

2005. NOVEMBER

XXXVIII. évfolyam 11. szám

Színház

342 Ft

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG
ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET



*Nagy József:
Utolsó tájkép
Phaidra, Dr. Bőregér
Litvai Nelli: A gránátalma leve
(dráma)*

VILÁGSZÍNHÁZ:
OPERA, FESZTIVÁLOK



Színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG
ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET
XXXVIII. évfolyam 11. szám ■ 2005. november

Koncz Zsuzsa felvétele



PHAIDRA – KRÉTAKÖR

Szlovák Judit felvétele



TRAPITI – KOLIBRI SZÍNHÁZ

Dusa Gábor felvétele



44 FEET – LA DANCE DEPARTMENT

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS

A szerkesztőség: CSÁKI JUDIT ■ CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár) ■ KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő) ■ KUTSZEGI CSABA (tánc) ■ SZÁNTÓ JUDIT ■ TOMPA ANDREA (Világszínház, OSZMI)

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

Terjeszti LAPKER Rt. és alternatív terjesztők.
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág.
Előfizethető a szerkesztőségben, közvetlenül a postai kézbesítőknél,
az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban
és a Központi Hírlap Centrumnál
(Bp., VIII., Orczy tér 1. Tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp., 1900).
További információ: 06 80/444-444; hirlapeloizetes@posta.hu
Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102-02102799
Előfizetés egy évre: 3000 Ft – Egy példány ára: 342 Ft

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

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



Megjelenik havonta
XXXVIII. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

VILÁGSZÍNHÁZ OPERA

- Koltai Tamás: SZERELEM ÉS HALÁLMSZTIKA 2
Fény-árnyék Salzburgban és Bayreuthban
- Lars von Trier: FEKETE SZÍNHÁZ 10
Milyen lett volna az én Wagnerem?
- Koltai Tamás: HITLER UDVARI SZÍNHÁZA 11
Brigitte Hamann: Winifred Wagner, avagy Hitler és Bayreuth
- Péteri Lóránt: VILÁGSZÍNPAJ 13
Előadások a Covent Gardenban
- Márók Tamás: AZ ÖREG EMBER OTELLÓJA 17
Domingo négyeszer

VILÁGSZÍNHÁZ RIMINI PROTOKOLL

- Gáspár Ildikó: VALAKI IRÁNYÍT 19
Call Cutta
- Milo Rau: MINDANNYIAN SPECIALISTÁK VAGYUNK 21
Az RP és a valóság rekonstrukciója

VILÁGSZÍNHÁZ FESZTIVÁL

- Fábri Péter: JELENETEK A NÉMET SZÍNHÁZBÓL II. 23
Előadások a Deutsches Theaterben
- Deres Péter: A TANZÁNIAI SZÍNÉSZ KÉRDÉSEI 28
Svéd Színházi Biennále
- Novák János: MÁ S 32
Gyermek- és ifjúsági színházak találkozója

ÉVADNAPLÓ

- Karsai György: VOLT EGYSZER EGY SZEZON VII. 38

INTERJÚ

- Nánay István: A TÁRSULATÉPÍTÉS ÉRDEKEL 44
Beszélgetés Meczner Jánossal

KRITIKAI TÜKÖR

- Karsai György: JÁTÉK ÉS GYLKOLÁS 48
Tasnádi István: Phaidra
- Csont András: ÖRÖMELVEN INNEN ÉS TÚL 50
Johann Strauss: Dr. Böregér
- Urbán Balázs: ISTEN ÉS POKOL 53
Webber-Elton-Bródy: Volt egyszer egy csapat
- Székely Szabolcs: A JÓ, A ROSSZ MEG A VÉN NYANYA CSÚFSÁG 55
Darvasi László: Trapiti

TÁNC

- Halász Tamás: MEGÉRKEZTEM – ÚJ ÚTON JÁROK 57
Beszélgetés Magyar Évával
- Kutszegei Csaba: TÁJKÉP CSATA UTÁN 60
Utolsó tájkép
- Mestyán Ádám: A SZÍNÉSZ DICSÉRETE 62
44 FEET; Tuttugu og tvier

DRÁMAMELLÉKLET: Litvai Nelli: A gránátalma leve

A CÍMLAPON: Nagy József az *Utolsó tájkép* előadásában
(MU Színház)

Koncz Zsuzsa felvétele

A HÁTSÓ BORITÓN: Anna Netrebko a *La traviatában*
(Salzburgi Ünnepi Játékok)

Klaus Lefebvre felvétele

KOLTAI TAMÁS

Szerelem és halálmisztika

■ FÉNY-ÁRNYÉK SALZBURGBAN ÉS BAYREUTHBAN ■

ELŐJÁTÉK: MITRIDATE (SALZBURG)

Mozart első *opera seriája*, a tizennégy éves korában írt *Mitridate* egyike a huszonkét színpadi műnek, amely jövőre, a szerző születésének kétszázötvenedik évfordulóján szcenírozva lesz látható a Salzburgi Ünnepi Játékokon.

Itt érdemes megállni és levonni néhány tanulságot. Az első egy közhely: az operák adekvát megjelenési formája a színházi előadás, nem a koncert, ahogy azt nálunk néha sugallni próbálják. Peter Ruzicka, a távozó művészeti vezető a nagyszabású programot hagyta hátra búcsúajándékként, és az utódja nem nullázta le. Mind a huszonkét Mozart-operát többször eljátszani a hathetes fesztivál alatt – ehhez kevés a bejáratott Salzburg-üzem. Ehhez új színház kell. A neve Haus für Mozart, ugyanúgy a „szikla” elé építették, mint a Grosses Festspielhaust és a Felsenreitschulét, kettőjük mellé, harmadiknak. Mintegy ezerkétszáz nézőt tud befogadni, így a hármas, csúcstechnikával ellátott épületegyüttesben körülbelül négyezernyolcszáz nézőnek van hely esténként. A negyedik „operaház”, a Residenzhof – egy nyolcszáz ülőhelyes tribünnel felszerelt, fedett és fűtött barokk udvar a Dóm szomszédságában (itt játsszák a *Mitridatét* is) – szintén képes különleges szcenikai megoldásokra. A négy helyen összesen ötezerhatszázán férnek el. A Fellner–Helmer építette Landestheater, a halleini Pernel-Insel „üzemcsarnoka”, illetve a Stadtkinóból átkeresztelt republik (így, kisbetűvel, a „Fiatal rendezők” sorozatprojekt színhelye) a drámai előadások további kétezer nézőjét fogadja be. És akkor még nem esett szó a Mozarteumról mint koncerthelyszínről, a Domplatz szabadtéri tribünjéről, ahol a kezdetek óta a *Jedermann*t játsszák, ha nem esik az eső, valamint néhány kisebb játékhelyről.

Bejun Mehta (Farnace) és
Miah Persson (Sifare) a *Mitridatében*

Mindezt csak a mihez tartás végett, ha valakinek itthon a szegedi szabadtérről vagy egy kastélyteremben tartott kamarakonцерtról eszébe jutna „magyar Salzburgot” emlegetni.

A *Mitridate* áriák és recitativók statikus füzére – „hosszabb, mint a *Parsifal*”, mondta a szünetben a nézőtéren ülő Schiff András a *húzásokkal játszott* darabra –, amelyben a zeneszerző, ha nem is radikálisan, de a korabeli librettó- és operakánont egyaránt megújította. A dramaturgiai és zenei újításoknál (sokan emlékeztetnek egy szólókürttel kísért szoprán áriára, amely a későbbi nagy műveket idézi) figyelemre méltóbb a gyermek Mozart emberi érettsége, amellyel a szereplők belső kollízióit kezeli. A darabnak látványos cselekménye nincs, de a konvencionális viszonyok sok történést sodornak. Ezeket a címszereplő Mithridatész fogja össze (az opera teljes címe *Mitridate, Rè di Ponto – Mithridatész, Pontosz királya*), aki a rómaiakkal harcolva családi konfliktusokkal is küzdelmet folytat. Egyik fia hű, a másik a rómaiakhoz húz, és mindketten – akárcsak maga a király – ugyanabba a nőbe, Aspasiába szerelmesek. A hadiszerepence forgandó, a szerelmi szálak is a titkolózás és az intrika szabályai szerint szövődnek. A király cselekkkel, például halálhírének elterjesztésével akarja kifürkészni környezetét valódi szándékait, s amikor úgy látja – tévesen –, hogy mindenki az ellensége, gyakorlatilag az összes szereplőt lecsuktatja, és halálra ítéli. A végén mindenki kiszabadul, és tanúsítja hűségét: a két fiú apja mellett harcol, és győzelemre segíti. Mithridatész azonban azt hiszi, hogy a csata elveszett, és öngyilkosságot követ el. Mielőtt meghalna, bocsánatot kér kegyetlenségéért, és áldását adja fiaira.

A meghasonlott főfigurát és az opera egész zenei szövetét Mozart – apja szigorú felügyelete és intenciói mellett – a *chiaroscuro*, azaz a fény-árnyék, a világos és sötét közötti átjárás hatásmechanizmusára kontemplálta. Konvencionális-statikus előadásban ez a hatás nem érvényesül. Az az egyszerű tény, hogy a cselekmény a recitativókban zajlik, és az





Tükörjelenet a Mitridatéból

áriákban reflektálódik, korábban kihasználatlan lehetőség a barokk típusú operák zenei és drámai színre vivői előtt. Marc Minkowski, a *Mitridate* karmestere erősen koncentrálna a szereplők belső ellentmondásaira, amit zenei kifejezőeszközök segítenek, például a *da capo* áriaforma vagy a már említett szólóhangszeres kíséret; az utóbbit úgy is föl lehet fogni, mint az operai hős szembenézését rejtett, belső énjével. A címszereplő tenorista, Michael Croft például alkalmat talál az ellentmondásos jellem – ázsiai barbár, honvédő és hódító katoná, hirtelen haragú, bizalmatlan, féltékeny uralkodó, gyöngéd apa – tisztán vokális eszközökkel való megjelenítésére, de jelentős támogatást kap a rendezőtől is. Günter Krämer szakít az önálló áriák konvenciójával, a szereplők többsége szinte végig jelen van, akkor is, ha ez nem következik a mű dramaturgiájából. A börtön például egyszerű cellasor, amelyet az automatikusan működő, horizontális ajtók képeznek nyitott állapotban. Mindenki egyedül van, és mindenki részese a másik sorsának. Így bonyolult kapcsolatszövevények jönnek létre, amit még izgalmasabbá tesz egy ravaszul felállított, a háttér fölé magasodó tükör. Ebben reflektáltan láthatók rejtett mozgások, a szereplők mintha függőleges falon közlekednének, máskor fölszórt homokot magukkal söpörve csúsznak le a lejtőn, szintén „függőlegesen”. A valóságos és virtuális mozgások furcsa, megbillent, bizonytalan világot tükröznek. A kontratenor Pascal Bertin szerepe szerint hírt hoz, az őt hallgató foglyoknak viszont be van kötve a szemük, így nem látják, hogy a hír manipulált, a király (aki az eredeti szerint nincs is jelen) olvastatja föl papírról, s aztán egyetlen mozdulattal elvágja a hírhozó torkát. A jelenet *ebben a formában* hiányzik a darabból, mégis belefér a reflektált történetmesélésbe, amelynek a műből vett mottója – „Mithridatész győztes, nem legyőzött” – föl van írva a színpad fölé, „ismeretlen” nyelven. A szereplők mai ruhákban, katonai ancúgban, napszemüvegben, kosztümben-körömcipőben játszanak – de ez olyan természetes, hogy szót sem érdemel.

ELSŐ FELVONÁS: A VARÁZSFUVOLA (SALZBURG)

Vágjunk a középhe: Graham Vick rendezése (karmester: Riccardo Muti) lényegében egy valamikor mesepalotaként funkcionáló, mára lepusztult *öregék otthonában* játszódik, melynek közepén hatalmas sírgödör tátong – maga a menhely is felig-meddig a föld alatt van –, mögötte jókora földhányás, és a gödröt szinte végig folyamatosan ássák a második felvonás alatt. A menhely lakói – emlékeztetőül: a bölcsesség templomának papjai – hajlott hátú, aszott vénemberek és vénasszonyok, botra támaszkodva totyognak, bóbiskolnak, vagy újságot olvasnak a társalgó rozszant bútoraira telepedve. Az Éj királynője a sírból lép ki bosszúáriája („*Die Hölle Rache*”) előtt, a három gyermek is onnan mászik elő talpig bányászcsemetének öltözve, lámpás sisakkal. Tamino és Pamina a tűz- és a vízpróba alatt mozdulatlanul, egymást átölelve állnak a sír szélén, Tamino feltartott kezében a varázsfuvola, Pamináéban pisztoly.

Mielőtt végletesen elragadtatnánk magunkat (mint az osztrák heccsajtó egy része), érdemes odafigyelni azokra az elemzőkre, akik *A varázsfuvola* értelmezésében markáns szerepet tulajdonítanak a szabadkőműves halálmisztikának. Közéjük tartozik Fodor Géza is, de ő még tovább megy, amikor *A Mozart-opera világképe* című könyvében kimutatja, hogy Mozartot egész életében foglalkoztatta a halál problematikája. Még gyerek, amikor – *nota bene*: 1770. szeptember 29-én, alig három hónappal a *Mitridate* milánói bemutatója előtt – egy ismerősük halálhírére reagálva azt írja édesanyjának, hogy „nem kell túlságosan elkeseredni, mert mindig Isten akarata a legjobb, és Isten jobban fogja tudni, hogy ezen a világon jobb-e lenni vagy a másikon”. Ez a sóhaj – öntudatlanul – a szabadkőművesek halálkövetéséhez közelít. Mozart másfél évtizeddel később egy szabadkőműves-páholy tagja, a „mozgalom” ideológiája pedig tudvalóan *A varázsfuvola* alapélménye. Fodor szerint „Mozart és a szabadkőművesség művészi egymásra találása éppen a halálprobléma jegyében történt, az 1785 nyarán komponált *Szabadkőműves gyászzenében* (K 477=479a), amely szinte a programzene egyértelműségével fejezi ki a mozarti vallásos fatalizmus új, szabadkőműves perspektíváját: a halál a kulcs az igazi boldogsághoz”. Ugyancsak Fodor Géza idézi hivatkozott Mozart-könyvének első kiadásából *A varázsfuvola* Sarastrojának No. 10 F-dúr áriájáról („*O Isis und Osiris*”) írt korábbi megállapítását: „Sarastro nyíltan megfogalmazza, hogy világának követelményei már-már túl vannak az életen, a próba-



tételek halálos veszélyt jelentenek. [...] végső, az életben szinte megoldhatatlan problémáról van szó, olyan kérdésekről, amelyekre Sarastro voltaképpen nem tud, nem tudhat megnyugtató választ adni. Ezért nem tehet mást, mint hogy feltétlen nyugalommal közli a végső tényét.”

A „végső tény”, a halál – nyilván erről szól Vick salzburgi rendezése. Ebből a *prekonceptióból* azonban nem következik a beavatási szertartásnak mint a halál előszobájának egy teljes felvonásra, illetve a sötét tónusoknak – a szó szoros értelemben vett színpadi sötétségnek – az egész előadásra való kiterjesztése, különösen egy olyan darabban, amely valóságos és jelképes értelemben is a világosság és sötétség *kontrasztjára* épül, s ez a Nap és az Éj birodalmának evidensen látható szimbólumrendszerében manifesztálódik. Fölmerülhet, hogy a rendező az úgynevezett „ellenfelvilágosodás-elmélet” követőjeként iktatta ki az előadásból a fényt, s mint majd látni fogjuk, a vidámságot és az emelkedettséget is – ennek hívei számos zenei érvert hoznak föl amellet, hogy Sarastro valójában manipuláló, kegyetlen zsarnok, az Éj királynője pedig fájdalmas anya, aki csak rabságából akarja kiragadni Paminát –, de megítélésem szerint nem erről van szó, azon egyszerű oknál fogva, hogy a produkció nem ad lehetőséget egy ebből következő koherens elemzésre.

Vick kézenfekvő paradigmát állít az öregséggel szembe – a fiatalságot. Az előadás Taminoja edzőcipős mai tinédzser – legalábbis annak van kontemplálva, mert Michael Schade inkább rövidnadrágos, retardált felnőtt –, aki a játék kezdetén kék mintás gyerek-szobájában alszik, amíg föl nem ébreszti az ágyában tekergőző kígyó. A szekrény tetején álló kivilágított terrárium csakugyan üres, noha a kígyó aligha abból mászott ki, valószínűbb, hogy Tamino álmodik. A gyerekszoba játéka – nem a szörfdeszka és a számítógép – majd nagyra növesztve visszatérnek: a sasszárny, a napraforgó, a bukósisakos koponya később komoly szerepet kap. Úgy tűnik, szorongásos álomról van szó, ami hihető; gyerekeknél nem ritka az elmúlás irracionálisára magyarázatot nem találó halálfélelem. Ettől kezdve tehát minden Tamino álmaként kezelendő, a tapéta réseiből kilépő három vonzó



Tamino (Michael Schade) és a három dáma (Edith Haller, Karine Deshayes, Ekaterina Gubanova)

lány (akik belefekszenek az ágyába), az arcképes posztert hozó hölgy (aki eltűnik a lepedő alatt) és a sípon játszó, *patchwork*-ruhás fiatalember (akinek a gardróbajtó mögött télikertje van). Az utóbbival indul Tamino (álom)kalandra. A szobácska eltűnik, előbb keskeny csigalépcsőházba, majd egy félig elszáradt napraforgóföldre jutunk, ebből emelkedik ki három kijárat (hasonlítanak a gyerekszoba szekrényére), amelyek majd az „öreges otthonába” vezetnek. Jönnek is a trottyosok, tudjuk, hogy (a darab szerint) vadászatból, Sarastro vadászruhában, stüszikalapban, puskával, ő még viszonylag jó karban van, de mögötte a reszketeg vénsegek épp csak az embermagas, kórószerű napraforgótábla – a „Nap-birodalom” jelképe! – széléig kecmergnek ki a fennkölt zenére. Hat oroszán vontatta diadalkocsi persze sehol. Monostatos és csapata csupa gázálarcszerű maszkot viselő, nadrágtartós hüllő-ember (messziről nem jól kivehetőek), a csengőszóra táncot lejtő vadállatok félszeg, béna, vergődő kriplik (benn maradnak a napraforgóban, csak a szobából ismerős, ott kicsi, itt óriási sasszárny verdesése dominál, sőt a második felvonásban is „játszik” a falnak támaszva).

