

XXXIII. évfolyam XI. szám 2000. november Ára: 192 Ft

SZÍNHÁZ

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT



EURÓPAI FESZTIVÁL BUDAPESTEN

SZÍNHÁZ

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

Uniófesztivál 2000

- Koltai Tamás: **KITEKINTÉS EURÓPÁRA** 2
- **VILNIUSI MENO FORTAS** 3
(*Shakespeare: Hamlet*)
- **DÜSSELDORFI SCHAUSPIELHAUS** 6
(*Bertolt Brecht: Galilei élete*)
- **THEATERGROEP HOLLANDIA** 9
(*Pier Paolo Pasolini: Hangok*)
- **BERLINI SCHAUBÜHNE** 11
(*Marius von Mayenburg: Paraziták*)
- **BUKARESTI BULANDRA SZÍNHÁZ** 15
(*Carlo Gozzi: Turandot*)
- **TEL-AVIVI CAMERI SZÍNHÁZ** 20
(*Hanoch Levin: Rekviem*)
- **SZENTPÉTERVÁRI KIS SZÍNHÁZ** 23
(*Csehov: Cím nélküli darab [Platonov]*)
- **PALERMÓI GARIBALDI SZÍNHÁZ** 29
(*Shakespeare: Szeget szeggel*)

Köszöntő

- Koltai Tamás: **IGAZGATÓ DOYEN** 31
(*Both Béla kilencvenéves*)

Fórum

- Bodolay Géza: **GILING-GALANG, SZÓL A HARANG** 32
- Halász Péter: **ÚTSZÉLI JEGYZETEK** 35

Világszínház

- Csáki Judit: **A KLASSZIKUS ÚJ RUHÁJA** 38
(*A holland fesztiválról*)
- Nánay István: **MI A (POSZT)MODERN?** 41
(*Fesztivál Nyitrán*)
- Almási-Tóth András: **EGY POLITIKAI FESZTIVÁL** 45

(*Recklinghauseni jegyzetek*)

Dramamelléklet

- Radnóti Zsuzsa: **EGY MAGYAR „NÉPSZÍNMI”**
(*Háy János darabja elé*)

A CÍMLAPON: Maia Morgenstern, a Bulandra Színház Turandot-előadásának címszereplője (Tudor Predescu felvétele)

A BELSŐ BORÍTÓN: Andrius Mamontovas, az Eimuntas Nekrosiusz rendezte vilniusi Hamlet-előadás címszereplője (Dmitrij Matvejev felvétele)

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS

A szerkesztőség: CSÁKI JUDIT • CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár) • KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő)
NÁNAV ISTVÁN (főszerkesztő-helyettes) • SEBŐK MAGDA (olvasószerkesztő) • SZÁNTÓ JUDIT

Szerkesztőség: Budapest XII., Németvölgyi út 6. 1126. Telefon/fax: 214-37-70; 214-59-37; e-mail: szinhaz.folyoirat@matavnet.hu

Kiadó: SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY, Budapest XII., Németvölgyi út 6. 1126.

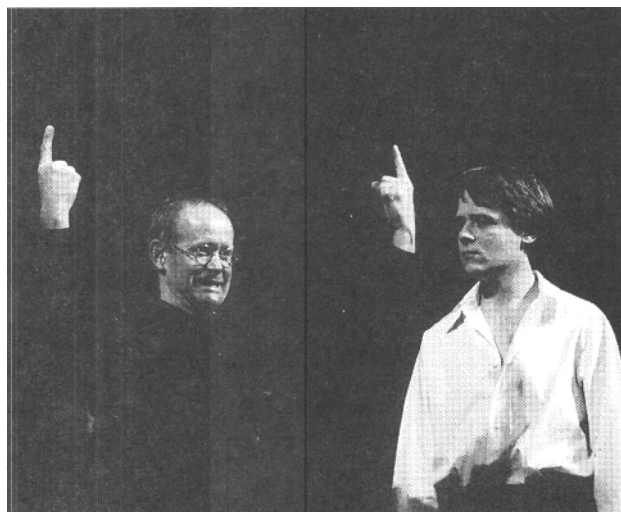
Terjeszti a HIRKER Rt. NH. Egyesülés és alternatív terjesztők • Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál és a Levél- és Hírlapüzletági Igazgatóságnál (LHI) Budapest VIII. Orczy tér 1. közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással LHI 11991102-02102799-00000000 pénzforgalmi jelzőszámmal.

Előfizetés egy évre: 1920 Ft • Egy példány ára: 192 Ft • Külföldön terjeszti a Batthyany Kultur-Press Kft.,

1011, Szilágyi Dezső tér 6. Tel./fax: 201-8891

Grafikai tervezés és nyomdai előkészítés: BÖLÖNYI ZSOLT, Pointer Marketing Kft.,
1053 Budapest, Ferenciek tere 4. Tel./fax: 317-9940. Nyomás készült: KÁNAI nyomda, Budapest

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma, a Nemzeti Kulturális Alapprogram,
a Soros Alapítvány, a József Attila Alapítvány és a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága támogatásával
Készül a lap megjelenéséhez a kultúrát támogató a Magyar GSM
Megjelenik havonta



NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG

észiil MINISZTERIUMA

UNIÓFESZTIVÁL 2000

KITEKINTÉS EURÓPÁRA

November 10. és 29. között másodszer rendezik meg Budapesten az Európai Színházak Uniójának Fesztiválját, sorrendben a kilencediket. A rendezés jogának elnyerésében nyilvánvalóan közrejátszott az 1993-as budapesti, második találkozó sikere, és az a tény, hogy Giorgio Strehler halála óta Zsámbéki Gábor az Unió - immár újraválasztott - elnöke. Ezzel együtt páratlan a szervezet történetében, hogy ugyanaz a város, ugyanaz a tagszínház rövid időn belül másodszer jusson a rendezés lehetőségéhez, még ha erre egy váratlan visszalépés teremtett is alkalmat.

Az Európai Színházak Uniója, melynek eszméje Strehler nevéhez fűződik, megalakulásakor azt a célt tűzte maga elé, hogy az egyre nyitottabbá váló Európában közelebb hozza egymáshoz a jelentős színházi műhelyeket. A szervezetet hét színház alapította meg, köztük volt a Katona József Színház is. Először a művészi együttműködést, mindenekelőtt rendezők és tervezők cseréjét vették programba. Zsámbéki javasolta, hogy évente rendezzenek fesztivált az egyes tagszínházak székhelyén. Az első találkozóra 1992-ben Düsseldorfban került sor. Az Unió tagsága folyamatosan bővül, bár egyes színházak időközben visszaléptek; most tizenkilenc állandó tagja van. Az Unió tevékenysége túllépi a rendszeresen megrendezett fesztiválok kereteit; a workshopokon, művészcsereken kívül az utóbbi időben a fiatal rendezőknek szervezett tréningeket, közös munkákat, produkciós lehetőségeket tekinti legfontosabb feladatának.

A budapesti fesztiválon tíz előadás szerepel, de a produkciókat létrehozó színházak közül nem tag a Theatergroep Hollandia (az idén elnyerte az Európa Díj Új Realitások kis fokozatát), a tel-avivi Cameri Színház, amelyet Zsámbéki Gábor hívott meg, noha „földrajzilag” nem fér bele az európai Uniófesztiválba.

A fesztiválok koncepciójának általában gátat szabnak a realitások. A budapesti találkozó kitűzött célja nem az átlag, hanem éppen az el-

térések, a különböző színházeszményekhez tartozó előadások - Zsámbéki megfogalmazása szerint a szélsőségek - bemutatása. Ebből a szempontból sajnálatos, hogy a tervezett produkciók közül nem sikerült elhozni a párizsi Odéon *Fanfárok* című előadását és a berlini Schaubühne Norén-darabját, a *Personenkreis* 3.1.-et. Még akkor is, vagy talán akkor különösen, ha egyikük sem számíthatott volna egyértelmű fogadtatásra sem a szakma, sem a közönség részéről. Valószínűleg hasznára válna - mondhatjuk kijelentő módban: hasznára válik - a magyar színháznak, ha szembenéz tőle merőben idegen előadásokkal. Túlságosan egytípusú, túlságosan egyhágyományú, túlságosan szórakoztatásra kondicionált az a színház, amely nálunk föltétlen sikert arat. Es túlságosan nehéz elhinni, hogy külföldön sokkal elfogadottabb a társadalmi indulatokat fölkorlácsoló vagy a hagyományos színházi tereket szétrobbantó előadástípus. A csaknem háromhetes fesztivál talán közelebb hozza hozzánk a szokatlant, anélkül, hogy kritikátlan elfogadásra vagy „élből” való elutasításra készítené bárkit is.

Alábbi összeállításunkban előzetest kínálunk a fesztiválhoz. Nem műsorfüzetet vagy katalógust, csupán tudni érdemes dolgokat az előadások és az alkotók egy részéről. Nem törekedtünk arányosságra. Egyrészt mert némelyik produkciót (Csehov-Planchon: *Hattyúdál* - Théâtre National Populaire; Shakespeare: *A vihar* - Royal Shakespeare Company) még otthonukban sem mutatták be lapzártáig. Más-részt úgy gondoltuk, előnyben részesítjük az első kézből származó információkat (élménybeszámolókat), illetve a nálunk kevésbé ismert alkotók bemutatását, akik jelentős nemzetközi hírnév birtokosai.

A fesztivál egyes előadásaira és tanulságaira későbbi számainkban visszatérünk.

KOLTAI TAMÁS

FESZTIVÁLNAPTÁR

November 10., 11. 19^h Thália Színház *Villeurbanne-i Théâtre National Populaire* Csehov-Planchon: **Hattyúdál** (Rendezte: Roger Planchon)

November 10., 11., 12. 19^h Vígyszínház *Vilniusi Meno Fortas* Shakespeare: **Hamlet** (Rendezte: Eimuntas Nekrosiuš)

November 13., 14. 19^h Thália Színház *Düsseldorfi Schauspielhaus* Brecht: Galilei élete (Rendezte: Klaus Emmerich)

November 15., 16. 19^h Katona József Színház *Theatergroep Hollandia* Pier Paolo Pasolini: **Hangok** (Rendezte: Johan Simons)

November 17., 18. 19^h Vasas Folyondár utcai Sportcsarnok *Berlini Schaubühne* Marius von Mayenburg: **Paraziták** (Rendezte: Thomas Ostermeier)

November 21., 22. 19^h Katona József Színház *Bukaresti Bulandra Színház* Carlo Gozzi: **Turandot** (Rendezte: Catalina Buzoianu)

November 21., 22. 19^h Kamra Tasnádi István: **Közellenség** (Rendezte: Schilling Árpád)

November 22., 23. 19^h Thália Színház *Tel-avivi Cameri Színház* Hanoch Levin: **Rekviem** (Rendezte: Hanoch Levin)

November 23., 24. 19^h Katona József Színház Hamvai Kornél: **Hóhérok hava** (Rendezte: Ascher Tamás)

November 24., 25., 26. 19^h Trafó *Londoni Royal Shakespeare Company* Shakespeare: *A vihar* (Rendezte: James MacDonald)

November 26., 27., 28., 29. 19^h Mafilm, III-IV. műterem *Szentpétervári Kis Színház* Csehov: Cím nélküli darab (**Platonov**) (Rendezte: Lev Dogyin)

November 28., 29. 19^h Kiscelli Romtemplom *Palermói Garibaldi Színház* Shakespeare: **Szeget szeggel** (Rendezte: Carlo Cecchi)

SHAKESPEARE: HAMLET

VILNIUSI MENO FORTAS

VALAMI ÁZIK DÁNIÁBAN

A nemzetközi színházi élet egyik legnagyobb mai sztárjáról esküdt ellenségei sem mondhatnák, hogy túl fiatalon és emiatt esetleg érdemtelenül aratja sikereit. Eimuntas Nekrosiu^s inkább a mesterek generációjához volt sorolható már akkor is, amikor Hamlet-rendezésével 1998-ban elnyerte Moszkvában az Arany-maszk-, Itáliában pedig az Übü-díjat. Szintén ebben az évben alapítja meg hazájában Meno Fortas nevű társulatát. A világhírű és világhíró együttes vilniusi „bázisa” meglepő képet mutat az egyik jelentős kortárs színházi műhely iránt érdeklődőknek. A kétszintes épületben ugyanis hiába keresünk színpadot vagy akár csak próbateremre emlékeztető fekete dobozt. Az emeleten - a trófeagyűjteménnyel feléő plakátkollekcióval díszített falú iroda mögött - egyetlen, egyetemi kiselőadóra emlékeztető, valószerűtlenül hosszú, csupa ablak terem található. Itt készíti, érleli, sűríti előadásait hónapokon, néha éveken át Nekrosiuš, sajátos - ahogy ő mondja -, szívdobbanásokkal és nem fejből vezérelt munkamódszerével. Nevezhetnének aprólékosnak is, színpadi akciói nem csupán emocionálisan telítettek, de fizikálisan is veszélyesek, a színészekről tökéletes begyakoroltságot és nagyfokú koncentrációt igényelnek. A csoda mégis a próbafolyamat utolsó két-három hetében történik, amikor - átköltözve a Litván Nemzeti Színház nagyszínpadára - az összegyűjtött drámai matéria „kiszabadul a palackból”, betölti a teret és a közel négyórás előadásidőt. A Hamlet díszlete a Meno Fortas földszintjén található raktárhelyiség egyik sarkát foglalja el, ránézésre néhány egymásnak támasztott vasdarab, mely átlényegítve a világ jó néhány hatalmas színpadán bizonyult már megkerülhetetlen csomópontnak trónusként vagy fogaskerékre emlékeztető csillárként.

Nekrosiuš színházában nem a szellemek, hanem az elemek játsszák a főszerepet. Talán ennek is köszönheti külföldi érvényesülését; Hamletje is gond nélkül felcímkézhető az „északi”, „nedves”, „természetközeli” jelzőkkel. Vagyis jól megkülönböztethető a végig- elemzett, metaforák köré igazított rendezésektől. Ő maga egyébként is vonzódik a tárgyilagos dramaturgiához, például így foglalja össze a Hamlet utolsó felvonásának cselekményét: „A király megtudja, hogy Poloniust megölték. Angliába kívánja küldeni Hamletet, hogy elrejtse a gyilkosságot. Laertes visszatér Franciaországból: meg akarja tudni, ki ölte meg apját, és meg akarja bosszulni Ophelia halálát. A király és Laertes párbajt terveznek, melyben



Hamlet: Andrius Mamontovas

Hamletet mérgezett karddal sebeznek halálra. A párbaj. Laertes és Hamlet utolsó párbeszéde. Mindketten elvesznek. A király és királyné halála.”

A tömondatokra csupasított tragédia mégis lassan, szinte keservesen bontakozik ki, a jelenetek nem húznak valamifajta előre kódolt katasztrófa felé, az egyenrangú hősök bukása

éppoly bizonytalanul körvonalazódik, mint a színészek alakja a gyakran ködölte színpadon. Mindenki egyformán kiszolgáltatott ebben a zord, szélfúttá környezetben, ahol a természet erői uralkodnak; bár az ember azt hiszi: hatalma van az elemek fölött, ez tűnékeny ábrándnak bizonyul, míg az anyag körforgásának jelenségei



Viktorija Kuodyté (*Ophelia*) és Andrius Mamontovas

félelmetes tényekként állnak előttünk. Nekrosiuš látomásában az eső, a jég, a tűz, a szén egymást váltó és kioltó játéka átszövi és átértelmezi a dráma szereplőinek mozgását, s természetesen mindenkinél jobban befolyásolja Hamlet útját. Ő a legkiszolgáltatottabb kifelé kényes családi viszonyainak, befelé egyre fokozódó félelmének. S ahányszor csak neki-buzdul, hogy - stílusosan mondva - tiszta vizet öntsön a pohárba, brutálisan szembesül a változékonyság állandóságával (a jég vízzé olvad, a tűz szénné éget), míg végül - az előadás legmegkapóbb képében - forró viaszos alatt maga is át nem lényegül.

A címszerepben látható Andrius Mamontovas játékában mindvégig érzékelhető egyfajta hetykeség, provokációs szándék, melynek kifejezéséhez ügyesen használja a popszakmában szerzett tapasztalatát, lévén ő Litvánia leghíresebb énekese. Alakítása jól illik Nekrosiuš körforgáselméletébe, csak éppen pusztulását nem érezzük olyan pótolhatatlan veszteségnek.

Ámbár ma már tudhatjuk: a balti mester a *Hamlet* után a *Macbethet* és az *Othellót* színpadra állítva egy egész trilógiát szánt a shakespeare-i gondolat kifejtésére; tekintsük hát ezt az előadását nyitánynak, és bízzunk benne, hogy nem kell a következő, Budapesten rendezett Uniófesztiválra várni a folytatásra.

GÁSPÁR MÁTÉ

RÖVID SZÍNHÁZTÖRTÉNET

A Meno Fortas színházi stúdió 1998 januárjában alakult mint non-profit, magánjellelű közintézmény és jogi személy. Az intézmény egyik alapítója Eimuntas Nekrosiuš színházi rendező. A stúdió célja, hogy különböző színházi szakemberek tevékenységét egyetlen stúdió-klub fedele alá gyűjtse; élénk helyi és nemzetközi tevékenységet indítson meg a színházművészet területén; népszerűsítse és

képviselje a litván színházat; elősegítse különböző társulatok nemzetközi együttműködését; valamint hogy állami és magánfinanszírozású kulturális programokat valósítson meg Litvániában és külföldön.

1998-as megalakulása óta a Meno Fortas tevékenységének gerincét Eimuntas Nekrosiuš előadásai jelentik. Az első, Meno Fortas védjegyű előadás Shakespeare *Hamletje* volt, melyet 1997-ben mutattak be a LIFE-fesztiválon. Nekrosiuš már a társulat igazgatójaként vitte színre Shakespeare *Macbethjét*, melynek premierje 1999. január 22-én volt Vilniusban. Az előadás társszereplői voltak: Aldo Miguel Grompone, a Fondazione Orestiade és a Palermói Fesztivál 1900. Létrehozásában segítséget nyújtott a litván Kulturális Minisztérium.

Eimuntas Nekrosiuš jelenleg új előadásra dolgozik - Shakespeare *Othellóját* rendezi. A premier 2000 decemberében lesz.

A Meno Fortas csupán egyetlen próbateremmel rendelkezik, előadásait bérelt színháztermekben tartja.

EIMUNTAS NEKROSIUS

Színházi rendező, színész. 1952-ben született. Tanulmányait a moszkvai Lunacsarszkij Színházművészeti Intézetben végezte, 1978-ban diplomázott. 1978-79-ben a vilniusi Állami Ifjúsági Színházban, 1979-80-ban a kaunasi Drámai Színházban dolgozott. 1980-ban visszaszerződött a vilniusi Állami Ifjúsági Színházba, ahol a következő előadásokat rendezte: Jeliszjeva: *A négyesög* (1981); Antanélis-Geda: *Szerelem és halál Veronában* (1982); Ajtmatov: *Az évszázadnál is hosszabb ez a nap* (1983); Csehov: *Ványa bácsi* (1986); Gogol: *Az orr* (1991). Nekrosiuš előadásai számos díjat kaptak Litvánia és a balti államok színházi fesztiváljain, valamint sikerrel szerepeltek nemzetközi színházi fesztiválok is. A rendező több állami művészeti díj kitüntetettje.

Nekrosiuš 1991 óta a LIFE (Litván Nemzetközi Színházi Fesztivál) igazgatója. A LIFE-fesztiválokon megrendezte többek között Puskin egyfelvonásosait: *Mozart és Salieri*. *Don Juan*. *A pestis* (1994); Csehov *Három nővérét* (1995) és Antanélis-Geda *Szerelem és halál Veronában* című művét. Mindhárom előadás több nemzetközi fesztiválon vett részt. 1994-ben Nekrosiuš mint az év legjobb rendezője megkapta a Litván Színházi Unió különdíját, a Balti Színházi Találkozó pedig a Baltikum legjobb színházi előadásának minősítette *Mozart és Salieri*. *Don Juan*. *A pestis* című produkcióját. Ugyanebben az évben az Európai Színházak Uniója és a Taorminai Művészeti Bizottság Nekrosiušnak ítélte az Európa Díj Új Realitások kis fokozatát.

Nekrosiuš 1997-ben mutatta be egyik legsikeresebb előadását, Shakespeare *Hamletjét*, mely már csaknem minden jelentős európai színházi

AKRITIKAI VISSZHANGBÓL

Ilyen Hamletet még sohasem láttunk, lélegzet-visszafojtva kell figyelni minden pillanatát. Az érzelemgazdag előadás visszarepít bennünket a múltba, és mélyen beleás a tudatunkba, hogy újra felfedezzük Shakespeare-t. Végeérhetetlen-

nül el tudnánk nézni ezt a produkciót.

FRANCO QUADRI La
Repubblica, 1977. szeptember 19.

A rocksztár Andrius Mamontovas vilniusi színpadi bemutatkozása nem lett volna ilyen hatalmas esemény, ha nem áll mögötte Eimuntas Nekrosiuš. Nekrosiuš a balti államok legjelentősebb színpadi rendezője, és vitathatatlanul az európai színház egyik legnagyobb hatású egyénisége. *Hamletje* oly fekete, lármás és kegyetlen, amilyen fehér, csendes és kifinomult volt Antoine Vitez előadása. Erőteljes színpadi képei miatt a rendezőt korábban „a Baltikum Bob Wilsonjának” nevezték. Azóta erre az összehasonlításra már nincs szükség.

BRIGITTE SALINO
Le Monde, 1997. május 23.

A litván *Hamlet* olyan, mint egy könyörtelenül felzaklató ritmus, amelynek nyugtalan harmóniájától nem lehet szabadulni. Bár a színpadi képek tartalma, textúrája néha nehezen érthető, mégis elbűvölve nézzük az előadást, egyre inkább meggyőződve arról, hogy remekművet látunk.

A *Hamlet* kétségtelenül Nekrosiuš *opus magnuma*. A szokatlanul személyes előadás a rendező világképének, egyszersmind színháza költészetének összefoglalása. A litván rendező olyan merészen állítja színpadra a *Hamletet*, mintha saját poklát keresné benne.

LUKASZ DREWNIAK
Lengyelország

Nekrosiuš *Hamletje* konkrét és fájdalmasan valódi. Valódi a fizikai fájdalom, a félelem, a kegyetlenség tekintetében. A jég, a víz, a tűz, a hamu nem jelzészerrű, hanem olyan autentikus és érzékelhető, hogy valóban hideg-, mocsok- és fájdalomérzetet kelt, nem csupán a színpadi alakban, hanem magában a színészben is. Minden érzés és érzelem testi próbatétel a színész számára, semmi sem jelzészerrű, minden a valóságával ráz meg. Az előadás borongó szépsége ősi és barbár, csakúgy, mint a világ, amelyről szól. Az emberiség vágóhíd-ra vitt állatokat idéz, melyeket minden irányból - a mennyből és a földről - halálos félelem vesz körül. Más világ sem az álmokban, sem az emlékekben nem létezik.

TOMASZ KUBILIOWSKI
Lengyelország

Nekrosiuš *Hamletje* hatalmas jéghegyként emelkedett ki az óceánból. Ez a *Hamlet* egy örült munkája, ugyanakkor egy gyakorlott színházi mesteré, látnoké, aki elképesztő józansággal figyeli a világot, és tökéletesen átlát az emberi lélek hiúságán.

Az előadás kettős koncentrációt kíván a nézőtől, kiélezi érzéseinket - úgy érezzük, hogy szemünk és fülünk szokatlanul élesen fogadja be a hatásokat, mintha hallucinálnánk vagy álmodnánk.

BEATA GUCIALSKA
Lengyelország

Egy ilyen *Hamlet*-előadás teljes zűrzavart okoz az emberi tudatban. Feje tetejére állít mindent, amit eddig tudtunk vagy gondoltunk.

Csak nagyon bölcs és szabad ember lehet olyan nagyvonalú, mint Nekrosiuš. Az előadást nézve nem az a legmeghökkenőbb, amit

már régóta tudunk, nem az, hogy a rendező ennyire kivételes tehetség, hanem az, hogy fogalmunk sem volt, milyen darabot írt valójában Shakespeare.

MARINA ZAJONC
Oroszország

Mostantól a fiatal generációk csupán az Andrius Mamontovas által megformált *Hamletre* fognak emlékezni. Ezzel az előadással a litván színház büszkén léphet át a XXI. századba. Felmerült., hogy a negyedik LIFE-fesztivál még a megnyitás előtt bezárja kapuit, mivel a litván *Hamleten* aligha tehet túl bármi.

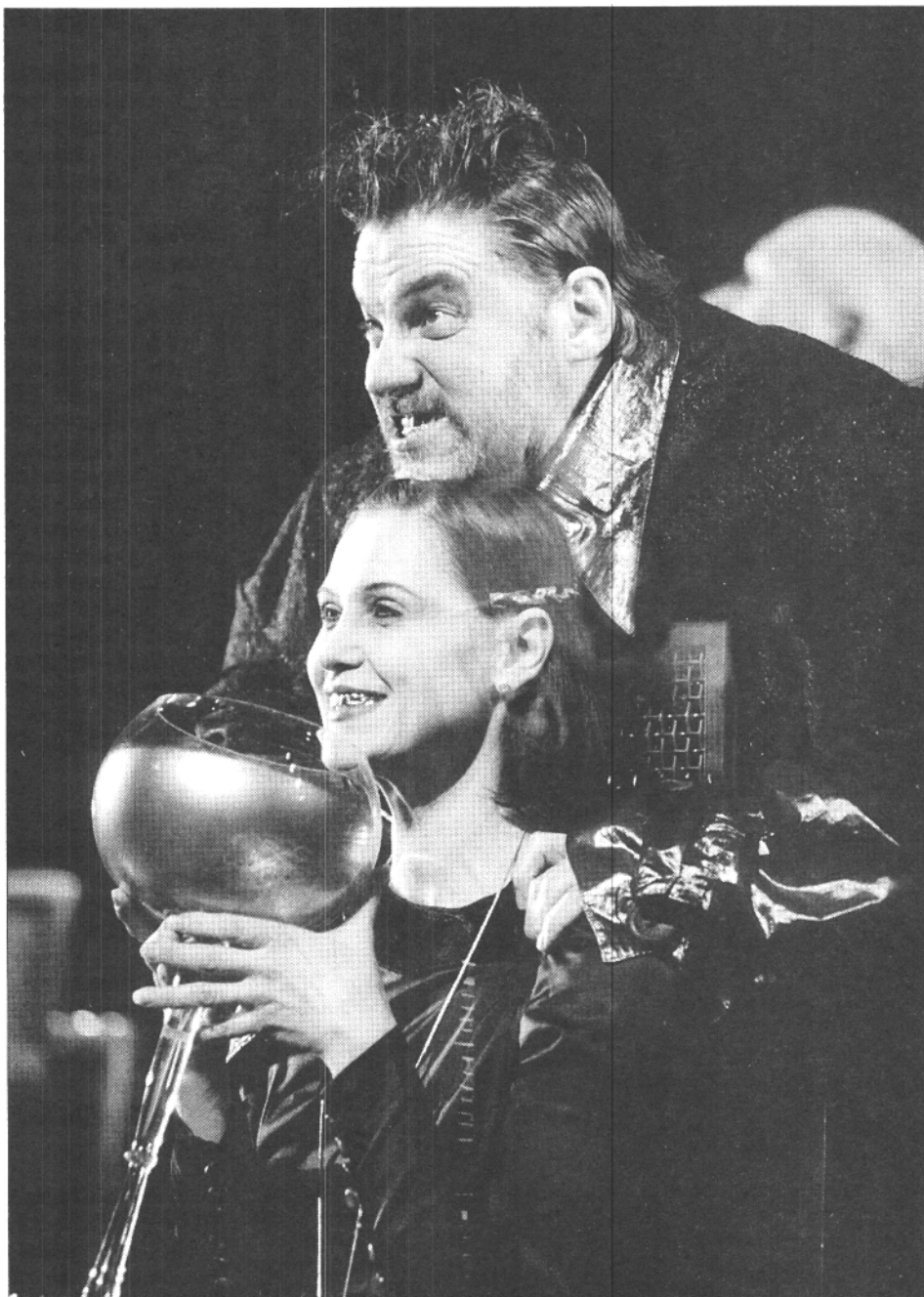
JULIJUS LOZORAITIS
Litvánia

Először az oroszok, utána a Nyugat kiáltotta ki Nekrosiušt színházi csodának, abban az időben, amikor az elfáradt nyugati színház éppen új színházi zárandokhelyeket és új színházi szenteket fedezett fel magának a javában rozsdásodó vasfüggöny mögött: Lev Dogyint Szentpétervárott, Silviu Purcaretét a romániai

Craiovában, Tomaz Pandurt a szlovéniai Mariborban, Tadeusz Kantort Krakkóban és Anatolij Vasziljevet Moszkvában. A vilniusi Nekrosiuš, akit ugyancsak besoroltak a Kelet-ről jött új színházi csodatévők közé, egészen sajátos unikumnak mutatkozott: olyan rendező ő, aki túlságosan elmélyed a maga képi világában, és túlságosan belesüpped a maga lelki tájaiba, hogysem a színpadon politikával tördelhetne.

SIGRID LÖFFLER
Die Zeit, 1997. május 23.

A litván rendező egy apokalipszis, világégés utáni fekete-barna világot talál ki. Nem maradt más, mint por és hamu, szcenikailag sok-rétű felhasználásban, egy valamikor volt jobb világ jegyeiként. Most azonban Helsingörben jégkorszak és örök éjszaka uralkodik: a víz, minden élet alapja, *Hamlet* világában többnyire megfagyott állapotban fordul elő. A sátáni nap alatt olvadt víz csöpörög a színpadra és *Hamlet* meztelen testére, és a királyfi nem sírhat forró könnyeket apja után. Ez a Szellem



Vytautas Rumsas (*Claudius*) és Dalia Zykwienė-Storyk (*Gertrud*) (Dmitrij Matvejev felvételei)

apa egy jégtömbbe fagyasztva adja át Hamletnek a tört, a bosszú eszközét. Párhuzamos helyzetként rendezi meg Nekrosiuš az Ophelia-epizódokat. A lábfürdő, amelyet Polonius készít a lányának, hogy kiirtsa lelkéből a Hamlet iránti szerelmet, tűzforrón perzsel. A gyerekek elégnak vagy megfagnak a jelen vagy még inkább zsarnoki apáik jóvoltából.

DANIELE MUSCIONICO

Neue Züricher Zeitung, 1997. szeptember 8.

Az egyetlen évszak a sarkvidéki tél. A királyok - a valóságosak csakúgy, mint a szellem-szerűek - hatalmas szörmékbe burkolóznak, a helsingöri várfalakon az örök reszketnek a hidegtől a jeges esőben, a Szellem kezdetben csak süvítő jeges szél a fagyos világításban. Csupán fia előtt mutatkozik Hamlet király szelleme látható formában - mint fehér jeges-medveprémbe burkolt hókirály. Később majd behavazott démonként suhan át a házon, és valódi jégkristályokból álló csillárt akaszt a sátán fogaskerekű napja alá.

Az, hogy e hamleti világ központi csillagzatából folyamatosan jeges víz csöpög alá, egyszerre fenyegetés és időmértek. Valahányszor a herceg újabb ürüggyel elhalasztja a bosszút, tétova pillantása szorongva irányul felfelé, apja bosszúcsillagát keresve. A jeges atya azonban fagyosan könnyörtelen is. Kényszeríti a fiát, hogy meztelen, fagyott lábbal álljon a jégtömbön, hogy kiolvassa belőle a bosszúálló tört, majd fehér jéginget borít a félmeztelen királyfira, amely újabb Nesszozsingként félelmetesen rátapad. Hamlet rongyokban tépi le magáról ezt az inget, és fогvacogva, nyöszörögve préseli ki magából az öngyilkosságról szóló monológot: lenni, vagy nem lenni.

Nem, ez a Dánia nem a terror állama, nem politikai világ. Inkább jeges pokol a gyerekek számára, a kínzó apák és a megkínzott gyerekek családi börtöne. Az apák az ördögök, a gyerekek esküdt össellenségei.

A többi pedig nem néma csend. A többi: a szűkölő-vonító Szellem apa, aki fia holtteste

gyászát és bűnbánatát, s miközben a napból továbbra is csöpög a jeges víz, hangosan, mint a dobszó, a Szellem önmagát ostorozza. Az ostorcsapások üdvövésként hangzanak - köszöntik a meg nem jelenő Fortinbrast.

A vilniusi *Hamlet* haladóknak való. Nekrosiuš nem a szöveget rendezi meg, hanem a szöveg mélyét fordítja le a képek nyelvére, mint ahogy a teljes Hamletet sem mutatja meg. A látzatmélység hívei bizonyára hiányolni fogják Hamletet, a melakór bohócát, a töprengés herceget, a habozás filozófusát, a bosszú alvajáróját, a melankolikus lázadót. Amint neurotikusan agyonkínzott oidipuszi gyermekherceg ez a Hamlet a maga nemében valóban páratlan.

SIGRID LÖFFLER

Die Zeit, 1997. május 23.

Fordította: ZÖLDI GERGELY



BERTOLT BRECHT: GALILEI ÉLETE

DÜSSELDORFI SCHAUSPIELHAUS

M A G A A M E S T E R ! "

Bámulatosan aktuális előadás a düsseldorfiak *Galileije*. Arról a világról szól, amelyben mindenki uniformist visel, mindenki beöltözik valaminek, mindenki valamilyen csoportot, érdeket, ideológiát képvisel - egyedül Galileo Galilei önmaga. Egy ember, aki minden gyarlósága és gyöngesége ellenére kímoldíthatatlan a saját szellemi, erkölcsi, mondjuk így: értelmiségi függetlenségének szilárd középpontjából.

Klaus Emmerich rendezésében a címszereplő Volker Spengler egyetlen rövid jelenet kivételével mindvégig egy helyben ül, a sülyesztett járásból rákönyökölve az előszínpad közepére, mint valami hatalmas asztallapra. Az előszínpadi körszelet vastagon kirajzolt sugarai hozzá vezetnek. A Föld forgását bizonyító tudós mozdíthatatlanul trónol az emberi univerzum közepén. Deréktól fölfelé emelkedik ki a földből félmeztelenül: vállán átvetett nadrágtartója pompásan érvényesíti hatalmas sörhasát. A többiek - a da-rab összes szereplője - diákegyruhában. Svájcisapka, ing, nyakkendő, nyakkendőtü, térdzokni, térdnadrág vagy szoknya. Így öltözik a tanítvány, Andrea Sarti és Sarti asz-

szony, az édesanyja. Így öltözik a kikeményített szoknyájú, unalmas Virginia. Így öltöznék a tanácsurak, a kurátorok és a szenátorok. Így az iparosok és a bíborosok. A dózse és a pápa. Minden, jól elhatárolható csoport más-más színben. Egyesek feketében, mások kékben. A velenceiek barnák, a klerikális személyek vörösek. Csupa tanuló. Formaruhás kiscserkészek a mez nélküli (meztelen) Galilei iskolájában. (Gombrowicz *Operettjében* fordult elő utoljára a meztelenség ilyen „ideologikus”, értsd: az ideológiát el-utasító értelmezése.)

A Mester mögött iskolai tábla. Amolyan fekete, húzós, két, ellentétes irányba mozgó deszkával. Andrea Sarti „kezeli”: ha felhúzza, az így keletkezett hosszúkás nyílásban megjelennek a Galileit látogató magas rangú szereplők távcsövet nézni, ajánlatot tenni, szörnyülködni, fenyegetni.

„Tandráma”, mondhatják fitymálva a Brechtől rettegők. Az bizony. Mindazoknak, akik nem tanultak a történelemből. Akik még mindig bedőlnek az ideológiáknak, a népboldogító szövegeknek. Akik elhiszik, hogy a magyarázat kívül van, nem belülről jön. Akik nem tűrhetik a kopernikuszi fordulatot, tudniillik hogy „a mennybolt eltöröltetett” vala-

mikor a középkorban. Akik nem tudják, hogy ha azóta bárki megkérdezi, hol helyezkedik el az isten „az új rendszerben”, az sohasem az istent félti, csak a saját hatalmát.

Akik elfogadják az egyenruhás világot, sőt, örülnek, ha maguk is uniformist ölthetnek, és elveszhetnek az engedelmes tömegben.

Volker Spengler, az egykori Fassbinder-színész maga a reflektált egykedvűség, ahogy monumentális semmittevésben, mozdíthatatlanul ül a középpontban. Előtte széthányt könyvek, földgömb, egyéb intellektuális hulladék, gyümölcsöstál. Egy ellustult hedonista, akit senki sem nézne tudósnek. Elhanyagolt, pöffteget különc. Vakarja a hasát, a potentátok látogatásakor meg se fordul, nem hogy fölállna. Egyszer megy ki, amikor az inkvizíció elé hivatják. Fölkecmereg, vállára igazítja a lecsúszott hózentrágeret, kibattyog. Úgyanolyan egykedvűen jön meg, miután visszavonta tanait. Andrea ráförmed: „Szerencsétlen ország, melynek nincsenek hősei.” Anélkül válaszol, hogy fölemelné a hangját: „Nem, az az ország szerencsétlen, amelynek hősökre van szüksége.” (Ungvári Tamás fordítása) Most nagy keletje van ennek a mondatnak. Mint mindig, ha az előmeneteledet, a karrieredet, esetleg az egzisztenciádat koc-



Galilei: Volker Spengler

káztatod azért a „hősiességért”, bogy kimondd a véleményed. Ugyanis hősökre csak ott van szükség, ahol életveszélyesen kormányoz az ostobaság és a manipuláció.

Spengler igazi nagy színész. abból a fajtából, akinek semmit sem kell csinálnia, anélkül is uralja a terepet. Mozgáskorlátozott helyzetében gesztusok nélkül, ejtett szobahangon beszél, eszközei közül a legfontosabb saját személyisége, melyben maximálisan megbízik, nincs szüksége rá, hogy bármit hozzátégyen. Folyamatos jelenléte elég ahhoz, hogy a színpadra festett sugarak mentén magára húzza figyelmünket.

Az előadás egyfolytában, szünet nélkül zajlik. Nemcsak a szöveget húzták meg tetemesen, egész epizódokat is kihagytak. A tömörített változat a címszereplőre koncentrált, elmaradnak a mozgalmas tömegjelenetek - például az, amelyben Galilei tanítása vásári bábjáték témájává válik -, és az olyan „előzmények” is, mint a gyermek Andrea és a kilencéves dózse találkozása. Szikár, száraz, helyenként németesen sprőd a játék. A látvány az iskolai tábla mögötti színpadkeretre korlátozódik. Egy alkalommal a vetítéssel ábrázolt Szent Péter tér előtt megjelenik az inkvizíciós kínszószközkök árnya, a tortúra akusztikus effektjeinek kíséretében. Máskor a keskeny nyílás mögött elforog a forgószínpadra szerelt emelvényrendszer, a rajta álló emberekkel a „fedélzeten” - a Föld forgásának groteszk leképezéseként. A pápa öltöztetése sem haiaz arra a hatalmi rituáléra.

amelyre Major Tamás híres rendezéséből emlékszünk; itt egy jégeralsóra vetkezett ideológusnak adják elő a hatalmi érveket.

Ha valakinek fenntartásai vannak - nekem vannak - a német színház bizonyos vonulatának nyersségével, „laposságával”, dísztelen ideologikusságával szemben, számos ellenérvet találhat Emmerich eredendő-ironikus racionalitásában. A rendezés ezzel a szarkasztikus szemlélettel telibe találja Brecht szellemét, noha a jelenetek epikus, „realista” kibontásának mellőzésével másfelől ellentmondani látszik neki. De csak annyiban, hogy nem követi szolgáian az elő-adási hagyományt.

Ráadásul itt van Spengler, s egy ekkora színészt látni mindig élvezet annak, aki az ilyesmivel nincs különösebben elkényeztetve. Spengler Galileijét látva föl sem merül az a tudósok felelősségéről szóló ideológiai dilemma, amely a tudományos teljesítmények negatív társadalmi hatását firtatja, s amely a hirosmi atombomba ledobása után arra indította Brechtet, hogy új, a címszereplőre nézve „terhelő” befejezést írjon a *Galilei életének*. (Később pedig Dürrenmattot *A fizikusok* megírására készítette.) Spengler Galileije a maga tohonya közömbösségében a szellem embere a bornírt érdekek politikájával - elég Jenne annyit írni: a politikával - szemben. Onnön személyiségének katedróján trónol - hozzá jár iskolába az egész kiskorú emberiség. Nincs elkötelezve senkinek és semminek. Ul, meztelenül az egvenruhás konformisták között. Gon

dolkodik, alkot, megírja a művét.

Azt üzeni mindenkinek: kinyalhatjátok.

KOLTAI TAMÁS

A TUDÓS MINT ÁLLÓCSILLAG

Nem a szépség megtestesítője, és hősnek sem nézné senki. Es mégis, noha ő maga nem mozdul el a helyéről, mindenkinek összevarja a világképét. Bertolt Brecht 1938-39-ben írt *Galilei élete* című műve Klaus Emmerich józan-hűvös rendezésében került színre a Düsseldorfi Schauspielhausban. Egy színdarab, amelyben a szavak, értékek, érvek játsszák a főszerepet, miközben minden pillanatban az emberekről szól. Hatalom és tudomány ellentéte, a lélek békéje az egyik oldalon, a kutatás szenvedélye a másikon. Egyik sem győztes egyértelműen.

A színpad brechtien szikár. Az előszínpad mögött. egy mélyedésben ül, trónol, dolgozik a Mester, könyv- és papírhalmok veszik körül. Embertördék: hatalmas koponya, ironikusan csillogó szemek, meztelen felsőtest az élvhajhászról tanúskodó nagy kerek has föllött: Volker Spengler uralja a színpadot. Ez az ember semmit sem vet meg ezen a világon, csak a tudatlanságot. Úgy ül ott az árok-ban, mintha a világegyetem kellős közepén ülne. Elégedetlenkedik, tanít, élvezi a felfedezéseit. Oregember, akit egy kamasz kíváncsisága, kutatószüvedélye fűt. Csak rövid

időre hagyja el a helyét - hogy aztán hamarosan visszatérjen oda. De akkor már magányosan, elhagyatottan, megvetetten. Miután a kínzóeszközök pusztá látványára vissza-vonta tanait.

