutató estéjén, március 15-én ünnepelte nyolcvankettedik születésnapját) tapintható rettegéssel vészeli át a gonoszság és önmarcangolás különös erőfölényét: a tébolyodottsága miatt (is) nem e világi lénynek érzékelt Lady mérgező kisugárzását. Az Orvos szájába tömi a papírlapot, melyre az asszony öntudatlan szavait jegyezte: lenyeli a tanújelet, hogy nyoma se maradjon, mit látott-hallott. A másik tanún, Olsavszky Éván (Udvarhölgy) látszik: hallgatni fog, mint a sír.

Kovács Lehel talányosan bújik a mozgékonyabb királyi sarj, a jövővel szembekötősdit játszó Malcolm bőrébe, Takátsy Péter a teljes közömbösségig alacsonyodott pária Első gyilkosként, Haumann Péter borissza Kapusa kicentizett alakításával, legyintő népi bölcselkedéssel billeg a drámai populáció felső (királyi, úri, katonai) és alsó (földönfutó, lumpen, bűnöző) szintje között. Alaposan kimunkált a színészvezetés, a gyerekszereplők, Szőke Árpád (Banquo fia) és Bezerédi Bendegúz (Macduff kisfia) is derekasan teljesítenek.

Lengyel Ferenc fokozatosan érleli harmadik főszereppé az ólmos, elkínzott, tanácstalan Macduffot. Az is lerí róla, hogy a királynak alkalmatlan számos figura között miért nem trónra termett férfi ő, az igazságosztó sem. (Egyelőre Kovács Lehel sunyi nyikhaj Malcolmja lesz a felkent, aki ugyanúgy osztogatja a plecsniket, és üresíti ki a jövőt, mint atyja tette.) Fullajtár Andrea korbácsként csap a történet indítására, nem a kezdésben, hanem a végzésben árnyalja a Ladyt. Szerepformálása szűkebb tartományban mozog, rekedtesebben szól, mint Zsámbéki *Médeiá*jában vitt korábbi címszerepe (a 2004-es Euripidész-előadás részint előzménye volt a Shakespeare-premiernek). Fullajtár és Hajduk összjátéka nemes, mert a gyilkos kettős részegültség hintájában hol az egyik, hol a másik nemtelent repíti előre. Hajduk Károly az elvetemedett, hatalomvágyó, III. Richárdéra emlékeztető intellektus erejével hiteti el Macbeth hadvezéri kvalitásait. Akkor is monologizál, amikor másokhoz szól. Hősnek – egy közkeletű meghatározás szerint – azt tekintjük, aki középpontjából kimozdíthatatlan. Zsámbéki Gábor Macbethje Hajduk játékában olyan férfi, akinek – a világrend megcsúfolásaként és önmaga szégyenére – vág az esze, ám nincs, sosem volt, nem is lehet jellemcentruma.

WILLIAM SHAKESPEARE: MACBETH (Katona József Színház)

Fordította: Szabó Lőrinc. **Díszlet:** Khell Csörsz. **Jelmez:** Szakács Györgyi. **Dramaturg:** Fodor Géza. **Zene:** Sáry László. **Rendező:** Zsámbéki Gábor.
Szereplők: Bezerédi Zoltán, Kovács Lehel, Keresztes Tamás, Hajduk Károly, Mészáros Béla, Lengyel Ferenc, Dankó István e. h., Szőke Árpád, Kocsis Gergely, Bezerédi Bendegúz, Kun Vilmos, Haumann Péter, Fullajtár Andrea, Rezes Judit, Olsavszky Éva, Jordán Adél, Mészáros Piroska e. h., Pálmai Anna, Takátsy Péter, László Géza Attila e. h.

Kolozsi László

Hat mező, az egyik: Hermina

FISHERMAN'S FRIENDS – HALÁSZ PÉTER DOKUMENTUMSZÍNHÁZ

A játéktér hat egyenlő mezőre oszlik. Játéktérnek mondom a színpadot, mert nemcsak színészeket látunk, nemcsak jeleneteket, nemcsak Halász Péter-darabok egy-egy érdekesebb, többnyire az álomhoz, egy álmodóhoz kapcsolódó epizódját, hanem tévéinterjúk részleteit is, egy szakadt szélekkel kitépett darabot a *Herminamező* werkfilmjéből, kultikus előadások rögzített foszlányait. Játékteret célszerűbb mondani, hiszen abban sem vagyok biztos, hogy ami a színpadon történik, az színházi előadás.

Ha a színházi előadás közösségi élmény, akkor semmiképpen sem az. Ha a színház azt jelenti, hogy ugyanazon nevetünk, ugyanazon csodálkozunk (mi, nézők) – hiszen ugyanazt a darabot nézzük –, és nevetésre ingerel bennünket a másik kacagása, akkor nem mondhatom, hogy Vajdai Vilmosék kísérlete színházi élménnyel ajándékozza meg Halász Péter egykori rajongóit és tisztelőit. De ha nem ragaszkodunk ahhoz, hogy a színház zárt tér, ahhoz, hogy fontos része a színháznak a másik, a másik néző megnyilvánulása is, akkor nyugodtan mondható a *Fisherman's Friends* legalább olyan erőteljes színháznak, legalább olyan erős élménynek, mint a Halász Péter-darabok, -előadások jelentős része. És arról is szól – még ha másképpen is –, mint a Halász-darabok többsége. A szabadságról. Történetesen azért, mert a darab központi, sőt abszolút figurája Halász Péter: egy szabad ember. Egy olyan ember – ez bontakozik ki a hat részletből –, akinek leglényege volt a szabadság.

Vajdai Vilmos álomjeleneteket húzott elő a Halász-repertoárból, mind a hat részletre rá lehetne fogni, hogy egy álom részei. Tulajdonképpen nem lényeges. Halász oeuvre-je olyan összetett és sokrétű, hogy más apropót is elő lehetett volna csalogatni az egyébként az életművéhez képest (annak súlyához képest) csekély anyagból. A Katona József Színház Kamrája szűk hely: bal szélen Halász Péter *Önbizalom* című darabjából ad elő Juristovszky Sosa és a világ legkisebb színházában (vagyis egy, a fejére applikált színpadban) Takátsy Péter. Krízis, krízis, ismételgeti Takátsy, mint aki legszívesebben már csak ezt mondaná, semmi mást. Mellettük, balra, műgyepen, műszituációban, műfutás közben beszélget Adorjáni Bálint és Krasznahorkai Ágnes arról, hogy a menedzser (Adorjáni) beszáll-e harmadiknak. Lesz szív alakú kád, szív alakú ágy, és jön egy csinos barátnő is. Ez a részlet is az *Önbizalom*ból van. És eldönthetetlen: nevetni kell-e rajta. Ez a komikum, Halász komikuma, sötét. Olyan sűrű, mint a kínai levesek; és olyan erős.

A játéktér közepén vetítés. A képek nem túl élesek, olykor nem kivehető, mit is látunk éppen. Bal szélen, alul, interjúk mennek. Halász Péter a szép emlékű *Stúdió*nak (a *90*-nek, majd a *94*-nek) nyilatkozik, többek közt a lakásszínházról: elmeséli, hogy a szomszéd néni panaszkodott, hogy besúgók garmadája lepi el a lakását, és az egyik fülét a falhoz tapasztva hallgatja, mi folyik a szomszédban. De pechje volt, azon az estén épp egy néma előadás ment.

Nem mellesleg: elképesztő, hogy Halász milyen felszabadultan tudott nevetni minden pöffeszkedő hatalmaskodón és magán a hatalmon is – észleli, hogy az milyen dühvel, milyen kétségbeesetten akarja tönkretenni, eltüntetni, nyomát is befedni, de azzal is tisztában van, hogy úgy tud túljárni az eszén, úgy tudja igazán felpiszkálni, ha nem változtatva a mentalitásán, egy percre el nem felhősödő ábrázattal, csak derül rajta. A vetítéseken megjelenő Halász Péter mindig derűs. Derűs feljebb is, a *Gyerekünk* című új színházi előadás részletében. Egy néző ölébe ül: hogy az előadás emlékezetesebb legyen. Hihetünk neki. A geg tulajdonképpen pontosan mutat rá, miért maradtak (más egyéb okok miatt is, persze) Halász előadásai emlékezetesek. A bátorsága is maradandó. Jobbra fent a *Herminamező* werkfilmje pereg. Ez az a film, amely a legtöbbet mondja ´56-ról – pedig rengeteg film született a nagy esemény nagy évfordulójára. Ez az, amely nemcsak ötvenhatos film – hiszen a többi, a lényegtelenebbek csak azok, és legfeljebb csak az évfordulókon kerülnek majd elő. Pedig a főhős, ha jobban megnézzük: Ken, vagyis Barbie párja. A *Herminamező* alatt egy dal megy: a *Mr. Dead és Mrs. Free*. A Squat Színház előadásának részlete. Háborús funky.

A kivetítés mellett a *Kínai*ból játszik egy nyúlfarknyit Tenki Réka és Dankó István. Tenki Réka felébred, és elmeséli egy színes, szélesvásznú álmát. Mellettük egy remek részlet megy ugyanebből a darabból: a meghallgatás, Bánki Gergely és Gosztonyi Csaba előadásában. Minden színész, ha jól számoltam, tizenötször játssza el ugyanazt a nyúlfarknyi részletet újra és újra. A legjobban, a legátéltebben Bánki Gergelyék produ-

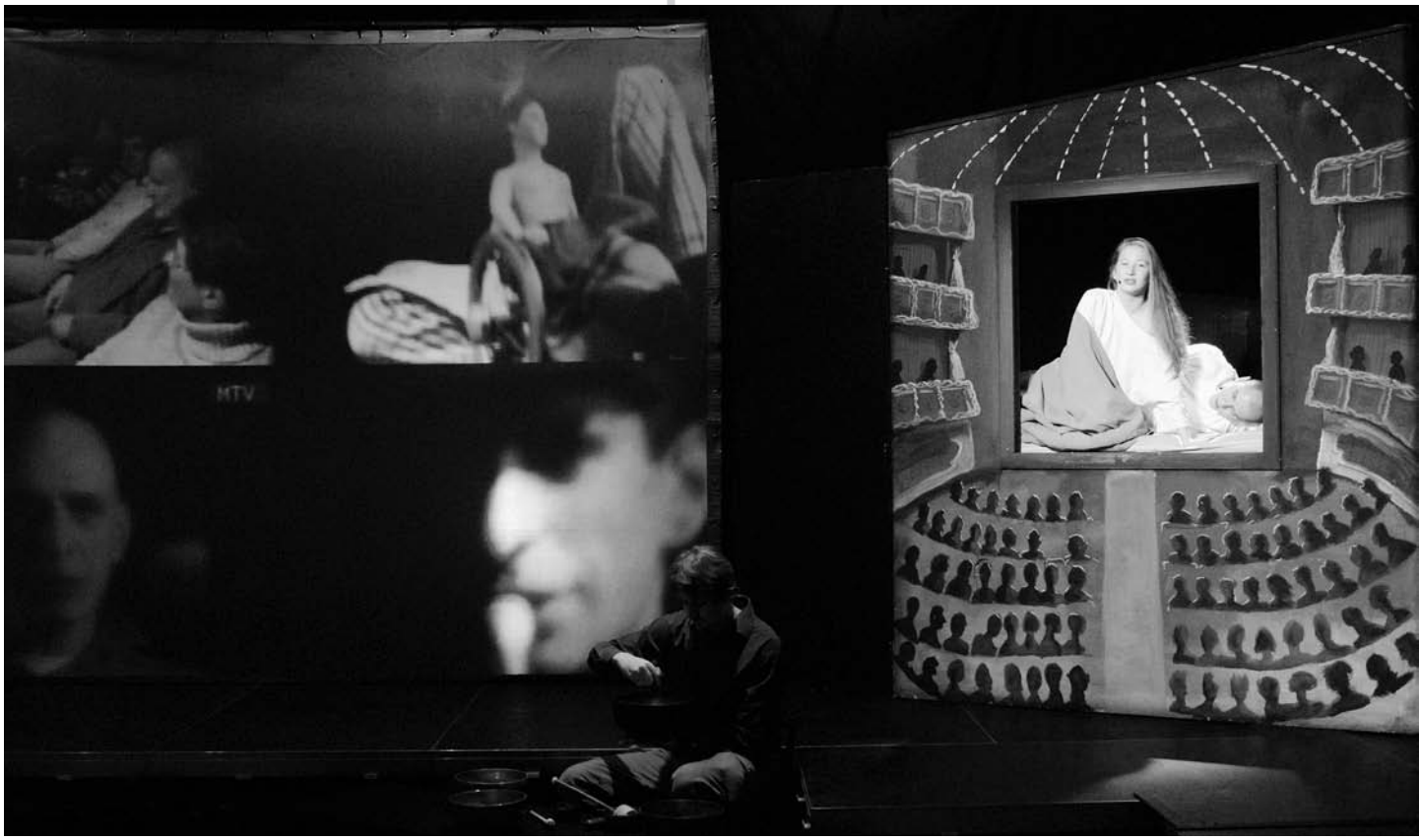
Juristovszky Sosa, Takátsy Péter, Adorjáni Bálint és Krasznahorkai Ágnes

kálják a *Kínai* részletét, de színjátékról beszélni a *Fisherman's Friends* esetében botorság lenne. Ha valamit dicsérni lehet, az egyrészt a színészek kitartása, másrészt az alázata: hogy nem változtatnak, legfeljebb csak apróságokat, nüanszokat, egy-egy megjelenítésben, de egyébként ugyanazt mondják, újra és újra, tehát: körülbelül ugyanúgy.

Ugyanis – és ezért nem közösségi élmény, nem a nézők együttes élménye ez az előadás – amit hallunk, azt egy tizenkét sávos füles (vagyis tolmácsgép) egyik sávján halljuk. Mi rendezzük, mi, nézők, el és be, ezt az előadást.

Nem tudom, kinek mikor esik (esett) le, hogy minden sávban ugyanazt halljuk, sokszor – és ha tekergetünk, a tizenegy sáv egyikén (egy sáv üres: ez lehet akár jelképes is) az egyik epizódhoz kapjuk a hangot –, én elég hamar érzékeltem, hiszen az egyik felolvasó a hátam mögött ült. A látottak ugyanis kiegészülnek négy hangsávval. A *Tesla és Edison* hangjáték mulatságos részletéhez ugyanúgy nincs kép, mint az interjúrészletekhez, a hangos levelekhez (ezekből olvasott fel mögöttem Pálmai Anna), a dalokhoz (itt is fel-felsejlik

Váradi Gábor, Tenki Réka és Dankó István



Koncz Zsuzsa felvételei

egy-egy baljós vagy a valóságos helyzeteket komikusan lehetetlenné keverő álom) és az utolsó, a ravatalozón elmondott beszédhez. Mi, nézők határozzuk meg, mennyit akarunk hallani egy-egy jelenetből. Mihez milyen képet nézünk. Ha nem bírjuk, nem tetszik, amit hallunk, továbbkapcsolhatunk. A másik nevetését csak sejthetjük, megpróbálhatjuk kitalálni, hogy ki, hol, miért mordult fel, kacagott, bődült el. Ez nem közösségi élmény; a másik néző reakciója: adalékanyag.

Nem feltétlenül az a tisztességes nézői (vagyis hallgatói) magatartás, ha minden képet szépen végigveszünk, mint egy nyelvleckében. Úgy éreztem, frappáns megoldás lett volna, ha az előadás akkor ér véget, amikor már mindenki elment: ha mindenki akkor megy el, amikor már mindent látott, mindent megértett, ha már biztos benne, hogy a munkát – ami jelen esetben nemcsak befogadást, a néző szokásos munkáját, hanem gyászmunkát is jelent – maradéktalanul elvégezte. De a zárlat egy vers. A *Herminamező*ben is elhangzó, argóban írt vers. A szabad emberről.

„A belső szabadság állapota – írta abban az időben, amikor Halász Péter Nyugatra kényszerült, Eörsi István – csak fokonként érhető el. Először az igény támad fel, hogy saját törvényeinket kövessük. A szabadság első stádiumában az ember valódi szükségleteit kutatja, megpróbál eltávolodni a konvencionális elvárásoktól. Azután, amikor megindul valódi szükségletei útján, rendszerint agresszíven és provokatívan próbálja érvényre juttatni magát. A harmadik stádiumban jut el az ember oda, hogy a pátosztalanság pátoszával teszi, amit énje sugall, viselkedés helyett létezést nyújt."

Ez – a pátosztalanság pátosza – jellemezte a leginkább Vajdai Vilmosék méltó megemlékezésnek is nevezhető előadását. A *Fisherman's Friends* erős hatású, akárcsak a megfázottaknak ajánlott cukorka, a *fisherman's friend*. A szabadság harmadik fázisa adott hírt magáról. Egy jelentős színházi ember. Valaki, aki nemcsak álmában volt szabad.

FISHERMAN'S FRIENDS –
HALÁSZ PÉTER DOKUMENTUMSZÍNHÁZ
(A TÁP Színház és a Katona József Színház közös előadása, Kamra)

Rendező: Vajdai Vilmos

Jászay Tamás

Csináljunk Wagramot!

EDMOND ROSTAND: A SASFIÓK

1809. július 5–6.: a Bécshez közel eső Wagram falu mellett nagyjából kiegyenlített erőviszonyok mellett összecsaptak a Károly főherceg vezette osztrák seregek és Napóleon csapatai. Az ötödik franciaellenes koalíció sorsát megpecsételő ütközet, majd az osztrákok vereségét kimondó schönbrunni béke látszólag Bonaparte dicsőséges pályafutásának újabb állomása. A történészek azonban megjegyzik, hogy Napóleonnak ezúttal korántsem volt könnyű dolga: a „kis káplár" hadvezetési stílusát akkor már évek óta tanulmányozta fél Európa, s így kezdtek rajta eligazodni, ráadásul a francia hadfiak lelkesedése is apadóban volt az egyre megerőltetőbb hadjáratok miatt. Napóleon wagrami győzelmét ha túlzás volna is pirrhuszinak nevezni, krónikásai mégis a császár hamarosan bekövetkező bukásának egyik intő előjeleként emlegették a csatát.

A történelmet persze mindig a győztesek írják. Rostand *A sasfiók*jában ma éppen ez (is) lehet érdekes: a darab nagy ügybuzgalommal, ám nem kevés túlzással megrajzolt panorámakép egy olyan korról, melyben különös felelősséget hordozó pillanatnak, a történelem mint identitásteremtő erő kanonizálásának lehetünk szem- és fültanúi. Meg annak, hogyan írja felül és szét egymást, máskor meg hogyan fér meg egymással a központilag terjesztett és a suttogva terjedő történelem; annak, hogy halála után több mint egy évtizeddel micsoda áhítattal ejtik ki Bonaparte Napóleon nevét még azok is, akik hivatalból megvetették őt. És persze ebből következően azt is látjuk, ahogy egy egész generáció igyekszik kétségbeesetten életben tartani, újraolvasni és értelmezni Napóleon idővel nem halványuló alakját. A dráma tétje a sokszor ellentétes érdekek és olvasatok metszéspontjában álló, emiatt (is) szenvedő és szenvelgő Sasfiók, Mária Lujza és Napóleon tüdőbajos, kevély kölykének a megváltása, az ő személyes viszonyának tisztázása apja monstruózus fantomalakjához.

Merthogy az 1830–1832 között játszódó, hatfelvonásos, a romantika túlzó stílusjegyeinek bőkezű alkalmazása miatt levegőért kapkodó Rostand-opusnak a színpadon egy ízben sem megjelenő I. Napóleon császár az egyik főszereplője. Víg özvegye, a legfeljebb megszökött papagája és elrontott frizurája miatt bánkódó Mária Lujza; a vérfagylaló nyugalmat magára

erőltető, az egykori bálványnak még az emlékét is eltiporni akaró Metternich; a valóság csontos ujjú kísértetei elől a szenilitás derűjébe menekülő Ferenc császár és a többi szereplő egytől egyig saját, Napóleonhoz fűződő viszonyát próbálja tisztázni és megfogalmazni, nem kevésszer önterápiás célzattal.

Vidnyánszky Attila csupa líra, szemet és fület gyönyörködtető, nagy ívű debreceni rendezésében a császár győzedelmes alakja is megjelenik – egy festményen. A schönbrunni helyszín hátterében domináló óriási tükör túloldalán Jacques-Louis David jól ismert, heroizáló portréja Napóleonról, ahogy pompás paripája hátáról az Alpokon való átkelésre buzdítja katonáit. Alekszandr Belozub artisztikus miniáldíszletében a kép elhelyezése túlmutat önmagán: sokáig a portré túloldalát látjuk, a hatalmas, foncsorozott, szemet vakító, tükrös felületet. Metternich egyik dühödt távozásakor megbillenti a tükröt, ekkor villan fel először a titkos portré. Napóleon feltűnése váratlan meglepetés, ám pontosan érzékelteti az osztrák udvar viszonyát egykori félelmetes ellenfeléhez: hiába titkolnák, vagy tennék meg nem történtté minden lehetséges eszközzel az egykori eseményeket (lásd a Sasfiók történelemóráját, a rendőrfőnök Sedlinsky túltengését stb.), azok idővel úgyis felszínre törnek.

Hervatag arisztokratizmussal uralja a színpadot a sok fehér és arany – igaz, a gyászév réges-rég letelt, de mintha szorgos kezek különös figyelmet fordítanának arra, hogy véletlenül se emlékeztessen semmi a kimúlt rezsimre. Oldalt és hátul fehéres, ferdén levágott tetejű falak, a magasból a „léggömb alakú empire kristálycsillár" helyett óriási, gyönyörű, sárga és fehér virágokkal borított lomb ereszkedik le. Belozub fantáziáját dicsérik a színpadra begördített, többfunkciós, kifinomult bájjal megálmodott masinák: a nyitó képben szereplő diadalszekér és a multifunkciós pianínó, melyen jut hely székeknek, titkos rekeszeknek egyaránt. A különös, dekoratív járgányok az osztrák udvar mesterkélt, modoros légkörének háromdimenziós kivetülései. A jelmezeken szintúgy a fehér és a csontszín uralkodik – emiatt válik hangsúlyossá, ha valaki vagy valami megtöri a monokróm világot, mint például Flambeau Séraphin (Varga József józan, fontos alakítása), Napóleon egykori katonája, amikor libériáját lecseréli gránátos-egyenruhájára, de említhetjük Napóleon háromszögletű, fekete kalapját is (a maszkabálos felvonás másképp ellenpont: a színpompás kosztümök közül éppen a Sasfiók egyszerű katonaruhája lóg majd ki). A látvány mellett a hangzó élmény is alapvető fontosságú: Vidnyánszky előadásában szinte végig szól a zene, a versben elhangzó szöveg mellé és alá erős, hatásos alapot biztosítva. A rendező zeneválasztása a színpadi események hangulatából következik, békésen fér meg egymás mellett Berlioz és Beethoven, Schnittke és a Kronos Quartett.

Az osztrák udvart a saját nagyszerűségükbe beleszerelmesedett pojácák töltik meg: koncentrikus, hangosan rajongó és manírosan deklamáló körökben gyűlnek a névleg irányító Ferenc császár és a valójában diktáló Metternich köré (emeljük itt ki Tóth Lászlót és Andrássy Mátét). Az udvar valóban altat és kábít, mint elhangzik a darabban: a kedélyes mosoly valójában az arcra erőltetett torz vigyor, hiszen itt mindenki színlel és alakoskodik (az álarcosbál – Vidnyánszky által máskor is nagy kedvvel használt – színház a színházban jelenetsora ennek pandanja). Metternich folyton fortyogó, kitörni kész vulkán: Trill Zsolt alakításában vékony határvonal választja el a vadászkutya éberségét a paranoid önkényúrtól. Jobbkeze, Sedlinsky rendőrfőnök alakjában Mészáros Tibor egyszerre tud fenyegető és nevetséges lenni: a kisemberrel magas lóról beszélő, agresszív akarnok és az ügyefogyott hivatalnok ügyes keveréke (a Ferenc császár szakszerű köszöntésére minket, nézőket buzdító, részben improvizált jelenete a tháliabeli vendégjátékon ugyan kissé hosszúra nyúlt, de a meglepetés erejével és a kivitelezés profizmusával

hatott). Mária Lujza (Szűcs Nelli) önnön fontosságának teljes tudatában éli napjait Schönbrunnban: feltornyozott hajjal, hófehér selyemruhájában suhan ideoda, szerepet játszik és maszkot visel, bágyadtan tartja kezét és remegteti szempilláit.

És persze középen ott áll a rettegett mítoszt életben tartó, Napóleonra és egész életművére puszta létével kínosan emlékeztető császári utód, a Sasfiók. A római király, Reichstadt hercege, akit következetesen Franz-

BALRA LENT: Jelenet az előadásból

JOBBRA: Krisztik Csaba (Franz, reichstadti herceg) és Kristán Attila (Prokesch)

Máthé András felvételei

nak, s véletlenül sem François-nak szólítanak az udvarban; akinek gondosan preparált történelmet kell tanulnia; akinek minden lépését szolgáknak álcázott kémsereg figyeli; és akit egyáltalán nem ejtettek a feje lágyára. Máris kijelenthetjük, hogy a budapesti főiskoláról Debrecenbe került Krisztik Csaba pályáján lényeges állomás Sasfiók-alakítása. Lenyűgöző látni, menynyi színt és ízt képes felmutatni a jóval könnyebben és unalmasabban, némi szentimentális nyavalygással is elintézhető figurában. Sasfiókja akaratos kiskamasz és nagy kujon, mélabús művészlélek és szeretetre éhes gyermek. Mindenki vár tőle valamit: a nép evidens módon az utódot látja és reméli benne, új esélyt, hogy megfordítsák a történelmet (Metternichet is épp ez a – nem túl életszerű – lehetőség aggasztja, ő bármi áron megszabadulna a kotnyeles fiútól); Mária Lujza és Ferenc császár pedig unalmas és unatkozó Habsburg fiókává változtatnák a herceget. Az elvárások hálójába gabalyodott Sasfióknak esélye sincs, hogy elkerülje saját tragédiáját.

Vidnyánszky előadásának számos megoldása véső dhet abba, aki türelemmel, nyitottan közelít a lendületes, a külcsínre sokat adó, poétikus, olykor saját működésén is elmélázó s az eredményt újabb jól komponált képekkel felmutató színházhoz. A produkciónak akadnak gyengéi: a régi debreceni erők szemmel láthatólag többet küzdenek Vidnyánszky stílusával, mint a főiskoláról a cívisvárosba került fiatalok; túlzásnak tűnik a hatásvadász, megsokszorozott finálé; említhetjük a színpadot időnként eluraló túlzsúfoltságot is, bár ez szinte bizonyosan visszavezethető arra, hogy Budapesten az eredetinél jóval kisebb színpadra kényszerült az előadás. És mégis: a lenyűgöző, egységes vizualitás és a néhány kiemelkedő színészi alakítás miatt jelentős, formátumos előadás.

EDMOND ROSTAND: A SASFIÓK
(Csokonai Színház, Debrecen)

THÁLIA

Fordító: Forgách András. **Díszlet-jelmez:** Alekszandr Belozub. **Rendező:** Vidnyánszky Attila.
Szereplők: Krisztik Csaba, Varga József, Trill Zsolt, Kóti Árpád, Mészáros Tibor, Kádas József, Kristán Attila, Andrássy Máté, Mercs János, Vranyecz Artúr, Tóth László, Bakota Árpád, Szűcs Nelli, Oláh Zsuzsa, Újhelyi Kinga, Szűcs Kata, Földeáki Nóra.

Rádai Andrea

Dolgozni, enni, pénzt keresni

ARNOLD WESKER: A KONYHA

Az egri Gárdonyi Géza Színház *A konyha* című előadása nem elégszik meg a homlokukról izzadságcsöppöket törölgető, a belüket is kidolgozó konyhai munkások sanyarú sorsának bemutatásával. Máté Gábor rendezése – az aprólékos kidolgozottság, a társulat csapatmunkája és az egyéni színészi teljesítmények – túljut a naturalista bíbelődésen, és Arnold Wesker drámájának metafizikai rétegét is megjeleníti: az örök emberire nyitogat kapukat a moslékot nagyüzemben termelő, olajszagú konyhából.