A második felvonás rozszant elvarázsolt kastélya – belógó száraz faágaival, opáloosan átderengő padlójával, középen félbevágott csigalépcsőjével, amelyet majd összetolnak a fináléban, de csak Sarastro tud fölmenni a közepéig, az Éj királynője korábban lebénul – egyedül az öregasszony Papagenának (Martina Janková) áll jól, őszipirtósága a helyén van a szenilis nyugdíjasok között, akik rosszul öltözöttek, pizsamában, szélütötten csoszognak vagy alszanak, és lökdösnüik kell egymást, amikor „szavazásra” kerül sor. Egy alkalommal a Sprecher (Franz Grundheber) is föl akar szólalni pokróccal a hátán, de Sarastro (René Pape, aki már-már maga is veterán, legalábbis ebben a szerepben) nem hagyja szóhoz jutni. Az egész felvonás nyomasztó és groteszk, haragudni nem lehet a szerencsétlen öregekre (ki érezne haragot egy szegényház lakói iránt?), csak szomorúan töprengeni, mibe is akarják „beavatni” a szépreményű, szerelmes fiatalokat. A helyzet bizarrságát egyedül Papageno (Markus Verba) érzékeli: egy napraforgó-dizájnos giccságyon adja elő az „*Ein Mädchen oder Weibchen*”-áriát, keserű gúnnyal, óriási reflektált szüneteket tartva közben, mint aki maga is csodálkozik, hogyan lehet nő után ácsingózni ezen a szörnyű helyen; az egész előadás során ebben az egyetlen mozzanatban éreztem az *értelmezés* szándékát. A fiatalok attól kezdve, hogy a róluk való döntés idején fekete lepelbe burkolják, kvázi eltemetik őket, közömbösnek látszanak sorsuk iránt, Pamina (Genia Kühmeier) pisztollyal a kezében sem foglalkozik komolyan az öngyilkosság gondolatával (ami pedig elő van írva neki). Talán rosszul emlékszem a darabra, újra segítségül hívom Fodor Gézát, aki másokat is idézve emfátikusan bizonyítja, „hogy a színpadi bevonulás a ragyogó templomba, a templomba való belépés, Tamino és Pamina felvétele a ragyogó templomba, az ígélet után a megvalósulás, a nap vakító fénye, a győzteség és ünnepélyesség, a föld mennyországá válása, a jelenben megtörténő epifánia miként jelenik meg a bécsi klasszikus struktúra jóvoltából tiszta zenei kompozícióként, hogy ez az önálló zenés színházi szerkezet miért nagy pillanata a bécsi klasszikus zenének, és általában a zenés színháznak”.

Ragyogó templom? A nap vakító fénye? A föld mennyországá válása? Sötét, föld alatti sírgödör, Tamino és Pamina a résnyi szabad tér és a színpad szélén kókadozó csenevész napraforgók felé indul el a végén. „*Triumph, Triumph, du edles Paar*”, énekli a kórus, de a nemes pár nemigen látszik legyőzni a halálmisztikát. „*Osztlik az éj*”, mondja a szöveg, de az éj nem osztlik. Vélénk, föl kellene ébredni, az álomkeretjáték lezárását kívánna. Sajnos, Mozart ehhez „túl kevés” hangjegyet írt. Csak arra



Az „öregék otthona”

marad idő, hogy a hátrahagyott fuvola kigyóként kezdjen tekergőzni. Ez legalább jó. De kevés.

MÁSODIK FELVONÁS: LA TRAVIATA (SALZBURG)

A halálmisztikát vagy halálmementőt Willy Decker *La traviata*-rendezése bontja ki a maga lenyűgöző drámai feszültségében és szépségében. Ez az előadás ékes bizonyítéka annak, hogy a koherens, a mű egészére és annak részleteire is kiterjedő *átértelmezés*, amely a koronként változó ízlés, esztétikai szemlélet és színpadtechnika jegyében létrejött eszközöket alkalmazza – magas művészi szinten – a klasszikusokra, radikálisan új interpretációjával is hű marad az eredeti alkotás szelleméhez, szerzői intenciójához, sőt eddig ismeretlen feszültségekre, konfliktusokra, életigazságokra derít fényt.

Az előadásnak van egy *csaknem* végig néma szereplője: magas, elegáns, ősz szakállú öregúr, aki már az előjáték alatt, sőt előtte, a nézők érkezése közben ott ül oldalt, a nyitott színpadon, egy falnak támasztott, hatalmas óraszámplap előtt; csak menet közben derül ki, hogy jelenléte valóságos-e vagy transzcendens. A színpad, Wolfgang Gussmann díszlete volta-képp üres tér, csupán egy ívelt, világos fal határolja le, amely teljes (jókor) szélességében betölti a hátteret, de nem fut föl a magasba, hanem galériát képez, azaz végig lehet haladni a tetején, úgy, hogy a szereplők térdtől vagy deréktől fölfelé látszódnak. Csak baloldalt nyílik a falon magas ajtó, és a fal előtt fut körbe pam-lagszerű ülőke. A színpad mindvégig vál-

tozatlan; az eredeti második felvonásban „színes mintát” vetítenek az ívelt fal fölé.

A szcenika létrehozta az előadás absztrakt terét. Az első pillanattól kezdve világos, hogy a rendező nem fogja rekonstruálni Verdi operájának eredeti párizsi miliójét a XIX. század közepéről. Az előjáték első hangjai után nyílik az ajtó, és belép a Violetta alakító Anna Netrebko. Itt most különleges alkalom nyílik leszögezni, hogy a színházban nincs önálló, a szereplőktől független rendezői koncepció – az elképzelés bázisa mindig a színész. Bármiely evidens is ez, ritkán valósul meg tökéletesen, különösen az operaszínpadon, ahol egyszerre kell megfelelni a vokális, hangtechnikai követelményeknek és a szerepformálás feltételeinek, amelyekhez a játékkészségen kívül a karakter alapvető fizikális hitelessége is hozzátartozik, adott esetben a külső megjelenés, az életkor, a temperamentum stb. Magyarán szólva Violetta Valéryt, az ünnevelt kurtizánt – a figura valóságos modelljét, Marie Duplessis-t Alexandre Dumas *A kaméliás hölgyében* Marguerite Gautier-ként szerepelteti – nemigen szabadna koros és testes szopránoknak eljátszaniuk, noha, mint köztudott, eljátszzák. És még az sem elég, ha valaki szép és fiatal; néhány hónappal ezelőtt Budapesten énekelte a szerepet egy nemzetközileg elismert, fiatal és szép énekesnő, akinek ráadásul hangkvalitásai is figyelemre méltóak, csakhogy naivaalkatából olyannyira hiányoznak az erotikus vonások, hogy nem Violetta volt, hanem Violetta paródiája.

Anna Netrebko, a harmincas évei elején járó orosz szoprán az elmúlt két év fölfedezettje és dédelgetettje, aki minden erénnyel rendelkezik a sztároláshoz és a legendaképzéshez (állítólag takarítással kereste meg konzervatóriumi tanulmányainak költségét), mivel megjelenése több mint előnyös, színpadi érzékenysége merőben ritka, hangszíne és énektechnikája egyaránt varázslatos. (Az Alfredo szerepét éneklő, korban és adottságban hozzá hasonló mexikói tenorral, Rolando Villazónnal, aki gyakori partnere más darabokban is, máris „álompárnak” lettek kinevezve.) Netrebko nem rendezői koncepciót valósít meg Verdi operájában – ő maga a rendezői koncepció. De az is lenyűgöző, ami Decker jóvoltából „körülötte” történik.

Ahogy Netrebko az előjáték hangjaira mályvaszín, ujjatlan, térdig érő estélyiben, körömpipőben beszédül az ajtón, a finom öregúr is föláll az óraszámplap mellől, és elindul felé. Violetta kilép a cipőjéből, oltalmat keresve a mellére bújik – mozgás és gesztus mindvégig a zene hullámszását követi –, majd átvész tőle egy szál fehér kaméliát. Az ősz *gentleman* ettől kezdve többször megjelenik (mások számára) *láthatatlanul*, viszonya a lányhoz mindig más, féltő, együtt érző, figyelmeztető vagy szemrehányó – csakhamar világossá válik, hogy a transzcendens figurához isten- vagy halálképzetet kell kapcsolnunk. Ő az elmúlás mementója, a hozzá tartozó időszimbólum – az óra – mutatói hol örült gyorsasággal forognak, például az estélyről távozó vendégek búcsúzásának tempós, *crescendáló* dallamára (a felpörgetve megélt élet jelzéseként), hol leállnak (a tempóból való „kiszállás”, az átmeneti idill perceire). A végzet szelíd öregembere egyben apafigura és „a kaméliás hölgy” lelkiismerete is. A kamélia mint sorsszimbólum végigvándorol az előadáson. Violetta az öregtől kapja, az estélyen Alfredónak adja, aki a felvonás végén visszahozza (eltérően a szokástól, mely szerint „az ablak alatt énekel”). Amikor Violetta visszatér az „édes életbe”, az öreg indulatosan a lába elé dob egy szál kaméliát a galériáról – arról a helyről, ahonnan

egy perccel azelőtt az öreg Germont távozott, így a két „apafigura” egy pillanatra összemosisódik. A kamélia még ezután is „játszik”, például a harmadik felvonás „farsangi zenéjét” kitöltő vízióban (mint reflektált mozzanatra majd vissza kell térni rá) Violetta „dublőzének” ruháján. Itt, az előadás végén a transzcendens öreg belebújik Grenvil doktor nyúl farknyí szerepébe, anélkül, hogy átválna receptíró háziorvossá – megőrizve cselekményen kívüli idegenségét, utoljára, búcsúzóul ad még egy kaméliát a lánynak. Amit aztán Violetta a szövegben szereplő arckép helyett „posztumusz” ajándékként átnyújt Alfredónak...

Ennyiből is látható, hogy Decker megemeli, absztrahálja a budoár-melodráját (jobb esetben a romantikus miliódrámát). De nem éri be ennyivel. Annak érdekében,

ösztönös viselkedés, nincs benne megjátszás vagy mórrikálás; Alfredóval való első találkozása gunyoros és kicsit megvető, aminek a „fogadására” Villazón megfelelő partner, mert belőle is hiányzik az ilyenkor megszokott olvatag esengés, egyáltalán nem lágy vagy félnék, ellenkezőleg, szangvinikus és eltökélt, s kissé darabos vagy görcsös is a kirobbanó szenvedélytől. Kettősük áradozás és pihegés helyett szarkasztikus és provokatív, Netrebko fellökdösi a szerelmet valló fiatalembert, ami tovább fokozza Villazón támadó elánját – két színes egyéniség kóstolgatja egymást, mint holmi Shakespeare-ben. Netrebko a koloratúrákkal ékesített ária közben úgy forog-pörög, mintha a hangja *playbackról* jönne, s nem kellene énekelnie – végig olyan, mintha nem énekelnének, mindössze beszélgetnek egymással, *csak úgy jön belőlük a hang* –, hatalmas, folszabadító erővel vágja pezsgőspoharát a falhoz, s rohan a máskor odakint epekedő Alfredo karjaiba.

Itt az *egyetlen* szünet a háromfelvonásos opera előadásában. A vidéki idill négy virágmintás huzattal bevont pamlag környezetében játszódik. Az óra is huzattal van letakarva – a végzet felé rohanásból kilépve „nincs idő”. A vászon mintája megtalálható a fiatalok nyitott köntösön-pongyoláján – különben mezítláb vannak, alsóneműben – és a háttér-fal fölé vetített „tapéta” *plein-air* jelzésén is. (Az utóbbi átvált sötét tónusú virágmintára, amint az idill véget ér, illetve amikor Violetta véget vet neki azáltal, hogy saját kezével szedi le a bútorhuzatokat.) A boldogság sem ömleny, hanem reflektált játék; Alfredo nem a közönségnek éneklő felvonásnyitó áriáját („*Dei miei bollenti spiriti*”), hanem Violetta



Anna Netrebko (Violetta) és Luigi Roni (Grenvil doktor)



Anna Netrebko, Diane Pilcher (Annina) és Rolando Villazón (Alfredo)

hogy megszabaduljon a tüdőbajos köhéscselés és a nyafogó lamentálás közheleyleitől, átértelmezi a teljes szüzsét. Verdi remeke ebben az előadásban nem a tuberkulózisról és a hű szerető késői visszatéréséről szól, hanem a kurtizán fölmagasztalásáról és mélybe rántásáról. Az egyszerre imádott és megvetett Violetta *egynemű* férfifalka hajszolja végig az egész darabon. A vegyes kar egyforma fekete öltönyt-nyakendőt, egyformán lenyalt rövid, sötét hajjal visel – beleértve a női vendégeket, valamint Flora Bervoix sopránt –, és zárt tömbben, lihegve követi az *isteni kurvát*. Kezükben pezsgőspoharat tartva, állatias gesztusokkal koslatnak utána – a Brindisi alatt a fejük fölé emelik egy vörös pamlagon –, vagy a galériáról fürtökben lógva nyújtogatják utána a karjukat. Netrebko cipőjét lerúgva, szétvetett lábakkal ajzza föl a tömeget – erotikája mégsem közönséges, rendezői instrukcióra produkált szexualitás, hanem a férfiak fölötti hatalmát érző nő természetes adottsága. Kihívó vadsága

jelenlétében, amely így lírai vallomásból a vallomást parodizáló önironikus évődés lesz – és közben bújócskázna a pamlagok között. Az öreg Germont-t is pongyolában fogadja Violetta, sőt azt is letépi magáról – fehér kombinében marad –, amikor enged az apa követelésének, hogy hagyja el Alfredót. Az elhatározás egy adott ponthoz köthető: Violetta pillantása ráesik az első felvonás mályvaszín estélyi ruhájára, amely vállfára akasztva a fal jobb szélén függ. (Szemben vele, baloldalt ott van Alfredo fekete öltöne.) Netrebko a duett érzelmi tetőpontján kapkodja magára a ruháját – szentimentalizmus helyett elszántságot mutat. (Villazón majd ugyanígy, saját földúlt „*stretta*”-áriája közben öltözik föl tetőtől talpig; aki ismeri az áriát, tudja, milyen dallamív és dinamika szükséges az elénekléséhez, s hogy milyen gesztikus handabandát szoktak produkálni hozzá a tenoristák.) Netrebko vokális teljesítménye külön elemzést érdemelne, itt csak arra a *sotto voce*, szinte suttogva frazeált kitörésre utalok, amellyel egymásra torló hullámokban önti rá búcsúérzelmeit szerelmére; ezen a ponton sohasem hallottam hasonlót. Az öreg Germont-t alakító Thomas Hampson és Villazón kapcsolata is eltér az unalomig ismert apa–fiú-ömlengéstől. Sokkal bonyolultabb annál, az idegenségtől és a zavartól (ismerős az a feszültségoldó, tehetetlen gesztus, amikor az apák összebörzölik a „gyerek” haját) a szemrehányásig, a számonkérésig, a siránkozásig és a zsarolásig terjed egyetlen árián belül, miközben a *srác* motorikusan vezeti le dühét. Amikor már nincs mit tenni, Germont eléneklő dallamos „*ariosóját*” – nem emlékszem, hogy színpadon valaha is hallottam volna –, majd akkora pofont ken le a fiának, hogy az hanyatt esik. Alfredo rögtön fel is ugrik, ekkor Hampson és Villazón némán egymásnak veselkednek – és pillanatnyi szünet után, *black out* nélkül kezdődik a második kép, Flora estélye.

Ennek újítása az a pimasz pamflet, amely a házigazda spanyol zenére összeüttött banális házi balettjét helyettesíti. Violetta távollétében a férfifalka gúnyt űz a szerelmi idillbe

távotzott kurtizánból. (Idáig jutva az érzékenyebb néző valószínűleg elfogadja, hogy Decker-nél nem *kanmuriról* van szó, sőt egyáltalán nem „estélyről”, hanem a macsó társadalom és az eltévedett nő – *la traviata* – általános paradigmájáról.) A balett: az áhitott és megvetett nő blaszfémiaja. Violetta egy férfi „alakítja” fekete öltönyére húzott mályva estélyiben, kaméliával, bikafejjel, körülötte álarcos hódolók imitálják a bikaviadalt. Az ezt követő „kártyajelenet” a megalázás folytatása Violetta jelenlétében; kártyaasztal helyett a hatalmas óraszámlapot húzzák középre, amely most rulettasztalként funkcionál (a mutatók forgása idézi föl a rulett pörgését). Az inzultált nőt Alfredo a számlapra dönti, és kártyanyereségéből „kifizeti”, de nem úgy, ahogy „rendes előadásban” illik, a lába elé vagy jobb esetben az arcába vágva a bankjegyeket, hanem kíméletlen erőszakkal bántalmazva, a ruhája alá és a szájába tömködve a pénzt. (Erre a képre rímel majd a korábban említett „farsangi vízió” a harmadik felvonásból, ezt a sokkot éli át újra a haldokló Violetta.) A kaján horda egy nem túl meglepő fordulattal – ismerjük a tömeglélektant – Alfredo ellen fordul, és bizonytalan célzattal megindul az önkívületében ruháját letépő, kombinéban összeeső Violetta felé. A transzcendens öreg azonban eléjük áll, és – a harmadik felvonás előjátéka alatt – kiszorítja a színpadról a lassan hátráló fekete sereget. Az utolsó harmadra kiürül a színpad, nincs fehér paplan, ciha, lebegő csipkefüggöny, az ágyat egy ideig a színpad közepén fekvő óralap helyettesíti, de később azt is kiviszik a „farsangolók” – az üres térben következik be Violetta szerelmi halála.



Klaus Lefebvre felvételei

Anna Netrebko az estélyjelenetben

Itt az előadás maga is transzcendens magasságba jut, ami Verdi slágeroperájával nem szokott előfordulni. Köhécs és szipák továbbra sem fordul elő, Decker és Netrebko elkerüli a szegény tüdőbajos haldokló nő kliséjét. Violetta formálisan is egyedül marad, a többi szereplő a fal melletti padkán, tisztas távolságban ül tőle. Nincs helye hamis illúzióknak, a búcsúkéttőst nem összeölelkezve éneklük, az „elhagyjuk Párizst” nem fakaszt melodramai könnyeket, száraz reménytelenséget sugall. Netrebko hátul körbelépked, egyenként elbúcsúzik mindenkitől, Alfredótól, az öreg Germont-tól, Anninától s egy meghitt gesztussal a fatális öreg Grenvil doktortól. Aztán középre megy, és egy pátoszatlan, sóhajszzerű sikollyal elvágódik. Senki sem lép közelebb – Violetta halála nem a köznapis életszférában, hanem a metafizika síkján következik be.

Carlo Rizzi karmesteri pálcája a legváratlanabban diadalmas opera-előadások egyikének végén intette le a zenekart.