A világ ettől kezdve megváltozik körülötte, a tanítványok, barátok szakítanak a „gyávával”. Ő azonban ugyanolyan marad: éles eszű, önelégült, maga körül mindent ironikusan szemlélő. A végső elégtételt az jelenti számára, hogy a fiatal Sarti, aki a legjobban megvetette árulásáért, lelkesen külföldre csempészi a kutatásainak eredményeiről tikokban írt könyvet.

Akárhol tűnik föl Galilei, akárhol előszobázik, Velencében, Firenzében vagy Rómában: a hely mindig az íróasztala marad - a színpad. Körülötte, korának Napja körül forog a világ. Es legyen az főinkvizítor (Thomas Schendel) vagy pápa (Ernst Alisch): a nagy világszínpad jelenetei mögötte zajlanak, miután egy hatalmas táblát felhúzza láthatóvá válik a hátsó színpad.

Mindenki mögötte marad. Tanítványok, professzorok, tanácsos urak, hercegek, kardinálisok. Mindet ugyanaz a szakadék választ-

ja el tőle. Csak a színük különbözteti meg őket egymástól, amely a tanítványok és papok feketéjétől a főpapság vöröséig terjed. Mindannyian tanulók a tanár előtt. És ha a tanulók az ember lelki békéje érdekében a régi rendet védelmezik, az éppen annyira hamis, mint amennyire érthető. Mert korunk Galilei-jei gyakran feje tetejére állítják a világot, mit sem törődve ennek esetleg végzetes következményeivel.

GÜNTHER HENNECKE

Neue Osnabrücker Zeitung, 2000. március 9.

A Düsseldorf-i Schauspielhaus félkör alakú emelvényét fénypásmák szabdalják. Metaszéspontjukban, a fényforrás középpontjában ül Galileo Galilei.

Düsseldorfban a darab második, Hiroshima hatására élesebben fogalmazott változatát játsszák, amelyben Brecht a tudós modelljét lelkiismeretlenebbnek mutatja, olyan embernek, aki felmenti magát mindenfajta megfontolás alól. A kutatás, a tudás és az ismeretek gyarapítása számít csupán, a következmények nem. Meg az, hogy a munkaadó garantálja a rendszeresen teli csajkát.

És ha egyszer valami nincs rendben a „mit számít, kinek a kenyerét esszük...” elmélete körül? Na és? „Elárultam a mesterségemet. Annak az embernek, aki ezt megteszi, nincs mit keresnie többé a tudományban.” Düsseldorfban Galileo olyan hangon mondja ezeket a szavakat, mintha egy vadidegentől az idő felől érdeklődne. Röstelkedés? Lelkiismeret-furdalás? Hibabejelentés.

Volker Spengler Galilei szerepében nem átszellemült, aprólékosan gondos tudós, hanem zseniális ravaszkodó, aki istennel, világgal mit sem törődve tolja maga előtt hatalmas potrohát. Nem ilyenek képzeljük azokat, akik a tudomány elefántcsonttornyában élnek. Hamburgban a halpiacon látni ilyen figurákat, vagy a kikötői munkások között.

WOLFGANG PLATZEK

WAZ, 2000. február 3.

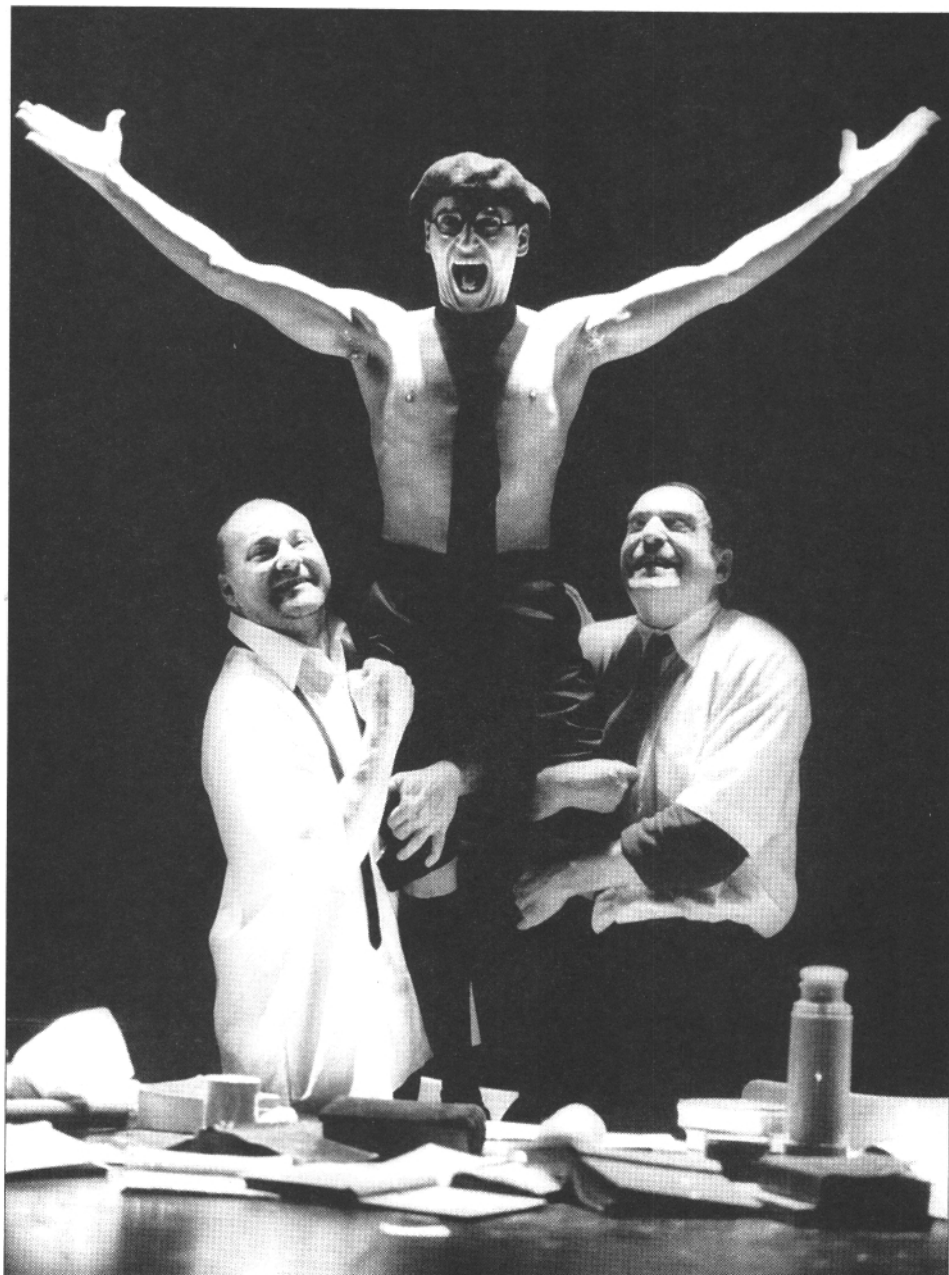
Uralkodó. Rendfíthetetlenül őrzi a helyét, és nem mozdul onnan, miközben a háta mögött értelmetlen nyüzsgés folyik, működik a színpadi gépezet, feltárul a csillagfényes horizont panorámája és egy harsányan drámai tabló, amelyben az inkvizíció bemutatja kínzóeszközeit. Volker Spengler Galileo Galileije a Klaus Emmerich rendezte düsseldorf-i előadásban a mozdulatlan nyugalom pólusa, noha a XVII. századi matematikusok, fizikusok, csillagászok kutatásainak középpontjában a mozgás, a Nap, illetve a Föld forgása 411.

Felvilágosult, józan látnok, az emberi lélek alapos ismerője. Spengler takarékosan bánik erejével, egyéniségének súlyával, visszafogott, mindig észnél van: figyelmesen leskelődik, dűnnyög, a Piazza della Signoria helyett inkább a hamburgi halpiacot idézi. Jelenlét, amely figyelmet követel magának. Nonkonformista, se ing, se nyakkendő, beéri egy nadrágtartóval meztelen hasán. Tanítványai, környezete, ellenségei internátusi egyenruhát viselnek, különböző egyenszínekben. Galilei figurája élesen elválik a többi szereplőtől, akik pedagógiai felvilágosítást, elidegenítő szándékokat közvetítő steril, merev lábú mimusok, rendezői szabásminták. A mesélő-kikiáltó időről időre felhúzza a Galilei mögötti iskolatáblát, amely mögött iskolai színjátás folyik. Miért ez a kivézetetés? Brecht drámája csupa lüktető élet, amely tág teret enged a „hús vigaszainak”. Miért ez az érzéki-zsigeri sanyargatás?

Nehéz nem igazat adni ennek a Galilei-nek, akit grimaszoló, deklamáló bábok, gyerekes paprikajancsik, feszülten figyelő besúgók, a bepólyált pápa és az őt kísérő három magas rangú kardinális vesznek körül. Nehéz úgy tekinteni rá, mint akinek nincs igaza. An-nak ellenére, hogy az igazság és az értelem hedonistájaként pestises hullákon gázol át, feláldozza a saját lánya boldogságát, a firenzei hercegség „húsos fazekáért” elhagyja a fukar velencei köztársaságot, kompromisszumot köt az egyházzal, és visszavonja tanait. De Hollandiába csempészteti eretnek tanításait tartalmazó Discorsiját, miközben félig-meddig az inkvizíció felügyelete alatt áll.

Brecht az értelmetlen hirosimai pusztítás után, látva, hogy az „ártatlan” kutatás hogyan fordul bűnbe, megváltoztatta *Galileijét*.

Spengler, leszámítva búcsújárását a börtönbe, állandóan a könyvei fölött gubbaszt. Írósztal-bűnöző, ostoba, önféjű, realista? Imponáló, ahogy csendes intenzitással birto-



Götz Argus (Sagredo), Jost Grix (Andrea Sarti) és Andreas Ebert (Mönch)

kolja a kételkedés művészetét és azt a soha nem fölényeskedő morált, amely tisztában van az árulással, azzal, hogy visszaélt a tudással, hallja az egyetemes felhördülést, és gyanítja, hogy a tudásszomj nem feltétlenül az emberek jólétét szolgálja. Es mindig önmagában, először önmagában kételkedik.

ANDREAS WILINK
WZ, 2000. február 28.

A RENDEZŐ: KLAUS EMMERICH

1943-ban született Freitalban. Egyetemi tanulmányait Berlinben végezte. Germanisztikát, anglisztikát és összehasonlító irodalomtudományt tanult. Főiskolára Münchenben járt, televízió és film tanszakra. 1971 óta dolgozik szabadúszó rendezőként. Számos nagyjátékfilm, tévéfilm, tévéjáték és tévésorozat fűződik a nevéhez. Színházrendezői pályájának főbb állomásai: München, Hamburg, Berlin, Bécs. Az utóbbi néhány évben rendszeresen visszatérő vendég a Düsseldorfi Schauspielhausban. Fontosabb színházi munkái: Ulrich Plenzdorf: *Az ifjú Werther újabb szenvedései*, Kammerspiele, München, 1973; Wedekind: *A tavasz ébredése*, Thalia Theater, Hamburg, 1978; Schiller: *Wallenstein*, Thalia Theater, Hamburg, 1985; Goethe: *Clavigo*, Niedersächsisches Staatstheater, Hannover, 1989; Peter Weiss: *Marat/Sade*, Freie Volksbühne, Berlin, 1989; Bertolt Brecht: *Baal*, Niedersächsisches Staatstheater, Hannover, 1992; Lenz: *Katonák*, Bayerisches Staatsschauspiel, München, 1994; Bertolt Brecht: *Egy fő az egy fő*, Schauspiel Frankfurt/M., 1996; *A rendszabály*; *Gömbfejűek és csúcsfejűek*, Berliner Ensemble, 1997-98; *Baal*, Koldusopera Bayerisches Staatsschauspiel, München 1998.

A Galilei élete Klaus Emmerich Brecht-ciklusának legújabb darabja. A címszerepet játszó, a Fassbinder-filmekből Magyarországon is jól ismert Volker Spenglerrel ez már a negyedik közös munkájuk.

Fordította: UNGÁR JÚLIA



Thomas Schendel (Udvarmester) és Volker Spengler (Sonja Rothweiler felvételei)

theatergroep

Hollandi

PIER PAOLO PASOLINI: HANGOK

THEATERGROEP HOLLANDIA

A SZÍNHÁZRÓL

A Theatergroep Hollandia 1985-ben jött létre két, Észak-Hollandia tartományban működő társulatból. Székhelye a kezdetektől fogva az Amszterdamtól északra eső Zaandam városka.

Johan Simons koreográfus-rendező és

Paul Koek zeneszerző-rendező művészi irányításával magas színvonalú társulat alakult ki, amely nemcsak Hollandiában, hanem külföldön is egyre ismertebb.

A Hollandia megalapítása óta az emberek körében akart játszani. Johan Simons és Paul Koek hátat fordítottak a színházaknak, hogy tanyá-

kon és roncstelepeken, futballstadionban és halpiacon, elhagyott melegházakban vagy üres üzemekben, hangárban vagy zsilipnél, templomban vagy raktárakban lépjenek fel.

A társulat munkájában mindig kitüntetett szerepet játszott a valóság, többek között már azzal is, hogy az épületeket, amelyekben ját-



Jeroen Willems (*Ben van Duin* felvétele)

szanak, az előadás díszletévé avatják. Az épület (korábbi) funkciója nemcsak az építészeti formában fedezhető fel, hanem a használói által hátrahagyott nyomokban is. A szél és az időjárás, a szagok és a hangok, és - amennyiben ablakok vannak - a külső képek tudatos döntés alapján jutnak funkcióhoz a játékokban.

1996 októberében még egy lépéssel tovább mentek. Ekkor Pier Paolo Pasolini *Disznóól* című művét Antwerpen szívében, egy híd alatt adták elő, úgy, hogy közben a két part között zavartalanul áradt a hídon a forgalom. A kapitalizmus hatalmi játszómájáról szóló darab, amely a maga témáját a nagyiparosok gyermekeinek reakcióján át tárja fel, különleges dimenziót kapott a mellette elzúgó forgalomtól. Következő lépésként a szó legszorosabb értelmében az emberek közé vitték a színházat: 1998 januárjában *a z Industrial Project No. 1: KLM Cargo* című produkciót a Schiphol repülőtérén, a KLM légi teherszállításának bázisán mutatták be. Előadás közben, mint minden rendes munkanapon, tovább zajlott a munka, amely ekként a produkció részévé vált.

Újabb az előadások egyre többször használnak non-fiction-elemeket. A nagyrészt Pier Paolo Pasolini szövegein alapuló *Hangokban* például szerephez jut Cor Herkströternek, a Shell elnökének egyik beszéde. A *Kingcorn* szövege pedig egy olyan munkással készített interjúkból áll össze, aki negyvenhárom évet dolgozott egy lisztgyárban.

A Hollandia előadásaiiban a környező zajok gyakran zenei funkciót kapnak, „konkrét zeneként” vagy elektronikus torzításban.

A szöveg zenei vonatkozásai mindig az együttes érdeklődésének előterében álltak.

Paul Koek már 1987-ben alkalmazta a muzsikusi színész princípiumát: a színész ennek értelmében nem a szöveget, hanem a zenét használja dialógusalkotó elemként. A Hollandia évek óta foglalkozik azzal, hogy a zenét, a szöveget és a képet olyan zenés színházi formává integrálja, amelyben zene és szöveg egyenrangú szerepet játszik. 1996-ban létrehozták a Veenstudiót, egy, a társulaton belül működő zenés színházi műhelyt. Itt Paul Koek vezetésével zeneszerzők és színészek részben koncertelőket, részben egy újfajta, „elektromos” zenés színházi formát dolgoznak ki. Eredményeik bekerülnek a Hollandia előadásaiiba, de születnek belőlük olyan színházi koncertek és zenés előadások is, amelyeket a Veenstudio mutat be, néha koprodukcióban más társulatokkal.

A Hollandia olyan intenzív, dísztelen, „absztrakt” játékművet dolgozott ki, amelyben a színészek meglevenítik az alakok lelkiállapotát, társadalmi viszonyait, életmódját, és megmutatják, hogy mit tettek velük, mivé tette őket a társadalom. Az előadásokon improvizálnak is, de mindig a szerep keretei között, és anélkül, hogy ez a szöveget érintené. Nagy jelentőségű a tér tudatos megélése is. Olyan képeket keresnek, amelyek elpusztíthatatlannak vésődnek az ideghártyára, és leginkább a sziklákba karcolt rajzokra emlékeztetnek.

Fennállásának első évtizedében a Hollandia gyakran választott olyan darabokat, amelyeknek főszereplői a polgári társadalom peremén vagy a társadalmon kívül élnek, és mégis sikerül fennmaradniuk. Más darabokban a hősök éppenséggel tudatosan lépnek ki a társadalomból, hogy homokot szórjanak annak gépezetébe, nem hailandók együtt

ni a divattal, és nem hagyják, hogy a hatalmasok őket is befogják szekerük elé. Ilyen figurák találhatók Herbert Achternbusch és Franz Xaver Kroetz darabjaiban, de megragadhatók a klasszikus repertoárban is, az olyan művekben, mint Aiszkülosz *Prométheusza* és *Perzsákja*, Büchner *Woyzeckje* és Wedekind *Luluja*. Az utóbbi időben XX. századi drámákat is bemutatnak, például a már említett *Kingcorn* vagy Louis Paul Boon *Menüettjét*.

Ezzel párhuzamosan a Hollandia fel akarja tártani, vajon erkölcsösen vagy erkölcsstelenül élnek-e hatalmukkal a társadalom vezető erői. Ezt firtatják az olyan darabok, mint Büchner *Leonce és Lénája*, Euripidész *A trójai nők* és *Iphigeneia Auliszban* című darabja és Pasolini *Hangok* című műve. Legfrissebb előadásuk, *a z Oltatlan mész* (elektromos zenés színjáték Marinus van der Lubberól) középpontjában egy munkás áll, aki egymagában kísérel meg feltartóztatni egy katasztrófával terhes társadalmi mozgásfolyamatot.

A hazai és a nemzetközi sajtó gyakran ír nagyon dicsérően a Hollandia előadásairól; és a népszerűségük miatt a színház vezetőit négy alkalommal hívták meg a

Holland Fesztiválra, Hollandia legnagyobb és legismertebb fesztiváljára, és egy vagy több előadással az elmúlt években mindig jelen voltak a Holland-flamand Fesztiválon is, amely minden évben a holland és a belgiumi flamand nyelvű színházak tíz-tizenkét legjobb előadását hívja meg. 1996-ban *A trójai nők*, amelyet egy westzaani autótetemőben mutattak be, megkapta az év legfontosabb előadását megillető Albert van Dalsum-díjat. 1997-ben *a Hangok* kapott nagydíjat a Holland-flamand Fesztiválon, 1999-ben pedig ugyanez az előadás lett az egyik fődíjas a negyedik stuttgarti Politika a szabad színházakban című fesztiválon. A színház számos külföldi vendég szereplése között megemlíthető, hogy *a Hangokat* bemutatták többek között - német nyelven - a Bécsi Ünnepi Heteken, valamint Svájcban és Németországban, angol nyelven pedig Angliában, az Egyesült Államokban, 2000 márciusában az ausztráliai Adelaide fesztiválján, áprilisban Taorminában és augusztusban az Edinburghi Fesztiválon.

A HANGOKRÓL

A Hangokban Jeroen Willems Pier Paolo Pasolini olasz író és filmrendező szövegeinek felhasználásával a jelenkor négy hatalmasságát mutatja be: az értelmiségit, a vállalkozót, a bűnöző karakterű topmenedzsert és az egy-házi férfit. Ok együtt tartják a markukban a mai társadalmat. Közéjük minden fáradság nélkül beilleszthető volt egy ötödik hatalmasság is: Cor Herkströter, a Shell International (létező) igazgatótanács elnöke, aki a multinacionális vállalatok erkölcsi dilemmáiról és társadalmi felelősségéről szónokol.

Ennek a „szereplőnek” a szövege a Shell-igazgató beszédeiből és cikkeiből származik. Abban a korszakban, amelyben a kapitalizmus győzelmi mámorban tombol, Pasolini bemutatja kortársainak a valóságot, amely a szabad piac ideológiájának retorikája mögé rejtőzik. A topmenedzser cinizmussal, kép-mutatással és bűnözőhöz méltó energiával épít fel egy olyan birodalmat, amely az érdekek zűrzavarát kihasználva hatalomhoz és vagyonhoz segíti.

A Hollandia előadásában ez a világ egy nagyszabású vacsora romjain kel életre. Az alakok a muri utáni hangulatban gátlás nélkül nyilatkoznak meg. Valamennyit Jeroen Willems játssza, úgy, hogy szerepet váltva egy másik székre ül át. Látszólag minden meg-erőltetés nélkül alakul át tudósból topmenedzserre, nőből Istenné és ördöggé.

A Hollandia a *Hangok* után, az est második részében Marguerite Duras *Ez minden* című utolsó írását mutatta be, amely egy asszony harcáról szól saját testi és szellemi hanyatlása ellen.

A 2000-es Taorminai Fesztivál műsorfüzetéből

A Tom Blodijk és Anne Schöfer által össze-állított jelenet sor kétségkívül nem szabályos színdarab. Egy hozzáértő, rugalmas, nagy át-alakulásra képes színész (Jeroen Willems) másfél óra alatt járja körül a hatalom és a hatalommal való visszaélés problémáit. Monológokkal és időnként képelt dialógusokkal teremt meg a maga színpadi realitását, Pier Paolo Pasolini és Cor Herkströter magas szellemi színvonalú és politikailag rendkívül érzékeny szövegrészletei segítségével. A kollázsban végtelenül áradnak korunk gazdasági, politikai, szellemi és vallási hatalmasságainak leleplező meenvilatkozásai. meg-

annyi cinizmustól, éles iróniától, gonosz kép-mutatástól és az emberek iránti erkölcstelen megvetéstől áthatott önvalomás...

Hálát és elismerést aratott Jeroen Willems, a holland színész, aki Johan Simons mesteri rendezésében a maga kivételes nyelvi, mimikai és gesztikus eszközeit e megragadó és lenyűgöző *one man show* szolgálatába állította. Amikor a maga majdnem akcentus-mentes németségével hol az értelmiségi arroganciáját, hol a pénzember közönségességét, hol pedig az ördög kétértelműségét, az egy-házi ember romlottságát vagy a menedzser opportunizmusát tárta fel, a telt házas előadás közönségét mindig egy abszolút élvonalbeli színházi élmény áramkörébe ragadta.

MARTIN ETTER

Der Bund, Bern, 1999. május 1.

Ha valóban igaz, hogy „posztideologikus” korban élünk, erről a Theatergroep Hollandi-át elfelejtették értesíteni. Amiért az edinburghi Fringe nézői csak hálások lehetnek.

Scotland on Sunday, 2000. augusztus 20.

Olyan az egész, mintha Jago és III. Richárd sötét alakját kitepték volna shakespeare-i ott-honából, hogy átírja őket egy XX. századi olasz marxista.

TIM ABRAHAMS

Sunday Herald, 2000. augusztus 20.

Az asztal végén egy szemüveges, öltönyös fitatalember (Jeroen Williams), aki bizonytalanul, félénken, mintegy önbizalom híján szólít meg bennünket, de elég néhány perc ebből a szellemesen kidolgozott fecserészből, és máris érezzük, hogy a totális nihilizmus szé-dítő látomásába ragad, amelyben az értéktu-dattól mentes ironia a tiltakozás minden

gesztusát selyemesen semlegesíti, és ahol a jö-vőbe vetett reménynek a pusztaság gondolata is ellenállhatatlanul komikusá lett.

Willems ezután, az asztalt megkerülve, delejes erővel alakul át különböző mai figu-rákká: pöffeteg üzletemberré; vigyorgó bü-nözővé, aki valóságos szakteknitelye az olasz kapitalizmus labirintusszerű nepotisztikus hálózatának; felzaklató nőimitátorrá, il-letve vezető értelmiségivé, aki túl akart járni az ördög eszén, s ezért hatalmi formaként - amelyért kész a lelkét áruba bocsátani - a szentséget választotta. E vacsora utáni mono-lógok, amelyeket Willems megvesztegetően romlott, telivér élvettséggel ad elő, Pasoli-ni, az olasz filmrendező szövegeiből valók, ám az utolsó Shell International igazgatósá-gi elnökének hiteles beszédét kooptálja. Ez az állítólag széles látókörű, valójában mély-ségesen önérdékű értekezés a multik erkölcsi felelősségéről és a velük szemben támasztott ellentétes közönségvárásokról szól, és ez lesz az előadás megsemmisítő erejű fináléja.

PAUL TAYLOR

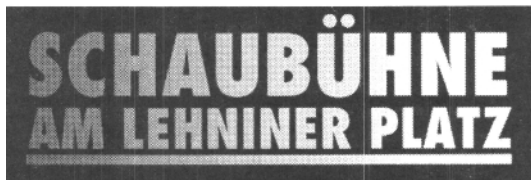
The Independent, 2000. augusztus 18.

Johan Simons rendezése művészi, de nem pusztán látványosan sokoldalú. Amit látunk, az valójában erkölcsi és politikai vita egy világról, amelyben életünket senki által nem választott szakértők irányítják, és ahol még a kormányok is alá vannak rendelve a multina-cionális vállalatoknak. A helyzet iróniája, hogy az előadás az egyéni lehetőségek elsor-vadásáról szól, és ugyanakkor egy delejes erejű szólista adja elő.

MICHAEL BILLINGTON

The Guardian. 2000. augusztus 19.

Fordította: SZÁNTÓ JUDIT



MARIUS VON MAYENBURG: PARAZITÁK

BERLINI SCHAUBÜHNE

A Berlini Schaubühnét 1962-ben még a Halleschen Uferen alapították „kortársi színház-ként”. 1970-ben vette át Peter Stein a maga fiatal színészcapatával, és csakhamar világhírűvé fejlesztette. 1982-ben költözött a színház a maga új, a Lehniner Platzon lévő épületébe. Ebben három különböző méretű színházterem csatlakozik egymáshoz, amelyek szükség ese-tén egybenyithatóak. Stein visszavonulása után a művészeti vezetést többek között Luc Bondy és Andrea Breth rendezők vették át. Ez év ele-jén a Schaubühne teljes fordulatot hajtott végre; most egy színházi és egy táncgyűttes műkö-dik benne Thomas Ostermeier és Sasha Waltz

vezetésével. Programjukat a Schaubühne mű-vészi és működési elveit - Kiáltványukban tették közzé. (A Kiáltvány szövegét a dráma-ismertetés után közöljük - A Szerk.)

A SZERZŐRŐL

Az 1972-ben született Marius von Mayen-burg Münchenben és a berlini Freie Universitaeten tanult önémet nyelvet és irodalmat, majd 1994 és 1998 között a berlini Hochschule der Künsteben drámaírást, többek között Tankred Dorstól. 1996-ban írta *Haar-mann* és 1997-ben *Danzer kisasszony* című

drámáját. A Bécsi Ünnepi Hetek rendezői versenyének keretében mutatták be Alfred Hitchcock nyomán írt háromszemélyes, *Pszi-chopatak* című művét, Jan Bosse rendezésé-ben. 1998-ban a müncheni Kammerspielében ugyancsak Jan Bosse által rendezett *Lángarc* című drámájáért megkapta a fiatal drámaírók ösztönzésére létesített Kleist-díjat, valamint a frankfurti Irodalmi Alapítvány díját; az elő-adást meghívták az 1999-es Mülheimi Szín-házi Napokra is. A történetet, amely egy fiatal gyűjtogatóról és családjáról szól, azóta külföldi színpadokon (köztük a Radnóti Színházban - A Szerk.) is játsszák. Marius

von Mayenburg ez idő szerint dramaturgként és háziszzerzőként dolgozik a berlini Schaubühne am Lehniner Platzon, mint ahogy korábban ugyanezt a posztot töltötte be a Deutsches Theater Baracke nevű kísérleti színpadán, ugyancsak Thomas Ostermeier csapatában. A *Parazitákat* a hamburgi Deutsches Schauspielhaus megbízásából írta.

„Tulajdonképpen csak a darabjaimat akarom megírni. Azokban benne van minden, amit mondhatok.” Marius von Mayenburg szerénynek mutatkozik. A drámaírónak jó érzéke van a drámai konfliktusokhoz és zavarba ejtő dialógusokhoz, csak az öndramatizálás művésze idegen tőle. Igaz, mint a kortársi német színház legfrissebb felfedezettjének nincs is szüksége rá, hogy fontoskodjon. Aligha van még egy szerző, akit így elárasztanának díjakkal és dicséretekkel. „Egyáltalán nem jutok már íráshoz, és közben folyton az írásról kell beszélnem” - ezzel indokolja tartózkodását a müncheni születésű író. A szavaiban megrezdülő csendes kétségbeesés inkább egészséges bizalmatlanságon, semmint kiszámított *understatementen* alapul, ami érthető, hiszen Mayenburg már megtapasztalta, mennyire függ a siker a piac törvényeitől.

Első színdarabját, a *Haarmannt*, amely a hannoveri tömeggyilkosról szól, 1995-ben számos kiadónak megküldte, de mindenütt elutasításban részesült. Akkoriban mutatták be ugyanerről a témáról Romuald Kannakar filmjét Götz George főszereplésével, Mayenburgnak pedig legföljebb a potyautas kétes tehetségét tulajdonították. Ma pedig a csendes fiatalembernek védekeznie kell egy olyan „meghatározott szerzői imázs” ellen, amelyet kívülről akarnak rákényszeríteni.

Mayenburg eddig hat darabot írt, amelyek közül egyet maga is rendezett. Szereplői többnyire a családon belül küzdenek autonómiájukért és identitásukért, és harcuk legtöbbször véresen végződik. „A család a legjobb hely olyan témák feldolgozására, amelyek többé-kevésbé mindenkit érintenek.”

A brutalitás fontos szerepet játszik drámáiban, de története ennél sokkal többről szól. Hogy mi igazítja őt ezekben a témákban? „Az erőszak konzumálása mindig egyfajta eufóriát vált ki. A halottak szüntelen növekvő száma által gerjesztett, rosszul leplezett lelkesedés engem már-már a haditudósítá-sokra emlékeztet. Hiába, az erőszak afféle emberi állandó; mindig is lenyűgözte az embereket. Civilizált társadalmunkban, amelyben minden kulturális igyekezet az erőszak zárójelbe tételére irányul, számomra mégis rejtély marad. Az ember csak kinyitja az új-ságot, és máris beleütközik.”

ISA HOFFINGER

Süddeutsche Zeitung, 1998. június 24.

A RENDEZÉSRŐL

Thomas Ostermeier rendező Mayenburg erőteljes nyelvezetű drámáját félkör alakú arénában játsszátja, amely csak kiemeli a külvilágtól való elzártságot. A rendezés teljes egészében a színészekre koncentrál. Minden szereplő végig a színpadon van, kölcsönösen figyelik egymást, és tudatosan játszanak a közönségnek és a közönséggel.

A Bonni Biennale műsorfüzetéből

„Parazitának” nevezi Friderike, az öt szereplő egyike a hasában lévő gyereket, ami nem hangzik valami kedvesen. „Parazitának” címezi új drámáját Marius von Mayenburg, ami arra utal, hogy nemigen rokonszenvezik az általa megírt öt szereplővel. Mivel Mayenburg elsajátította a darabírói szakmát, és semmit sem bíz a véletlenre, címádása megérdemli, hogy komolyan vegyük.

Két fiatal pár és egy öregember, akiket a boldogtalanság és a rokonság tart össze. Multscher, az öregember elgázolta Ringót, akinek azóta tolószékben kell ülnie. Ringót Betsi, a felesége ápolja, akinek Friderike nevű nővére Petrik gyermekét hordja. Az utóbbi kettő között ha volt is valaha szerelem (ez homályban marad), rég elmúlt. Nemsokára mind az öten ugyanabban a lakásban élnek, nyugdíjból vagy szociális segélyből (ez sem derül ki egyértelműen), és közben egymás idegeire mennek. Az ilyen drámák végső kimenetele lényegében attól függ, milyen erők a szerző idegei: ez dönti el, meddig akar elmenni.

A Die Zeit kritikusá szerint az ember mind-végig nem szabadul meg az érzéstől, hogy az író „olyan fájdalmas és nyomorúságos világot ábrázol, amelyet nem annyira átélt és megtapasztalt, hanem okosan és érzékenyen összeolvasott”. Fölöttébb jogosult kifogás. Mert a szerkesztés áttekinthetetlen, és a szerencsétlenségben való tobzódás minden drámai valószínűség-számítást kompromittál. Másfelől: mit jelent ebben az összefüggésben a valószínűség? Miféle átlagon felüli tapasztalatból ismeri egy tekintélyes hetilap kitérően dotált színikritikusa az ábrázolt fájdalmas és nyomorúságos világot olyan alaposan, hogy azt meri állítani egy másik személyről: mindezt csak összeolvasta?

Új darabjában az író osztálytechnikai szempontból legalább két grádicsal lejjebb ereszkedett, mint a Lángarcban, le a megalázzottakhoz és megszorítottakhoz, oda, ahol a normális eset már átcsap szociális esetbe. Ez az igyekezet komoly irodalmi hagyományokra tekinthet vissza, Fleissertől és Horváthtól egészen Kroetzig és Fassbinderig. Az

jól kell viselkedniük, a sorsuk viszont annál rosszabb. Sorsukért csak részben felelősek, elsősorban a viszonyok hibáztathatók. Es mert úgy, ahogy a dolgok vannak, nem maradhatnak, a viszonyoknak kell megváltozniuk. Ilyenkor a színházban, ahol hivatásszerűen hajlamosak a túlcifrázásra, rögtön utópiáról illik beszélni, holott elegendő lenne a *remény* szó is.

Thomas Ostermeier biztos hatású előadást rendezett, híven a Schaubühne számára kidolgozott programjához; hamburgi rendezését októberben át is veszi a berlini színház. A program értelmében Ostermeier és csapata elhatározta, hogy halált megvető bátorsággal szegülnek szembe mindenfajta neoliberalizmussal, és dacolnak minden fatalista globalizációs szöveggel. Ennek megfelelően a hamburgi előadás parazitái tisztességesnek, szegénynek és szánalomra méltónak látszanak. Az áldozatok köztünk vannak.

Aki azonban helyesen olvassa Marius von Mayenburg drámáját, hamar megállapíthatja, hogy az több lényeges ponton eltér a társadalomkritikai írásművek szabályaitól. Először is az emberek ebben a drámában nem jók, hanem kiállhatatlanok; egyetlen alkalmat sem szalasztanak el, hogy megsértsék egymást, végső soron kizárólag magukkal törődnek, minden tekintetben, szükség esetén önmagukkal szemben is határtalanul komiszak, és még az öngyilkosságra való buzdítástól sem riadnak vissza. „Nem nézek rád, mert ilyesmit nézni kibírhatatlan” - mondja Petrik Friderikének, aki viszont azt kérdezi Ringótól: „Mit bámulsz úgy rám, te kripli?”, mire a béna ember így válaszol: „Nem ismerek más arcot, amely ilyen üres volna.” Ezek a paraziták pontosan megfelelnek annak az elképzelésnek, amelyet polgári körökben a „söpredékről” vallanak.

Másodszor: ebben a darabban, amely mindennemű vulgárhegeliánus történelemfilozófiának ellentmond, a változásnak szikrányi reménye sem csillan fel. Úgy kell megrendezni, hogy felzaklassa a nézőt, merészen feltárva, amit a jómódú többség a nyilvánosság előtt nem óhajt elhinni: a szociális nyomort a részvét parfümje nélkül, a maga rossz szagú és ellenszenves mivoltában. Egy ilyen színháznak már nem lehetne „nyomorturizmust” a szemére vetni; erkölcsileg nem lenne ugyan gáncsolhatatlan, viszont támadhatatlanul tisztességes lenne. Mert ha már a világot a színházban nem lehet megváltoztatni, legalább felismerhetővé kell tenni.

FRANZ WILLE

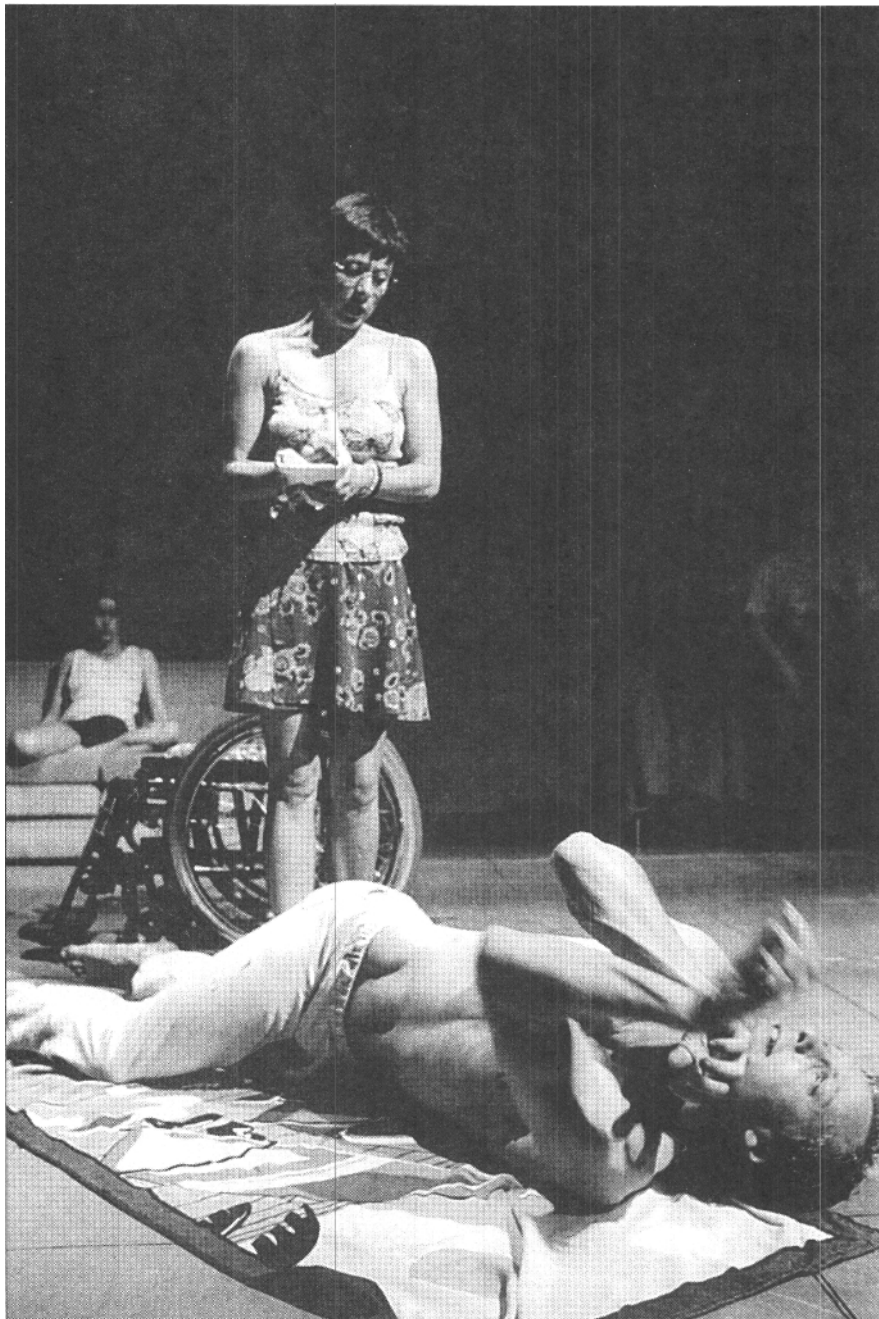
Theater Heute 2000 július

KIÁLTVÁNY

A F E L A D A T

A németországi színházcsinálók elvesztették feladatukat. Miután a színház több mint kétszáz éven át a felvilágosodás élharcosai közé tartozott, most siratja az 1968 folyamánként még egyszer visszanyert jelentőségét, amelyet mint kritikus hangú városi és állami színház birtokolt - hiszen olyan társadalomban létezik, amely az utolsó

sarki kocsmától a szövetségi kancelláriahivatalig tökéletesen depolitizált. A tiszta ideológiai frontok, az alternatívákban való gondolkodás átadták helyüket az általános tájékozódási hiánynak. Tudatosság nélküli, diffúz rossz érzésben élünk. Előlről kell kezdenünk mindent. Most is, mint azelőtt, létezik a vágy egy másfajta élet, egy valóban szabad együttélés után, amely túllép a neoliberális kapitalizmus gazdasági hatékonyságának értékein és törvényein. Ha nem érzékeljük



Inka Friedrich (Betsi) és Pilo Wenner (Petrik) a Paraziták hamburgi bemutatóján

a lehetőséget és a szükségszerűséget, ha nem törekszünk arra, hogy egyénenként és társadalmilag új, másfajta életet éljünk, a viszonyok nem változtathatók meg.

A színház helyszíne lehet a tudatosodásnak és ezzel a visszapolítási-lázadásnak.

Ehhez a legjobb értelemben vett kortárs színházra van szükség, amely megkísérli, hogy az ember e világi egyéni-egzisztenciális és társadalmi-gazdasági konfliktusairól beszéljen. Abban a történelmi helyzetben, amelyben az egyén állítólag a végletekig szabad, ám valójában a piac törvényeinek való tökéletes alávetettség körülményei között létezik, a színház csak így teheti fel a kérdést: valójában hogyan kellene élnünk?

A színházat a világgal a szerző köti össze. Azok a különféle, egyaránt jogosult valóságok, amelyek a nagy ideológiák és politikai táborok széthullásával összefüggésben robbantak elő, csak a különféle kortárs szerzők eltérő világnézeteiben és világkoncepcióiban tükrözhetőek, legyen bár szó táncról vagy színdarabokról.

A TÁRSULAT

Sasha Waltz, Thomas Ostermeier, Jochen Sandig és Jens Hillje művészeti vezetése alatt a Schaubühne-nek kortárs színházzá kell válnia. A mi szemünkben a társulat eszméje a színház utópisztikus mozzanata. Közel negyven színész és táncos nyilatkozott úgy, hogy kész egyésges és nyilvánosságra hozott gázsai fejében egyelőre a következő két

év tartamára lemondani a filmről, a rádióról és a televízióról, hogy a koreográfusokkal, rendezőkkel, szerzőkkel, muzsikusokkal, díszlet- és jelmeztervezőkkel, dramaturgokkal, asszisztensekkel, sűgőkkel és ügyelőkkel karöltve közös színházi elképzelést dolgozzon ki, és töltsen meg élettel a színpadon. Ez a „Mitbestimmung”, azaz a közös döntéshozatal kiindulópontja és célja. A Schaubühne műsorterve a művészeti vezetés, a dramaturgia és az együttes folyamatos tartalmi vitájából, a tánc és a színdarab közötti csereforgalomból alakul ki. A Schaubühne laboratóriumnak tekinti magát, amely egyéb diszciplínákkal, így az építészettel, a képzőművészettel, a zenével, az irodalommal és a filmmel folytatott dialógusban dolgozik egy új színházi nyelv kifejlesztésén.