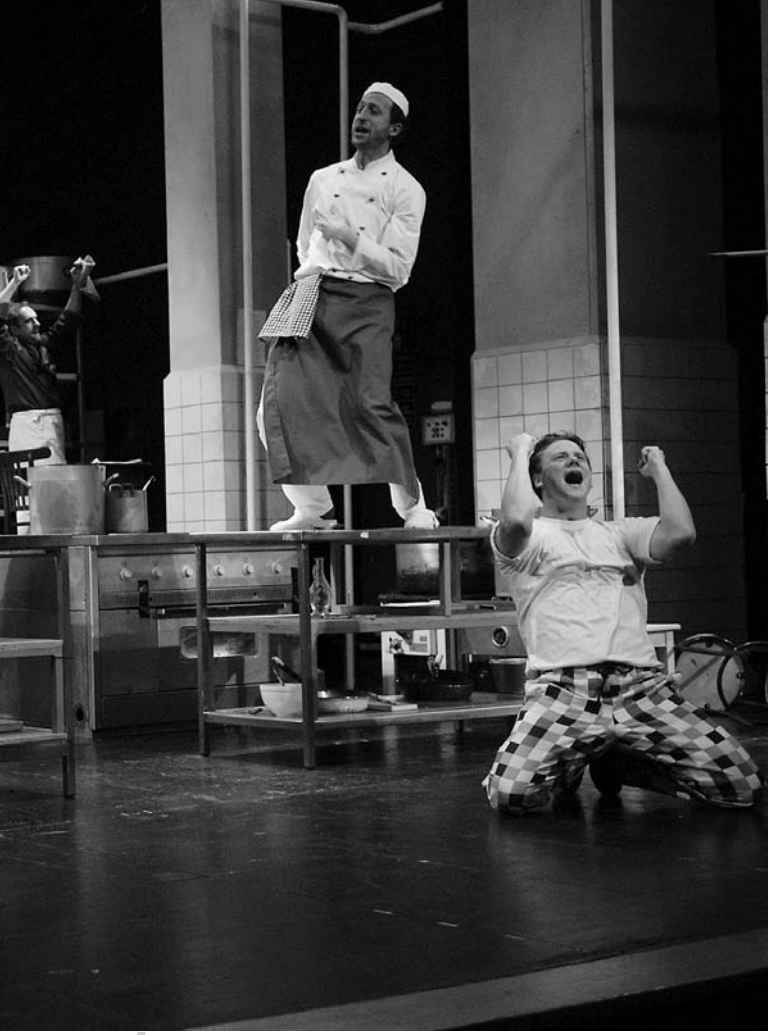
A konyha egy nap története, a munkahelyek világának keresztmetszete: a színpadon tesz-vesz, zsibong közel harminc szereplő, a hierarchia tagjai (a mosogatófiútól a tulajdonosig), akik tüzetes részletességgel mutatják be a különböző munkafolyamatokat (a nyersanyag feldolgozásától a felszolgálásig) és a munkahelyi eseményeket (a konfliktusoktól a baleseteken és a lopáson át a szerelmek szövődéséig). A rendezésen és a színészi teljesítményen múlik, hogy az enciklopédikus aprólékosság nem válik-e unalmassá, és hogy a dráma értelmezési lehetőségeinek rétegzettségére felfigyel-e a néző.

Az előadás naturalisztikus rétegének alapja a színpadon végzett konyhai tevékenységek kidolgozottsága, a díszlet (Cziegler Balázs) és a jelmezek (Izsák Lili), melyekben realisztikus és stilizált elemek keverednek. A szereplők a munkát konyhai eszközök segítségével imitálják, rendkívül profi módon: mintha némafilmben főznének, melyből kimontírozták a karikákra hulló sárgarépát és a sercegő olajat. A két cukrász még a felvert tojásfehérje keménységét is ellenőrzi, amikor a felfordított tálat egymás feje fölé tartják. A csúcsidő közeledtével a fütyörésző jókedv az egyre feszítettebb munkatempónak adja át helyét. Amikor a közönség már kapkodva figyel, a szakácsok még összhangban vannak: a serpenyőket, merőkanalakat, tányérokat ütőhangszerként használva egy zeneszámot adnak elő. Aztán a hangok véletlen zajokra esnek szét, s a már szinte lehetetlen teljesítményt követelő őrült tempó áthelyezi a konyhát egy másik, valószínűtlen világba, miközben a színpadon stroboszkópszerű fények villognak.

A jelmezek – mind a civil, mind a munkaruhák – belesimulnak a konyhai környezetbe, a különböző színű egyenruhák ugyanakkor egyénítik a szereplőket, Peter égszínkékje például kívülállást és elvágyódást sejtet. A díszlet minden elemében valóságos konyhára emlékeztet: a csempe sárga a kosztól, a „Dohányozni tilos!"-tábla piros, és a hátsó falra helyezett ventilátor hangosan zúg a munkaidő alatt.

Az előadás egy másik rétege az embert megnyomorító munkahelyi miliőt mutatja be. Az erősen bevilágított nézőtéren nehéz feledni, hogy az irodában, az ügyfélszolgálaton vagy, teszem azt, a tanáriban is érvényesek *A konyha* mindenkit bedaráló farkastörvényei, az össze- és elnézések, a halk kuncogások, az összerö högések és -súgások világának szabályai. A konfliktusoktól megfeszülő közösséget ennek megfelelően a színészek egy-egy pillantással, gesztussal ábrázolják, és a családi perpatvarokat ingerültséggel vegyes kíváncsisággal nézik végig. A személyzetet egy dolog köti össze: az étterem tulajdonosától való rettegés és az iránta érzett gyűlölet. Amikor Marango keleti bölcsekre emlékeztető ruhájában, Evian-palackkal a kezében légiesen a színpadra lép, a konyha elcsendesül, és megfagy a levegő. Kaszás Gergő eszköztára ezúttal is telibe talál: a színész flegmatikusan tárja szét a karját, szájával csücsörít, fintorog, közönybe burkolt dühvel veri le a csikkekkel teli hamutartókat.

Az előadás színészei nemcsak közösségként jelenítik meg az étterem alkalmazottait, hanem könnyedén felrajzolt jellemvázlatokat is felvonultatnak. Az iszákos Max (Venczel Valentin) gyűlölködő, bárdolatlan bunkó. Fekete Györgyi keserű Berthája apatikus boszorkány. A kőszívű Frankot (Görög László) csak a kerek női mellek és fenekek hatják meg. Sata Árpád Alfredója munkáját lelkiismeretesen végző jelentékte-



FENT: Jelenet az előadásból

JOBBRA: Görög László (Frank), Ács Norbert (Gaston), Ötvös András (Kevin), Blaskó Balázs (Chef) és Hüse Csaba (Michael)

len kisember, akiről kiderül, hogy hősies tettekre képes. Hans (Szívós Győző) harsány bajtárs. Ács Norbert Gastonja hirtelen dühű, izgága ciprusi. A kicsinyes Michael (Hüse Csaba) szemérmetlen tolvaj. A cukrászok, Paul (Vajda Milán) és Raymondo (Mészáros Máté), évődve válnak jó haverokká. Blaskó Balázs séfje remegve várja a nyugdíjat. Anne (Bozó Andrea) mindentudó és mégsem oly pletykás, s a kávégép mellett álldogálva is kedvességet sugároz, ami titkos szerelmére, Frankre nincs kellő hatással.

Ötvös András Kevinje megállja helyét új szakácsfiúként: a kemény ír legény – akit egyébként sosem szólítanak rendes nevén – lassanként elfogadtatja magát a közösséggel. Akkor nő meg igazán mind a konyha, mind a közönség szemében, amikor zseniális paródiát ad elő Marangóról, azaz Kaszás Gergőről. Peter démona, Monique (Járó Zsuzsa) kemény nő, aki mindent megkap, amit akar: Petertől héjanászuk túlfűtött szexualitását, férjétől a biztos megélhetést. Schruff Milán elkallódott *angry young man*t alakít Peter személyében, aki mintha még nem nőtte volna ki gyermekkori magatartás-problémáit. Tartalmasabb életre vágyik, de suta önreflexiós kísérletei, ebből adódó tehetetlensége és párkapcsolati válsága hebrencskedést és agressziót szül.

Az előadás tágabb, az élet egészére vonatkozó rétegét először a közjátékban kezdi el érzékelni a néző, majd a szimbólumként értelmezhető motívumok, a baljós jelek egyre sűrűbben fordulnak elő egészen a végkifejlet mély tragikumáig. Az ebéd és a vacsora közötti délutáni pihenő, a közjáték erős képpel indul: Peter egy polc tetején ül, s egy hatalmas doboz van a fejére húzva. Amikor azt mondja: álom, leugrik a magasból. A pihenő utáni hajrá könnyebb, de az este az aznap történtektől terhes, s a Peterben maradt kérdésekre „Két roastbeef!" a válasz. Bár az előadás során fokozatosan gyülemlik a feszültség, a konyhásfiú váratlanul és felfoghatatlanul gyorsan kattan be: egy szempillantás alatt rángatja a földre az idegengyűlölő megjegyzést tevő pincérnőt, majd hatalmas csörömpöléssel ledönti a polcot, a húsvágó bárddal hadonászva megsebesíti magát, és az előtérbe rohan. A következő pillanatban a konyha csempés falai a levegőbe emelkednek. Eltűnhet a konyha? Lehet változtatni a világ szerkezetén?

Mire az étterem-tulajdonos bejön, Peter vérző karral, pihegve, megtörten ül a színpadon. Marango fojtott dühvel, széttárt karral, az égre emelt tekintettel kérdezi: mi van ezen kívül? A konyha falain túl a színház falai, tátongó feketeség.

Az étterem-tulajdonos leveszi zakóját, felgyűri ingujját, és kezébe vesz egy tányért. Elkezd törölgetni.

Gál Gábor felvételei

ARNOLD WESKER: A KONYHA
(Gárdonyi Géza Színház, Eger)

Fodította: Lőrinczy Attila. **Díszlet:** Cziegler Balázs. **Jelmez:** Izsák Lili. **Dramaturg:** Sirokay Bori. **Színpadi akció:** Stohl András. **Rendezőasszisztens:** Lázár Rita. **Rendező:** Máté Gábor.
Szereplők: Venczel Valentin, Fekete Györgyi, Görög László, Sata Árpád, Szívós Győző, Schruff Milán, Ötvös András, Ács Norbert, Hüse Csaba, Bányai Miklós, Vajda Milán, Mészáros Máté, Blaskó Balázs, Kaszás Gergő, Bozó Andrea, Rácz János, Pálfi Zoltán, Balogh András, Ágoston Péter, Járó Zsuzsa, Mészáros Sára, Dimanopulu Afrodité, Dér Gabi, Nagy Adrienn, Ivády Erika, Tatár Gabi, Szabó Emília e. h., Nagy András.

Koncz Zsuzsa felvétele

Sz. Deme László

Szertartás az irodában

INGMAR BERGMAN: RÍTUS

A Radnóti színháztermének eleve közvetlen, barátságosan rokokó légköre még intimebbé alakul a *Rítus* című előadáshoz. Az erkély változatlanul marad, a zsöllyére viszont lépcsőzetes nézőtér kerül, közelebb csúsztatva ezzel a befogadót a játékhoz, sőt felkísérve a színpadra, amelynek két oldala szintén a közönségé. Közelről lehet tanulmányozni a pőre hangulati és érzelmi rezdüléseket, az érzékeny és bonyolult finomságú emberi viszonylatokat Ingmar Bergman (anno) kultfilmjének színpadra állított változatában. Három előadóművész, betiltott előadásuk és egy bíró körül bonyolódnak az események, váltakozó hatalmi játszmák közepette. Míg Abrahamson bíró adóvizsgálat ürügyén vájkál a művészek életében, addig a művészek különös, spirituális világukkal ejtik rabul kínzójukat. A kezdeti alapállás fokról fokra egyre bonyolultabb alakzatokba rendeződik. Az adócsaló kollektíva érzelmi sokszögek és hálók sorát produkálja, feszültségekkel terhelt szimbiózisban élnek, egymás nélkül képtelenek a működésre. A hangadó Hans, csinos felesége, az egzaltált és túlérzékeny dög Thea félrekefél a harmadik munkatárssal, a házibarátszerű, zilált ösztönlény Sebastiannal. A viszony nem titok a belső bizonytalanságaival küszködő Hans előtt sem, de annyi a kötés és kapocs a háromszögben, hogy bár próbálkoznak, egyikük sem képes kitörni e varázsgyűrűből. Hozzájuk képest Abrahamson bíró joviális, érett személyiségnek tűnik, szürke átlaghivatalnoknak, csakhogy érintkezése a nem hétköznapi alakokkal feneketlen traumákat szabadít rá, magánya, üressége, elhagyatottsága egyre nyilvánvalóbb és vészterhesebb lesz, eksztatikus kitörésekbe torkoll: a társadalom működésébe integrált (sőt: kényszerített) lélekben olyan űr tátong, hogy végül a művészek minden különcségük ellenére is sokkal emberibb lényeknek tűnnek mellette.

Az összetett figurák komplex belső életét pontos érzékenységgel tapintja ki a színészek játéka, s a frusztrált karakterek kivételes módon erősödnek Esztán Mónika jelmezeiben. Kováts Adél Thea alakjából a törékeny nőiség mellett elképesztő démoniságot hív elő, szolid kosztümje alatt erotomán hajlamok rejlenek. A kihallgatás során riadtan dadog, madárkaként vergődik a kérdések súlya alatt, csakhamar azonban egy pornósztár eltökéltségével próbálja magára húzni a bíró urat, majd halottá dermed, de minden hirtelen váltás csak színjáték, stratégia: míg a rémült bíró kétségbeesetten próbálja rendbe hozni a felfordulást, Thea gyors mozdulattal igazítja helyre a parókáját. Remek

Bálint András (Bíró), Schneider Zoltán (Sebastian), Kováts Adél (Thea) és Szervét Tibor (Hans)

hangulati váltásokat élvezhetünk a szállodai enyelgésnél is Sebastiannal, akit Schneider Zoltán elemi erejű, zsigeri és brutálisan őszinte meláknak játszik, lompos öltönyben és egy ízléstelenül hivalkodó napszemüvegben. Szervét Tibor szűk ingben és feszes nadrágban, folytonos kiábrándultságát mindenki felé általános undorra biggyedő ajaktartással alakítja a zárkózott, komplexusoktól gyötrődő és simulékony Hansot, akiben csak Thea iránt lüktet érzelem – ökölbe szorított kezekkel kísért, zárt ajkak közül előpréselt, őszinte szerelmi vallomások formájában. Pompás, ahogy Bálint András a konzervatív szabású öltönyt, fekete nyakkendőt viselő Abrahamson bíróként a kihallgatások közben egy-egy súlyos mozzanatot feloldva a térdére csap, és gyerekes örömmel szökik fel a székről, ebbe sűrítve egy nyárspolgári világ teljes álszentségét és infantilizmusát.

Míg Bergman filmjének hazai premierjénél, az 1970-es években feltehetően a bíró és a művészek, az elnyomó hatalom és egy szabadabb élet politikai színezetű konfliktusára rezonálhatott a befogadó, ma a film – és az előadás is – valamiféle spirituális hiányról tudósít inkább. Lukáts Andor rendezése is efelé orientálódik, központi figurája a bíró, akinek lényegi megnyilvánulásaként emeli ki szinte mazochisztikus vonzódását a szadisztikus eszközökkel kihallgatott művészek iránt. Thea szexuális kitörésre készteti, Hansot megalázza, de előtte még Sebastiant is úgy felbőszíti, hogy az felkapja az egyik széket indulatában, s a bíró úr rémülten térdepel elé, ám ugyanazzal a lendülettel fel is tépi az ingét, felkínálkozik a csapásra. Borzasztó üresség tárulkozik fel: valakit verni kell, hogy érezzen? Számára még ez is az áhított emberi érintkezés egy formája? A misztérium hiátusa fojtogatja a bírót, aki hiába fohászkodik több ízben is az Úrhoz, ez nem párbeszéd lesz, hanem egyoldalú, merev és kielégítetlen reszketés a sötét színpad halovány fénykörében. Ezt a sóvár tengődést kavarják fel a művészek, akik a normálist áthágó kapcsolatuk és személyiségük, törvényenkívüliségük és irracionalitásuk ellenére is azt a világot hozzák el, amelyre a valaha művészi álmokat dédelgető, de a családja hatására ezekről lemondó bíró áhítozik. Lukáts Andor módszeres, szinte precíz műgonddal fejti ki az alakok belső mozgatórugóit, s az események a film vágásához képest komótosabb ritmusban áramlanak a rítus felé.

Az utolsó jelenetben a művészek bemutatják ősi hatásokkal operáló szertartásukat, amit a hatóságok betiltottak, elindítva ezzel a kihallgatások sorát. A bírónál megjelenik Hans ágaskodó rézfallosszal, Thea háromarcú maszkban, vágyként, áttetsző keblekkel, Sebastian pedig férfinőként, aranyozott melltartóban. A nő felemelkedik, dobolás, egy serlegbe hólyagból bor csorog. A bíró ezt a szertartást áhítja, akár önmaga feláldozásaként is: Sebastian arcon csapja, a bírónak elered az orra vére, szinte felizgulva csetlik-botlik be a játéktérbe, zavarosan összevissza beszél, végül meghal. S bár a kellékek kevésbé nyersek, inkább mívesek, nem olyan brutális erővel hatnak, mint a filmben, s a rítus ereje is csökken a műfaji korlátokból eredően – a közel ülőkre intenzívebb hatást gyakorol, mint az erkélyen helyet foglalókra –, mégis szinte katartikus ez a kegyetlen és kristálytiszta végkifejlet, ahogy a hideg, bürokratikus kurválkodást maga alá gyűri egy mitikus homályba vesző, mégis tisztább és autentikus szertartás.

INGMAR BERGMAN: RÍTUS
(Radnóti Miklós Színház)

Fordította: Kúnos László. **Dramaturg:** Morcsányi Géza. **Díszlet-jelmez:** Esztán Mónika. **A rendező munkatársa:** Őri Rózsa. **Rendező:** Lukáts Andor. **Szereplők:** Szervét Tibor, Kováts Adél, Schneider Zoltán, Bálint András.

Tarján Tamás

Parlag itt, parlag ott

BEAUMARCHAIS: FIGARO HÁZASSÁGA

A néző időnként beleszalad előadásokba, melyek felvonásról felvonásra, sőt akár jelenetről jelenetre újrakezdődnek. Jó esetben valamennyi elindulás fantáziadús, mindegyik felől rálátni a darabra, csak éppen a rendező sajnos egyik mellett sem tette le a garast. Így járt Eszenyi Enikő a Vígszínház *Figaró*jával. *Egy bolond nap* a *Figaro házassága* „avagy"-gyal toldott címe, s érződik: egy bolond nap százat csinál, s ezt a mostani egyet is száz másik csinálta. Szétterülő, tét nélküli ütődöttségben, csalafintáskodásban telnek az Almaviva alkormányzó által látni valóan egyáltalán nem alkormányzott Andalúzia mindennapjai. S ha netán a történelmi vidéké nem is, az Almaviva-birtoké mindenképp. Erősen hanyatlik a régi dicsőség (az éji

homályban letarolt romkert a szoborpark, odabent, meglehet, századok ültenek el a legutóbbi festetés óta), s nincs messze az idő, amikor ez a mindenen nagy irgum-burgumokkal, ejnye-hínnyékkel, trükkökkel és megbocsátásokkal túllépő társaság, úr és szolga birtokon, sorson kívül találja magát.

Ami egyelőre összetartja a hétköznapokat: a haszontalan monumentalitás. A gróf óriási (használatlannak tűnő) könyvtárban perlekedik Susanával: ennyi kötetbe egy egész vármegye minden tudását fel lehetne halmozni. Elöl, középen – mint centrum, kötelező tartozék és mementó – állványra helyezett földgömb *(egy világ)* választja el a vitázókat. Kamarás Iván karszékre támaszkodva próbálja megőrizni kétes erkölcsökön nyugvó, rogyadozó úri tekintélyének maradékát. Fáradt (nem a játéka, hanem a figurája): unja a banánt, vesződést feleséggel, szeretővel, háznéppel, nősülékeny

Koncz Zsuzsa felvétele

Danis Lídia (Susana), Viszt Attila (Pedrillo), Anger Zsolt (Figaro) és Kamarás Iván (Almaviva)

inassal. Danis Lídia (mint Rosina grófné komornája, Figaro jegyese) folyamatosan feltörekszik: napsugaras, derűs egyéniségét nem feszélyezik az előkelőségek, nincs sok kétsége, hogy amit szeretne – kis cél, jó cél – eléri.

Kentaur operai léptékű díszletei a kicsinyke emberek fölé boltozódnak; az ugyancsak általa tervezett kiadós jelmezeket szabhatták Beaumarchais Franciaországában, de a XIX. század felé araszoló Magyarországon is. A rendezés igyekezett a Mozart-opera részleteivel operálni (a zenét Keresztes Zoltán mixelte). Ebből fakadóan olykor áriázni is kell(ene), e művelet azonban messze meghaladja a közreműködők torkát.

A Hamvai Kornél készítette, átírásnak is nevezhető fordítás kedélyes, konvencionális, kissé elmosódott szituációkat hív elő a színműből, melyet Eszenyi Enikő hol erre, hol arra mozgat, hol egyik, hol másik színészének nyit előnyösebb teret, s amit a mélyrétegekig ható műelemzésben (négy irodalmi munkatárssal, konzultánssal az oldalán) elmulasztott, azt ismétlésekkel, jó öreg, biztos poénokkal fedi el. Figaro nehezen nyélbe ütött, de tudvalevően nyélbe ütött házassága mellékbonyodalmakat bőven terem, s a publikum jelenetről jelenetre dönthet, éppen kit övez figyelmével és rokon- vagy ellenszenvével. Olyan dörzsölt színészek kollaborálnak vele (Eszenyivel is, a közönséggel is), mint a kezében fej salátát méltatlankodva nyomorgató Reviczky Gábor (Antonio kertészre nem fogható rá, hogy mindenáron a konfliktusok sűrűjébe óhajtana beleszagolni), Iglódi István, akiben Bartolo orvos gyér életnedvei töpörödött szervek közt áramolhatnak, oly lefojtott az alak. Pindroch Csaba is alaposan beletanult már saját magába, de a másodpercre pontos méltatlankodás, amellyel Basil (a grófné egyéb feladatokkal is megterhelt zenetanára) az éterbe morogja nemtetszését, megfelelően mulatságos; Fesztbaum Béla szintén minták (köztük maga játszotta szerepek) nyomán farag korrupt jogi antitalentumot Don Gusmán bíróból. Pap Vera a tovatűnt ifjúság kezét elengedni nem akaró Marcelina házvezetőnője repetitív szerepformálás, melyhez hasonlót tőle nem egyet, nem kettőt őriz a Vígszínház albuma; Hegyi Barbara biztos intelligenciából hozza, így majdhogynem jellemzetlenül hagyja Rosina grófnét. Frissebbek Varju Kálmán (Querubín) öltözött és vetkezett penderülései, szerencsés pillanatokban aura veszi körül Tornyi Ildikó Doritáját (azaz Antonio leányát).

A címszereplő életkorát illetően a szerző és az átigazító is kétségek közt hagy minket. Mindenesetre Anger Zsolt inkább a saját papájának, idősb Figarónak tűnik (amiből viszont a tűzön-vízen át vele egybekelni kívánó Susana enyhe gerontofil beállítódása következne. Ám ez nem egy *következő* premier). Angerből nem hiányzik a szkepszis, amely – hiába a páros élet remélt kezdő órája – e parlagias, kiszikkadt miliőben a mégoly életigenlő férfit is hatalmába kerítheti. Míg kollégái általában sabloncsattanókra törnek, Anger Zsolt megpróbálkozik a háztáji életfilozófiával (s minél odaadóbban kapálgatja szürke agysejtjeit, annál kérdésesebbé teszi Kamarás spleenes grófjának karakterét: hát nem egyszerűbb lenne, ha Almaviva sietve áldását adná a tervezett frigyre? Nem épp észveszejtő férfiúi célját valószínűleg utólag biztosabban elérhetné; Susanát nézve a *ius primae*

noctis intézményétől nem sokat remélhet. De Kamarás grófja nem is mutatkozik ádáz nőfalónak).

A nevettetésre igen, elgondolkodtatásra nem képes *Figaro* jobb jeleneteibe Anger mindig beleüti az orrát: ő a vígszínházi újdonság. Amúgy a szabálytalan blende módjára szét- és összecsúszó, függönyt helyettesítő hatalmas lemezek mögött jobbára érdektelen a kép, Eszenyi nem fotografál semmi különöset.

PIERRE-AUGUSTIN CARON DE BEAUMARCHAIS: FIGARO HÁZASSÁGA, AVAGY EGY BOLOND NAP (Vígszínház)

Fordította: Hamvai Kornél. **Díszlet, jelmez:** Kentaur. **Zene:** Keresztes Zoltán. **Mozgás:** Katona Gábor. **Irodalmi munkatárs:** Deres Péter. **Konzultáns:** Böhm György, Bodor Böbe, Héjj János. **Szcenikus:** Krisztiáni István. **Világítás:** Komoróczky Gábor. **Rendező:** Eszenyi Enikő.
Szereplők: Kamarás Iván, Hegyi Barbara, Anger Zsolt, Danis Lídia, Varju Kálmán, Pap Vera, Iglódi István, Fesztbaum Béla, Reviczky Gábor, Tornyi Ildikó, Pindroch Csaba, Viszt Attila, Kovács Martina, Orth Péter e. h., Lázók Mátyás e. h.

Urbán Balázs

Hagymáz

ELEK SZILVIA: A VARÁZSLÓ KERTJE

Izgatott nővérkék jegyzetelnek. Majd egy pszichiáter érkezik a színre, s felkéri Brenner doktort előadásának megtartására. Vagyis előadást látunk az előadásban. Mindezt egy dokumentumdráma kereteként. A főszereplők közt pedig egy civil pszichiáter, aki azonban önmaga helyett szerepet játszik. Alig fut le néhány perc a bemutatóból, s már sejteni lehet, hogy itt komoly bajok lesznek. Lesznek is.

Csáth Géza sokáig csak kevesek előtt ismert életműve az utóbbi két-három évtizedben szélesebb körben is népszerűvé vált. Az irodalmi értéken túl ebben alighanem jelentős szerepe van a novellák extrém tematikájának, a testi-lelki borzalmak szuggesztív megjelenítésének, de minden bizonnyal a Csáth személyéhez kötődő, polgárborzasztó életrajzi elemeknek (gyilkosság, ópium, őrület határán táncoló zsenialitás) is. Írók, rendezők nehezen állnak ellen a csábításnak, hogy a társművészetek eszközeivel is feldolgozzák az életmű darabjait – majd' mindig az író életéhez, személyiségéhez kötődő tényeket és mítoszokat is vegyítve az alkotásba (ez alól talán csak Molnár György nyolcvanas években készült tévéfilmje – talán máig a legérdekesebb és legautentikusabb Csáth-adaptáció – jelentett kivételt). Az orvos végzettségű Sárosi István például drámát is írt a témából – az erőtlen anyag bágyadt pécsi előadása elmosódottan él bennem. E mű címével is idézte Csáth sokat emlegetett kijelentését a „húszmilliomodik évről", vagyis az ópium tudattágító hatásáról. A filmadaptációk pedig az utóbbi években szaporodtak: előbb András Ferenc készített kisfilmet a kábítószerfüggő doktor életének egy szeletéből, mely állítólag csupán része lett volna egy tervezett nagyjátékfilmnek – az eredményt látva örülhettünk, hogy a terv csak terv maradt. S már csak hely hiányában is tartózkodnék attól, hogy hosszasabban morfondírozzak azon, vajon Szász János minden ízében kidolgozott, gyönyörűen fényképezett, egészen remek színészekkel forgatott filmjét miért is éreztem végtelenül sterilnek és unalmasnak. Mindez arra figyelmeztet, hogy a mítosz és az extremitás önmagában nem garancia a sikerre: ha Csáthon és a Csáth-műveken keresztül nem sikerül valami ópiumon túlit, az érzelmi és szexuális kiszolgáltatottságról általánosabb érvényűt, a zseni–őrült-paradoxon közhelyein túllépőt mondani, könnyen érdektelenségbe fulladhat az adaptáció.