HARMADIK FELVONÁS: TRISZTÁN ÉS IZOLDA (BAYREUTH)

Pajkos gondolatkísérletnek tetszik Violetta szerelmi halálát Izolda szerelmi halálával, az operairodalom egyik, transzcendens voltában emblematikus fináléjával összevetni. Márpedig lehetséges, ha egyszer mindkettő kilép a reálisnak mondott valóságból, és mitikussá válik. Violetta a halálával „bevárja” Alfredo visszatértét, Trisztán viszont Izoldát nem. Christoph Marthaler, a Wagner-opera bayreuthi rendezője Slavoj Žižeket, az *Opera's Second Death* (*Az opera második halála*) című, 2002-ben kiadott könyv egyik szerzőjét idézi, aki azt írja, hogy „Trisztán a harmadik felvonásban nem a halálfelelemtől van kétségbeesve, hanem attól, hogy Izolda nélkül nem tud meghalni, és örök vágyakozásra van itélve – azért várja aggódva az érkezését, hogy meghalhasson”. Ami Izolda be-

lépésekor be is következik. Marthaler szerint – aki Wagner instrukciójával ellentétben azt sem engedélyezi, hogy Trisztán a viszontlátás pillanatában, Izolda karjai között haljon meg: a férfi már halott, amikor a nő belép – Izolda a holttest láttán kénytelen szembenézni azzal, hogy „Trisztán halálának egoizmusa romba döntötte a reményt, hogy együtt haljanak meg”. Trisztán „kinyitotta a kaput, amely a Wahnfriedhofba – az illúziók temetőjébe – vezet, és az nyitva marad addig, ameddig Izolda végre követi őt, azon a módon, ahogy akarja”. Izolda csalódott és dühös, amiért a szerelmi vágyban megvalósuló közös halál terve meghiúsult. A sokat elemzett szerelmi halál egyes soraiból kiérződik a tehetetlenség, mondja Marthaler, s az egészről „vitán felül és mindenekfelett, más alternatíva híján, a halálvágy”.

Akik ismerik Marthalert, előre sejtették, hogy szerelem és halálmisztika nála nem elvontan, absztraháltan, irracionális élményként fog megjelenni, hanem – ha stilizáltan is – a hétköznapi életszférában. Így is történt. Állandó díszlet- és jelmeztervezőjével, Anna Viebrockkal olyan zárt, realitásában is „konkretizálhatatlan” teret hozott létre, amely végigvonul korábbi előadásain is, s amit egy kritikus nemes egyszerűséggel Marthaler-térnek nevezett. Lényegében végig ugyanaz a színpadkép, egy parkettás-lambériás hodály három változata. Az első felvonásban (hajó) *mintha* egy székekkel berendezett társalgót, a másodikban (kert) *mintha* egy üvegezett lengőajtós üres termet, a harmadikban (vár) *mintha* egy nejlonyvás bejáratú, kissé mállott gazdasági raktárt látnánk. Ezek nem reális terek, annak ellenére sem, hogy – ha egyáltalán valamivel – kommersz bútorokkal vannak berendezve: a „hajó” társalgója székektől és fotelektől zsúfolt (Izolda szisztematikusan fölborogatja, Brangäne ugyanúgy visszaállítgatja őket), a szerelmi találka üres termének közepén két alacsony puff áll, Trisztán fekhelye pedig dobogóra kerül, korláttal elkerítve (ahogy a kiállítási tárgyakat szokták) a szintén üres térben, s fehér ágyneműjével kórházi ágyra hasonlít – egy kar segítségével ferdén meg is lehet emelni. A ruhák kivrívóan hétköznapiak, Trisztán áruházi kék öltönyt, Izolda (a harmadik felvonásban) dzsekit, Brangäne ugyanott malaclopó úti-köpenyt visel, Melot a sildes sapkájában *mintha* az üzletemberien választékos Marke sofőre volna. A harmadik felvonásban többen is bejönnek, férfiak – néma szereplők, körbejárják az ájult Trisztán ágyát –, szürkéik és kopottak, mint akik munkából érkeznek beteglátogatni. A „Kormányos” a pamlag szélén ülve dűdöl az első felvonásban, a „Pásztorfiú” pedig (meglett, munkaruhás férfi, amolyan gondnokféle) a terem sarkában gyakorlatilag végig-asszisztálja és végigregálja a harmadikat.



Nina Stemme (Izolda) és Robert Dean Smith (Trisztán) a zárójelenetben

Marthaler lényegében egyetlen effektussal operál, a fényvel, ami nem meglepő, ha tudjuk, hogy ez a *Trisztán és Izolda* jellemző topozsa; elég, ha a második felvonás éjszakai sötétjének alaptónusát és az ebben megjelenő fényeket vesszük, s a fény-árnyék kontrasztjában érzékeljük a külszín és a benső, a látszat és a titkolt valóság, az ambivalens illúziók metaforáját, vagy egyszerűen csak összeszámoljuk, hányszor hangzik el a darabban szövegszerűen ez a képi ellentét, illetve maga a „fény” szó. Csakhogy a színpad mindvégig szinte egyenletesen van világítva, Marthaler sohasem használ atmoszferikus fényeket és árnyékokat, általában hangulatvilágítást; nála a fényforrások világítótestek, közönséges lámpák. Az első felvonás színpadterének fekete magasában a nyitó hangok alatt több sor sárga spotfény imbolyog lassan előre, s a félsötétben egy ládaszerű tárgy gurul balról jobbra, oda-vissza – ennyi utal a hajó mozgására. A fények száma hol csökken, hol növekszik, lebegnek, kihunynak, „mint a csillagok”, haladásuk koordinátatlanná válik, majd a felvonás végén a zárt térbe benyúlik egy „fénySOROMP”, ami a kikötést jelzi. A második felvonás „plafonját” beborítják a sárga fényt adó, kerek világítótestek. Sok van belőlük, és blokkszerűen működnek: a falak mentén található kapcsolók egy-egy blokkot tudnak be- vagy kikapcsolni. Izolda incselkedve indul valamelyik kapcsoló felé, hogy jelt adjon Trisztánnak – a megbeszélte jel Wagnernél a fáklyafény –, de az aggódó Brangäne mindig megakadályozza. Végül érvényesül Izolda akarata: úgy kapcsolgat, hogy az egyes blokkok felváltva villannak föl és hunynak ki, mint amikor egy gyerek játszik. Trisztán érkezésekor már nem égnek a lámpák – csak kintről, az üvegajtón szűrődik be fény –, a szerelmi jelenet félhomályban zajlik, csak a találka fölfedezésekor *gyűjti meg a villanyt* valamelyik hirtelenül belépő. A számonkérés alatt újra „játszanak” a lámpák, először csak az egyik kezd pislogni, aztán több is, különböző helyeken, mint érintkezési hibánál vagy kiegészé előtt. Izolda,

aki középen, egy puffon ül, fölneéz, tekintetével követi a lámpák játekát, hitetlenkedve fölmutogat egyikre-másikra, nevetgél is kicsit – tökéletesen kívül marad a körülötte zajló szemrehányásokon, az egész lelkiismereti és bizalmi válságon. A harmadik felvonásban váratlan helyeken és váratlan pillanatokban kis fényköröcskék iz-zanak föl, majd hunynak ki a szegélyléceknél, a sarkokban vagy a falba vert kampókon, általában Trisztán fényt idéző delíriumaival szinkronban; nyilván az egykori „plafonvilágítás” lázálmai, noha a „Pásztorfiú” is érzékeli őket.

Marthaler karaktere jellemzően alternatív, ami sajátos viszonyba kerül a reprezentatív helyekkel, ahol dolgozik. *Trisztánja* – különösen Bayreuthban – ellentmond a hagyományos operai monumentalitásnak, nem követi sem a színpadi csúcstechnika kínálta legújabb látványtradíciót, sem a provokatív újraértelmezéseket (noha az itt már sok mindenhez hozzászólt közönség érezhetően furcsállja az időtlenségétől, mitikus fölfokozottságtól, érzelmi monumentalitásától megfosztott legenda köznapian tárgyszerű, átlagosan mai életszférákat megjelenítő fölfogását). A rendező a külsőségek helyett befelé fordul, s ebben partnerrá talál Eiji Oue (mellesleg japán samurájcsaládból származó) karmesterben, aki szintén többre értékeli a spirituális, áttört, szinte kamarazenei hangzásokat az érzelmi hömpölygésnél. A fáklyafényt helyettesítő villanyoltás, ami azt is természetessé teszi, hogy a szerelmi eksztázisnak egy kiszögellés mögött két félhomályba vesző alak – Marke király és Melot – is a tanúja, nyilvánvalóan új „megvilágításba” helyezi az öltönyös férfi és a kiskosztümös nő kapcsolatát, attól kezdve, hogy Brangäne kicseréli a *tüchtig* „polgári” utazósztetben tartott fiókat, egészen a szerelmi halálig. Robert Dean Smith és Nina Stemme tudatában is van, birtokában is van mindannak, amivel ez a változás jár. Egyszerre kell megküzdenniük a vokális pátozzsal és a jelenlét hétköznapiságával. Támo-



Jochen Quast felvétele

gató effektusok és „operás” gesztusok nélkül, szinte a mozdulatlanság belső bázisából kell hitelesíteniük a kultúrtörténet legismertebb szerelmi és halálmitoszainak egyikét. Helyt is állnak (noha Smith hangja szólamának utolsó húsz taktusában az általam látott előadáson egyszerűen elment). Mindketten átlagos külsejűek, nem illúziókeltők és nem illúziórombolók, ami egyezik Marthaler munkahipotézisével; Stemme minden fekvésben kiegyenlített, nagy volumenű, áthatóan drámai és transzparensten lírai hangja a ma létező legjobb Izolda-normatíva.

A szerelem, amely Trisztán és Izolda életében a metafizikai váratlanság jegyében születik, mindazokra fatális hatással van, akik kapcsolatba kerülnek velük – ez Marthaler rendezésének alap gondolata. Szignifikáns belső történéseknek lehetünk tanúi a „toxikus szerelem” láncreakciójában, attól kezdve, hogy a fölindult Melot késsel hátba döfi Trisztánt. Sőt, azt megelőzően is. Kurwenal (Andreas Schmidt) már a számonkérő-jelenet közben alvajáróként mászkál a teremben, többször nekizuhan a falnak, összeesik, a harmadik felvonásban pedig szklerotikus öregember válik belőle, noha nem hal meg. Marke (Kwangchul Youn) és Brangäne (Petra Lang) magukba zárkoznak, bár jelenlétük a harmadik felvonásban nem zárja ki a kapcsolatukat sem. Melot (Alexander Marco-Buhrmester) szintén életben marad, és a többiekkel együtt, a falhoz lapulva, a történetnek hátat fordítva, de attól meg nem szabadulva követi végig a lezárulását. (Ugyanígy mindenki a részese volt Günter Krämer *Mitridate*-rendezésében is a közös sorsnak!)

Marthaler szavakba foglalt elképzelése szerint „az árulás fölfedezésének pillanatától” az idő elveszti szervező funkcióját, a lineáris narratíva megszűnik, és átadja a helyét a szereplők körkörös mozgó gondolatainak. (Ez az időkonceptió óraszám nélkül is a *La traviatáét* idézi.) A jelenlévők végtelen monológokba süppednek, és megkezdődik az a folyamat, amelynek végeredménye az

elszakadó izzószál fölgyulladására, a gyufaláng végső lobbanására vagy a földi atmoszférába belépő égitest elhamvadás előtti szikrázására emlékeztet. Elveszetségerzés, csöndes kontempláció önmaguk „kihunyása” fölött – a szituáció Marthaler szerint ahhoz hasonlít, amit Beckett *A játszma* végében írt meg. Mindenki fölhangyott a földi beteljesülés reményével, és egyni módon kezdi kezelni az időt. A múlt és a jelen képei és hangjai egyszerre tolnak föl bennük, és lassan elhamvadnak. Az idő törvényszerűségének fölfüggesztése egyszerre teremt ürességet és helyet az ideák torlódásának. Wagner a *Trisztán* harmadik felvonásában a korábbiaknál világosabban sűrítette a „végtelen dallam” és a tempó-, illetve időmegadás kiszámíthatatlanul sok változásának kölcsönhatását, azért, hogy minden értelemben függetlenítse magát a lineáris időfogalomtól. (Talán Jean-Pierre Ponnelle is ebből indult ki annak idején, amikor Izolda visszatérését Trisztán fantáziálásaként jelentette meg; ezt nem Marthaler mondja, hanem én teszem hozzá.) Amikor hirtelen több hajó bukkan föl a semmiből, mint az időeltolódást rögzítő fotósorozaton – mondja Marthaler –, horgonyt vetve, és utasait kiokádva, akkor az eseményeknek ez a hirtelen roham valahogy abszurdnak tűnik Trisztán halálról és vágyról való lassú mozgású képzelgéséhez képest. És itt következik az, amikor az „ellobbanó” figurák időtlen jelenléte a csúcspontjához ér a Trisztán holttestéhez érkező Izolda belépésével.

Itt átveszem a szót Marthalertól. Nina Stemme dzsekiben érkezik, mindkét keze a zsebében. A halott Trisztán a földön fekszik, ahogy az ágyból kikelve megindult a bejárat felé, s útközben összeesett. Izolda közelebb lép, de nem megy oda, nem hajol a holttest fölé. Mozdulatán látszik a tétováság. Nem úgy történt, ahogy eltervezte. Elkésett. A többi kiúttalan a fal felé fordul, magára hagyják. Stemme lassan fölmeleg a dobogóra, rátérdel Trisztán ágyára, és elbúcsúzik. Aztán befekszik az ágyba, és a fejére húzza a takarót.

LARS VON TRIER

Fekete színház

■ ILYEN LETT VOLNA AZ ÉN WAGNEREM ■

Patrice Chéreau 1976-os alkotása után ez lett volna Wolfgang Wagnernak, az Ünnepi Játékok vezetőjének talán legnagyobb rendezői húzása: a tervek szerint Lars von Trier, a dán Dogma-filmes rendezte volna 2006-ban a bayreuthi „Zöld Dombon” Wagner Nibelung-tetralógiáját. A művész, akitől saját bevallása szerint is távol áll az opera, több mint két éven át foglalkozott intenzíven a tetralógiával – hogy aztán 2004 júniusa elején meglepő módon visszautasítsa a felkérést. Ezek után a drámáiról Tankred Dorstnak jutott a megbízás. Von Trier most egy „lemondónyilatkozatban” fejt ki, miért lett volna az ő Ringje „maga a pokol”, mégpedig nem csak Bayreuth szempontjából, és miért van az, hogy elképzelésével a világ sajnálatos módon immár soha nem ismerkedhet meg. A rövidített változatot a Bayreuthi Ünnepi Játékok szíves jóváhagyásával tesszük közzé. (Tagesspiegel)

Először is az operarendezéshez kötődő előfeltételeimet ismertetném: nincsenek ilyenek – eltekintve talán a médium mint olyan iránti ösztönös vonzalmamtól, illetve húzódozástól. Wagnert azonban mindig is szerettem – mindenekelőtt a zenéjét, valamint az életén és életművén végigvonuló monumentalitást. De talán pont a fenntartásaim miatt láttam át világosan, hogy éppen a *Ring* kapcsán lenne mit nyújtanom. Megvolt hozzá a szándék és a szeretet, és úgy éreztem, még hiányos operai műveltségemből is erényt tudnék kovácsolni.

Számomra az opera egészen sajátos jelenség – ebben a nézetben valószínűleg osztozom a legtöbb, a szóban forgó műfaj terén képzetlen emberrel. Szerintem kvantumugrással ér fel, ha a világot, amelyben egy adott történet lejátszódik, kizárólag éneklő személyekkel akarjuk benépesíteni, még hozzá anélkül, hogy erre különösebb magyarázatot adnánk. Wagnert illetően mindjárt a kezdet kezdetén csak egyetlen lehetőséget láttam: élményem csakis érzelmi alapú lehet. De miként lehet a közönséggel érzelmi alapú kontaktust teremteni, pontosabban hogyan akadályozhatjuk meg, hogy ez a kontaktus *ne* jöjjön létre? A közönség akkor támaszkodhat a valóságban gyökerező érzelmi regiszterére, ha sikerül érzékeltetnünk, hogy az előadás is egyfajta valóság – stilizált, költői valóság, amelyben az emberi hangoknak dallamuk van, és a csend hangzóvá válik.

Siegfried és Wotan, Fafner és Brünnhilde és mind a többiek valóságosak, és valódi világban élnek. Elsősorban se nem jelképek, se nem illusztrációk; nem díszítmények, és nem is absztrakciók. Mindnyájuknak lelkük van, amelyből konfliktusok fakadnak, ezek a konfliktusok pedig a közönség részéről érzelmeket és empátiaélményeket váltanak ki. Fölöttébb hatásos lehet, ha Wagner olyannyira emberi isten-

A 2006-os bayreuthi Ring lemondónyilatkozata

ségeit az angol ipari forradalom vagy a hitleri Harmadik Birodalom korában ugráztatjuk – ám mindettől nem lesz jobb a darab. Nincs szükségünk párhuzamokra – sőt, azok éppenséggel zavaróak. Bizzuk a párhuzamokat és az értelmezéseket a közönségre!

Ha azt akarjuk, hogy Fafner láttán a publikum lúdbőrözni kezdjen, akkor a rendező kutya kötelessége, hogy minden tudását a lúdbőr kiváltása érdekében mozgósítsa. Ha Siegfried hős volt, akkor hősként kell ábrázolni, hason bármilyen korszerűtlennek, hálátlannak és politikailag inkorrektnek. Ha Wagnert akarunk, akkor merjük akarni őt, és ebből ne engedjünk. Minden egyéb gyávaság lenne. Ha Wagner a népvándorlás korából merítette ihletét, akkor a rendezőnek e dogma jegyében kell munkához látnia. Ha Wagner mint művész olyan emberképből indul ki, amelyet ma már csak nehezen tudunk elfogadni, akkor az előadásnak az ő nézeteihez kell alkalmazkodnia – ha Wagner *Ringjét* a modern humanizmus szűk páncéljába préselnénk, az éppoly hamis és félrevezető lenne, mintha „dagonyáznánk” egy klasszikusban, miközben nevetségessé tesszük. Wagner a mítoszokból mítoszt gyúrt, és akit ez megijeszt, az ne is nyúljon hozzá.

De miként tehetjük valóságossá a vizuális ábrázolást? Wagner 1876-ban maga rendezte meg a *Ring* első előadását, de munkájával csöppet sem volt elégedett. Bosszantotta az énekesek modoros gesztikulálása, és úgy érezte: hiába olyan nagyszabású a páncélingbe öltöztetett repülő walküörök elgondolása, ha színpadi ábrázolásuk kiábrándítóan vértelen. A „megvalósítással” gyúlt meg a baja – saját mitológiai világának illúziójával. Idézzük csak fel magunkban Siegfried és Fafner küzdelmével kapcsolatos rendezői megjegyzéseit: ezekben részletesen leírja, mekkora legyen például a szócső, amelynek segítségével az énekes a hatalmas állat hangját megjeleníti.