TÁNC ÉS SZÍNDARAB

A döntés, hogy a táncot és a színdarabot egyazon színházon belül egyenrangúvá tegyük, a maga következetességében egyedülálló a német nyelvterületen. A kortárs tánc, amely az eltelt évtizedekben világ-szerte újító szellemű, jövőbe mutató színházi forma-ként szerzett tekintélyt, most a Schaubühne-n meghatározó művészi szerepet tölt majd be.

A kísérlet, hogy jelenünk összetett érzékelését megfelelő módon ábrázoljuk, a prózai színházban esztétikai korlátokba ütközik. A testi-érzéki színház - legyen bár színdarab vagy tánc - közelíthet ehhez a valósághoz. A tánc a testek segítségével beszél el a maga történeteit, és ezáltal sikerül láthatóvá tennie olyan tapasztalati világokat, amelyek nincsenek alávetve a logos uralmának. A kortárs tánc a klasszikus cselekményes balettől elhatárolódva önálló formává fejlődött. E darabok szerzői a koreográfusok, akik táncosaikkal szorosan együttműködve, kollektív folyamatban dolgozzák fel az anyagot. Azok a koreográfusok, mint Sasha Waltz, Luc Dunberry, Jérôme Bell, Meg Stuart és Alain Platel, akik a jövőben a Schaubühne-ben fogynak dolgozni, tartalmi szempontból a bennünket körülvevő társadalmi valósággal küzdenek meg, olyan témák kapcsán, mint a pszichikai és testi erőszak, a kielégületlen nemiség és a nemek harca. Az új generáció képviselői elfordultak a hermetikus, esztétikailag magasan fejlett, ám tartalmi szempontból mégis üres táncstílustól. Olyan történeteket akarnak elbeszélni, amelyekben emberi szakadékok tárulnak fel, és amelyek az élet egzisztenciális kérdéseivel foglalkoznak.

A KUTATÁS

A tartalmi „Mitbestimmung” részben esztétikai, részben szociológiai kutatáson alapul, amelyet az együttes azért vállal, hogy művészeti síkon megbirkózhasson saját valóságával és a társadalmi valósággal. A viták és szakértői beszélgetések az új Schaubühne-ben bizonyos értelemben nyilvános társulati ülések lesznek. Az első vitaprogram az újközép idején lehetséges baloldali társadalomkritika értelmével és útjaival foglalkozik, abból a célból, hogy lokalizálja és újonnan meghatározza a színház feladatát egy nyilvánvalóan teljesen depolitizált társadalmi közegben. A második vitaprogram keretében a táncoló emberről és a saját személyes testiség hitelessége és autonómiája utáni vágyról lesz szó. Ez a vágy egyszersmind Sasha Waltz első bemutatójának a témája. Az esztétikai kutatás középpontjában „a kornak megfelelő játékmódok, előadói formák és elbeszélő stratégiák keresése” áll. E munka célja a színész és a táncos művészetének továbbfejlesztése, például Mejerhold biomechanikai módszerének tanulmányozása kapcsolatteremtő rögtönzések, relaxációs és koncentrációs gyakorlatok segítségével; eközben a színészek mozgásktatásban része-sülnek a táncosokkal közös tréningeken, másfelől a táncosoknak is tartunk beszédoktatást. A második évadra tervezzük táncosok és színészek első közös projektjét, Jérôme Bell koreográfus irányításával. A XX. századi színház avantgárdjának olyan képviselőivel, mint Mejerholddal, Brechtel, Jarryval és Artaud-val való foglalkozás a második évad során kibővül olyan szerzőkkel, mint Büchner és Kleist.

Az új Schaubühne alapvető célja azonban, hogy érdeklődését az új drámaírásra és a korszerű elbeszélés folyamatára összpontosítsa. E munka kezdeteként darabokat rendelünk különböző szerzőktől, és a kész szövegeket a Schaubühne dramaturgaival, szerzőivel és színészeivel közösen továbbfejlesztjük, hogy a színház valóban „az új német drámaírás műhelyévé” váljon. Ezen túlmenően elolvassuk és megbeszélünk minden, hozzánk beküldött színdarabot. Ezt az alapozást nemzetközi kutatás egészíti ki, összehangolva a Schaubühne által alapított European Reading Committee-val. Ehhez a bizottsághoz angol, francia, olasz és skandináv színházak tartoznak, és további partnerek várnak Spanyolországban, Oroszországban és az Egyesült

zat; mint ahogy ugyanilyen kockázatos Jérôme Bell projektje is, amelyet a táncosok és színészek közössége, tehát a teljes társulat vitatott meg és fogadott el.

AZ ÉVAD

A Sasha Waltz által koreografált *Testek* nyitja meg ennek az évadnak a kutatásait azzal a kísérlettel, hogy a test belső és külső fiziológiáját, az emberi lét kezdő- és végpontját ábrázolja. Míg Lars Norén *Personenkreis 3.1.* című műve, amelyet Thomas Ostermeier állít színre, egy szociáldemokrata társadalom minden réteget képviselő kitalá-



Karin Pfamatter (Friderike) és Mark Waschke (Ringo) (Arno Declair felvételei)

Államokban. A megrendezendő új drámaírás fesztiválja a maga vitáival, színpadi felolvasásaival, workshopjaival és vendégjátékaival arra szolgál, hogy a kortárs drámai repertoárt kibővítsük a legérdekesebb külföldi darabokkal. A társulat táncosainak koreográfusi tehetségét a „koreográfusműhely” segítségével mélyítjük el és fejlesztjük tovább. Itt születnek majd az első önálló munkák, akár szólótáncban és duettben, akár kis létszámú csoportos koreográfiákban.

A színdarabokat és a projekteket a dramaturgia mutatja be a társulatnak, amely közösen elolvassa és megvitatja őket. A társulatnak joga van hozzá, hogy elutasítsa a művészeti vezetés által beterjesztett javaslatokat, legyen szó akár előadásról, tehát színdarabról, projektről avagy akár szerzőről, akár rendezőről - és egyszersmind kötelessége, hogy ellenjavaslatot tegyen.

A konstruktív vétóra való jog „vészfékként” és pozitív katalizátorként működik az adott évad műsorgetervének kialakítása érdekében céltudatos és elkötelezett vita révén.

Így, három forró hangulatú társulati ülés és heves viták után a társulat arra a nagyon is kockázatos elhatározásra jutott, hogy az új Schaubühne első színdarab-bemutatója Lars Norén *Personenkreis 3.1.* című műve legyen. A társulat a darab elolvasása és megvitatása után elutasította Thomas Ostermeier kívánságát, hogy egy Feydeau-t vigyen színre, s egyszersmind megbízta a dramaturgiát, hogy találjon vagy írasson egy feydeau-i formátumú kortárs komédiát; így esett a választás a norvég Jan Fosse darabjának német nyelvű bemutatójára, amelyet a Salzburgi Ünnepi Játékokon adnak majd elő. Újabb kocká-

tottjainak történetét mutatja fel, Barbara Freys klasszikusfeldolgozása Alfred Jarry *Übije* nyomán a német otthonokban visszamaradottak vágyainak és infantilis élvezeteinek szakadékába nyújt betekintést. A *kontingens*, Tom Kühnel és Robert Schuster rendezésében egy ENSZ-oratóriumon belül dolgozza fel a Nyugat erkölcsi dilemmáját a srebrenicai vérfürdő kapcsán. A darabot közösen alkotta Matteo Fargion zeneszerző, Soeren Voima, valamint a frankfurti TAT szerzői kollektívája. Minden színháznyitó bemutató kortárs muzikusok közreműködésével jön létre.

Márciusban és áprilisban négy további bemutató következik: Roland Schimmelpfennig *Egy régmúlt május* című darabjának ősbemutatója Barbara Frey rendezésében, majd két német nyelvű bemutató: Sarah Kane *Mohó* vágya Thomas Ostermeier rendezésében és Daniel Danis kanadai francia író *Das Lied vom Sag-Sagerja* Peter Wittenberg rendezésében, valamint a második táncos bemutató, *The rest of you* címen, Luc Dunbarry táncos koreográfiájára. Ezek a művek mind utolsó közös utópiánkat, „a szeretetprojektet”, mind a XVIII. századi szentimentalizmus és romantika találmányát járják körül. A forradalom bukása után megkezdődött a magánszférabeli boldogság és megváltás keresése. Mindmáig „a szeretet” az egyetlen remény, hogy kitörjünk saját testünk börtönéből, és túllépünk a modern, materialisztikus beállítottságú és virtuálisan behálózott egyén magányán.

Júniusban Falk Richter folytatja *A kontingens* tematikáját, és maga rendezi meg *NATO* munkacímű darabját, amelyhez a Schaubühne megbízásából Koszovóban is végzett helyszíni kutatómunkát.

A német nyelvű bemutatók és az ősbemutatók sorát - köztük például Enda Walsh *Mistermanjét* és Marius von Mayenburg *Bűzét* (munkacím) - a Schaubühne egy további felfedezéssel zárja le: német nyelven először mutatják be a norvég Jon Fosse *A név* című darabját, amelyet Thomas Ostermeier rendez 2000 augusztusában, a Salzburgi Űnapi Játékokkal koprodukcióban.

Ahhoz, hogy a Schaubühnét és műsortervét radikálisan mai, műfajokon túllépő, Berlin nyugati felében működő fórumként a közönség soraiban is meggyökereztessek, a „Nyitott dramaturgia” elnevezésű számos közönségtalálkozó mellett főképpen workshopokat és egyéb projekteket bonyolítottunk majd le, olyan szakmán kívüli fiatalokkal, akik érdeklődnek a színház iránt. A skála egy, a közeli lakótelep-projektből jött fiatalokkal közösen kidolgozott színdarabtól az *Egy régmúlt május* című műsordarabunk berlini társiskolánkban kidolgozott párhuzamos előadásáig terjed. A közvetlen szomszédsággal való találkozás adja meg a lendületet Sasha Waltz *Lehninger Platz* ideiglenes című következő munkájához is, amelynek keretében fél éven át a

Schaubühne körüli nyilvános helyeken végeznek kutatásokat, és mutatnak be próbaképpen részleteket a készülő produkcióból. Mindez azt a célt szolgálja, hogy a Schaubühne hagyományosan érdeklődő közönsége mellett új nézőket nyerjen meg, akik már rég nem műveltségük polgári gyarapítása kedvéért járnak színházba, hanem ösztönösen a jól elbeszélte történeteket választják, tehát az esetek nagy részében a mozi. Egy mai kortárs színháznak nem lehet más eszménye, mint hogy ebben a nézői rétegben lelkesedést keltsen a színházi est idegenszerű élménye iránt, és a színházhoz mint társadalmi fórumhoz kösse őket. Es ha a közönség különböző rétegei, régiek és újak, elvegyülnek egymással, és elviselik egymást a közös nézőtér, hogy együtt tekintsenek meg ismeretlen, új darabokat, ez nem csak Berlin számára érne fel egy kis forradalommal.

Megjelent a Schaubühne 2000-es műsorfüzetében

Fordította: SZÁNTÓ JUDIT



CARLO GOZZI: TURANDOT

BUKARESTI BULANDRA SZÍNHÁZ

COMMEDIA

DELLA BULANDRA

Cătălina Buzoianu Turandot-rendezése olyan, mint egy szertelenül sziporkázó tűzijáték, amelyben látszólag összevissza, a fellövés önkényes sorrendjében pukkannak a színes petárdák - ráadásul a legkülönbözőbb színekben és formációkban -, de valójában szigorú következetesség, megkomponáltság és fejelem uralkodik benne.

A hatvankét éves román rendezőnőről alig esik szó nálunk. Meglehetősen indokolatlanul. S nemcsak azért, mert nemzetközi karrierje jócskán fölülmúlja a mi rendezőink kilencven százalékáét - ez nem nagy kunszt -, hanem mert akik látták valamelyik előadását, kivételes szakmai tudású, valódi virtuózt csodálnak benne; a szó legnemesebb értelmében vett művészszínházat csinál, könnyed, látványos, szinte populáris eszközökkel, a kommersznek tett minimális engedmény nélkül.

Leginkább Ascher Tamáshoz hasonlít.

Gozzi *Turandotját* a velencei színjáték, a commedia dell'arte és a kínai színház mixtúrájaként rendezte meg, parodisztikusan és mégis komolyan. A játékban részt vesz egy zenekar, eredeti (vagy annak tűnő) kínai hangszerekkel. A rekvizitumok a pekingi operából és a kínai balettből ismertek: lampionok, legyezők, paravánok, sárkányok, zászlók, színes szalagok. A színészek akrobatikus mutatványokat végeznek, vívnak, karatéznek, és a velencei „fix típusok” mintájára improvizálnak. (Pontosabban improvizációkból létrejött, hajszálpontosan rögzített „lazzókat” mutatnak be.) Alkalomadtán kiszólnak a sze-

repből, brechti módon „elidegenítenek”. A Kalafot játszó (macedón) színész váratlanul elénekli a „Nessun dorma” áriát a Puccini-operából. Altoum császár eltréfál a Kong Fu-ce-Lao Ce-Mao Ce-(tung) párhuzammal. A császári udvar szolgálói a végére vörösgárdistákká alakulnak, kis piros zászlócskákkal éltetik a legörgetett bíborszőnyegen lépegető Vezért, fényképezkedés, tolmácsok, ahogy illik, a történelemből ismert protokoll szerint.

Mindez akár veszélyesen eklektikus is lehetne. Aki csak a leírást olvassa (és elég idő ahhoz, hogy rossz emlékei legyenek), annak talán „körszínházi” asszociáció is támadhat, különösen mivel a Bulandrában is három oldalról körülülük a nézők a játékdobogót.

Persze, szó sincs műkedvelésről, ellenben igazi profi zsonglőrmutatványról. Az előadásban minden olyan könnyedén, elegánsan, koreografáltan megy végbe, mint egy olajozott gépezetben. Azzal a különbséggel, hogy semmi sem mechanikus, a játék nem a gépi, hanem a színészi technikának köszönheti virtuozitását. De nem csak a technikának; a Bulandra közismerten nagyszerű társulata irigylésre méltóan bővelkedik a pusztá technikán messze túlmutató tehetségekben.

A címszerepet kettős szereposztásban játszócsák, én Maia Morgensternnel láttam. Ez is olyasmi, amiért az ember nero lehet eléggé hálás a sorsnak, hogy a szerencse odavezérelte. Morgenstern a színház ritka csodája. Egy harminckilenc éves zsonglőr, aki fizikailag annyit teljesít, mint az atléták. Vagy az ötpróbázók. Fut, vív, karatéz, cigánykerekezik, spárgázik. Úgy énekel, mint egy Yma Sumac. A nincsemelv reziszter démonian re-

kedt hangjától a koloratúr csacsogásig. Hihetetlen, mit dolgozik, s hogy mennyi strapa van a látszólag könnyed teljesítményben.

Morgenstern Turandotja finoman gracióz, formakultúrán nevelkedett keleti hercegnő, itáliai donna és kor, sőt nem nélküli szörnyeteg. Férfifaló és leszbikus, pipiskedő csitri és vén rima, örök nő és drabális hóhér, bukfcemester és kung-fu-harcos. Mindez egyszerre komolyan és parodisztikusan.

Ha nem volna körülötte előadás, akkor is a színház ritka csodájának számítána.

De van. Célratór, pontos és rendkívül mulatságos. Nem szabad túl komolyan venni - előre látom, hogy lesznek, akik számon kérik rajta az öncélú ötletességen túlmutató „tartalmas színházi estét” -, de ha ez a „szórakoztató színház” kategóriája, akkor nálunk minimum egy tucat színházat kellene bezárni, amely jogtalanul bitorolja a címkét. Sztárolt komikusainkat sem ártana kötelezni Virgil Ogășeanu Altoum császár-alakításának tanulmányozására; annak a finom humornak az elsajátítására, amely dörzsölt rutinnal rejti elegáns, alig észrevehető gesztusba az agyonjátszott poént. Például ahogy leszáll hordozható trónszékéről, amelyen kétértelműen „trónol”, s visszaülvén rá, nagyon is egyértelműen elpukkasztja a feneke alá tett, időközben fölfújt gumipárnácskát. S ezt megcsinálja vagy tízszer, angyali ártatlansággal.

„Viva Venezia!”, kiáltja Truffaldino e „kínai” commedia dell'arte-komédia olasz-kínai-román nyelvi Babelében. Ami mégsem hangzott, hanem színtelen színházi rend

KOLTAI TAMÁS

A SELYEM ÚTJÁN

Az alábbi beszélgetést Cătălina Buzoianuval, a *Turandot* rendezőjével Mădălina Schipou készítette. Megjelent a 22 folyóirat 2000. április 11-17-i számában.

– *Miért döntött úgy, hogy színpadra állítja a Turandotot, Carlo Gozzi mesedramáját?*

– Az vonzott benne, hogy nem mese. Ez olyan darab, amelynek vannak ugyan történelmi, legalábbis mitológiai vonatkozásai, de emellett nagyon mai. Egyáltalán nem érdekelt az „ezerégyéjszakás” vonal, amelyről egyébként magában a szövegben is mellékesen esik szó. A Barach nevű szereplő egy adott pillanatban azt mondja, hogy felvette a Hasszán nevet, és perzsaként mutatkozik be. A darab is ilyen: perzsának „adja ki” magát, de ez a szöveg valójában a kínai, tibeti és perzsa mitológiában gyökerezik, és ősi jelentéseket hordoz, olyanokat, amelyeket esetleg intergalaktikusnak is nevezhetnénk. Valójában Turandot mitológiai jelentése szerint istennő, híres papnő az indiai, tibeti és kínai mitológiában, akit Káli-Durgának hívnak. Van egy rendkívül szép keleti mese róla, amelyben az irigy istenek lefejezik, és azután lelkiismeret-furdalásukban véletlenül egy prostituált lefejezett testére teszik vissza a levágott fejet. Ezután az égi tisztaságú fej és az alantas testi vágyak keresztüztüében öröklődik. Ez az istennő Jamával, a pokol istenével és Szi Jen-kivel, a majmok királyával együtt nemcsak a kínai mitológia ismert alakja, hanem a kínai opera szereplője is; Jamával és Káli-Durgával valamennyi tibeti színházi processzióban is találkozhatunk, ahol mindig Káli-Durga felügyeli a lefejezéseket és a rituális férfiáldozatokat. Ez az istennő a matriarchális nosztalgia hordozója. Gondoljunk azokra a rituális áldozatokra, amelyek a Holdhoz kötődnek: egy égen úszó, test nélküli fej...

– *Es miért tűnik a szöveg mainak?*

– Nemcsak Turandot alakja tűnik mainak, hanem Altoum, Kína császára. Turandot apja is: kettejük között bontakozik ki a konfliktus.

Ez a kínai udvarban játszódó történet, amelyet színházi mesévé szublimált a szerző - Konfuciuszt idézi. Konfucius, Altoum modellje, úgy kezdte politikai „karrierjét”, hogy sok magas rangú, korrupt tisztviselőt fejeztetett le. A mű alapos elemzése után arra jöttem rá, hogy összesen négy kínai van a drámában: Altoum, Turandot, Zelima és Shirina, és négy mongol-tatár: Kalaf, Asztrahán hercege, Timur, az apja, Asztrahán királya, Adelma tatár hercegnő és Barach, egy elég titokzatos szereplő. Ő Timur udvarához tartozik, Kínában inkognitóban van, és úgy mutatkozik be, mintha perzsa lenne. Aztán ott a négy velencei, a négy európai, többek között Truffaldino, Turandot bohóca is. Arlechino-Truffaldino egyik őse a kínai opera majomkirálya. A többi három commedia dell'arte-beli szereplő, Altoum császár tanácsosa, minisztere, államtitkára és egyben bohócai, Pantalone, Tartaglia és Brighella. A kínai operában az idegen mindig bohóc. Visszatérve a szereplőkhöz, ők a „selyem útjának” országaiból származnak, akár csak a Kínával hadban álló államok lefejezett királyai és hercegei; az út Tibetet és a Kaukázuson keresztül vezet.

– *A darab végén elhangzik egy mondat, amelyben a selyem útját idézik.*

– Az előadás vége teljesen az enyém, én írtam, valójában nem egyedül, hanem a színészekkel együtt. A darabban sok az olyan rész, amelyet Gozzi nem drámai formában írt meg, hanem az improvizációra bízott. A commedia dell'arte-szereplők valamennyi jelenete improvizáció. Az első *Turandot-előadás* korában az improvizáció még mindennapi dolog volt a színpadon. Azután bárki vitte színre ezt a darabot, élt az improvizáció kínálta szabadsággal, amely azért elég korlátozott, hiszen a darab java „meg van írva”, és ezt tiszteletben kell tartani. Ezzel a szabadsággal mindenkor élt, például Vahtangov híres előadása is - ő használja a „turandotizálni” szót az improvizálni szó helyett.

Ami a Turandot nevű szereplőt illeti, ez egy felvilágosult machiavellista herceg. androegün. férfi-nő. akinek az a stratégiája. hogy férfi-



Alina Berzunfeanu, Hasimoto Kana, Andreea Bibira



Turandot: Maia Morgenstern

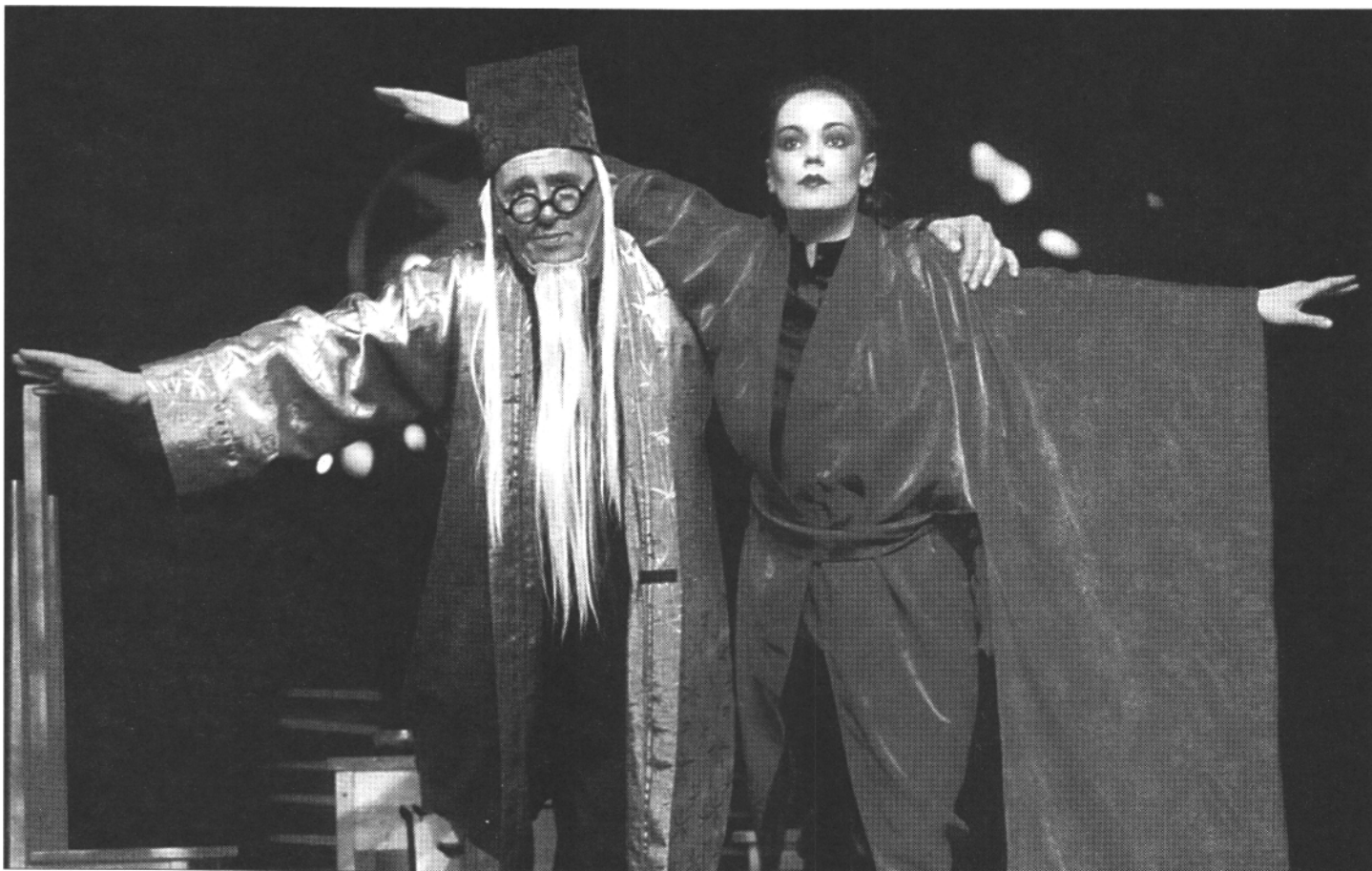
ak lefejezése által a különböző államokat meggyengíti, hagyja őket háborúzni, s így végül beolvadnak a birodalmába. Így volt ez a történelemben is, attól függetlenül, hogy olykor a mongolok csatoltak el különböző részeket Kínától. Ez az „energiacsere” mindig így zajlott ezen az úton, amelyet épp a velenceiek neveztek el a selyem útjának, amely a Kelet felé hajóival és tengerészeivel mindig nyitva álló Velencétől a mediterrán térségen keresztül, szárazföldön egészen a Távol-Keletig húzódik. Miért érdekel Turandot mint kortárs figura? A miatt a szkanderezés miatt, amely közte és Altoum császár között folyik (hiszen Kalafot tartományával és az előadásban szereplő összes tatárral együtt hozzácsatolja Kínához, s azok így egyfajta független államok közösségévé válnak). A harcos Turandot a legkisebb vér-vesztéssel akar hódítani. Nem olyan háborúkat visel, amelyek Kínának veszteséget okozhatnak, hanem a Kínához csatolandó országokat bizonytalanságba kergeti. Altoum szelídnek, jóságosnak, toleráns uralkodónak tűnik, aki Konfucius híve; látszólag ellenzi Turandot véres szándékait, és ezért a nép gyűlöletét Turandot felé irányítja. De valójában nagyon is jól jön neki Turandot stratégiája, ő adja ki a rendeleteket, és ő is hajítja végre őket. A szenilitás leple alatt expanzióra törekszik, ez a kétarcúsága igen veszélyes.

- Ezzel magyarázható, hogy az előadás végén a szereplők Mao-egyenruhában jelennek meg?

Bizonyára van kapcsolat Mao „kulturális forradalma” és az én fiatalokom korszaka közt, amikor a nyugati baloldal a maoizmusért lelkesedett. Megéltam a hippikorszakot is, a Living Theater és a Tré-teaux libres de Genève korszakát. Számos ilyen előadást láttam, a színpadon ténylegesen elszabadult minden, igazi forradalom volt a színházban - Mao-egyenruhákban, Mao-könyvecskével a kezekben - és az életben egyaránt. Az utolsó jelenet nem egy bizonyos kínai korszakot, Mao Kínáját szeretné felidézni, hiszen az a korszak mindenütt létezett, a Szovjetunióban is, nálunk is (emlékezzünk csak a Kínából vagy Koreából hazatért Ceaușescunak rendezett ünnepi előadásokra); bárhol, ahol totalitárius kommunista rendszer uralkodott. Például a koreai hadsereg együttesének előadása lenyűgöző: mindenféle klasszikus táncot táncoltak (például gyűszűtáncot, amely a mi előadásunkban is benne van), és a klasszikus tánc kellős közepén, amelvben

a lányok úgy néztek ki, mint a klasszikus balettben, megjelent a háttérdiorámán egy hegy ormára tűzött vörös zászló, és egy egyenruhás katona ezt mondta: „Ezen a hegyen, csillagok között csillag született, itt született Kim Ir Szen elvtárs.” Vagy eszembe jut a *Vértenger* című opera, amely egy vörös szalagos táncsal kezdődött, s végül a szalagokból vörös zászlók lettek. Valójában ez is klasszikus tánc volt, de a *Vértenger* a proletárforradalmat jelentette. A koreai hadsereg *Az én géppuskám* című előadásának emlékezetes jelenete, amikor behoztak egy géppuskát, és a fegyverroponásra táncoltak egy fantasztikus táncot, olyat, mint a mi cálušarink. A hatás ijesztő és lenyűgöző volt; bennem leginkább félelmet keltett.

Amikor ezt a darabot rendeztem, nem csak a kínai opera kódrendszerét használtam. A kabuki vagy katákhali színházi előadás, egy orosz vagy grúz előadás is hatással lehetett rám, elvégre a Kaukázus lábánál vagyunk, amely keleti térség. Brecht például nagyon sok innen származó legendát dolgozott fel. A *kaukázusi krétakör* a bibliai Salamon ítéletét adja elő kaukázusi átdolgozásban, amelyben a két nőt arra kérik, hogy a gyereket vágják ketté. Turandot bármelyik pillanatban képes erre a fúzióra. Látszólag meg van szelídítve, de a megszelídítésnek nem vagyunk tanúi. Úgy döntött, hogy gyűlölni fogja a jang és jin princípiumokat, és a Gozzi által írt utolsó mondat - „Legnagyobb sajnálatomra bocsánatot kell kémem minden férfitől” - igazi löporos hordó, ha nem egyenesen egy nukleáris bomba. Turandot határtalan kegyetlensége bármikor újjászülethet, hiszen ő nietscheánus, túl van jón és rosszon, nincsenek skrupulusai, számára semmilyen más erkölcsiség nem létezik azon kívül, amelyet ő képvisel. Számomra (azzal együtt, hogy az előadás folyamán ezt a löporos-hordó motívumot végig színpadon tartottam, mégpedig a négy velencei által, akik - mintha katonai kémek lennének - Európába akarják hozni a puskaaport, amint ez a történelemben is volt) ez a löporos vagy puskaaporos hordó egy mai nukleáris bomba, melynek indítógombját bár-milyen nagyhatalom vezetője megnyomhatja. Turandot maga is ilyen nagyszerű fegyver apja, Altoum manipulációihoz, akiről viszont ő hiszi, hogy manipulálja. Bárhol élhet ilyen vad, harcos nő, egy ilyen „bomba”, aki szét akarja robbantani a világot. Ha ezt az erőt megszelídítik, kulturális változásokat hozhat létre, elősegítheti a Kelet és



Maia Morgenstern és Virgil Ogășeanu (Altoum)

Nyugat közötti kommunikációt és együttműködést, mindazt, amit a selyem útjának nevezünk: művészeti és kereskedelmi kapcsolatokat. Minden attól függ, hogy ezt a lehetőséget és ezt a veszélyt mennyire irányítják.

- Milyen szerepet szánt a színpadi mozgásnak a darab megrendezésekor?

- Az előadásban a mozgás mindig a szöveghez igazodik. A *Turandot* alatt szerveztem egy workshopot, ahol a kínai opera stílusának akrobatikáját és a commedia dell'artét tanulmányoztuk. Eugenio Barba műhelyének folytatásaként 1999 őszén Lisszabonban húsz portugál színésszel tartottam workshopot, ahol keleti szakemberek is jelen voltak, így könnyebb volt. Gozzi két hagyományos rendszert szembesít ebben a művében: a kínai operát és a commedia dell'artét, azaz a kodifikált európai színházi hagyományt. A lisszaboni és az itthoni workshop témája - a kínai opera és a commedia dell'arte mellett - az improvizáció volt. Amíg az én rendező szakos hallgatóimmal dolgoztak, a fiatal színészeknek, Hasimoto Kanának, Andreea Bibirának, Alina Berzunteanunak, Gheorghe Ifrimnek, Șerban Pavlunak egy szemeszter commedia dell'artét és hagyományos keleti színházi formákat, nót és kabukit kellett elsajátítaniuk. A két szereposztásban játszott *Turandotban* a két színésznő különböző játéktípust képvisel: Hasimoto Kana számára főleg nő-elemeket alkalmaztunk, mert hozzá az áll közelebb, az természetesebb és autentikusabb; Maia Morgenstern viszont kemény és intenzív kínaiopera-tréningen vett részt. Partnerük, Filip Ristovski, negyedéves főiskolai hallgató, ének szakos is. Hallhatta, milyen nagyszerűen éneklie Puccini-áriát, és milyen kivételes a hangja! Akrobataként is megállja a helyét. Jól ismertem őt, mert a nyár folyamán dolgoztunk együtt egy olasz nyelvű, Aldo Nicolaj évfordulója készült előadásban, amelyet Sziciliában játszottunk. Már akkor felfigyeltem kiváló testi adottságaira és nagyszerű hangjára. A próbák ideje alatt megtartott gyakorlatok (hangtechnikai gyakorlatokat is tartottunk) egyébként töredékét alkották az ő mindennapi tréningjüknek. Igyekeztem a színészek adottságaiból kiindulni, akik azt hozták az előadásba, amit tudtak és amiben hittek, no meg azt, amit meg akartak tanulni az előadás alatt, s azt hiszem, mindegyiküknek külön partitúrája van, hiszen mindannyian nagyon sokat foglalkoztak a szerepükkel, az improvizációs technikával, a szerepből való kilépés technikájával. Bár ez a brechti fogalom ma már elég unalmas, a szerepből való kilépés vagy kívül maradás itt mindvégig jelen van. A színészek fő célja azonban a szereplő létrehozása, és csak ezután követ-

kezett az improvizációs technika, a kilépés általi kommentálás. Truffaldino szerepében például nagyszerű testi képességekkel rendelkező színészekkel dolgozhattam; Mihai Bisericanu és Răzvan Săvescu iganzi akrobaták.

A három velencei - Gheorghe Ifrim, Andrei Aradits és Șerban Pavlu - szenvedélyesen improvizál, és nagyon humoros, akárcsak Valeria Ogășeanu és Doru Ana Barach szerepében. Andreea Bibira és Alina Berzunteanu nagyon tehetséges lányok, és szerintem kiválóak az előadásban. Volt két balett-táncosnő is, Mihaela Vasile és Lorette Enache, és egy végzős hallgatóm, Ana Calciu, akinek szintén jó fizikai képességei vannak. Legnagyobb öröömre Virgil Ogășeanu Altoum szerepében korábbi nagy alakításainak színvonalát hozta, és nemcsak teljes szabadsággal, de a szerep iránti teljes odaadással is játszott. Szerepét nagy szenvedéllyel hozta létre, számos mai jelentést sűrített bele.

Valójában Turandot szerepével kellene kezdenünk és befejeznünk a sort, amelyben Maia Morgenstern szinte önmagát múlja felül: tökéletes szakmai tudással építi fel szerepét, hogy aztán azonnal le is rombolja - ez nagyon kemény játék, amely borotvaélen folyik, és igen veszélyes is. A színésznő olyan magabiztosan birtokolja színészi eszközeit, mint egy harcos, mint egy női samuráj. A kínai operában a tűz szalamandrája ilyen samurájnő. Egyszerre vannak örült és hamleti pillanatai, hol III. Richárdhoz, hol pedig valamilyen nevetséges, szarkasztikus figurához hasonlít. Ezzel szembe Hasimoto Kana a nő-hagyományokat követve igen kevés eszközzel játszik, de játékát keleti ironiával és humorral fűszerezi. Ő inkább egy enfant terrible-t alakít, egy kegyetlen gyereket, aki úgy gyilkol embert és állatot, mintha csak játszana velük. Az előadásba beleszöttem a go- vagy vejki-játékot is, ezt az isteni eredetű játékot, az ideák játékát, amelyben a sor-sot kell kitalálni; ezt a helyzetet teremtettem meg Altoum és Turandot között. Puccini librettójának szövegét is felhasználtam, amely nyilvánvalóan nincs jelen a Gozzi-szövegben, és egyfajta kommentárt is fűztem hozzá.

- Mit jelent az ön számára ez az előadás a többi rendezéséhez képest?

- Azt ugyan nem tudom, mit csinállok, mit hozok létre, hiszen az előadások leválnak rólam, de ebben az előadásban a játék öröme a legfontosabb, azaz a próbáké és a felfedezéseké. Ez olyan élő mag, amely nekünk valóban felfedezésnek tűnik, olyasminek, amire azelőtt senki sem gondolt. Persze kockáztattunk is, hiszen számos nagy *Turandot-előadás* volt már előttünk. Ott van például Lucian Pintilie nagyszerű párizsi előadása törpe színészekkel, akiket a világ számos

országában toborzott, és egyetlen normál magasságú színésszel, Andrea Feróllal. Dan Micunak is volt egy nagyszerű előadása Marosvásárhelyen, és Temesváron is láttam egy kiváló Turandot-operát Dan Nasta rendezésében, amely Nasta egyik legjobb munkája. De bennünket nem a kockázat érdekelt, hanem az, hogy mi magunk fedezzük fel valamit, játszunk, szabadok vagyunk, és összefüggéseket keresünk. A játék öröme továbbra is működik, hiszen az előadás sikeres; majd minden replikánál nyílt színi tapsot kapunk, előadás előtt egy héttel már elfognak a jegyek, a nézők a lépcsőkön is ülnek-állnak, mint a színház fénykorában. Sok minden miatt panaszkodhatnék, de a nézőkre nem lehet panasgom, mert a nézők szeretik az előadásaimat. Ennyi év után most főleg a színészek örömeinek örülök, akik olyan jó kapcsolatban vannak a nézőkkel, és akik valóban a nézőknek játszanak, anélkül, hogy kompromisszumokat kötnének. Az előadásokon viszont már nem improvizálnak, annyit tartottak meg a játékból, amennyiben megegyeztünk, és ez úgy működik, mint egy írott szöveg. Amit a próbákon improvizáltunk, azt egy nagyon sűrű szítán megszítettuk, és annyit tartottunk meg, amennyi lehetővé teszi, hogy

az előadás három rétege: az alapforrás, a commedia dell'arte és a XVIII. század, illetve a jelen idő között kapcsolatot teremtsünk. Ezeket a kapcsolatokat nem lehet véletlenszerűen, ostoba viccekkel megteremteni. Az improvizációnak is gazdaságosnak kell lennie.

Az előadás létrehozói: Velica Panduru, a díszlettervező, Málina Andrei, a koreográfus különösen fontosak ebben az esetben. A baletárral a kínai operából vettünk át apró részleteket: az esernyők, a gyűszűk, a sötétek a kínai opera klasszikus pillanatai. Málina Andrei a lisszaboni workshopon is részt vett; az egész éves commedia dell'arte és kínaiopera-tréninget színészeink számára tavaly közösen állítottuk össze. A zene - Iosif Herțea műve - Puccinival dialogizál. Az élőzenét a Domnișoara Pogany együttes adja elő, de néhány színész is részt vesz ebben a munkában, akik hangszereken játszanak és énekelnek. A Domnișoara Pogany együttes zenészei szinte színészi szinten töltik be az előadás hangterét, egyfajta hangszeres és vokális színházat hoznak létre. Az előadás részvevői nagyon összeforrott csapatot alkotnak, akikkel számos alkalommal dolgoztunk együtt, például a *Kurázi* mamában vagy a Pentheszileiában.

A KRITIKA

Maia Morgenstern: „Nagy örömet jelentett ezen a szerepen dolgozni, bár Catalina először nem engem választott. Nagy erőpróba ez a szerep, főleg azért, mert olyan nagyszerű partnerem volt, mint Virgil Ogășeanu, akivel eddig még soha nem játszottam.”

Virgil Ogășeanu „Amikor megkaptam ezt a szerepet - lehet, hogy hihetetlennek tűnik -, II. János Pál pápára gondoltam. Ő volt az én modellem: egy öreg, beteg, hajlott ember, akinek mégis annyira eleven a tekintete, olyan sok belső erőt sugároz. Persze, az a figura, amelyet létrehoztam, egyáltalán nem hasonlít már rá; egyszerűen ő ihlette.”

Iosif Herțea az előadás zeneszerzője: „Az

előadás zenéjében a keleti zene, pontosabban a kínai opera zenéje mindössze utánzás. A commedia dell'arte zenéje viszont reneszánsz kori itáliai zenei feldolgozásból jött létre. A Távolságtól érkező szereplők számára tibeti zenét írtam. Meglepő lehet, de román népzene is felhasználtam.”

ARMIN DARIE interjúból
Eveniment, 2000. március 16.

Az előadás humorának egyik forrása a kínai kultúrától és életmódtól alkotott európai közterek használata: ilyen például a harci jelenetek paródiája. Catalina Iľbușoianu ismét kikezdi a színházi konvenciókat, amikor a szí-

nészek a harci jelenet csúcspontján egyszer csak ráeszmélnek arra, hogy a teremben nézők figyelik őket, és ettől kezdve egyenesen a nézőknek „dolgoznak”. Vagy amikor Turandot Kalafot harcművészeti bemutatóval ijeszgeti, gyakorlatát váratlanul úgy fejezi be, mint egy nagyszerű tornász, s az udvar lelkesedik, és egyhangúlag jelest ad neki; vagy amikor Kalaf váratlanul elfelejti, hogy színházban van, és ahelyett, hogy replikáját mondaná, rázendít a *Turandot* című opera egyik áriájára.

A rendező nemcsak a színházi konvencióval zsonglörködik, hanem az idővel is. A két, egymással ellentétes színházi rendszer -



Maia Morgenstern, Răzvan Săvescu, Alina Berzunțeanu és Andreea Bibira (Tudor Predescu felvételei)

a commedia dell'arte és a kínai opera - találkozására egyben a két társadalmi rendszer ütköztetése is: európai demokrácia kontra ázsiai abszolútizmus. Az előadást ez utóbbi foglalkoztatja. A végén, egy időbeli szaltóval Altoum Mao elvtársává válik.

INELA LITA

22 (folyóirat), 2000. március 28 - április 3.

Maia Morgenstern a főszerepben igazi reveláció: beszédének szépsége, a feszültség és a komédia közötti finom hangsúlyeltolások és árnyalások mintha csak a fizikai mozgás nyitánya volnának. Ebben a feszült és fiús koreográfiában Morgenstern belső élményeket tesz láthatóvá. Peking és a termékenység megmentője, a hős Kalafot alakító Filip Ristovski viszont ügyes és jószívű, mindenki rokonszenvét elnyeri, még akkor is, amikor már-már melodramatikus hangvételben klasszikus áriákat énekel - de énekesi teljesítménye nem kevésbé nagyszerű, mint a színészi. Kalaf lírai erejével Turandot igazi ellentétévé válik.