A fenti eszmefuttatás azonban csaknem érvényét és értelmét veszti a Nemzeti Színházban frissen bemutatott, *A varázsló kertje* című előadás láttán. Merthogy az író-rendező, az előadásban színészként és zenészként is közreműködő Elek Szilvia nem a csáthi életmű mélységeinek feltárásával, annak továbbgondolásával marad adós, hanem az alapvető szakmai tudással. Maga a Csáth-művekből, Kosztolányi-versekből és más idézetekből, hivatalos dokumentumokból összeollózott, néhány szerencsétlen dialógussal feltöltött szöveg eleve csak akkor állhatna meg a maga lábán, ha rendkívül erős, a szövegkönyvet csupán nyersanyagként használó rendezői vízió működtetné. Ám vízió, ha van is, nem működik: csupa megválaszolatlan és megválaszolhatatlan kérdés az előadás. Mit keres itt G. kisasszony – vagyis az *Egy elmebeteg nő naplójá*nak cserepei –, ha a szimplán hisztérikus, nimfomániás idiótának tűnő lánynak semmi köze a doktor-

Miklós Marcell (Csáth Géza), Páder Petra, Eke Angéla és Csuja Fanny

Koncz Zsuzsa felvétele

hoz? Miért kell színre rángatni Kosztolányit, ha a két eltérő magatartásforma, művészi pálya konfliktusának megidézésére még csak kísérlet sem történik? Egyáltalán: hogyan lehetséges az, hogy az előadás másfél órája alatt semmilyen színpadi konfliktust nem látunk, s még a legdrámaibb eseményekről is csak monológokból értesülünk? Ha változnak az idősíkok, hogyan lehetséges az, hogy a szereplők mindig ugyanazt az arcukat mutatják? Mit keres ebben a földhözragadt történetben Hügieia? Hogyan képzelhető el, hogy a színpadi jelenlét, megszólalás alapjait nem ismerő civil pszichiátert (aki nyilvánvalóan szakmájának kitűnő ismerője) színpadra rángassák csak azért, mert az eljátszandó szerep egy pszichiáteré? (Ilyesmire egyetlen sikerült példát tudok: Szabó Rékáék *Véletlen* című előadását, ám az ott felléptetett, kitűnő előadói képességekkel rendelkező matematikus nem matematikust játszott, hanem a maga nevében a saját előadását mutatta be a színpadon).

És akkor még nem is beszéltünk a produkció jelentős részét kitevő filmbejátszásokról. Hogy ezekért mennyiben felel a rendező, s mennyiben a színlapon operatőrként feltüntetett Csabai Attila, nem tudom. Mindenesetre annyi látszik belőlük, hogy alkotójuk alaposan tanulmányozta Huszárik Zoltán életművét, majd roppant kevés fantáziával igyekezett alkotásainak motívumait megidézni. Amikor pedig ezek a motívumok is eltűnnek, s hosszasan nézhetjük például Csáth futását a mezőn, a filmetűd már-már komikus hatást kelt. Ilyen körülmények között roppant hálátlan feladat a színészi alakításokat elemezgetni, hiszen elképzelhető, mennyi segítséget kaptak az ifjú aktorok a szerepek felépítéséhez. Mindenesetre Miklós Marcell erejéből annyira futja, hogy révült tekintettel meredjen ránk, s elejétől a végéig ugyanabban az egzaltáltnak szánt tónusban ejtse ki a szavakat, míg Bródy Norbert olyannyira elegáns, derűs Kosztolányi, mintha mindvégig egy kellemes felolvasóesten tartózkodna. A szereplők karát a színház négy ifjú stúdiósa egészíti ki, akik közül Eke Angélának jut az a kevéssé hálás feladat, hogy G. kisasszony sikolyainak és vergődéseinek testet adjon. Szerepel még az előadásban maga Elek Szilvia, megszámlálhatatlan, ám szerencsére többnyire néma szerepben. Ez abban azért nem akadályozza meg, hogy a tapsrendnél csaknem középre ne rendezze magát – nem kell túl sok rosszindulat ahhoz, hogy ezt tekintsük az előadás egyetlen professzionális rendezői gesztusának.

Nem állítom, hogy még soha nem láttam hasonló bemutatót – de azokat a struktúra leginkább periferiális pontjain, elrejtett pincékben, zugokban volt alkalmam megtekinteni. Ezeket legalább mentette valamelyest a kísérletezés szándéka; elvégre mindenkinek el kell kezdenie valahol színházat csinálni, míg kiderülhet: alkalmas-e a pályára vagy sem. Ez a „valahol" azonban mégsem lehet a Nemzeti Színház Kaszás Attiláról elnevezett stúdiója. A Nemzetinek feladata persze a kívülről érkező, formabontóan izgalmas törekvések felkarolása, ám az is, hogy az izgalmas, kiforratlan tehetséget el tudja választani a puszta dilettantizmustól. A legdöbbenetesebb mégis az, hogy a produkció színlapján Jordán Tamás mint társrendező szerepel. Csak reménykedni tudok abban, hogy ez nem fedi a valóságot.

ELEK SZILVIA: A VARÁZSLÓ KERTJE (Nemzeti Színház, Kaszás Attila Terem)

Zene: Csáth Géza. **Díszlet, látvány, jelmez:** Vladár Csaba. **Videó- és filmtechnika, operatőr:** Csabai Attila. **A rendezők munkatársa:** Bencze Zsuzsa. **Rendező:** Jordán Tamás, Elek Szilvia.
Szereplők: Miklós Marcell, Bródy Norbert, Elek Szilvia, Eke Angéla, dr. Danics Zoltán, Csuja Fanny, Kis-Várday Juli, Páder Petra.

Koltai Tamás

A pokol mi vagyunk

TASNÁDI ISTVÁN: TRANZIT

Embereket összezárva, csoportba gyűjtve megfigyelni egyike a dramaturgiai fogásoknak. A múlt század hatvanas–hetvenes éveiben az angol dráma modellálta szívesen, nálunk legutóbb Spiró György *Koccanás*a alkalmazta. Tasnádi István egy repülőtéri tranzitváróba tereli megfigyeltjeit, viselkedésüket vizsgálandó. A várakozás mint sajátos semmittevési helyzet alkalmas bizonyos latens magatartások vagy személyiségjegyek felszínre hozására, attól függően, hogy a szerző meddig megy el. Tasnádi annak tudatában, hogy a reálszituáció lehetőségei korlátozottak, elég messzire. A szereplők izoláltságára – indoklás nélkül szakíttatták meg velük turistaútjukat, a tranzit rajtuk kívül üres, személyzet nincs, az üvegajtón túl átvonuló utasok nem vesznek róluk tudomást – késleltetett dramaturgiával ad *irracionális* magyarázatot. A futószalagon megérkező bőröndökből különös, néma lények bújnak elő, akik pszichésen és fizikálisan kapcsolódnak a csomagok tulajdonosaihoz. Egyesek alkatilag is emlékeztetnek „gazdáikra", mintha ők maguk volnának fiatalabb kiadásban, mások – ez csak később értelmezhető – komplementer személyiségek. Lassan kiderül, hogy a bőröndlakók – talán vulgáris magyarázat, de a lényeget fedi – az utasok lelkei. Hogy csak a szélsőséges példákat említsem: a csinos és vékony modellé egy kislány (vágy a gyerek után), egy sportoló fiatalemberé nő (rejtett alternatív nemi identitás), a technokrata üzletember bőröndje viszont egy öngyújtón kívül üres, pedig nem is dohányzik (pislákol benne a lélekkeresés ösztöne).

A hasonló modellek közül Buñuel filmjében, *Az öldöklő angyal*ban – épp most játsszák a színpadi változatát – szintén az irracionális jelenik meg, amikor az előkelő estélyen összegyűlt társaság tagjai képtelenek kilépni a nyitott ajtón, és bénultságuk következményeként, a rendezői implikáció szerint a reális tér-idő koordinátákon kívül kerülve, megélik személyiségük fölbomlását. Tasnádinál ugyanez történik. Sartre *Zárt tárgyalás*ának szereplői – hipotetikusan: halottak – a „pokolban" folytatva banális életüket rájönnek, hogy „a pokol a többiek". A *Tranzit*ban is kapunk racionális magyarázatot a legvégén – a szereplők szintén halottak, egy repülőszerencsétlenség áldozatai –, de ez, ugyanúgy, mint Sartre-nál, nem több az e világ, túlvilág konvenció segítségül hívásánál az absztrakcióban kevésbé otthonos közönség megnyugtatása érdekében. A rezümé is csak annyiban módosul, hogy Tasnádi szerint – ha jól értem – *a pokol mi vagyunk*. (A szövegben Dante-utalásokat talál a művelt olvasó.)

A versbe tördelt, a szerzőhöz méltóan könnyed és magvas szöveg észrevétlenül emelődik el a közbeszéd naturalizmusától, és elég nagy teret hagy a rendező-

Pezzetta Umberto felvétele

Urházy Gábor László (Sportoló 2), Kiss Ernő (Edző), Mészáros András (Sportoló 1), Farkas Ignác (Apa), Ligeti Kovács Judit (Winnerné) és Szakács László (Winner)

nek a teatralitásra. A Vereckei Rita tervezte üvegcsarnok a rafinált hipernaturalizmus hatását kelti, az ajtók siklása és a csomaglift automatikus működése csak fokozatosan vezet át – világítással és mobil elemekkel – az irrealitásba. A rendező Bagó Bertalan is komótosan mutatja be a helyszínt, az elején hosszan kivár, végletekig fokozza a nem történés feszültségét, és még jó ideig nem ül rá a szöveg svungja által diktált tempóra. Van időnk belegondolni a sorban érkező szereplők intim szférájába, tippelhetünk a háromtagú család (Ecsedi Erzsébet, Farkas Ignác, Farsang Kitti), a laptopjába temetkező pedáns Üzletember (Nagy Péter), a Terhes nő és az Orvos (Kovács Olga és Kricsár Kamill), a Modell (Holecskó Orsolya), a látszattal és nevükkel ellentétben *lúzer* Winnerék (Szakács László és Ligeti Kovács Judit), az Edző (Kiss Ernő) és a Sportolók (Mészáros András és Urházy Gábor László), valamint a Tolókocsis (Szegezdi Róbert) mögöttes életére. Lassanként értesülünk a konfliktusokról és traumákról – a Terhes nő béranya, az autóbalesetben megbénult Tolókocsis a felesége halálát kívánta, az alkalmi pár egyéni fiaskóit kompenzálja feltűnősködéssel stb. –, amelyek a bőröndlakók érkeztével és az idő múltával kifakadnak, kölcsönös agresszióba és káoszba torkollanak. Az elszigetelt, hétköznapi jelzésekkel ábrázolt pszichodrámák egymás ellen fordulnak, gyilkos indulattá fokozódnak, és – Stefán Gábor koreográfiájára – kollektív haláltánccá fajulnak, a „lelki duplikátokat" alakító színészek fegyelmezett és ihletett közreműködésével. Az előadás egy „folytathatatlan" ponton zenés drámára vált (Szemenyei János musicalesítette a prózában elmondhatatlant), hogy az eggyel magasabb fokozatú stilizáltság elviselhetőbbé tegye a vér nélkül – a „halál után" vagyunk – és groteszk színezete ellenére lehangolóan kegyetlen öldöklést. Az őrült világ metaforájának kilátástalanságát az ártatlanság mitológiája – az örök (újjá)születés – enyhíti valamelyest. A katasztrófát – a repülőgép-balesetet és a személyiség felbomlását – egyedül a megszületett csecsemő éli túl, akit Noéminak hívnak ugyan, de a *gyermek* alakjában az özönvízből való megmenekülésen túl egyetemesebb szimbólumot is fölismerhetünk. De hogy mégse bizakodjunk annyira, a földi maradványokat két cinikusan nevetgélő transzcendens lény takarítja el, fekete szárnyakkal. A pokol angyalai?

A traumatikus tartalmat megfelelő könnyedséggel közvetítő darab és előadás erényei épp e kettő kényes egyensúlyából származnak. Bónuszként fogható föl, hogy egyikük sem mutatja mélyebbnek magát, mint amilyen. A végén újrakezdődik az egész, ami a kifejlet ismeretében a legkevésbé sem vigasztaló.

TASNÁDI ISTVÁN: TRANZIT
(Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg)

Zeneszerző: Szemenyei János. **Díszlet-jelmez:** Vereckei Rita. **Mozgás:** Stefán Gábor. **Rendező:** Bagó Bertalan. **Szereplők:** Ecsedi Erzsébet, Farkas Ignác, Farsang Kitti, Nagy Péter, Kovács Olga, Kricsár Kamill, Holecskó Orsolya, Szakács László, Ligeti Kovács Judit, Kiss Ernő, Mészáros András, Urházy Gábor László, Szegezdi Róbert, Spisák István, Tisza Anita, Andics Tibor, Pap Lujza, Tánczos Adrienn, Szakály Aurél, Székely Kitti Adrienn, Vizkeleti Zsolt, Pete Zsuzsanna, Mihály Péter, Székely Botond, Fichtacher Renáta, Horváth Illés, Szemenyei János.

Miklós Melánia

Apokrif Isten-keresés

IPSUM

Ágens és a Természetes Vészek Kollektíva *Ipsum* című előadása Isten- és emberkísértő vállalkozás. Az összművészeti produkció az alternatív szféra legkülönösebb és a befogadói kedélyeket leginkább megosztó énekes-előadója, Ágens személyiségére épített performansz-színház, amelyben az események aktoraként nemcsak ő merül alá a lélek és a fizikum mélyrétegeibe, hanem afféle passzív beavatottként a nézőt is erősen próbára teszi. A határok feszegetésének tétje nem kisebb, mint Isten keresése és önmagunk megismerése.

A mágikus szeánsz minden eleme ezt a célt szolgálja. Rendkívül sokrétű, ám olykor bonyolultnak tűnő szimbólumrendszerében többféle lehetséges út idéződik meg. Ráhangolódásként – illetve a végén levezetésként – a nézőtér sötétjében kellemes zenei aláfestéssel egy önjelölt jósnő buzdítja-csábítja felvételről nézőit, hallgatóit, hogy hívják fel, ő minden titokra és kérdésre megadja a választ. A keret ironikusan játékba hozza a kiárusított szakralitást és a popularizált kuruzslásnak kiszolgáltatott emberi kíváncsiságot. Ennek ellenpontjaként celebrálja Ágens a rituálét, amelynek kiindulása szintén a mediatizált jelen-valóság.

A térben, velünk szemben hosszú asztal áll, különféle, többségükben könnyen azonosítható tárgyakkal: előkészített ételeket látunk, hozzávalókat, edényeket, tálkákat, turmixgépet, munka- és mosogatófelületet,

díszítésként néhány kristálytömböt, jobbról felénk fordított asztali tükröket és egy magnós lejátszót, forgó szalaggal. Az elrendezés pontos megtervezettséget sejtet, amelynek logikája – hogy miért kerültek éppen ezek a tárgyak éppen ilyen rendszerben egymás mellé – ugyanúgy megfejtésre vár, akár egy installációban a kiállított dolgok közötti összefüggés.

A folyamatot Ágens indítja be és tartja játékban. Egy vízzel telt tálból emelkedik fel hangos levegővétellel, szöveget mormol maga elé, majd kötényébe törli arcát, és elkezdődik a furcsa főző-show: mintha nyilvános tévéfelvételen lennénk, a fekete bőrruhás domina-díva háziasszonyi kedvességgel magyarázza az arab pita készítésének technikáját és hagyományát, közben keze alatt hihetetlen egyszerűséggel elkészül az étel, amit egy sütőlapon meg is süt. Mögötte főcímszerűen világít a kék reklámfelirat: *Ipsum*. A könnyed jelenet baljós hangulatúra vált: a vörös démon az asztal fölé hajol, és boszorkányos természetességgel csöppenti nyálát és vérét egy bekamerázott, kivetített üveglapra, hozzákeverve levágott körmét és hajtincsét. Ezután egy liszttel teli tálban kezd kutakodni, amelyből – mint földből előkerülő régészeti leleteket – különböző korokhoz köthető tárgyakat emel ki: egy gipszmaszkot, egy könyvet, egy gumilabdát, egy szent műanyag szobrát, valamint egy összekötözött papírtekercset. Olvasni kezdi, majd lassan elégeti a papírt, közben az apokrif szöveget közvetítő papnővé lényegülve énekben azonosul a szent szavakkal: *Vagyok az Első és az Utolsó, a Tisztelt és a Megvetett, a Szent és a Céda (...), a Csend, mely megfoghatatlan, a Gondolat, melynek emléke gyakran kísért, a Beszéd, melynek hangja összetett, a Világ, melynek számos alakja van. A kimondott Nevem vagyok.*

Egyre összetettebbé és durvábbá válik a játék: az asztalnak mind több titka tárul fel, Ágens pedig egyre intenzívebb és végletesebb állapotokba kísérti magát. Turmixkészítéssel, agyvelő-trancsírozással és marhanyelv-darabolással folytatódik a főzőműsor-szál, amelyben egyre kevesebb a kikacsintó közvetlenség. A teremtés vegykonyhája fizikai kísérleti színpaddá változik: Ágens saját testét teszi próbára az eksztázisba kerülés érdekében. Többször folyadékot melegít egy zárt edényben, maszkon át levegőt szív belőle, bent tartja, műanyag zacskóba fújja, és forró platnira teszi. Gyógyszert vesz be, kavicsot nyel, beleiszik a kék folyadék alapú alma–paprika–egésztojás–hamuturmixba, egy magzatpreparátumról vizet önt le, belemeríti az arcát, erotikusan játszik a halott marhanyelvvel – arcához teszi, csókolózik vele, szájába veszi, mintha a saját, meghosszabbított nyelve lenne –, majd konyhakéssel megszurkálja stb. Befogadói képességeinket nemcsak a látvány és a szagok (olvadó műanyag, égő haj, por), hanem a zene, ének és zajok fokozódó ingerei is egyre intenzívebben provokálják. A cselekvéssorozat csúcspontjaként Ágens a kihangosított és effektezett fémpult fölé hajolva egyik kezének ujjain fémkarmokkal, a másikon bütyökpótló kínzóeszközzel széttép egy hamura tett gyerekingecskét, miközben szent szöveget énekel. A *Vegyél magadhoz, vigyél el engem!* refrénre épülő fülsiketítő káoszban elragadtatása egyszerre hat őrült táncnak, kegyetlen áldozati rítusnak, akcionista zenélésnek és Isten-idéző révületnek.

A teremtő (ön)pusztítás áthallásokkal terhelt szimbolikája – az Ipsum jegyében – mégis egységes irányba mutat. Az „önmagadat" jelentésű szó kivetített képe úgy tartja össze e magánszertartás-színházat, ahogyan Isten lelke lebeghet a vizek felett. Alfa és Ómega, Betű és Jelentés, Csend és Hang, Kimondott és Kimondhatatlan, Név és Ige stb. mintájára ugyanis az Ipsum bizonyosság. A kumráni tekercsek itt elhangzó, sem a zsidó, sem a keresztény vallás által nem kanonizált szövegeinek tanúsága alapján a világ misztériuma a szent és a profán ellentétének egységében rejlik, ami magában foglalja az életfeladatot és a megoldást: az Istenhez vezető útra csak *önmagadat* járva találhatsz rá.

Schiller Kata felvétele

Ágens

Az utolsó jelenetben Ágens az asztal ellenkező végétől indulva hátramenetben végigmegy az előadás ideje alatt bejárt „útján". Kezében aureolaszerűen világító tükröt tart, nézi magát és énekel. Amikor visszaérkezik a kiindulópontra, belehajol a vízzel telt edénybe. Arca megjelenik a kivetítőn, majd mintha egy függöny omlana le hirtelen, kinyílik a tér, és szórt, meleg fénynyel megvilágítva a háttérben feltűnik egy doboló alak (Philipp György). A szőke hajú, fekete nadrágos kísérő a piros dobok mögött egyszerre angyali és démoni jelenség. Percekig szól az eksztatikus dobszóló, közben érzékelésünket kijátszva kimerevedik a vetített kép: Ágens mozdulatlan, nyugodt tekintetű arcán szalagcsíkszerűen futnak az elhangzott szövegekből való idézet-feliratok. Hogy mindez a halál fizikai törvényszerűségeinek legyőzését és a lélek továbbélését sejteti-e, vagy éppen az ebben való bizonyosság teljes hiányát, ugyanúgy személyre szabottan eldöntendő kérdés, mint ahogyan az is, hogy az *Ipsum* istentelen Isten-kereső rítusa a szakralitás végső elvesztéséről, avagy apokrif újragondolásának lehetőségéről szól-e.

IPSUM (MU Színház)

Alkotók: Ágens, Árvai György, Imre Zoltán, Szűcs Edit, Parabryo, Philipp György. **Produkciós vezető:** Árvai György.

Zappe László

Morális tragédia

KARL GUTZKOW – MÉSZÁROS TAMÁS: A KITASZÍTOTT

Uriel Acosta vallási nézeteiről szerencsére semmit sem tudunk meg, sem Karl Gutzkow-tól, sem Mészáros Tamástól, aki *A kitaszított* címmel újraírta a XIX. századi német szerzőnek a főhős nevét viselő darabját. A tragédiát korabeli, mondhatjuk: romantikus, historizáló stílusban színpadra író Gutzkow-t nem érdekelte, hogy a XVII. században mivel is vívta ki a Portugáliában gyermekként kikeresztelt, majd Amszterdamban zsidó gondolkodóként könyvet kiadó Acosta a rabbik tanácsának haragját, Mészáros számára viszont ez a kérdés egyenesen elvileg érdektelen. A lényeg a másként gondolkodás, a hivatalos, a bevett kánontól való eltérés, a szellemi szabadság, aminek csak különös ízt, felhangot ad, hogy ebben az esetben a hősnek éppen a toleráns Hollandiában kell beleütköznie a Spanyolországból elüldözött zsidók közösségének kérlelhetetlen intoleranciájába. Éppen a mássága miatt üldözöttek ragaszkodnak különös hévvel ősi szokásaikhoz, mintegy mássága foglalatához. Látszólag paradox helyzet, valójában nagyon is érthető. Nem azért viselték el a szenvedéseket, az üldöztetést, nem azért futottak világgá otthonukból, hogy most a szabadságban veszítsék el azonosságukat.

Gutzkow nagy szenvedélyeket ábrázoló verses szövegében mindez csak lappang. Mészáros Tamás változatában egészen nyilvánvaló. Az éles elméjű egykori színházi kritikus, ma inkább politikai elemző ugyanis a tragikus sorsú másként gondolkodó élete és a róla szóló darab elmélyült analízisének eredményét fogalmazta a dráma parafrázisává. Amit Gutzkow homályban hagy vagy felejt, azt Mészáros feltárja, kihüvelyezi, és beépíti a dialógusokba. Nem egyszerűen az évszázados távlat okán más ez a mostani Acosta-dráma, hanem az írói szemlélet, gondolkodásmód, alkat okán is. Mészáros igyekszik semmit sem eleve adottnak elfogadni, mindennek a végére akar járni, mindennek ki szeretné fürkészni az okát, s az eredményt a néző tudomására kívánja hozni. Az eredmény hibátlanul logikus, következetes, szükségszerűsége felől cseppnyi kételyt sem hagyó tragédia. Semmi sem történhetne másképpen, s ez már jóval a szünet előtt egészen világos.

Schiller Kata felvétele

Tordy Géza (Akiba) és Bozsó Péter (Acosta)

Ennek megfelelően szikár gondolati dráma játszódik a Tivoli színpadán. A morális tragédia a lényeg, az egzisztenciális csak ráadás. Mindegy, ki él, ki hal, sokkal fontosabb, hogy a gondolatszabadság, az egyéni identitás olyan csapdába kerül, ahonnan nincs kiút. A közösséget – legalábbis vezetői szerint – az ősi szokások, eszmék tartják össze. S ez árnyalatnyi kételyt sem tűr meg. Holott Acosta Mészáros felfogásában nem forradalmár, még csak nem is reformer, mindössze ajánlatot kíván tenni a vallás másféle értelmezésére. S amikor a harcot választja, amikor nem hajlandó elfogadni sem a valóságos, sem az elvi kiutat – nem utazik el Németországba, ahová hívják, és zsidó voltáról sem hajlandó lemondani, noha nem zsidóként természetesen ki sem közösíthetnék –, nem is a nézeteit, egyes tételeit, pusztán a gondolatszabadsághoz való jogát védelmezi. Ám a rabbik számára éppen ez jelenti azt a kockázatot, aminek következtében valami elmozdulhat a hitben, s vele a gazdasági érdekviszonyokban. S ebben a küzdelemben a szerelemnek is inkább elvi, mintsem érzelmi jelentősége van. Acosta, ha bármi módon megalkudna, ha elmenekülne, vagy ha kilépne a zsidó közösségből, természetesen elveszítené szerelmét, Juditot, aki sem az apjával, sem a maga zsidóságával nem tudna szakítani. De ennél sokkal fontosabb, hogy a hős Judit becsülését és szerelmét is elveszítené, amit egyébként azzal is elveszít, hogy vállalja tanai

visszavonását. A lány ugyanis éppen a szabadon szárnyaló és szabadságában hajlíthatatlan, megvesztegethetetlen szellemet szeretné benne. A valóságban Acosta lett öngyilkos, a darabban – Gutzkow-nál és Mészárosnál egyaránt – szerelmese menekül a halálba. A szabad szellemű, gazdag házban felnőtt lány ugyanis sokkal következetesebben ragaszkodik Acosta szabadságeszményéhez, mint maga a mestere. Az ő vagyonos, művészetkedvelő, műgyűjtő apja azonban sokkal többet is veszíthet a kiközösítéssel, mint a szegény Acosta kicsiben kereskedő testvére. De a lány drámai helyzete is különleges. Ő nem egy a küzdő felek közül, hanem a küzdelem tétje is. Vőlegénye, akivel még gyerekkorában eljegyezték, s akinek szerepét Mészáros jelentősen megnövelte, nem hitből vagy elvből, hanem racionális érdekből tart a közösségi konzervativizmust, bigottságot megtestesítő tanáccsal. Számára egzisztenciális kérdés, kereskedői tekintélyét fenyegetné, ha eltűrné a szerződésszegést, amit menyasszonya hűtlensége jelentene számára. Hogy különben ifjúkora óta rajong a lányért, az számára is mellékes, ezért kereskedői bosszút áll, piaci eszközökkel teszi tönkre a hajlíthatatlan Judit apját. A lány romantikus cselét, hogy hozzámegy ugyan egykori vőlegényéhez, de miután az apjának mindenét visszaadja, öngyilkos lesz, Mészáros is megtartja mint a belső szabadság megőrzésének egyetlen lehetőségét.