Wagner „*Gesamtkunstwerkjéhez*” latba kell vetni minden művészi effektust és stíluseszközt. Ő találta fel a „misztikus szakadékat”, az elrejtett zenekari árkot (azt akarta, hogy a zene mintegy magától létezen a térben). Amit ezzel el akart érni, nagyon hasonlít ahhoz, amit ma filmnek hívunk. Talán filmet szeretett volna létrehozni? Meglehet. Számomra azonban a *Ring* mint film elvesztené vitalitását, és hűtlen lenne az opera fogalmához, amelyet az én szememben az illúzióval túl az előadás határoz meg. Ahogyan nem való filmre egy kétlángos-produkció vagy egy bűvészműtávány sem, ugyanígy állunk az operával is. A jelenlét itt döntően fontos elem. Az operát „*live*” kell előadni, a pillanatot páratlan minőségével teljesen; csak jelen lévő, eleven emberek mutathatják be jelen lévő, eleven embereknek.

Az illúzió alapvető sajátossága, hogy csak a néző tudatában létezik, és a kérdés csak az, hogyan kelthetjük fel. Nos – kizárólag utalásszerűen. Olyan dolgokat kell megmutatnunk, amelyek a nézőt arra indítják, hogy „lássa” a meg nem mutatott illúziót. Ha *A B-n* keresztül vezet *C-hez*, akkor *A-t* és *C-t* kell megmutatnunk, a *B-t* pedig rá kell bízunk a nézőre. Ez a művészi varázslat sikerének receptje. Látjuk a kiindulási helyzetet és az eredményt, ám az átváltozást magát nem láthatjuk.

Mindaz tehát, ami a *Ringben* igazán érdekes, nem jelenhet meg a maga valóságában! A vizuális mitológia maga a színtiszta *B!* Ebből azt szűrtem le, hogy a tökéletes előadásnak teljes sötétségben kellene játszódnia. Ha nem mutatjuk meg sem a szereplőket, sem a díszletet, sem a cselekvéseket, akkor a publikum rákényszerül, hogy minderről maga alkosson képet. Persze a teljes sötétség, ha rendezői szemszögből következetes is, könnyen válhat szegényessé és frusztrálóvá.

Konklúzióm: a „fekete színház”. Avagy: a „feldúsított sötétség” színháza. A modern opera-előadások a maximális képi kifeje-

zés eszközével élnek, és hatalmas erejű, részben elvont színpadképekhez folyamodnak. Mindez oda vezet, hogy a közönség néhány másodperc alatt megszokja a színpadot mint olyan helyszínt, amelyen az egész opera mindenestől lejátszódik. Ez azonban nem mindig volt így. Wagner idejében gázzal világítottak, ő tehát egy valamivel alacsonyabb fényerejű világítás számára alkotott. Ily módon a misztikum feltételei sokkal inkább adottak voltak. Az énekesek arcát igazából csak az elektromos világítás bevezetése után lehetett megkülönböztetni (és Wagnernak még jobban meggyűlt volna a baja a konkrétumokkal).

En tehát azt terveztem, hogy visszalépek a sötétséghez, amelyet a modern technika jóvoltából már valamivel precízebben tudunk létrehozni. Ez alapvetően filmes koncepció. Főleg a krimiben folyamodnak gyakran megmutatás helyett a sejtetés, az utalás technikájához; ezt nagy sikerrel ültették át a számítógépes játékokba is. Mindkét médiumból jó ismerősünk a sötét ház, ahol az egyetlen fényforrás a zseblámpa vékonyka sugara. Még inkább igaz ez a valóságra: meghitt környezetünk védett biztonságát éjszakánként démonok népesítik be. És mindnyájan tudjuk, mennyivel valóságosabb és félelmetesebb az, amit sosem látunk napvilágnál.

Képzelnék tehát a színpadra két kis fényfoltot: az egyiket fenn, a másikat lenn. Egy rozoga létra legalsó és legfelső fokát látjuk. Krimiben fentről most vér csöpögne le. Valaki felmászik a létrán, és eltűnik a

sötétben – eközben pedig a törött létra inogni kezd. Ha az illetőnél korábban fegyver volt, úgy a fegyvert valamikor kapaszkodás közben az alsó fényfoltok közé ejtette. Most a mozdulatlan pillanatai következnek, majd a létra teteje kezd inogni, míg nem a sötétből kiválik két szőrös kéz, és feldönti a létrát. Ezzel a jelenettel éppen csak sejtetni szeretném, mekkora potenciál rejlik a „feldúsított sötétségben”.

Ami a *Ringet* illeti, azt gondolom, a fenntartott technika segítségével sok mindent megmutathattunk volna abból, amiről Wagner álmodott. Ha nem „demokratikus”, hanem erősen manipulált módon világítunk, akkor lehetővé válik, hogy a világ a közönség képzeletében bontakozzék ki és alakuljon át. A sötétség révén egy csapásra az is könnyebbé válik, hogy a kívülről jövő képek hihető összefüggésbe kerüljenek a színpad elemeivel. Ha a színpadi világot a végtelenig akarjuk meghosszabbítani, kézenfekvő videovetítések alkalmazása. Ugyanígy megvalósíthatunk jó néhány olyan speciális effektust és „varázstrükköt” is, amelyet a *Ring* megkövetel. A film és a televízió egész más látásmóddal szoktatta a közönséget, mint amely Wagner korát jellemezte. A fényfoltok segítségével a filmvászonnal egyenértékű, oldalirányba vagy függőleges síkban elmozdítható képfelületet teremthetnénk, ekként utánozva a kamera „svenkelését” és a daru mozgását. Maximum ötszázalékos színpadi világításnál nyilvánvaló, milyen fontossá válnak a részletek. Tervezőmmel, Karl Julius-

sonnal átfogó képarcívumot hoztunk létre természeti és tájképi részletekből, például különböző észak-európai mohafajtákból és lávaalakzatokból; a mitológiai tájat ugyanis csak szigorúan naturalista elemekből lehet felépíteni. Ugyanilyen fontos, hogy a népvándorlás korabeli sós-kalevelek és gerendailestékek is hitelesek legyenek, ha csak annyi időre is, ameddig egy fényugár rájuk vetül. Nagyság a legkisebb részletekben is, isteni jelenlét a természetben – ilyen volt az én Wagnerom.

A „fekete színház”, a „varázsszínház”, a „feldúsított sötétség” nem egyszerű dolog. Az általam elképzelt *Ring* nem csupán kínosan pontos és költséges berendezéseket és egybehangolást kívánt volna, a nagyszámú videoképernyőtől a legfejlettebb hidraulikus színpadtechnikáig. Emellett szükség lett volna sok ezer gondosan alkalmazott „világítási jelzésre” is; nem szólván ama nehézségekről, amelyek már az isteni sötétség fenntartásának pusztán kísérletéből is adódnak.

Elég lenne, ha csak néhány icipici hiba lopódznék az előadásba – az máris elvesztené minden hatásosságát, és mennődörögve omlana össze. Nem állítom, hogy mindez megvalósíthatatlan lett volna, ám a perfekcionizmusra való beteges hajlalom miatt a munka egész egyszerűen pokollá vált volna.

FORDÍTOTTA:
SZÁNTÓ JUDIT



A címbeli nevet Thomas Mann adta a Bayreuthi Ünnepi Játékoknak, amely 1933-tól kezdve egészen a világháború végéig Adolf Hitler gyámsága, befolyása és fenn-

Hitler udvari színháza

■ BRIGITTE HAMANN: WINIFRED WAGNER,
AVAGY HITLER ÉS BAYREUTH ■

hatósága alatt állt. A Führer mint Wagner-rajongó kancellárrá választása előtt is rendszeres látogatója volt a Festspielhaus előadásainak, sőt már 1923 októberében – „mély alázattal”, ahogy Winifred Wagner írja – átlépte a Wagner család lakhelye, a Wahnfried-villa küszöbét, mintegy avatási szertartásként a remélt hatalomátvételét szolgáló müncheni puccs előtt. Mivel a puccs becsődölt, és Hitler a következő év decemberéig, feltételes szabadságra helyezéseig börtönben ült, nem volt módjában jelen lenni az 1924-ben, kilenc év után (az első világháborús kényszer-szünetet követően) újra megnyílt játékokon. 1925-től 1940-ig azonban rendszeresen megjelent – hatalomra kerülése előtt néhányszor titokban, felhajtás nél-

kül, a rá jellemző tapintattal, hogy ne kompromittálja a háziakat –, a legtöbb előadást megnézte, végig figyelemmel kísérte, mi több, finanszírozta a sorozatot. Így történhetett, hogy az Ünnepi Játékokat minden évben megtarthatták, még 1944-ben is, amikor a német színházak zöme (már amelyik nem volt lebombázva) aligha leledzett abban a helyzetben, hogy előadásokat tartson.

Brigitte Hamann vaskos, a jegyzetekkel együtt több mint ezeroldalas könyvének Hitler csak az egyik főszereplője, s csupán annyiban (ez, mint látni fogjuk, nem kevés), amennyiben Bayreuthhoz kapcsolódik. Ő a jelzett időben köztudomásúan sok egyébvel is el volt foglalva, amiről reflektánsan szó esik a könyvben, de ez – hogy

úgy mondjuk: a Führer fő tevékenysége – nem szorosan vett tárgya a szerző munkájának. Hitler főszereplő Bayreuthban, de mégiscsak *m. v.* Az igazi főszereplő Winifred Wagner, Richard Wagner menyje, a zeneszerző Siegfried nevű fiának felesége, férje halála után, 1930 és 1944 között az Ünnepi Játékok teljhatalmú vezetője. Egy született angol kisasszony (bár ez az elnevezés nem illik rá, mert mostoha sorban, árvaházban nevelkedett tízéves koráig), aki távoli német rokonaihoz kerülve már gyerekként Richard Wagner bűvöletében élt, és nevelőszüleinek a Wagner családhoz fűződő kapcsolatai révén 1914-ben részt vett (hat előadást látott) a háború előtti utolsó ünnepi játékokon. A látogatás alkalmából meglátni és megszeretni a nála huszonnyolc évvel idősebb Siegfriedet egy pillanat műve volt. Az érzelem kölcsönösnek bizonyult – a családi viszállyra és az egy szem Wagner férfi sarjra vonatkozó, pletykáknál jóval megalapozottabb furcsa információk ismertetésétől ezúttal tekintsünk el –, és egy évvel később, 1915-ben a tizennyolc éves ara már hozzá is ment a negyvenhat éves vőlegényhez.

Itt kezdődik az a fantasztikus történet, amely Winifred Wagner, eme elszánt és erőteljes hölgy bayreuthi regnálásaként írható le. Winifred nemcsak hivatalos éveiben, hanem szinte megjelenése pillanatától az Ünnepi Játékok legbefolyásosabb figurája, s bár a Harmadik Birodalom összeomlásával az ő hatalma is megszűnik, utóéletében is vannak különös mozzanatok, egészen 1980-ban bekövetkezett haláláig. Winifred története azonban nemcsak Bayreuth története, hanem családtörténet is, amely természetesen nem vele, hanem Richarddal és Cosimával kezdődött, s elejétől fogva – a politikától vagy a házaspár közismert antiszemitizmusától függetlenül is – tele van bizarr, gusztustalan, hogy úgy mondjam, hányatató momentumokkal. S mivel a család meglehetősen kiterjedt – az „összülőktől” kezdve egyik sarj sem adta alább három-négy gyereknél –, az időközben fölszaporodott déd- és ükunokákkal s a hozzájuk tartozó családtagokkal együtt folyamatos botrányokat bírnak produkálni. Ezek természetesen a wagneri örökségről, magyarán a hatalomról és a pénzről szólnak. Már Cosima kitagadta *utólag* egyik lányát, írásba adva, hogy nem Richardtól, hanem első férjétől, Hans von Bülow-tól van (ő csak tudta), s később mindenki igyekezett mindenkét kiszorítani a „körből”. Emellett persze a hitlerizmus játszotta a fő szerepet a legendás Zöld Dombon, ahol a Wagner-szentély, a Festspielhaus áll.

Brigitte Hamann könyve nem színház- vagy operatörténet, hanem családtörténet és politikatörténet – mégpedig elsőrangú. Hogy föllebbenti a fátylat egy csomó művészeti „titokról” is, az a nem várt szellemi plusz.

Winifred Wagner nemzetiszocialista, antiszemita és Hitler-imádó volt – haláláig megmaradt mindegyiknek. Hitlerrel tegeződött (családtagjai szintén), mindenben kikérte a tanácsát, intim beszélgetéseket és kitartó levelezést folytatott vele az Ünnepi Játékok összes – művészi, anyagi és bármilyen – kérdéséről, a kedvéért (ha jelezte, hogy késik) még a négyórás előadáskezdést is elhalasztotta egy órával, pedig az mindmáig másodpercre pontosan betartandó szentség, éppúgy, mint a szintén precízen egyórás szünetek a felvonások között. Hitler rajongott Wagnerért, és nem állítható, hogy ki akarta volna sajátítani a náciizmus szellemének. Míg Goebbels már nagyon korán azt írta a naplójába, hogy a hatalomátvétel után „ami izlésünknek és érzésvilágunknak megfelelően tudjuk majd kistafirozni” a *Mesterdalmokokat*, Hitler 1942-ben azt a megbízást adta Wieland Wagnernak, hogy tervezzon „egyetlen korhoz sem köthető Grál-templomot”, vagyis azt akarta, hogy a *Parsifal* „saját pártja ellenében játszszak”, mert „később – akárcsak a *Mátépassió* – a *Parsifal* is kortalan műnek fog számítani”. Hitler Wagner- és Bayreuth-imádata odáig ment, hogy miközben a zsidótörvények és a nemzetközi bojkott miatt nem lehetett megtölteni a nézőteret (a háborús években fölvásároltatta a jegyeket, és különvonatokat indított több tízezer embernek, akiket hadiüzemekből vont el napokig tartó bayreuthi tartózkodásra!), az előadásokon Winifred kérésére mindvégig fölléphettek félzsídó és zsidó énekesek, ő pedig beszélgetett velük a szünetben. Winifred masszív antiszemitizmusa ellenére segíteni próbált azokon a zsidókon, akiknek a hozzátartozói erre kérték (nem csak művészeknek és színházi alkalmazottaknak), leveleket írt a Führernek, személyesen utazott Berlinbe, és sok esetben sikerrel járt, amit a háború utáni náciutánítási eljárásban a javára írtak. Végig, a haláláig meg volt győződve arról, hogy az imádott „Wolf”, ahogy szerettei becézték, gáncstalan lovag, mindig békét akart, valamint fölvirágoztatni Németországot – éppen csak a beosztottai áldozata. Hogy ezt komolyan gondolta-e, nem tudni, mindenesetre élete vége felé emlékeiben kissé átrajzolja a múltat, elfeledkezik például arról, hogy bár mindvégig a Führer kivételezett, személyes párt-

fogoltja volt (amivel ellenségévé tett más főnácikat), az utolsó négy évben „elhidegülték” egymástól, s ennek családi okai voltak, legfőképpen az, hogy az „örökösödési háború” egyetlen percig sem szünetelt; Winifred gyerekei közül a legidősebb fiú, az előre kijelölt „trónörökös” Wieland Hitlernél akarta kieszközölni a hatalomátvételt, a mama detronizálását, aminek érdekében (de ettől függetlenül is) náci-bá válta a legnagyobb nemzetiszocialistáknál, beleértve az anyját is. Ezzel kivívta az utálatát (nem mint náci, hanem mint trónkövetelő). Hitler a végén már Wielandra tett, de Winifredet nem bánthatta.

Ezen a ponton és az utolsó fejezetekben, föltételezem, komoly meglepetésben lehet részük egyes Bayreuth-szakértőknek, mivel Wieland Wagnert, az ötvenes évektől számított új-Bayreuth vezéralakját – tervezőként és rendezőként mint a Wagner-kultusz forradalmi megújítóját és a legnagyobb művészt ismerjük – nemzetiszocialista elkötelezettségével és Hitler-bérencségével el nem számoló, múltját sikeresen letagadó karrieristának kell átprogramozniuk. Aki ráadásul gyűlölte a nagyapját (épp Hitlerből fabrikált magának új nagyapát), s amikor egy alkalommal rajtakapták, hogy bóbiskol a Festspielhaus előadása közben, azt mondta: „nem csoda, ha az ember elalszik ettől a szenilis zenétől.” Sokáig azt sem tudta eldönteni, mi legyen, később a hagyomány nevében dühödten támadta a modernizáló díszlettervezőt, Emil Preetoriust (mert Winifred leghűbb színházi embere, a rendező-karmester Heinz Tietjen munkatársa volt), az ötvenes években viszont hozzá hasonló esztétikai elvek alapján alakította ki a maga gyökeresen új, stilizált Wagner-színpadát. 1966-ban bekövetkezett korai haláláig ő volt a Wagner-*lieblich* és „a baloldal kedvence”. Örökét minden tekintetben szerényebb, de szerethetőbb és színhabvetőként tehetségesebb, jelenleg nyolcvanhat éves öccse, Wolfgang vette át. Ő már tényleg csak az esztétika frontján harcol a megkövült tradíciót dühödten védő „wagneriánusok” ellen – fiatal korában Winifred is ezt tette, nyolcvanévesen viszont felhördült a „Wagner-hamisító” Patrice Chéreau először kifütyült, azóta csodált *Ring*-etalonja láttán –, s talán az jár a fejében, mi jön utána.

Aki elolvassa Brigitte Hamann bitangul érdekes, Győri László remek fordításában letehetetlen könyvét, annak nem nehéz tippelnie...

KOLTAI TAMÁS

Európa Könyvkiadó, 2005

**MEGHALT EÖRSI ISTVÁN. KÖVETKEZŐ SZÁMUNKBAN BÚCSÚZUNK TŐLE.
A Szerkesztőség.**

PÉTERI LÓRÁNT

Világszínpad

■ ELŐADÁSOK A COVENT GARDENBAN ■

Március elejétől május végéig négy új operaprodukciót, köztük egy ősbemutatót vitt színpadra a londoni Royal Opera House a Covent Gardenban. Az alábbiakban ezekről az előadásokról lesz szó részletesebben, de előbb talán érdemes némi figyelmet szentelni annak a környezetnek, amelyben létrejöttek.

A hét- usque tizenkétfélmillió metropolisz első számú operaháza indokolt szerénytelenséggel hirdeti magát világszínpadként (a world stage). Hogy erről meggyőződjünk, elég csak egy futó pillantást vetnünk a színpadra, a nézőtérre és a zenekari árokba. A szereplők ide is, oda is valóban a világ minden tájáról gyűlnek össze esténként. Kik a színházi-zenei, kik pedig a vagyoni kiválóság okán. Mert azt azért óvatosan megkérdőjelezhetjük, hogy a Covent Garden valóban „mindenkié” volna (a place for everyone). Az iskoláscsoportokat megcélzó, mérsékelt helyáras matiné minden elismerést megérdemelnek ugyan, ám a százhetven fontig terjedő esti jegyárak mellett a londoni akadémiai értelmiségi számára a realitást a még viszonylag jó színpadi rálátást biztosító állóhely jelenti. Egzisztencia nélküli új európaiak persze megtehetik, hogy zenekritikusnak álcázzák magukat.