CLAUDIA LIPAN

Teatrul azi, 2000. 5-6.

Turandot szerepét két nagyon különböző színésznő játssza. Maia Morgenstern a dinamizmus és az akció elvét képviseli. Egy pillanatig sem áll meg a színpadon. Az ő alakításában Turandot lenyűgöz, hazudik, megvásárol, megbüntet, megkínoz, manipulál, széttép, sajnál és megbán. Ez a Turandot félig tigris, félig sárkány.

Hasimoto Kana, az egyetlen japán színésznő, aki Romániában végezte színészi tanulmányait, a szerepet befelé építi fel. Jóformán semmit sem csinál, csak van. Az ő adu-ja az őszintesége. Elkerülhetetlen a Maia Morgensternnel való összehasonlítás. Az ifjú Kana azonban egy egészen más Turandotot épít fel, akinek kifejezőereje a szemében és

megfeszült testében koncentrálódik. Az ő Turandotja félig macska, félig szfinx. A két különböző alakítás, amely két különböző előadást hoz létre, együtt valósítja meg Cătălina Buzoianu rendezői elképzelését.

IULIA ARSINTESCU

Elle

Az előadás másik értéke Virgil Ogășeanu, a minduntalan a „fürdőszobába” menekülő, a szenilitás küszöbén álló uralkodó, aki azonban rang és erkölcs dolgában keményen irányít. Ez az öregember úgy véli, hogy akit elvakít a bátorsága, az önkéntes bolond - ilyen szemüvegen keresztül nézi azokat a halálba menetelő férfiakat, akik nem tudnak válaszolni Turandot kérdéseire. Az apa-lány viszony hol szentimentális, hol képmutató. Az uralkodó miniszterei, tanácsadói és egyben bohócái (Gheorghe Ifrim, Andrei Aradits, Șerban Pavlu) a televíziós vetélkedők interaktív stílusában kollektív játékot játszanak.

A Domnișoara Pogany együttes titokzatos zenéje kiegészíti és árnyékot követi valamennyi szereplő sorsát.

CLAUDIA LIPAN

Teatrul azi, 2000. 5-6.

Cătălina Buzoianu rendező a főszereplő kettőzése által két különböző előadást hozott létre. A bemutaton a Turandot hercegnőt alakító Maia Morgenstern egy már-már olyan örült Médeiát játszik, aki gyűlöli az egész férfinemet, s ezért kedvenc szórakozása a férfiak kasztrálása - mintegy húsz eunuchot gyárt naponta - és a kezéért esedező férfiak kobakjának levágása. Ezáltal - és joggal - szólítja őt „kutyának, viperának, dögnek” a három miniszter: Pantalone, Tartaglia, Brighella, akik a frissen feltalált puskapor után kémkednek Altoum kínai császár udvarában. Ennek a triónak fantasztikus humora van, nemcsak azért, mert klasszikus gezeket süt-

nek el (fenéken billentés, kiköpött fogak, nagyot csattanó pofonok), hanem mert olasz-román makarónnyelven beszélnek, például a mit sem érő lejről, a román pénznemről: „Io voglio fare una scamatoria con questa suta di lei, una moneda devalorizata, una moneda inexistenta, una moneda impertinenta!” (A mondat olasz-román keveréknyelven ezt jelenti: „Egy mutatványt csinálok ezzel a százzleiessel, egy elértéktelenedett, nem létező, pimasz pénzzel.”) Nevetőgörcsünk akkor sem csökken, amikor ők hárman már nincsenek a színen, hiszen akkor a színpad mögött dumálnak, mintha rádiószínházat hallgatnánk: „A szellemek éjszakája! A színen sötét van, bár mégis van fény. Megjelenik egy szellem.”

Altoum császár - Virgil Ogășeanu - szerepét II. János Pál pápa modelljére építette, akit megtört az idő és a gondok súlya, és most főként arcjátékával és szemével kommunikál. Ideje nagy részét a toaletten tölti, ahova a legfontosabb pillanatokban menetrendszerűen visszavonul. A látszólag szenilis uralkodónak azonban furcsa képzetársításai és meglepő érvei vannak.

GABRIELA HUREZEAN

National, 2000. március. 18-19.

A roman színházi élet új felfedezettje a Kalaf szerepét alakító Filip Ristovski, negyedéves főiskolás. A commedia dell'artét jól ismerő rendező főként improvizációra és a szerepből való kilépésre épít, aminek következtében számos replikának kettős jelentése van, például a lányára panaszkodó Altoum császár így „szól ki” a közönségnek: „Micsoda színésznő ez!” RĂZVANANIȚA

Cronica Română, 2000. március 10.



HANOCH LEVIN: REKVIEM TEL-AVIVI CAMERI SZÍNHÁZ

NEKROLÓG

Az ötvenöt éves korában rákban elhunyt Hanoch Levin Izrael legerősebb és leg többet vitatott drámaírója volt, akinek mély pszichológiai érzékről tanúskodó, erősen költői sötét komédiái sokkolták, egyszermind lenyűgözték a közönséget. Ötvenhat drámájából harmincnégyet mutattak be, többségüket szülővárosa, Tel-Aviv Cameri Színházában.

Levin két első darabja maró szatíra volt. A *Te, én és a következő háború* (1968), melyet

egy kis tel-avivi klubban mutattak be, Izraelnek az 1967-es háború utáni önelégültségét bírálta, és azt jósolta, hogy ez a magatartás óhatatlanul újabb háborúhoz vezet. Következő darabja, *A fürdőkád királynője* című szatíra (1970) Golda Meir akkori miniszterelnököt gúnyolta ki. A Cameriben bemutatott darab nagy felzúdulást keltett. A kormány azzal fenyegetőzött, hogy megvonja a színháztól az anyagi támogatást, és a művet tizennyolc előadás után le kellett venni a műsorról.

A halál, a kínzás és a megaláztatás Levin alkotói világának visszatérő témái. A *Hefetz*

ben (1972) például egy vakmerő ifjú ara letaszítja egy épület tetejéről szülei idős albérlőjét. Az allegorikus feketekomédia, amely nagy kritikai sikert aratott, az izraeli színház új korszakát indította el. Egy éretlen társadalmat ábrázol, amely úgy tör előre, hogy nincs tekintettel szomszédaira, és mert csak az ambíció hajtja, igazi érzelmek számára nincs helye.

A *Hefetz* után írott művek közül csak a *Gyilkosság* (1998) emlékeztet stílusában és tartalmában a korai szatírákra; ez a mű is egyszerre vonzotta és taszította népes közönségét. Ettől eltekintve Levin újabb drámái,

bár az izraeli társadalomban gyökereztek, tartózkodnak a nyílt politizálástól. Az elmúlt tizenöt évben főleg a halállal foglalkozott, mind fizikai, mind spirituális értelemben. A *Mindenki élni* akartól (1985) legutolsó drámájáig, a *Rekviemig* azt hirdeti, hogy hiába szeretne élni az ember, nincs rá esélye, és ezért a szereplők, akik korábban mindent elkövettek, hogy életben maradjanak, végül elfogadják a halált.

Levin költői stílusa a *Rekviemmel* ért a csúcra; ez a darab akkor íródott, amikor a szerző már tudta, hogy közel a halála. Fenség-

Levin színházának titka abban rejlett, hogy még ha a szöveg nem működött is kifogástalanul, az előadás, amelyet általában ő rendezett, többnyire lebilincselő volt. A *Leffezés* Levin változata a Salome-történetről; arról szól, hogyan harcolnak az emberek az öregedés ellen, s egyszermind a nőiség vesztét - vagy diadalát- mutatja be. A négy főszereplő férfi (ami újdonság Levin dramaturgiájában), de mind a négyet nők, mégpedig csúnyára, öregre, torzra maszkírozott nők alakítják. A darabból hiányzik a szép és kegyetlen nő alakja, aki megigézi a környeze-

lál történetét.

Levin volt az izraeli drámaírók között a nagy költő, de nem minden műve aratott egyértelmű sikert. Az izraeli közönség mindenestre szerette drámáit. Nehezen érthető, hogy a külföldi siker eleddig elmaradt, hiszen Levin, akárcsak Pinter, mélyen beleásott a család működésképtelenségébe, Stoppardhoz hasonlóan a formát a darab lényegévé tudta avatni, és Ayckbournhoz hasonlóan komikus hatásokkal ábrázolt komor és baljós meséket. Levin abszurd színházat művelt, anélkül, hogy abszurdá vált volna. Darabjai nem kínálnak válaszokat: ő csak kérde-

zett, és ablakokat nyitott a nézők lelkében.

Levin, aki Tel-Avivban született lengyel szülőktől, filozófiát és héber irodalmat tanult a tel-avivi egyetemen. Szerényen, visszavonultan élt. A *fürdőkád királynőjével* kapcsolatban kiobbant vita után többé nem adott interjút. Egyszer elmondta nekem, hogy az interjúinak nem lenne funkciójuk, mert ő mindent, amit ki akar fejteni, művein keresztül teszi. A többi néma csend volt.

MICHAEL AJZENSTADT
The Guardian, 1999. augusztus 27.

EGY CSODÁLATOS DARAB

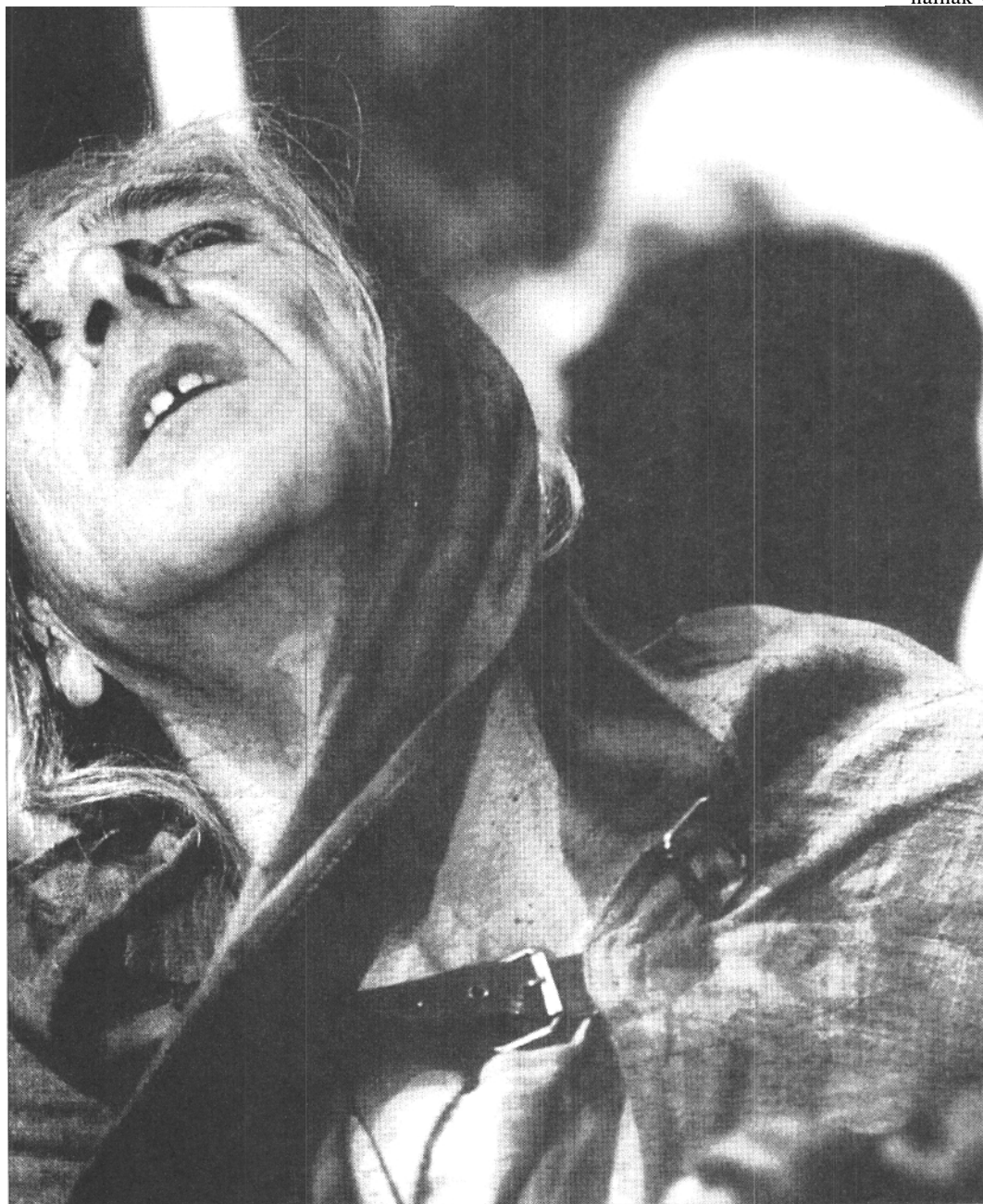
Amit láttunk, egyszerűen remek volt. Habár a darab valójában három Csehov-elbeszélésen alapul, egyáltalán nem viseli magán az orosz szerző nyomát, sőt még a hatása sem igazán érezhető rajta. Sokkal inkább emlékeztet a skandináv sagákra vagy Beckett világára, zenei közjátékokkal tarkítva, esetleg valamiféle Brecht-interpretációra, ám legkevésbé Csehovra.

A *Rekviem* tündermese az élet-ről és a halálról, és a köztük fennálló örök küzdelemről. Levin a tündermese műfaját választotta kifejezési eszközüül a poétikus hangulathoz, hogy ezáltal jelenítse meg élet és halál örök körforgását. Am a darabban mindenkifőlött a zsidó lélek és kultúra tükröződik.

Hanoch Levin mélyen beleás hősei lelkébe, hogy a halálról szóló színpadi tündérmeséjét élénkelje. Hősvé egy névtelen öreg koporsókészítőt tesz meg, aki

folyton számolgat, méricskél, és a pénz értékén meditatál. Egy vándorlásai során otthon kereső nép jellemző cselekvései ezek. Ráadásul a figura olyan színpadi elődöket tudhat magáénak, mint Shakespeare Shylockja.

Az öreg zsidó figurájából Hanoch Levin remek szerepet írt, amelyet ezúttal Joseph Carmon alakít, méghozzá nagyszerűen. Nemhiába Izrael egyik legnagyobb színésze ő. Carmon szerepformálásában nincs semmi mesterkéltég; nem tragikus hőst alakít, hanem egy tündermese drámai hőst játsza el. Öreg felesége, aki élete vége felé vánszorog,



Öregember: Joseph Carmon

gesen poétikus szövevény, amely a színpadon kel igazi életre. A dráma, amely alcíme szerint tündermese a halálról, az első olyan Levin-darab, amelyben a szereplők már nem menekülnek a halál elöl, hanem éppenséggel elébe sietnek. Öregek és fiatalok, szajhák és iszákosok, mind a halál peremén tántorognak, kétségbeesetten keresnek némi vigaszt az életben. Am elkeseredésnek vagy megvetésnek nyoma sincs, a darab inkább egyfajta cinkosságban van az étellel - s még inkább a halállal.

tét. Másfelől szerepel benne egy öregedő király, aki fiatalságra, melegségre, gyöngédségre vágyik. Az író talán arra utal, hogy a férfiak fiatalon és öregén valójában nőies karakterek.

Levin emellett bámulatos elbeszélő volt, ahogyan ez kitetszik az olyan epikus jellegű darabjaiból, mint a *Jób szenvedései* (1988), *A nagy babiloni szajha* (1982) és főleg *Az álmodó gyermek* (1993). Ez a nyelvében és dimenzióiban csaknem operaszerű mű megindító gyengédséggel kutatja az élet és a ha-

egyszerre tanúskodik a férfi végtelen szeretetéről és fukarságáról. Az Öregasszony szerepében Zaharira Harifai, a bámulatos tehetségű színésznő látható. A mesében az Öreg erdőkön, napszitta és holdsütötte hegyeken át vándorol, jár-ke, mígnem találkozik mindazzal, amit maga mögött hagyott, és ami még vár rá.

A fiatal anyával és annak halott gyerekével való találkozás jelenete azért olyan meg-

HANOCH LEVIN. MUNKAJA TOVABB ÉL

Már életében is szimbolikus figura volt, aki- nek okos, szellemes, költői darabjai áttörték az izraeli dramaturgiai kánont. Hanoch Levin csupán három hónapja halott, de az emléke- zet gépezete már beindult.

Amíg élt, Levin kézben tartotta, figyelem-

zik. Színműveit leginkább héber nyelvű elő- adásokon játsszák külföldi fesztiválokon. *Gyilkosság* című darabja, amely a látszólag végeérhetetlen arab-zsidó ellentétet foglal- kozik, fergeteges sikert aratott az 1998-as Pármai Fesztiválon.

„A másik gyakori vélemény az, hogy da- rabjai »túláságosan izraeliek«, ám ez egysze- rűen butaság, mert Levin művei csak annyira



Joseph Carmon és Rivka Gur (Öregasszony) (*Gadi Dagon felvételei*)

rázó, mert a költőnek sikerült egy szimbólumot élő figurává tennie. Az Öreg tanácsot ad, de meg is dorgálja az asszonyt, ugyanakkor mély részvétet érez iránta.

Amikor Levin ezt a jelenetet írta, vajon eszébe jutott-e a varsói gettófelkelés? A passzivitás korának vége, amikor egy maréknyi zsidó arra bátorította társait, hogy lázad- janak fel. Talán az íróban ez nem volt tudatos, ám testének minden sejtje magába gyűj- tette a múlt megannyi emlékét. Sandra Schonwald remekül játssza a fiatalasszony szerepét.

Hanoch Levin költeménynek írta meg ezt a darabját, és kiegészítette saját költői ren- dezésével. Az előadás azon ritka esetek egyike, amikor az írott mű és a rendezés elválasztha- tatlan egymástól.

A produkcióban minden díszletelemet, legyen az fa vagy ló, nap vagy a hold, a színészek moz- gatnak, hordoznak. A színpadon megannyi kompozíció alakul szüntelenül. A produkció sajátos jellege okán a díszlettervező, Rakefet Levi maga volt a jelmeztervező is, mivel a jelmezek a díszlet szerepét is betöltik.

PANAGIOTIS TIMOGIANNAKIS
Eleftheros Typos, 2000. május 29.

mel kísérte darabjainak színrevitelét. Legtöbb- jét maga rendezte, ám ha mások, akkor is ő hagyta jóvá a rendező személyét.

„Levin darabjainak műfaját nehéz röviden definiálni - mondja Simon Levy, az egyik legnevesebb Levin-szakértő -, de durván három csoportba lehet őket sorolni. Az egyik a politikai szatírák csoportja (*Te, én és a kö- vetkező háború; A fürdőkád királynője; Ketchup*). Aztán itt van a családi és szom- szédsági történetek csoportja (*Vardale fia- talsága; Bőröndpakolók; Az élet üzlete*), míg a harmadik csoport, a mitikus daraboké (*Jób szenvedései; A trójai nők*). Természe- ten nem egy darab egyszerre több kategóriá- ba is besorolható, például az *Agape, a Gyil- kosság* vagy *Az álmodó gyermek*.”

„Az *álmodó gyermek* (1993) egyedülálló a Levin-darabok között - emeli ki Levy -, mert felhasználja a holokauszt emlékeit a történetmeséléshez. Mint sok más Levin-mű, *Az álmodó gyermek* is egy névtelen ország-ban játszódik, amelyben olyan szörnyűségek történnek, hogy közülük a halál a legkevésbé rettenetes.”

Levin hazáján kívül kevésbé ismert drá- maszerző; darabjainak kevés fordítása léte-

izraeliek, mint amennyire Neil Simonéi és Eugene O'Neilléi amerikaiak, Tom Stoppardéi és Alan Ayckbournéi pedig angolok. Ráadásul Levin az emberi körülményekről beszélt a legderűsebb, legkönyörtelenebb, egyszerre humoros, tartalmas és mély értelmű módon” - írja Levy.

A *Rekviem* egy világszerte kis faluban ját- szódik, egy távoli országban, ahol a szereplők, gyerektől az idős asszonyig, kivétel nél- kül mind megadóan a halál felé tartanak.

HELEN KAYE

The Jerusalem Post, 1999. november 30.

KIS VILAGSZINHAZ ELETRŐL ÉS HALÁLRA

Ezekben van bátorság! Amit a német színpa- dokon szinte már senki nem merészel, leg- alábbis akkor nem, ha „belül” akar lenni, az izraeli Cameri Színház Tel-Avivból a Thea- terformen keretei közt bemutatott előadásá- ban a legnagyobb lelki nyugalommal sugár- zott gyengédséget, erőt és költészetet: az el- érzékenyülés színházát. Hanoch Levin *Rek- viemje*, amely három Csehov-novellán alapul, lemond minden manapság elvárt magatartás-

ról: a történet régi, a téma örök, az esztétikus-hideg szinterek, a szélsőségesen felfokozott akciók itt csak külsődlegesek lehetnek.

Levin bibliai példabeszédként meséli el a halálról szóló történetét: a figurák a régi Oroszország ruháit viselik, de ami körülveszi őket, az poétikusan lecsupaszított (redukált), a mozgások karakterisztikusan koncentráltak. A commedia dell'arte és a szegény színház szerencsés kapcsolatba kerül itt egymással.

Lábait két székhez szíjazva, a tetőt kalapként a fején hordva jön be a színpadra egy stazista: az idős házaspár házát alakítja. Amikor az Öregasszony leül ide, és egy piros takarót hengerít le az állától lefelé, a megtévesztésig valószínűleg idezi fel a betegség képzetét. A kocsi egy drótváz, amelyet az utasok tartanak maguk fölé, miközben a kocsi fedetlen térdrel és patkóval előttük szaladva a lovat utánozza.

Ahogy Peter Brook *Az öltönyében* is, az elbeszélő mód, a mesélés és a játék folyamatosan átmegy egymásba. A főszereplők egy vén-szeres vén pár. Az Öregember (Joseph Cannon) már némiképp rogyant térdrel, hajlott háttal áll előttünk. Koporsókészítő, és megszokta, hogy számára a halál üzlet. Anyókája (Rivka Gur) sietősen futja köreit a ház körül. Egyszer csak megáll; „beteg lett nekem” - meséli a férfi. Ilyen egyetlen képbe egyszerűsíteni egy egész életet. Az asszony kicsit húzza az egyik lábát, és állandóan vakargatja a kezét, ilyen egyszerűen mutatkozik meg egy egyéniség. Kocsival mennek a szanitéchez; csak kiadás az egész, nyögi az öreg. Aztán meghal az asszony, és három, elrongyolódott szárnyaival csavargónak látszó, szomorú angyal vigasztaló történeteket mesélve magával viszi. Ilyen egyszerű lehet a mennyország víziója.

Az öreg nem tudja, hogy felesége koporsóját most a kiadásokhoz vagy a bevételekhez könyvelje-e. De közben azt is érzi, hogy az asszony minden gondoskodása mögött szeretet volt, amit ő soha semmiféle gyöngédséggel nem viszonzott. Keresi az őszi fát, amelyről az asszony álmodott. Egy fiatal nőt talál (Sandra

Schonwald) csecsemővel. A gyerek meghal. Az öreg a saját kezébe akarja temetni a nő arcát, hogy az kisírhasssa magát. Az együttérzés végtelen párbeszédei rejlenek e mögött az egyszerű gesztus mögött. Es a második történet észrevétlenül szövődik bele az elsőbe.

A harmadikat a kocsi meséli el, a fia haláláról szóló történetet a lovának kénytelen mesélni, mert az utasai túlságosan el vannak foglalva a saját boldogságuk utáni hajszával: odafelé kurvák, visszafelé parasztok, mindegyiknek ugyanaz az élvezet lebeg a szeme előtt. „Van azért valami más is, kultúrácská, színházacská, színészecskék” - véli az egyik; „a színészecskék is csak azt az egyet akarják” - kontáz a másik. Es megy tovább az élet kocsija.

Az ilyen számítások azonban soha nem válnak be. Amikor az öreg meghal, rájön, hogy elpocsékolta az életét, és a feleségével töltött szeretetteljes órákról álmodik. A végén élők és holtak örök körtánca jön létre. Egy hattyú húz el fölöttük, a függöny szemfedőként borul rájuk.

Levin a három elbeszélésből miniatűr világszínházat teremtett, amely rabul ejti a nézőt poétikus elgondolásával, képi egyszerűségével, a hangulatos élőzenével, a főszerepeket játszó csodálatos színészekkel és természetesen a mesés anyaggal is. A közönséget láthatóan magával ragadta az időközben elhunyt színházi ember *Rekviemje*, és állva tapsolt, úgy köszönte meg.

ANDREAS BERGER

Braunschweiger Zeitung, 2000. július 10.

R É G I J Á T É K

É L E T É R T É S H A L Á L É R T

A Theaterformen rendezvénytörzsa egyik záró produkciója kétszeresen is szokatlan volt: a tel-avivi Cameri Színház *Rekviemje*, amelyet a nemrégiben elhunyt Hanoch Levin írt. és rendezett, kicsit kilógott a fesztivál programjából, amely sok avantgárd és kevés hagyományos produkciót kínált. Ez a darab azonban konvencionális, majd hovágnem

régimódi. A színészek kommentálják szerepüket, és kilépnek belőle. Beckett és Brecht szelleme szólal meg a Schauspielhaus színpadán, a rendezésben pedig a Theater am Schiffbauerdamm régi stílusa. Új formákat nem próbál ki.

A *Rekviem* nagyon személyes hangvételű darabja Levinnek, aki korábban politikai közlendőivel botránkozta meg az izraeli nézőket. A múlt év augusztusában meghalt színházi ember ebben a darabban betegségének, a ráknak árnyékában önmagával száll vitába. Ez megindító szituáció, amelyet a főszereplő, Joseph Cannon játéka az Öregember szerepében még jobban kiemel. Különösen a lenyűgöző zárójelenet hatása alól nehéz szabadulni, amikor a három kerub a halálba vezet.

A *Rekviem* játék életről és halálról tetszőleges színhelyen. A földi élet és a túlvilág el-lentétéről szól, és arról, hogy ez a kettő mégis újra egységet alkot. Emberekről, akik a halállal perelnek, végül mégis elfogadják, és így megtalálják a beteljesülést. Vagy azokról, akik boldogtalanok maradnak, mert a végsőig ragaszkodnak önmaguk vagy egy szeretett lény földi létezéséhez.

Nézőponttól függően a *Rekviem* tragikus és vidám darab egyszerre. Tragikus, ahogy az Öregember felismeri, hogy az emberrel együtt meghalnak mindazok a lehetőségek is, amelyeket kihagyott. Es vidám, amikor a három kerub sejtetni enged, hogy a mennyország sem feltétlenül csupa átszellemültség.

A kontemplatív témához képest a színpadon meglepő turbulencia uralkodik. Egy kocsi-ként funkcionáló drótváz szerkezetben emberek ügetnek céltalanul ide-oda, nyers szavak hangzanak el, komikumot ígérők. A kocsi közben lassan kiürül: az Öregasszonyt a fiatal nő kisbabája követi a halálba, végül az Öregember zárja a halál körtancát.

EKKEHARD BÖHM

Hannoversche Allgemeine Zeitung,
2000. július 10.

Fordította: SZÁNTÓ JUDIT



Малый Драматический Театр
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

CSEHOV: CÍM NÉLKÜLI DARAB (PLATONOV)

SZENTPÉTERVÁRI KIS SZÍNHÁZ

PUSZTA ÉLETÖSZTÖN

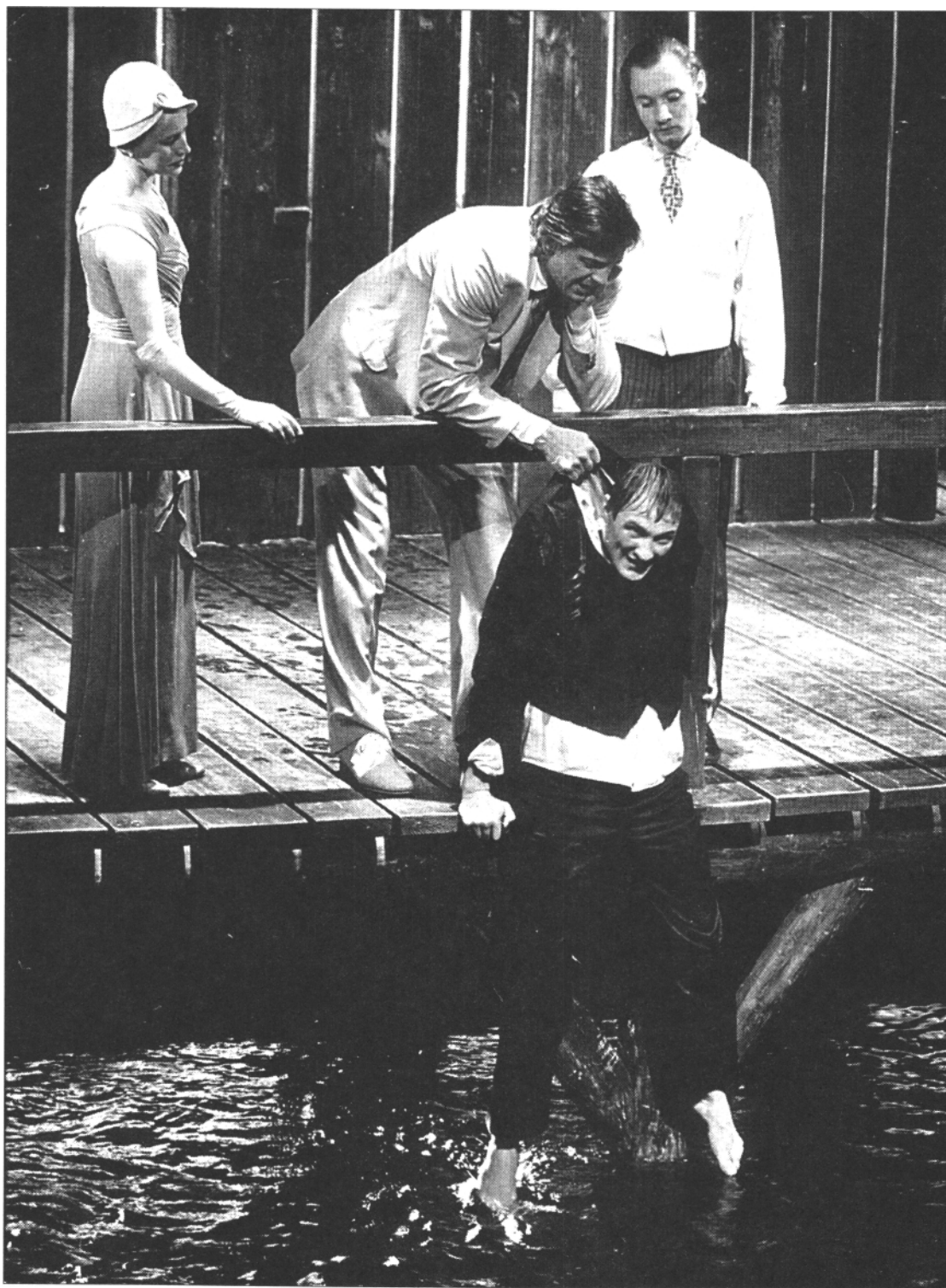
Mit írjak? Ismertetőt? Kritikát? Méltatást? Memoárt? Esszét? Dokumentumot? Mit?

Ha visszagondolok - Magyarország egyetlen „hitelesített szakértőjeként” - a szentpétervári Kis Színház Lev Dogyin rendezte *Cím nélküli színdarab*, közismert nevén Platonov-előadására, lelki szemem előtt lenyűgöző színházi komplexum jelenik meg. Víz, homok, fa; szerelmes meztelenség; trombita, tuba, dob; füledt, párás elegancia, csillaglámpások, hét suba, égi lakájok (gyertyakoppantó-

val). Mindez akkor ott, Szentpéterváron elsöre nagyon hatott rám.

Az azóta eltelt fél év és a darabbal kialakult szerelmi viszonyom (minden valószínűség szerint tavasszal nekifogok a megrendezésének) kifakította bennem a szentpétervári élményt. Akkor, ott azt a nagyszerű előadást nézve valahogy nem vettem észre a darabot.

Pedig a *Platonov* él. Most is a talpamtól a dobtárcáig hasít az a kétségbeesés, amely arra kényszerítette a tizenkilenc éves Anton Pavlovics Csehovot, hogy kétszáz oldalt írjon - a fióknak - egy özvegy földbirtokosnő baráti köréről; átérzem, és félek, nem tudom majd megfogalmazni (persze attól is félek, hogy kifecsegem, ha



Marija Lobecsova (Grekova), Szergej Kurisev (Platonov), Oleg Dmitrijev (Vojnyicev) és Arkagyij Koval (Oszip)

megfogalmazom). A távolságtartás és az esendő azonosulás küzdelme igazságokat szakít. Csehov első drámai műve pont így: a feloldódás és a szemlélődés határán született. Tudom, a szerző nem szorul az én vállvergetésekre - inkább a szünni nem akaró gyomortáji szorítást (pánikot?) oldanám azzal, hogy leírom: nagy műalkotás a Platonov.

A Kis Színház előadása nemcsak mint színházi műalkotás volt lenyűgöző, hanem (inkább) mint egy nagy formátumú színházi alkotó, Lev Abramovics Dogyin emelkedő életművének fontos eleme. Az előadás „akadémiai” szempontból legfontosabb vívmánya, hogy fényes győzelmet arat a történetmesélés naturalizmusa felett. Először szépen elhitetik velünk, hogy egy enyhén stilizált térben rendszeren eljátszott, valóságos esemény tanúi vagyunk, majd apránként ki-világlik, hogy az eredeti naturalista(szerű) konvenció helyére alattomban egy vállaltan áttételes, etüdökből álló színházi szerkezetet csempésztek. Ez a jeleneteket, lényegi tulajdonságokat, jelentéseket látványos jelképekbe sűrítő fogalmazásmód főként az előadás második felében hat elemi erővel, és nyújt igazi segítséget a színészek

számára: a szöveges jelenetek nem maradnak alul a nagy hatásokat (zenés terítés, zenés és vízi-zenés szerelmeskedés, asztali szepp-tánc, háló, subák) felvonultató, különlegesen erős, érzéki jelenetekkel szemben. A forma szervül, a játékszabályokkal nem hivalkodik; a színészek cinkos szövetségben nagyjából megtartják maguknak titkaikat.

Az első részben, ahol sokkal több a „próza”, a jelenetek nehezebben érnek célra. A kiegyenlítetlenségért - a néhány kérdéses szerepmegoldás (Anna Petrovna, Szergej Vojnyicev) és a nem túl szerencsés beosztású tér mellett - minden látszat ellenére nem a prózai színház sajnálatosan túlérzékeny természete felel. A második rész szélsőséges formáinak hozadéka az egész előadás hangvételére átsugárzó színészi (túl)fokozottság.

Bármilyen meglepő, a darab első fele nem szereti és nem is nagyon érti azt a játékstílust, amellyel a második fele - többnyire - harmonizál. A Platonov első két felvonása (főképpen az első) mintha különös elbánást igényelne: nem kér a színpadi sűrítésből, sem a nézőtér felé kerekített gesztusokból, sem a kigyakorlottságból. Ha van a világon szerencsés színház, amelynek nem jelentene gondot a teljes darab színrevitele, akkor az a Kis Színház. Náluk nem ritka a nyolc-kilenc órás előadás, a közönség kímélete nem szempont. Ugyan sok túlzó mítosz övezi a munkamódszereiket (végső soron ők is csak próbálnak), de tény, hogy be-mutatót - már presztízsből is - csak akkor tartanak, ha úgy érzik, valamit igazán

megtaláltak. Csodálatos színészek sorakoznak; ember és türelem végtelenül rendelkezésükre áll.

A darabot mégis jelentősen megkurtították. Öt szerep (Petrin, Iszak Vengerovics, Scserebuk, Ivan Trileckij, Nyikolaj Trileckij) és a jeleneteknek mintegy harmada lapátra került. Miért egyszerűsítettek ilyen drasztikusan? A könnyebb nyugati eladhatóság - rövidebb előadás, nagyobb siker - volna a vad húzások oka? (A Kis Színház a földkerekség legtöbbszöröse turnézó társulata, egy évadból négy-öt hónapig biztos úton vannak, ebből tartják el családjukat, nem a nyomorúságos fizetésükből.) Ha Kis Színház, akkor fűvősenekar? Hollywoodi verzió? Nem!? Nem elsősorban.

Az előadást hét évig próbálták (ami azért náluk is a normális, átlagos próbaidő többszöröse), nyilvánvaló hát, hogy nagyon sokféle megoldást kipróbáltak és elvetettek. Valamit kereshettek, és ez a valami nehezen adta magát. Vagy ami adta magát, az nem tetszett neki(k). Nem az érdekelte? Az már nem érdekelte (öket)? De vajon mi ez az az? Mit ad ez a darab? Miért vetették el azt, amit adott?

(Szerintem) a választható életút-lehetőségek, túlélési technikák

arzenálja nyomasztja a felnőttélet küszöbére érkezett fiatal Csehovot. A *Platonovot* ugyanakkor keservesebb tanácstalanság járja át, mint a „kezdő szerző” saját legszemélyesebb sorsa fölött érzett pusztaság aggodalma ő (ott a feloldódás és szemlélődés határán) az emberi természetet helyezi nagyigényű, borúlátó munkájának fókuszába.

A darab így tagolható: az első felvonás és a második nagyobb része (két kép) benyomást nyújt az Anna Petrovna körüli társaságról, a második felvonás második fele a szigorúan vett történet kezdete, a harmadik zárt jelenetekben Platonov vergődésére koncentrál, a negyedik túlmozgásos, sokszereplős állókép, és az is nagyjából Platonov körül zajlik.

Dogyinék az első két felvonást összevonták, ami azt jelenti, hogy a Platonov-Szofja-viszony föllángolását hosszú hetek helyett egyetlen este alatt képzelik el, ez a vulkanikus szerelem így az előadás fő történetévé, a részeg éjszaka pedig minden tekintetben látványos fordulóponttá vált, és végérvényesen átértelmezte mindent: teret, időérzetet, kort, színházi stílust, mindent. Innen az előadás egyetlen eseményként, fegyelemmel, céltudatossággal száguld végkifejlete felé. Igazándiból egy történetet bontanak ki, Platonovét; nem hagyunk időt semmi, senki másra.

Engem most kiváltképp a darab trambulinként bedöglött első harmada érdekel.

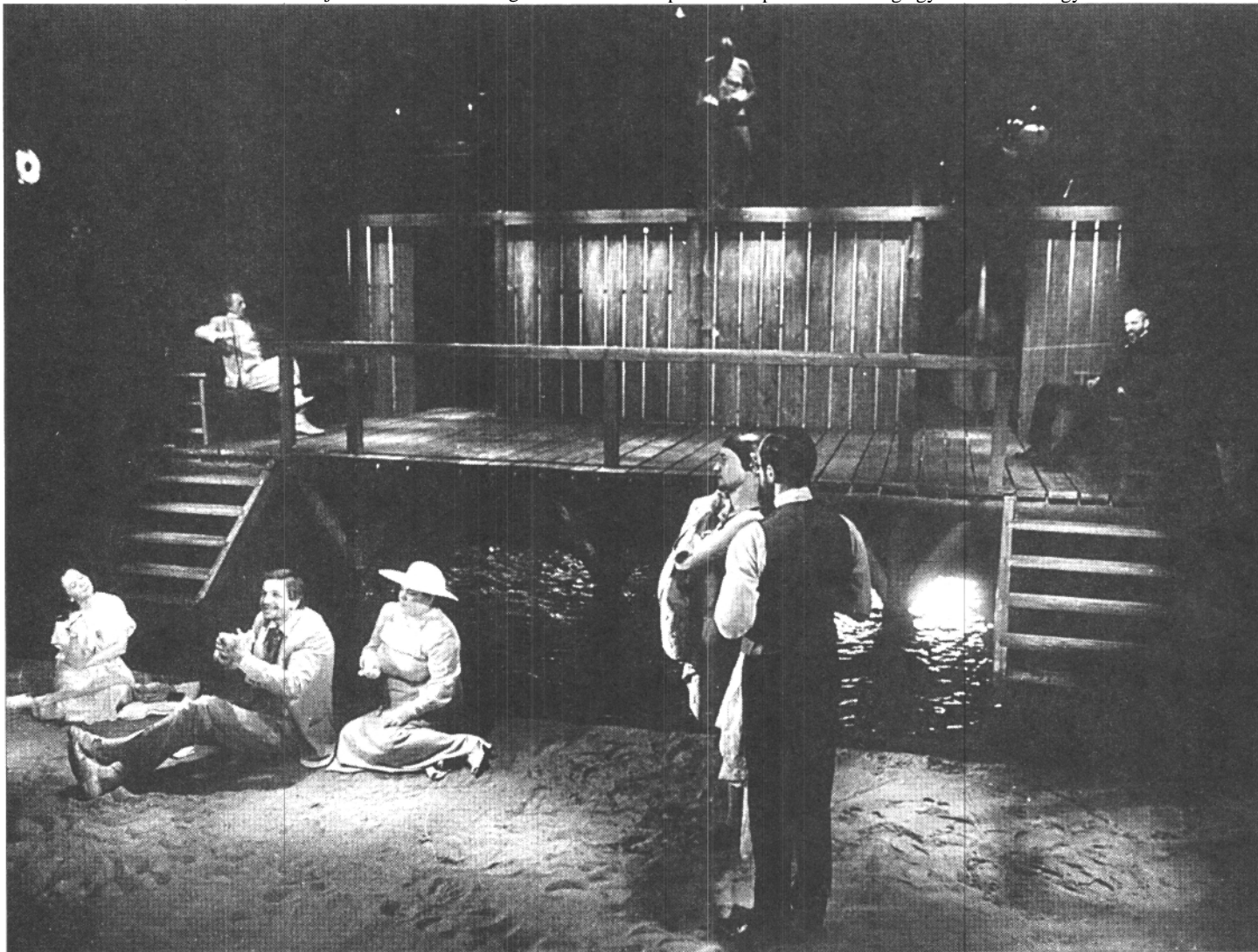
Csehov nagy felfedezése az lehetett (én legalábbis így képelem), hogy az élet legtöbb helyzetében a legtöbb ember legtöbbször nem tudatosan létezik: szándékait, vonzódásait (amelyeket nem mer, nem tud - sokszor nem is akar - kifejezni) önkéntelenül árulja el. Ugyanígy nem ura mondatainak sem, és ha véletlenül mégis pontosan azt mondaná, amit akar, akkor viselkedése kuszálja össze szavainak jelentését. Nagyon ritka az olyan, szándékaiban tiszta közlés, amelyet tudattalan vágyak, be nem vallott frusztrációk, dominancia-törekvések össze ne koszolnának. Motorikus cselekvéseink, üresedő pillanataink, szemvillanások alatt ránk törő gyűlöleteink és indokolatlan rosszkedveink, izmainkban bujkáló titkos feszültségeink nem

állnak hatalmunkban: teljes létünkkel árulkodunk magunkról.