Mészáros rendezőként is éppen olyan puritán, racionális, célratörő, mint íróként. Székely László díszlete, Jánoskuti Márta ruhái egyaránt a szellemi eleganciát sugallják. Jellemtől, álláspontól, drámai helyzettől függetlenül itt mindenki a szellem embere. Gátlástalan kereskedő, kifinomult ízlésű polgár, tudós orvos, bigott rabbi, vén bölcs egyaránt világosan, szabatosan fogalmaz, egyenrangú partnere a másiknak. Ennek megfelelően öltözékük is egyszerű, nem hivalkodó. Többnyire fekete. Juditot szürke kiskosztümje is kiemeli a sokféleképpen okoskodó férfiak köréből. Ő a főszereplő. Szabó Margaréta megleli az értelmes szenvedélyességnek itt szükséges hangját. A legfontosabb dolgokat a felvilágosult konzervatív, a mindig valamilyen humánus megoldást, kiutat kereső tudós orvos és az intelligensen egoista, éleslátóan prakticista kereskedő dialógusai mondják el. Márton András fölényes biztonsággal képes a szellemi fölényt, a jóakaratot, a belátást gesztusokká, mimikává alakítani. Haás Vander Péternek az idősebb, eltaszított szerelmes alapjában komikus helyzetétből sikerül egy ellenszenvességében is formátumos üzletember portréját megrajzolnia. Bozsó Péterben a kellő mértékben lobog az ifjonti szabadságvágy, Karácsonyi Zoltánban meg a hitbéli fanatizmus. Végvári Tamás inkább jóságos, gyöngéd, elnéző apa, mintsem nagyvonalú és művelt szellem. Tímár Éva már jó régen tudja mindazt, ami Acosta anyjának megjelenítéséhez szükséges, mégis talál hozzá sajátos hangot. Tordy Gézának is bizonyára jól állna Akiba rabbi bölcsessége, ha csak annyit tévesztene a szövegben, amennyi egy kilencven fölötti embernek még elnézhető.

KARL GUTZKOW – MÉSZÁROS TAMÁS:
A KITASZÍTOTT (Tivoli Színház)

Dramaturg: Magyar Fruzsina. **Díszlet:** Székely László. **Jelmez:** Jánoskuti Márta. **Rendező:** Mészáros Tamás.
Szereplők: Márton András, Haás Vander Péter, Bozsó Péter, Karácsonyi Zoltán, Végvári Tamás, Szabó Margaréta, Szűcs Péter Pál e. h., Tímár Éva, Cs. Németh Lajos.

Maul Ágnes

Nem gáz a Plazma

GARACZI LÁSZLÓ: PLAZMA

A plazma a szilárd, a folyadék és a gáz mellett a negyedik halmazállapot. A Világegyetem látható anyagának kilencvenkilenc százaléka plazma, mégis ha a mi bolygónkon az internetes keresőbe beírjuk ezt a szót, elsősorban plazmatévével kapcsolatos információkat kapunk. Ez egybecseng azzal, ami Garaczi László drámájából is kiderül: világunk konzumrabszolgaságának jelképe a plazmatévé. Aki erről képes lemondani, az szabad emberré válik.

Kissé ugyan egyszerűnek tűnhet ez a képlet, de Garaczi *Plazma* című drámáján belül tökéletesen megállja a helyét. Már ez a leegyszerűsítés is irónia. Ha képes vagy síkképernyős, dolby sztereó monstrum nélkül élni, máris romantikus hőssé váltál. Kinevetteti velünk a világot, amelyet mi építettünk magunknak. Mélyebb összefüggések, váratlan konklúziók nem derülnek ki, csupán csipetnyit túlozva, kifordítva tesz elénk egy sor olyan dialógust, aminek nap nap után részesei vagy fültanúi lehetünk. A komikum nemcsak abból adódik, hogy kik, hanem abból is, ahogy beszélnek. A tipikus mai figurák megnyilvánulásai sűrítve tartalmaznak a mai nyelvhasználatra jellemző minden jelenséget.

Az ábrázolt világ ijesztő abszurditását csupán az jelzi, hogy a cselekményt a plazmalétbe helyezi a szerző. A történések közege egy gomolygó, képlékeny világ. Az az érzésünk, hogy az egész bármikor atomjaira eshet szét. „A darab elején a szereplők a köztes plazmalé(t)ből próbálnak létezővé kunkorodni, a formátlan plazma-kocsonyából kristályosodnak ki. Nem éppen fájdalom nélküli folyamat, az anyag vajúdva szüli hőseit" – írja Garaczi.

Ha anyagnak Garaczi drámáját tekintjük, és a hősök a KoMa társulat fiatal színészei, akkor semmilyen vajúdást nem látunk. A Kortárs Magyar drámák játszására vállalkozó csapat előadásában ez a sötét kozmikus szín nem jelenik meg. Poént poénra halmoznak, bravúros játékkal szórakoztatnak. Könnyedén elbánnak a szöveggel, még ott is lendületet adnak neki, ahol olvasva gyengébbnek tűnik. De a laza, felhőtlen játék mögött komoly tudatosság és szigorú csapatmunka sejlik. Szerepen kívüli, a színésztársaknak szóló apró pillantások és kibuggyanó nevetések árulkodnak arról, hogy játék közben is mennyire figyelik önmagukat és a másikat, és hogy egy-egy új ötlettel még egymást is meg tudják lepni. Alighogy befejeződik az előadás, a Bakelit előterében kupacba tömörülve izgatottan elemezik a jól és kevésbé jól sikerült pillanatokat. A néző úgy érzi, hogy műhelymunka részesévé válik. S tőle magától is elvárják a tudatos, de nyitott befogadói attitűdöt, amit a nem hagyományos színházi tér szinte automatikusan ki is alakít. A játék előtt megkérnek mindenkit, hogy az előadás alatt nyugodtan álljon fel, mozogjon együtt a darabbal, ha valamit nem látna jól. Az előadás tere ugyanis a Soroksári úti gyárszínház zsúfolt kávézója.* Az asztalok körül kis csoportokban helyet foglaló nézők kólázva, meleg szendvicset majszolva tekergetik a nyakukat aszerint, hogy épp melyik szegletben történik a játék. Akinek szerencséje van, annak épp az orra előtt, ha viszont valakinek a háta mögött, akkor a tükörfalat nézve is követheti az eseményeket. A dráma szerkezetének töredezettségét tehát a térbeli szétszórtság tovább hangsúlyozza. A váratlan események, átlényegülések a plazmaság velejárói. Ahogy maga a játék tere is folyamatosan változtatja helyét, úgy szivárognak át a színészek egyik szerepből a másikba, és úgy váltják egymást a prózai és dallamos részek, az álomszerű és a realisztikus epizódok. Ötvös András megkapó hitelességgel játssza Mohait, a Tuti Rádió önjelölt sztárját. Nyakán kidagadnak az erek, ahogy ordítva, szinte levegővétel nélkül szórja kereskedelmi rádiós sziporkáit, kitölti a műsoridőt, mégsem mond semmit. Ugyancsak ő alakítja az elcserélt csecsemők problémáját pragmatikusan kezelő kórházi portást és a sértett, öngyilkosságra készülő szerelmest. A Jaskó Bálint által játszott Fábián egy személyben két karakter. A megkeseredettségét cinikus flegmasággal leplező műsorvezető pláza-márkák vásárlásával fejezi ki önmagát. De kiderül róla, hogy a felszín alatt a naplemente látványába belefeledkezni tudó romantikus lélek. Zrínyi Gál Vince nagy hallgatásokkal, csöndesen elmormolt szavakkal, fojtott energiákkal formálja meg a többszörösen becsapott újdonsült családapát, valamint a betörőt, aki megpróbál jó apja lenni iskolás kislányának. Utóbbiként Lass Beát látjuk, szerepei között jól megfér egymás mellett az álomvilágban élő, zavarodott gyerek és a naiv szőke nő, aki kitartóan hallgatja nálánál sokkal egyszerűbb barátnőjének kétségkívül élvezetesen előadott élménybeszámolóit. Az egyszerű barátnő Jelinek Erzsébet. Brillíroz a primitív, szőke diszkókirálynő szerepében, a végsőkig eltúlozva a karaktert. A férje megcsalását dadogva megvalló fiatal anyukaként pedig egyszerre teremt kacagtató és kínosan feszült pillanatokat.

Koncz Zsuzsa felvétele

Jaskó Bálint és Ötvös András

Az előadás sikere teljes egészében a színészek játékán áll vagy bukik. Nincs előre kitalált díszlet, csak az, amit éppen felhasználnak az adott térből. A jelmez a saját ruhájuk, kellékként pedig csupán néhány darab narancs szerepel. Testükkel, hangjukkal hozzák létre a zenét, a hangeffekteket, de még filmes képi trükköket is eljátszanak. A Tuti Rádiónak tudósító Dodi (Zrínyi Gál Vince), akár egy Bruce Willis, atlétára vetkőzve indul a Szabadság hídról ugrani készülő Vida (Ötvös András) megmentésére. A Bakelit falán lévő vasszerkezeten tornázva testtartásuk, arckifejezésük és az általuk kiadott hangok segítségével elhitetik a nézővel, hogy akciófilmet néz. „Lassított képkockákon" látjuk, ahogy hajszál híján mindketten szörnyet halnak. Hőseink persze egyben maradnak, szerencsésen földet érnek. Közben az előadás vége felé haladva közegük is egyre szilárdabb halmazállapotot kezd felvenni. Forma nélküli plazmaállapot ide vagy oda, Garaczi a dráma végén egy utolsó slusszpoénnal elvarrja

a szálakat, a mozaikdarabkák egységgé állnak össze. A felismerés, a meglepődés és az intenzív színházi élmény utáni felocsúdás következtében a közönség Zrínyi Gál Vincével együtt mormolja az előadás utolsó szavát: Úristen.

Bár a fizika törvényei szerint a plazma össztöltése leggyakrabban nulla, a KoMa előadása bizonyítja, hogy a színházi *Plazmá*nál könnyen előfordulhat, hogy sokkal több pozitív töltés van benne, mint negatív.

GARACZI LÁSZLÓ: PLAZMA (Bakelit Stúdió)

Dramaturg: Róbert Júlia. **Zene:** Czabán Gábor, Futó Balázs. **Producer:** Erős Balázs.
Szereplők: Ötvös András, Jaskó Bálint, Zrínyi Gál Vince, Jelinek Erzsébet, Lass Bea.

* Az előadást más befogadó helyszíneken is játsszák. (A Szerk.)

Karsai György

Miért nem szeretjük Admétoszt?

EURIPIDÉSZ: ALKÉSZTISZ

Euripidész első, fennmaradt műve (i. e. 438), az *Alkésztisz* becsapós dráma. Már a műfaja sem egyértelmű: az athéni Nagy Dionüszia tragédiaversenyének programjában a negyedik helyen szerepel, tehát a három, kötelezően bemutatandó tragédia után, a *szatírjáték* helyén. Csakhogy nyomós érvek szólnak amellett, hogy költőnk esetében valamit elhibázhatott a műsort márványtáblába véső rabszolga, hiszen az *Alkésztisz*ben nincsenek szatírok – ami azért egy szatírjátéknál mégiscsak követelmény lehetett (lásd az ugyancsak Euripidész írta *Küklópsz*ot) –, s olyan nagyon sokat nem is tudunk kacagni azon a történeten, ahol mindvégig a halálról van szó (nagyjából a cselekmény kétharmadát a gyász tölti ki). Persze az is igaz, hogy senki sem hal meg e drámában. Illetve ez is olyan zavaróan bonyolult: most akkor a férje helyett a halált vállaló Alkésztisz meghalt, vagy sem? „Él is, de holt is, mind a kettőt mondhatod" – válaszolja a palotából előlépő szolgáló a karvezető aggódó kérdésére (142. sor). Már elnézést, de azt azért csak illenék tudni valakiről, hogy él-e, vagy meghalt! Hiszen nem arról van szó, hogy Alkésztisz *haldokolna* – nemsokára meg is jelenik a színen, aránylag egészségesen, „mindössze" tényleg meg kell halnia, mert... Miért is? És itt kezdődtek az igazán nagy bajok majd' minden általam eddig látott színpadra állításnál. A színrevivők általában azt mondják, azért, mert a férje, Admétosz, Thesszália királya, szemét alak, aki hagyja, hogy ifjú, viruló felesége meghaljon *helyette,* ha már sem apja, sem anyja nem volt hajlandó meghozni fiáért ezt az áldozatot. Olyan kézenfekvő, hatásosan megmutatható értelmezés: Admétosz az önző macsó, aki kihasználva az Apollón adta kegyet (13–14. sor), most majd eltemeti Alkésztiszt, s él, mint Marci Hevesen. Ez nagyon szép, egyszerű és tetszetős értelmezés, ha nem azt látnánk, hogy ennek az Admétosznak egyáltalán nem öröm többé az élet, és nem azt hallanánk lépten-nyomon, hogy „holtod után már ne is éljek!" (278. sor), meg hogy „vígy magaddal a föld alá!" (382. sor), és „elpusztulok, ha elhagysz!" (386. sor) stb., stb. Lehet persze azt mondani, hogy mindez csak szerepjátszás, és dehogyis bánkódik felesége halálán Admétosz, csak úgy tesz, mintha. Mondom, ez lehetséges, csakhogy rettentően leegyszerűsítő, a drámából minden erőt kilúgozó értelmezés, amely szerint Euripidész egy erkölcsi nyomorék Admétosz történetét írta meg (ráadásul a végén Héraklész vissza is hozza Alkésztiszt, és akkor minden jóra fordul), és mindenféle megválaszolhatatlan csapdahelyzetet teremt, s ezek nagy részébe Tóth Miklós kecskeméti stúdió (pontosabban üzem)-színházi rendezése sajnos sorra-rendre bele is esik.

1. Admétosz – aki mégiscsak a dráma főszereplője! – arisztoteleszi tragikus hősként szóba sem jöhet, hiszen érdektelen jellem; 2. egy ilyen *moral insanity* pasasért ugyan miért áldozná fel magát bárki is, hát még hűséges, tiszta felesége; 3. ugyan miért becsülné mindenkinél többre ezt az Admétoszt Héraklész, a görög mitológia azon hőse, aki azért nem akárkiket szokott kitüntetni barátságával? És még hosszan sorolhatnánk azokat a súlyos „elvi", dramaturgiai és rendezői problémákat, amelyeket Euripidész drámájának színpadra állításakor meg kell oldani. Az általam látott sok hazai és külföldi *Alkésztisz* közül egyedül Bocsárdi László majd' tíz évvel ezelőtti, sepsiszentgyörgyi rendezése kerülte el a fenti csapdákat, s ismerte fel, milyen szédítő, tragikus mélység rejlik Euripidész tragédiájában:

Pál Attila (Apollón), Szarvas Attila (Halál), Szokolai Péter (Admétosz) és Magyar Éva (Alkésztisz)

Walter Péter felvétele

nem az isteni „ajándék” – a más élete árán megszerzendő halhatatlanság – elfogadása vagy nem elfogadása Admétosz tragikus konfliktusa! Merthogy Apollónt egyáltalán nem érdekli, vajon kér-e vendéglátója az isteni kegyből! Így döntött, *oszt jó napot!* Admétosz jellemtragédiájára a dráma végén derül fény: felesége megrázó áldozatvállalására méltatlan, hiszen az első, útjába kerülő nőt azonnal az ágyába cipelné, feledve esküjét, szerelmét, minden dicső szavát. Bocsárdi rendezésében Admétosz megsemmisült *erkölcsileg,* amikor a Héraklész által Admétoszra „rákényszerített”, lefátyolozott nőről kiderül, ő a Haláltól visszavívott Alkésztisz. Szó sincs – mert nem is lehet! – boldog befejezésről, a házaspár újbóli egymásra találásáról; a záróképben egy hatalmas ágy két szélén, egymásnak még a pillantását is gondosan kerülve, halotti pózban feküdt Bocsárdi színpadán Alkésztisz és Admétosz.

Tóth Miklós előadása is tele van jobbnál jobb ötletekkel: remek például, hogy a Halál (Szarvas Attila) nem egyszerűen elragadja Alkésztiszt (Magyar Éva nagyon szép alakítása), de ez a gesztus tisztán szexuális jelentést is kap: durván (?) magáévá teszi a nőt, s a teret elárasztó szeretkezési hangok intenzitása nem hagy kétséget afelől, hogy Alkésztisz végre egy *testének tetsző* férfit kapott a Sorstól. A szexuális kontextus láthatóan fontos, hiszen a Halál állandó kísérő-tárgya egy méretes vibrátor – amelyet egyszer még működésbe is hoz (a nézőtéren helyet foglaló tinilányok izgatott kuncogását váltva ki) –; ebből az ötletből is messzire lehetne jutni, de sajnos itt és most megmarad annak, ami: *pótléknak,* hatáskeltő pillanatok képi kiegészítőjének. Hasonlóképpen kitűnő Pherész (Kovács Gyula) majdnem közönyös-csendesre hangszerelt megjelenése és ebben a stílusban elmondott kenetteljes gyászbeszéde – aztán végigfalatozza Admétosz őrjöngését, csak éppen innen sem vezet sehová az elemzés, hiszen egy teljesen letompított jellemű Admétosz nem válhat méltó ellenfelévé, s ezért lesz teljesen súlytalan a dráma legfontosabb, apa–fiú-összecsapása is. Jók a Karnak (a színlap szerint Pheraibeliek: Jablonkay Mária, Pitz Melinda, Turi Gábor) a cselekményre érzékenyen reagáló megszólalásai, folyamatos személyes jelenlétük. És nagyon jó a tér (díszlet: Paseczki Zsolt): hideg-rideg fémfalak határolta, majdnem csupasz, függőlegesen két – égi és földi –, vízszintesen három részre osztott színpad, amely palotát, piacteret, hálószobát, kínzó(?)kamrát képes jelezni, egyetlen, tükörként is remekül működő tálalóasztallal s egy, a hátsó falhoz támasztott paddal. Kellőképpen sivár, szomorú hely, ahol akár igazi, téttel bíró konfliktusokat is el lehet képzelni. A mindvégig gondosan, jellemfestően kitalált jelmezek Földi Andrea munkáját dicsérik. Admétoszként Szokolai Péter pontosan hozza a gyámoltalan, de sunyin jellemtelen, kisstílű férj alakját. Pál Attila Héraklésze és Horváth Erika „Nő a palotából” (Euripidésznél: Szolgáló)-alakítása kiemelkedik az előadás amúgy is egyenletesen jó színészi színvonalából: ők ketten egyéni színeket, humort és tragikumot is képesek színpadra varázsolni ebben az egészében félreértelmezett, az euripidészi drámát jórészt sajnálatosan leegyszerűsítő előadásban.

EURIPIDÉSZ: ALKÉSZTISZ
(Katona József Színház, Stúdió, Kecskemét)

Fordította: Devecseri Gábor. **Dramaturg:** Sediánszky Nóra. **Díszlet:** Paseczki Zsolt. **Jelmez:** Földi Andrea. **Rendező:** Tóth Miklós.
Szereplők: Szokolai Péter, Magyar Éva, Kovács Gyula, Fazakas Géza, Pál Attila, Szarvas Attila, Horváth Erik, Jablonkay Mária, Pitz Melinda, Turi Gábor, Sirkó Anna, Sipos Richárd.

Markó Róbert

Vékony jégen

HOPPART-ELŐADÁSOK

Az Ascher–Novák zenésszínész-osztály – a színháznézői köznyelvbe így épült be a valójában HOPPart Társulatnak keresztelt színészcsapat, amely önálló alakulatként az első évadát tölti a magyar színházi világban. A HOPPart – a velük párhuzamosan diplomázott, KoMa néven működő prózai színész Máté-osztállyal együtt – mostohagyermeke és tulajdonképpen válságterméke a színházi struktúrának. De legalább termék: az alkotóközösséggé válás rögös útjára lépett, jobb-rosszabb előadásokat hoz létre, toárja *(Varázsfuvola, Túl vagy a nehezén, most jön a neheze, Tovább is van..., Halálkemény)* alapján, kiállja a próbát. Ami minden előadásukon érezhető: az egymás iránti érdeklődés és föltétlen bizalom, a felszabadult játékkedv, a színház(csinálás) szenvedélyes szeretete. Ezekkel pedig a jóérzésű néző és a jóérzésű kritikus egyformán „megvehető": az ember vállveregetve, bátorítva regisztrálja még azt is, hogy a társulat az említett négy előadásban korántsem teljesít egyenletesen magas színvonalon.

Borovi Dániel felvétele

Sándor Katalin felvétele

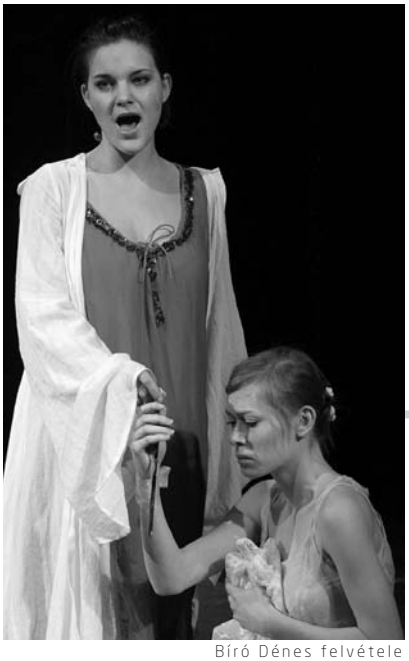
BALRA: Halálkemény (Kiss Diána Magdolna és Polgár Csaba)
JOBBRA: Tovább is van... (Friedenthál Zoltán, Tóth Simon Ferenc, Mátyássy Bence és Bánfalvi Eszter)

szurkolói (nézői) bázist épített/épít ki magának, és látszólag épp csak annyira küzd működési gondokkal, mint a többi hazai társulat. „Én nagyon szorongva szemlélem az egészet" – nyilatkozta övéiről, a jelenségről Novák Eszter a *Jelenkor* hasábjain. Félelmei azonban nem látszanak igazolódni, sőt: paradox módon e mostohagyermekség lassan-lassan hasznot hajt. A szakma és a közönség figyelme ugyanis ellensúlyozza a fiatal végzősök újdonat társulatainak sanyarú kitaszítottságát. Nézik őket. Cikkeznek róluk. És e kiterjedt, jobbára segítőkész, vigyázó figyelem egy induló együttes esetében mindennél többet ér.

A türelem, persze, véges. A bizalmat illik figyelemre méltó előadásokkal viszonozni. Mi több: induló, pályakezdő társulattól elvárják, hogy legalább színházi nyelvet és struktúrát megreformáló, hagyományokat felülíró, de inkább világot megváltó szándékkal fusson neki a tornyosuló akadályoknak. Küzdjön a fennmaradásért – de nem egzisztenciális, hanem esztétikai értelemben. A HOPPart, jelenleg négy előadásból álló repertoárja *(Varázsfuvola, Túl vagy a nehezén, most jön a neheze, Tovább is van..., Halálkemény)* alapján, kiállja a próbát. Ami minden előadásukon érezhető: az egymás iránti érdeklődés és föltétlen bizalom, a felszabadult játékkedv, a színház(csinálás) szenvedélyes szeretete. Ezekkel pedig a jóérzésű néző és a jóérzésű kritikus egyformán „megvehető": az ember vállveregetve, bátorítva regisztrálja még azt is, hogy a társulat az említett négy előadásban korántsem teljesít egyenletesen magas színvonalon.

A *Varázsfuvola* és a *Túl vagy a nehezén, most jön a neheze* egyetemi vizsgaelőadásból vált repertoárdarabbá. Ezzel a szokatlan, bár egyre gyakoribb metamorfózissal az előadások befogadási horizontja alapjaiban változott meg. Vizsgaelőadást ugyanis másképp néz az ember, mint szokványos kőszínházit; az előbbi esetében általános gyakorlat, hogy a hibákat igyekszünk figyelmen kívül hagyni és a sikerült mozzanatokra fokuszálni. Mondjuk ki: a vizsgaelőadásnak végső soron nincsen tétje. (A „felsőbb osztályba léphet" stemplit a legritkább esetben tagadják meg az illetékesek.) Ám abban a pillanatban, hogy az egzámenprodukciók – így a fent nevezett kettő is – kikerülnek az Ódry Színpad védettséget nyújtó falai közül, és megérkeznek – jelen esetben – a Merlin Színház deszkáira,

Sólymosi Attila felvétele



Bíró Dénes felvétele

BALRA: Túl vagy a nehezén, most jön a neheze (Szilágyi Katalin és Mátyássy Bence)

JOBBRA: Varázsfuvola (Radnay Csilla és Kiss Diána Magdolna)

nincs kegyelem: már nem elég relatíve jót, a korábbi saját előadásokhoz mérten színvonalasat bemutatni, hanem olyan produkciót kell a színpadra tenni, amely önmagában is megállja a helyét.

A HOPPart *Varázsfuvolá*ja ilyen előadás: szerencsés választás, sikeres produkció. Invenciózus, releváns, erőteljes olvasata Mozart és Schikaneder klasszikusának, formája pedig bravúros: közérthető, de nem ellaposított zenés színházi forma. Ascher Tamás, Novák Eszter és a társulat együttes rendezése tulajdonképpen a gyökerekhez tér vissza, a krónika följegyezte ugyanis, hogy *A varázsfuvolá*t eredetileg külbécsi énekes színészek adták elő, s csak a mítoszteremtő idő emelte klasszikus nagyoperává. Ugyanígy a HOPPart – az előadás bemutatásakor még: Zenés-Színész Műkedvelő Egylet – előadása is a színészi játék ötletteli sodrására alapoz, a vokális kvalifikáltságot pedig természetes (és másodlagos) csatolmánynak tekinti. A kiváló játékötleteknek se szeri, se száma: a nők karának folytonos átlényegítése és konkretizálása; az égi szende gyermekek iskolai kamarakórussá formálása; a képária hulahoppkarika-trükkje, mellyel Pamina képe életre kel; a kis termetű Sarastro magasítása egy kettős létrával; a zenekarvezető be-beavatkozása a cselekménybe és a szereplők ki-kilépése a zenekarba. Amelynek átalakítása, és vele Mozart eredetijének áthangszerelése – hegedűre, zongorára, klarinétra, fuvolára, tangóharmonikára, elektronikus gitárra és egy számos hangszínen megszólalni képes szintetizátorra – igazi *trouvaille:* ritkán ízlelhető instrumentális zamat.

A *Túl vagy a nehezén, most jön a neheze* Örkény István *Egyperces novellái*nak válogatott – szándékoltan nem a legismertebb – darabjait tálalja fel Izsák Lili szellemes, asztalok és székek geometrikus rendbe állított garmadájából fabrikált díszletében. A rendező, Mácsai Pál beszédes helyváltoztatás-sorozatokkal és magánszámok megkomponálásával erősíti és ellenpontozza Örkény örökbecsű szövegeit, amelyek tulajdonképpen a mindennapi élet abszurditását tükrözik vissza, még csak nem is sarkítva, hanem úgy, ahogy vannak. Éppen ezért működőképes Mácsai olvasata, miszerint megélt történetek hangzanak el fogékony társaságban, egy terebélyes asztal körül, a „csak ülök és mesélek" alapállásában. A társulat tagjai a rendezői intenció szerint naiv rácsodálkozással, mégis teljes beleéléssel mondják és mutatják Örkény szövegeit, könnyedén és könnyeden. A színpadi könnyedség minden bizonnyal az egyik legnehezebben kivitelezhető színházi mutatvány, Mácsai pedig még ennél is többet vár el: nemcsak könnyednek, de (majdnem) civilnek kell látszani a színpadon, egyívásúvá válni a nézővel. Ez nem puszta fizikai jelenlétet, hanem folyamatos koncentrációt kíván, s ez utóbbi olykor még hibádzik a HOPPart színészeinél.

A *Halálkemény* a társulat második önálló produkciója. A kronológia szerint előbb az elsőről, a *Tovább is van...* címűről kellene szólni, ám az túlságosan negatív végkicsengést kölcsönözne ennek az írásnak, és ezt a szerző mindenképpen el kívánja kerülni. Legjobb volna talán hallgatni a *Halálkemény*ről: erőtlen produkció; és ezt még tetézi, ha az ember – fájó hiányosság! – nem rendelkezik alapos *Die Hard-* – itt: *Dájhárd-* – műveltséggel. Az előadás alapja ugyanis az 1987-ben bemutatott, hazánkban *Drágán add az életed!* címen elhíresült amerikai akciófilm. A nemes opust, amely a szakirodalom szerint meghatározta a kilencvenes évek akciófilmgyártását, most színházi történetté dolgozta át a HOPPart, ám olyannyira hűen követve az egykori film cselekményét és dramaturgiáját (amennyiben egy akciófilm esetén beszélhetünk ilyenről), hogy a poénok belterjessé és előképzettség nélkül teljesen érthetetlenné válnak. A színlap szerint az alkotói szándék „modern távlatokat nyitni" a hős XXI. századi értelmezésében, ám az előadás inkább tűnik paródiának, mint komolyan vehető hőstörténetnek. Mindenesetre Borovi Dániel és Körmendy Pál csupa nejlon, labirintusszerű, mindvégig jelentéses és funkcionális díszlete és az időnként felcsendülő songok magukban hordozzák egy színvonalas előadás lehetőségét, és nyilvánvalóvá teszik: a *Halálkemény* a gyaníthatóan improvizációkra építő, irányvonal nélküli kollektív rendezésbe bukott bele, és nem a tehetség hiányába.