Tegyük gyorsan hozzá, hogy élő operához nem csak a Covent Gardenban juthatnak London rezidens és átutazó polgárai. A helyi Erkel Színház, vagyis az English National Opera stabil színvonalon nyújt széles repertoárt, és aki a karzat valamelyik olcsó helyére vesz jegyet, annak valódi plebejus színházi élményben lesz része. Az operák érzelmi hullámvásárlását élénken követő közönség a szünetekben – foyer híján – a helyén ülve fogyasztja el gondosan becsomagolt elemózsiáját, ami persze kiegészülhet a jégkrémárus obligát portékájával. A Royal Opera House rokonszenvesebb nézőtéri arcaival viszont a Bow Street kocsmáiban találkozhatunk a szünetekben. A kellemesen vibráló légkörben már fél pint Guinness sör elfogyasztása is elegendőnek bizonyul ahhoz, hogy az ember a szükséges mértékben elnézővé tegye Lorin Maazel zeneszerzői ambícióival kapcsolatban. Nem mintha rossz volna az operaház összes termeiben és pompás kilátást nyújtó erkélyén sétálgatni. Az öszvér épületegyüttes nem az opera temploma, de nem is modern kultúrpalota, hanem posztmodern köztér, csáberőt nem nélkülöző eleganciával megálva.

A Covent Gardenen opera- és balett-társulat osztozik. Márciusban, egy átlagos hónapban összesen huszonnégy előadást tartottak a házban, ebből tizenhárom volt operaprodukció. Hétszer adták az aktuális bemutatót, *A walkürt* – természetesen nem egymás utáni napokon, hanem a hónap folyamán nagyjából egyenletesen leosztva. A felújítások közül e hónapban váltotta le

A varázsfuvolát a *Pillangókisasszony* (két, illetve négy alkalommal játszották). Az utóbbi aztán május végéig egyedüli köret is maradt a további bemutatók mellé. Ez azt jelenti, hogy miközben a helyi közönség átlagban havi egy friss produkciót kap, addig a Londonban rövidebb ideig tartózkodók maximum egy konzerv és egy friss előadás közül választhatnak. A műsorszerkezet működni látszik, de a telt házakat nyilvánvalóan a város méreteivel, státuszával és turizmusának arányaival összefüggésben kell megítélni.

A produkciók nemzetközileg toborzott, igényesen összeválogatott énekesgárdáiban mindig szerepel egy-két igazi világklasszis. *A walkürről* Bryn Terfel, *Az álarcosbálból* Thomas Hampson, *A török Itáliában* előadásából pedig Cecilia Bartoli és Alessandro Corbelli alakítása kísért minket jólesően még az előadások után hosszú hónapokkal is. Az 1984 fő sztárja alkalmassá a karmester, Lorin Maazel volt, aki – mint arra már utaltam – ezúttal sajnos zeneszerzőként is fungált. Két másik tavaszi bemutatót Antonio Pappano zeneigazgató vezényelt. *Az álarcosbál* zenekari letétje vérbő és frappánsan szólalt meg, *A walkürről* azonban nehezebb volna egyértelmű lelkesedéssel nyilatkozni. Az általam hallott előadáson mindenesetre elsikladni látszott az első felvonás bő órányi nagy fokozása, és bizalmunkkal inkább csak a poétikusan megszólaló harmadik felvonásbeli búcsú és tűzvarázs idejére ajándékoztuk meg a karmestert. *A török Itáliában* dirigense Fischer Ádám volt, aki egy

amúgy is nagyon jó hangulatú és nem egy pillanatában fergeteges produkcióhoz járult hozzá a zenekari letét finom nüanszokban bővelkedő, pezsgő, virgonc, humorra kiélezett megszólaltatásával. A zenekar, úgy általában, nem álmainké, de technikai készsége és hangzásminősége megfelel annak a követelménynek, hogy a vele dolgozó jelentős karmesterek elképzelései nagy vonalakban karakteresen rajzoldjanak ki.

Három rendező és egy rendezőpáros – négy külön világ, négy eltérő kultúra, legalábbis első ránézésre. Am kezdjük a lényegesebbnek tűnő második ránézésre, amely szerint a Covent Gardenban mégiscsak egy határozott ízlésirány diktál, s válogat a rendezők között. Ha szabad volna csupán négy előadás (és korábbi évadokban látott néhány további) alapján általánosítani, azt mondanám, hogy a szigetországi elit intézmény uralkodó paradigmája a lélektani realizmusé. Ennek alapfeltevéseire építik fel amúgy merőben különböző konstrukcióikat az egyes rendezések. A szereplők színpadi jelenléte és viselkedése, azaz a kinézetük, a mozgásuk, a gesztikájuk és a mimikájuk a pszichológiai megfigyelésen alapuló mimézisnek van alárendelve, ami – jól tudjuk – a kontinentális operajátásban korántsem magától értetődő. Kodály

Katarina Dalayman (Sieglinde) és Jorma Silvasti (Sigmund) *A walkürről*

Clive Barda felvétele



a helyemben alkalmasint úgy fogalmazna, hogy az angol izléstől idegen a színpadon felépő, éneklő emberi lények más viszonyítási rendszerben való elhelyezése, a színpadi játék formalizálásának olyasfajta lehetősége, amelyet idehaza operaszínpadon leglátványosabban talán Zsótér aknázott ki. A lélektani realizmushoz a színpadkép tárgyi, olykor zsúfolt mikrorealizmusa társul. Mi sem áll távolabb a mai Covent Gardentől, mint a nagy szimbolizmus jegyében zajló hatvanas évekbeli germán színpadi lomtalanítás. Vacsorát szolgálnak fel *A walkürben* és *A török...*-ben is, jól látjuk a menüt, ami a tényérokra kerül, s érezni is véljük az étel illatát (mint egy zenekari tagtól utólag megtudtam, az bizony az Opera éttermének konyhájából szállingózott a zsöllye és az árok felé); az 1984-ben Charington házának gondosan részletezett keresztmetszeti látványát kapjuk, a földszinten aprólékosan berendezett boltocskával, odafent búvóhelyként szolgáló kis hálószobával. Egyik díszlettervező sem feledkezik meg arról, hogy az utolsó felvonásra valami előre ki nem számítható látványossággal álljon elő. *A walkür* utolsó képében igazi tűzcsovák borítják el a színpadot, méghozzá elképesztően szépen (Bryn Terfel viszont csúnyán megégeti a kezét), a felvonás elején még oly lelkesen lovagló walkürok pedig gombostűre tűzött pilléként emelgetik ernyedt karjukat a falakon lógva. *Az álarcosbál* előadása végig a standard dobozszínházi keretben játszódik, ám a záró, báli jelenetben a tükrös felületű hátsó fal egyszer csak srégen kimozdul a helyéből, s a színpad alatti új játéktér az óriástükröben tükröződve válik láthatóvá. A díszletezés amúgy mindegyik előadásban abszolút profi: adekvát, arányos, belakható teret nyújt a színpadi játék számára, és egységes vizuális koncepciót valósít meg, jó minőségű anyagokból, elegánsan.

A londoni születésű Keith Warner, az English National Opera hajdani társigazgatója Wagner zenedrámáját polgári dráma és mitológiai elbeszélés műfaji fénytörésében tárta elénk, ami persze nem hajmeresztően eredeti elgondolás *A walkürrel* kapcsolatban, melynek második felvonásában jelenetek zajlanak egy házasságból, harmadik felvonásában viszont lángfalat vonnak a Csipkerózsika-álomba szenderülő walkür köré. Ennek megfelelően az első két felvonásban a színpadkép eklektikus szimbolikát vegyít a polgári élet kellékeivel (díszlet: Stefanos Lazaridis).

A walkürben, *A nibelung gyűrűje* tetralógiájának második darabjában a mitológiai történet emberi és isteni szála, bár érintkezik egymással, és egymásra is van vonatkoztatva, mégis külön utakon halad. A Molnár Ferenc-i háromfelvonásos felől nézve mindenestre furcsának tűnhet, hogy a főhős csak a második felvonásban lép színre, s az első felvonás szereplőivel legfeljebb haláluk pillanatában találkozik; hogy az első felvonás szereplői közül a harmadikban már egy sem jelenik meg, egy múltó epizódot leszámítva.

Brünnhilde személye kapocs ugyan a két világ között, ám önmagában aligha biztosítéka a zárt drámai szerkezetnek. Csak-hogy van valami a drámai történésben, ami az elkülönített szférákban zajló eseményeket mégis egyetlen láncba fűzi fel. *A walkürben* szeretni tanítják egymást a szereplők. Fura lények: ember, walkür és isten egymás után értik meg, hogy egyetlen esélyük a mind fenyegetőbbé váló világban, ha képesek a másikban olyan „te”-t látni, akiben merhetnek „én”-ként tükröződni. Sieglinde Siegmundot, Siegmund Brünnhildét, Brünnhilde Wotant okítja – és Warner rendezése valóban azt sugallja, hogy a darab voltaképpen tárgya a Sieglinde nőiségéből születő szerelem kozmikus emanációja. A harmadik felvonás végén Brünnhilde abban az imaginárius bíbor szobában szunnyad el, amelyben az első felvonás elején Sieglinde mintegy megálmolta, sőt, mint a némajáték üzeni, szinte kihordta és megszülte magának testvér szerelmét, Siegmundot.

Az egész második felvonás Sieglinde és Hunding boldogtalan házasságának romjai felett játszódik. Nem „vad sziklás vidéken” járunk, hanem továbbra is az ő házukban, melyet a tavaszi szél még az első felvonásban alaposan feldúlt. Jelentésekben gazdag összefüggést terem, hogy Wotan és Fricka itt döntenek Siegmund, Sieglinde és Hunding sorsáról, s vívják meg a maguk házaspárját is. A helyszín állandósága másfelől a szökevény szerelmesek,

Thomas Hampson (Renato), Karita Mattila (Amelia) és Marcelo Álvarez (Riccardo) *Az álarcosbál* fináléjában



Siegmund és Sieglinde menekülésének hibavalóságát, illuzórikusságát is érzékelteti – a szerelem nem ment meg a végétől, csupán elviselhetővé teszi a létezését.

A tárgyi környezet túlburjánzó szimbolikája, valamint a mennyei lassúsággal hömpölygő zenei folyamatot kitölteni kívánó, gyakran erőltetett némajátékok viszont megtörik az első felvonás egységes ívét, a Siegmundot és Sieglindét összefűző vágy felébredésének, kivirágzásának és beteljesedésének egyetlen éj alatt lezajló, megrendítően szép zenei-színpadai folyamatát. A tárgyakkal való babrálás és a pótcselekvésyanús részletek kidolgozása közben nem marad rendezői energia a lényegre, vagyis arra, hogy a két ember között feltámadó erotikus feszültség és annak sokszoros késleltetés általi kumulációja a színpadon érzékelhetővé váljék. Katarina Dalayman meleg hangja szép, de színpadai alakítása kiábrándítóan sablonos; színészi értelemben Jorma Silvasti Siegmundja sem válik koherens figurává, és szétesni látszik a kontrollálatlan gesztusok, suta mozgások közepette. Adevkvátnak tűnt viszont Stephen Milling „baltás gyilkos” beütésű Hundingja, félelmetes, rém erős, érces basszussal.

Másfajta formátumok jelennek meg a színpadon a második felvonásban. A Frickát alakító Rosalind Plowright *vocéja* nyilvánvalóan túljutott már a deledlőn, ám végtelen belső biztonságtól és méltóságtól áthatott figurája, jelenlétének kimértsége és egyidejű intenzitása különös megvilágításba helyezte a hálátlan feleség-szerepet. Bryn Terfel Wotanja persze az előadás messze kimagasló csúcsa – fantasztikusan árnyalt zenei és színpadai alakítás, eszményi hang, borzongatóan gyönyörű *pianók*. Lisa Gasteen Brünnhildjét a rendezés a második felvonásban túlon túl komikus figurának állította be, de a harmadikra Wotan méltó partnerévé tette – eközben nagyszabású énekes produkcióval is szembesültünk.

A walkörök lókoponyás lovaglása remek, flottul koreografált, és zeneileg jól artikulált; ügyes az áttűnő utalás az *Apokalipszis most* helikoptercsatájára. A zárójelenet színpadképe az addigiak szintézisét adja, s ez nem marad katartikus hatás nélkül. A látvány jelentéseit ízlelgetve, Terfelt hallgatva pedig szívesen feledtük a produkció interperszonális rétegének elnagyoltságait.

Az *álarcosbálhoz*, amelyet a XVII. század végi bostoni szüzsével játszottak, a nápolyi film- és színházi rendező Mario Martonét hívták meg. Martone első Covent Garden-béli munkája a kosztümös-kulisszás történeti realizmus jegyében állt. Ezt szolgálták Sergio Tramonti díszletei is, míg a második felvonás színpadképe (vesztőhely) hatástalan naturalista giccsbe süllyedt. Imponáló volt viszont a színpadai alakoknak –

s mindenekelőtt a kórus tagjainak – a történelmi játékhoz illően fegyelmezett, visszafogott, méltóságteljes mozgása-viselkedése. Nem szoborszerű figurákat láttunk, de nem is a hason műfajú hazai produkciókra jellemző túlvezérelt káoszt és ágáló statisztériát. Az előadás színházi értelemben aligha igazán érdekes, de feltétlenül formátumos. E formátumot személyében külön összpontosította a Renatót éneklő nagy amerikai bariton, Thomas Hampson. Riccardóként autentikus latin hőstenort, az argentin Marcelo Alvarezt hallhattuk; Karita Mattila (Amelia) halványuló fényű szopránját nem túl vonzó, nagy *vibratók*kal kompenzálta.

Vidám színekben gazdag, absztrakt formákból kialakított teret ígért Christian Fenouillat színpada a függöny felvonásának pillanatában Rossini *A török Itáliában* című operájának előadásán. Aztán a zöld, sárga, kék és piros paravánok néhány másodperc alatt átrendeződtek, hogy a szándékolatlan díszletszerű délolasz tengerparti utcakép elemeivé váljanak. Úgy tetszik, az előadás Felice Romani librettójának cselekményét az ezerkilencszázhatvanas évekbe helyezte át, de talán még inkább az örök Itáliába. A színpadon átfurikázó élénk színű kismotorok és kisautók mindenesetre éppúgy fontos részei voltak vizuális össze-



Catherine Ashmore felvételei

Cecilia Bartoli (Fiorilla) A török Itáliában című Rossini-operában

nyomásunknak, mint Fiorilla merészen ízléstelen ruhakölteményei vagy Don Narciso rítkító sárga szerelése (jelmez: Agostino Cavalca). Patrice Caurier és Moshe Leiser szípközön szellemes és abszolút gördülékeny előadást hozott létre, amely úgy hivatkozott a *commedia dell'arte* típusábrázolására, hogy közben mégis elkápráztatott a személyiség-rajzok finom nüanszaival. A második felvonás báli jelenete a végső nagy párcserés-álruhás kavardással és az öreg férj megszégyenítésével mindenesetre arra is alkalmat ad a rendezőknek, hogy megmutassák a nihil örvényét, amelyre Rossini poszt-*Così fan tutte* darabja a maga érzelmi relativizmusával a komikus felszín alatt folyamatosan utal is. Eltűnik a napfényes kulisszatengerpart, s egy David Lynchet idéző, látomásos kék teremben találjuk magunkat, ahol az operakórus férfi tagjai táncolnak kék női ruhákban.

Nem lenne persze miről beszélnünk az elképesztően erős szereposztás, a szerepeikre alkatalig, színpadai jelenségként is kiválóan alkalmas énekesek híján. A felülmúlhatatlan Cecilia Bartoli Fiorillája előtt igazán csak hódolni lehet. Lenyűgözően fürge, hajlékony, gyöngyöző hang, leheletfinom dinamikai árnyalás és határtalan zenei-erotikus kisugárzás; ehhez járul Bartoli lankadatlan komédiázó kedve, jeleneteinek ragyogó felépítése, gesztusainak célirányosága. Alessandro Corbelli kongeniális alakítást nyújtott Don Geronióként; a *bel canto* idiómában való jártasság jellemezte Ildebrando D'Arcangelo Selimjét is. Thomas Allen Prosdociójára, Heather Shipp Zaidájára és Barry Banks Don Narcisójára csupa kiválóan és szeretetre méltón megalkotott zenei-színpadai figura, melyek ragyogása csak a kivételesen illusztris környezet okán tűnhetett haloványabbnak.

Ki ne tudná: Orwell negatív utópiája (választékosabban szólva: disztópiája), azóta, hogy 1949-ben megjelent, számtalan utánérzést ihletett különböző művészeti ágakban. A regénybeli Océánia megnevezhetetlen diktátorának neve – Big Brother – azok számára is közhely, akik számára Lorin Maazelé és George Orwellé esetleg nem az. Egyfelől tehát az 1984 épp eléggé kultuszkönyv ahhoz, hogysem aktualitásának kérdéséről



Bill Cooper felvétele

Jelenet az 1984 című Lorin Maazel-operából

érdemes volna hosszasan merengeni. Másfelől azonban azt is be kell vallanom, hogy némi időmbe került, amíg felfogtam: a Maazel által komponált 1984 úgyszólván már elhangzása előtt a társadalmi tudat elevenébe vágott Londonban, 2005 májusában (azt persze végképp nem tudhattam, hogy ez július 7-e után csak fokozódik).

Altalában sincs szükség túl merész fantáziára ahhoz, hogy az 1984-ben a kiteljesült világkommunizmus rémlátomását ismerjük fel, de a regénnyel a nyolcvanas és kilencvenes évek fordulójának Magyarországon található ember óhatatlanul a sztálinizmusról szóló kulcsregényként (is) olvasta. Ebben az a körülmény, hogy a regény Londonban játszódik – helyesebben ott, ahol annak idején London volt –, kevéssé érvényesült, még ha a nevében Churchillt és az átlagangolt egyesítő főhős, Winston Smith figurája olyasmit látszott is képviselni, ami a brit civil ethoszból egy totális diktatúrában megmaradhat.

Az orwelli történet egyes elemeinek – mint a csupán Óceánia egyik provinciájaként létező Anglia; a távoli földön, megfoghatatlan ellenséggel vívott, bizonytalan célú háború és a kapcsolódó teleképes propaganda; a politikailag nyelvrontott angol, az újbeszél; no meg a kamerákkal ellenőrzött civil és privát szféra – elsődleges referencialitása ma és Londonban elsősorban az, amit vívói a terrorizmus elleni háborúnak hívnak. Ezt aztán a produkció az orrunk alá is döngöli: a nyitó jelenet gyűlö-

letóriáján kivetítőn megjelenik az ellenség: álarcos terroristák galériája. Hogy a dolog még egyértelműbb legyen, a Covent Garden műsorfüzete közül két esszét: az egyik a politikai propaganda nyelvéről szól, s végül arra lyukad ki, hogy a modern újbeszél mestere George W. Bush; a másik arról elmélkedik, miként ássák alá a világon – s nem utolsósorban az Egyesült Királyságban – az egyéni szabadságjogokat azok az intézkedések, melyeket a 2001-es New York-i merénylet óta a terror megelőzésére hivatkozva vezettek be.