Hogyan írhatna naturalista drámát tudatosan cselekvő, beszélő hősről az, aki látja az ember többnyire zűrzavaros természetét? Bár gyakran alkalmazza elődei, kortársai eszközeit - mondjuk, szemrebbenés nélkül leír egy dühítően triviális „félret”, vagy mint egy vad farce-ban, a belépő szereplő magát mutatja be („én, a zsidó”), és ha valaki egyedül marad a színpadon, felzárkóztatás végett elmesélteti vele szép, egyszerű mondatokban az aktuális állapotokat (bár ez utóbbi mintha inkább a bonyolult viselkedések mögött munkálkodó primitív mozgatókat érzékeltetné) -, a *Platonov* mégis a legteljesebb, forradalmi értelemben vett naturalista dráma; figurái, e fölfoghatatlan pontossággal árnyalt banális emberi lények, a maguk teljességében, egyszerű kölcsön színházi kulisszák közepette „csak” vannak. Csehov nem gondolhatta komolyan, hogy érzettörténeteit korának színházi alkotói megértik, és kikísérletezve a megfelelő játékmódot, magukat az exhibicionista múlt rabságából megváltják. Nem is remélte. Nem gondolt ő arra, hogy darabját eljátsszák-e valaha vagy sem - egyszerűen csak akkora „sűrűséget” érzett magában, amekkorát semmilyen irodalmi forma nem lehetett képes megtartani, csak a dráma. Látomásait jelenetformába préselte: ez volt az egyetlen lehetséges módja, hogy megszabadulhasson tőlük. Nem színházat, hanem életet írt. Mondjuk Ibsen azt írja, amit a színpadon lát: dekadens nőt, pipogya férjet, számító házibarátot. Csehov hol szembevakított, hol kulcslyukon keresztül lelesgetett embereket: életet lát - négydimenziós rezdüléseket -, és valahol messze valami színházféltét; idegen és hazug világot.

Nero is naturalizmus ez, illetve az, csak nem színházi. Színházon nagyjából valami széles, tiszta és szuggesztív dolgot értünk (én is). Ami itt történik, koszos, érthetetlen és úgy szuggesztív. Csupa töredék, sajátos költői észjárás szerint elrendezve. Ezt nem lehet színházi logikával fölépíteni, itt Platonov története is csak egy történet.

Csehov olyan helyzeteket dolgoz ki, amelyek révén az emberi faj napi rítusai aprólékosan megfigyelhetőek: ha egyazon térben ketten



Jelenet Lev Dogyin Platonov-rendezéséből



Jurij Korodonszkij (Glagoljev), Oleg Dmitrijev és Szergej Kurisev

vannak jelen, már minden megmozdulásuk nyilvános. Ebben a felvonásban azért is idegen, ami színház, mert maga a színház, ami itt történik: pontosan úgy működött a nagyszoba közepét, mint egy színpadot. A közszemlére kitett ember fogódzkodók nélkül marad, gesztusai fölött elveszti uralmát, és önkéntelenül elárul magáról mindent. Gyakori instrukció a „nevetés”: a szalon közönsége remekül szórakozik, örül, hogy nem ő van középen - Csehov a színházat mint az élveboncolás eredményes eszközét használja.

Az első felvonás az így készült pillanat- és röntgenfelvételek sorozata. Az elrendezés szempontjait nem lehet formális logika (történet vagy téma) alapján tetten érni. Rendszert nem a kötés alkot, hanem az okos és érzéki illesztés (persze egyetlen momentumot sem okossággal kell felfogni). Az egymás után rendezett jelenetek ugyan ki-rajzolnak témákat, csoportosulnak erővonalak, kialakulnak kisebb-nagyobb események, de ezek ugyanolyan puhán enyésznek el, amint keletkeztek.

Generációk feszülnek egymásnak; élő és halott apafigurák példával vagy ellenpéldával szorítják szabott pályákra viaskodó fiaikat. Trileckij (és később Glagoljev) megragad minden alkalmat arra, hogy apját véres-kegyetlenül megalázza. Mintaként sorakoznak a nagy halott apák: a korrump, bőkeblű, életszerető, öreg Platonov és ősellensége, a szálfatisztességű, kíméletlen Vojnyicev. Az öreg Glagoljev anekdotájára - amelyben e két kolosszus részegen együtt handabandázik - válaszként Platonov nyilvánosan megtagadja apját. Iszak Vengerovics szintén társaság előtt tesz hűségesküt jelen lévő apjának; ismeretlenül legazemberezi Platonovot, hogy ezután titokban kétszer is beszélgetni próbáljon vele. Nem csak családi fronton zajlik generációs háború. Vojnyicev és Porfirij Glagoljev, Petrin, Scserebuk, Trileckij és Vengerovics, Anna Petrovna, Bugrov és persze Platonov - mindenki mindenki ellen. Az öregek felnőtt életük kezdetén választott útjukat védik, akár valami bíróságon. Az ifjak pedig tiptórnak, harapnak és végül földadják.

Eletet lát Csehov, épp ezért nem érdekli más, mint a dolgok egye-

temes teljessége. Lát egy halálfélelemben vergődő, rozzant alkoholistát apát, amint azt mondja: „...tanítlak benneteket, gyermekeim. Okítalak... Mert felelős vagyok érettetek az én mennyei atyám előtt...” (II. felvonás, 3. jelenet. Elbert János fordítása). Látja a részeg Trileckij befelé málladozó pókerarcát, Szása aggódó moszatfejét, és ahogy ezt a képet nézi, tökéletesen átérzi ennek az anya nélkül maradt három embernek a rövidesen lezáruló közös sorsát. Nézi, de egy csöppet sem érzékenyedik el, csak látja.

Mint ahogy később sem enged a romantikának. Szofja nem forradalmár, hanem melodramatikusan gondolkodó, pánikba esett szépasszony. Csehov nem szerelmes hősébe, vagy ha igen, tudja, hogy kibe szeretett bele. A parvenü gazdagok témája sem erkölcsi leszámolás végett kerül terítékre. Trileckij gyűlölségesen felsőbbrendű Bugrovval, Scserebukkal, Vengerovicsal. Bántják az újjazdagok lelkét! Most mi legyen? Hunyjunk szemet a jó svádájú fiú vélt vagy valós alapokon álló erkölcsi önkényuralma felett? Milyen alapon moralizálunk!?

Csehov a cinizmust képes düh nélkül szemlélni, mint ahogy az emberi életet összefűző, képtelen kötelmeket meg száanalom nélkül. Számára nem ezek az érzelmi ügyek. Nézőpontja szerint az ugyanolyan tragédia, ha, teszem azt, Petrin belebetegszik abba, hogy nem kapja vissza a pénzét, mint ha Szása betegszik bele abba, hogy Platonov nem az özvegy tábornoknéval, hanem egy férjes aszszonnyal, Szofja Jegorovnával csalja meg. Csehov nem minősíti egyiket sem, hiszen más ember tetteit nincs joga osztályozni. Ki meri Grekova szerelmét alsóbbrendűnek, Szofját szépnek, Szásáét egyszerűnek beállítani? Nem foglal állást ide-oda helyezett szimpátiájával, hanem kegyetlenül közönyös és hűvösen aprólékos szemléletével érzelmes. A természet közönye nem hideg - a természet szeret, csak tárgyilagos. Az étellel írat, hogy saját életkarát erősítse:

„Az irodalmár kötelezi a teljes tudatával vállalt hivatása és a lelkiismeretesség; ha már magára vette az igát, akkor nem mondhatja, hogy ehhez semmi köze, és akármilyen szörnyű számára, köteles

leküzdeni finnyáságát, és köteles bemocskolni a képzeletét is az élet szennyével... Az író nem más, mint egyszerű tudósító. Mit szólna ahhoz, ha egy újságtudósító a finnyáság érzésétől vezetett, vagy pedig attól, hogy olvasóinak örömet szerezzen, csupán talpig becsületes városatyákról, fennkölt uraságokról és erényes vasutasokról írna?

A vegyész számára a földön nem létezik semmiféle szenny. Az író is köteles éppen olyan tárgyilagos lenni, mint a vegyész; meg kell tagadnia a kispolgári szubjektivitást, és tudnia kell, hogy egy rakás trágya igen hasznos szerepet tölt be a tájban, és a gonosz szennyvédők éppúgy hozzátartoznak az élethez, akárcsak a jók." (Csehov levele Kiszjeljovához. Moszkva, 1887.)

Valóban nagy kérdése egy leendő előadásnak, hogy nem fordul-e majd érdektelen dokumentarizmusba a darab kínálta hiteles létezés színháza. A péterváriak feltehetően ettől való félelmükben (vagy ezt kipróbálva) nem teljesítették ki a darabot eredeti formájában (bár az is lehet, hogy nem szerettek volna két ennyire távoli stílust összeházasítani). Meddig érdekes az a szemlélődő realista valami? Mit tudom én? Ahhoz meg kellene nézni, mi ez. Talán nem is annyira realizmus? (Nem is nagyon tudom így hirtelen, mit jelent ez a szó, csak használom: talán a díszletekre értem? vagy a színészi játék komolyságára?, hiszen a színészek így is, úgy is valóban vannak.)

Csehov Platonovot és Trileckijt helyezi az első két felvonás eseményeinek középpontjába. Egyidősek, szellemi lehetőségeiket tekintve vitathatatlanul környezetük fölött állnak, s világosan látják és átérzik egymás válságos állapotát. Vajon Csehov a szemlélődés és a feloldódás határán melyikükben látja önmagát?

A végállapotokban tengődő, a nők által mellőzött, végtelenül intelligens, érzelmeit reflektáltan magába záró, mimózaérzékeny, a külvilággal flegmán ironizáló, huszonhét éves korára plottyadt, lusta, alkoholista, olykor cinikus Trileckijben vagy az érzékeny intelligens, karizmatikus, ős-teátrális pozór, kóros önimádó, magát - magában - felsőbbrendűnek érző, de másoknak „fekvő kőként” jellemző (önbecsúrással hitelesíti a lustaságából és gyengeségéből fakadó impotenciáját), huszonhat éves korára masszív alkoholista, mániás-depressziós Platonovban? Miért vannak ketten? Csehov a deka-dens Don Juannal, Platonovval való teljes öntetszelgő azonosulástól akarja magát távol tartani? Vagy Trileckij ő, és csak szeretne Platonov lenni? Vagy ez a két választási lehetőség kínálkozik, de ő egyiket sem vállalja? Meghasonlik, mert mégis mindkettő benne él?

Dogyin kihúzta Trileckij szerepét. Szövegeit Vojnyicev és Platonov között osztotta fel; talán minden döntése közül ez a legvilágosabb, egyben legfájóbb, legérthetlenebb. Vojnyicev mást képvisel,

nem lehet szellemi ellensúlya, partnere Platonovnak. Dogyint kizárólag a nagy orosz öslény érdekelte: az, akire minden nő vágyik, de megszerezni semelyik sem tudja, akihez minden halandó férfit speciális, irigységtől ambivalens viszony fűz, ő a pusztá életöslén, az orosz lét szimbóluma. „Hogy élhet egy testben egy Don Juan és egy ilyen pipogya fráter?” A zsenialitásba hajló érzékenység és intelligencia meg a bárdolatlan, élethetetlen és buta férfierő?

A szentpétervári Kis Színház *Platonov-előadása* szerint Platonov fölött áll az embereknek. Platonov is úgy érzi néha, hogy környezetéhez képest felsőbbrendű. Csehov egy perc se képzelte azt, hogy bárki másvalaki fölött vagy alatt állhat.

Kedvencem a meglepő fordulattal „vaudeville”-mintára hiszterizált negyedik felvonás (mint Szép Ernőnél). Dogyin ugyan nem mindig engedett a jelenetek áradó humorának, amit személy szerint egy kicsit sajnálok, de az ő (a vége felé komoruló) előadásukból ez következett. Az utolsó húsz perc szinte hidegleglősen teátrális képek sorozata, melyben a Szofját és Platonovot játszó két álomszínész (Irina Tyisinyina és Szergej Kurisev) tébolyodott hitelesen játszik.

Akkor ott, Szentpéterváron *Platonov*, végállapotában, hirtelen az egész orosz népet, sőt, az orosz nép és kultúra Európában betöltött helyét jelentette. Kiszáradt szájjal, fennakadt szemmel számtalanszor elszuttogja: „Ja hocsu zsity.” Ez ő. Az orosz lét, a pusztá életöslén szimbóluma. A subába és cilinderbe öltözött öslény, aki mindenek túl van már, és mindenek ellenére élni akar. Es megfűjják a harsonákat, a trombitákat és a tubákat. Igazán és valóságosan megrázó (volt).

Dogyinnak életbevágóan fontos a hitelesen szentimentális színház (nekem is, csak én végül is szégyellem). Ha erre adódik lehetősége, otthon érzi magát, tobzódik. Olyan kihívásokat keres, amelyben ezek az utak kínálkoznak. Neki ez az anyanyelve (nekünk nem), védtelennek érzi magát ezek nélkül. Talán már nincs kedve kutatni a színészet kifejezőeszközeit, a színészi jelenléti ha-tárait. Lehet, hogy kutatni kell. Lemondani az eljátszásról a létezés javára.

Ez már vallomás kérdése: vajon egész pontosan mit jelenthet az ötvenöt éves Dogyinnak ez a darab, miért, mit és mennyit engedett megszólalni belőle; de Ascher Tamásra is gondolok, arra, hogy mit jelentett neki ez a darab; és persze tizenkilenc éves magamra, és arra, hogy én akkor mit és mennyit értem, és ahhoz képest mit értek ma abból: mit jelent *a Cím nélküli darab*, közismerten *Platonov* önmagában. S jelenthet-e bármit egy darab önmagában?

SIMON BALÁZS

Az ismeretlen Csehov: a színház, a víz és a dzsessz mágiája

Akinek alkalma nyílt e dráma közelébe kerülni, ritka lehetőséget kapott: saját akaratára szerint átszabhatta és kedvére alakíthatta a felkínált világmodellt. Így született Nyikita Mihalkov *Etűdök gépzongorára* című filmje; ezt az eseményt a kritika „Csehov '77”-nek nevezte. Húsz év múlva Lev Dogyin *Cím nélküli darabja* lehetne a „Csehov '97”.

... Az ezredesné birtokán a folyó fényben csillog, áttetszően zöldes színű... ki látott már ilyet színházban! ...egy igazi medence. Bárki bárhol irt az előadásról eddig, nem mulasztotta el megemlíteni ezt a szín-padi medencét - ki csodálattal, ki ironikusan (mondván, hogy lám! a rendező megint kitalált valamit). Es tényleg: a színen most nem csak igazi kecskék legelésznek, és nem csak dinnyéket csapnak szét ököllel a színészek (az év bármely szakában...), a színészek most be a vízbe! és úsznak. Egész jele

netek zajlanak a vízben; úgy tűnik, ez a medence most már bevonul a Csehov-előadások történetébe. Es joggal vonul be, hiszen Dogyin igazi színházat csinál. Dogyinnak sikerült megcáfolnia a szomorú mondást, hogy senki sem lehet próféta a saját hazájában. Az előadás első visszhangja Péterváron ironikus lekezelő volt; az egyik kritikust semmi más nem érdekelte, mint a kellemsen fürdőző színészek látványa, miközben ő irigykedett a túlfutott, füledt nézőtérén. Számos negatív kritika ellenére el kell ismerni, hogy hazája végül mégiscsak elfogadta prófétáját: az 1997-es Aranyaszék Fesztiválon a két legnagyobb orosz színházi díjat kapta a *Cím nélküli darab*: a legjobb előadás és a legjobb rendezés díját. A legjobb férfi színész is kapott jelölést: Szergej Kurisev Platonov szerepében; de hát nem kaphat meg minden díjat egyetlen előadás.

A főszereplő a rendező: ennek a töredé-

kes színdarabnak ő hozta létre a színpadi kompozícióját, amelynek során sok mindent kihagyott az eredeti szövegből. Dogyin megírta a saját változatát. Nem akar ámulatba ejteni, hanem bonyolult képekben fogalmaz, amelyekben a víz a fő öselem. A víz, a fény és a zene képezi - paradox módon - az előadás irreális anyagát; a csupasz emberi test oly provokatívan naturális, hogy emellett a rendezői nyelv csupa jeltől és szimbólumból áll. Mindez arról győz meg, hogy lehetséges egyszerre gazdag, ünnepi látványt létrehozni és filozófiai mélységű dolgokon elmélkedni. (...)

Úsznak a folyón a gyertyák, csöndben táncolnak a sötét vízben. Mi ez? Úri passzió, amelyben gyönyörködünk, vagy az utolsó remények kialvó fénye? A part homokja, amelyben oly jó mezítláb járni, puha; a víztükör ragyog; az emberek jóformán semmi-vel sem foglalkoznak, sütkéreznek a nyári



Vojnyiceva: Tatyjana Sesztakova (Viktor Vasziljev felvételei)

napsütésben - és mindez robbanásra készen. A túlfeszített idegek és ez a nyugalmas úszkálás mintha összeegyeztethetetlen volna. Leginkább a hangulatok szokatlan társítása határozza meg az előadást, melyet a rendezővel és a színészekkel együtt a díszlettervező, A. Poraj-Kosics és a fények tervezője, O. Kozlov hozott létre. Egyikük kidolgozott egy elmés, technikailag bonyolult, kegyetlen konstrukciót, másikuk a festői fényhatások segítségével rávetítette a hőbortos élet (fény)játékát.

Az előadás másik öseleme-főszereplője a zene. Itt a rendező mintha karmesterré válna, a színészek hegedülnek, csellóznak vagy ütős hangszereken játszanak, szólóban vagy együttesként. Annyira könnyedén játszanak a hangszereken, mint ahogy beszélnek vagy levegőt vesznek. A zene hol az utolsó félélet hangjához hasonlít, hol ünnepi magasztalokban szárnyal, olykor egy trombita folytatja ott, ahol a mondat félbeszakadt. Mindez dzsesszimprovizációkra emlékeztet, amikor a „közbekiabáló” hangszer hol ismétli a színeszt, hol ironikusan kommentálja. A dzsessz „elvé” a töredezett csehovi szöveghez illeszkedik, ennek alapján szerveződik a színpadi cselekmény. Zenei frázisok kommentálják a szerelmi jeleneteket: Szofja megcsókolja Platonovot - a férj pergeti a dobót; a sokszálú emberi kapcsolatoknak bonyolult kompozíciójú, improvizációnak ható zene felel meg. (...)

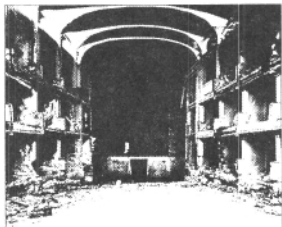
Az ezredesné, Vojnyiceva (Tatyjana Sesztakova) minden sietség nélkül úszik ki a partra, amikor megjelenik a hófehérbe öltözött Platonov, akinek még a cipője is fehér, és kettejük jelenlététől hirtelen minden megfeszül, a levegő szinte szikrázik az elektromosságtól. Platonov legfőképp abban különbözik a többiektől, hogy ő mindenben természetes: egyszerű a beszéde, fiatal, rugalmas teste szabadon mozog, tekintete, sűrű szeme, ahogy valakivel beszél, pillanatonként megfoghatatlanul változtatja kifejezését, mintha valahol a mélyben folydogálna az élet folyója. Kurisev Platonovja szavak nélkül válaszol arra a titokzatos kérdésre, hogy miért is szeretik őt oly reménytelenül a nők. Férfiasan szép, gyenge ember, „nyugvó kő”, ahogy józanul megítéli önmagát; értelmes, célokat tartalmazó élet után vágyakozik, anélkül, hogy ezért bármit is tenne. Kurisev szavak nélkül vagy inkább a szavak felületén játsza el a figurát. Emiatt hasonlította a Kurisev játszotta Platonovot egy kritikus ahhoz a Miskin herceghez, akít Szmoktunovszkij alakított. Amikor valaki megkérdezi Platonovtól, hogy mi fáj neki, ő azt válaszolja, hogy „Platonov fáj”. Ezt a fiatal testet a fájdalom uralja, pedig ez a test élni akar, csak a szellem nem tudja, hogy miért akar élni. Platonov semmiben sem hisz, sem istenben, sem ördögben, sem emberben - hát akkor hogyan is élhetne így, akarat nélkül? A béna

akarat lehúzza a mélybe, ennek a dogyini folyónak a fenekére. Ez a hitetlenség és cselekvésképtelenség tragédiája, a századforduló betegsége. A fegyver eldördül, s az előző pillanatban még életteli, fiatal test a vízbe zuhan, miközben a többiek a terasz homályában állnak némán. A hallgatást a zokogó asszonyok kiáltása töri meg, aztán megszólal a zene, és lassan az eső is elered. (...)

Ez a tragikomikus, teátrális elemekben bővelkedő előadás a legharmonikusabb a Kis Színház utóbbi években létrehozott produkciói közül. Igazi orosz előadás, bár bemutatója nem Oroszországban, hanem a weimari fesztiválon volt. A pétervári bemutató után máris vitték Olaszországba, ahol jobban értették - legalábbis ez derül ki az első reakciókból -, mint itthon. Egy kritikus Mejerholdot emlegette, mondván, Mejerhold nem akkor tekintett egy előadást sikeresnek, amikor a nézőtérén mindenki állva tapsolt, hanem amikor megosztotta a közönséget - lelkes rajongókra és kategorikus elutasítókra. Bár Dogyin nem Mejerhold, tette hozzá. Hanem Dogyin.

TATYJANA MARCSENKO
Petverburgszkij tyeatralnij zszurnal 1998/15.

Fordította: TOMPA ANDREA



SHAKESPEARE: SZEGET SZEGGEL PALERMÓI GARIBALDI SZÍNHÁZ

„Shakespeare-maratoniként” emlegette az olasz sajtó 1999 olasz színházi szennazációját: a firenzei rendező és színész, Carlo Cecchi augusztus 22-én egyetlen, nyolc és fél órás előadásban vitte színpadra Shakespeare-trilógiája mindhárom darabját, *a Hamletet*, *a Szeget szeggel-t* és *a Szentivánéji álmot* a palermói Garibaldi Színházban. Délután ötkor, harmincegy fokban kezdtek, és éjjel fél kettőkor fejezték be; a három előadás tiszta játékeje hat óra volt. Csak a darabok között tartottak szünetet, a felvonások között nem. A színészek nagy része mindhárom előadásban részt vett, maga Cecchi például Hamlet Atyjának Szelleme, Első Színész és Sírásó volt *a Hamlet*-ben, a Herceg *a Szeget szeggel*-ben és Oberon *a Szentivánéji álomban*. Kedvenc színésznője, a nápolyi Iaia Forte *a Hamlet*-ben Gertrudot játszotta, *a Szeget szeggel*-ben Izabellát, végül *a Szentivánéjiben* Titániát. Hamlet (Valerio Binasco) Claudio lett *a Szeget szeggel*-ben, az estét pedig Demetriusként fejezte be.

Cecchi az olasz kritika a legnagyobb európai rendezők közé sorolja, és előadásait legalább olyan fontosnak tartja, mint Nekrosiušéit vagy Dogyinéit. Abban nagyjából mindnyájan egyetértenek, hogy a tér kiválasztása a rendező vitathatatlan érdeme. A Garibaldi Színház ugyanis egy múlt századi színházépület maradványa, amelyet a második világháborúban bombatalálat ért; 1951-től harmadosztályú moziként használták, néha bokszmeccseket is rendeztek benne; 1968 és 1994 között pedig zárva volt, teljesen elhanyagolták; ez is nagyban hozzájárult a színház mai, romos állapotának „létrejöttéhez”. (A színház rekonstrukciójáról 2000/6-os számunkban közöltünk cikket.) A tető több helyen beomlott, így a természetes fény az „előadások szerves része lett. Kintről behallatszik a gyerekzsivaj, a veszekedés, a verekedés, a rádiók, autók, autóriasztók hangja; ne feledjük, hogy a Kalsában, Palermo egykori arab negyedében, a város talán legkaotikusabb részében vagyunk.

Az 11 Manifesto kritikus szerint álomszerű a tér, álom és valóság határán vagyunk - ez már önmagában is bűvöletbe ejti a nézőt. A fény, az árnyék és az, ahogy Cecchi a zenét használja, tovább erősíti a „valami nem e világi” érzését. A díszlet - maga a romos színház-épület - eleve adott; egyedülálló, meghökken-tő, szemet gyönyörködtető tér. Még a leginkább „díszletigényes” *Szentivánéji álomban* is csak egy zöld szőnyeg és rajta néhány falevél jelzi az erdőt. „Itt elkerülhetetlen a színész lelki lemeztelenedése - mondja Iaia Forte. - Alig van díszlet és kellék, nincs mibe kapaszkodnunk, semmi mögé sem tudunk elbújni...”

Cecchi az előadásában igyekszik kiharozni

nálni a színházi tér megnagyobbításának lehetőségét. Meghúzhatatlan a határvonal a színpad és a nézőtér között, a kettő gyakorlatilag összefüggő teret alkot. Nincs függöny, ráadásul a szereplők is rendszeresen átlépik a képzeletbeli vonalat, sőt, néha kiülnek a nézők közé. *A Szentivánéji álomban* Puck (Maurizio Donadoni) -- mint az események kommentátora - szinte minden pillanatban kapcsolatban marad a közönséggel, miközben a szereplők az egész teret bejártasszák, és a nézőtér is színpaddá válik. Cecchi minden előadásában fontos a közönséggel való közvetlen, intim viszony, „az együttlélegzés” - ahogy Cecchi mondja. Egészen közel ülteti a nézőket a színpadhoz - részben kényszerből: a fohás páholsorok nem használhatók, a földszinti nézőtérrel is hiányoznak a székek. A színpad nagysága szabadon változtatható, attól függően, hogy hol építik fel a nézőteret, amely nem más, mint néhány sornyi pad, körülbelül százötven néző számára. Vagyis egy, a múlt századi színházépítészeti elvárások szerint épült, hagyományos terű színházból romos állapotában egy évszázaddal később a legmodernebb színházi terek egyike lett. Cecchi nem is akar rajta változtatni, sőt, nemcsak az egységes színházi térhez ragaszkodik, hanem a színház jelen állapotának megtartásához is, amely döntően meghatározza az itt születő előadások jellegét.

Cecchi 1995-ben járt először az akkor még elhagyott színházépületben, amikor *A játszma*

végével Palermóban vendégszerepelt. „Úgy érzem, ez az a hely, ahol bármit meg lehet csinálni” - nyilatkozta később egy interjúban. Hála Leoluca Orlando polgármester közbenjárásának és Matteo Bavera szervezőmunkájának, 1996 nyarán beköltözhetett a színházba Cecchi akkor még egészen kicsi társulata. Olyan színészeket vitt magával, akikkel Nápolyban vagy korábban Firenzében dolgozott. (Cecchi színházi pályafutása ugyanis itt indult 1971-ben, sokáig a Niccolini Színház igazgatója volt, és hírnevét elsősorban Moliére-, Thomas Bernhard- és Beckett-rendezéseivel alapozta meg.) A csapat Palermóban csak nyaranként dolgozik együtt. Egész nyáron próbálnak (többnyire este és éjszaka, mert máskor elviselhetetlen a hőség), augusztus második felében tartják a bemutatót, és augusztus végéig-szeptember elejéig játsszák az új darabbal kiegészült eddigi repertoárjukat.

A Garibaldi Színházban Cecchi első rendezése két monológ volt: Beckett-től *Az utolsó tekercs* és egy Ulysses-átirat, *a Molly Bloom gondolatai*. Ez utóbbi főszereplője a későbbi Shakespeare-trilógia állandó női főszereplője: Iaia Forte. Cecchi 1996-ban vitte színpadra Shakespeare-trilógiája első darabját, *a Hamletet*, amelyet 1989-ben Spoleto-ban már megrendezett egy másik változatban. *A Hamletet* 1997-ben *a Szentivánéji álomban*, majd 1998-ban *a Szeget szeggel* követte. Egy tragédia, egy komédia és egy tragikomédia.



Carlo Cecchi (Herceg) és Elia Scilton (Angelo)



Iaia Forte (Isabelle) és Carlo Cecchi

A *Szeget szeggel*-t Shakespeare legkeserűbb komédiájaként tartják számon. Egy korrupt államgépezetről szól, a hatalmon levők mindenhatóságáról, gátlástalanságáról és szüklátókörűségéről, a bűnbakkeresésről, az erőszakról. A téma - főként Palermóban - fenyegetően aktuális. Cecchi előadásában a történet ma játszódik egy modern nagyváros lepusztult, zajos központjában. A színészek mai ruhákat viselnek; a zakós-nyakkendő urak, a hatalom emberei akár a Kalsa utcáiról is érkezhetnének a színpadra. Claudio, akinek a bűne csak annyi, hogy teherbe ejtette a szerelmét, mielőtt feleségül vette volna, félelmetes bűnözőként kerül az újságok címlapjára. Angelo akár egy mai korrupt polgármester is lehetne, aki be akarja tiltani a prostitúciót. A *Szeget szeggel* Cecchi olvasatában politikai darab, de legalább ennyire fontos számára a darab filozófiai és lélektani síkja is.

„A *Szeget szeggel* az ellentétek és ellentmondások darabja” - vallja. A szereplők egyszerre erősek és gyengék, egyszerre tiszták és korruptak. Angelo, a józan mértékletesség embere a hatalom gépezetébe kerülve korrupttá és képmutatóvá válik. A Herceg sem az a jószágos uralkodó, akinek a segítségével végül minden jóra fordul. Kegyetlen játékot űz a szereplőkkel: Angelóval végezteti el a piszkos munkát, és - némi szadizmussal - jól megkínozza Izabellát bátyja halálának hírével, mielőtt bejelentené neki, hogy feleségül veszi. Izabella habozik, hogy a szüzessége megőrzését válassza-e vagy a bátyja életét. Cselekszik, mert hallgat az ösztöneire, de semmit sem ért abból, ami történik vele. Nemcsak Izabella,

hanem mindenki báb, és mindenki áldozat. A szerzetesnek öltözött Herceg kénye-kedve szerint rángathatja őket. Ráadásul a darabbeli játék „rendezője”, a Herceg maga az előadás rendezője, Carlo Cecchi... Az ítélete: három boldogtalannak ígérkező házasság meg a sajátja Izabellával - ez vajon mit ígér? Az igazságtétel csak látszólagos, a helyzet javulása átmeneti állapot. A rend nem tér vissza.

A *Szeget szeggel*-t Giorgio Strehler halálának évében mutatták be. Strehler utóda a milánói Piccolo Teatro élén Luca Ronconi lett, aki addig az egyik legrangosabb római színházat, a Teatro Argentinát igazgatta. Ronconi utóda Mario Martone, aki Cecchi és a Garibaldi Színház példáján felbuzdulva egy Tevereparti elhagyott gyárépületben létrehozta a Teatro Indiát, az Argentina „kamaraszínházat”. Az új színházat 1999 őszén a Cecchi-féle trilógia vendégjátékaival nyitották meg. Ez volt a palermói társulat '99-es turnéjának első állomása; Róma után a strasbourg-i Üniofesztivál, a párizsi Őszi Fesztivál, majd Toulouse, Villeneuve d'Asque és Loirent következett, aztán a világ többi része: Barcelona, Tirana, Tunézia, Kolumbia...

Strasbourg-i fellépésük azért is számított különleges eseménynek, mert ez volt az első alkalom, hogy nem egyetlen előadással, hanem egész repertoárral vett részt egy társulat a fesztiválon. Roland Rias, Strasbourg polgármestere és palermói kollégája, Leoluca Orlando megállapodott egy, a két város közötti, hosszabb távú kulturális együttműködésről is. Rias meghívta Cecchit, hogy rendezzen Strasbourgban a 2000-2001-es évadban, illetve megkérte, hogy tart-

son kurzust a strasbourg-i színművészeti főiskola hallgatóinak. Az első közös palermói produkció pedig Boccaccio Dekameronjának színházi változata volt az idén tavasszal, a francia Bérangére Jannelle rendezésében.

A turné után, 2000 nyarán Cecchi megint rendezett Palermóban, és megint Shakespeare-t. 1999-ben, a *Szeget szeggel* után a *Macbeth*, a *Lear király* és a *Coriolanus* szerepelt a terveik között.

A Garibaldi Színház sikerét a repertoárszínház diadalaként emlegetik, amely egyedülálló jelenség a stagione-rendszerű olasz színházi gyakorlatban. Egy-egy új előadás néhány hónap után mindig lekerül az adott társulat műsoráról.

Palermóban a '96-ban bemutatott *Hamlet* még most is műsoron van. Pedig - ahogy Orlando polgármester is kifejtette - a színházi kísérletek a mai olasz színházi struktúra keretein belül elképzelhetetlenek. Palermóban viszont repertoár van, amely - remélhetőleg - új Shakespeare-darabokkal is bővül majd.

A polgármester azért is volt mindvégig nagy híve és támogatója Cecchi kezdeményezésének, mert ahogy a Kalsa városrész sajátos hangulata meghatározza a Garibaldi Színház jellegét, ugyanúgy a színház is meghatározza a Kalsáét, sőt, egész Palermóét: felpezsdítette Palermo kulturális életét, hozzájárul ahhoz, hogy a város nyitni tudjon a világ felé, és hogy Szicília és Olaszország egyik fontos kulturális

Összeállította és fordította: **TÖRÖK TAMARA**

B O T H BÉLA KILENCVENÉVES

IGAZGATÓ DOYEN

„Mutasd meg a színházad, megmondom, ki vagy.” Bármilyen nehéz is ma elhinni, a Madách Színház az ötvenes évek végén, a hatvanas évek elején a legjobb magyar színház volt. Both Béla igazgatta. Aki november 21-én kilencvenéves.

Vannak művészek, akik helyzetbe tudnak hozni más művészeket, ilyenkor létrejön valami, amit színházi műhelynek hívunk. Az elnevezés akkoriban nem volt divatos, viszont létezett. 1958-ban, amikor Both a Madách igazgatója lett, tizenhat éves voltam, és februártól írni kezdtem egy füzetbe, mikor mit látok színházban. (Még nem állt módomban premierekre járni.) 1958-ban százhárom előadást láttam, csonka és gyöngye év volt, de valamikor középiskolai tanulmányaimmal is foglalkozni kellett. Ide másolok egy rövid szakaszt december havából: Dec. 5. *A kertész kutyája* (József Attila Színház). Dec. 7. *A bolygó hollandi* (Erkel Színház), Wagner-rajongásom jegyében. Dec. 8. Dobozy *Szélvi-hara* (Jókai Színház), úgy is, mint előre nem látható nyersanyag Jeles Andrásnak. Dec. 9. *Ilyen nagy szerelem* (Néphadsereg - értsd: Víg - Színház), a frenetikus sikerre vált Kohout-darab. Dec. 12. *Figaro házassága* (Operaház). Dec. 15. *Hosszú út* (Madách Színház). Dec. 16. *A rettegés birodalma* (Nemzeti Színház), a rövidített címen is Brechtől. Dec. 17. *Bohémélet* (Operaház).

Nem akármilyen címsor, a legtöbb előadásra élesen emlékszem, sajátlag a Thornton Wilder írta *Hosszú útra*, amelyet Both rendezett. Ezt ugyanis nem minden részletében értettem, sokkal „formabontóbbnak” találtam az ezen címkével elhíresült, narrátoros Kohout-darabnál, de nekem, ifjonti lelkesedőnek épp ezért tetszett, valami egészen más volt, bölcselkedő, magyarázatra szoruló, éreztem, hogy a lét értelméről szól, sokkal jobban megkedveltem, mint bármely más Wildert, azóta is. Nem beszélve egy jókora orrszarvúról, amely a darab szerint beóvatlankodott a színpadra. (Hol volt még Ionesco?)

Sok előadást rendezett Both az-előtt, hogy a Madách igazgatója lett, meg utána is, övé volt a háború utáni első Tragédia-fölújítás a Nemzetiben, sajnálom, hogy ötvenes nem láttam, ugyanott több mint két évtizeddel ké-

sőbb láttam a *Bánk bánt*, amelyben egy korábbi Major-kísérlet után először fedeztem föl, hogy a címszereplő nem bundás indulatok megszállottja, hanem rendes értelmiségi.

Both Béla mint rendező egyszerre vállalkozó szellem, például amikor Brecht *Puntilló*-ját állítja színpadra, és önkéntes muszfeladat-végrehajtó, ha értik, mire gondolok. Módom volt részt venni igazgatói értekezleteken a

Madách Színházban, amikor az „egy klasszikus, egy mai magyar, egy haladó nyugati, egy népi demokratikus” műsorterv dívott kötelezően, ebből általában ő vállalta a népi demokratikust, Vapcarovot, Jurandotot és Sebastianit. De ő rendezte az aktuálpolitikai vígjátékok egyik leghíresebbikét, a hisztérikus sikerű *Különleges világnapot*, Tabi László darabját is.

Igazgatói évadai közül kettőt, 1962 és 64 között, egyetemistaként a Madáchban tölthetem mint dramaturgyakornok. Fontos volt számára, hogy egy színház iránt elkötelezett fiatal ember színházul tanulhasson, feladatokat adott, ismertetőket, szinopszisokat íratott, műsorfüzetet szerkesztetett, javaslatokat várt, beszámoltatott az elolvasott darabokról, beosztatott rendezői ügyeletre, hogy minél többször lássam az előadásokat, és megjegyzéseimet beírjam az ügyeleti naplóba. (Van még ilyen?) Both Béla szenvedélyes színgazgató, mérges, demokratikus, despotikus, igazságos, önkényes - pont olyan, amilyen iskolaigazgatóként a Szomszédok-sorozatban. Ha földült, keze fejével többször végigdörzsöli az arcát homloktól lefelé, fölhorokan, vonásai összekuszálódnak - kitörni készül

Az is Both Béla volt, aki támogatta, hogy Vujicsics Sztojánnal elhozzuk a Madáchba a szeniális szerb rendezőt, Bojan Stupicát. Krleža *Agóniája* Tolnay Klárral, Ajtay Andorral és a Nemzetiben kiürült, átszerződött, megújult Bessenyeivel bámulatos előadás lett.

Egy a sok közül. Mert Both Bélának, aki rendezőként és vezetőként sok helyen letette a kezjegyet, mégiscsak a Madách Színház a főműve. Kétségkívül erős társulatot vett át, de ugyanígy az is vitathatatlan, hogy az általa fémjelzett hat évad a színház tündöklése. Ekkor születtek meg Ádám Ottó (*Pillantás a hídról*, *A kaukázusi krétakör*, *Tanner John házassága*, *Danton halála*, *Libikóka*), Vámos László (*Hamlet*, *A vágy villamosa*), Pártos Géza (*Elvesztett paradicsom*, *Oszlopos Simeon*, *Boldogtalanok*) legjobb rendezései, és még hosszan sorolhatnám a jelentős előadásokat. Távozása után szinte azonnal elkezdődött az erodálódás.

Both Béla, a szenvedélyes színházi ember joggal somolyoghat a mai igazgatóinség láttán. Az előadások láttán pedig meglehet a véleménye - ma is ott van minden premieren. Kivéve a Madách Színházban, az átépített budoár ünnepélyes me nyitójára ugyanis



Both Béla és Herczeg Ferenc Az utolsó tánc című darab próbáján (Nemzeti Kamara, 1938)

oroszlán. Ha forintos ötlete van, boldog. Sose felejtem el sugárzó tekintetét, amikor kitálta magyarul Peter Shaffer két, címében lefordíthatatlan szójátékot rejtő egyfelvonásosát (*The Private Ear, The Public Eye*). *Ki után megy a nő?* és *Ki meg a nő után?* - bár ne ment volna azóta se a Madách Kamara ez alá a kommerszszínvonal alá.

nem engedték be. Nem gyanítom a szokásos impertinenciát, inkább tapintatot látok a gesztusban. Nem akarták, hogy lássa, mi lett a színházából.

Úgy is van, jobb ez így. Isten éltesen, Igazgató Úr!

BODOLAY GÉZA

GILING-GALANG, SZÓL A HARANG, BOLDOGSÁGUNK HATÁRTALAN ALJÁBAN

Hála! A drága fenntartónak: Hála - munkát ő ad nekem. Hálám e boldog dalban szárnyal, a dal a fegyverem!

Amikor az alapkérdések kerülnek szóba, szinte mindenki a rögeszméihez kanyarodik vissza - ezek általában még huszonéves korban véglegessé alakulnak.

Miután jól tudjuk, hogy bizonyos alapigazságokat nem lehet elégszer elismételni, élnék ezúttal a véleménynyilvánítás lehetőségével, már csak azért is, mert immár a harmadik évadomat kezdem direktorként Kecskeméten, s ebből a helyzetből ugyanazt más-honnan látja az ember.

Évek óta állandóan felteszik a kérdést kollégák és színészek: „ÉS A VAROS?” -Íme a „Városnak” frott nvári beszámoló részletei:

A.

„Az 1999-2000-es évadban mind a nézők mind a bérlők, mind az előadások száma nőtt az előzőekhez képest.

Mielőtt bárki arra a következtetésre jutna hogy egyetlen feladat a mindenkorri számok növelése, és akkor a határ a csillagos ég - szeretném leszögezni, hogy tevékenységünknek csak egyik mutatója a mindenkorri nézettségünk.

Bátor, nem szokványos programot kínáltunk.

Még a biztosnak nevezett zenés előadásaink is hordozták a kihívás izgalmát, a *Godspell* és az *Oliver!* egyaránt új utakon haladt, Shakespeare-t új fordításban, a jól ismert operett dallamokat új, kecskeméti történettel nézhatték meg az érdeklődők.