Ékes bizonyítéka ennek az is, hogy a Nemzeti Színház próbateremből Háziszínpaddá, abból Kaszás Attila Teremmé avanzsált játszóhelyén, ahová Jordán Tamás amolyan mentőövet nyújtva hívta meg a társulatot, Harangi Mária kezében tökéletes eszközként működik az ifjú színészcsapat. A Wilhelm Hauff és

E. T. A. Hoffmann négy meseregényéből összeszerkesztett *Tovább is van...* című előadás kerettörténete szerint Paphnutius nagyherceg megszorító intézkedéseinek következtében betiltották a meséket, a varázslényeket pedig katonai egységek gyűjtik össze. A közös gyűjtőfogházba zárt Munk Péter, Schlemil, Erasmus és társaik (*A homokember, Az elveszett tükörkép, A gólyakalifa* és *A hideg szív* hősei) aztán egyesével elmesélik saját történetüket, erősítve egymás hitét a mese és a játék értelmében, végül a meseirtókat is elbizonytalanítva saját igazukban. Bár a kerettörténet az előadás végére elfelejtődik, a játszóházzá átalakult díszletben vigadó gyerekközönség önfeledt játéka meggyőzi az embert e következetlenség hasznáról. Harangi rendezésének nagy erénye, hogy nem a mesék egyszerűsítésével, lebutításával, elgügyögésével próbálkozik, hanem bátran hagyatkozik az irodalmi alapanyagra: úgy mutatja be Hauff és Hoffmann történeteit, ahogyan azok valóban szólnak. Hatásos, sikeres, sallangmentes a négy regény epizódjainak összedolgozása; elragadó a színészi ötlet- és stílusbravúrok sora; kiváló, élvezetes, üresjáratok nélküli az előadás – ez a HOPPart Társulat jobbik arca. Bízzunk benne: a valódi.

W. A. MOZART – E. SCHIKANEDER: VARÁZSFUVOLA (Merlin Színház)
Rendező: Ascher Tamás, Novák Eszter.
Szereplők: Bánfalvi Eszter, Friedenthál Zoltán, Herczeg Tamás, Kiss Diána Magdolna, Mátyássy Bence, Polgár Csaba, Radnay Csilla, Roszik Hella, Szabó Kimmel Tamás, Szilágyi Katalin, Takács Nóra Diána, Tarjányi Tamás, Vári-Kovács Péter.

TÚL VAGY A NEHEZÉN, MOST JÖN A NEHEZE (Merlin Színház)
Díszlet: Izsák Lili. **Rendező:** Mácsai Pál.
Szereplők: Bánfalvi Eszter, Friedenthál Zoltán, Herczeg Tamás, Kiss Diána Magdolna, Mátyássy Bence, Radnay Csilla, Roszik Hella, Szabó Kimmel Tamás, Szilágyi Katalin, Takács Nóra Diána, Tarjányi Tamás, Vári-Kovács Péter.

HALÁLKEMÉNY (Merlin Színház)
Díszlet: Borovi Dániel, Körmendy Pál. **Jelmez:** Fábián Réka.
Szereplők: Bánfalvi Eszter, Herczeg Tamás, Kiss Diána Magdolna, Mátyássy Bence, Polgár Csaba, Radnay Csilla, Szilágyi Katalin, Takács Nóra Diána, Tóth Simon Ferenc.

W. HAUFF ÉS E. T. A. HOFFMANN MESÉI ALAPJÁN: TOVÁBB IS VAN... (Nemzeti Színház, Kaszás Attila Terem)
Díszlet: Romvári Gergely. **Jelmez:** Őry Katalin. **Zenei vezető:** Szabó Mónika. **Dramaturg:** Orbán Eszter. **Rendező:** Harangi Mária.
Szereplők: Bánfalvi Eszter, Friedenthál Zoltán, Herczeg Tamás, Kiss Diána Magdolna, Mátyássy Bence, Polgár Csaba, Radnay Csilla, Roszik Hella, Szabó Kimmel Tamás, Szilágyi Katalin, Takács Nóra Diána, Tarjányi Tamás, Tóth Simon Ferenc, Vári-Kovács Péter.

FERENCVÁROSI Fesztivál

FEFE Ferencvárosi Fesztivál

A BAKÁTS TÉREN 2008

június 13. péntek
június 15. szombat

ROSSINI: KIS ÜNNEPI MISE

közreműködik: a Budapesti Kórus
vezényel: Kaposi Gergő, helyszín: a Bakáts téri Assisi Szent Ferenc Plébánia Templom

június 14. vasárnap

ELLA ISTVÁN ORGONA ESTJE

vendég Kertesi Ingrid operaénekesnő
helyszín: a Bakáts téri Assisi Szent Ferenc Plébánia Templom

június 20. péntek
június 21. szombat
június 22. vasárnap

COLE PORTER: MI JÖHET MÉG – ANYTHING GOES

musical, magyarországi ősbemutató
RENDEZŐ: Iglódi István
SZEREPLŐK: Szulák Andrea, Bodrogi Gyula, Béres Ilona, Auksz Éva, Jegercsik Csaba, Mihályi Győző, Cserna Antal, Soltész Bözse
Az előadás alapjául a Mű New York-i Lincoln Center Theatre -ben bemutatott változata szolgált.

június 24. kedd

MusicAll Night

A Musical Company előadása

június 27. péntek

CARL ORFF: CARMINA BURANA

A Szegedi Kortárs Balett előadásában

június 29. vasárnap

BENKÓ DIXIELAND BAND
BUDAPEST KLEZMER BAND
BOBAN MARKOVIC ORKESTAR

közös koncertje

július 4. péntek
július 6. vasárnap

VERDI: OTELLO

olasz nyelvű operaelőadás,
RENDEZŐ: Valló Péter, VEZÉNYEL: Kaposi Gergő
FŐSZEREPLŐK: Emil Ivanov, Sümegi Eszter, Fokanov Anatolij

www.fe-fe.hu

A templomi koncertek 19:30-kor kezdődnek.
A szabadtéri programok 20:30-kor kezdődnek.

Zwack
Pellini Abbiamo il pallino del caffè.
Budapestportál
168 Óra
Budapesti Piac
éva magazin
Ferencvárosi Önkormányzat
Magyar Színházi Portál
upc
Oktatási és Kulturális Minisztérium
Budapest
90.9 jazzy
Népszava

Péteri Lóránt

„Az anyának és a fiúnak!"

TIHANYI LÁSZLÓ: ANYAISTEN (GENITRIX)

Sevan Manoukian (Mathilde) és Hanna Schaer (Félicité)

Egy pillanatban még úgy tudni, Tihanyi László *Anyaisten* című operája egyszeri tüneményként bukkant fel a szerző hazájának zenés színpadán. A francia nyelvű mű, melynek ősbemutatóját s további három előadásból álló első szériáját tavaly késő ősszel a Bordeaux-i Nemzeti Operaházban tartották, Budapesten a Tavaszi Fesztivál során, egyetlen estén hangzott fel. A MűPa szerény befogadóképességű Fesztivál Színházát zömében az úgynevezett szakmai közönség töltötte meg – írásom így nem is annyira a mű nyilvános magyarországi életének kezdetéről, mint inkább azon őszinte reményem kifejezéséről szól, hogy e kezdetre – nem előbb-utóbb, hanem – minél előbb sor fog kerülni.

A budapesti Zeneakadémián oktató ötvenkét éves Tihanyit még zeneszerzés szakos hallgatóként kezdte el foglalkoztatni François Mauriac kisregénye, a *Genitrix*. Diplomamunka gyanánt, a mű Pór Judit készítette magyar fordítása alapján opera írásába fogott, melyet – saját elbeszélése szerint – már úgy fejezett be, hogy tudta, a darabot nem fogja kiadni a kezéből. A jelentős zeneszerzői és kortárs zenei előadói életművet felépítő Tihanyi az elmúlt években fordult újból pályakezdése meghatározó élményéhez, s komponált ismét operát az 1923-ban keletkezett Mauriac-műből, ezúttal már eredeti nyelvű szövegkönyvet használva, melyet Alain Surrans segítségével készített. E különös keletkezéstörténet legalább részben magyarázhatja azt a szembetűnő, de egyáltalán nem magától értődő tényt, hogy az elsőoperás szerző olyan darabbal rukkolt elő, amely a színpad, az énekesek, a zenekar, a kórus, a zenei

Hanna Schaer és Jean-Manuel Candenot (Fernand)

Schiller Kata felvételei

forma és a drámai folyamat viszonyait kiérlelten, jó arányérzékkel, eredeti, de egyúttal profi módon rendezi.

Tihanyi László operája felkavaró, megindító mű: zenéje az első pillanattól fogva magával ragad – elvéthetetlenül sajátos *hangja,* egyéni tónusa van, mely félelmetes vonzerővel szippantja be hallgatóját. Tulajdoníthatnánk e magával ragadó *hang* töretlen érvényesülését annak a körülménynek, hogy Tihanyi – magyar kortársai és XX. századi elődei körében viszonylag ritka erényt gyakorolván – egészen kiváló hangszerelő, ám többről s másról is szó van. Tihanyi partitúrája aligha jellemezhető hitelesen egy olyan fogalmi rendszerben, melyben a hangszerelés külsődleges, másodlagos tényezőként leválasztható volna az, úgymond, „voltaképpeni" zenei matériáról. Ehelyett úgy tűnik, mintha az operát felépítő motívummagok az eleve adott hangzás/hangszín talajából szökkennének szárba, s teremtenének dús akusztikus vegetációt. E változatos és választékos, ám mégis egységes zenekari hangzásvilág képes magába ölelni olyan zárványokat is, mint az adott pontokon felvételről megszólaló szívhang vagy vonatzakatolás. Felette bontakoznak ki az énekszólamok leggyakrabban recitativo vagy arioso jellegű vonalai, melyek jóval ritkábban áriaszerű dallamosságba emelkednek, máskor énekbeszéddé szikárodnak.

Az *Anyaisten* a társalgási dráma nyelvén beszéli el a kommunikációra való képtelenség történetét: a szereplők, ahogy mondani szoktuk, elbeszélnek egymás mellett, szavaikat a közlés hiábavalósága által kiváltott melankólia és kétségbeesés hatja át. Igazi kommunikáció híján érzelmeik állandó frusztrációt keltve bennük ragadnak, ám épp e frusztráció az, ami egyre szorosabban egymáshoz láncolja őket. Félicité, az anya zsarnoki és zsaroló szeretettel csügg ötvenéves fián, Fernand-on, aki átgondolatlan kitörési kísérletként veszi feleségül az alacsony társadalmi státus zártságából a házasságba menekülő, túlságosan is fiatal Mathildeot. Az egy fedél alatt élő három ember harcai közben egyikük, Mathilde elesik, bár látszólag függetlenül e harcoktól: elvetél, majd ennek szövődményeibe belehal. A nő értelmetlen és magányos halála (betegágyánál nem virraszt vele senki) elmozdíthatatlan rettenetként áll anya és fia közé. Fernand, aki rosszul sikerült házassága elől annak idején riadtan menekült vissza anyjához, most az öregasszonyt vádolja Mathilde haláláért. Félicité lassan megérti, hogy a fiatal nő épp halálában tudta végleg elvenni tőle fiát, s e felismerésbe végül bele is pusztul – Fernand magára marad. Van még egy szolgáló, aki az egyszerűség nézőpontjából kommentálja a hármak drámáját; egy orvos, aki nem gyógyítja, ám szenvedélyesen regisztrálja a test és a lélek szenvedéseit; s egy gyermek, a szolgáló unokája, aki nem váltja meg a felnőtteket – a katekizmust magolva minduntalan megfeledkezik a test feltámadásáról. S ott van végül a helyszín, a ház, a félelmetes otthon, melynek két szárnya közt csak a fűtetlen, rideg s sötét előtéren keresztül vezet az út. Tihanyi zenekara olykor e nagyon zárt világ végtelen sötétségekbe nyíló szakadékait mutatja meg, a pillanatok apokalipsziseit, a hirtelen szétáradó kétségbeesést; máskor, distanciát tartva, mintha az emberi életeket magába foglaló öreg ház rideg és szorongást keltő, néma közönyét érzékeltetné.

Mindez – a Bordeaux környéki, XIX. század végi provinciális polgári miliő ellenére – dramatikai értelemben nagyon is hajaz Debussy–Maeterlinck *Pelléas és Mélisande*-jára, melyben egyébként Tihanyi is operája egyik „roppant természetes előzményét" látja (*Muzsika,* 2007/11.). Az *Anyaisten* szövegkönyvének mindenesetre két nagy erőssége van. Egyfelől: a felépített emberi kisvilág alaposan be van rendezve, s részleteiben is ki van találva ahhoz, hogy az autonóm létezés illúzióját keltse. Másfelől: a kimondhatatlan dolgokat kerülő párbeszédeket a szövegkönyv nem egyszerűen megbízhatóan szállítja, de reflexív módon is viszonyul hozzájuk. Félicité és Fernand egyik dialógusa kétszer is elhangzik a darab során, ám a második elhangzáskor a szöveget két gyerek kántálja, agresszíven ritmizált énekbeszéddel. A vita tehát játszmaként, gyerekes (egyúttal tehát gyerekesen kegyetlen) társas-

játékként lepleződik le, de e játszmára ezúttal már a zene által is megjelenítve rátelepszik a kimondhatatlan szelleme: a dialógushoz hozzákeverve a kórus latin nyelvű himnuszt intonál, mely szövegi-zenei szféra a darab kezdetétől Mathilde meg nem született gyermekét szimbolizálja. Az opera utolsó jelenetében Fernand magányát a múltból előkúszó, de végleg értelmüket vesztett mondat-kísértetek népesítik be: bölcsességek, melyeket filozófiai munkákból gyűjtött ki magának; a Mathilde által dúdolgatott sanzon egy sora; az orvos elharapott megjegyzése Mathilde-ról; a kisfiú által bebiflázandó katekizmus egyik bugyuta kérdése; Félicité egy szenvedélyes kitörése. És aztán megtörténik a fordulat, melynek katartikus ereje van: Fernand-ban a fájdalom és a veszteségérzés megérleli a valódiról, az egyetlen fontos dologról szóló közlés pillanatát. Panaszolkodása és könyörgése az emberi sors mélységes nyomorúságáról szól. Az opera zárómonológjában Tihanyi egy másik Mauriac-mű mottójaként is szolgáló Baudelaire-szöveget használ: „Uram, Istenem! Te, a Teremtő, Te, a Mester; Te, aki alkottad a Törvényt és a Szabadságot, Uram, könyörülj, könyörülj a bolond férfiakon és nőkön! Óh, Teremtő! Létezhetnek szörnyek Annak a szemében, aki egyes-egyedül tudja, miért léteznek, hogyan váltak azzá és miképpen kerülhették volna el, hogy ne váltak légyen azzá? Uram, könyörülj!" E szavak elhangzása közben az énekszólam körül fokozatosan eltűnik az opera hangzó teste, s végül a szóló basszbariton hangot halljuk csak, melynek éneke egyre inkább leegyszerűsödik, lecsupaszodik, s végül a magas regiszterben próbál megkapaszkodni egyetlen kisszekund-motívummal. E motívum egyfelől nagyon is logikusan következik a szólam előzményeiből (az egyes főszereplőkhöz a kompozíció meghatározott hangközök konstruktív használatát rendeli), ám másfelől egyenesen visszavezet az operai műfaj, sőt a kifejezésesztétika alapján álló európai zene ősgesztusához, Monteverdi nagy lamentóihoz, Orfeo és Ariadné panaszénekeihez. Ez a páratlan erővel kivitelezett zenei metamorfózis, a gazdag zenei eszköztár visszavezetése a panaszos kiáltásig – nehezen feledhető.

Christine Dormoy rendezése a maga világos vonalvezetésével és puritanizmusával segített a gyakori idősíkváltásokat alkalmazó opera követésében; ehhez sikerült áttekinthető, semleges és mégis nyomasztó teret kreálnia Philippe Marioge-nak. Miután a szereplők nemcsak egészen nagyszerű énekesek – az előadás zenei kivitelezése általában is nagyon igényesnek bizonyult –, de rendkívül erős kisugárzással rendelkező s már puszta megjelenésükkel is határozott karaktert sugalló színpadi személyiségek voltak, a rendezés által sugallt, minimalizált színpadi mozgás alig fordult önmaga ellen. A második felvonásban aztán jöttek a rendezői névjegyek – az égből hulló babazápor inkább zavarba ejtett. Viszont erőteljes volt az a kép, amelyben a kórus tagjai Félicitének öltözve árasztják el a színpadot: ez az a kísérteties *(das Unheimliche)*, amiről Freud beszél. Félicité a halálakor óriási sírgödörben süllyed el, mely a fiával közös otthona kellős közepén nyílik meg, s ez megint csak igen plasztikus színpadi jelnek bizonyult – e sírgödör peremén énekli majd el panaszénekét Fernand.

Az *Anyaisten* nem könnyű befogadást ígér, hanem megrázó, nagyon emberi élményt és rendkívül alaposan végiggondolt, finoman megmunkált művészi konstrukciót. Nem kuriózum, hanem kimagaslóan jelentős új magyar opera, mely joggal várja, hogy értő zenés színházi művészek és a kortárs zenei produkciók közönségének verbuválásában profizmusra szert tett szakemberek segítségével jelenvalóvá váljon idehaza is.

Koltai Tamás

A zsenge és a zseni

GIACOMO PUCCINI: EDGAR; MANON LESCAUT

Az operáknak is megvan a maguk sorsa. A fiatal Puccini az *Edgar* befejezése után azonnal hozzálátott a *Manon Lescaut* komponálásához, melynek premierjéig az előző munkából három átírt, kevéssé sikeres változatot mutattak be – a negyediket már a *Manon* diadala után. Az *Edgar* nem tartozik az életmű jelentős darabjai közé – a zseniknél inkább, mint a középszerűeknél nagy a különbség az ihletett és a kötelességszerű művek között. Az utóbbiak, ha alapjaikban „el vannak rontva", toldozás-foldozással sem emelkedhetnek a *chef d'oeuvre* kategóriába. Az *Edgar* nem született szerencsés csillagzat alatt, s hogy ebben Puccini magánéleti problémái vagy a gyöngécske librettó megítélése körüli szerzői huzavonák játszottak-e nagyobb szerepet, ma már nem érdekes.

Mindamellett jó, hogy egyszer az *Edgar*t is látni lehetett (ha többször is lehetne, jobban megtérülne a befektetés, nem anyagilag értem, de az operai közönség egy része kibillenne az örökös slágerdarabok konvenciójából), mert azért rajta van Puccini érintése. És az

operaházi előadás is színvonalas. Használt neki, hogy nem nagy színpadi apparátussal, hanem szcenikai jelzésekkel került színre a darab. (A kórus kottából énekelt.) Éry-Kovács András rendező nem a miliőre, hanem a karakterekre és a kortársian értelmezett háromszögtörténetre koncentrált. Az eredeti – Musset-színműből írt – librettó a XIV. század elején játszódik, ami elhanyagolható, mivel szimplán egy fiatalember őrlődéséről van szó – mint a *Carmen*ben – a szelíd, szerelmes lány és a kihívó „végzetes nő" között. (Emlegetik is az elemzők a párhuzamot.) Éry-Kovács ejtette a kiindulópont falusi környezetét, nála kifejezetten városias, polgári figurák szerepelnek – a XX. századi félmúltban, mindenesetre öltönyben és kosztümben. A bevonuló kar templomi kórusként széksorokban foglal helyet mappáival (ami illik az első felvonáshoz); az utolsó felvonásban a sötét kórusegyenruhák épp megfelelnek a gyászszertartásnak, amely a darab legkülönösebb része. Szabályos rekviem – Toscanini vezényletével játszották Puccini temetésén –, bár a gyász nem valódi, mivel Edgar a saját temetését rendezi meg, és maga is részt vesz a ceremónián. Ezt sem a gyászolók nem tudják, sem a közönség. Különösen az utóbbi furcsa. Itt komoly hiba van a dramaturgiai gépezetben – nem az egyetlen –, amely fölött az alkotók nagyvonalúan elsiklottak. Puccini tragikus hangvétellel komponálta meg a groteszk helyzetet. Igaz, a vége tényleg tragikus: Tigrana, a vad amazon halálosan megkéseli szelíd riválisát, a – neve után ítélve is – hűséges Fideliát.

A Kovács János irányításával zeneileg markáns produkció illúziókeltő és minden tekintetben hiteles szólistákat kapott. Fekete Attila külleme és izmosodó, de még karcsú, viszonylag hajlékony tenorja megfelel a könnyelmű, állhatatlan, kissé link Edgar (különben eléggé körvonalazatlan) karakterének. Herczenik Anna Fideliája a finom lelkű, lírai Puccini-hősnők későbbi sorának előképe. Mester Viktória mint Tigrana – épp ellenkezőleg – a zeneszerző egyetlen démoni vampjának különlegességét látszik élvezni. Kálmándi Mihály és Szvétek László a két kisebb szerepet – a jó leány bátyját és apját – abszolválja megfelelően. A kamara jellegű előadást stilizált színpad foglalja keretbe, a tűzvészt világítás jelzi, a luxus-életmód érzékeltetésére néhány fürdőruhás statiszta nyújtózkodik napozóágyon, az első késelést – mert kettő van belőle – fogócskaka helyettesíti, melyben eggyel kevesebb a szék, mint a fogócskázó. A végső leszámolásban már nem kés szerepel, hanem pisztoly. A gyászszertartáson hátul egy limuzin sötét sziluettje, elöl a temetés. Mikrofonos búcsúztató, kalapos-ballonkabátos inkognitóját arca elé húzott maszkkal őrző címszereplő. A lelepleződés tumultusában lelőtt áldozat kizuhan a kocsiból. Mint egy maffiafilmben.

Mester Viktória (Tigrana), Fekete Attila (Edgar) és Kálmándi Mihály (Frank)

Éder Vera felvétele

A *Manon Lescaut* az első Puccini-remekmű – ennyiben könnyebb az előadók helyzete. Színházilag nálunk még mindig az 1961-es Gardelli–Mikó-előadás (Ilosfalvy Róbert, Házy Erzsébet) az etalon – ennyiben nehezebb. Az ugyanis kiváló volt a maga idejében. De az az idő elmúlt... A debreceni Csokonai Színház Szergej Maszlobojscsikovot kérte föl a rendezésre, ez az előadás vendégszerepelt a Millenáris Színházban. Az egyik kukucskaszínház, a másik nyitott tér, tehát a körülmények nem azonosak. A vendégjátékon látszott az elsietettség és a kiérleletlenség – nem tudni, mennyi írható belőle a „kimozdulás" számlájára. Valamennyi biztosan, de valószínű, hogy az eredeti produkció is csak „vázlatosan" készült el. Koncepcionálisan inkább, mint manuálisan.

Maszlobojscsikov kiemelte a darabot az első két felvonást meghatározó rokokó környezetből, az egész

cselekményt pedig a reálszituációból. Eltüntette az életszerű díszleteket, és – díszlettervezőként – elvont teret hozott létre, amely mozgatható, dobogós faácsolatokból és egy parabolaantennaszerű, helyét felvonásonként változtató, óriási mattezüst tükörből áll. A tükör szimbolikája szorosan kapcsolódik a címszereplő karakteréhez, s a metafora az előadás végére metafizikai jelentésárnyalatot is kap. A centrumban Manon áll, ami annak ellenére sem evidens, hogy ő a címszereplő – az értelmezések általában a szerelmesek ambivalens egyensúlyi helyzetére épülnek. A rendező nem enged Manon számára jellemfejlődést, szó sincs zárdába induló ártatlan lányról, akit a szerelmi érzéssel együtt elragad a fényűzés csábításával kifejlődő állhatatlanság, majd a tévedés késői fölismerésekor visszavonhatatlanul bekövetkező tragikus vég (amit Puccini sem folyamatos „fejlődésként", hanem felvonásról felvonásra változó *állapotok* rajzaként ábrázol). Annalisa Carbonara színpadra lépése pillanatában *kész jellem,* frivol, ironikus, kihívó *játékos*. Civil karaktere is ilyen: nemcsak az alakja telt, hanem a hangja is szinte mezzo színezetű érzéki szoprán. Ha már az *Edgar* Tigranajával kapcsolatban szó esett Carmenről, Carbonara Manonja – elismerem, szokatlan módon – még inkább az. Tréfának hangzik, de amikor Tae Sung Jung merev, genetikailag keleti Des Grieux-jével szerelembe keveredtek, megképződött előttem egy szürreális előadás, amelynek ez lehet a címe: „Kalaf herceg és Carmencita véletlen találkozása a boncasztalon".

Nem tévedtem sokat.

Az első két felvonásból inkább kontúrok bontakoznak ki, mint megítélhető tartalmak. Az amiens-i kép mintha egy kollégiumi vagy egyleti csoportterápiás foglalkozás volna, amelyben a kórus és a kórust hangtölcséren irányító „karmester" vagy „rendező" viszi a prímet. A kórusba maga Manon is beáll, a tologatható „rendezői széken" indítják el a szerelmeseket „Párizsba". Minden csak jelzés, a kártyaparti éppúgy (a kórustagok tartják a lapokat), mint a „párizsi felvonás" budoárja, amelyben a „pasztorál" szó szerinti értelmezésével a tánctanár birkának öltözött nyájat terelget, és „horgászbotjára" tűzve marionettként rángatja Manont, mígnem fordul a kocka, és az utóbbi fogja a gyeplőt, hogy ostorral vegye üldözőbe „rabtartóit". Manon „Carmenből" itt már valóságos Luluvá válik, de csak a felvonás végéig, mert akkor – hasonlóan Bizet cigánylányához – bolondot csinál letartóztatóiból, és egyiküktől elragadva a fegyverét, kacagva kitáncol a színről. Carbonara hellyel-közzel igazolja a karaktert – amikor például megjavulást fogad, maga is kacarászik felelőtlen ígéretén, szökés helyett pedig dacosan odaáll a „tükör" elé –, Tae Sung Jung viszont csak végrehajt, így minden, amit csinál, csupán rendezőileg jön létre, bricseszknadrágos-pálcaforgató ifjúként (mintha golfozni indulna) éppúgy hiteltelen, mint amikor a párizsi képben normális bejövetel helyett, nyilván földúltságának érzékeltetésére – mint valami bordásfalon –, végig kell másznia a dobogós rácsrendszeren.

Máté András felvétele

Annalisa Carbonara, a debreceni Manon Lescaut

Az utolsó két felvonásban jelentősen javul a helyzet. A Le Havre-i kép absztrakciója tökéletesen működik, a félig hátrafelé fordított tükör visszaveri az előadás folyamán többször is hátulról-fentről indított fényorgonaszerű reflektorzuhatagot, deríti a befújt füstködöt, és kiemeli a „semmiből" a három színpadi emelvényt. A két kisebbiken Des Grieux és Lescaut hadnagy, valamint a hajóskapitány áll, a legmagasabbra épített középső legtetején Manon, a pellengérre állított ringyó trónol. És nincsenek behajózandó kurvák, minden

megnevezett lány maga Manon, minden megnevezésre egy-egy fiktív fotót készítenek róla, „csapóval” (nincs masina, vaku, ilyesmi), és minden alkalommal másik férfi kapaszkodik mellé fényképezkedni. Ez az előadás legmélyebb metaforája, valódi reveláció, a darabbal adekvát önálló rendezői gondolat megtestesülése: az egyszerre meggyalázott és fölmagasztalt prostituált, a macsó társadalom „ezerarcú”, szimbolikus kurvája, akit a hím felsőbbrendűségi tudat megvet, de azért emlékkép formájában elraktározza a „fényképalbumába”. A folytatás a negyedik felvonásban következik, amikor Des Grieux Madonnát csinál Manonból, szabályszerűen talapzatra állítja, lefátyolozza, liliommal körbedekorálja (délszaki körmeneteken látni hasonlót). A lány azonban leszáll a piedesztálról, besétál a vízszintesre állított tükörbe, leül a szélére, leveszi a cipőjét, és – mintegy a szimbolikus világvégéről – nevetve lógázni kezdi a lábát a semmibe. Átincselkedi magát a halálba – vagy a halhatatlanságba. Ez Manon „szerelmi halála” – és a maga metafizikájában ez is nagy találmány.