Lorin Maazel operájának tehát mindenképpen van helye, alkalmasint túlon túl is bebiztosított helye a mai angol közgondolkodásban – neki magának pedig, a világsztár karmesternek és a New York-i Filharmonikusok zeneigazgatójának, hogy is ne volna keresnivalója művével a Covent Gardenban. A hetvenöt éves Maazel tizenkét éve kezdett el rendszeresebben komponálni – erre már nyilván ideje is jutott, és az iránt sem lehetett kétsége, hogy műveit a nemzetközi énekesgárda krémje fogja előadni.

Maazel kétfelvonásos a sikerre képes modern opera ősforrásából igyekszik kortyolni – eklektikus zenei stílusának kötőanyagát mintha a Berg *Wozzeck*-jéből kivont harmóniai és hangszereleési fordulatok, illetve annak vokális ideáljai alkotnák. Találunk aztán az operában kötelező penzumként teljesített stílusjátékokat – szocreál indulózenét, kabarémuzsikát –, melyek nyilván a szerző sokoldalúságát és posztmodern reflektáltságát hivatottak bizonyítani. Maazel egyfelől él az operahagyomány sajátos eszköztárával, némelyik szólamban bravúros koloratúrákat írva elő. Másfelől látványosan szembesít az operaműfaj és a műben ábrázolt világ antagonisztikus ellentétével – a zenei folyamatot minduntalan megszakítják a teleképes propaganda prózában, hangszóróból elhangzó híradásai a termelési rekordokról és Óceánia háborús sikereiről. Regény nyomán írt (zene)drámai alkotások kockázata, hogy könnyen elnagyoltnak és mégis hosszadalmasnak találjuk őket – nincs ez másként Maazel J. D. McClatchy és Thomas Meehan librettójára írt operájának esetében sem.

Robert Lepage rendezése a főszereplők esetében (Simon Keenlyside, Nancy Gustafson, Richard Margison, Lawrence Brownlee) számíthat az alakítás pszichológiai árnyalására és az igényes vokalitásra. A sok szereplővel és kóruossal berendezett opera színrevitele egyekben pedig nagyban támaszkodik a totalitarizmus mibenlétével kapcsolatos közmegegyezésekre. A diszlettervező Carl Fillion mindenekelőtt a forgószínpadra alapoz, és Smith végtelen magányosságát egy teljes, statisztákkal benépesített lakótelepi ház keresztmetszetében ábrázolja. Míg Smith a naplóját írja, a felette lévő lakásban valaki éppen maradék eszt issza el, mások, másutt kiábrándultan szeretkeznek. A 101-es szobában játszódó szörnyű jelenet díszlete pedig nem átalálja felidézni a regény egyik halálosan nyomasztó filmes utánérzésének, a *Brazil*-nak ama felejthetetlen kínzócsarnokát. Csak álmunkba ne jöjjön elő.

MÁROK TAMÁS

Az öreg ember Otellója

■ DOMINGO NÉGYSZER ■

Noha még nem akar visszavonulni, így a pálya vége felé le kell szögeznünk: Plácido Domingo minden idők legnagyobb operaművésze. És a legjobb Otello.

A közelmúltban a Mezzo sugározta a Verdi-mű 2001-es Scala-beli előadását Domingóval a címszerepben. A nagy tenor hivatalos születési dátuma 1941, azaz hatvanesztendő volt a felvétel időpontjában. Domingo pontosan közvetíti egy idősödő férfi lelkivilágát – miközben mentes egy idősödő tenor idegesítő közhelyeitől. Az alakítás annyira föltűzelt, hogy előkotortam néhány másik Otello-videóját négy korszakából.



Plácido Domingo mint Otello

1. 1976. december. Milánói Scala, Jago: Piero Cappuccilli, Desdemona: Mirella Freni, karmester: Carlos Kleiber, rendező: Franco Zeffirelli; 2. 1986. Franco Zeffirelli filmje, Jago: Justino Diaz, Desdemona: Katia Ricciarelli, karmester: Lorin Maazel; 3. 1992. Covent Garden, London, Jago: Szergej Leiferkusz, Desdemona: Kiri te Kanawa, karmester: Solti György; 4. 2001. Milánói Scala, Jago: Leo Nucci, Desdemona: Barbara Frittoli, karmester: Riccardo Muti.

Domingo kivételes jelenség a tenorszakmában. Szokatlanul széles repertoárt énekelt. A súlyos hőstenort igénylő Otellóval egy időben megszólaltatta a *Traviata* lírai Alfrédját vagy a *bel canto* legényt, Nemorinót a *Szerelmi bájital*ból, szép pianókra képes, és példás legatíval mintázza a klasszikus olasz opera dallamait. Ugyanakkor baritonnak készült, orgánuma sötét színű, igazi hősi anyag. Legszebb magas hangja a b, a h-ja csak kényelmes fekvésben szól szépen, tartott c-t pedig csak felvételeken vagy kivételesen jó formában hallunk tőle. Ez a kettőség különleges színeket ad Otellójának is: a figura gazdag és összetett – anélkül hogy nélkülözné az erőt. Persze egy nagy művész annál gazdagabban mutatja meg tehetségét, képességeit, minél hatalmasabb, bonyolultabb a rá rótt feladat.

Otello tomboló viharban, győztes hadvezérként lép partra Ciprus szigetén. A nép ujongása várja. Belépőjének fölfele törő dallama h-ig megy föl, győzelmi kórus követi.

1976-ban Domingo, az új tenorsztár teljes vértetében robban színre: öltözete pán-cél, az aranszínű hang fiatalos és friss, kitörő energiával szólal meg – kétséget sem hagy, hogy övé a Nagy Szerep, s övé a Scala, a világ (színpad). Elsőpró magas h-t énekel. 1992-ben a fenségével nyűgöz le leginkább, a csúcshangra nem helyez hangsúlyt. Zeffirelli filmjében a győztes Otello térdre ereszkedve kardját nyújtja hitvesének, aki megcsókolja a győztes fegyvert, majd szerelmes ura ajkára tapad: a nyílt színen, mindenki előtt hosszan, forrón csókolja, fittyet hányva szokásra, illemre. Ebben a változatban látszik a leg-erőteljesebben: ez a két ember *végtelenül szereti* egymást. A hatvanesztendős Domingo meg sem kíséri a magas hangot. Belépőjéből a kötelességből megoldott feladat kötelezően optimista kommunikálása árad. Nincs benne spontán öröm. Ezt a vértét kifárasztotta a győzelem, a nép szeretetére, megerősítésére van szüksége.

Otello akkor látjuk viszont, amikor a Jago által föltűzelt verekedőket egyetlen mondatával leinti: „*Abasso le spade!*” – „*Le a fegyvert!*” Az ifjú Domingo a hang természetadta erejével söpri le a randalírozókat. 1992-ben egyensúlyban van a hang és a személyiség ereje, Domingo félelmetes, tekintete vészjósló, rettegünk hatalmától, erejétől, mélyről fakadó fölháborodásától. Az idős Otello alapérzése a fölháborodás. A sokat megélt hadúr megvetésével tekint végig a tömegre, amely nyugalalmát megzavarta. Hogy értelmezésünk nem szemképrázat, az nyomban kiderül a szerelmi kettősben. A duett elején nem Desdemonához simul, hanem a falhoz. Jobban vágycik a megnyugvásra, mint a szerelemre. Barbara Frittolival *éleneknek egymás mellett*, nem is duett ez, csak két párhuzamos szóló. Domingo nem lép Desdemona felé, elvárja, hogy az asszony közeledjen. Ez már nem a nagy, kölcsönös tömegvonzás, itt egy idősödő férfi követeli ki magának, hogy tessék őt szeretni!

Londonban Kiri te Kanawa arcán ősi női magabiztosság ragyog: ez az asszony *bizonyos benne*, hogy föl tudja oldani az ő férfiját, hogy képes megnyugtanni háborgó lelkét. S ahogy haladunk előre, mindkettőjük arcán eluralkodik az *összetartozás nyugalma*. A kettősben mindig kivételes minőséget produkál Domingo *bel canto* technikája és líraitenor-tapasztalata. Soha mástól nem hallunk ilyen gyönyörűen kifeszített íveket, kifejező pianókat.

A darab három pontján hangzik föl a híres csók-téma. Először természetesen a szerelmi kettős végén. Az idős Domingo úgy kéri a csókot, mint beteg az infúziót, a csókból életerőt merit. Az érett Domingo boldogsága már-már elviselhetetlen. Az első „*Un baccio*” perzselő vággyal, a harmadik („*Ancor un baccio*”) olyan tónussal szól, mintha azt mondaná: a világon csó-

kod az egyetlen, ami megnyugtat. Az ifjú Domingo emésztő, türelmetlen vággyal fordul itt hitveséhez, végül még Desdemona nyakára is ad egy érzéki csókot.

A II. felvonás Jagóé, de Otellónak is van dolga bőven. A csábításnak ellenállva és nem elemelve a három Jago-alakítást szögezzük le: Piero Cappuccilli fényévekkel áll három kollégája fölött. Miközben szavanként csepegteti Otello fülébe a gyanakvós mérget, Jago-Cappuccilli könyveket pakolászik, iratokat rendezget, csak mellékesen, egyéb dolga közben vet oda pár szót urának. Az ifjú Domingo „ugrik” az ingerlésre, hirtelen mozdulatok jelzik föl-fölcsapó gyanakvását. Könnyű föltüzelni, első kitörése („*Suvvia, parla, se m'ami*” – „*Beszélg, ha szeretsz!*”) már perzsel. Domingo következetesen ábrázol egy szenvedélye által rángatott férfit. Jago tüzokádó sárkánnyal játszik. Soha nem volt ennyire nyilvánvaló: Otello bármelyik pillanatban megölheti. Az egyik percben majdnem meg is fojtja. Ezek után hátorzongató, hogy Cappuccilli úgy mondja ki a „*Mi az, mi néked csalhatatlan? Tán egy ágyban látni őket?*” szavakat, hogy Otello a nyakát markolja. Egy roppantás, és vége lenne – ehelyett riadtan engedi el, mintha égetné az érintés. A filmben a II. felvonás össze van nyírbálva. Bámulatossá, mennyire alkalmazkodik Domingo az „új darabhoz”. Nem rutinját használja, indulata más ütemben, lassabban csap föl, az itt el nem hangzó információknak, elmaradt „hergeléseknek” megfelelően. Az idős Otello *alig ér hozzá az emberekhez*. Mintha a testi érintés sértené szuverenitását. Domingo elindít egy mozdulatot, majd félúton megállítja. Az idős emberek bizalmatlansága hatja át, amely gonoszsággá tud válni. Amikor Jago kiejti a *gelosia* (féltékenység) szót, ajkához kap. A szájzárás öntudatlan gesztusa azt jelzi: mindig is rettegett attól, hogy megcsalják.

A *Bosszúkéttős* tipikus duettforma az olasz operában. Ezúttal azonban fölvetődik a kérdés, hogy Jago miért is éneklő Otellóval együtt a vendettát. Cappuccilli Jagója *belesodródik* Otello indulatába, játékának végső, eksztatikus kiteljesedése a bosszúeszkü. Ezen a felvételen a két ereje teljében lévő énekes az emberi hang ünnepevé avatja a zeneszámot. A hatásban döntő szerepe van Kleibernek, akinek keze alatt teljes zenei pontossággal, fegyelmezetten szólal meg ez a sokszor szétörjögött szám. A londoni előadásban a bosszú egy hadvezér döntése, nem egy féltékeny férfi őriöngése. Itt Domingo tekintete kitisztul: már magára talált, tudja, hogy mit kell tennie. Leiferkusz szimpla színlelésből csatlakozik hozzá. Muti eszeveszett kapkodóra veszi itt a tempót, amitől Domingo éneke vinnyogássá válik. Arca szenvedő: ennek az Otellónak örömet, megváltást nem jelent a bosszú, az számára súlyos, terhes kötelesség.

A III. felvonás Jago és Otello párbeszédével kezdődik, majd váratlanul Desdemona jelenik meg a színen. Jago színlelésre buzdítja urát. Otello próbál nyájas maradni, de minduntalan fölcsap gyanakvása, mardosó féltékenysége. A duett széles legato dallammal kezdődik, melyben azonban ott bujkál az irónia. Az ifjú Domingónál ezt szinte gúnynak érezzük. A duettben idegesen keresi a bizonyosságot. Alig érinti Desdemonát. A filmben mosolyogva fordul feleségéhez, akinek szemén átsuhan egy csepp aggódás: jól ismeri Otellót, és gyanús neki a nagy odaadás. A férfi tépi, cibálja asszonyát, de lelki terrorral is gyötri – már nem tekinti társának. A londoni előadásban a duett előtt Domingo mély levegőt vesz, mintha olyasvalamire kellene erőt gyűjtenie, ami nagy erőfeszítésébe kerül, idegen tőle. A „*Grazie Madonna*” szép dallama bensőséges hangon szólal meg, de tekintete sötét. Az első szakasz akár kibéküléshez is vezethetne, egy pusztában végződik – ekkor, férje szájával az arcán mondja ki megint Desdemona Cassio nevét, amitől persze felrobban az idill. Kanawa egy nagyszony mély fájdalommal fogadja, ami történik, ugyanakkor értetlenséggel: miért nem működik, ami a szerelmi kettősben olyan pompásan működött? A 2001-es előadás duettjét tönkreteszi Frittoli bájolása. Az idős Otellóban van valami egy rendőrfelügyelő modorából, aki nyomozást folytat. *Hommage à Tosca e Scarpia*. Frittoli arcán büntudat tükröződik, pedig annak ott semmi helye nincs! Amikor Otello arról beszél, hogy Desdemonát démon szállta meg, mellé térdel, és oltalmazóan átöleli: ha most beismered a bűnöd, megbocsátok, és minden megjavul. Az idős Otello meg van győződve, hogy az asszony hazudik, de hajlandó lenne megbocsátani, ha beismerné. Amikor azonban Desdemona nem fogadja el ezt a kiskaput, rombolóvá válik: letépi ruhájának vállát, nyakába csókol, vállába harap, ahogy a kurvákkal szokás bánni.

A „*Dio mi potevi scagliar*” kezdetű monológban jelenik meg legszívbelemaradóbban Otello életproblémája. A 2001-es milánói előadás duettjének hangsúlyaiából következik, hogy a monológ alaphangja az önvád. Otello undorodik önmagától azért, amit tett. Domingo állva fog bele, kitárt karral, mintha Krisztust látnánk a Golgotán. Ez nem a lélek nagy belső küzdelme, csak egy megvert ember kinja. A fiatal Domingo fojtott sírásból indít. Csillogó hangon énekel, de ez a szenvedés csillogása. A londoni előadás nagyura zokogva ér el ideig. Szép, természetes pianókkal indítja a monológot, és tényleg mennyetpoklot bejárva egész sorsát elénk állítja. Legvonzóbb tulajdonsága a fővállalás. A monológot koronás magas b zárja. Az ifjú Domingo káprázatos fénnel és erővel robbantja ki a hangot, s bravúrosan tartja hosszú-hosszú másodpercekig. Az öreg Otello erős koncentrációval rövid, de fényes, hatásos hangot küzd ki magából.

A velencei követek a Doge parancsát hozzák, aki Otellót visszarendeli. Otello engedelmeskedik, de őriöngve a földre taszítja Desdemonát. Végül mindenkit elzavar, és egy

pszichogén rohammal elájul. Míg kint a tömeg mint Velence oroszlánját élteti, Jago diadalmasan arcába lép. Hátorzongató jelenet, a kisember ármányának diadala a nagy lélek fölött. Az idős Otello, amikor földre teperte asszonyát, és az kétségbeesetten könyörög, megnyugszik kissé. Domingo úgy néz rá, mint apa a megtévedt lányára. A hang már vesztett ifjúi üdeségéből, a végső sértés („*Ti maladico*” – „*Légy átkozott!*”) exponált magas hajt vizont nagy összpontosítással óriási erővel szólaltatja meg. Az ifjú Domingo még természetes erővel produkálja ezt az effektust, de nehéz eldönteni, hogy a harmincöt éves tenorista bravúrja vagy a hatvanéves énekes erőbeosztása és koncentrációja ébreszt-e nagyobb csodálatot.

Desdemona megfojtása és a nyíltszíni operai öngyilkosság kivételes ripacsériára ad lehetőséget. Különösen, ha egy indulatos szerezcsenről van szó. Domingo nem enged meg magának túlzásokat. Az 1976-os előadásban a lépcsőn, párnával fojtja meg Desdemonát, ami távolságtartást jelez tettével szemben. A hang a haláljelenetben töretlen erővel és fénnel szól. Öngyilkossága után nyoma sincs a szokásos vonaglásnak. Ennek a férfinak még sok ereje van, könnyen odalép a magas ágyhoz, mindent megcselekszik, amit akar. Bukása azért is oly megrázó, mert annyi energia maradt benne, oly sok nagy cselekedetéről álmodunk még. Az „*O Gloria, Otello fu*” – „*Óh glória, Otello volt!*” szavak soha nem hangoznak ilyen fájdalomosan. Az idős Otello szájából inkább megnyugvással fogadnánk őket. (Ha nem motoszkálna bennünk, hogy nemcsak Otello, a velencei mór élete közeleg a végéhez, hanem Domingo, a nagy színpadi művész karrierje is.) Itt valóban „*végéhez ért most e földi út*”. Magát nyugodt mozdulattal dőfi le, nincsen benne indulat. A londoni előadásban zajlik le a gyilkosság a legkegyetlenebbül. Otello bukása itt a legnagyobb, de itt veszi tudomásul a legnagyobb önfegyelemmel. A kardját nem leejti vagy leteszi, hanem Lodovico *kezébe adja*. A „*Morte, morte*” itt a tényekkel való csendes szembenézés szava.