Saját két rendezésemet szándékosan hagyom a végére: Wyspiański bemutatásával a magyar színházak igen régi adósságán enyhítettünk valamit: ekkora szériát soha Magyarországon nem futhatott a *Menyegző* eleddig. Madách *Tragédiája* a karlsruhei Európai Kulturális Napokon kívül a budapesti Országos Színházi Találkozóra is meghívást kapott - ezen szakmai rangnál azonban lényegesen fontosabb, hogy a város tizenévesei lelkesen figyeltek egy olyan klasszikus mű előadásán, melynek elolvasására a tanár kollégáknak nem minden tanuló sikerült rábírniuk.

A legfontosabb kérdéshez érkezünk: igen komolyan szeretném kérni a képviselő-testület segítségét a város tanulóifjúságának mint legfontosabb nézőrétegünknek a bevonásához.

A nézettségi adatokból világosan kitűnik, hogy a művészetében és áraiban egyaránt legolcsóbb, egy évtizeddel ezelőtti nézőszám-csúcsok könnyedén felülmúlhatóak lennének, ha a kecskeméti iskolások teljes lét-számában a színház nézőivé válnának.

Közös felelősségünk ebben az esetben kettős: a városi és a központi költségvetésen keresztül a színházunkra szánt adófizetői pénzből valóban a művészet felé terelő, igazi színházat próbálunk-e létrehozni, avagy a bővült tartósítjuk-e utolsó lehetetünkig.

Senkinek nem jutna eszébe az irodalom- vagy a művészettörténet-órán Courths-Mahler vagy Berkesit olvastatni, avagy éppen gomolyagos cicákat vetíteni képzőművészet címén.

Miért gondolja bárki, hogy a színházban más a feladat, mint a társművészetek terén? Ami a bevételeinket illeti, az egész felől tekintve elhanyagolható a különbség az úgynevezett „populáris” és a „komoly” produkciók

tári bevétele között. Továbbra is bérlőink adják a nézőközönség meghatározó többségét.

Hosszan tudnék érvelni, bár sokaknál nyilván teljes nyitottságra találnék: ha valamiképp kulturális és oktatásügyünk templomának tekintenék a színházunkat is, akkor a lehető leghasznosabb módon használhatnánk az épületet, eredeti céljának megfelelően.

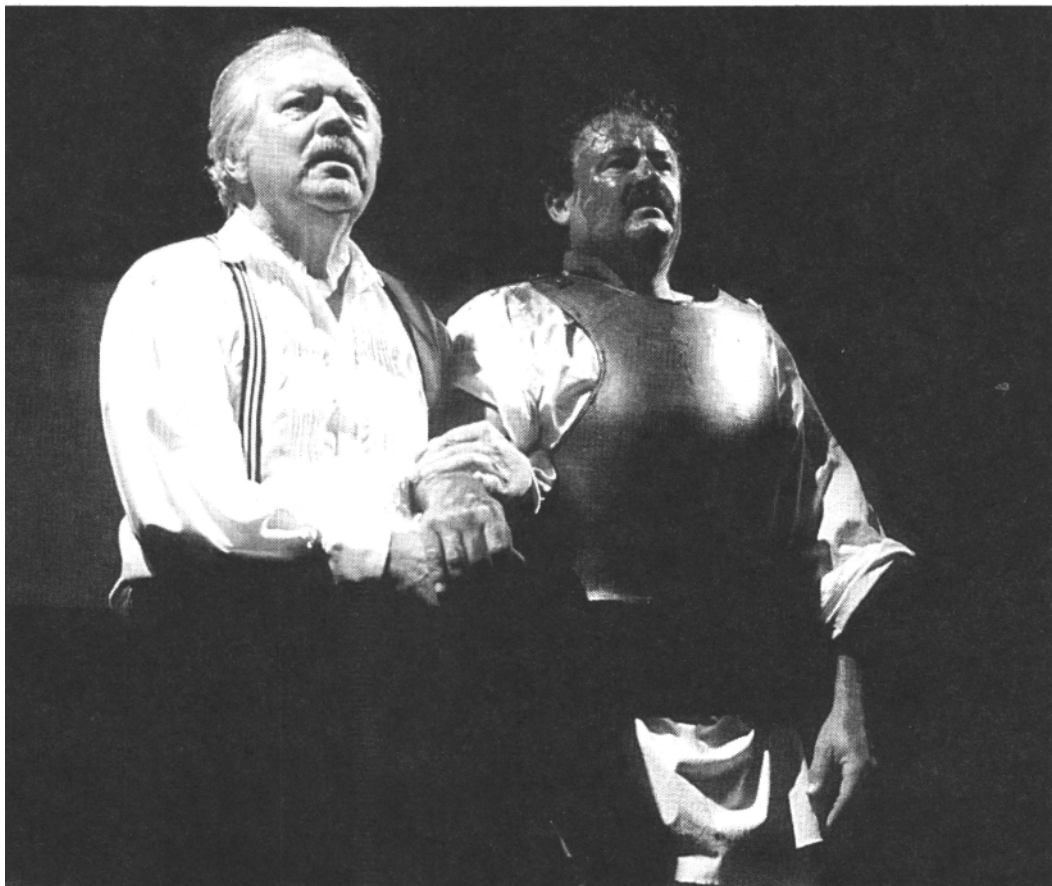
Minden valódi változást jelentő megoldási javaslatot örömmel várok ezen a téren. Ettől nem válunk ifjúsági színházzá - de nekünk nem kell félnünk attól, amitől nem egy színidirektor joggal retteg: hogy az unatkozó gyerekek majd szétbomlasztják illedelmesen unalmas előadásait.

Nagyszerű *Csongor és Tündét* hoztak át kecskeméti diákszínjátszóink a Kamarába.

Továbbra is nyitottak akarunk maradni mindenre, ami az ifjúság és a lelkes pedagógusok felől jön.

Nem győzöm hangsúlyozni a jelentőségét: teljes osztályok érettségiznek le a mi mandátumunk idején.

Jól ismerem a tanár kollégák egy részének fenntartásait, de úgy hiszem, hogy ha a színház vitáink központjává válhat, máris tettünk valamit, ha mást nem, hát gondolkozni, vitat-



Fekete Tibor és Sirkó László a *Magyar menyegzőben*

kozni tanítottuk közös tanítványainkat. Ahogy egyébként a mindenkori legnagyobbak mindig is tették.

C

A kecskeméti színház nem küzd megoldhatatlan finanszírozási problémákkal. A költségvetésből ebben az évben is ki fogunk jönni. Eközben - hogy csak a szomszédos alföldi műhelyeket nézzük - a szegedi költségvetés egyötödéből, a szolnoki feléből működünk. Ugyanakkor a legalulfizetettebb színházi emberek Kecskeméten működnek, a színészi, rendezői, műszaki gázsik jóval az országos átlag alatt vannak. Ha ezen a helyzeten közösen nem tudunk változtatni, akkor az évek óta emlegetett rémkép a színház ellehetetlenüléséről valósággá válhat.

Tisztelettel arra kérem a szenátor hölgyeket és urakat, hogy összes, színházunkkal kapcsolatos kérdésüket nekem tegyék fel, és ne a szokásos mendemondákból tájékozódjanak.

Különös intézmény a miénk - mindenkor lesznek olyan érdekek, amelyek érveket keresnek a saját mellőzöttségük orvoslásához."

Ez utóbbi mondatot persze az egész „szakmához” is intézhettem volna. Eddig vala a közgyűlésen.

Mit tehetnék hozzá a fentiekhez?

D.

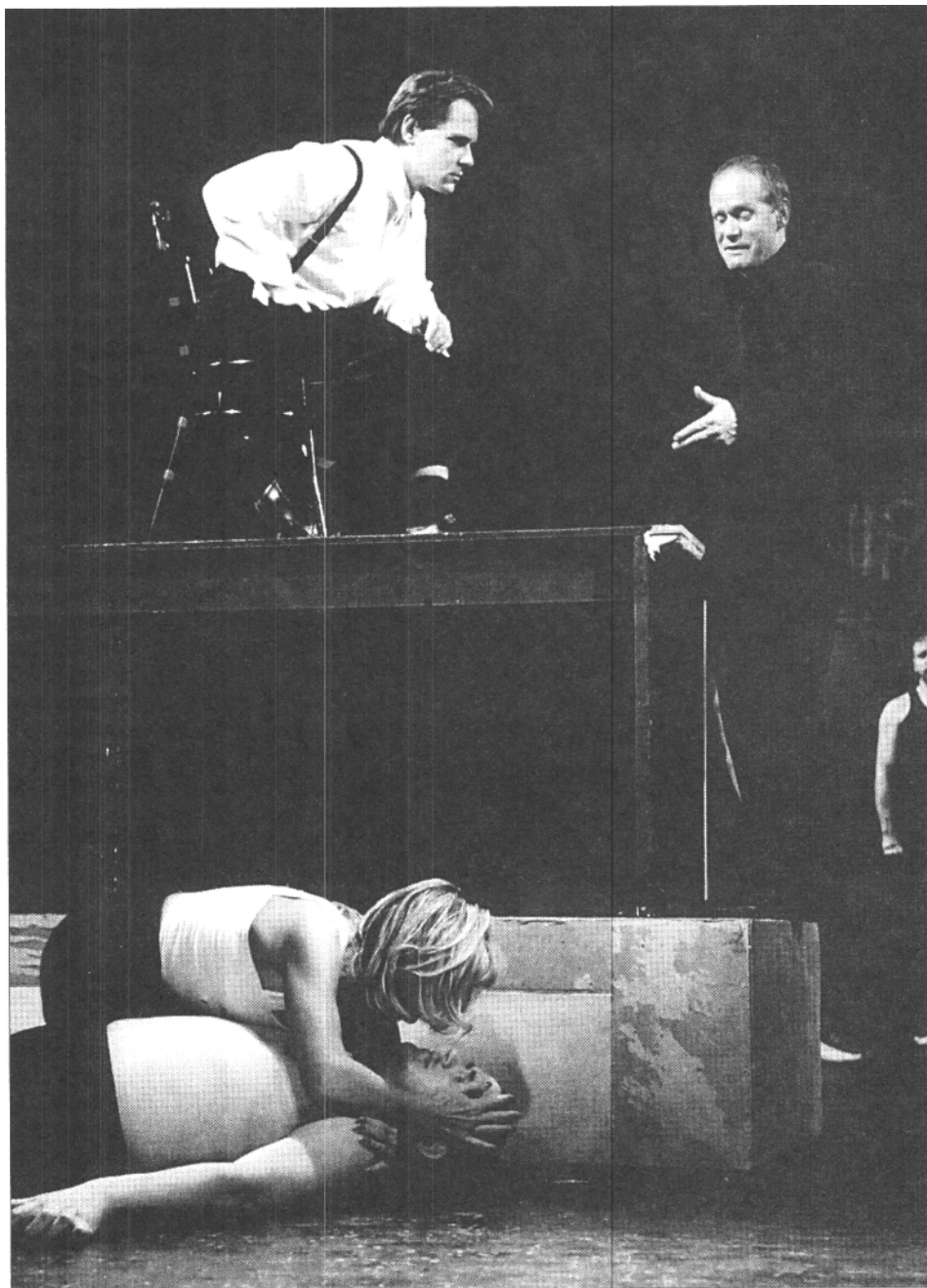
Mostanában ismét felvillonganak a régi viták halovány visszfényei: vajh mely irányba robbogjon a földgolyóval párhuzamosan a Színház?

Címkézésben továbbra sincs hiány: a kommersz ócskaságok sora mindenkor a Közönségre fog hivatkozni. (Mindenkori ők lesznek többen - a minden giccsgyártók már említett leghíresebb Hedwig tantija irtatlan példányszámokban kelt el Németországban.)

Aki a közönséget lehülyézi, az ostoba - a kérdés valójában az: vajon nagynéném vagy fiaim ízlésficamaira legyek-é tekintettel. Hiteles művész ezzel nem nagyon törődhet. Tom Wolfe és Esterházy Péter egyaránt magának ír, miközben természetesen tudja, hogy vannak olvasói. Ha éppen sokaknak tetszik, sőt: műve bestseller - akkor ettől legyek boldogok az olvasók.

Mainapság az olvasónak idézni, pláne hosszan idézni: illetlenség. Mégis megteszem ismét. Még hozzá egy agyonvitatott szerzőt, az idén százéves Németh Lászlót - még hozzá *A minőség forradalmát*:

„Bizonyítsam-e magam előtt, hogy mennyire undorodom a kortársak színpadától? Az emberek egy polgári ebédlőt akarnak látni, ahol a népszerű színésznő személyesen méri a levest, vagy keni a vajjas kenyert. A kenyér igazi kenyér legyen, a vaj igazi vaj. Ha a színésznő ugyanazt csinálja a színpadon, amit a néző odahaza: az az élethűség. Ha jobban belekanyarint a kenyérbe: az a humor. Hogy robbantsa szét az ember ezt a tisztas polgári ebédlőt, melynek asztaláról nem hiányozhat a filéterítő s az ismert parasztszobát, melynek faláról nem hiányozhat a virágos tányér. Mit kezdjünk ezzel a színpaddal, melynek az ideje együtt tartozik járni a néző zsebórájával, s a tőmondatokban beszélő színész csak annyi



Az egyiptomi színház *Az ember tragédiájából*

szót használhat, mint egy lipótvárosi zsúr vagy egy szilasbalhási lakodalom közönsége. Föl lehet forgatni ezt a színpadira tálalt valóságot úgy, hogy az emberek belenyugodjanak? Meglődtíteni a falióra ingáját, hogy a zsebórájukat figyelő néző abszurdumot ne kiáltson? Elválni a képzelet és vers szilipjeit, hogy el ne szundítson?

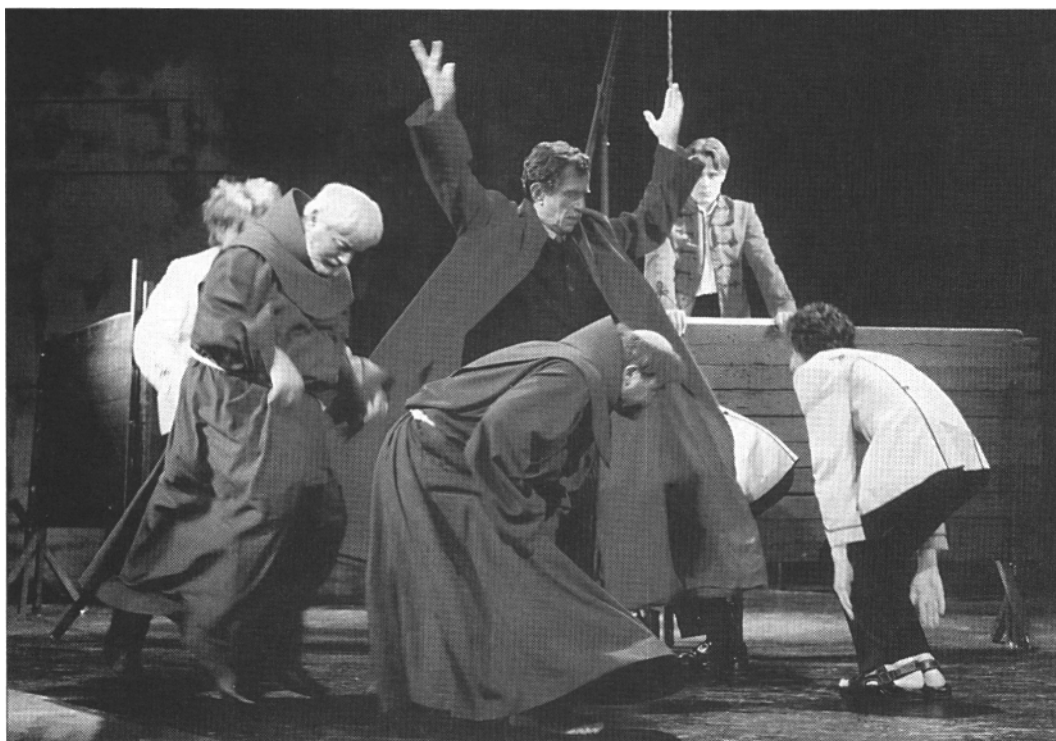
Sokat tűnődtem ezen az »új műfajon«. A döntő kérdés: vannak-e egyáltalán olyan műfajok, melyeket a huszadik század talált ki vagy virágoztatott fel, s a tömeg is örömet leli bennük. Első pillanatra úgy látszott, hogy ilyen műfaj egyáltalán nincs. Azonban ne számítsuk a műfajokat az óda felől: induljunk ki alulról, a bukfenc és a divatbemutató irányából. Így elébb ráakadunk a huszadik század saját műfajaira. Ezek: a revü, a burleszk és a pamflet."

A színház csak akkor működik, ha nézik. Ures székeknek nem igazán érdemes - ugyebár. De vajon az eleve túlméretezett, a helyzetből fakadóan eleve szubvención tengődő színházaknak érdemes-e ennyi ócska kom-

merszet játszani a nem létező bevételi mutatók érdekében? Kimutatjuk-e végre, hogy az „Itt a hacacaré, ezt kapd be” jellegű színi mutatók vajon valóban gazdaságosabbak-e, mint az igényes színházra törekvő előadások?

Meglepő, bejelentést kell tennem: ha a gazdaságosság felől nézzük, akkor jelen helyzetünkben valójában érdemesebb Turgenyevet és Parti-Nagy Lajost, Madáchozt vagy Wyspiarskit játszani, mint irtatlan jogdíjakkal terhelt *muzikelleket* vagy háromdízletes zenekaros-sztáros *operettit*. Ez utóbbiaknál semmivel sem jobb a szaldó, de a látogatottság különbsége sem szignifikáns. Kecskeméten, ha nagyon megy egy darab, akkor huszonöt-nyegen jegy is elkel esténként a pénztárban. Ha kevéssé megy, akkor tizenöt jegyet vesznek. Az ötszázhetven fős nézőtéren ez a differencia elenyészik.

A bérlők nélkül az egész „ékszerdobozt” be lehetne zárnai a kongás okán. (Egészen kitűnő előadásokat láttam tizen-egynéhány éve, összesen tizen-egynéhány másik nézővel a nagyszínházban - Jancsóék idején, akik el-



A legújabb bemutató: A beszélő köntös (Walter Péter felvételei)

kövezték azt a bátran voluntarista huszárvá-
gást, hogy megszüntették a bérletet.)

A színház bezárását remélhetőleg senki
nem meri vállalni, pláne, hogy százhat éve a
salzburgi Landestheater szebb változatát ide
építettük a Városházával szembe - hadd le-
gyen végre város az a város! Kár, hogy utóbb
nem épült föl a rendőrség mellé a párizsi
Beaubourg párja is - akkor még bírtuk vón
hitelek, s most az egykori művészettörté-
nész évfolyamtársakkal iddoggálhatnék a Ca-
sablancában, ahol manapság már csak kóbor
bérgyilkosok mulatoznak.

Ha viszont eleve rendkívül nyomott jegy-
áron működtetett, ünnepi, (valójában teljesen
fölösleges, de gyönyörű) tűzijáték jellegű
szolgáltatást nyújt a színház - a mindenkori
adófizető mecénások, donátorok, szponzorok
jóvoltából -, nos, akkor tulajdonképpen ki-
nek kell eldöntenie, hogy mit s mi módon
prédikáljunk Thália templomaiban e gyönyör-
rűség eszredfordulón?

Merthogy a bérlet- és jegyfizető kedves
közönség a költségek tíz-tizenöt százalékát
hozza be országszerte. Akkor viszont tekint-
hetnénk a mindenkori Napkirály ízlését is
mérvadónak. Ez még jóra soha nem vezetett, a
jobb napkirályok éppen ezért a pimasz Mo-
lière-ekre bízta a dolgot.

Esetleg lehetne meghatározó a saját ízlé-
sünk - már akinek egyáltalán van ilyes. Újabb
háttorzongató kijelentést, sőt felkiáltást
teszek: valójában ez történik!

Igazából ma Magyarországon sem gazda-
sági, sem ideológiai kényszer nem presszionál
senkit, hogy direktorként mit játszsasson.
Összeállíthat egy Arrabal-Bernhard-Beckett-
Dorst-Hirson-Ionesco-J Jasieński-Mayenburg-
Wilson-évadot - és semmi különös nem fog
történni. Hasonlóképp akkor sem, ha az öt
itthon ismert bohózatocskát csupa
agyonszócsált és rég levitézlett mjuzi-izével
fűszerezve nyomatja pléjbekről. Ez utóbbi-
aknál kicsit hosszabb lesz a taps. (Valamint az
az egy, akiről már Shakespeare is írt a
Hamletben - nos, ez az egy talán hangosab-

ban fog szentségelni - magában.) A kultúrüz-
leti vállalkozás bevételi oldala a már vázolt
okokból semmiképp nem lesz számottevő.

Ha ez kiszámítható, akkor mi az oka, hogy a
magyar színművészet színe-virága odanyi-
latkozik olykor - komolyan számító szín-
házcsinálókkal egyetemben -, hogy leginkább
mégis a legrimitívebb bővliztatás volna a
nemzeti cél immár. Nos, e mérvadó személyek
mérvét általában igen egyszerű anyagi érdekek
vezérlik - az egykori (immár egyetemmé
avanzsált) Főiskoláról hozott, mérhetetlen
ízlésficam-gyűjteménnyel párosuló, gyáván
jellemtelen műveletlenségen kívül.

Kitérhetnék erre részletesebben is - de íz-
léstelen volna.

A műanyagfelhasználó-barát kulinárszínház is
az adófizetők pénzét sörja - magyartanárr
kollégák, lázadjunk föl!!

Eljött az athéni demokrácia ideje, felebará

taim, a színes színházi unalomban!
Ha ugyanis a színház, a hadsereghez
hasonlóan, a (remélhetőleg továbbra
is) teljesen fölösleges költségvetési
luxustételek közé tartozik - úgy a
polgárainknak akár fizethetnének
készpénzben is azért, hogy
szellemüket a kereskedelmi
szappanoperák és a szubvencionált
istentiszteletek szüneteiben szín-
házon pallérozzák.

Ahogy jobb városok ezt anno a
görögöknél tették. Fizettek, tudniillik.

Valójában máris ez történik - csak
sajnos éppen a legérdeklődőbb
rétegeknek még a jelenlegi
szimbolikus jegyár is sok.

Gyakorló szülőként mondom:
boldog lennék, ha az iskola ugyanúgy
el-cipelné kamasz kölkeimet a
színházba, ahogy huszon-egynéhány
éve minket - persze ha volna mit
nézni. Akad színház, mely rendkívül
pocsék színvonalon bár, de ebben az
„ifjúsági” ürben működik.

Ha ezen a területen valódi szel-
lemi rivalizálás indulhatna meg,
azon mindenki nyerne: néző, szín-
ház, pedagógus és diák - nem is

beszélve a jövőről, ami ugyebár nekik fé-
nyeskedik.

Téessük kötelezővé az ingyenes színházba
járást a középiskolákban - és győztünk! Ez a
megoldás semmivel sem „korszerűtlenebb”,
mint maga az európai színjátszás vagy az
iparüzési adó. Európán kívül a mi épülete-
inkhez igazítható színházszerűség nem nagyon
létezik. Az elhagyott oltárnak is lehet-nek
mártírjai, óh - Amerika.

„Minden kedves bérlőnknek örömeiben
gazdag, törökökben szegény új évezredet kíván-
unk!” - ezzel zárul A beszélő köntös 2000
őszen Kecskeméten - Mikszáth után szabadon.

Szeretettel várjuk a nézőket. Az öreg rockere-
ket és az ifjú tudósokat, a frissen mosdott el-
adólányokat és a nyugdíjas folyamhájó-kapi-
tányokat. Hedwiget, Lédát, Csinszkát, Bandit,
Lajost, Vilmost, Jozsifot, Billt - mindenkit.

A JÓZSEF ATTILA SZÍNHÁZ IGAZGATÓSÁGA pályázatot hirdet

MAGYARORSZÁGON JÁTSZÓDÓ, MAI TÁRGYÚ VÍGJÁTÉK MEGÍRÁSÁRA

Színpadai szerzőink az 1900-as évektől kezdve a főváros színházi életét jellegzete-
sen pesti, közép-európai bölcsességgel, humorral megírt művekkel gazdagították.
A műfaj fél évszázadon át hazai és nemzetközi sikert aratott. A közönség igénye
a kortárs történetek vígjátéki feldolgozása iránt változatlan. Színházunk repertoár-
jában a vígjáték áll a középpontban, ezért hirdetjük meg pályázatunkat.

Díjazás: I. díj:	800 000 Ft
II. díj:	500 000 Ft
III. díj:	200 000 Ft

- Benyújtási határidő: 2001. június 30. •
- A beérkezett alkotásokat felkért bíráló bizottság minősíti. •
- Eredményhirdetés: 2001. szeptember 15. •
- A díjazott vígjáték(ok) terveink szerint 2002-ben bemutatásra kerülnek. •
- A pályázat Budapest Főváros Önkormányzata segítségével jött létre! •

HALÁSZ PÉTER

ÚTSZÉLI JEGYZETEK

„Bizonyára elegáns lenne egy általam jól ismert, híres szakember pontosan megfogalmazott idézete köré csoportosítani gondolataimat. De ez éppenséggel ellentmond annak, amit a színházról mondani akarok. Ugyanaz a szerkezet valósulna meg az írásban, mint ami megvalósult a színházban. Idézet híres emberektől.”

Alidar Host levele, 1913. augusztus 20.

Mindenhol van dráma, kivéve a színházat.

A mai színház életünk unalmáról szól (ilyen értelemben közösségi). Arról, hogy túl sok idő áll a rendelkezésünkre, és ezért megszerveztük, hogy minden pillanata ki legyen töltve. Es a nagy szervezésben egy percet sem engedünk a véletlennek. Fogyóban az elképzelhetetlen. Történnék váratlan események, de szervezett gondolkodásunk már nem mint csodát érzékeli, hanem mint zavart, megoldandó problémát, betöltendő lyukat. Ilyen értelemben működik a közmegegyezés. A lyukakat pénzzel tömőködjük, mert a pénz az az eszköz, amelyet a legjobban lehet megszervezni. Az idő-lyukakat pénzen vett anyaggal betapasztjuk. A színház mai funkciója: lyuktapasz.

Szépségtapasz.

Műveltségtapasz.

Felöltözömtapasz.

Csodaemlékeztető-tapasz.

Helyzetek szellemes megoldásának művészi tapasza.

Gyülekeztetéstapasz.

Tapasztalástapasz.

Tanulástapasz.

A tapasz tapasza.

A tapasz tapaszának tapasza.

Sohasem a megoldatlanság.

Amit nem tudunk kitölteni munkával, alvással, táplálkozással, tisztálkodással, szeretkezéssel, televízióval, internettel, étteremmel, kirándulással, nyaralással, sporttal, olvasással, diszkóval, azt színházzal töltjük ki.

(Aloranovas Samorej, a kormányzó szeptember 29-re virradó éjszaka meghibbant. Egy hónapra bezáratta a mozikat, könyvesboltokat, múzeumokat, kiállításokat, koncerttermeket, sportcsarnokokat. A tévé csak frott betűkkel és hangalámondással közölte a híreket, mást nem közvetített. Egy hónapig tartott Aloranovas Samorej sztrájkja. Az első héten az emberek izgatottan, félelemmel beszéltek az elképzelhetetlen bekövetkezéséről. Ezen a héten a helyzet megbeszélése fontosabb volt, mint a színház vagy a mozi. A második héten elképesztő események sorozata indult be. Egyik nap csökkent, a másik nap hihetetlen mértékben megnövekedett a bűnözés. A nemi erőszak és az egymás iránti kedvesség lengte be az utcát. A harmadik héten senki sem ment dolgozni. Egyszerűen nem volt értelme. Kifosztották az üzleteket, és a csomagolópapírokból műalkotásokat hoztak létre. Éjszaka a bútorizletet kirámolták, és tábor-

tűz mellett énekeltek, táncoltak. Kissé odébb, egy sötét sarokban egy otthontalan a bőrt kaparta le arcáról, odadó figyelemmel vizsgálta véres körömálmját, nyöszörgött, így nem lehet élni, itt minden tönkremegy. A negyedik héten véget ért az anarchia. A lakosság nagyobbik része amúgy is rettegett a káosztól.

Aloranovas Samorejt lelőtték. Az emberek visszatértek a helyükre.

Elkezdődött a lyuktömés.

A koldus tovább kaparászott.)

A színház a rendfenntartás egyik eszköze. (Szeretjük a rendet.)

Ha ma a színház ingyen lenne, nagyon kevesen járnának színházba.

Hibásan olvastatok Artaud-t. „A színház és a Mása.” Kimaradt a színház, és megmaradt Mása. Hát persze, Artaud is azt mondja, hogy Csehovot kell játszani. Irina, Olga, Mása.

Csehov zseniális író. Élvezettel olvasom, élvezem a lélek finomságát, ahogy képekké, mozgó álmokké alakul a betű, de ez a szabásvarrás, ezek a debilizáló szerelmi vallomások, ezek a természetes megszólalások, hogy apa dandárparancsnok volt... Ezek a sirályok, ezek a dácsák... (ma a sirályok a személtlerakó helyek felett keringenek). (Arról nem is beszélve, hogy a színészek visszafelé játszóak a darabokat, vagyis az első pillanatban úgy belövik magukat a végeredményre, hogy nem is mennek keresztül semmin; én sem mint néző.)

Mert, ugye, ebben a színházban mégis-csak erről a régiségkereskedésről van szó. Amikor egy kislány a nagymama régi ruháját magára ölti, és a tükör előtt billeg, az kedves és hiteles, képzeleg az elcsípett szavakkal, és összeáll a jelen idő. Jelmeztervezői munka, a korhűség, korhűtlenség komolykodása, a röpködő öndicséretetek, a jelmeztervező korhű kosztümjei jól illettek a rendező elképzelésébe - izzaszt dolgot. (Ugyan már. Vannak emberek, akik ehhez értenek, ezt szeretik csinálni, és ha mód van rá, miért ne csinálják. Legyen helye mindenkinek, hogy boldogságát megtalálja, képességei szerint működjék. Jelmeztervező - szeretlek! Oly sok gond- dal illeszted rám a rokokót, simítod a vállam, a szabónak magyarázol, gombostűztök, és én már ott járok Velencében, és azt lesem, hogy lehetne meghágni a konzul lányát és felnyársalni a besúgókat. Szeretlek, jelmeztervező, csak ne kelljen ebben a ruhában minden este végigmondani ugyanazt a szöveget... Remek kis színház a varróműhelyben. Volt benne antagonizmus, úr és szolga, Csipkerózsika, intrika, szex, hétköznapi gyerekek, modem munkagépek és reneszánsz.)

Még a varróműhelyben is van dráma, csak a színházban nincs.

A kötelező tisztelet ferasztó.

Kötelező új interpretáció.

Kötelező szerepformálás.

Kötelező nagyszerep-alakítás.

Kötelező hitelesség.

Kötelező gimnáziumi olvasmány helyett.

Kötelező érzelmek.

Kötelező zenei bejátszások.

Kötelező fényváltások.

Kötelező hanglejtések.

Kötelező önsajnálát.

Kötelező húzások.

Kötelező adaptációk.

Kötelező frissen vasalt ingek.

Kötelező bajuszragasztás.

Kötelező hatások.

Kötelező tapsrend.

Mindez lekötelező.

Lehet ennyi mindennek eleget tenni?

Lehet. Talán felesleges, de úgy tűnik, lehet.

Szarvas, jácint, kakadu, a tájra rásüt a hold, pázsit, gyilkos galóca, öreg ember fehér szakállal, vadnyulak, vörös agyagserepek.

Es ugyanez kertitörpe-boltban.

Klasszikus, és az ő színpadi mása.

Artaud-ra se hallgassatok. Irodalom.

Artaud kordokumentum.

Legyen a színház elvtelen, rossz (esztétikailag). Ha nem csinálunk jó színházat, nem lesz hiba.

Mindenhol van dráma, csak a színházban nincs. A drámairodalom nem dráma. A drámairodalom nem színház. A drámairodalom irodalom.

Olvasnivaló. Olvasva képzeletszínház. Él.

Színpadra állítva...?

Posztmodern világszínház. Kubrick 2001-ben megtett őrutazása végén egy neo-neorokok hálószobájában haldoklik az emberiség.

Biedermeier siker - a siker biedermeier.

Biedermeier a közmegegyezés. Polgárság,

polgárpárturalom.

Jövőbe mutató akaratkifejezés.

A közönség vastappsal fejezte ki akaratát. Ezzel egészítette ki, teljesítette be, valósította meg a hiányos előadást. Ezzel szabott ha-tárt a színház lehetőségeinek. Egyben figyel-meztető is volt a jövőre nézve.

Megpróbálom előítélet-mentesen:

Kellemes dolog végignézni a nagyszerű szerzők műveit. Valami légius, valami szellemi élmény-ben részesülni. Valamit megérinteni szemmel és füllel - vibráló szenzualitás a szavakban, mozdulatokban és hangokban. Báméskodás. Valami készítés a képzelődésre, készítés a hely megtalálására, ahol összeér az értelem és érzélem, a tehetetlenség igazságára, mely intenzívvé teszi az élményt. (Mint néző nem léphetek be az eseményekbe.)

Virágot szagolni... A dombtetőről egy árnyas tölgyfa alatt ülve végignézni egy véres ütközetet a völgyben. Egy homályos ablakon át meglátni, hogy egy ember öreg szekrényt simogat... Es akkor felmegy a függöny, és nagy hatás-

sal betramplizik az előadás...
Mondhatta volna szebben is...

(A színházban mégiscsak az a dolog, hogy az anyagi szférát a szellemi szférába emeljük. Es nem fordítva. Metamorfózis. Egy elképzelés materializálása és a matéria szellemesítése.)

(...emlékeztető számomra... százszor leírni)

Arra is gyanakodhatok, hogy kisgyerekként megyünk a színházba, mert szeretjük mindig ugyanazt a mesét hallgatni, újra meg újra. Közben lehet cumizni. Csehov, Shakespeare, cumi. Es aztán jöhet az álom, a színház.

„Legyen a beszéd a színházban olyan, mint az álomban.” (Nem mondom meg, honnan vettem, mert olyan, mintha tőlem.)

Artaud azért mégis használható, mert nem valósult meg, mert megvalósíthatatlan. Artaud nem drámaírodalom. Artaud dráma a színházban. A dráma szelleme a színházban.

Legyen egy hely a városban, ahol régiségeket lehet látni, élvezni. Színházmúzeum. Minden városban van filmmúzeum, ahol régi filmeket játszanak. Legyen egy színház, ahol klasszikusokat játszanak. Legyen egy temető-színház, ahol a halottak szellemei bejárják a kertet. (Minden halott szerző darabját fehér lepedővel letakart színészek játsszák, mint egy szellemjárást a kriptában.)

Legyen a színház neve LUXOR.

És legyen egy másik hely: A VÁROSUNK SZÍNHÁZA.

Rendben van, legyen minden úgy, ahogy van. (Szükségünk van a kellemes kikapcsolódásra.) Hagyjuk, hogy magától változzék.

A történelem torz véletlenek sorozata (freak accident). A színház története is.

Legyen egy emlék, egy soha vissza nem hozható eseményről, amelyet persze együtt láttunk. Es valamiféle remény, hogy lesz itt egy megismételhetetlen találkozás.

És legyen egy életlaboratórium-színház. A felkészülés színháza. „Felkészülés meghatározatlan idejű együttlétre” (Bálint István). Hiszen a színházban büntetlenül lehet kísérletezni emberekkel - létviszonyokkal. (A háborúban tömegpusztítással kísérleteznek, a műtőasztalon a beteg életével, az ételek, italok előállításánál az egészségünkkel. Akkor most mit vannak berezelve a színházban? Miért veszik halálosan komolyan a már lejátszott szerepeket? Nincs életveszély. A halott feltámad, meghajtja fejét a közönség előtt.)

A magyar színházi élet a zöldségkereskedés kukája (a luxemburgi is, az albán is, a belga is).

Bemegy a vásárló pénteken. Vásárol. Kéri, hogy tépjék le a karalábéról a felesleges zöldet. Bedobják egy kukába. Van ott aszott alma, túlrett banán, lötytyedt dinnye. Egy-két jó állapotú őszibarack, véletlenül, nem válogatunk, az idő pénz. A szemetesek csak hétfőn viszik el, vasárnap egységes cefrévé fermentálódik a kuka tartalma. (Jön egy hajléktalan, kikaparja a kukából az őszibarackot. Jóízűen vagy undorral elfogyasztja.)

Furcsa hely ez a magyar színház. Itt több színházban játszanak Shakespeare-t, mint

Angliában. Budapesten több a Csehov, mint Moszkvában. (Színházi programtervezés.)

(Színházi jelenet éjfél után a Toldi mozi kirakata előtt két öreg alkoholista férfival. Az egyik kartondobozon fekszik, szundikál [?], a másik felolvas neki egy könyvből.)

Vallásos színházrendező: Jézus, Shakespeare, Csehov. Jézus kihúzza.

Azzal, hogy a színház és persze más művészet is lemondott avantgárd funkciójáról, feladta az érthetlenség és érthetőség paradoxonját. Lemondott a rizikóról, mert botrány lesz belőle, hogy értetlenséggel találkozik, hogy nem eladható. Feladta függetlenségét, kívülállását.

Helyette:

Az alternatív színház = beadványművészet. Tisztelt kulturális főhatóság. Tisztelt Bankigazgató Ur. Van egy ötletem. Az eleje majdnem tragikus, a múltban játszódik, a régi Londonban, ahol a pénzt feltalálták. A végén kiderül, hogy mennyire pozitív szerepet tölt be az életünkben. Címe *A Pénz*. Nem kertelek. Udvarolok. Kérek szépen pénzt a produkcióhoz. Lesz benne tánc.

Shakespeare Ipari Szakiskola. Shakespeare ipari tanuló.

Mire az ifjú odakerül a felvételi bizottság elé, már zsong a feje. Nem képes elcsúszni Osztróvszkij viharvert hangulatát (az előkészítón százszor elgyakorolta). A zsűri látja szépen dagadó mellét, és bólogat, hm... hm... tudunk ebből kockát faragni? (Plusz néhány csintalan gondolat.)

A leány retteg. Itt ő senkit sem ismer, ilyen emberfajttal még eddig nem találkozott. Megfejtethetlen arckifejezések, megfejtethetlen mozdulatatlanság.

Nagyság lengi be a dohos színháztermet.

Kedves apa!

Az a jó itt, a Shakespeare Ipari Szakiskolán, hogy megtanulunk szöveget tanulni. Szöveget mondani még nem tanultunk meg. Megtanítanak felejtetni, hogy milyen is volt az, amikor rákattantam a színészetre. Táncol-ni is tanulunk, mozogni még nem. Azt mond-ta a tanár az évnnyitón, hogy ezeket majd a pályán elsajátítjuk. Ez két éve volt. Azóta ritkán találkozunk vele, de az nagyon tanulságos. Kiszámítottam, az elmúlt két évben tizennégy mondatot mondtok nekem, én egyet neki. Nem a szavak embere, a tettek. Nem hivalkodik jelenlétével. Nagy tehetségével nem akarja elnyomni a bennünk ébredező kifejezésformákat. Az is lehet, hogy unja a tanítást. Mert hát mik vagyunk mi? O nagyon, nagyon nagy mesterektől tanult, arról nekünk fogalmunk sem lehet. Mesterünk mestere most vonult nyugdíjba, de még színpadon játszik meg rendez. De már nem olyan jó, mint régen - mondják -, kicsit elaludt, vagy elavult, nem szereti a videót a darabban. Most Júlia monológját tanulom az egyik híres drámából. Minden vágyam, hogy egyszer az életben eljártsszam Lujzát. Ma színházban voltunk. Nagyon érdekes volt. Van egy fiatal író-rendező-dramaturg ipari tanuló, aki megkért, hogy szerepeljek a vizgadarabjában. Nagyon szép a darab, pont olyan, mint az ember tragédiája.

Naponta ötször mondja: Faust az európai kultúra egyik alapfigurája. Igazi megszállottja a színháznak, és már járt culfeldejébe is. Mindenkint ismer, és filmet is fog forgatni, lehet hogy tévét. Érdemes jóba lenni vele. Bár sok baja van a mellemmel. Az mondja, nem tudja beilleszteni a darab építőköveit közé.

Ölel lányod: P.

Ui. Küldj pénzt, telefont, autót. Kösz.

A színész rossz kritikát kap, a kötéláncos lezuhan. (A kötéláncosok nem egyformák, vannak köztük tramplik és légiesek, de a gravitáció mindre hat. Mind lezuhanhat. És erre mindnek fel kell készülni pontosan.)

A művészszínházhoz alkalmazkodó új művek dramaturgiája: cselekedj úgy, ahogy a sikeres színház sikeres darabjai cselekszenek.

Kedves, mélyen tisztelt darabírók... kérem, könyörgök, hagyjuk a remekműírást...

különben pedig mindenki írjon, amit akar, arról, amiről akar, úgy, ahogy ő akarja. Sőt, írja a nevét klasszikus művek alá, mint azt Ben Vautier tette. Meg Karinthy még korábban. Ezzel a könnyed mozdulattal el is intézheti azt a vágycát, hogy neve bekerüljön a halhatatlanok névsorába. Nem érdemes kiizzadni egy régi-új színművet.

Különben pedig mindenki írjon, amit akar.

Legyen az előadás meglepetés.

Lepjük meg magunkat - lepjük meg a nézőket. Minden apák napján nyakkendő az ajándék?

A színház büféje az emberi lomtár. Ide már igazán nem szabad nézőket beengedni. Itt dől el a színház sorsa. Eldől.

Mi lesz velünk most, hogy Hollywood rákapott Shakespeare-re. Csehovra. Nagy pénzért, nagy tehetségekkel közkinccsé, köz-hellyé varázsolják mindazt, amit mi nagy szakmai titoktartás mellett évekig ápolunk. Rohadt imperialista amerikaiak, mindent le-nyúlnak. Hát persze, mert ők nyerték meg a második világháborút meg a hidegháborút. Még nem is volt USA, amikor Shakespeare élt. Mit tudják ezek, mi az, hogy régi.

Érthető lesz a szöveg, mert Jack különben nem megy moziba. A mozi könyörtelen üzlet. Jacknek világhírességre és egyszerűségre van szüksége. A színészeket meg úgy választják ki, hogy egymásra vonatkozzanak. Es a film forgatása alatt ne kelljen pénteken, szombaton Móricz-murit játszani egy dugaljai színházban. Persze, mert nekik van pénzük. (Leg-alább húsz évre kihúzzák a színházi futószőnyeget a rendezők alól. Mi lesz velünk, Shakespeare-re tréningezett színházi alkotókkal? Most mit tanítsunk a színiskolában?)