Kétarcú tehát a debreceni előadás, van, ami nincs „kitalálva” és „megcsinálva” sem, de ami végig van gondolva – és részben színpadilag is materializálva –, az mint gondolati absztrakció revelatív értelmezés, és sokkal többet ér az idült konvencióknál. Az énekesek is fokozatosan lendülnek bele, Tae Sung Jung megtalálja a maga hősies hangját, Haja Zsolt végig sokat ígérő Lescaut hadnagy, és a Kocsár Balázs vezényelte zenekar, mihelyt túljut a kecsességek, finomságok, rokokó hangzások több transzparenciát kívánó szövetén, szintén eléri a tömör-drámai hangzás kellő fokát.

Zappe László

Történt-e varázslat?

LUIS BUÑUEL: AZ ÖLDÖKLŐ ANGYAL

Kerekes Éva (Lucía), Fodor Annamária (Beatriz), Polgár Csaba (Eduardo), Takács Katalin (Leonora), Hernádi Csaba (Russell), Bíró Kriszta (Señora Roc) és Hetey László (Señor Roc)

Koncz Zsuzsa felvétele

A lényeget elárulja az a pohár bor, amellyel az érkező nézőt fogadják a Petőfi Irodalmi Múzeumban. Pincérként színészek szolgálnak fel (a később a főkomornyikot játszó Sáfár Kovács Zsolt és az inast alakító Janicsek Péter), tudhatjuk, vendégek leszünk a Buñuel 1962-ben készült klasszikus filmjéből ismert villában, ahonnan a vendégek, nem tudni meddig, képtelenek kijutni. El is tréfálkozhatnak a bezárás várható időtartama fölött a kezdésre várók. De nem ez a fontos. Hanem az, hogy adott esetben a színház egyetlen többlete a mozival szemben a tényleges bezártság élménye lehet. Az összezártságé. Az, hogy mi magunk sem mehetünk ki. Igaz, ezúttal nem csuknak rács mögé, mint a Budapesti Kamaraszínház *Bernarda Alba háza* előadásában, sőt éppen hogy tárva van a kijárat, csakhogy a küszöböt senki sem képes átlépni. Mint tudjuk,

valami rejtélyes, bénító varázs ül azon az ajtón, vagy inkább a bent rekedt társaságon, amelynek magunk is részeseivé kellene lennünk.

A Károlyi-palota két terme fizikailag erre fölöttébb alkalmasnak látszik. Az első, kisebb térben, ahová bebocsáttatunk, körülállhatjuk-kileshetjük az igazi vendégek, a színészek vacsoráját. Kurta, vázlatos étkezés, előjáték, hangulati felütés a várható további furcsaságokhoz. Ekkor már inkább kukkolóknak, mintsem vendégeknek érezhetjük magunkat. Aztán beterelnek a szalonba. Itt már körülülhetjük a játékot, és fizikailag nem is válik el élesen a játéktér a nézőtértől. Szellemi értelemben azonban szinte tökéletes a szigetelés. A színház összes hátránya érvényesül a filmmel szemben, és egyetlen előnye sem. Nem lehet plánokkal és vágásokkal irányítani a néző figyelmét, kiemelni a lényeget, a fekete-fehér film eleve adott stilizáltsága pedig szükségképpen elvész. Pedig Pelsőczy Réka rendezésében a színészek többnyire megteszik, amit a film Imrei Andrea fordította dialógusaival tehetnek. Megvilágosodnak a jellemek, kibontakoznak a konfliktusok, kiderülnek a rejtett vagy nem is annyira rejtett, de normális körülmények között be nem vallott kapcsolatok. Más kérdés, hogy Gálffi László házigazdája, Kerekes Éva felesége, Takács Katalin beteg asszonya a személyiség súlyával van jelen, míg Lengyel Tamás izgága, Széles László indulatos, Szamosi Zsófia walkűri figurája, Hetey László és Bíró Kriszta házaspárja, Polgár Csaba és Fodor Annamária szerelmes kettőse, Haumann Máté kissé fiatal ezredese, Wierdl Eszter énekesnője, Bartisch Kata testvérét nyugtatgató nője, Sáfár Kovács Zsolt papírevő főkomornyikja csak pontos körvonalakat ad. Bizonyára azonban nem – vagy nemcsak – ezen múlik, hogy az előkelő társaság tagjai Zoób Kati jelmezeinek semleges eleganciáján túl inkább csak a jó modorukat vetkőzik le, nem a jellemüket, a társadalmi státusukat, ember mivoltukat, nem süllyednek le vagy emelkednek föl létezésük biológiai vagy egzisztenciális lényegéhez. Ahhoz, hogy nem történik meg a varázslat, paradox módon talán az is hozzájárul, azért sem válik nézői élményünkké a történet abszurditása, szürreális világlátása, mert részint magunk is vendégek vagyunk. Benne is vagyunk, meg nem is a játékban. Annyira nem vagyunk benne, hogy átéljük, annyira nem vagyunk kívül, hogy rácsodálkozzunk. Tudjuk, hogy nem velünk történik, s nem hisszük, hogy velünk is megtörténhetne.

Unalmasabb pillanatokban azon tűnődöm, mi lenne, ha egy renitens néző kisétálna az áthatolhatatlannak tételezett ajtón. Végül is nem tudom. Pedig azon az estén, amikor én láttam az előadást, egy hölgy a kijárat előtti nagyobb kavarodást kihasználva ügyesen kiosont. Nem reagáltunk, „nem vettük észre". Ennyi biztosan kevés volt ahhoz, hogy levetkőzzük nézői jólneveltségünket. Nem válunk a játék részeseivé? Meg sem fogott a varázslat, amelyet a távozás megtörhetett volna?

Fuchs Lívia

Legenda – dicsfény nélkül

A JOSÉ LIMÓN DANCE COMPANY VENDÉGJÁTÉKA

A tánc története telis-tele legendássá nőtt alakokkal, olyan valaha volt nagy *táncosok* emlékével, akiknek személye köré a kortársak csodálata, majd a tanítványok és kollégák reflexiói és memoárjai fontak csillogó hálót. A *koreográfusok* emlékét azonban, ellentétben a testtel együtt enyésző előadóművészi sorssal, másként is őrizheti az utókor. A művek lételeme ugyanis a színpad, ezért csak azok a koreográfusok nem hullanak ki a kulturális emlékezetből, akiknek művei rendszeresen jelen vannak a táncszínpadokon. Akinek ellenben nem játsszák a darabjait, akinek művei nem kelhetnek életre újból és újból a – mindenkori – mai testekben és a mai színházi közegben, annak alakja a néző számára ugyancsak a legendák megszépítő messzeségébe kerül.

A fennmaradás és az eltűnés mögött számtalan ok lehet, jóval azon túl, hogy a koreográfusi életművek esztétikai minősége természetesen nagyon eltérő. A táncalkotások ugyanis – s ez az idők változására különösen érzékeny narratív műveket érinti drámaian – olyan mélyen ágyazódnak saját koruk színházi és előadói hagyományába, hogy változatlan formában aligha időt állóak. Ezen a jelenbe zártságon egyedül a folyamatos játszás enyhíthet, ami egyben a koreográfus állandó alkalmazkodását is jelenti az újabb és újabb előadókhoz, a színházi játékmód változásaihoz. Az alkotók halála után azonban e valójában örökké módosuló koreográfiák megmerevednek, az utódok mégoly hozzáértő kezében is muzeális tárgyakká sápadnak. A hagyatékok őrzőit ugyanis egyik oldalon a hitelesség és az eredetiség igénye szorítja, míg a másikon az a nézői várakozás, amely a színpadtól nem múzeumi áhítatot, hanem hatásos, itt és most érvényes műalkotást vár. Persze nagy kérdés, léteznek-e egyáltalán, akik a tánc

kanonizált régmúltja helyett a XX. században felgyorsult színpadi idő miatt hamar szétmálló közelmúlt őrzésére vállalkoznak. Nálunk nyilvánvalóan nem, hiszen a múlt század teljes magyar koreográfiai hagyománya kikopott-elveszett a mai társulatok repertoárjáról.

A XX. századi értékek megőrzésében, a néhai legendás alkotók műveinek színpadi átmentésében, e történeti és kulturális szempontból felbecsülhetetlenül jelentős és sajátos archiválásban az Egyesült Államok táncközössége jár az élen. Itt ugyanis szinte minden valaha jelentős vagy annak ítélt koreográfus (és pedagógus) munkásságának hagyatékát alapítványok sora gondozza, s tartja életben. E kulturális misszió engem lenyűgöz, ám mégis kettős lélekkel ülök be az olyan előadásokra, amelyek a közelmúlt – s ez nemegyszer csupán öt-hat évtizedet jelent! – egy-egy legendás alakjának műveit ígérik. Mert tánctörténész énem csakis hálás lehet, hogy akadnak olyan táncosok, akik teljes tudásukat egyetlen régen lezárult életmű életben tartására vagy életre keltésére áldozzák. (Ki szerződne ma Magyarországon egy olyan társulathoz, amelyik, mondjuk, *kizárólag* Molnár István műveinek játszására szövetkezne? Vagy Milloss Auréléra. Vagy Szentpál Olgáéra. Vagy Imre Zoltánéra. Vagy Eck Imréére. Vagy Szigeti Károlyéra, netán az épp száz éve született Harangozó Gyuláéra.) A jelen iránti kíváncsiságom ugyanis elkerülhetetlenné teszi, hogy a múlt folyamatait is átlássam és megértsem, ezért ilyenkor mindig „felteszem” azt a virtuális történelmi szemüveget is, amely segít a saját korukba illeszteni a látottakat. Nézői énemnek azonban ettől nem könnyebb, így aztán jobbára csalódva vagy unatkozva ülöm végig e retrospektív előadásokat. Különösen, ha az adott válogatás érzéketlen a jelenre, arra, hogy mikor melyik művet érdemes elővenni, hiszen ami tegnap elavultnak látszott, ma akár aktuálisnak is tűnhet. Vagy, és ez sem ritka, ha gyengén felkészült társulat veselkedik neki a felújításoknak.

Sajnos a most már harmadszor Budapesten vendégeskedő José Limón Dance Company eddig még egyszer sem győzött meg arról, hogy a nyilván erős kisugárzással, különös aurával rendelkező Limón *koreográfusi* életműve ugyanolyan jelentős volt, mint *előadóművészi* pályája. Művei-szerepei ugyanis, ahogy leváltak Limón interpretációjáról, elvesztették a karizmatikus személyiség közvetítette hitelességet. Limón mélyen elkötelezett, humánus és etikus alkotói magatartásából adódó tárgyválasztásai és a hozzájuk alkalmazott formai megoldásai pedig, amelyek az ötvenes és hatvanas évek Amerikájában oly jelenőssé tették táncdrámáit, mára avíttnak, naivnak és patetikusnak

Szvit a Koreográfiai áldozatból

tűnnek. Az együttes jelenlegi táncosai pedig – ismét nem először – középszerűek, sőt, a plasztikailag kidolgozatlan testek egy félamatőr csoport képét nyújtják.

*A mór pavane-já*t, amely Limón főművének tekinthető, számtalan társulat repertoárján csodáltam már meg. Viszont ilyen hiteltelennek és üresnek még sosem láttam, legalábbis a március 24-i, délutáni előadáson. Egy négyszereplős kamaramű sikere a szereposztásnál dől el, s ezt valaha az együttest életben tartó Carla Maxwell is tudta, hiszen az egyik korábbi, 1998-as vendégjátékukon éppen azért nem tűzték műsorra a művet, mert nem volt megfelelő előadójuk Othello (A mór) szerepére. Ahogy elnéztem a mostani vendégjátékot, most sem volt, viszont az egyik estén egy egészen káprázatosan jó táncosuk adta Jagót (A barátja), a jelenlegi társulatból egyébként is messze kimagasló Jonathan Fredrickson. Ezen az előadáson a különösen szép vonalú, a kezek kifejezőerejét is alkalmazó és erős jelenlétű táncos mellett a Desdemonát (A mór felesége) alakító Roxane D'Orléans és az Emiliát (A barát felesége) életre keltő Ryoko Kudo is szárnyakat kapott, így a mű valamit mégiscsak megőrzött erényeiből. Abból a formai feszültségből, amely a fegyelmezett, kimért szimmetriákba kényszerített párok és a viselkedés abroncsait szétfeszítő, szenvedélyes dialógusaik, a rend és a káosz ellentétéből árad.

Limón hősei mindig meghasonlott, végzetes döntési helyzetben vergődő alakok voltak, akiknek vívódásaiba Limón a saját démonait vetítette ki. Vagy kortársaiét fogalmazta meg őszinte együttérzéssel, mint például Júdás alakját, akibe belelátta az ötvenes évekbeli Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság előtt megtörő és árulóvá váló kortársainak tragédiáját. (S tudjuk – tudjuk-e? –, hogy nem kisebb koreográfust tett majd' egy életre meghasonlott személyiséggé ez a megalázó procedúra, mint Jerome Robbinst.) A Krisztus és a tanítványok patetikus hitét és Júdás gaz hitehagyását festő *Az áruló* (The Traitor) elavult játékmódja, inkább gesztusokra és mimikára, mint koreográfiai kidolgozásra építő megoldásai felett azonban rég eljárt az idő. (Felújítása számomra érthetetlen, különösen mert Limónnak ugyanebből a periódusából való és ugyancsak a Bibliára utaló *Mindennek ideje van* [There is a Time] című alkotása naiv hangvétele ellenére is játszható és nézhető.) *A zsoltár* (Psalm), bár jóval később, már 1967-ben született, változatlanul azt az etikus Limónt mutatja, akinek tárgyválasztása és mondandója tiszteletet érdemel. Esztétikailag azonban az Igaz Emberek előtt tisztelgő kompozíció hol egy próbatermi gyakorlatsor mechanikus és hosszadalmas ismétléseire emlékeztet, hol olyan patetikus drámázásra, amit alig enyhítenek az időnként mégiscsak felcsillanó szép koreográfiai részmegoldások. (E műsor-összeállítás kapcsán azért felmerül a kérdés, bár persze nincs kinek feltenni, hogy a Limón számára központi problémát jelentő, saját idegenségével, mexikói identitásával összefüggő művei vajon miért maradnak ki oly következetesen a turnék programjaiból!?)

Limón befejezetlenül maradt önéletrajzi vázlatában említ egy beszélgetést, amely közte és Martha Graham között zajlott le még a harmincas évek végén. Ebben Graham némi önirónia panaszolja, hogy a kritika őt erős személyiségű *szólistának* tartja, amiben latensen az is benne van, hogy a *koreográfus* bezzeg Doris Humphrey. Limón mesterének, a narrativitást és a teatralitást messze elkerülő, de a formai megoldásokat szinte egy matematikus precizitásával mérlegelő és kidolgozó Humphreynak a hatása Limón koreográfiai életművében is tetten érhető. És nemcsak a néhai mesternő emléke előtt tisztelgő monumentális *Koreográfiai áldozat* (Suite from A Choreographic Offering) tiszta szerkezetű, levegősen sorjázó, különböző tánctémákat feldolgozó tételeiben, hiszen ezek valójában tizennégy Humphrey-mű részleteit fogják egyetlen tánccsokorba; hanem már abban a korai, 1942-es szólójában, a *Chaconne*-ban

Koncz Zsuzsa felvételei

A mór pavane-ja

is, amely egy Humphrey tiszta tánc koreográfiáit felvonultató Bach-estre készült. Limón, a tanítvány és *előadóművész* ebben a szólóban fel akart nőni mesteréhez, a *koreográfus*hoz, ezért elsősorban a formálásra, a zenei témára reflektáló táncfrázis megtalálására és a variációk kimunkálására összpontosított. Így aztán se történet, se drámai alak nem nehezíti el és köti saját korához ezt a tiszta tánc szólót, amely valaha Limón előadói karizmájának legfőbb értékeit, a férfias erőt és a méltóságot sűrítette magába. A *Chaconne* mostani előadója, Raphaël Boumaïla azonban csupán pontosan és tisztán abszolválta a kis térre szűkített, de gazdagon variált mozgásmondatokat, ám személyes tartalommal aligha tölthette meg. S ebből akár messzemenő következtetéseket is levonhatnék a néhai modern tánc esszenciájára, a személyességhez és a nagy személyiségekhez tapadó érvényességére utalva, de nem teszem, mert tudok sikeres ellenpéldát is. Éppen Isadora Duncan kapcsán, akit Limón – Harald Kreutzberg „apasága" mellett – „valódi" szülőanyjának tartott, így pályája végén egy öttételes táncszvitet szentelt az ő emlékének is. Az *Isadora táncai* azonban szépelgő, felszínes és unalmas, így inkább eltávolítja, sőt elrettenti a nézőt a legendás táncosnő és táncforradalmár alakjától, míg ellenpéldám a – sok filmes összeállításból ismerhető – Frederick Ashton zseniális megidézőképességéről árulkodó *Öt Brahms-keringő Isadora Duncan modorában* című darabja, amely időtlenül korszerűvé tudta varázsolni a szabad tánc prófétanőjét!

Az együttes repertoárja nem csupán a négy évtizede lezárult Limón-életműből áll, hanem egy-egy vendégalkotó meghívása is színesíti a műsorrendet – és a táncosok életét. Így Susanne Linke és Jiří Kylian művei sem először szerepelnek az együttes programjában. Linke 1976-os *Átváltozás*a (Transfiguration) mintha a hírnevét megalapozó *A fürdőkádban* című szólójának egyik változata lenne – a köznapiság, a banalitás közegét sugalló fürdőkád nélkül. A kilátástalan küzdelem ábrázolása azonban ugyanaz, mint amit a földön nehezen araszoló test a lassú tovajutásért, a ritka felemelkedésekért folytat – az átalakulás legkisebb reménye nélkül. Ez a női szóló jellegzetes Linke-opus, s ugyancsak tipikus Kylian-mű az *Esti dalok*. Egyik sem a Limón együttes számára készült, és mégis, e régebbi Kylian-koreográfia a maga egyszerű és áttetsző mozgásanyagával valahogy mintha mégiscsak kapcsolódna Limón táncszótárához. A matéria megformálása azonban olyan burjánzóan ötletes, a motívumok és szólamok egybefűzése és játékos variálása pedig olyannyira mesteri, hogy összetéveszthetetlenül kylianivá lesz, mégpedig a nyolcvanas évek Kylianjára hajazva. Abból a mily távolinak is tűnő „tegnapból", amikor Kylian ontotta magából a legkülönfélébb zenék plasztikus átiratait. Azokat a finom és míves koreográfiákat, amelyek valami éteri örömet szereztek, mert a néző pontosan azt vélte látni, amit hallott. E kompozíciókból, mint most Dvořák vegyeskari dalaiból és a velük egybesimuló táncokból, harmónia és derű áradt, ezért a mai Kylian felől nézve ez az *Esti dalok* is a (közel)múlt lenyomata, s mint ilyen nagyon is helyén van a Limón Dance Company repertoárján.

Kutszegi Csaba

A nosztalgia ideiglenes okafogyása

A PHILADANCO! VENDÉGJÁTÉKA

Nem tagadom: ha amerikai néger (Hogy *pízí*? Fekete? Afroamerikai?) táncosok tolmácsolta modernbalett- vagy kortárstánc-előadást emlegetnek, nekem még ma is az Alvin Ailey City Center Táncszínház 1974-es Erkel színházi vendégszereplése jut eszembe. Sőt: lelki szemeimmel még mindig látom Judith Jamison, Clive Thompson vagy Dudley Williams akkori alakját, mozdulatait. Pedig Alvin Ailey társulata nem fekete táncegyüttes volt, a koreográfus művészeti vezető hangsúlyozta is akkortájt, hogy „elege van a fajilag elkülönített társulatok gondolatából". E megjegyzését szívesen kapta fel a korabeli magyar sajtó, holott a fekete koreográfusnak ez elsősorban ars poeticája volt, nem pedig „haladó szellemű politikai nyilatkozata". Együttesében ugyanis a fekete táncosok mellett fehérek és sárgák is felléptek, és ami a lényeg: közösen „beszélt" táncnyelvükben az amerikai néger koreográfusok tipikus stílusjegyei békésen elegyedtek az „amerikai modern tánc" tradícióin nevelkedett alkotók mozgásvilágával. Ez utóbbiak közé sorolhatók az alábbi koreográfusok, akiknek alkotásait az Ailey-együttes folyamatosan műsoron tartotta: Ruth St. Denis, Doris Humphrey, Ted Shaw vagy éppen José Limón (az általa alapított Limón Dance Company a Philadanco! társulatával együtt idén a Budapesti Tavaszi Fesztivál vendége volt – lásd Fuchs Lívia cikkét).

A Joan Myers Brown által 1970-ben alapított Philadanco! (Philadelphia Dance Company) identitásában fontos elem az afroamerikai mivolt: a táncosok – talán egy-két kivétellel – mind feketék, és az együttes több nemzetközi fekete táncszervezetnek is tagja. Ez ma már nem művészi gettósodást, hanem stílusorientációt jelent, és rangot ad. Nem is az amerikai néger identitás hangsúlyozása miatt nem éri el a Philadanco! például az Alvin Ailey Táncegyüttes három évtizeddel korábbi színvonalát. Hanem valami más miatt, ami nyilván bonyolult, összetett jelenség, és nem fejthető meg egy egyfelvonásosokból álló est megtekintése

után. Ha mégis megkísérelném röviden (és természetesen felszínesen) meghatározni a különbséget, ezt írnám: a Philadanco! előadta koreográfiákban a belülről fakadó, lélek diktálta táncörömnél (vagy -bánatnál) nagyobb hangsúlyt kap a fizikalitás, a testi dinamika és a helyenként igen magas tánctechnikai követelmények korrekt betartása. Ebből levonható az a következtetés, hogy a Philadancó!-t is megfertőzte korunk már-már általánosítható, leginkább nyugat-európai és észak-amerikai kortárs együtteseket sújtó ragályos betegsége: a technikai követelményeknek való megfelelés kényeszere és az elvárt tánctudásszint megtartása felemészti az alkotói és előadói energiák nagy részét, és kevés jut a szellemi invencióra, a tartalmi kreativitásra. (Gyorsan meg kell jegyeznem: ez a „válság" a magyar kortárs táncba még nem gyűrűzött be. Sőt, nálunk általában az ellenkezője igaz: kezdetleges a tánctechnika, és túl nagy az ego megmutatkozni akarása.)

Az est első egyfelvonásosa, az *In Between Time* című koreográfia (Zane A. Booker munkája) valamiben hasonlít a magyar kortárs felhozatal legtöbb darabjára: az előadást kísérő szöveges (feltehetően alkotói vagy piár) üzenet rendkívül semmitmondó, a benne olvasható idézetnek pedig, ha akarom, van köze a látottakhoz, ha akarom, nincs. Ennél nagyobb baj, hogy a külsőségeiben erősen afroamerikaias darab (a zenében feltűnik néger song, dzsesszes hangzás, déli dallam, a jelmezekben kék, sárga, rózsaszín alsók és felsők „kelnek lila dalra") csupán a koreográfia erős összpontosítással előadott abszolválásának hat (történet nélküli csoporttáncokkal, szólókkal, duókkal). Nem vártam el, hogy az előadók feleljenek meg az ósdi sztereotípiának („néger táncos fogsora mindig villogjon"), de azt igencsak sajnáltam, hogy csupán éppen elfogadható színvonalon mozgó testeket látok, „megmozduló" lelket nem. Az *In Between Time* egyértelmű csalódás.

De bíztam benne: az amerikaiak nem tagadják meg önmagukat, darabról darabra fogják emelni a tétet, és majd a végén csattan az ostor. Ezen az úton a második koreográfia (a címe: *Blue*) már hatalmas előrelépést jelentett. A kísérőszöveget rutinosan nem vettem komolyan (jól tettem), nélküle is hamar ráéreztem: a *Blue* (Christopher L. Huggins koroegráfiája) férfias és igen érzékeny előadás, a testdinamika, a fizikalitás nem tartalmatlan látványosság benne. A kezdetén felcsendülő vékony haranghangok, valamint a férfiak kék színű, reverendaszerűen hosszú (de ujjatlan) felöltője vallásos hangulatot idéz fel, ehhez adekvátan illeszkedik a táncosok tiszteletesekre emlékeztető, elhivatott komolysága. A vonós-szintetizátoros legato zenei tételek után erőteljesebb, darabos ritmusképletek következnek (a zeneszerzők névsora igen rangos: Arvo Pärt, Ryuichi Sakamato, Steve Reich), és a koreográfiában is „fokozódik a helyzet": a mozdulatok még jobban dinamizálódnak, lekerülnek a felsőruhák, katonás, de egyben groteszk hangulat uralkodik el. Ám humornak például nyoma sincs. Sőt elmélyül az expresszív drámaiság, ebben nagyon hatásosak, állapíthatom meg, de akkor már kifejezetten hiányozni kezd egy könnyed mosoly. A végén már egy szál fehér alsóban „küzdenek" a fekete férfiak, kvázi meztelenül, mozgásukban egyre több a konkrétan felismerhető önironikus afroamerikai elem. Mintha a gyökerekhez való visszajutás nehezen járható útján vívnák kötelező, férfias harcukat. Lehet, hogy a *Blue* korszerű amerikai néger darab: az ezredfordulón felnövő amerikai fekete fiatalok életérzésének metaforája. Komolyságával ilyen hangulatot sugall, míves kidolgozottsága, megkomponáltsága révén igen hitelesnek tetszik.

Lois Greenfield felvétele

Jelenet az előadásból

Korán hitettem el magammal, hogy az est folyamatosan felfelé ívelő lesz: Milton Myers koreográfiája, a *Violin Concerto* (zene: Philip Glass) a *Blue*-hoz képest visszalépés. A darabban láthatók női szólók, kettősök, valamint csoporttáncok, és nem történik semmi egyéb, „csak" eltáncolják a mesterien egymásba szőtt motívumokból felépülő, áradó, dallamos zenét. Igaz, ezt magas színvonalon, technikásan és muzikálisan teszik. De valami plusz mégis hiányzik a produkcióból.

És szerintem nem ízlésesek a harsány, csillogó ezüst és arany színeket is felvonultató, már-már revüszerű jelmezek. A szórólap idevonatkozó szövege viszont korrekt: lényegében csak annyit közöl, hogy a koreográfia a mozdulatokon keresztül kapcsolódik a zenéhez. A harmadik Glass-tételre készített mozgásanyagról azt olvashatjuk: erőszakos és testközpontú *(violent and body centred)*. Itt némi címre utaló szójátékot sejtek, amit a magyar fordítás nem ad vissza.