A három színpadi előadás egy nagy énekes három korszakának dokumentuma. Három eltérő Otello, más hangsúlyokkal, gesztusrendszerrel, énekesi megoldásokkal. De mindhárom érvényes, egyik sem a hang korlátainak leplezése, hanem az adott korszak lehetőségeinek kiaknázása. A hős egyre magányosabb, magába zártabb. Nem kis rezignációval konstatálja azonban a néző, hogy nemcsak Otello, a hadvezér, de Domingo, a tenorista is magára maradt: ahogy haladtak az évek, egyre szintelenebbek a körülötte lévő szereplők. Nemcsak az öreg harcost, de a meglelt tenoristát is egyre kevésbé inspirálja környezete. „*Óh, dicsőség! Otello volt.*”

GÁSPÁR ILDIKÓ

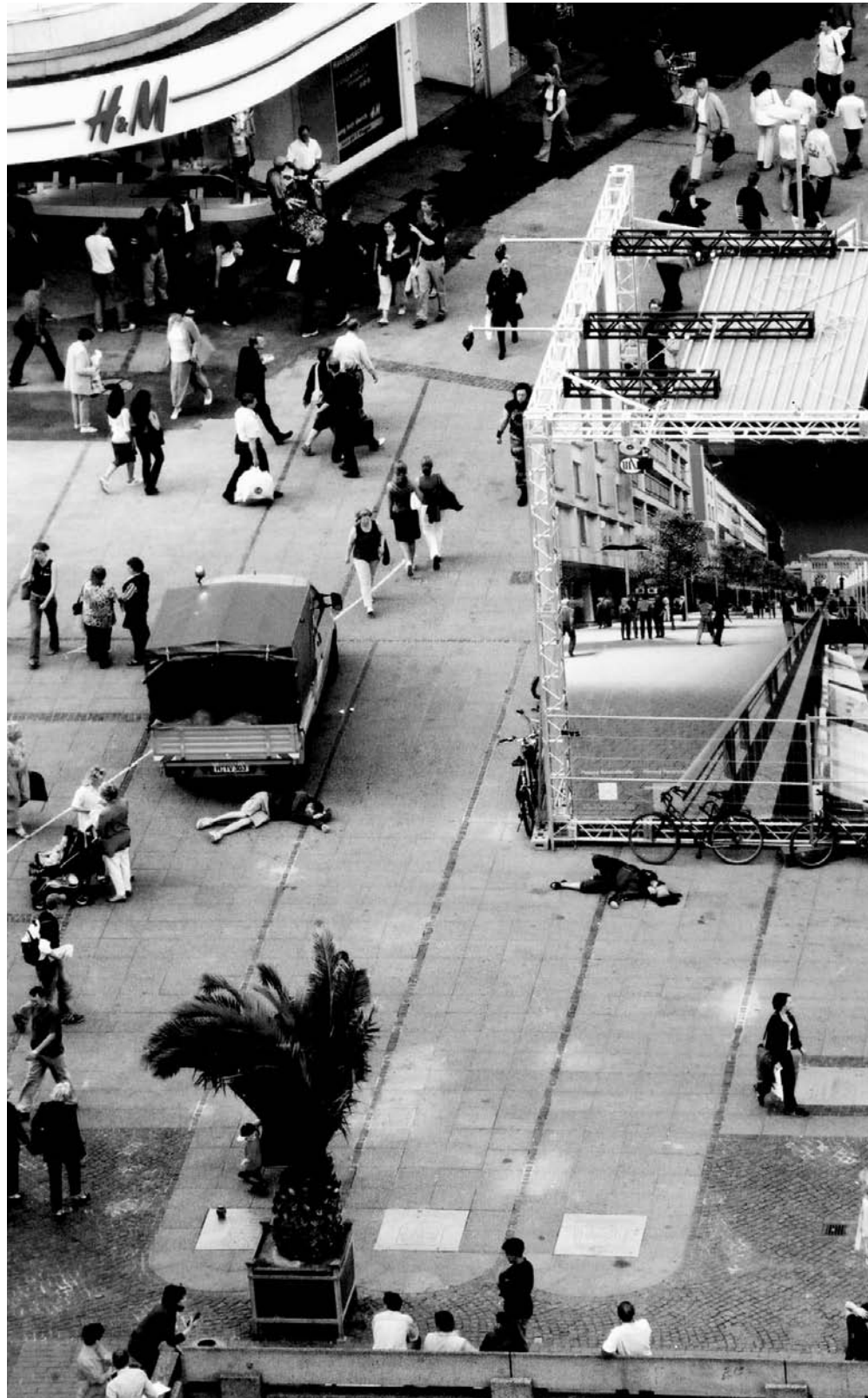
Valaki irányít

■ CALL CUTTA ■

Tizenhét óra negyvenre kaptam időpontot, de kicsivel korábban érkezem a berlini Hebbel am Ufer Színház kávézó-jába. Letét ellenében érintőképernyős, tenyérynyi nagyságú mobiltelefont nyomnak a kezembe, hozzá *headsetet*, valamint egy szórólapot, amely arról tájékoztat, hogy mit tegyek, ha esetleg megszakad a vonal. Leülök a kávézó előtt, és várok. Múlnak a percek, a telefon néma. Velem szemben, a padon fiatal lány ül, ugyanolyan készüléssel felszerelve, mint én. Rám mosolyog, ő is izgul. Kreuzbergben vagyok, abban a városrészben, amely egykor Nyugat-Berlin határát jelentette. Mellettem forgalmas út, szemben lakótelep, az út felett vasbeton híd. Nem sokkal hat óra után megszólal a telefon, felveszem. „Halló, Ildikó? Bocsásson meg, hogy megvárakoztattam. Valaki eltévedt, és segítettem a kollégámnak. Indulhatunk?” Még búcsút intek a lánynak, és belépek a „színházba”. A barátságos férfihang tulajdonosát Islamnak hívják, Kalkuttában él, onnét hívott fel engem – mindezt tökéletes németességgel közli velem. Néhány mondat váltása után tegeződünk, meg kell bíznom benne, hiszen az elkövetkező két órában ő lesz a „szemem”. „Látsz az utca másik oldalán egy sárga épületet? Menj át az úttesten, de várd meg mindenképp, míg zöldre vált a lámpa. Ha átértél, ne azt mondd, hogy itt vagyok, hanem a jelszavad, amiben az előbb meg egyeztünk.” Engedelmeskedem. Miközben a lámpánál várok, ő igyekszik minél többet megtudni rólam. „Szóval Budapesten élsz... Nemsokára vissza fogsz utazni... És vár otthon valaki? Család? Testvéred? Barátod? Van barátod?” Kicsit zavarba jövök, bár sejtem, hogy a közeledés vagy a szerepből való kilépés egyformán a játék része. Végre zöld. Atmegyek. Mondom a jelszavam: „Vásárolok.” „Látod a sárga épületet? A Deutsche Bank épületét? Előtte három sárga zászló. Állj meg a másodiknál, és mondd a jelszavad. Egy üvegajtó előtt állsz. Lépj közelebb, az ajtó mindjárt szétnyílik. Most képzeld azt, hogy színházban vagy, a szétnyíló ajtó pedig a függöny. Lépj be az első felvonásba!” Belépek az épületbe, az üvegajtó mögött az őszes hajú, nagy bajuszú biztonsági őr cinkosan rám mosolyog, és előzékenyen mutatja, hogy merre menjek.

Call Cutta a Rimini Protokoll (Helgard Haug, Daniel Wetzl, Stefan Kaegi) és a kalkuttai Goethe Intézet közös színházi projektjének a címe. A színházlátogatót egy kalkuttai telefonközpont alkalmazottja felhívja, és olyan helyekre vezet el, ahova magától talán sohasem menne, ajtókat nyithat ki, amelyeket valószínűleg soha nem próbálna meg kinyitni. A projektet az idén februárban, Kalkuttában kezdték el, majd

A Rimini Protokoll előadása



áprilistól kiterjesztették Berlinre is, ahol június 26-án ért véget. Telefonon lehetett időpontot egyeztetni, szerdától vasárnapig, délután három és este hét között tízpercenként indulhatott egy „néző”.

Islam egyike annak a tíz alkalmazottnak, akik a kalkuttai Infinity Towerban, egy telefonközpontban dolgoznak – ebben az esetben – a német–svájci performercsoport, a Rimini Protokoll megbízásából. Délelőtt Kalkuttában kalauzolják a színházlátogatókat, délután pedig Berlinben. Az Infinity Tower csillogó felhőkarcoló Kalkutta északkeleti negyedében, Salt Lake Cityben. „Hatalmas kontraszt van Salt Lake City és a város többi része között. Szinte szürreális. Hirtelen megjelenik a nyugati világ, a pénz, a kapitalizmus, és az emberek, akik az épületben ülnek, úgy tesznek, mintha ők is ehhez a világhoz tartoznának. Megtaláltuk a tökéletes díszletet” – mondja Daniel Wetzel, a Rimini Protokoll egyik tagja az előkészületekről. Az itt létesített telefonközpontok dolgozói jó kommunikációs képességekkel rendelkező fiatal indiaiak, akik könnyen el tudják sajátítani az amerikai vagy a brit akcentust, néhányan németül is tökéletesen beszélnek. Így nem csoda, ha annak az amerikai polgárnak, akit egy amerikai cég megbízásából telefonon próbálnak meggyőzni egy szoftver előnyeiről, meg sem fordul a fejében, hogy nem egy Amerikában élő amerikaival, hanem egy Indiában élő indiaival beszélget. (És természetesen nem is szabad, hogy fény derüljön az igazságra, mert az csak felesleges bonyodalmakat szülne.) A nyugati vállalatoknak meglehetősen kifizetődő a módszer alkalmazása, mivel Indiában nemcsak a munkaerő, de a telefon is lényegesen olcsóbb. És ez a körülmény teszi lehetővé a Rimini Protokoll színházi projektjét is. Csak épp Islam most színházat árul – és egyúttal az előadás részese is. „Az egyre több telefonközpontról jutott az eszünkbe ez az ötlet. A telefonközpont a szerepjátszás egészen különleges formáját szolgálja. A hívó fél eljátszik egy szerepet valakinek, akiről nem is tudja, hogy kicsoda. Tulajdonképpen egy meglévő forgatókönyv alapján, amely felsorolja a kérdések és válaszok kombinációs lehetőségeit, a telefonközpontos eldönti, hogy milyen irányba terelje a beszélgetést, melyik út visz a sikeres üzlet felé. Kicsit olyan, mintha a fogyasztót távirányítóval irányítanák. Ezt a gondolatot akartuk kipróbálni a színházban” – mondja Stefan Kaegi, a csoport svájci tagja.

A bankból egy parkolóba érek. Islam utasít, hogy az épület oldala mellett haladva menjek el a sarokig. Nézzek föl. Az iroda ablakában régi fénykép. A fényképen indiai ruházatú emberek. „A jobb oldali a nagyapám. Most nézd meg a mellette álló férfit. Jegyezd meg ezt az arcot. És most fordulj meg. Keresd meg a görbe tükröt a parkoló sarkánál. Nézz bele!” Bizonytalanul tekergetem a nyakam, végre meglátom a tükröt. „Milyen szép kék pulóvered van! Illik hozzá a piros sportcipő.” Islam lát engem. Egy néptelen parkoló domború tükrébe rejtett kamerán keresztül, tizenötezer kilométer távolságból. Én azt hittem, egyedül vagyok.

A parkolóból egy parkba vezet az utam. Követem az ösvényt. Meg kell találnom a kék szemetest. Megvan. „Vásárolok” – mondom. „Nagyon ügyes vagy, Ildikó! Most ereszkedj fél térdre, mintha csak a kioldódott cipőfűződet akarnád bekötni, és nézz a szemetes teteje alá. Találsz ott egy fényképet.” Önkéntelenül körülnézek, mielőtt lehajolok. Ott a fénykép. Gandhi. Mellette az előbbi alak. „Ő Subhas Chandra Bose, vagyis Netadzszi” – világosít fel Islam. „Ő is szabadságot akart Indiának, akárcsak Gandhi. Csak Gandhi békesen. Netadzszi viszont hadsereget szervezett. Neked van ellenséged? Ki az ellenséged ellensége? Hallottad már ezt a mondatot: az ellenségem ellensége a barátom? Jegyezd meg.”

A harmadik felvonásban új jelszót kapok. „Benne vagyok!” – mondom a lakópark házai közé érve. Körben ablakok szái. „Ők a te nézőid” – mondja Islam. „Kiáltsd a jelszavad olyan hangosan, ahogy csak tudod!” „Itt vagyok!” – próbálok üvöltöni, de a ház előtt szaladgáló gyerekek rám se hederítenek. Talán már megszokták, hogy tízpercenként elsétál erre valaki, és felüvölt. A házak mögötti térséget teljesen benötte a gaz. Középen árok. Keskeny fahíd vezet át rajta. A hidat lezáró deszkapalánk mögött újabb fényképet

kellene találnom, de nincs ott. „Biztosan elvitték a gyerekek” – mondja Islam, de már nem vagyok benne biztos, hogy a fénykép hiánya nem a játék része-e. „Látod jobbra a fákat? Látod a szemüket?” A fák törzsén a lenyest ágak után maradt hegek szemekre hasonlítanak, nagy, meredt hullószemekre. „A fák között falmaradványokat látsz. A lebombázott Anhalter Bahnhof nyolcadik vágya. Innen mentek a vonatok Auschwitzba.”

Egy játszótéren keresztül vezet az utam. Egy hirdetőoszlop alján elrejtett fényképre akadok. A képen Netadzszi és Hitler kezét fognak. „Emlékszel a mondatra?” – kérdi Islam. „Persze. Az ellenségem ellensége a barátom.”

Subhas Chandra Bose, közismert nevén Netadzszi (vezér) a Kongresszus Párt forradalmi vezetőjeként egészen másképp vélekedett, mint Gandhi, aki a britekkel szembeni passzív és erőszakmentes ellenállást támogatta. Bose 1941-ben a britek elől Berlinbe menekült, miután nem sikerült a Szovjetunióba szöknie. Szerette volna megnyerni Hitlert, hogy Németország segítse a britek elleni forradalmi törekvését, mégpedig arra a mottóra hivatkozva, hogy „az ellenségem ellensége a barátom”. Bár a németek anyagi segítséget nyújtottak Bose-nak az indiai néphez intézett rádióbeszédének németországi felvételéhez és sugárzásához, Hitler csak egy évvel később volt hajlandó találkozni vele. 1942. május 27-én készült az a fénykép, amelyen Bose és Hitler kezét fog. A találkozót nem hozta meg a remélt eredményt az indiai vezér számára. Hitler úgy vélte, Európa dominanciájának megőrzése érdekében Indiának továbbra is gyarmatnak kell maradnia. A legnagyobb eredmény, amit Bose Németországban elért, hogy az Észak-Afrikában német hadifogságba esett indiai katonákból felállította ötezer fős Indiai Légiját. Az volt a terve, hogy a németekkel a Szovjetunió és a Közel-Keleten át India felé haladva megtámadja a briteket. De amikor a németek 1943-ban Sztálingrádnál vereséget szenvedtek, ez a terve is megghiúsult. Belátta, nincs értelme tovább Németországban maradnia, és tengerelattjárón Japánba ment. Az Indiai Légijót feloszlatták, a katonák a német hadseregbe kerültek, és Normandiában harcoltak. Csak néhányan éltek túl a háborút, és tértek vissza Indiába. Bose végül Burmában új sereget szervezett, és megkezdte a támadást a britek ellen, de 1945-ben, egy repülő-szerencsétlenségben életét veszítette.

A játszótér túlsó végében pad. Mellette szemetes, ugró tigris van ráfestve, sárgával. A tigris a „Szabad India” jelképe. A pad hátán fénykép. Indiai férfi német egyenruhában. „Megismered? Ő a nagyapám. Az Indiai Légijóban harcolt.”

„Hány emberrel beszélsz egy nap?” – kérdelem tőle. „Kettővel. Este kilenctől éjjel fél éjig dolgozom általában. Szeretek ismerkedni, új barátokat szerezni. Mit gondolsz, bele lehet szeretni egy hangba? Bele tudnál szeretni a hangomba? Vagy már bele is szeretél?”

A fikció és dokumentáció határait elmosó performansz résztvevőjeként én is szerepet játszom. Ebben a színházban ketten vagyunk nézők, színészek, rendezők, sőt szerzők is, hiszen egymáshoz intézett kérdéseinkkel és válaszainkkal élőben „írjuk” az előadás szövegét. Természetesen Islam pontosan követi a vázlatos forgatókönyvet, amelynek a történelemóra éppúgy része, mint a városnézés, a flört vagy a kalandtúra. Bármikor feltehetek neki személyes kérdéseket, és ő válaszol. Csak arra kell ügyelnie, hogy ne szaladjunk ki nagyon az időből. A beszélgetés intim és bizalmas, egy fülhallgatón keresztül halljuk egymást, ugyanakkor végig feszültséget teremt a másik kiletének bizonytalansága, mivel látni nem látjuk egymást – akárcsak a telefonszexnél vagy a chat-szobában. Bárki lehetek. És ő is mondhat magáról, amit akar. Több mint valószínű, hogy az indiai katona nem Islam nagyapja. És mégis az ő nagyapja. Islam ebben az esetben „Az Indiai”. Ez az ő története. Én pedig a nyugati világot képviselem, „A Német”-et játszom. Ezért „vásárolok”. De akár őszinték is lehetünk egymáshoz. Felfedhetjük kiletünket. Tizenötezer kilométer választ el egymástól. És az arcunk a másik számára ismeretlen. Egyszeri találkozás ez.

Egy felüljárón haladok át. Alattam sínek, nem messze, talán hatvan méterre Gleisdreieck HÉV-állomás. A sínek között piros CD,

Netadzi beszédei vannak rajta. „Áll bent vonat? Várd meg, míg elindul, és mielőtt elhaladna alattad, integess a vezetőnek! Vissza fog integetni.” Türelmesen várok, közben a piros CD-t nézem a sínek között. Netadzi beszédeit. Közéledik a vonat. Integetek. A szőke hölgy felpillant a hidra, rám mosolyog, visszainteget. Furcsán érzem magam.

Amikor az utcán *walkmant* vagy *discmant* hallgatunk, a világ élő videoklippé válik. A zenéhez, annak ritmusához, felépítéséhez, tempójához, hangulatához képest értelmeződik egy-egy mozdulat vagy pillantás. A zene kizárja a valósághoz tartozó eredeti hangjait, a fülünkben dübörögve a világot új, konstruált valósággá alakítja át. Az utcán *headsettel* telefonáló embert a beszélgetés szintén kiragadja a valóságból. A beszélgetés aktusa az elsődleges, elnyomja az utca történéseit. A telefonáló ember egy másik világ része, egy intim világé, amelynek csak két lakója van. A Rimini Protokoll előadásában azok a legkülönlegesebb és legváratlanabb pillanatok, amikor ebbe az intim világba lép egy harmadik. A cinkosan mosolygó nagy bajuszu portás a Deutsche Bankban nem szerződött színész a kifejezés hagyományos értelmében, hanem a munkáját végző „civil”. Ugyanígy a vonatvezető hölgy. Beavatottak. És így az én előadásom szereplői, színészek, akik nekem játszanak, akikkel együtt játszom. Ha csupán néhány pillanatra is, de kapcsolat jön létre köztem és idegen emberek között azért, hogy mindannyian ugyanakkor az előadásnak a részesei vagyunk, tudunk egy titkot, amit nem tud senki más.

„Guggolj le!” – mondja Islam. Leguggolok, a zöld domboldalba épített árokszerű betonátjáró falai eltakarnak. Alig néhány méterre tőlem emberek álldogálnak. „Most képzeld magad elé egy telefonáló embert. Megvan?” És Islam énekelni kezd. Egy bengáli dalt énekel. Európai fül számára ismeretlen, idegen dallam. „Énekelj nekem te is valamit?” Úgy érzem, vissza nem térő alkalom ez a magyar kultúra indiai népszerűsítésére. Belekezek az első népdalba, ami eszembe jut.