(Jövő évre három Shakespeare-filmet jósolok. Három hollywoodi megaprodukción. *Szentivánéji álom* [ebben biztos vagyok], *Lear király*, és mondjunk egy harmadikat is... *Éjjeli menedékhely*.)

Szóval példás közönségszórakoztatás lesz. Kosztümök és tájak, és sztárok. (Magyar színházrendező: ezt én már rég megcsináltam, tőlem lopták el a Shakespeare-t meg a koncepciót, látták a második felvonás végét. A filmen is pont olyan. Itt voltak a szín-házban, titokban jegyzeteltek, és loptak. Leg-alább annyit megérdemelnék, hogy egy kis

emléktáblát véssenek a Shakespeare-összes utolsó oldalára. Hogy zseniálisan értelmeztem őt a színpadon. Az én érzékenységemhez ezek közel se jönnek.)

Hát akkor most mi legyen?

Pályakorrekció.

Rendezők, örvendezzünk, megszabadulunk egy kolonctól, amit túl hosszú ideig cipeltünk. Kisebbségi érzéssel forduljunk pszichológushoz. Nagyzási hőborttal is.

(Hosszú sor áll az iroda előtt. A beidézetek ünneplőruhában toporognak. Hónuk alatt A 5-ös portfólió. Úgy tűnik, ez itt kötelező. Az ajtó kinyílik. A soron következő büszke, mégis kissé bizonytalan mosollyal visszatekint a mögötte állóra. Na végre, a várakozás-nak vége, beléphetek. Majd beles a nyitott ajtón. Sem fény, sem sötétség nem árad ki onnan. De kár. Mert azzal el tudok bánni gondolja. De ez a se nem sötét, se nem világos, még csak nem is szürke... ezt nem értem. Nem akadémiai csarnok, nem Kafka dohos irodája, nem is bálterem, nincs neonfény, nem kórház, nem aluljáró, nem is kriptá, nem tengerpart - hova lépek be? hogy lehet itt eligazodni? A hang megkérdezi: Mivel töltötte az idejét?

Tisztelettel adóztam Shakespeare-nek és Csehovnak, Blaha Lujzának, Pécsi Sándor-nak, Hevesinek és Ádám Ottónak, Brooknak. A hang mondja: Jó, jó, jó. Valamit próbáltam, valamit kerestem, valamit találtam, legalábbis egy ideig úgy tűnt, hogy találtam.

A hang: Nagyon jó, nagyon jó.

Sokan szerették, amit csinállok. Szerették az újításaimat, az eleganciát, a bátorságot, hogy belerondítottam az elegáns jelenetekbe. Ezt báró Podmaniczkytól tanultam. Pezsgővel koccintott a bál megnyitóján, aztán szellentett egyet, mindenki hallotta, és a bál meg volt nyitva.

A hang: Remek, remek, remek.

Itt némi szünet következik. [Persze az egész egy hosszú szünet.] A szuszogás elmarad, belső sóhajok elmaradnak, hangtalanság, nem csend.

Találós kérdés. Nem is csendes, nem is szürke: mi az?

Én. Ez az. Megvan: én. Az énben vagyok. És senki sincs velem. Te nem vagy velem. Kérem a következőt.

Észreveszem, hogy én is ott állok, a sorban. Mi az, hogy ott állok?

Nem, ez nem lehet igaz... Senki nem áll előttem a sorban... Hátranézek. Hosszú sor. Kérem a következőt!)

(Kinyílik a lótosz. Emanáció, megszületik a kis Sztanyiszlavszkij. Becsukódik a lótosz, meghal a nagy Sztanyiszlavszkij. Kinyílik a lótosz, emanáció. Megszületik a kis Latinovits. Becsukódik a lótosz. Meghal a nagy Latinovits. Kinyílik a lótosz. Emanáció. Száz ezer hangya szorgalmasan előmaszírozik a szirmok közül, a tér egy másik pontján. En Reinhardt voltam, az expresszív színház atyja, én Craig. Megteremttem a tér és tömeg viszonyát, én... Tízezer egyszerű hangya menetel. Kiáltások a sorból. Csupa nagyszerűség. Becsukódik a lótosz. Kinyílik a lótosz: emanáció. gyerek született. Még minden lehet...)

A Magyar Színháziparosok Szövetségének ajánlom.

A drámaírói és dramaturgiai frakció részére.

Sims videojáték.

A játék: nagy füves telek néhány házzal. A házak különféle méretűek, attól függően, hányan laknak benne. Pontosabban attól függően, hogy te mint játékos hány emberrel kívánsz együtt lakni.

Kiválasztasz - mondjuk - egy öt személy-re szóló házat.

Meghatározod a személyeket, akikkel együtt akarsz élni. A képernyőn látod, hogy néznek ki élettársaid, hogy mozognak (kissé vázlatosan, de azért élethű, animált mozgás). Születési év, hónap, nap, nem, higiénia, szociális beállítottság. Például társaságban visszahúzódó, vagy ő a társaság közepe stb. Felnőtt, gyerek. Stb.

Es elkezdődik a játék. Neked az a feladatod mint játékosnak, hogy a Sim-figuráidat boldogságban tartsd. Ezt szolgálja a boldogságmérce. Ha ez nem sikerül, akkor élettársaid depresszióba süllyednek, az élet a házban kontrollálhatatlan és elviselhetetlen lesz. Az élethez pénzre van szükség. Kimégy a ház elé, behozod az újságot, és állást keresel huszonkét éves, rendkívül csinos, agilis élettársadnak. Sikerül. Cheer leader egy profi futballcsapatnál. Napi kétszáz dollár fizetés. Mary reggelizik. Sok zöldség, gyümölcs. Pirítóst készít, szendvicset. Zuhanyozik, meztelen teste kikockázva. A Sim-figurák nem szeretik, ha intim dolgokban zavarják őket. (Külön lehet venni a videoüzletben hekkert, ennek segítségével meztelenül is lehet nézni őket.) Közben kiválasztasz a rádióból egy kis reggeli mambót. Boldogan indul a munkába. Be a garázsba. Beül a kocsiba. Es már úton is van új munkahelyére, de hirtelen visszafordul, mert megjött a havija, így mégsem lehet cheer leader az első napon. Nincs pénz. Nincs munka. Nincs öröm, csak feszültség a házban. Lefekszik a kanapéra. Összetépi az újságot. Boldogságmérceje a megengedett alá süllyed. A szemetet nem szedi össze Mary. Bill szedi össze a papírt helyette. Elfelejtetted végre külden. Mary a kertben végzi el a dolgát. Most már minden házikónak megy lefelé a boldogságmérceje.

Mary vacsorát készít magának idegességében, mert ha nem eszik, akkor még boldogtalanabb lesz, és akkor az élet a házban elviselhetetlen. Dominóeffektus. Mary hirtelen megfordul, kigyullad a szoknyája, Mary elég. A tüzet sikerül eloltani. A konyha kövezetéből előtűremlik egy sírkő. Mary halott. Persze ezzel még nincs vége. Hiszen a házban lakók depresszióba süllyednek, ha egy hullával kell együtt élniük. Nem is egészséges. A tetemet el kell távolítani. Hívni kell a rendőrséget, a temetkezési vállalatot, kiválasztani a tetetőt, az eulógiát. Stb.

Persze minden sikerülhet, és mindenki boldog a házban. Az élettársak jól keresnek, jól tanulnak, jó zenét hallgatnak, vásárolnak, táncolnak, partiznak. Minden lehetséges. Es ez elsősorban a játéktól függ. Ha nem vagy benne a játékban, biztosan elkövetsz valami tragikus hibát. Es akkor jön a depresszió. Mint az életben.

Még egy szigorú játékszabály van. Ha végképp elegend van a játékból, az emberekből, akiket élettársadul választottál, bulldózerrel neki kell menni a háznak, és azt az emberekkel együtt eliminálni.

A játék dramaturgiája: egy Sim-nap hat óra. Tehát sűrített élet.

Itt inkább csak jelezni igyekeztem a játék jellegét. Tamagocsi a tizediken. Es már készül az új verzió. Internet-kapcsolású Sims.

Ebben az egy videojátékban több dramaturgiai ajánlást találtam, mint az elmúlt húsz évben látott és olvasott színművekben.

Virtuális valóság. Minden színmű virtuális valóság.

Az alkotók helyet és időt teremtenek, és ebben a színészek öntörvényű életet játszanak. Nem életet, mert az életnek nincs kerete, valamiféle lehetséges életet, mely a háttér és a keret miatt tűnik az élethez hasonlóknak. A mű találkozik a valóságos érzékeléssel, de soha sem válik életté. Több is, kevesebb is annál. Több, mert bepillantást nyerünk az életünkbe, az időbe, a térbe, viszonyainkba.

A videojáték ugyanezt teszi. Virtuális-reális érzelmek.

Ezt a játékot Will Wright és munkatársai készítették. Egy csapat pszichológus, szociológus, antropológus építész, képzőművész és programozó. A Sims videojáték hét éves kutatómunka eredménye. A eseményeket a játékos és a játék figurái írják, egyszerű, logikus szabályok alapján. Aki nem kapja meg azt, amire szüksége van, boldogtalan lesz. Gyerek a tudást, felnőt a pénzt, egészséget stb. A boldogtalanságban megbomlik a rend. A viszonyok tiszták, logikájuk könyörtelenül működik. Csakúgy, mint az életben. Mai életünkben.

A játék minden mozzanata a mai életéről szól. A dráma, tragédia, vígjáték ott születik a kezünk alatt, ahogy az egeret mozgatjuk és rákattintunk. Az alkotók a mai élet dokumentumait, rekvizitumait táplálták a játékba. Nyakmeregítő feszültséget éreztem játék közben. Jobban aggódtam a Simjeimért, mint bármely általam kreált figuráért, és kicsit félve mondom ki: a családomért (legalábbis ami az intenzitást illeti). A játékban tökéletesen átlátható a felelősségrendszer, ok és okozat. (A Simek személyisége a megadott kereten belül az én választásom.)

A feszültség másik forrása a hiányérzet, hogy a játék limitált. A lehetőségeim limitáltak a játékban. Szigorúbban, mint az életben. Nem olyan könnyű megoldani, mint dráma-írás közben (a produktivitás megoldásra csábít). Ebben a játékban élesen rajzolódna ki a hiány kontúrjai. Redukált elektronikus élet. Valamiféle félelmetes jövőkép, funkcionális életmód. Iparilag előállított boldogság/boldogtalanság.

(Hajnali három óraker lemegyek, hogy kiszellőztessen a fejem. Kirakat - Nike. Hazamegyek. A weben kínai vacsorát, reggelit rendelek. Megnézem, hogy alszanak-e simjeim. Lefekszem a feleségem mellé. Alszik. Korán kell kelnie. Óvodában dolgozik.)

Dráma mindenhol van, csak a színházban nincs.

Kedves közönség!

Miben reménykedtek, amikor eljöttek a színházunkba?

Mit forgattak a fejükben, amikor megváltották a jegyet?

Es mire gondolnak most, amikor kilépnek a színház kapuján?

Kedves közösség.

A HOLLAND FESZTIVÁL RÓL

A klasszikus úi

Öt előadásból négy *kőkemény* klasszikus. A holland színházi fesztivál szervezői így válogatták a külföldieknek szóló programot. Corneille, Shakespeare, Schiller és Csehov - illetve Marguerite Duras. A válogatásban a produkciók színvonala mellett biztosan szempont volt, hogy a holland nyelvű előadásokból klasszikus dráma esetén mégiscsak többet ért a közönség, de valószínű, hogy másról is szó lehet.

Például arról, hogy a struktúra peremén létező színházak - ez ugyan némiképp más jelent Hollandiában, mint nálunk - klasszikus szövegekkel feszegetik a színpad és a színház határait. Bizonyos értelemben erre utalt egy *Platonov* és egy *Stuart Mária*. Mindkettőt egy gázgyár trafóházában játszották, Amszterdam peremén (ó, Stúdió K. és

Óbuda!). A hatalmas szerelőcsarnoknak (vagy nem is szerelő-ki tudja) csak az egyik sarkát foglalta el a színház, a nézőtér elhelyezése mindkét esetben kukucskává formázta a játékeret - bármelyik befért volna a Kamrába vagy akár a Radnóti Színházba is. Nem mondhatni tehát, hogy az originális térszemlélet követelte a rendkívüli helyszínt. Éppen ellenkezőleg: ez is jó, illetve elég volt. Néhány sor lámpa fölül, némi extra borítás a betonra.

Szegény színház volt mindkettő - a szónak kevésbé a klasszikus, mint inkább praktikus értelmében. Az épület nélküli társulatok kapnak ugyan némi állami (vagy városi) támogatást, de azt nem színházbérlésre költik. Es nem is rendezőre - ilyen ugyanis ennek a két csapatnak nem volt.

RENDEZŐ N É L K Ü L

Teoretikusan nem volt, ráadásul. Merthogy nem kell. Önmaguk rendezik a produkciókat, mondják, és még csak nem is közülik egy, hanem mind együtt. Asztalnál folynak a próbák; több hétig elemeznek, boncolgatnak - a *Stuart Mária*t adó de Roovers nevű társulat tagjai szerint három-négy hétig még azt sem tudták, a két fiatal színész közül ki kit játszik majd. Viszont egyetlen homályos folt, megfajtotlan utalás sem maradhatott a szövegben; melynek egyébként a politikai feszültségét, a személyek és döntések esetlegességét szerették volna kiemelni.

A *Stuart Mária*ban a játék tere széles és nem túl mély. Hosszában egy mobil függőny tagolja a teret; elszenesedett gerendákat tol-



Veerle van Overloop (Szojja) és Jacob Derwig (Platonov) a 't Barre Land előadásában

nak inkább halva Mintha börtön lenne - de mégsem ez Mária börtöne, hanem bő ruhája, melynek felső részét vastag, sodort zsinór fűzi feszesre, szoknyáját pedig négy oldalon egy-egy téglával rögzítik a földhöz. Ez utóbbi ötlet előbb „lefűrt lábú” színészetet, majd valóságos életteret eredményez: Mária helyet változtatni ugyan nem, de mozogni tud azért „börtönében”. Leül, felpattan, aprókat ellép - úgy, hogy ruhájának szoknyarésze „helyben marad”. Mária viszonya helyzetéhez meglehetősen konstans: nincsenek nagy hullámzások, mintha ő kezdettől tudná a véget; mindazt, amiért szövevényes politikai és emberi játszmák zajlanak. De ezenbelül érzékeny és színes Robby Cleiren játéka, még némi humor és ironia is belefér.

Erzsébet annál lendületesebben mozog. Szinte akrobatikus ügyességgel játssza be a teret, mintha benső bizonytalanságát próbálná elleplezni mozdulatainak és gesztusainak túlzásaival. Sara De Bosschere nagyszerű színésznő; mi tagadás, neki köszönhető, hogy a nézői figyelem Erzsébet tragédiájára irányul elsősorban. A manipulációk és egyéni érdekviszonyok sűrű szövedéke őt fojtogatja elsősorban (amúgy az ő ruháján is ott a súlyosnak ható zsinórhalmaz); ráadásul a csöppet sem döntő, de annál megrendítőbb királynői találkozó során Mária még meg is alázta: szájon csókolja őt.

Vannak betétek - mint az alkoholok mondták, a problematikát „lazító” -, ilyenkor vásári laz-

zók, táncjelenetek, kitömött állatok terepe a tér. A zene hozzá populáris klasszikus, a világítás ugyanilyen. Nem hiányzik, és nem zavaró. A jelmez szellemes: a férfiakon például két nadrág, egy alul, egy meg felül, ennek szárába a karok passzolnak majdnem elegáns.

A férfiak - sajnálatos - halványabbak és egyformábbak, mint a nők. Ez utóbbi különösen akkor probléma, amikor egy színész két szerepet is játszik, teljesen egyformán. De a summa mégiscsak az volt, hogy egy kiemelkedő és egy nagyon jó alakítás révén - kivált, hogy a két főszerepről van szó - éppen *elment ez a rendező nélküli előadás*. Ami jó volt, abból lett az előadás; tehát Schiller drámája a de Roovers értelmezésében a két asszony esendőségéről, kisajátíthatatlan, közös „igazáról” szól. Mária méltósága semmivel nem erősebb, mint Erzsébet ingadozása - nem győz itt senki.

A „well-made” Schiller-darabhoz képest Csehov *Platonovja* - eredeti formájában - majdhogynem *fércmű*. Föl nem foghatom, mi indította arra a 't Barre Land amúgy igazán szimpatikus fiatal színészcsapatát, hogy - ha már Csehov - éppen ezt, a legelső és tán praktikusán a legnehezebbet mutassák be, mint mondtam, rendező nélkül. Az anti-szociálisan hosszú opus - vélhetően - elsősorban erős dramaturgot, azután még erősebb rendezőt kíván. De ez: előítélet.

Volt öt felvonás - egyenként negyvenöt-ötven perc. Kezdetben csupasz a színpad - ami trafóház, nem színpad, csak egy elkerített sarok: ők lent, mi fönt -, hétágra süt a nap, betűz a hatalmas ablaktáblákon, csak lassan sötétedik ránk. Akkor viszont dörög és villámlik, mintha tűzijáték volna odakint; valamint a közvetlen közelben két sínpáron vágatnak percenként a vonatok Amszterdam főpályaudvara felé - e legutóbbi mint rendezői effekt igazán kapóra jön majd, amikor Szása a vonat elé akarja vetni magát, pont jókor.

A játéktér hátuljában itt is van függöny: ezúttal fényes fémlapokból áll (egyszer fordítják meg őket, a negyedik felvonásban ekkor a durva felük látszik), leselkedni lehet köztük, ezt sűrűn meg is teszik. Mögötte az éppen nem játszó színészek, bár némelyikük ott is játszik viselkedik legalább. Aztán kerül a színpadra ez-az; székek, nárciszok, kis állvány raktáryi vodkával, Platonov negyedik felvonásbeli szobájába rengeteg pokróc.

Ami szinte azonnal feltűnik: a színészek a nézőkkel szembefordulnak, úgy mondják a szöveget. Ez eleinte zavaró, hiszen meg a viszonylag rövid mondatokból álló dialógusok is így kelnek életre, de később - amikor egy-részt monológok-történetek kerülnek sorra, másrészt az ötlet megrögzött konzekvenciája veszni látszik - csak-csak szöveget üt meg a kissé lassú felfogású néző fejébe is (ez voltam én), hogy itt a szerepjátszás változott formájáról van szó. A 't Barre Land társulatának látható szándéka szerint a produkció lényege, hogy a színész egyetlen pillanatra sem lényegül át, nem válik figurává, hanem mindvégig interpretál, és ezt is a néző orra alá nyomja. A mókás kis parókák tehát, amelyek kezdet-ben megrökönyödést keltenek például Szonya vagy Szása fején, merthogy narancs-sárga és fekete műanyag szálak sapka inkább mindkettő, a színésznők - és nem a figurák-nak, a színmű alakjainak - kelléktárából valók. A jelmezek e tekintetben kevésbé kon



Sara De Bossehere (Erzsébet) a de Roovers StuartMária-előadásában (Fran van derHoeven felvételei)

zekvensek; amennyire valamilyenek egyáltalán, annyira a figura tartozékai; mint például Grekova csizmás-kiskosztümes exteriőrje.

Az előadás táncsal kezdődik - még hozzá szalontáncsal. Lehetséges, hogy valamiféle olvasatot kellett volna fellelni a partnerek váltakozásában - de valószínűbb, hogy inkább valamelyes hangulati fűtöttség megteremtése volt a cél. Ha ez nem is, érdeklődést keltő feszültség létrejött azért, s el is tartott legalább a hosszas expozíció, az első felvonás legvégéig.

Ekkorra kiderült, hogy ez a *Platonov* is abból a fajtából való, melynek középpontjában hagyományosan nem karizmatikus Platonov áll. Ebben a verzióban - lassanként már tradicionálisan - a viszonyokon van a hangsúly, kevésbé az ön- és környezetpusztító főszereplőn. Ha ezt az értelmezést inkább az táplálja, hogy a főszerepet játszó színész visszafogott, mindközönségesen gyenge - akkor persze az egészet megette a fene.

Itt valószínűleg nem erről volt szó. A Pla

tonovot játszó Jacob Derwig tehetségesnek mutatkozik - nota bene: ő, mintha csak fegyelmeztelenségéből tenné, túlságosan sokszor az alakításra, a hagyományos szerepfomálásra szavaz -, csak éppen nem a karizmatikus világcentrumot, hanem a nőknek gyengesége okán minduntalan áldozatául szegődő értelmiségi férfit játssza. Mutatja, hogy tudja: minden választása kudarc; mutatja, hogy voltaképpen szereti az ő Szásáját, s még azt is mutatja, hogy nincs miért beleszeretni, de mégis.

A nők - akik engedelmesebben követik a közösen lefektetett rendezői alapelveket, és inkább beszélnek a közönségnek - kicsit túlságosan hasonlítanak egymásra. Ez főként Szonya esetében baj, hiszen ő mégiscsak egy orosz falusi femme fatale. Csehov is a belépőjét „csinálja meg” leginkább - ehhez képest ezen a színpadon (ahol rendre ott maradnak az éppen nem játszó is) percekig észrevehetetlen.

A fiatalok kedély és az ensemble-játék (az egyik ismertetés színészi jam-sessionról be-



Lear király: Tom Jansen (*Needcompany*) (Maaren Vanden Abeele felvétele)

szél) leginkább az ironia és a komikum intenzív jelenlétében érhető tetten. Kétségtelen: a mégoly komor helyzetekben is igyekeznek kívülről láttatni a szereplők, s ez majdnem mindig önironikus. Igaz, máskor odavész a csehovi fájdalom, a finom tragikum: az idősebb Vengerovics negyedik felvonásbéli monológja, melyben az emberi becsapottság, megaláztatás elég szélsőséges lelkiállapotát lehetne látnunk, háttérbe szorul Platonov intenzív és szintén ironikus szenvedése mellett.

Noha tudom, hogy fizikai képtelenség a teljes szöveget eljátszani, memóriám semmit sem hiányolt. Ahogy Csehov megírta: epikus terjengősséggel feltálatlanak a sorsok, súlyozás, kiemelés és „központozás” nélkül. Akár egy komótos folyam, hömpölyög az egész; nem találunk centrumot, szervezőerőt, figurát, konfliktust - minden és mindenki egyenlő. Míg a színjátszásról kétségtelenül állít valamit a t Barre Land társulata - ha mást nem, hát annyit, hogy másként is lehet -, a Platonovról vallott gondolataik igen töredékesen jönnek át a nem létező rivaldán. Es- ugyan paradoxon formában - állítanak valamit a rendezés mibenlétéről is. Azt nevezetesen, hogy meg lehet lenni nélküle, de nem

RENDEZŐVEL

A nemcsak helyi, de nemzetközi színházi körökben is elismert Toneelgroep Amsterdam - melynek írója és rendezője az a Gerardjan Rijnders, akinek *Liefhebber* című darabját az ő rendezésében néhány évvel ezelőtt itthon is

láthattuk, és meglehetősen viharos fogadtatásban részesült - két helyen játszik Amszterdamban. Az egyik a város közepén lévő tekintélyes és kilencszázszemélyes Stadschouwburg, a másik a kamaraméretű transzformátorház a város peremén. Klasszikusrepertoárjuk igen erős (*Hamlet, III. Richárd, Andromaché, Médeia*), de számos modern előadásuk is van - és ez csak a tartalom. Ami a formát illeti, valaki úgy jellemezte őket, hogy „puzzle-t csinálnak a freskóból”; a montázstechnika túltreprezentációjára utalt, alighanem.

A *Cidet e* sorok írója színpadon sohasem látta (mellesleg Hollandiában is 1827-ben játszották utoljára); és nem is igen gondolt rá másként, mint a francia klasszicizmus köbe vésett etalonjára. Vizsgaanyag volt annak idején, és két francia szót kellett-lehetett belőle megtanulni: a *devoirt* és az *honneur*, a kötelességet és a becsületet mint a drámai konfliktusok fő motivációit. Aztán ott a szenvedély is - rendszerint szemben a kötelességgel.

Rijnders mindezt nyilván jól megtanulta, de az előadást nem ebből csinálta. Ambátor hiánytalanul megtörténik szerelem és becsületféltés konfliktusa, a színpadi feszültség nem ebből, hanem emberek harcából keletkezik: a két szerelmes megpróbál kiállni magáért és egymásért, miközben az apák háborúját természetesen nekik kell megvívniuk. Némi individuális kurázi mutatkozik tehát a két főhős, Cid és Chiméne figurájában - és ez alighanem Rijnders találmánya.

Amiképpen bizonyos torzítások is. Az Infánsnő például - aki szintúgy szerelmes Cid-

be, de mind a kötelesség, mind a becsület azt parancsolja neki, hogy győzze le magában a szenvedélyét - ebben az előadásban áldozatul esik a rendezői ironiának. Olyan öregre és csúnyára van maszkírozva - ráadásul igazi Cyrano-orr éktelenkedik az arcán -, hogy a drámai hősöknek nem kell számolniuk vele, és mi sem vehetjük komolyan sem a fájdalmát, sem az önuralmát.

Rijnders láthatóan alaposan végiggondolta az ironia szerepét a veretes szöveg színrevitelében. A szereplőket két csoportra osztotta. A rangosak (az Infánsnő kivételével) hitelen emberi külsővel bírnak, legfeljebb egy-egy kellék ironizálja őket alkalomadtán. Például egy túlméretezett kard - mintha a *Csil-lagok háborúja* lézerekardját fújták volna föl a tiszzeresére. Ettől persze a színészek játéka a kellékekkel egyenesen vicces - pedig az *honneur*ról van szó.

A szolgaszemélyzetnél viszont messzire szaladt a smink- és fodrászrészleg fantáziája. Hajmeresztő parókák, karikatúrisztikus arcok - melyekhez persze elrajzolt mozgás és eltúlzott mimika dukál.

Szinte természetes, hogy a kevés díszlet domináns eleme, a trónszék akkora, hogy egy egész királyi család kényelmesen beleférne. A teret függönyök tagolják, ezeket húzzák-vonják-világítják - innen tudjuk (és tényleg tudjuk egyébként), hogy hol vagyunk éppen.

A rendező úgy döntött, hogy a klasszikus mű minden sorának el kell hangoznia. Elhangzik.

A negyedik klasszikusban viszont látszik - ha nem is minden sor, de a túlnyomó rész. A színpad fölé helyezett, komputer vezérelt

írásvetítőn hollandusul mutatják a *Lear király* szövegét - és ez azért nagyon jó, mert egyébként többnyire fogalmunk sem lenne arról, hogy hol tartunk. Mi tagadás, jólesett látni, hogy kisebb palotafordalom tört ki a nézőtérén, csapatostul vonultak kifelé azok, akik nem bírták tovább.

Mit is? Egy kritikus „furcsa, posztmodern színháznak” nevezi a Needcompany produkcióját, amely amúgy szerényen a *Needcompany Lear király*a címet viseli, „Shakespeare után”. Átdolgozta és rendezte Jan Lauwers; táncosok és színészek, valamint táncosművészek adják elő. Mindjárt az elején végtelenül monoton zenére végtelenül monotonon táncol valaki a színpad fenekén, épphogy derengő fényben, olyan sokáig, mintha máris a közönség tűrőképességét tesztelné a társulat. Később derül ki, hogy olykor Edgar táncol, máskor Cordelia - ő amúgy inkább hastáncol, és franciául beszél. Az események - legalábbis az én értelmezésemben - jelzésszerűen történnek; a jelzések közt akad jó is, például az, amikor Lear felosztja a birodalmát, és egy korlátszerűséggel szabdalja a teret maga előtt.

A szereplők közlekedésében nem sikerült logikát felfedeznem - miközben Lear az erdőben bolyong, a színpadon jelen van az egész népes család -, ki egy hangfalon üldögél, ki egy emelvény szélén lógázza a lábát. A zeneféleségek kakofóniába és tomboló hangerőbe fulladnak - egy egész nézőteret lehetett látni befogott füllel: teátrális élmény volt. Az ötödik felvonásban hirtelen jelentést kap a színpadi látványosság: valaki leül egy hosszú asztal mellé, kezébe veszi a forgatókönyvvé szerkesztett drámai szöveget, és felolvassa, mintegy instrukciószerűen, hogy éppen ki hal meg. odafönt meg követheti a da-

rab szövegét, aki még akarja.

Az előadásnak kicsivel előbb van vége, mint a darabnak. Már sötét van, tombol a zene, de még perog a szöveg.

Es mégis: volt a színpadon egy Tom Jansen nevű középkorú férfi, aki kezdetben középvezető hivatalnoknak látszott, de a rendező engedékenysége és saját talentuma révén egyszer csak Lear király lett belőle. Egy ember, aki becsapta magát és ezért becsapták, kijátszották - és ő hatalmas lelkierejével fenékgig hörpinti a keserűség poharát. A fene se érti, hogy egy amúgy nézhetetlen előadásban ez hogy eshetett meg.

Atmoszféraszínház. Különösen külföldön érzi meg az ember az ilyesmit - amikor egy előadás főleg egy atmoszféráról szól -, és leginkább akkor, ha egy szót sem ért a nyelvből.

Amikor elolvastam, hogy a Het Zuidelijk Toneel nevű, igen nagy szakmai tekintélynek örvendő holland-flamand színház és igazgatója-rendezője, Ivo van Hove a Marguerite Duras regényéből készített *India Song* című előadásukkal nem egyszerűen egy előzmények nélküli döbbenetes produkciót hozott létre, hanem egyenesen újra föltalálta a keretet (bár... nem mond ez kissé ellent az előzmény nélküliségnek?), arra gyanakodtam, hogy alighanem megint egy szót sem fogok érteni az egészből.

Aztán az történt, hogy a színpadon is ültek, meg a nézőtérén is. Mindenkit rémes zöldes fény borított - csupa báb. A színpad közepe volt a játéktér, ahol a színészek mozogtak ugyan, de nemigen beszéltek. Beszélni ugyanis négy hang beszélt - ők viszont nem látszottak. Valaki - Hang 1, 2, és így tovább

elmesélt egy történetet, amelyet mi közben láttunk is. és szólt a zene. szintén a színpadon

kerekedett, hogy Indiában vagyunk, a francia követség estélyén - a színpadon ülök kissé slamos vendégek is lehetnek -, amelyen a nagykövetség és az alkonzul szünetélyes szerelmi története zajlik, amúgy a nagykövet szeme láttára és rosszallására.

De nem is ez a lényeg, hiszen a viszony nem viszony - a bonyodalom egyik eleme éppen az, hogy az asszony érzelmei ellenére végül is elhárítja a férfit -, hanem az, hogy a fojtott szünetélyek, a túlfűtött érzékek némaságra és nagyon visszafogott mozgásra vannak ítélve.

A szereplők néha szinkronban tátognak a magnóról jövő hangokkal, de mivel azok nem mindig azonosak a szereplőkkel, olykor más tátognak, és más hallunk mi. Az egyetlen élő emberi hang egy fájdalmas férfiuöltés: az alkonzul válasza a nő visszautasítására.

Megképződik tehát egy nagyon intenzív és nagyon telített atmoszféra - és hogy erről szólni tud egy egész előadás, az a kiváló mimes színészekon kívül elsősorban a zenész, Harry de Wit érdeme. Ő ugyanis nem-csak a számtalan hangszerből és dobból kialakított hanggal, hanem egész személyiségével mozog együtt a tömény érzékiséggel és szünetélyllyel.

Mintha egy szimfóniát látnánk is, nem csak hallanánk. A kétségtelenül erős, mondhatni, ellentmondást nem tűrő rendezői jelenlét ezúttal olyan színházat produkált, amely - ha nem is egy újabb kerék, de - színházzal kezdésről a színházi konvenciókra

CSÁKI JUDIT

FESZTIVÁL NYITRÁN

MI A (POSZT)MODERN?

Szeptember végén, ha tehetem, évek óta ellátogatok a Divadelná Nitra elnevezésű fesztiválra. Amikor először jártam ott, még Cseh-szlovákia országos színházi találkozójának egyik helyszíne volt a ma réginek nevezett és elsősorban a város bábszínházának helyet adó színház. Aztán sok év múltán felépült a hatalmas, modern új színház, lezajlott a bárszonyos forradalom, megszületett az önálló Szlovákia, és a fesztivál is átalakult: nemzetközivé vált. Ma egyike Európa jelentős találkozóinak. Még azokban az években is meg tudta őrizni önállóságát és jelentőségét, amikor a Mečiar-éra - enyhén szólva - nemkívánatosnak, ellenzékinek tekintette a rendezvényt és szervezőit - mindenekelőtt Darina Karova igazgatót.

Európában - főként a kulturális turizmus hatására és jegyében - többtucatnyi színházi fesztivált rendeznek. Ebben a dömpingben

egy fesztivál jelentőségét és rangját mindegyiknek az adja meg, ha az általános fesztiválkínálattól elütő, egyedi profilt tud felmutatni. Ez általában a rendezvény művészeti vezetőjének ízlésétől függ.

Nyitrán évek óta többnyire olyan előadások láthatók, amelyekben nem a szilárd és következetes gondolati koncepció, a gondos jellemfejlődés bemutatása a lényeg, hanem a hatáskeltés, a játékoság, a kommentár és ön-reflexió, a mozaikos szerkesztés, az ötletdramaturgia. A kilencvenes évek második felének divatirányzata jelenik meg tehát. Az előadások többsége nem lép túl a divathoz feltétlen odaadással és kritikátlanul igazodni akarók formamásolásánál, kisebb része viszont e szemlélet jegyében visszahat a színházi módra, és tovább gerjeszti azt. Mindazonáltal mindig akad néhány olyan produkció, amelynek rendezője képes a különböző

teátrális hatásokat szintetizálni, s ekképp maradandó értéket létrehozni. Ez a hármasság változó arányban jelenik meg Nyitrán: hol az első, hol a második kategória kerül túlsúlyba, de ritkán marad el a nagy kiugrás, a nagy esemény, az olyan előadás, amelyért érdemes újra és újra Nyitrára látogatni.

Az idén csak a fesztivál második felén tudtam részt venni. Lehet, hogy szerencsém volt; a három nap alatt látott hét előadásból kettőt nagyon jónak, hármat pedig érdekesnek találtam. Ez az arány a sokévi átlaghoz képest igen kedvező. Lehet persze, hogy az egész fesztivált ez a javuló tendencia jellemezte, bár ezt egyes kitaró, általam kompetensnek tartott szakemberek nem erősítették meg. Azt viszont igen - amit a program alapján magam is tapasztaltam -, hogy a kilencedik Divadelná Nitra méreteit, a kísérőrendezvények számát, a lebonyolítás profizmusát



Emília Vášaryová (Öregasszony) és Emil Horváth (Öregember) a pozsonyi Székekben

azoknak, akik ismerik Strindberget s korszakos drámáját. Nola Rae táncos, pantomimus és koreográfus szerint viszont ez a darab is kitűnően megfelel egy clown-játék alapanyagának. Elképzelése szerint ez a maga korában felháborítósnak és botrányosnak ítélt, színháztörténeti szempontból határpontnak tekintett háromszögtörténet - bohócjáték. Júlia (Cecilia Holm), Krisztin (Eva Riepe) és Jean (Bert Gradin) egyként fakópiros bohóc-orrort visel. A konyha úgy van kiképezve, hogy bábozásra, gyors átöltözésekre, artista-mutatványokra egyaránt alkalmas legyen, ugyanakkor minimális illúziót is keltsen. Az első pillanatokban még minden olyan, mint ha „hagyományos” előadás lennénk: a három szereplő ünnepélyesen bejön a színpadra, felsorakozik a hátsó díszletfal előtt, ahol fényt kap Strindberg finoman szólva impresszionista stílusú festménye, a színészek tisztelegnek a nagy író előtt, közben felveszik műorrukat - s bohócként fordulnak ki a nézőtér felé. Elkezdődik a fergeteges komédiázás, amely pontosan követi a dráma cselekményét, de Strindberg szövege még elvéve sem hangzik el. A színészek halandzsanyelven makognak, vagy a közönséggel folytatnak improvizált dialógust. Ki-ki eldöntheti: önironikus gesztusnak vagy zárópoénnak értelmezi, hogy miután a két szolga az előadás lejátszott rekvizitumai után Júliát is begyömöszöli a katlannak tűnő sütőbe, nagy sebességgel pörögni kezd a játékot mindvégig „néző” Strindberg(kép).

tekintve bármely nagy fesztivállal felveheti a versenyt. A főműsorban tizenhat előadás szerepelt (ebből öt szlovák), emellett off-program, gyerekszínházi produkciók, filmbemutatók, kiállítások, a fiatal kritikusok nemzetközi szemináriuma, a „visegrádi négyek” színházi intézeteinek és szakembereinek tanácskozása, különféle workshopok tették zsúfolttá az egyhetes eseménysorozatot.

Az előadásokról szólva hadd kezdjem az érdekesekkel. Az előzetes programot tanulmányozva az egyik legígéretesebbnek a szentpétervári Komisszarzsevszkaja Drámai Színház Shakespeare-bemutatóját tartottam. Várakozásomat azonban csak félig igazolta a produkció, igaz, nehéz megítélni a valós teljesítményt. A *vihart* ugyanis egy bolgár rendező, Alekszander Morfov vitte színre, de mivel a Prosperót játszó színész váratlanul megbetegedett, ő ugrott be helyébe. A társulat oroszul, ő bolgárul mondta a szöveget, a színészek játszottak, ő csak jelezte a játékot. Ez végképp billegővé tette a produkciót, amelyben különben is hol pompás, hol erőltetett ötletektől túlszűfolt részek váltakoztak szimpla szövegrecitálással. A színpadon két sorban felfüggesztett hatalmas gerendák sora képezte a díszletet, ezeken mint hintákon lengtek, vagy felmászta rájuk; a kettős gerendásor különösen hatásos keretet adott a vihar érzékeltetések. Az előtérben, a földön állatbőrök, könyvhalmazok, földgömb s egyéb tárgyak jelezték Prospero közvetlen birodalmát. A jelentős húzásokon kívül két fontos dramaturgiai változtatást végzett a rendező. Az előadás azzal a jelenettel kezdődik, amelyben Prospero elmeséli Mirandának a szigetre kerülésük történetét, s ebbe szövi bele a vihar felkorbácsolásának epizódját;

továbbá a darabot mindössze kilencen játsszák, azaz néhány színészt kivéve a többség sok szerepet alakít. Morfov koncepciójának egyik sarkalatos pontja: Arielnek egész sereg társa van, akik Prospero akaratának hol csínytevő, hol engedelmes végrehajtóiként s - mint a távol-keleti színház segítői - a többi szereplő számára láthatatlanul avatkoznak bele a cselekmény menetébe.

Hangsúlyozottan keretes történet résztvevői vagyunk, de mégsem a folyamatos történetmesélés a fontos, hanem az, hogy a történet egyes fordulatairól a színházcsinálóknak milyen ötletek jutnak eszükbe. Ha a textus és a szituáció megindítja az alkotók fantáziáját, akkor egy háromperces epizódból tizenöt perces sziporkát csinálnak, ha nem, a legunalmasabb színházzá degradálódik a jelenet. Kiemelkedő a vihar megjelenítése - amelyet kottából vezényel le Ariel, s az egész színpad mozog, villog, változik -, illetve Miranda és Ferdinand találkozására. A rendező egy-egy szóból vagy mondattörédekből bontja ki az önálló szituációkat. A két fiatal a szöveg szerint kövé dermed a meglepetéstől, amikor meglátja egymást. Ez elég ahhoz, hogy Morfov kimerévítse és megnyújtsa a pillanatot, s a fekete ruhás Ariel-mások azonnal játszani kezdenek e két bábbá vált lényre. A pálcás bábozástól a bunrakun át a marionettig számos technikát felvonultató, hallatlanul mulatságos és tökéletesen kivitelezett betét születik. Hogy az egésznek mi köze van Prospero drámájához és Shakespeare-hez? Ilyet nem illik kérdezni. Szórakozni kell!

Mint ahogy mindenekelőtt szórakozni lehet a stockholmi Manjana Company *Júlia* kisasszony-előadásán is. Ez meglehetősen lehet

Önmagában remek színészi-rendezői összteljesítményt látunk, de megint csak felmerül a - tudom, konzervatív - kérdés: mindannak, amit a színpadon művelnek, mi köze van Strindberghez és a darabhoz? Ugyanakkor elgondolkodtam: vajon mit szólnak Svédországban ahhoz, hogy a klasszikus szerző és műve így jelenik meg a színpadon? Hiszen e produkció otthon számos díjat nyert, s több nemzetközi fesztiválon aratott osztatlan sikert. S felidéződött bennem, hogy milyen hatást váltott ki például Verebes István kassai *Bánk* bán-rendezése, amely csaknem ilyen pimaszul közelített a halottá mervévelt klasszikushoz.

Szintén a díjak sokaságát kapta meg a pozsonyi Nemzeti Színház produkciója, a *Székek*. Hangulatos és lendületes gála keretében hagyományosan a nyitrai fesztivál első napján osztják ki a szlovák kritikusok díját, s ebben az évben Lubomir Vajdička munkája a legjobb előadás és a legjobb rendezés díját, az Öregasszonyt játszó Emília Vášaryová pedig a legjobb színésznőnek járó elismerést érdemelte ki. De a legjobb férfialakítás kategóriájában az Öregembert játszó Emil Horváth is jelölve volt.

Bevallom, nem tartom jó drámának Ionesco szövegét, s igen kevés olyan előadását láttam, amely túl tudott lépni a darab fogyatékosain. A pozsonyi előadásban sem született revelatív, új értelmezés. Azt is mondhatnám, hogy a rendező - a lehető legmaradibb módon - csak hagyta játszani a színészeket. Ez a „csak” azonban nagyot sok mindent takar. Vajdička híven követi a szerzői utasításokat, ennek megfelelően kezdetben a tér csaknem üres, két szék áll egymásnak hátul a színpad közepén. A háttérben magasra nyúló fekete fal látható, rajta kétoldalt fenn egy-egy **ablak** s a hozzájuk vezető **vaslátrák**.