A Philadanco!-esten a „minden jó, ha a vége jó" elve maradéktalanul megvalósul. Az *Enemy Behind the Gates* című Huggins-koreográfia – bár az előbbiekhez hasonló eszközökkel operál – több mint korrekt: lehengerlően nagyszerű. Steve Reich muzsikája valóban izzó, a hangulatilag adekvát történetet, elmesélhető mondanivalót nem tartalmazó koreográfia pedig annyira anyagerős és hatásos, hogy az alkotás verbális magyarázat igénylése nélkül, jó értelemben önmagáért valóvá válik. Érthető és nem zavaró a mellékelt „használati utasítás" sem, mely szerint a darab közöttünk bujkáló ellenségekről vagy – továbbgondolva – a bennünk lakozó Rosszról szól. A ritka magas csúcsra járatott dinamikus technicizmus, a fegyelmezett koreografikus kompozíció és a parádés, de ihletett előadásmód együttesen létrehozza azt a különleges, jelentéses komplex hatást, amelyet közhelyesen verbálisan megfogalmazhatatlan, tiszta táncnak, azaz kortárstánc-etalonnak szokás nevezni. Fekete testek fekete ruhákban sötét erőkről „beszélnek", mégsem banális a „történet". Elismerem: a Philadanco! ezzel az utolsó koreográfiával ideiglenesen okafogyottá tette az ifjúkori élményre visszavezethető Ailey-nosztalgiámat. Sikerült ugyanis általa felismernem és elfogadnom az idők (s benne önmagunk) változását. Kortárs alkotás ennél sokkal többet nem tehet. De Aileyék annak idején színesebb képet mutattak: négy esten tizenkét koreográfiát mutattak be. Mindegyik izgalmas, figyelemre méltó volt, és akadt köztük nem egy remekmű is.

Halász Glória

Valahol Árkodon

KOCSÁK TIBOR – SOMOGYI SZILÁRD – MIKLÓS TIBOR: ABIGÉL

Az *Abigél* című regény sorai mögött vöröslő vészkiáltás zeng a musicalszínpadon. Szabó Magda művéből nagy formátumú előadást álmodtak az ősbemutató alkotói. A papírforma szerint azonban az elmaradhatatlan színorgia viharában könnyen elvesznek a finomabb árnyalatok. Tömegcikknek álcázva gördülnek a közönség elé az értékes pillanatok is, és a reflektorfénytől elvakítva igen nehéz fellelni őket.

Pomádés fantom bolyong a Tháliába költözött Budapesti Operettszínház falai között, és főként lilaazúr színekkel, virág formában villódzó fényekkel, villanykörtékkel telehintett háttéréggel és forgó mamutdíszlettel torzítja revüvé a többnyire keresztnevekkel címzett előadásokat. Megkockáztatom: fotó alapján csak a legapróbb részletek segítenének eldönteni, voltaképpen melyik produkcióról van éppen szó. Ezúttal piszkosfehér (természetesen színesre világított), csipkeszerűen áttört, egyébként számos szerepét kiválóan betöltő épületelőtér vagy veranda tornyosul a színpad közepén. Hátul ibolyaszín óriásdrapéria, vetített Lánchíd vagy csillagok (megjegyzem: hóesésben ritka jelenség a csillagos égbolt, ám karácsonykor minden lehetséges). *Abigél*nek minden hatás ellenére derengenek egyéni vonásai.

Szabó Magda műve túlmutat ugyan a diákregény keretein, de bája éppen a még tiszta, de már a világra (világégésre) nyíló diákszem rajzolta képben rejlik. Kétségtelen, hogy a szerzőtrió (Kocsák Tibor, Somogyi Szilárd, Miklós Tibor) által belegondolt komor és patetikus árnyalatok nagyszínpadra emelése logikus, legalábbis kockázatmentes megoldásnak tűnik. A gyermekszem azonban elvész az előadásban. A csorba tompítására egy kiragadott s később megismétlődő jelenet (a majdnem végzetes kulcskeresés) indítja el a cselekményt – Gina és a néző előtt tehát egy emlékfilm pereg le, amelyre azonban a kezdő gesztuson kívül semmi sem utal.

Kocsák Tibor zeneszerző nem támogatta meg szolgaian az Operettszínház fantomját – Abigélt egy leheletnyi választja el attól, hogy saját arca legyen, néhány kegyes pillanatban rá is talál. Zeneileg és színrevitelében is szellemes Gina és a terrárium meghiúsult házasságának története, de a dal regiszterén később kevésszer „zongoráznak". Különös az alkotók tartózkodása a könnyedségtől és a fricskától, holott nem feltétlenül a harsogó nagyária mutathat önmagán túlra. Mintha – feleslegesen – igazolni kívánnák a musical műfajának komolyságát. Az árkodi Matula Leány-

FENT: Csonka András (Kőnig tanár úr)
LENT: Udvaros Dorottya (Horn Mici)

Schiller Kata felvételei

nevelő Intézet mégiscsak megtelik olykor élettel, hála többek között Peller Anna bájosan balga Tormájának és Szendy Szilvi paprikásan karcos Kis Marijának. Csonka András Kőnig tanár úr öregbítő sminkkel és őszítőporral rá szabott, de lötyögő szerepében aligha kap teret a tétovaságon túli vonások megmutatására (még „győzelme" pillanatában sem). Homonnay Zsolt Kalmár tanár úr súlytalanított bonvivánszerepében elegáns és tisztelni való, mintegy látványosságként van jelen a színpadon, osztályához nemigen fűzik érzelmi szálak. Különös, hogy Zsuzsanna nővérhez (Nádasi Veronika) sem, aki – Vitay Georgina személyesebb igazságai mellett – a világhoz kiáltó, a lelket menteni vágyó dalokat énekli. Alakítása sokszínű: lágy és határozott, félszeg és áradó. Nem hat meglepetésként, hogy a melegszívű, életteli pezsgés a Horn Mici szerepére invitált Udvaros Dorottya kiváltsága. Jelenléte sem képes ugyan megolvasztani a profizmus jégtömbjét, de önmagában brillírozva is jótékonyan támogatja társait. Balikó Tamás Torma Gedeonjának tömbös feketesége nyomasztóan prózai jelenség ebben a néha túl poétikus közegben, és e nagyság fenyegetettségével többet hoz be a külvilág őrületéből, mint a vörösre színezett frontjelenetek. Földes Tamás Vitay tábornok valószerű, de kidolgozatlan szerepében igazat mond, és a lányának tett, még a sejtett vég előtti szeretetvallomása sem hat érzelgésnek. Mészáros Árpád Zsolt Kuncz Ferijéből az első pillanatban bűzlik az intrika és az őszintétlenség, nem adatik neki széles skála, de tolmácsolása erőteljes. Az energia és a hit menti Vágó Zsuzsi Vitay Georginájáját is. A slágergyanús (de nem jellegzetes) dalokban tökéletesen áll helyt: színházfalakat

repesztő erővel énekel a semmibe vetett diáklány fájdalmáról, elesettségéről és csalódásáról. Alkalmanként képes a varázslatra, de egészében néhány szipogáson és szeppenésen kívül nemigen rajzol személyiségívet, és éppen nézőpontjának összetettsége és fontossága nem tükröződik alakításában (néhány kimerevített jelenetben legalább külsőleg van erre lehetősége, hiszen kommentálhatja a megfagyott történéseket). A hiányérzetért viselt felelősség nem(csak) a színésznő vállát nyomasztja: a kifelé építkező (és folyton forgó) formában szinte lehetetlen befelé nézni, a pacifista „Abigél-küldetés" fontosabbá válik a lány sorsánál.

Abigél csodatételeit mindannyiszor sejtető, földöntúli dallam és ködgomolygás kíséri. Az éterien remegő dalokat a történet felnőtt női szereplői éneklik (a finálében sokszorozott erővel), egyfajta békeangyalként, így viszont Kőnig tanár úr figurája és leleplezése értelmezhetetlenné válik, s nem több üres, kényszerű gesztusnál.

A zenei egyénítésnek, illetve egységesítésnek alig akad további példája. Vannak a dallamszövetből tökéletesen kilógó melódiák, például a Mimó néni teáját megéneklő békebeli bugyutaság. Nincs hasonszőrű társa Horn Mici tangójának sem, de annak elevensége és humora legalább levegőt enged a terembe. A nagyáriák a forgó díszlettel megtámasztva zengik a világ igazságtalanságát. Számos dal hatásos és borzongató, de az *Abigél* repertoárját végigfülelve megállapítható: a zene olyannyira maga alá temette Ginát internátusostul, hogy bármely háborús-szerelmes történet kíséretére alkalmas lenne. A fantom *Abigél* fedőnevű akciója sikert hozott.

PÁLYÁZATI FELHÍVÁS

A SZÍNHÁZ FOLYÓIRAT 40. ÉVFORDULÓJA ALKALMÁBÓL

A SZÍNHÁZ folyóirat pályázatot hirdet a mai magyar színház kérdéseit elemző írásokra. Olyan kritikai hangvételű, elemző szemléletű tanulmányokat, esszéket, vizsgálatokat, kutatásokat várunk bármilyen műfajban, amelyek rámutatnak a kortárs magyar színház meghatározó jelenségeire, állapotának átfogó elemzésére törekszenek. Továbbá kiemelkedő (budapesti, vidéki, határon túli) színházak, alkotó személyiségek, műhelyek, jelenségek (kortárs dráma, különböző színházi stílusok, iskolák, hagyományok vagy a közönség) helyének, művészi, társadalmi szerepének elemzését célozzák meg.

- **A pályázat célja** inspirálni a mai magyar színház átfogó vizsgálatát, serkenteni a kritikai szellemű elemzést.

- **A pályázat jeligés.**

- **Pályázatot nyújthat be** bárki magyar állampolgár, határon túli vagy külföldi szerző még nem publikált írással.

- **FIGYELEM! AZ ÁPRILISI KIÍRÁSHOZ KÉPEST RÉSZBEN MÓDOSÍTOTT FELTÉTELEK!**

- **Terjedelmi korlátok:** minimum 20 000 – maximum 40 000 karakter. Az ennél nagyobb terjedelmű írásoknál – készülőben lévő, monografikus elemzések, könyvek fejezetei, kutatások anyagai stb. – a tervbe vett mű vázlatát a pályázattal együtt kérjük benyújtani.

- **A pályázatot zárt borítékban 3 nyomtatott példányban kérjük benyújtani,** ugyanebbe a borítékba lezárt kisborítékban mellékelve a pályázó nevét, címét, telefonszámát és e-mail címét. A kisborítékra, valamint a tanulmány minden példányára kérjük felírni a választott jeligét.

- **A nem titkosított pályázatokat a pályázatból kizárjuk.**

- **Pályázati határidő:** 2008. augusztus 1.

- **Díjak:** **I. díj** – 300 000 Ft
  II. díj – 200 000 Ft
  III. díj – 100 000 Ft

- **A pályázatot szakmai zsűri bírálja el.** Bírálók: Fodor Géza, Radics Viktória, Schilling Árpád, valamint a SZÍNHÁZ folyóirat szerkesztői (1 szavazat).

- **Eredményhirdetés:** 2008. október 1.

A SZÍNHÁZ folyóirat fenntartja a jogot a nyertes, illetve kiemelkedő pályázatok publikálására.

Limpek László

Kortársunk, Sade

GRENOBLE: KONFERENCIA ÉS ELŐADÁS

– Kiváló, kedves Dolmancé, csakhogy valami még hiányzik.
– Egy fasz a seggembe? Igaza van, asszonyom.

Jobb esetben Sade márkiról a fent idézett párbeszédhez hasonló asszociációk jutnak eszünkbe. Rosszabb esetben nem egyéb, mint ostorok és bikacsökök, tizenkét hüvelyk hosszú „műlőcsök", véresre korbácsolt nemi és egyéb szervek. Pedig „a szadizmus feltalálójától" viszonylag távol állt a szadizmus maga. Sade márki valójában örömöket habzsoló libertinus volt, kinek szabadossága nagyjából az anális szex és némi korbácsolás imádatára korlátozódott. Nem számítva természetesen nagyon különös gondolatait. Csakhogy ez utóbbiak nemcsak a szex körül forogtak: Sade márki írónak, legfőképp pedig drámaírónak tartotta magát.

A XVIII. század Franciaországában a színház a legnépszerűbb szórakozás és a legmagasabb művészet egyben. Minden valamirevaló értelmiségi színdarabot akar írni, minden filozófus fontosnak tartja a színházról való elmélkedést. Ez a hóbort természetesen még a XVII. században született, a nagy triásszal, Corneille–Racine–Molière-rel. Valamint XIV. Lajossal, aki trónörökösként nemcsak támogatta a színházat, de maga is játszott, Molière *Dandin György*ében például állítólag egy vándorcigányt. Neki köszönhető, hogy a színház úri szórakozás és királyi monopólium lett. Egészen a forradalomig tilos színdarabokat bemutatni a királyi színház, a Comédie-Française falain kívül. Ám a színházi tevékenységet természetesen nem lehet megtiltani. Először is megjelennek az olaszok, és bár színházukat többször bezáratják, a színészeket pedig a szó szoros értelmében kikergetik Párizsból, végül nem bírnak velük, népszerűségük (1752-től nem más ír nekik, mint Goldoni) megvédi őket. Azután, részben illegálisan, színházak nyílnak a vásárokban. A törvénykezés határozottan tiltja, hogy a Comédie-Françaiseon kívül bárki bárhol „színpadon dialógusokat előadjon". A vásári színházak erre azt találják ki, hogy a dialógusokat átírják monológok sorozatává: az egyik színész előadja a kétmondatos „monológot", majd kirohan, a másik pedig be, hogy a saját két mondatával válaszoljon. Az előadás ilyen ki- és berohanásokból áll, a közönség halálra röhögi magát a törvény abszurditásán, a vásári színház bevétele pedig tovább gyarapszik. Ekkor a törvény megtiltja, hogy színpadon bárki beszéljen. A törvényhozók balszerencséjére a Comédie-Française ekkor legismertebb színészdinasztiája a Poisson család. A *poisson* franciául halat jelent, és a vásári színház izomból üti le a magas labdát: a színpadon a színészek kétségbeesetten tátognak, a közönség pedig őrjöng a nevetéstől. Más alkalommal az egyik színész tátog, a másik a közönség soraiban vagy a kulisszák közül mondja helyette a szöveget. Végül a hatóság megtiltja, hogy akár a színpadon, akár a nézőtéren, akár a kulisszák között beszéljenek a színészek. Ekkor jön el az interaktív színház ideje: a tátogó színész fölé belógatnak egy táblát, rajta a szöveggel. A közönség nagy része azonban analfabéta, ezért az írástudó nézők hangosan felolvassák a szöveget, nyilván játszva, egymás szavába vágva, itt-ott átírva, míg mások vicceket kiabálnak be. Az egyik legnépszerűbb előadásmód születik meg ezzel. Egy szó, mint száz, a színház feltartóztathatatlanul hódítja meg a vásárok közönségét, olyannyira, hogy Voltaire egy ízben arra panaszkodik, hogy gyakorlatilag üres nézőtérnek játsszák a kitűnő Racine-tragédiát, mert mindenki a vásárban van komédiát nézni. Ez persze azt is jelenti, hogy az ország történetében talán először az arisztokrata összekeveredik a „néppel". A nemesség ugyanis nem kevésbé színházbolond, mint a közember, sőt. (A Comédie-Française-ban egyébiránt egy átlagember nem is tudta megfizetni a jegy árát.)

Valószínű, hogy ma tíz közepesen művelt színházba járóból legalább nyolc nagyon nehezen vagy egyáltalán nem tudna felsorolni két-három XVIII. századi francia drámaírót, pedig ez az időszak messze a legtermékenyebb a francia dráma történetében. Boldog-boldogtalan drámaírónak, színésznek vallja magát. Rousseau-darabot is mutattak be a Comédie-Française-ban, Diderot-darabot is. A kortársak szerint azonban nem más, mint Voltaire volt a legnagyobb élő drámaíró, míg ez utóbbi nagyon jó színésznek tartotta magát (persze nem akadt értelmiségi, aki ellentmondhatott volna neki, de egyes dokumentumokból kitűnik: amilyen jó filozófus volt, olyan tehetségtelen színész).

A fent vázolt, pezsgő színházi életnek gyakorlatilag senki sem tud ellenállni. Sade márki sem, aki igazi grafomán, folyamatosan bombázza a Comédie-Française-t darabjaival. Ezeknek szinte mindegyike más műfajban íródott, viszont a Comédie-Française szerint mindegyik ugyanolyan rossz. Mikor aztán az 1770-es években Sade-ot a saját anyósa kérésére, részben koholt vádak alapján, letartóztatják és börtönbe zárják, az ifjú márki színházi pályafutása idő előtt derékba törik.

A forradalom alatt kiszabadul ugyan, de minthogy azonnal komoly politikai szerepet vállal, hamarosan ismét börtönben találja magát, sőt, halálra is ítélik (igaz, nem először). Csodák csodája: a kivégzés előtt mindössze egy nappal sikerül kiszabadítani, a terror legdurvább időszakában, amikor a hatalmas guillotine (melyet vörösre festettek, nehogy a ráfröccsenő vér rontsa az összhatást) alatti verem, melybe az áldozatok vére folyt, a szó szoros értelmében túlcsordult. A márki kiszabadul tehát, és egyik első gondolata a színházcsinálás. Igen ám, csakhogy hamarosan ismét bezárják, majd a charentoni bolondokházában végzi, itt is hal meg 1814-ben. Nem meglepő, hogy Sade, akinek egyik kedvenc foglalatossága az volt, hogy a dolgokat oda dugja, ahová elvileg nem valók, a bolondokházában színházat kezd „igazgatni". Ahogy azt többek között Peter Weiss darabja és az abból készült, Peter Brook rendezte film is bemutatja, a márki színdarabokat játszat az intézet elmebeteg lakóival, és előadásaira egyes arisztokrata körök örömmel járnak el.

Persze mindeközben megírja hírhedt regényeit, a *Justine*-t, a *Szodoma 120 napját* stb. Csakhogy, ellentétben azzal, amit a XIX. századi értelmiség és arisztokrácia híresztelt, ezek jelentősége rendkívül csekély volt. Nagy részük meg sem jelent Sade életében, többségüket maga a márki örökre elveszettnek hitte, mert egyik szabadulásakor a Bastille-ban maradtak. Nem ezekért zárták be, akik esetleg ismerték egy-egy ilyen írását (néhány száz példányt adtak ki belőlük összesen), nem feltétlenül tudták, hogy ő a szerző. A XVIII. században mellesleg elég népszerű a pornográf irodalom, melybe a márki „belekóstol", de – egyébként meglehetősen terjedelmes – életművének ez csak egy része. Mindenesetre elég ahhoz, hogy a következő század Robespierre és a terror ihletőjét lássa és a Sátán szavát hallja benne.

Az első, aki másképp olvasta Sade-ot, nem más volt, mint Apollinaire. Ő egyenesen a modern irodalom első képviselőjét látja benne. A XX. századi avantgárd irodalom felfigyel rá, Paul Éluard verset is ír hozzá. Később Roland Barthes is értekezik róla, és egyre többen olvassák, már nem csupán pornográf műveit is. Mostanság, hogy az olvasóközönség egyre kevésbé szemérmes, és a thrillerkedvelők pedofil sorozatgyilkosok tömegével kelnek s fekszenek, Sade durva szókimondása már nem annyira sokkoló, mint valaha. Márpedig ha az olvasó túlteszi magát a kezdeti sokkon, hamar feltámad benne a gyanú: Sade esetleg viccel. Hogy mennyire lehet komolyan venni, arra többek között Kovács Ilona is felhívja a figyelmet a *Filozófia a budoárban* előszavában, rámutatva, hogy a márki által leírt, ötletességben és extravaganciában a *Káma-Szútrát* messze meghaladó alakzatok nagy része fizikailag kivitelezhetetlen. Akárhogy legyen is, Sade márki és életműve az utóbbi időben új színben tűnik fel, és néha még az is előfordul, hogy így, jó kétszáz éves késéssel, teljesül a márki álma: művei a színpadon is megjelennek.

Ez történt április 2-án a grenoble-i MC2-ben, ahol a bátrak megnézhették a *Filozófia a budoárban* című

Caroline Ablain felvétele

Jelenet a Sade-előadásból

Sade-mű színházi adaptációját. A még bátrabbak az előadás előtt meghallgatták Martial Poirsonnak, a Stendhal Egyetem XVIII. századi drámairodalommal foglalkozó oktatójának előadását Sade-ról és legfőképp Sade aktualitásáról. A legbátrabbak pedig akár egy „minikonferencián" is részt vehettek: délben a Stendhal Egyetem kerekasztal-beszélgetést rendezett az esti előadás színészeivel és rendezőjével, Christine Letaillleurrel, ezután Hervé Loichemol, egy, a XVIII. századi darabokra specializálódott rendező firtatta Sade és a színház viszonyát, majd Enzo Cormann színházi író és tanár beszélt *Sade, poklok koncertje* című, 1989-ben megjelent színdarabjáról. Végül rövid színháztörténeti és -elméleti előadások fejtegették az előbbiekben leírtakat.

Az MC2 és a Stendhal Egyetem voltaképp arra tett kísérletet, hogy a közönséget „felvértezze" az esti, kissé pornográf előadásra. A *Filozófia a budoárban* rövid, alig százoldalas „értekezés". A kor népszerű műfaját, a filozófiai értekezést Sade (megint csak rá jellemző módon) olyan helyre teszi, ahová a legkevésbé lenne való:

a hálószobába, egy orgia kellős közepére. Az orgiát egy libertinus hölgy, Mme de Saint-Ange (Valérie Lang) rendezi, azzal a céllal, hogy fiatal barátnőjét, a kolostorban nevelkedett, egyelőre szűz Eugénie-t (Charline Grand) kitanítsa a „modern emberhez" méltó életvitelre. Segítségére lesz ebben saját öccse (Philippe Cherdel), a kertész Augustin (Bruno Pesenti), akit a hölgy rekordméretű hímtagjáért alkalmazott, és legfőképp Dolmancé (Stanislas Nordey), a javíthatatlanul radikális libertinus, aki azzal dicsekedhet, hogy noha szexuális étvágya csillapíthatatlan, és partnereinek száma Casanovát is megszégyenítené, soha életében nem „dugott pinán" senkit, elnézést, de tényleg így fejezte ki magát. Eugénie felvilágosítása két fronton történik: elméletben és gyakorlatban. Elméleti oktatása során filozófiai leckéket kap arról, hogy miért kell azt csinálnia, amit tilt az egyház, miért kell minden képzeletet meghaladóan mocskosnak lennie, és hogyan lehet „jó hazafi" (a tudatlanok kedvéért elmondom: úgy, hogy sokat szexel, és ellene van minden törvénynek). Ami a gyakorlati oktatást illeti, nem nehéz kitalálni, mi folyik a budoárban. Hadd ne írjam ide. A „történet" végén váratlanul betoppan Eugénie édesanyja, és felháborodva tépné ki lányát a fertőből. Csakhogy Eugénie ekkorra már úgy kitanulta a szabadosságot, hogy miután az idős hölgyet büntetésből megerőszakoltatják egy vérbajos szolgával, neki támad az az ötlete, hogy – nehogy a fertőzött „anyag" kárba vesszen – varrják be a hölgy összes testnyílását. Mindezt Sade a mai pornót messze meghaladó szókimondással írja le, ami a gyengébb idegzetű XXI. századi nézőt vagy olvasót mélyen megrázhatja.

Enyhe kételyekkel mentem el a színházba: hogy lesz ebből előadás? Ráadásul nem valamely alternatív színházi fesztivál egyik botránydarabjáról van szó. Az MC2 voltaképpen egy nemzeti színház, és a *Filozófia a budoárban* még csak nem is az egyik kamaratermében megy, hanem a nagyteremben – telt ház előtt. Tény, ha arról hall az ember, hogy valahol Sade-ot játszanak, legalábbis kíváncsi rá, hogyan teszik ezt.

Természetesen nem „élesben". Akadnak jelenetek meztelen nőkkel és férfiakkal, de konkrétan az aktust sohasem látjuk. Az előadásnak szinte egyáltalán nincs díszlete. Vörös függönyökkel „darabolják fel" a teret, hol itt, hol ott húznak el vagy eresztenek be egy vörös leplet, amely mögött „történnek a dolgok". A színészek olykor egymást váltva kiszaladnak a függöny elé, sietősen közlik mondandójukat – ami néha csak egy kiáltás, egy nevetés vagy egy káromkodás –, majd rohannak vissza az orgiába. Más jelenetek két aktus között zajlanak, többnyire ilyenkor megy végbe Eugénie elméleti oktatása. A közönség általában viccnek veszi a rendkívül trágár szövegeket, talán ha háromszor hördült fel a kétórás előadás alatt, de ilyenkor is inkább borzongó elismeréssel, semmint felháborodva. Az egyetlen jelenet (ezt egyébként már a kerekasztalnál megjósolták a színészek), ahol néhányan elhagyták a színházat, az volt, amelyben Dolmancé nagyon arrogánsan támadja és parodizálja a Bibliát és a vallást, de három-négy besokalló nézőről van szó, ami elég kevés, ha figyelembe vesszük, hogy Dolmancé minden második orgazmusát (sok van belőle) a „tripla istenfaszát" felkiáltással jelenti be.

A minden tabut nevetség tárgyává tevő szövegeken a közönség általában elég jóízűeket kacag. Szó sincs azonban olcsó parodizálásról. Sade iróniájának az a lényege, hogy sosem lehet tudni, meddig tart a vicc. Nem lehet eldönteni, hogy például a hazafiasságról szóló passzusok komolyan veendők-e, avagy a szerző ott is ironizál, nem lehet tudni, hogy amikor (a XVIII. században!) a halálbüntetés eltörléséről vagy a női egyenjogúságról beszél, mennyi szavaiban a vicc, és mennyi a komoly politikai állásfoglalás. Ennek megfelelően azt is nehéz eldönteni, hogy a közönség min derül: az iróniát érti és díjazza-e, vagy magát a szöveget tartja nevetségesnek, éppen a naiv (vagy álnaiv) iróniája miatt. De ennek igazából nincs is jelentősége. Ahogy arról délután Charline Grand beszélt, a darab egyik célja az, hogy olyan dolgokat jelenítsen meg és – főleg – mondjon el és ki a színpadon, amelyek megütközést váltanak ki. Ugyanakkor az előadás nem polgárpukkasztó. Nem az a célja, hogy a közönség beleizzadjon a tabuk döntögetésébe, hanem az, hogy könnyed iróniával nevessen a tabukon és az azokat döntögetőkön egyaránt.

Végül persze a dolog komolyra fordul, ahogy azt a szöveg voltaképp előírja. Eugénie édesanyjának megkínzatása már aligha megmosolyogni való. Azt, hogy mennyire él az előadásban az irónia, mutatja az is, hogy épp ezen a ponton csap át a játék a paródiába: horrorfilmre emlékeztető hangeffektek kísérik az anya belépőjét, akit mellesleg férfi színész (Guy Prévost) alakít. Az időzítés nagyon finom, a játék nagyon pontos: szinte az előadás neveti ki a már nem nevető, hanem borzongó nézőt, pontosan úgy, ahogy Sade szövegei lőnek szántszándékkal túl a célon.

A színészek meglehetős pontosan játszanak, bár kiemelkedő alakítás nincs. Charline Grand talán egyszer-egyszer hitelesebben tud rácsodálkozni a péniszre, mint ahogy azt a többiek lóbálják, de hát könnyebb is a dolga. A színészi játék valamelyest stilizált, különösen precízek a mozdulatok, meg mernék rá esküdni, hogy nagy részüket a rendező diktálta. Összességében az előadás nagyon sikeres mint kísérlet, de kissé középszerű mint színház. Ha azt vesszük, hogy egy teli teátrum végigmulatta Sade márki szövegét, nem kis teljesítményről beszélünk. Viszont az előadásnak nem sikerült túlmutatnia magán Sade-on. Olyan lett, mint a márki szövege: a filozofikus részek néha kicsit unalmasak, az orgia pedig mulatságos, de módjával; én legalábbis elég hamar ráuntam a faszra. Ezzel együtt korrekt az előadás, az pedig, hogy ösztönösen jobban figyeltem a nézők reakcióit, mint a színészeket, éppúgy lehet dicséret, mint kritika. Tapasztalatnak mindenesetre nagyon érdekes.

www.szinhaz.net

Sipos Gyula

Maeterlinck és Marthaler

SZAJNA-PARTI VÁLASZTÉK

Szorongás, titok, lelki mélység, szomorúság, valaminő homályosan középkorias meseszerűség – ilyesfélék jutnak manapság eszébe annak, kinek mond még valamit a XIX. század végi belga drámaíró, egykori Nobel-díjas híresség, Maurice Maeterlinck (1862–1949) neve; ritkásan, na jó, tízévenként egyszer valamelyik darabját előveszik (tette miként nálunk, a Bárkában a finom lelkületű Balázs Zoltán); zenebarátjának inkább, ha Debussy, Fauré, Paul Dukas, Sibelius vagy Schönberg egy-egy véle ihletett művét adják, operaházakban például a *Pelléas és Mélisande*-ot, az *Ariadné és a Kékszakállú*t; tudósabbja esetleg társítja a neoromantika és a szecesszió némely irodalmi képviselőjével, D'Annunzióval, avagy (méltóbban) Hofmannsthallal; művészettörténésze az egykorú illusztrációkat, a ható és ihlető preraffaelitákat és szimbolistákat nézegetheti hozzá, Fernand Khnopffot, Tooropot, Degouve de Nuncques-öt, Maurice Denis-t vagy másokat; s talán akad még, ki tudja, Lukács György „drámai balladákat" emlegetett ürügyén (terjesztve ki a minősítését a szívének oly kedves védencére, Balázs Bélára is), Rilke „haláldrámákról" beszélt, jóval utóbb Peter Szondi pedig arról értekezett, hogyan váltja föl „a cselekvés kategóriáját a szituációnak" körüljárása. Maeterlinckről így is csak részleges kép él, ha él: munkássága első szakaszáról, a XIX. század utolsó évtizedéből: a *Melegházak* versfüzetéről, a Shakespeare által erősen ihletett *Maleine hercegnő*ről, kurtább kis darabjairól, *A hívatlan vendég*ről, *A vakok*ról, a bábjátéknak szánt *Családi kör*ről, a *Tintagiles halálá*ról s persze a *Pelléas és Mélisande*-ról; böngészője találhat néhány korabeli vagy alig késő említést a mára inkább émelyítő, álreneszánszul kandi „kékrókás" *Monna Vanná*ról (Lukács is lelkesedett érte, amikor újdonság volt Pesten), avagy az álmosítóan infantilis *A kék madár*ról, melynek máig egyetlen érdeme, hogy föl-fölemlegetett rendezésében maga Sztanyiszlavszkij vitte volt színre, 1908-ban a moszkvai Művész Színházban; a többi színműnek, egyre silányabbnak, jószerivel a címe is kikopott, akár még a sorolós kézikönyvekből is; s az utolsó két-három emberöltőben aligha támadt olvasója a szakmányban öntött híg bölcselkedéseknek a „szegények kincséről", a rovarok, a termeszek, a hangyák, a méhek társadalmias „életéről"... S aki nem olvasta MM ilyen-olyan emlékezéseit, nem látta az ő fényképét, az emberről sem igen alkot képet; a robusztus flamand termetről, a szépen őszülő, aggon is sportos férfiról, az evezősről, a motorosról, a bokszolóról, a szentimentális ókonzervatívról, inkább maradi politikai

vélekedőről, Maurras és Salazar hívéről, az apátságbérlőről és kastélytulajdonosról, aki nizzai palotájában, a hangzatosan elkeresztelt „Orlamonde"-ban az irdatlan méretű átriumban görkorcsolyán közlekedett.

Amilyennek tudjuk, inkább csak serdülőkori olvasmányemlékekkel őrizzük az „első" Maeterlincket, s amiként oly könnyű őt parodizálni, ha nem éppen Karinthy, de akár Marcel Proust tollán, az a szimbolizmusnak a kvintesszenciája: erdő mélyén, tisztáson, barlangban, „komor teremben egy ódon kastélyban", kazamatákban, kolostorokban és beginaházakban, kút kávájánál és forrás mentén, holdfénynél, ködös hajnalon, rőt alkonyattal királyok és hercegnők, vakok, vének, szüzek és gyermekek síri csendben sóhajtoznak, zokognak, mondogatják, ismételgetik, amit nem tud(hat)nak, a majdnem-semmit, a pötyögtetett három pontok és gondolatjelek közé zárt alig-valamit; bugyborékolnak a várárokban a poshadt vizek, vérző nyakú

hattyúk úsznak, galambok verdesnek, vagy simulnak a gyengéd tenyérbe, úgy, mint a grófnővé avanzsált második hitves dédelgető kezébe egy André Kertész-fotón; üstökös csóvája az égen, más légköri baljós jelek, meginog, zuhan le az ablakpárkányról a liliomos váza; zárt terekben kábult szorongásban várakoznak a kívülről fenyegető Ismeretlenre, a Sorsra, a Fátumra (persze: a halálra) a monádként is hipnotikus közös magányra ítéltek...

Maeterlinck így, a („gyönyörű”?) giccsig stilizáltan, bizonyos valós-csinált korérzékenységet oly jellemző rekvizitumaival és attribútumokkal? Nos, most a svájci-német Christoph Marthaler új genti (s lám, Párizsba, a Théâtre de l'Odéonba, Ascher Tamás *Ivanov*ját az évadban előzve, hamar elkerülő) előadásában, a keresetlen egyszerűséggel csak *Maeterlinck*nek címzett esten elsőre aligha ismerni rá az emlékezet és a képzelgés közhelyesére. A zárt játéktér ugyanis (a jó másfél évtizede állandó munkatárs, a rendezővel egy esztendőben, 1951-ben született Anna Viebrock) alagsori, salétromos falú, lerobbant konfekciós varróműhelyt „ábrázol”: középütt, osztón és merőlegesen (mint a pesti *Troilus*ban a mosdókagylók) pedálos és árammeghajtásos varrógépek kettős sora, oldalt, körben csempés padlózatú emeltebb járás, onnan felügyelni, kommentálni, közönnyel hierarchiát is jelezni, egy harmónium itt, egy zongora odébb, néhány mai, iskolai, kultúrházból kidobott szék, hátul polcok a vég szöveteknek meg egy oldalsó fülke, talán szekrény, talán szűk illemhely. „Darab” nincs, anekdotikusan vagy célirányos történéssel végképp nincs, csak soknyelvű, francia, flamand, német, angol, netán „schwyzerdütsch” szövegfoszlányok, citátumok a különféle Materelinck-írásokból, színművekből, versekből, elmélkedésekből, recitálva, egymás mellé mondva inkább, mint párbeszédbe illesztve. A barátságtalan neoncsövek alatt surrognak, kelepelnek a varrógépek, néha elszabadulnak, „megbolondulnak”, olykor csattanó, villámló rövidzárlattal kiszusszannak. A varrólányok és -asszonyok perkálruhás, nejlonkötényes, pamutharisnyás szánandó teremtmények, halmazban együtt még inkább, mint külön-külön a csúnyácska dundi, az ázott veréb, a félrecsúszott ajkú kortalanság, a pillanatra kis kandi, az el-elrévedező (a „szövőnők álmai”, JA); csak tapossák a masinát, majd időnként kataton kábulatban összecsuklanak, elzuhannak; a „karzaton” a felügyelők, a „főnökök”, köztük egy-egy szakállas csodabogár, Verne-illusztráció, Nemo kapitány, a szürreális belga festő, Delvaux márványszüzek közt pedánskodó archeológusa, szemlélik mindezt meglehetősen szenvtelenül, mennének is már ki a pácolt szárnyas ajtón a bizonyára alig szórakoztatóbb „polgári” életükbe. Marthalernak másik régi munkatársa, Bendix Dethleffsen eljátssza a „flegma zongoristát”, adja a kíséretet, míg a többiek (a hivatásos énekesnő, Rosemary Hardy, az ideje önkiképzett énekessé előlépett skót barát, Graham F. Valentine meg a napi többórás gyakorlattal énekelni jelesül megtanult többiek) rá-rágyújtanak egy-egy számra, a *Pelléas*ból és a *Carmen*ből, Purcell *Lamentó*jára, Mozartra vagy Zemlinskyre, hangulathoz nagyon illőn, Satie-tól a *Szegények miséjé*re, ilyen-olyan popszámra, illetve néhány vaskos flamand trágár nótára – elvégre ilyen is a belga, folklórismérvnek tudja, ki nem „korrekt”, embléma a Manneken-Pis, terjeng az avas *frite*-illat, a külhoni meg tűnődik, mit loccsantottak össze a gyanúsan habzó helyi seritalba, a hírhedt *gueuse*-be... Cselekmény tehát nincs, csak ismétlődő, lassuló-gyorsuló, pulzáló ritmusú mikroakciók; a szereplők egy halmaznak lebontott tagjai; a színésznek, mesélik, gyakran csak annyi az utasítása: akkor vagy jó, ha nem játszol, nem csi-

Phile Deprez felvétele

BALRA: Marthaler Maeterlinck-rendezése
LENT: Ostermeier Szentivánéji-rendezése

Arno Declair felvétele

JOBBRA: Fiona Shaw az Ó, azok a szép napok!-ban

LENT: Donnellan Troilus és Cressidája

Evi Fylaktou felvétele

Keith Pattison felvétele

nálsz semmit, csak *úgy vagy,* tartsd végig az üvegburát, mint egy neoncsövet vagy ágytálat! „Műfaj" azután: revü?, zenés színház?, *horribile dictu:* „esztrádműsor"? Zene, ének, csoportos mozgás, „korális" keringés, intertextuális „vendégszövegelés", szaggatott „performansz", megannyi elem „kollázsa"? Nem árt tudni, hogy Marthaler fiatalon hangszeres zenészként, muzsikusként kezdte; a színjátszást pedig „happeningekkel", alkalmi kis akciókkal, akár alkalmi színhelyeken, bázeli gyógyszertárban, vasútállomáson.

Marthaler azóta persze „kőszínházakban" dolgozik, Bázeltől Hamburgig, a berlini Volksbühnétől Zürichig, lépve, járulékos okokkal is, innen odébb, Salzburgtól Brüsszelig, nemzetközi hírű operaszínpadokig. De eredetiségét és módszereit őrzi: „kollázsos" építkezését meg, divatos szóval: „dekonstruáló" megközelítését, keresve a mögöttest, a heurisztikus társítást, színének fonákját. Máskor, most még inkább mintha Patrice Chéreau hajdani, meghatón radikális, de persze igencsak kiváló molière-i *Dom Juan*jára is emlékeztetne: hogyan megmutatni, akkor még a marxizálón kötelező értelmiségi köznyelven így mondták, az „infrastruktúrát": látványként is megvalósítva az „alépítményt": a XVII. századi francia klasszikus dráma porondja alatt vizualizálva a színpad (és a társadalom?) gépezetét: a csörlőket forgató, süllyesztőt kezelő „népet", a Le Nain-képekről kölcsönzött, almon lapuló toprongyosokat. Marthaler bizonyára inkább életelvű, érzelmes „anarchistaként", kicsit lompos „balosként", mint pengeajkú „forradalmárként", bánatosabban, mint lázítón, netán gyűlölködőn, az egyetemes emberi elesettség melankóliájával keresi a mögöttest, illeszti az egészhez. Játékának alcíme így lehetne, távolról ismételve a kezdő Bob Wilson jóhiszeműen becsali markolásait: „Maurice Maeterlinck élete és kora" – morzsák, morfémák, mozzanatok, mazsolázott jelzések. A látványtervező Anna Viebrockkal a bőséges dokumentáción eltűnődni: milyen is lehetett a XIX. század vége felé Maeterlinck szülővárosa, Gent (Gand), mely jó száz műhelyével a belga szövőipar központja is volt (szőni-fonni Mélisande legendás szőke hajfonatát is, hátha?), s honnan még indultak a nagy kereskedelmi hajók London és Liverpool felé, lassan húzva a családi kert alján vezető Terneuzen-csatornán? Milyen volt a polgársága, a Maeterlinckek jogász-birtokos osztálya, hol, emlékirat szavával, a „pocak volt a társadalmi kiválasztottság jele", s a polgárasszonyok kényelmét, nyugalmát az egyetemes képmutatásban, kódolt hallgatással a csipkeverő lányok, varrónők, az ügyes „kis kezek" biztosították hamar háziassá idomuló kitartottként, második feleségként. Gand, a lomha, „provinciális" Gent közben mégis a „flamand szocializmus bástyája" is, honnan sarjadt, részben, az egykorú irodalom és művészet másik ágazata: Verhaeren társadalmi látomásai a „csápos városokkal", Georges Minne halász- és bányászszobrai, a festészetnek hol pietásos mizerabilizmusa, hol viszont az európai összevetésben is egyedien nagyon erős ipari és proletártematikája.

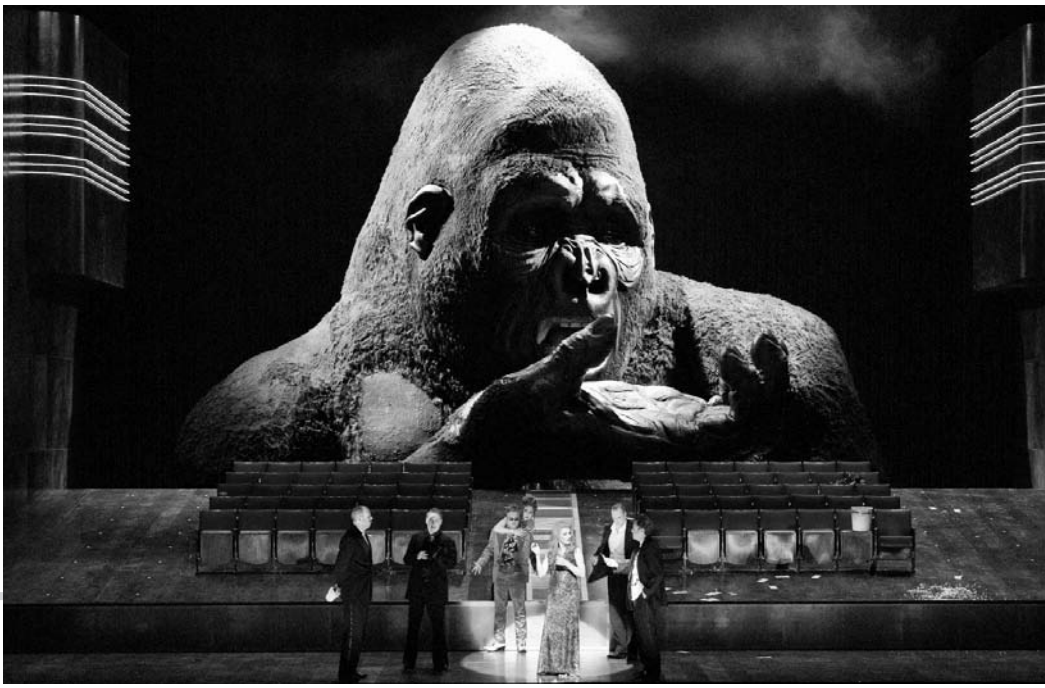
Marthaler ki- vagy megfordítása a fiatal Maeterlincket az őt körülvevő társadalmi közegbe is helyezi, jelezve persze, dehogy rekonstruálni. Így, ennek ellenére, nem kérkedő okossággal és ritka érzékenységgel rátalál a belga író létszemléletére, dramaturgiai elveire és eszközeire: a *mesés* helyén, mással az ott azonosban, a *hétköznapiságban*. Halmaz-közössége itt is kiszolgáltatott, bávatag „marionettfigurák" együttese, a virrasztó várakozásban, a „tollfosztós" gépiességben, a statikusban

Az Élet és sors Dogyin rendezésében

méh-táncos, rovar-szorgoskodó nyüzsgésben, egy régi műsorfüzet nemesítő hivatkozásával, afféle kényszeres „kierkegaard-i" ismétlődésben; érvényesül, fontoskodva mondva, a „kint" és a „bent" feszítő „dialektikája"; vihar, rövidzárlat, villámcsapás: lám, az „égi jelek"; félelemérzés váltakozik az irgalomfölindulással, búbánat megy át humorba: a zenei és költői szerkesztésben ott pulzál a „faculté maîtresse"-nek tekinthető marthaleri ritmus. Mások, helyiek és maiak esetleges referenciáival mondjuk (mi is): a Marthalerral meghosszabbított Maeterlinck így fogadható el Kubin és Kafka, Beckett (s akár Marguerite Duras...), a filmes Dreyer vagy Bergman, színen a még jó Bob Wilson előzőjének; *ad libitum,* így akár.

Marthaler „és/vagy" Anna Viebrock? A kilencvenes évek óta a teljesítményben elválaszthatatlanok; olyannyira, hogy minden előadásnak mintegy „generátora" az a doboz-tér, melyet a művésznő tervez, furamód akkor is azonos jellegűt, ha például kezdetben, időnként Jossi Wielernek. A kereső tekintet, a rekonstrukció képzeltnek sugallottja hasonmód pásztázza végig a váltakozó színhelyeket (mint Pina Bausch járulékos divertimentónak szánt s egyszer még Budapestről is küldött „anzikszkártyáin"); véve sorra az országokat, városokat, Bázeltől és Zürichtől Berlinig, Brüsszeltől *(Winch Only)* most Gentig, tanúskodva is valami „helvétitude"-ről, „svájciasságról", „berlinitude"-tól „belgitude"-ig. Itt és ott egymást fedi a kettős kézjegy; Marthalernak netán külön sajátja a peremvidékről jöttek egyetemessé emelt „provincializmusa", meghittsége, fegyelmezett lompossága. S akkor vállaljuk az idétlent, a meghökkentőt, a szintén perem szülte akol-szimatolását: Ch. M., persze „politikusabban", enyhén botránkoztatóbban, úgy Marthaler, ahogy Tarr Béla az ő Krasznahorkaija, s Mándy: Mándy Iván; mindegyik a társadalmak kallódó rétegeiben, külvárosi csatangolások során, korcsmák, várótermek, vasúti restik egymás mellé beszélő dünnyögéseiben, a szíven ütő kopottságban és elesettségben találta meg a maga sátántangós melankóliáját, csempepempés grundjait; ő a tegnapi, tegnapelőtti Kreuzberget, Pankow-t, Prenzlauer Berget, az időktől megmentendő szegényes fásultságot, pislálkodó léttechnikákat. NDK-nosztalgia? Így persze nem, semmi elvkedő szocreál, még kevésbé vörös zászló és kék neonos, bazi nagy *OST*-felirat a Volksbühne erődormán, hová a mára végképp begörcsült és *begysisedett* főnök és parancsnok, Frank Castorf hívta volt meg őt; ironikus-mélabús alkata, a társadalmias vaskosnak át-átbillentése az enyhén irreálisba, durván: a gyengédség és „költőiség", a megőrzésnek is szomorú áhítata megóvta őt a komisszáros elvetemültségtől.

Marthaler persze formát bontóbb, kihívóbb, meghökkentőbb, polgárpukkasztóbb volt nagy áttörésekor, 1993-ban, a *Murx*...-szal (kb., finomítva: „Nyírd ki az európait!"), fordult utóbb, alig húzva vagy beleírva, klasszikus irodalmi szövegekhez is, Shakespeare-hez, Büchnerhez, Ödön von Horváthhoz; legutóbb így láthattuk tőle a *Mesél a Bécsi erdő*t: berlini dobozban a bécsi utcát, Kreuzbergben a Bellariastrassét, külsőre és életkorra mintegy „antropológiailag" tökéletesen megfordított, egyezménnyel ellentétes szereposztásban, s nem a grinzingi bor léhásított, hanem búzasörtől bambult a tekintet, s mégis kitűnően funkcionált



Christian Leiber felvétele

A Makropoulos-ügy Warlikowski rendezésében

a darab, talán még keményebb, karakterisztikusabb lett. S szaporodtak a *dal*színművek (például a schuberti *A szép molnárné*), az operarendezések (köztük eme tevékenységének máig csúcsa, 2004-ből, Janáček *Kátya Kabanová*ja). Marthaler most, 2007–2008-ban is, akárcsak Párizsban, nagyon jelen van: itt műsoron még a divatszalonba helyezett *Figaro házassága,* a *Traviata* (2007), jön a *Wozzeck,* s Anna Viebrock is bemutatkozott önálló rendezőként Dukas *Ariadné és a Kékszakállú*jával.

Versengés, „bajnokság" évadról esztendőre? „Toplista" a Szajna-parti nemzetközi választék alapján; kis sznobkodás is, hogy ki az „in", meg ki éppen az „out", tudva a hullámzást, s hogy színházban nincsen végérvényes? Hogy Frank Castorfból mintha helyi, itteni politikai szorgalmazóinak is kezdene elegük lenni, mert a legutóbbi *Mesterdalnokok* (finoman szólva:) „széttrancsírozásában" nem a Wagner-aprítás volt a bántó (hiszen ki nem sokallja olykor a korporációs suszter-ódát, akár szegény Thomas Mannig a *„Deutschtum"* és a *„Deutsche Kunst"* pátoszos, önelégült fölmagasztalását, ki nem szánja meg időnként a fafejű Beckmessert, mégiscsak megcsúfolt „értelmiségit" *u. s. w.*), inkább nyomasztóan hatott a futtatott szcenográfus, Jonathan Meese mindent elárasztó ordináré szemétlerakodója? Hogy a Schaubühne fiatal üdvöskéjét, Thomas Ostermeiert nagyon méltányoltuk, míg Büchnert és Ibsent *(Nóra, Hedda Gabler)* erősítette föl jelenidejűsítésével, de legutóbbi *Szentivánéji álma,* rock-pop bömböléssel, bakancsba, herekötőbe és cowboy-kalapba öltözött pucérkodással, szorgalmas farokrázással és nejlonnyűvő bugyirugival félóra teltével *penetráns* unalomba fulladt? Másodszorra csalódást okozott a Schillingék által is látogatott bobignyi fesztiválon fölfedezett bolgár–német Dimiter Gotscheff, aki tavaly egy soha nem látott, ködből előgomolygó, világvégi, frontálisan a semmibe bukó, minden hagyományos „csehovizmustól" különböző *Ivanov*ot hozott, a hasonló elképzelésű idei *Tartuffe*-je viszont a nyitó tűzijáték után szinte akadémikus sivárságba süppedt. De hát nem mindig szerencsés a külhoni, ha francia témához, klasszikushoz nyúl: az angol „standardot", legutóbb a *Troilus és Cressidá*t, rendre kiválóan képviselő, sőt az oroszokra is jól ráérző Declan Donnellan legutóbb alig minősíthető Racine-nal állt elő. S a felnőttkorunk létérzékenységét Grotowskival együtt determináló Robert Wilson? A kivitelezőirodájával a szépre persze mindig tetszetős „dizájnos" lejtőn lassan-lassan alább ereszkedő „Bob" évtizede egyre több fájdalmas csalódást okoz; nemrégiben Broadway-rokokóba csomagolt, a szöveget az érthetetlenségig maszatoló Heiner Müller-i *Kvartett*jével elérve a mélypontot, mit sem értve a bunkerhangulatú, cinkosan és cinikusan gyötrő „haláltáncból"; némi vigasz, ha a Bastille-Operában fölújított *Az árnyék nélküli asszony*a mégis figyelemmel követi a zenét és a kissé kacifántos librettót. Az angol Deborah Warnert egy időben fölkapták, de őt (is) a nemzetközi turnézás kezdte enyhén silányosítani, korlátolt európai előítélettel: az amerikai piac: tornatermi méretű színpadra, westernbe illő dúlt sziklaplatóra állította be becketti *Ó, azok a szép napok*ját, hol társnője, a páratlan adottságú Fiona Shaw sem nyújtott többet Winnie-ként, mint kis szociális jelzésekkel egy kótyagos skót öreglány alig-alig mulatságos portréját. S portyázás, „kivitel" – talán ez mérsékelte Dogyin Groszman-adaptációját, az *Élet és sors*ot: picinyég érzelmesebb, didaktikusabb, rá-rálapátolóbb, mintha nem Nyugatra, hanem elsőre orosz közönségnek szánta volna; úgy talán lett volna az évtized nagy eseménye ez a történelmi igazságot kereső és a lelkiismereteket fölrázó munka, de hát tudjuk, a tragikus témához a mai Oroszországban éppúgy nem szabad hozzányúlni, mint a tegnapi Szovjetunióban. Mi marad nékünk biztonsággal akkor? Patrice Chéreau, mindenképpen, több mint emberöltő, 1964 óta nem kopott meg nékünk ő: párizsi példás *Così*ját DVD-n Pesten is nézi(het)ik, örömmel konstatáljuk, mára így ott is támadt értő híve; nyilván így lesz majd idei, milánói *Trisztán*jával, ezt mi is csak tévés közvetítésben élvezhettük. S marad így Marthaler (meg Viebrock); hiába mondják, hogy a szapora termékenységben majdnem mindig ugyanúgy, de világára, szemléletére, évente kétszer-háromszor találkozva véle, még nem untunk rá, minden undoksággal nékünk is vannak örömeink. S talán még fölfedező kedvünk is, mert a lengyel Lupa-tanítvány, Krzysztof Warlikowski (meg díszlettervező társa, Malgorzata Szczesniak) Janáček-rendezése (*A Makropoulos-ügy* a Bastille-Operában) lenyűgöző munka, a keletkezés időpontjához igazított fantasztikus és tragikus látomás, hatalmas zenedráma, páratlan színház.

Summary

Our column „Forum" continues to publish contributions to the debate centred on the managerial competition related to the National Theatre. Present contributors, Zsolt Anger, László Limpek and György Szabó also comment on broader issues, as seen in the context of present-day Hungarian theatres.

The program of the Pécs National Theatre Encounter is put together each year by a different selector. Writer Endre Kukorelly, responsible for this summer's offerings, explains for us the general and the individual motivations of his choices.

The Katona József Theatre presented another remarkable production: Gábor Zsámbéki directed Shakespeare's *Macbeth*. Tamás Tarján's review is preceded by Piotr Gruszczynski's conversation with Krzysztof Warlikowski, outstanding Polish director who also has many things to say about the „Scottish play".

Critics of the month – László Kolozsi, Tamás Jászay, László Sz. Deme, Andrea Rádai, Tamás Tarján once more, Balázs Urbán, Tamás Koltai, Melánia Miklós, László Zappe, György Karsai, Róbert Markó and Ágnes Maul – saw the following plays for us: *Fisherman's Friends – The Documentary Theatre of Péter Halász* (The Chamber), Edmond Rostand's *L'Aiglon* (Debrecen), Ingmar Bergman's *Ritual* (Radnóti Theatre), Arnold Wesker's *The Kitchen* (Eger), Beaumarchais's *Figaro's Wedding* (Comedy Theatre), Szilvia Elek: *The Magician's Garden*, a compilation based on works of Géza Csáth (National Theatre, Attila Kaszás Stage), István Tasnádi's *Transit* (Zalaegerszeg), *Ipsum*, a common work by actress-dancer Ágens and The Collective of Natural Dangers (MU Theatre), Tamás Mészáros: *The Rejected One*, based on Karl Gutzkow's play (Budapest Chamber Theatre), *Alkestis* by Euripides (Kecskemét), four performances by HOPPart, a new company recruited from students of the faculty for musical staging at the Theatre University and László Garaczi's *Plasma* by KoMa, another new group, created for the production of contemporary Hungarian plays.

Another column is devoted to the highlights of this year's Budapest Spring Festival. Lóránt Péteri reviews *Mother God (Genitrix)*, an opera by László Tihanyi, produced originally in Bordeaux, Tamás Koltai saw two Puccini-operas, *Edgar* in Budapest, *Manon Lescaut* in Debrecen. The Petőfi Literary Museum was the venue for a show compiled from the dialogues of Luis Buñuel's film, *The Murderous Angel*. Lívia Fuchs meditates on a guest performance by the José Limón Damce Company, Csaba Kutszegi reviews another guest performance, given by Philadanco! (i.e. Philadelphia Dance Company) and Glória Halász gives her opinion on *Abigél*, the Budapest Operetta Theatre's new musical, by Tibor Kocsák, Szilárd Somogyi and Tibor Miklós, based on a much loved novel by Magda Szabó.

Two contributions can be read in our World Theatre column. László Limpek, who saw in Grenoble a performance of *Philosophie au boudoir* by the famed Marquis de Sade, shares his thoughts on the life, the work and the posterity of this controversial personality, while Gyula Sipos, inspired by German director Christoph Marthaler's recent Maeterlinck-show, reflects on the work and the present day significance of the Belgian author.

Playtext of the month is *Transit* by István Tasnádi, a work also reviewed in this issue.