Az Öregember a bal oldali létra tetején áll, az Öregasszony lenn káráll, s ágaskodva próbálja lerángatni társát. Már ebben az első gesztusban is benne van mindaz, ami - Ionesco elképzelése ellenére - megemeli, emberivé, átélhetővé teszi a két öreg közötti viszonyt. Ahogy Vášáryová fellép az első lépcsőfokra, jelzi: ez a magasság is tériszonyt okoz neki, de félti a párját. Az Öregember lábát éppen csak eléri, de ahogy hozzányúl, abban simogatás és erőszakos követelés egyszerre jelenik meg. A továbbiakban változatokat látunk két egymásnak teremtett lényről, akik azon-ban egymással már nehezen férnek össze, mert a másikuk minden szavát, mozdulatát, gesztusát, s ami a lényeg: gondolatát és érzelmi rezdülését is unásig ismerik. Természetesen nem marad el a tér székekkel való betöltésének koreográfiája s a Szónok megjelenése és beszéde sem (a helyi nézők számára külön derűltéforrást jelentett, hogy a tagolatlan hangfoszlányokkal kommunikáló Szónok pózaival és gesztusaival bizonyos politikusokra utalt a színész, Milan Bahúl). De a lényeg: a két ember közötti kapcsolat szívet melengető kibontásának lehettünk tanúi. Az-

nek, Petr Léblnek ez volt az utolsó munkája, a bemutató után nem sokkal öngyilkos lett. Erről az előadásról igazán nem mondható, hogy hagyományos Csehov-stílust képvisel. Vagy mégis?

Hatalmas kétszárnyú falusi kapu zárja le az előszínpadot. A kapun, annak rendje-módja szerint, kis ajtó, levélnyílás, faragások. A darab első mondatai a kapu mögül hangzanak el, meg-megjelenik egy kéz a levélnyíláson, kidugja fejét az ajtón a dada, érződik: nagy sürgés-forgás lehet odabenn. Aztán ki-tárják a kaput, és elének tárul egy szűk, pici tér, a földre fektetve napozóágyak, a háttér-ben egy gyönyörű udvarház vászonra festett képe. S a pici, hangsúlyozottan színpadi tér-ben - fociznak. A Dajka (Zdena Hadrboľcová), a tetovált karú, cowboy-kalapos Tyelegin (Vladimír Marek) és egy sereg fiatalember piros mezben rúgja a labdát. Múlatják az időt, ha már az életrend felborult, nem akkor teáznak, reggeliznek és ebédelnek, amikor a rendes emberek, s dolgozni sem dolgoznak, hiszen akik munkára fognák őket, lazsálnak. A köpcös Asztrov (Bohumil Klepl), az El Greco-apostolt idéző Ványa

datot. Nem érezzük didaktikusnak e megoldásokat, hiszen e jelzések mindenekelőtt komikusak. Ez a kettősség végigvonul az előadáson: például Asztrov és Jelena szerelmi évődése a háztetőn kúszva-csúszva, egyensúlyozva zajlik; Asztrov és Ványa veszekedését vívódresszben és sisakban csörtéztve ábrázolják; Ványa egy stilizált, vadlibához hasonló, faragott teknőszerű hintát ereszt le a cseppet sem vamp Jelenának (Eva Holubová), felhúzza őt s fél felvonáson át ott is hagyja. Egyszerre jelenik meg a kanonizált Csehov-kép és annak ironikus kifordítása. Ez a kettős látásmód természetesen csak akkor érvényesülhet, ha az elidegenítő, időzöjlesz teatrális megoldások mellett a darabot is interpretálják, ha az abban megfogalmazott emberi kapcsolatok, fájdalom is megszületnek.

Lébl rendezése azért reveláció, mert egy tökéletesen tisztán értelmezett, minden apró gesztusig pontosan és érzékeny megvalósított előadás ötvöződik a darabot a mához közelítő, távolságot tartó, kommentáló és önreflexív elemekkel operáló rendezői hatásmechanizmussal. Ez a bonyolult rendezői-színészi látásmód a legkomplexebben és a legszebben



Zdena Madrbolcová (Dajka), Jiří Ornest (Ványa) és Petra Spalková (Szonya) a prágai előadásban

az egy nagyon „konzervatív” előadásnak. Mégis díjazták a kritikusok. (Úgy látszik, ott is - akárcsak nálunk - maradiak az ítések, hiszen mi meg Ascher Tamás „konzervativizmusát” találtuk díjakra érdemesnek.)

Nem Szlovákiában, hanem Csehországban kapott hasonlóképpen sok díjat a prágai Divadlo Na zábradlí *Ványa bácsija*. A cseh színház újító fenegyerekének tartott rendező-

(Jiří Ornest) és Tyelegin a felállított nyugágyakban pihegve beszélgetnek sorsukról. A valóság és a színház egységéről és különbségéről árukkodik minden rendezői beállítást. A férfiak dohányoznak, isznak, láthatatlan legyeket kergetnek - a realista színjátszás konvenciói szerint. Aztán hirtelen koreografált, egyszerre végrehajtott mozdulatokkal kísérik és tesznek nyomatékosan egy-egy mon-

a záróképben érvényesül. Az utolsó jelenetek színhelye egy falusi iskola. Lécekből rótt falak határolják a teret, amelyben két iskolai pad sorakozik. Amikor a Szerebrjakov házaspár és Asztrov távozik, nemcsak Ványa, Szonya, Tyelegin és a Dajka marad a színen, hanem benépesül az iskola, a padokba-padokra a kezdőképben focizó s a darabban végig jelen levő cselédek ülnek. A familiáris



Jacek Poniedzialek (Hamlet) és Magdalena Cielecka (Ophelia) a varsói előadásban (Ctibor Báčbraty felvételei)

hangulatban Ványa írogat, a tünényesen szép és kedves Szonya (Petra Spalková) kilép a padból, előrejön, és belekezd monológjába. A többiek papírrepülőket csinálnak, röptetik őket. Szonya könnyes-vidáman néz a jövőbe. Viháncolás, szomorú slágerzene. Szonya tintával egy-egy karakteres vonást rajzol a maga és Ványa bácsi arcára, ettől olyanok lesznek, mint két clown, s közben nehéz sorsukról beszélnek. Csupa ellentmondás, szívszorító tragikum és groteszk komikum.

Hasonló kettősség jellemzi a varsói Teatr RozmaitoŃci *Hamletjét* is, amelyet szintén egy fenegyereknek tartott rendező vitt színpad: Krzysztof Warlikowski. Két szemben lévő nézőtérfél között helyezkedik el az üres színpad. Oldalt néhány szék látható. Az előadás kezdetekor besiet három színész, felkapnak egy-egy széket, felteszik a dobogóra, leülnek, és hétköznapi közvetlenséggel belekezdenek az őrségváltás szövegébe. A színpad szélén egy feketébe öltözött fiatalember ül - közhelyes gondolkodásunk alapján arra gondolhatnánk, hogy Hamlet, aki - lám, milyen formabontó megoldás - már ekkor színen van. Aztán kiderül, ő Horatio. Az igazi meglepetés az, hogy a villámgyorsan lezajló első jelenetek után máris az udvarban vagyunk, némajátékban látjuk a király megkoronázását (akárcsak a tavalyi debreceni előadásban!), majd ünnepel a királyi család. A hattyúnyakú, törékeny, szöke Opheliával tagbaszakadt, kisportolt, kopaszra nyírt fiatalember ropja a táncot: Hamlet. Alig telt el tíz perc, s egy felvonáson túl vagyunk. Egymásba csúsztatott, sűrített jeleneteket látunk, majd megáll az idő. Felgyorsított és lelassított epizódok követik egymást, a rendező meglehetősen sza-

badon bánik a színpadi idővel. A teljes terjedelmében elhangzó Hekuba-monológot a szereplők szinte mozdulatlanul hallgatják végig, máskor a viszonylag kis játéktérben két vagy három, „csontra húzott” jelenet szimultán játszódik. Hamlet széken ülve, magába roskadva, alig hallhatóan, szinte magának motyogva mondja el a *Lenni vagy nem lenni*-monológot, Ophelia a fiú háta mögött áll a félhomályban, és hallgatja. Ophelia és Hamlet nagyjelenete (*Vonulj kolostorba*) ugyanolyan térformában zajlik, mint az első epizód: a két fiatal egymással szemben ül a széken. Nincs fel-alá rohangálás, teátrális handabandázás, őrjöngés. Két egymásnak teremtett ember őszinte számonkérése folyik. Csendes. Szünetekkel. Magukba melyedéssel. Hirtelen felcsattanásokkal. Szerelmes csókok és egymás ostorozása. Nem a lány hagyja el a színpadot, hanem Hamlet, és a hallatlanul izgalmas Magdalena Cielecka néhány másodpercben felvillantja: ez a beszélgetés, ez a szakítás túlélhetetlen. Ezek után magától értetődőnek tetszik, hogy Ophelia megőrülését is néhány nagyon finom jelzéssel oldják meg, s a lány többszöri megjelenését egyetlen erős jelenetbe sűrítik.

Itt is élnek a szerepsokszorozással. A kilenc főszereplőn kívül minden más figurát négy színész alakít. Egy-egy ruhajelzéssel vagy kellekkel különböztetik meg a figurákat. (A jelmezek természetesen nem jeleznek egyetlen kort sem.) A rendezés mindenekelőtt a szereplők közötti viszonyok kibontására koncentrál, miközben scenikai és dramaturgiai megoldásai szinte új darabot formálnak a *Hamlet*ből. (Felderengett emlékeimben az angol Footbarn Theatre sok évvel

ezelőtt látott híres cirkuszi *Hamletje*, ahhoz hasonlíthatnám Warlikowski értelmezésének újszerűségét és szabadságát.)

Elmarad az egérfogó-jelenetben a pantomimikus előjáték, ettől koncentráltabb és súlyosabb a színházon belüli színház. A szünetet arra a pontra időzítik, amikor Claudius elhagyja a termet. Marek Kalita nem üvölt, nem dühöng, csendesesen feláll, odamegy a király alteregőjét játszó színészhez, belenéz a szemébe, és szótlánul kimegy. Rendkívül erős zárás. A második rész ugyanennek a pillanatnak a megismétlésével folytatódik, de a jelenet iránya megfordul: az első rész vége a bal, a második rész eleje a jobb oldali térélfelnek szól. A kopaszodó, szöke, enyhén pocakosodó Claudius alig idősebb Hamletnél. Gertrud viszont elomló, fehér húsú, kapuzárás előtti korban lévő asszony. (Stanisława Celińska). Önmagában a szereplők karaktere értelmezi a dráma egyik Lénye-

ges rétegét. Mint ahogy a Hamlet-Ophelia kapcsola

tot is erősíti a színészválasztás. Magdalena Cielecka Opheliája ideális partnere lehetne Jacek Poniedzialek ifjú hercegének. A Jóisten is egymásnak teremtette őket, mégsem lehetnek egy pár. Két egészséges, szép fiatal, de mindegyikükben van valami túlhajszoltság, valami a helyüket nem találók bizonytalanságából, a lázadók fejfelvető dacosságából. Rosencrantzot és Guildensternit nők játsszák. Ez első pillanatban zavaró, hiszen a neváltás alapvetően áthangolja a figurákat és Hamlet-hez való viszonyukat. Aztán nemcsak elfogadjuk, de új értelmet is kap e rendezői döntés, ugyanis általa kontrasztba kerül Ophelia tiszta érzelme és a két néember üzleti és érdekorientsága. Ezáltal Hamlet és Horatio kapcsolata is felértékelődik, hiszen ebben a feminin dominanciájú világban egy igazi férfikapcsolat nagyon hangsúlyossá válik.

Az előadás igencsak megosztotta a fesztivál közönségét. Sokan fanyalogtak, sokan lelkesedtek. En az utóbbiak közé tartozom. Ha ez a *Hamlet* modern (netán posztmodern, ahogy ott többektől hallottam), akkor én szeretem ezt a modernséget (netán posztmodernséget). Akárcsak a *Ványa bácsi* modernségét (posztmodernségét). E két produkció rendezője ugyanis nem csupán a mindenáron való hatás kedvéért használja a meglehetősen hatásos elemeket, hanem azért, hogy kitágítsa a befogadói asszociációs mechanizmus határait. S ezzel - a folyamatosságot is reprezentálva - felsorakoznak azon rendezők közé, akik harminc-nyolcvan évvel ezelőtt mint a színház megújítói írták be nevüket a

RECKLINGHAUSENI JEGYZETEK

Egy

A J Á T É K Ö R Ö M E

A legenda szerint hamburgi színészek és rendezők a második világháború alatt Recklinghausenbe mentek színi előadásokat kérni a színház számára. Mivel fizetni nem tudtak, előadásokkal egyenlítették ki a számlát. A barterből a háború után fesztivál lett: a Ruhrfestspiele. Fesztiválpalota is épült, két színházteremmel. Nyaranként egyre több és több német színház vendégszerepelt a bányászvároskában. Tíz éve Hansgünther Heyme, a nálunk kevésbé ismert, hazájában azonban előkelő helyen jegyzett színházrendező vette át a fesztivál irányítását. A Ruhrfestspiele Európai Színházi Fesztivállá bővült, amelyre az elmúlt tíz évben a legjelentősebb alkotók előadásait hívták meg: Mnouchkine-től Wilsonon, Bondyn, Bessonon át Brookig, társulatokat Lausanne-tól Taskentig, Párizstól Kairóig. Jövőre Magyarország felé is „nyitni” szeremének a szervezők; valószínűleg hallunk még Recklinghausenről.

A jubileumi fesztivált az idén május elseje és június 25-e között rendezték meg. Ez idő alatt tizenhét színház előadásait láthat-ta a közönség; koncertek és kiállítások színesítették a programot. En az utolsó hetet töltöttem ott, amikor a legfontosabb fesztiválprodukciók kerültek színre.

Peter Brook a dél-afrikai Can Themba Az *öltöny* című novellájának színpadi változatát rendezte meg, a johannesburgi Township Theatre jórészt kezdő színészeivel. A történet anekdotaszerű szerelmi háromszög. A feleséget tetten éri házastársa, a szerető alsónadrágban menekül az ablakon át, ott marad az öltönye. A férj úgy áll bosszút, hogy az öltönyt befogadja a „családba”: feleségét arra kényszeríti, hogy asztalhoz ültesse, etesse, ágyba fektesse, sétálni vigye a „harmadikat”. Aztán összejevetelen nyilvánosan is bemutatja az öltönyt mint neje házibaratját. Az asszony végül belehal a megaláztatásba.

A történet érdekes, de igazán nem „szól” semmiről. Az előadás sem, legalábbis a szó klasszikus értelmében. Színpadi anekdota. Es valami sokkal több: egy előadás, amelynek a játék a lényege. A banális történet rafinált színészi munkával elevenedik meg, jelzésszerű térben, jelzéskellékekkel. Középen ágy, asztal, három szék, két guruló ruhaállvány, amelyet majd ablaknak és buszmegállónak használnak a színészek; egyszerű világítás, civil hatású, „szesinu” jelmezek. Csak az alapszö-

nyeg és az ágytakaró jelez valami riktó egzotikumot. Brook minden effektusról lemond. Az *öltöny* valójában nem színházi előadás, leginkább egy főiskolás helyzetgyakorlat-vizsgára emlékeztet. Es mégis lenyűgöző. A színészekből magával ragadó játékkedv árad. Az egyszerűség itt a végcél: a letisztult, könnyed, felszabadult játék hosszú próbaidőszak eredménye. Brook megint a színház alapjaihoz tér vissza. A színészek *velünk* és nem csupán *nekünk* játszanak, beavatottak vagyunk, szemünk láttára születik a színészi alakítás. Bejön egy férfi, egy Philemon nevű férfiról mesél, majd odalép az ágy mellé, és ő maga lesz Philemon, Mesterien változtatják az elbeszélést a megjelenítéssel: lelepleznek egy színházi titkot. A színészek boldogok, mert játszanak. A nézők is boldogok, mert együtt játszhatnak velük. Bölcsészokoskodásnak tűnhet, mégis idefom: Brook előadása valójában „szakrális aktus”, „beavatás”, amely megérett velünk valamit a „színház szentségéből”.

A B Á B S Z A B A D S Á G A

Brooknál a színész hitelesíti a ruhaállványt mint buszmegállót. A néző mindent elfogad, ha megérti a játékszabályt. Erre csak a szín-



Fourie Nyamande, Tau Qwelane, Louis Seboko és Rajesh Gopie a Csimpánz-projektben (Ruphin Coudyzer felvétele)

ház képes: tudattágító hatása van, felszabadítja a képzeletet.

A bábszínház reneszánszát éli a világban. Nálunk egyelőre - a nagy hagyományok ellenére - a köztudatban a bábművészet a *Futrinka utcai*ig tart. A honi színházi emberek kedves, enyhén lenéző mosollyal reagálnak rá, ha egyáltalán reagálnak. Máshol, mások rájöttek, hogy a bábszínház végtelen lehetőségeket kínál a kifejezés számára: segítségével olyan történetek jeleníthetők meg, olyan valóságok teremthetők meg, melyek „élő” színházban sosem. A virtualitás korában a bábszínház versenyképes lett.

A Handspring Puppet Company Afrika legismertebb színházi csoportja, amely klasszikus művek (*Faust*, *Übü király*) báb-előadásaisal vált világhírűvé. Recklinghausenben most legújabb darabjukat, a *Csimpánz-projektet* hozták el. A mű megszületése azért érdekes, mert az alkotók „a gombhoz kerestek inget”: olyan előadást szerettek volna, amely a majmokról szól. Rezervátumokat látogattak, csimpánzkolóniákkal éltek együtt, aztán létrejött valami, amely bizony gyenge lábakon áll, de nem ez a lényeg, hanem a báb és az ember, aki mozgatja. Az előadás megmutatja, hogyan lesz kettejük viszonyából színház. A sztori csak ürügy.

Sonja, a kutató egy csimpánzt nevel, akit kifinomult kommunikációra is megtanított, süketnéma-jelbeszéd segítségével. A majomlány felnőtt, eljött az idő, hogy megkezdje kolóniabeli életét a majomrezervátumban. A rezervátum vezetője, Mori Tadaszi megtetszik a nőnek, de sajnos a nő majmának is. A férfit lenyűgözi a nő, de sajnos a nő majma is. Az intelligens csimpánz végül is rabul ejti a férfi szívét, közös gyermekük születik (!), valamiféle ember-majom, és boldogan élnek a rezervátumban.

Elég rémes kis sztori, így, elmondva is. Színpadon még rosszabb, mivel ráadásképpen megspékeltek egy flash-back technikájú melodramatikus keretjátékkal, és ezen az egész dramaturgiai kátyvaszon még az sem segít, hogy magyarázatképpen néha animációs háttérvetítést alkalmaznak. A bejátszó árnyjátékokra emlékeztetnek, ám merőben feleslegesek. Az egészből egetverően rossz előadás is születhetett volna. Hogy nem ez történt, az egyrészt a majombáboknak köszönhető (tervező: Adrian Kohler, aki egyben a rendező is), másrészt a nyolc színésznek, akik a bábokat mozgatják. A majomfigurák szerencsésen elkerülik a naturalizmus csapdáját, a bordázott testeket papírszerű, áttetsző hátya borítja. A bunraku típusú bábok képzőművészeti remeklések. Egyszerre ketten, hárman mozgatják őket, a színészek összmunkája, fegyelme, koncentrációja lebilincsel. Ahogy több színész feloldódik egy bábszemélyiségben, az maga a csoda. Ahogy figyelnek egymásra és a bábra, ahogy koordinálják mozdulataikat, olyan élményt nyújt, mint amikor a kisgyereket a színpad mögé viszik, és ő rácsodálkozik a színpad titkaira. Ez a nyolc civil ruhás színész gyermekké tesz bennünket; elámulva figyeljük, hogyan jön létre a játék. Ezen a ponton lényegtelennek tűnik a szedett-vedett szövegválogatás, a dramaturgiai dilettantizmus.

A rezervátumban majomlázadás tör ki, amelynek egy csimpánzkölyök áldozatul esik. Halálakor a bábú mozgó színész kihúzza

kezét a fekvő bábból, majd a „holttestre” meredve kihátrál. Elbűcsúzik. Kicsit meghal ő is. Katartikus pillanat. Igazi színház.

EGYRAVASZ OPERA-ELŐADÁS

A sztárrendező, Luca Ronconi a firenzei Maggio Musicale nevű fesztivál számára rendezte meg a *Poppea megkoronázását*, Monteverdi „ösoperáját”, az angol Ivor Bolton zenei irányításával. Bolton '97-ben Münchenben már színréte a művet, az híres előadás lett, lemezfelvétel is készült belőle. Tizenkét fős, eredeti hangszereken játszó zenekarral, nagy erejű drámai értelmezésben szólaltatta meg a néha kissé unalmasnak tűnő zenét, „leporolta” a művet. A mostani előadásban sincs ez másképp: historikusan zeneszerszámokkal modern hangzásvilág jön létre. Két kor találkozik Bolton *Poppea-értelmezésében* csakúgy, mint Ronconi rendezésében. Egymás mellett létezik a ma és a történelem, s bár a rendező nyilatkozataiban hangsúlyozza az akkori és a mai Róma politikai viszonyainak hasonlóságát, ravaszabb annál, semhogy ezt direkt módon színpadra is tegye. A két kor párhuzama idézőjelbe teszi a történetet, és ezzel felszabadítja a befogadót, a nézőt. Nem „valóságot”, hanem „operát” látunk a színpadon.

Ez az operajátszás paradoxona: művilágot kell teremteni ahhoz, hogy igaznak tűnjék. Az opera nem tűri a realizmust. Ronconi azonban nem stilizál, mert az is csapda. Variációs formákkal játszik egy történeten belül. Es a néző együtt játszik vele. Es a színpaddal. Mert itt a színpad maga is játszik. Sőt, már az előfüggöny is, mely az előadás összetettségének jelképe lehetne: egy három részből álló táblára klasszikus operai függöny bordó redőzete van felfestve. Az előadás kezdetekor ez jobbra csúszik, aztán a felvonások végén játszani kezd: vagy ráhúzza az egyik szereplőt a még éneklő másikra, vagy maga előtt tolja ki az áriázó énekest. Színházi fricska: a függöny, ami nem az, aminek látszik. Játszó személy.

Az előadásban filmforgatásról vagyunk: filmgyári borszerzők csűrhe lézeng a színpadon. Betámolyog egy koldusasszony (Virtus), vitába keveredik egy magas homlokú dívával (Fortuna): melyikük hatalma nagyobb. A huzavonára a kameraman székében fölérjük emelkedő Ámor tesz pontot. Innentől kezdve „Ámor filmjét” nézzük, a filmdíszletet között meglevenedik Poppea és Nero szerelmének története, Ámor hatalmát bizonyítandó. A szereplők egyfajta romantikusan stilizált római modorban vannak felöltöztetve (jelmez: Vera Marzot), és nem vesznek tudomást arról, hogy filmszereplők csupán. Magyarán nincs elidegenítés, a történet - figyelem, modernkedő rendezőistökösök! - el van mesélve annak rendje és módja szerint. Annyi csak a furcsaság, hogy a szereplők fahrt-kocsikon érkeznek színpadra, hogy a grandiózus oszlopokból álló díszlet (tervező: Margherita Palli) folyamatos mozgásban van, ám ebben az elvont (legalábbis elvonatkoztatott) térben az énekesek bensőséges természetességgel léteznek. A fő történetbe dramaturgiailag nem igazán illeszkedő apród-epizód megmarad „maiban”, a motorbiciklis filmgyáriak körében, hiszen ennek az epi-

zódznak igazán semmi köze Ámor diadalához. Aztán a végülében összekerül a két kor, autók lepik el a színpadot, és a „szakadtak” végignéznek Poppea megkoronázását. Arnalta valahogy közéjük keveredik, imbolyog a kocsi tetején.

Ottavia búcsúáriája rendezői lelemény: hajón érkezik bal oldalról, lassan siklik a kocsi mögött, nagy operai kép, aztán egyszer csak „véget ér” a hajó, hiszen díszlet ez is. Váz és kerek. Az operai illúzió lelepleződik. A díszlethajó és a kocsi valóságossága éles kontrasztot eredményez.

Ronconi azzal győz, hogy sokfelől közelít a teatralitás kérdéséhez. Színházban vagyunk, ahol eljátszanak egy filmforgatást, amelyen egy Ámor nevű rendező leforgatja a *Poppea megkoronázása* című filmet. Kevésbé fifikás rendezőnél a stáb mindvégig jelen lenne. Itt nincs, csak néha, egy-egy jelenet erejéig. Nincs kamera, hiszen mi magunk „kamerázunk”. Ámor néha kikacsint ránk, mert játszik velünk is. Időnként megkettőződik. Ott van a színpadi filmjelenetben, és oldalt kinéz ránk a színházteremben. Most mi az igazság? Semmi és minden, hiszen ez egy opera-előadás. Tele idézőjelekkel, duplán és triplán, mégsem erőltetett, mégsem modernkedő. Mert az idézőjeleken belül minden halálisan komoly. A jelenetek nem önmaguk vannak idézőjelben, hanem az egyik jelenet a másikat teszi idézőjelbe. A különböző mozaikok egymáshoz való viszonyulásából jön létre ez a bonyolult rendszer.

Rendezői mutatvány, művészetfilozófia, esztétikai kérdésfelvetés - Ronconi előadása nagyon „dús”, csak egy baja van: nem lehet szeretni. Túlgondolt. Túlterhelt. Túl profi. Itt nem születik meg a színház, itt már rég készen van. Es működik. Szeretnék egyszer egy olyan opera-előadást látni, melyben a szereplők örömmel játszanak, szeretik egymást és a nézőket. Eddig nem sikerült. Ebben a műfajban itthon is, külföldön is rendező és énekes, mindenki önmagát szereti és szereteti. De azért Ronconi opera-előadása klasszisokkal a mi operajátszásunk fölött áll. Elég annyit szeretni, hogy az énekesek nem a színpadi magányukat osztják meg velünk, hanem szituációkban léteznek. Ez volna mindennek az alapja, itthon azonban még nem láttam megvalósulni egyetlen opera-előadásban sem.

Ronconi szereplőgárdájából kiemelkedik a kiváló ének- és mozgáskultúrával rendelkező Ámor: Stefania Donzell, a nagy drámai erejű Seneca: Giorgio Surian, az abszurd játékmód felé hajló Arnalta: Maria José Trullu, és természetesen a színpadot uraló Poppea: Veronica Cangemi. A negatív pólust egyetlen énekes képviseli: a híres kontratenor, Michael Chance, Ottone-alakításában leginkább egy elhízott óriássecsemőre emlékeztet, és nem a drámai sorsú szerelmesre. Hiába, még a nagy Ronconinak is beletörök a biciskája egy-egy színpadon.

MASZKOK

A fesztivál fő eseménye az *Imera* (görög szó, jelentése: A nap) összefoglaló címmel játszott három Euripidész-dráma volt, Hansgünther Heyme rendezésében. Egy szénbánya csarnokának két oldalán építették fel a két színpadot: a taskenti Ilkhom Színház színészeinek *Médeia*- és a lausanne-i Théâtre

Vidy Alkésztisz-előadása azonos díszletben, félórás szünettel követte egymást, majd másfél óra vacsoraszünet után (amikor is a kinti sátorban stílusosan „antik tálat” szolgáltak fel a publikumnak) a *Jón* más díszletben játszódtott. Az összesen ötórás esemény a görög dráma-versenyek hangulatát idézte.

A *Médeiát* a taskentiek egyszerű térben játsszák (mindhárom előadás tervezője a ren-

- szinte nincs is jelen az előadásban; ez a mérőben politikai értelmezés alapvetően megújítja a darabot.

A három Euripidész-előadás közül a *Médeia* a legmerészebb, és nem csak azért, mert Aigeusz egész szerepe kimarad belőle: Médeia az idegenséggel válik feleslegessé, szó sincs megunt szerelemről, kihunyt lángról. Iaszón a „megszokottat” választja az „ide-



Marina Matthias (Apollón) az *Alkésztiszben* (Mario del Curto felvétele)

dező): a háttérben függönyökkel takart emelvény, a „ház” jelzése, az előtér majdnem üres, csak hat szék látható, melyek színes függönyökkel és a talajt borító szőnyeggel együtt a darab végén a kórus lebontja: alatta minden hófehér, ez lesz a *Alkésztisz* díszlete. A *Médeia* jelmezvilága Jan Saudek képeit idézi: a szereplők erőteljes sminkmaszkot hordanak, kivéve Médeiát, aki egyszerű, fekete ruhában, maszk nélkül lép színre. Heyme értelmezésében Iaszón világa bohócvilág, színes és rikító, Kreón véres fehér kesztyűjével vakarja az ágyékát; brutális művilágban vagyunk, ahol Médeia nem erotikus démon, nem örvendő fúria, egyszerűen idegen. Az erotika - Kreón említett gesztusát leszámítva

gen” helyett. A hat nőből álló kórus arca félig van kifejtve: skizofrén helyzetben vannak a csiricsáré arcú Iaszón és a festetlen Médeia világa között. Médeia szörnyű tette elkövetése előtt az egyik kórustag rejtiküljéből rúzszt vesz elő, és bemázolja az arcát. Hasonul Kreón világához. A tüzszekéren (amely a színpad fölötti erkély) már színes „ikonként” jelenik meg gyermekei jelmezeivel (!) kezében. Nem diadalmaskodik, hiszen elveszítette önmagát. Érthetetlenül motyog. Éppúgy, mint a darab elején a cekkereivel matató dajka: ez a „matatás” mindvégig jelen van: Médeia a gyermekei csokipapírjait tépdési bosszúterve kiagyalásakor. A „kisrealizmus” és a „stilizáció” kettőssége különös feszültséggel ruhazza fel a iátéket.

Az *Alkésztisz* ugyanebben az időközben kifehéredett díszletben játszódik: a halál vidékén, álomszerű világban járunk. Az arckat teljes maszk borítja (tervező: Werner Strub). A maszkok itt is, a *Jónban* is kivételes szépségűek, és feltűnően könnyen viselhetők, a színészek arcává válnak. Az *Alkésztisz* három színész játssza végig kifinomult mozgáskultúrával (hiszen legfőbb eszközüik, az arcuk takarva van). Megkomponált gesztusvilág ez, amelyet a svájci színészek természetes nyelvként alkalmaznak. Euripidész ezen eldönthetetlen műfajú darabjának egész rajongótáborra van, jómagam nem tartozom közéjük. Heyme rendezése kiemeli a darab disszonanciáit, felerősíti, és nem próbálja elrejteni őket valamilyen álmegoldással. Apollón fiúruhás nő (Alkésztisz játssza majd), aki cigarettára gyújt idegességében, a Halál női ruhás férfi (Admétoszt játssza majd), aki nem karddal, hanem legyezővel csapkod. A két gyermek szüleinek kicsinyített másolata; Héraklész mindvégig egy tövestül kitépott fát cipel magával, aztán megront egy kórustagot, aki „bosszúból” felfedi neki Alkésztisz halálának történetét. A gyászmenet után felgyullad a nézőtéri fény: itt vége lenne a darabnak, ha tragédia lenne. De belép (a fácskával kezében) Héraklész, és jön a happy end. Az előadás éppolyan furcsa elemekből építkezik, mint maga a darab. Am mivel az sem áll túl közel hozzám, az előadás is hidegen hagyott.

Aztán a *Jón* magával ragad. Ez a mű egysegesebb, jobb is, mint az előző, noha ténylegesen kevesebb rajongója van. A díszlet itt teljesen más: fényes, vörösréz lejtő, belőle kimagasodó rézlap oszlopokkal: a templom tere, szent tér. (Míg az előző kettő csupán „otthon” volt.) A szereplők jórészt ugyanazok, mint az *Alkésztiszben*. (Egyébként is több elem köti össze a három előadást; külön tanulmányt érdemelne, milyen motívum hol, miért jelenik meg.) Giovanna Marini hatszólamú kardaljai, a kék ruhás, lopakodó-voyeurkodó kórustagok jelenléte, a Iónt alakító Marina Matthias minden nadrágszerrep-közhelyet elkerülő, kimunkált alakítása (ő volt Alkésztisz, illetve Apollón és Phérész az előző előadásban), a törtfehér és kék árnyalataiban tartott jelmezek, a fémfelületek tükrözései mind-mind hozzájárulnak a „delikát” színházi élményhez. A *Jónban* a kifinomult, esztétizáló hajlamú nyugat-európai színház diadalát láthatjuk. Minden a helyén, kristálytisza forma, mesteri kivitelezés. Természetesen mindez együtt jár némi „hüvösséggel”, ez azonban a *Jónnak* jót tesz: az előadás leginkább egy „szent aktushoz” hasonlít, van benne valami az ősi rítusokból, mintha az államalapítást megidéző misztériumot látnánk. Es a színészek mindezt olyan könnyed eleganciával, olyan színészi tudás birtokában, olyan természetes egyszerűséggel (!) jelenítik meg, hogy csak az juthat a hazánkfia eszébe, mennyire hiányos a honi színészoktatás.

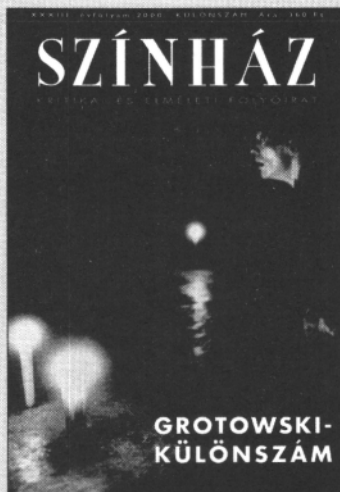
Persze a *Médeia* taskenti színészeinek közüik sincs a svájciak játékstílusához. Ok realista iskolán nevelkedtek, nem tudnak másból dolgozni, legfeljebb megpróbálnak máshogy dolgozni. Ez némi hitet adhat nekünk. Csak annyit kellene elérnünk, hogy ugyanezt

KÜLÖNSZÁM

A SZÍNHÁZ történetének során először jelentetett meg tematikus különszámot, amelyben a XX. század egyik legjelentősebb színházújítója, „a nagy mágus”, Jerzy Grotowski munkásságáról igyekeztünk sokoldalú képet adni.

A számban eddig magyarul még nem publikált Grotowski-tanulmányok, levelek, dokumentumok mellett a neves amerikai színházteoretikus, Richard Schechner alapműnek számító elemzése éppúgy megtalálható, mint az olyan rendezők írásai (Eugenio Barba, Ruszt József és Halász Péter), akikre nagy hatással volt a lengyel színházalkotó.

A különszám kapható az Írók Könyvesboltjában, az Atlantisz és az Osiris Könyvesboltban, a Fókusz Könyvruházban és a szerkesztőségben (1126 Bp., Németvölgyi út 6.), ahol egyébként régebbi SZÍNHÁZ-számok is kedvező áron megvásárolhatók.



SUMMARY

In November Budapest will for the second time play host to the Festival of the Union of European Theatres and Hungarian public will be able to see some of the best of world theatre. Ten foreign theatres will be present: the Théâtre National Populaire of Villeurbanne, France, the Meno Fortas of Vilnius, Lithuania, the Düsseldorf Schauspielhaus, the Theatergroep Hollandia, the Berlin Schaubühne, the Teatrul Bulandra of Bucharest, Rumania, the Cameri Theatre of Tel Aviv, Israel, the Royal Shakespeare Theatre, the Teatro Garibaldi of Palermo, Italy and the Maly Teatr of St.Petersburg, Russia, completed by two plays of our own Katona József theatre, Hungarian member of the Union. In order to help our readers to prepare for this outstanding theatrical event, our review publishes after an introduction by editor Tamás Koltai compilations of reviews, short histories, biographies and interviews related to each of the foreign theatre companies.

Tamás Koltai pays his respects to Béla Both, great old man of Hungarian theatre who was one of our remarkable theatre managers and directors; Mr. Both, even now-days always present at the Budapest first nights, has just turned ninety.

We publish an article by Géza Bodolay drawing the balance of his first season as managing director of the Kecskemét theatre and some notes on theatre practice by Péter Halász, a rather youngish father figure of Hungarian avant-garde theatre.

In our column concerned with contemporary world theatre Judit Csáki publishes an account of this year's Holland Festival, vice-editor István Nánay shares with the reader his impressions of the annual Festival of Nyitra-Nitra, Slovakia, and young director András Almási-Tóth offers some interesting thoughts inspired by the Recklinghausen Festival, Germany.

Playtext of the month, introduced by dramaturge Zsuzsa Radnóti, is *Child Géza*, a new play by János Háy.

ELŐFIZETŐI FELHÍVÁS

Kellemetlen bejelentést kell tennünk: 2001. január elsejétől a lap példányonkénti ára 192 forint helyett 292 forint lesz. Az áremelés okairól ugyanazt mondhatjuk, mint eddig: papírárak, nyomdaköltségek, infláció.

A szerkesztőség azonban mindent megtesz azért, hogy olvasóit megtartsa, sőt, hogy olvasótáborát növelje. Január 1-jétől változik az előfizetési díj is: egy évre 3000 forintért fizethetnek majd elő. Ezért olvasóink tizenkét számot, valamint egy különszámot kapnak, vagyis körülbelül tíz szám árérték tizenhárom számhoz juthatnak hozzá.

További kedvezményt kínálunk azoknak, akik december 15-ig fizetnek elő a SZÍNHÁZ-ra, ugyanis ők az idén érvényes előfizetési díjért, azaz

1920 forintért

biztosíthatják jövő esztendőre is lapunkat, amely előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál és a Levél- és Hírlapüzletági Igazgatóságnál (LHI) 1900 Budapest, Orczy tér 1. közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással LHI 11991102-02102799-00000000 pénzforgalmi jelzőszámra, illetve a SZÍNHÁZ szerkesztőségében (1126 Budapest, Németvölgyi út 6. III. 2., telefon: 214-3770) személyesen vagy telefonon, vagy átutalással (10402166-21624669-00000000).

HELYREIGAZÍTÁS

Előző számunk Kivégzés három felvonásban című cikkében a Veszprém megyei főjegyző neve helyesen: dr. Zsédényi Imre. Ugyanebben a cikkben a 22. oldalon található táblázatban az 1997-99. közötti bérlet-

számadatok véletlenül a nézőszámoszlopba kerültek.

A 26. oldalon lévő képaláírás hibás, Kállai Ferenc ugyanis nem a Nemzetiben, hanem a Belvárosi Színházban játszotta Romeót.

ÉLET ÉS ●
IRODALOM

IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

Szeretnénk Önt is olvasóink táborában üdvözölni, egy viszonylag szűk, ám rangos szellemi kör tagjai között.

Szerzőink, akikkel a lap olvasása révén megismerkedhet, a kortárs irodalom, publicisztika és grafika élvonalbeli képviselői.

Pénteken keresse az újságárusoknál, vagy fizessen elő az ÉS-re!

Előfizetési díj egy évre: 7894 Ft, fél évre: 4200 Ft, negyedévre: 2240 Ft

Megrendelem az ÉS-t.....pld.-ban.....időtartamra

Kérem, küldjenek részemre előfizetési csekket.

Név:.....

Cím:.....

A megrendelő szelvényt kitöltve küldje vissza címünkre
1099 Budapest, Rózsa tér 15. Tel.: 202 2044 Fax: 202 2044

A SZÍNHÁZ hivatalos honlapja a

www.lap.szhaz.hu

címen található.

Honlapunkon megtalálható a SZÍNHÁZ aktuális számának tartalma, és nemsokára elérhetővé válik a lap archívuma is!
Folytassa az olvasást az Interneten!

FOTÓ GALÉRIA

Serge Ligtenberg: Cid
A holland fesztivál egyik kiemelkedő előadása volt az amszterdami Toneelgroep Cidje, amelynek címszerepét Hans Kesting játszotta



VIDÉKI SZÍNHÁZAK TALÁLKOZÓJA

2000. október 28. – november 9.

dátum	Thália Színház nagyszínpad 19 ⁰⁰	Thália Színház Új Stúdió 19 ³⁰	Thália Színház Régi Stúdió 11 ⁰⁰ és 14 ³⁰	Merlin 19 ⁰⁰
28.	15 óra Szophoklesz: Philoktétesz r: Ruszt József Zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház	19 óra Akutagava: A vihar kapujában r: Telihay Péter Nyíregyházi Móricz Zs. Színház – Thália Színház		
29.	Tamási Áron: Ábel r: Szőke István Soproni Petőfi Színház	Akutagava: A vihar kapujában r: Telihay Péter Nyíregyházi Móricz Zs. Színház – Thália Színház		Buckman: A zenekar r: Gáspár Tibor Békéscsabai Jókai Színház
30.	Osborne: Dühöngő ifjúság r: Valló Péter Szegedi Nemzeti Színház	Paul Zindel: Gamma-sugarak hatása a százszorszépekre r: Illés István Győri Nemzeti Színház		Genet: Cselédek r: Forgách Péter Nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház
31.	Mikszáth Kálmán: A beszélő köntös r: Bodolay Géza Kecskeméti Katona J. Színház			Genet: Cselédek r: Forgách Péter Nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház
1.	Marie Brolin - Tani: Orfeo Győri Balett			Albee: Nem félünk a farkastól r: Fehér György Miskolci Nemzeti Színház
2.				Moliere: Tartuffe r: Nagy Sándor Kecskeméti Katona J. Színház
3.	Feydeau: Osztrigás Mici r: Csiszár Imre Pécsi Nemzeti Színház	Babits - Pozsgai: Gólyakalifa r: Pozsgai Zsolt Kecskeméti Katona J. Színház		
4.	Puccini: Triptichon r: Kovalik Balázs Szegedi Opera	Babits - Pozsgai: Gólyakalifa r: Pozsgai Zsolt Kecskeméti Katona J. Színház		Erdmann: Mandátum r: Mohácsi János Nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház
5.	Molnár Ferenc: Olympia r: Kozák András Székesfehérvári Vörösmarty Színház		Andersen: A császár új ruhája r: Adorján Viktor Székesfehérvári Vörösmarty Színház	Erdmann: Mandátum r: Mohácsi János Nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház
6.	Bornemisza Péter: Magyar Elektra r: Beke Sándor Egri Gárdonyi Géza Színház	15 óra Pam Gems: Plaf r: Szegvári Menyhért Egri Gárdonyi Géza Színház		Csehov: Platonov r: Rusznyák Gábor Kaposvári Csiky Gergely Színház
7.	Gogol: Háztűznéző r: Keszég László Kaposvári Csiky Gergely Színház			Garcia Lorca: Bernada Alba háza r: Szántó Erika Győri Nemzeti Színház
8.				
9.		Békés Pál: TV-játék r: Czeizel Gábor Debreceni Csokonai Színház		