A Rimini Protokoll előadása műfaji határokat mos el, újrafogalmazza a néző, a színész, a rendező és a szerző szerepét, és a színházban nem használt műfajok működési elvét alkalmazza. Amikor választhatok, hogy melyik irányban kerüljem meg a parkot, az előadás a számítógépes kalandjáték dramaturgiáját utánozza. De ugyanúgy eszünkbe juthat a mozgó kamerás Dogma-film is – igaz,

ebben az esetben a felvett valóság háromdimenziós, és az emlékezetemben örökítődik meg. A pillanat művészete ez is.

Az utolsó felvonás egy parkolóházban kezdődik. Új jelszót kapok. „Acsa”, ami Islam anyanyelvén „igen”-t jelent. A piros szinten vagyok. Islam elkéri az e-mail-címemet. Végigmegyek a betonra festett piros sávon, ahogy Islam mondja, „a színészhoz illő vörös szőnyegen”. Nekem Agamemnón jut róla az eszembe, Islam nem érti, mondok valamit a diadalkocsinak és a bíbor szőnyegnek a görög hadvezér tragikusan végződő történetében betöltött szerepéről. Megköszöni a felvilágosítást, de most már sitnünk kell. A parkolóházból egy bevásárlóközpontba érek. A következő fénykép a fotóautomata függőnye mögött vár. Telefonközpont a negyvenes évekből. Rajta egy mondat: „Egyetlen kép többet mond ezernyi szónál.” Jobbra fordulok, elsétálok a H & M mellett, és megállok egy számítógépes bolt kirakata előtt. A kirakatban monitor, rajta egy kép. A képen egy üres forgószelek. „Mit látsz, Ildikó? Üres? Akkor szólj a boltban, hogy kapcsolják be az internetet.” Nem is kell szólnom, bentről már észrevettek, az eladó készségesen intézkedik. A képen megjelenik egy barna bőrű fiatalember. „Látsz? Ez én vagyok. Veled beszélgetek.” Hihetetlennek tűnik. „Nem hiszed? Mivel bizonyítsam be? Kérj, amit akarsz!” Hirtelen nem jut más az eszembe: „Fogd meg az orrod!” „Hogy mit? Miért fogjam meg?” – hallom, hogy nevet. Az internetkapcsolat lassú, a kép szakadozik. A fiatalember a szürke forgószelekben hátraveti a fejét, nevet, majd lassan, szaggatottan felemelkedik a karja, és a mutatóujja az orrához ér.

Elbúcsúzunk egymástól. Megkér, hogy a telefonnal készítsék magamról fotót, hogy ő is láthasson engem. Ha majd visszaadtam a színházban a telefont, elküldi neki. Ő pedig nekem. „Szia, minden jót! Még biztosan hallunk egymásról...” – mondja bizonytalanul. „És most tedd le a telefont.” Leteszem. Elindítom a telefon médialejátszóját. Elkezdődik az epilógus. Felvételtől hallom az instrukciókat, hogy merre jutok ki a bevásárlóközpontból, hogyan találom meg a buszmegállót. Színházjegyem érvényes a 42-es buszra a Hebbel am Uferig. Amíg várakozom, meghallgathatom a telefonszolgálatot népszerűsítő dalt egy ismert indiai popsztár előadásában. Hosszú szám, kitart a Hebbel am Uferig.

Másnap e-mail érkezik Islamtól. Elküldte a képet.

MILO RAU

Mindannyian specialisták vagyunk

■ AZ RP ÉS A VALÓSÁG REKONSTRUKCIÓJA ■

Agiesseni Alkalmazott Színháztudományi Intézet* három egykori hallgatója – Helgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzel – már jó ideje készít olyan előadásokat, amelyekben a színházi és a civil tér azonos. A téma: a valóság, az élet.

„Ha meg akarnám nevezni a dolgok jelenlegi állását – írja Jean Baudrillard –, akkor azt mondanám, túl vagyunk az orgián.” Túl lenni az orgián – nem valami vidám állapot, mert már nincs mit várjon az ember. A felszabadulás játékait mind lejátszottuk, az utópiákat rendre kipróbáltuk. Az unalom és a szarkazmus hódít mind nagyobb teret – a dráma a party-hangulattal tovatűnt. Még a halál is, mondja duzzogva Baudrillard, igen, még a gonosz is valahogy véletlenszerű és láthatatlan lett.

Nem jó állapot ez, nem jó a színháznak sem. Még a Schlingensief** előadásaiban szereplő, hol pucér, hol megafonnal felszerelt,

asszociatív emberi testekhez hasonló vad teremtmények sem képesek az esztétikai bölcsességében elszenderedett nézőt felébreszteni – úgysem valóságos semmi, és ha igen, akkor is mi van. És végeredményben a sokk, a felismerés legelőkelőbb formája a feltételezett egyezségen bukik el. Csak egy félkegyelmű hinné el, amit az illetékes sajtóiroda el akar hitetni velünk: a színpadról leördíté mocsokos élet maga a valóság.

VALÓDI VAGY KITALÁLT?

Furcsa csendben és erőlködés nélkül jelennek meg a Rimini Protokoll rendezőcsoport munkái a szélsőséges dokumentarista színház műfajában. Legújabb rendezésükben – a *Zeugen!*-ban (*Tanúk!*), a Matthias Lilienthal vezette HAU-ban (Hebbel am Ufer) – a valóság irizáló másolatát vitték színre: két színész segéd-

kezik egymár laikusnak rekonstruálni a berlini bírósági termek mindennapjait. Ismertetik a tényállást, az állítást szembesítik a valószínű helyzettel, idéznek a büntető törvénykönyvből. Újra és újra átlélik a valódi és a kitalált közötti határt, míg az az (elmaradt) ítéletnél végleg eltűnik.

„A pontatlan leírás igazabb a logikus folyamatnál” mondja a védő, az ülőknő bemutatja a hobbiját (kötött terítőket javít), az asztalos a termek különböző berendezéseiről nyilatkozik – a jogszolgáltat valódi gépezetének panoptikumát láthatjuk színpadra állítva. Bár az előadás végén a két színész leveszi a parókáját, a „civiliek” pedig úgy hajolnak meg, mint a színészek: a zavar érzete megmarad. Zavarba hozó esemény tanúja voltam – valami valóságos jött létre, az illúzió valódi mesterei, nem művészek, hanem az igazságszolgáltatás hétköznapi szakértői játszották el nekem.

Ne képezzük le, ne dramatizáljuk a valóságot, hanem vigyük fel a színpadra, és próbáljuk ki, „mi történik” – ez a Helgard Haug, Stefan Kaegi és Daniel Wetzel alkotta rendezőcsoport szándéka, akik a giesseni Alkalmazott Színháztudományi Intézetben ismerték meg egymást, és itt is valóstították meg első projektjeiket, civilekkel. „Vegyük alaposabban szemügyre a hétköznapi teatralitását”, mutassuk meg, mi minden történik máshol; tegyük a színházat újból totalizáló médiummá, amely „on stage” foglalja össze, ami a valóságban elszórtan és tudatos összefüggés nélkül van jelen – e szempontok alapján hozzák létre művészen felépített, újfajta dokumentarista színházukat.

A munka kezdetekor még nincsen szöveg, csak aprólékos kutatómunka, még nincsen meg semmi más, csak „az érdeklődés a hely, a rendszer vagy a rituálé iránt, amely egy bizonyos helyen jön létre”. 2000-ben, a frankfurti Mousonturm-ban bemutatott *Kreuzworträtsel, Boxenstopp* (Keresztrejtvény, boksztóp) című előadásukhoz négy nyolcvan éves hölgyet szerződtek a szomszédos idősok otthonából, az életkörülményeiket pedig szembeállították az autóversenyzőkével. A rendezők memóriatréningeken vettek részt, kikérdezték az



Jelenet a *Deadline*-ből

otthon alkalmazottait, elutaztak a Nürburgringre, és beszélgettek pályaoörökkel és bokszi-irányítókkal – az autóversenyzés és az öregedés összefonódott az előadásban. A *Deadline*-hoz (2003) – amely a halál és az elhalálozás témájával foglalkozott – a halál okairól és az elhalálozás helyszínéről gyűjtöttek adatokat, hozzátartozók elbeszéléseit, beszámolókat az elfekvő mindennapjairól, információkat a temetés szervezéséről.

A színpadon itt sem színészek, hanem maguk a halál specialistái álltak: egy preparátor, egy sírkőkészítő, egy temetési zenész, egy temetési szónok. A borzalom felemelő érzése közvetlenül jött létre. A szereplők nem emlékeztettek a valóságra, mivel ők maguk voltak a valóság: a valódi halál játékszabályait mutatták be. Aki megszólalt, a saját nyelvén szólt meg. Az egyik szereplő vetítévszónorról beszélt a nézőkhöz: az orvos – mivel az állapota kritikus – nem tanácsolta az élő előadásban való részvételt...

A Rimini Protokoll igazi hírnevét annak a projektnek köszönheti, amely kis híján meg sem valósult. A *Deutschland 2* (Németország 2) (2002) című előadáshoz a berlini parlamenti vitát ismételték volna meg élőben a bonni parlamentben. De Thierse elnök úgy látta, a projekt veszélyeztetné a parlament méltóságát, és nem engedélyezte az ülésterem használatát (amelyet egyébként cégeknek és karneváloknak adnak bérbe). Az előadást végül, a médiában nagy visszhangot keltve, a bonni Schauspielhalléban rendezték meg. A *casting*okon kétszáz bonni polgár közül válogatták ki a képviselők képviselőit. 2002. június 27-én reggel kilenctől éjfélig tartott az akció: a bonni polgárok ötpercenként váltották egymást a szónoki pultnál, a fejükön fülhallgatóval, amelyen keresztül a parlamentben egyidejűleg fel-

szólaló képviselő szavait hallották. A politikai beszédet megpróbálták lehetőleg szimultán elismételni – így jött létre a demokrácia szinkronizált tandrámája.

A VALÓSÁG GYANÚJA

A Rimini Protokoll nem csupán a talált valóság teátrálisan felnagyított másolatát hozza létre, de egyúttal visszahódítja a civil élet területét is. A kutatási projektek mellett sok más akció is elhagyja a féltve őrzött színháztermet. A *Sonde Hannoverban* (Szon-da Hannover) a nézőt a tizemeletes épület legfelső emeletére ültetik, távcsóval és fejhallgatóval fegyverzik fel; ezek segítségével figyelheti a lenti téren zajló, félig megrendezett, félig valóságos eseményeket: embereket telefonálás közben, taxisofőrköt, áruházi tolvajokat. Az éles látás paranoiás elbizonytalanosodást okoz: tényszerűen közlik, vagy csak kitalálják, hogy mi igaz, és mi manipulált?

Mert amihez a Rimini Protokoll hozzáér, egyszerre lesz valóságos és gyanút keltő. Nem meglévő dramaturgia segíti a művészet és a valóság közötti különbségtételt, hanem a megfigyelő maga válik specialistává, akinek magának kell megállapítania a valóság és a rendezés ismérveit. „Ki akarunk lépni a színházi iparosságból”, mondják munkájukról a Rimini Protokoll tagjai. Nem avantgardista formajáték a céljuk, hanem a tartalmak radikális „társadalmasítása”. A színház újra a „kinti élet” obszervatóriuma kell legyen.

Összefoglalva a Rimini Protokoll hitvallását: a legjobb művészet maga a valóság: lemásoljuk, új módon állítjuk össze, egymásba játsszuk, az ítélezést a nézőre bizzuk. „A színház az a médium, amely tartalmakat közvetít.” Ilyen egyszerű, ilyen szerény, ilyen radikális a Rimini Protokoll alaptétele. Az orgia folytatódik. Ha az élet-ről van szó, mindannyian specialisták vagyunk.**

FORDÍTOTTA: GÁSPÁR ILDIKÓ
Neue Zürcher Zeitung, 2004. február 17.

* Ebben a szokatlan megnevezésű, alapvetően a performansz és a videó művészetére szakosodott intézményben szerzett diplomát több jelentős német színházművész és színházi ember, mint például René Pollesch drámaíró-rendező, Moritz Rinke és Tim Staffél drámaírók, Jens Rolselt drámaíró-teoretikus, Florian Malzacher színikritikus és a She She Pop női performercsoport tagjai. (A ford.)

** Christoph Schlingensiefel (1960), botrányhős és provokátor, film- és színházrendező. Számos performansz és társadalmi akció kötődik a nevéhez. 1998-ban „Chance 2000” névvel munkanélküli-pártot alapított. Felszólította Németország hatmillió munkanélkülijét, mártózzanak meg mindannyian a Wolfgangseeben, hogy a tó kiöntsön, és elárvassa Helmut Kohl kancellár villáját a parton. 2004-es bayreuthi Parsifal-rendezése óta több jelentős német színház is meghívta, immár azzal számolva, hogy Schlingensiefel újabb előadást hoz létre a „megrendezett botrány” műfajában. (A ford.)

*** A Rimini Protokoll előadásai a cikk megírása óta: Sabenation (Brüsszel, 2004), Schwarzenbergplatz (Bécs, 2004), Call Cutta (Berlin, 2005), Wallenstein (Mannheim, 2005).

F Á B R I P É T E R

Jelenetek a német színházról II.

■ ELŐADÁSOK A DEUTSCHES THEATERBEN ■

IHRE SORGEN MÖCHT' ICH HABEN! Akár villamossal, akár S-Bahnnal érkezik az ember a Friedrichstrasséra, a Deutsches Theaterhez kétféleképpen tud beszélni: vagy a zajos Friedrichstrasséről fordul be, az NDK-s emlékeket őrző varietésszínházzal, a Friedrichstadtpalasztal szemben a Reinhardtstrasséra, vagy lesétál a parton a Berliner Ensemble sivárságában is nagyszerű épületéhez, és kis mellékutcákon át jut el a csöndes térre, amely mögött ott áll, szorosan egymás mellé építve, a Deutsches Theater két épülete, a könnyed kis kamaraszínház (amelynek előcsarnoka azért tágasabb, mint a mi borzalmas Nemzetinké) és mellette a nagyszínház palotája (amelynek viszont elég kicsire sikeredett az előcsarnoka). Más is van, ami a feje tetején áll: a Kammerspielben kényelmesen lehet ülni a nézőtéren, elfér az ember lába, a nagyszínházban viszont olyan szűken vannak egymás mögé helyezve a sorok, hogy valódi kinszenvedés egy hosszabb előadás végigülni. Az a tény, hogy Berlinben töltött három hetem alatt mégis folyton visszatértem ide, már önmagában is éppen eléggé bizonyítja, hogy itt valami nagyon jól csinálnak.

A színház előtt barátságos kis tér kávéházzal (ez elég gyakori Németországban – a színház és a vendéglátóipar csak nálunk nem akarják felfedezni egymást, juszt se). A téren zsonglőr – és rengeteg néző. Ugyanis a németek idejében mennek színházba. Félórával előbb ott vannak (könnyű nekik, az előadások nyolckor kezdődnek), és előadás után még sokáig beszélgetnek a színház előtti téren állodogálva (hja, a tömegközlekedés éjszaka is működik, kerékpározni pedig sose késő).

Rögtön, ahogy beléptem, olyasmit láttam, ami nálunk még csak egy-két színházban létezik, de a németeknek természetesen: intelligensen válogatott, nagyrészt színházi könyveket kínáló könyvespultot. És hogy otthon érezzem magam (vagyis a fene tudja: otthon talán nem ezt látnám), a pult elején, a fő helyen komplett magyar sor: Kertész Imre, Konrád György, Esterházy Péter, Krasznahorkai László, Parti Nagy Lajos. (Márait a könyvesboltok kínálják minden mennyiségben – az ő könyvei itt már inkább tömegolvasmánynak számítanak.)

A Deutsches Theater szakmai helyzete számomra meglepő. Egyes kritikusok „zseniális színházról” írnak (pedig ilyesmit társulatra ritkán szoktak mondani), mégis az a helyzet, hogy 1995 óta most először hívták meg egyik előadását a Theatertreffenre. Ez annál meglepőbb, mert ha visszagondolok a találkozót néhány produkciójára és arra a három, a Theatertreffenre ki nem választott előadásra, amelyet itt láttam, könnyű szívvel cseréltem volna le két meghívottat bármelyikükre. És közülük a két Thalheimer-produkció az általam az elmúlt tizenöt évben látott viszonylag sok német előadás közül is a legjobbakkal tartozik.

A Deutsches Theater az elmúlt szezonban a nagyszínházban hat, a kamarában tizenegy bemutatót tartott. Ez nagyon nagy szám, és ha hozzávesszük, hogy itt repertoárjátásról folyik (és például az *Emilia Galottit* majdnem négy éve színpadon tartják), akkor nyilvánvaló, hogy egyrészt sokszor vállalnak rizikós bemuta-

tót, másrészt pedig hogy még így is a mi Operaházunkéra emlékeztető játékrendre kényszerülnek: egyes produkciókat havonta jó, ha két alkalommal játszanak. Ennek bizonyára vannak hátrányai – de a Deutsches Theaterben én éppenséggel újra meggyőződhettem a társulati rendszer és a repertoárjátás elkövető művészi fölényéről. Akik a színházi szakmából ma Magyarországon ezt a rendszert támadják, a saját sírjukat ássák, de sajnos másokat is magukkal ránthatnak.

A Deutsches Theater, amelyben, mint alább majd kiderül, rendkívül modern színjátás folyik, az elmúlt szezonban három német (nyelvű) klasszikust (Goethe: *Faust*, Lessing: *Minna von Barnhelm*, Ödön von Horváth: *Mesék a Bécsi erdőből*), egy félklasszikust (Heiner Müller: *Germania Tod in Berlin*), egy klasszikus francia komédiát (Feydeau: *Bolha a fülbe*) és egy kortársi amerikai klasszikust (Albee: *Nem félünk a farkastól*) mutatott be a nagyszínpadon. A legalább kétszáz éves nézőterű kamaraszínpad tizenegy előadását nem sorolom fel, de azért itt is eljátszanak egy Kleistet, egy Goethét, egy Shakespeare-t, egy Schnitzlert és egy Dürenmattot, továbbá tartanak egy-két német nyelvű és egy-két németországi ösbemutatót. A műsor tehát impozáns. És akkor még nem beszéltem arról, hogy kiegészítésképpen nagy színészek mondanak Goethe-poémákat, és havonta egyszer még egy értelmiségi *talk-show* is belefér ebbe a programba.

Mint értesültem, a Deutsches Theater az elmúlt években válságban volt. Ennek a válságnak a megoldásaképpen a színháznak a jövő szezontól Michael Thalheimer lesz a főrendezője.

Ide nekem ezt a válságot. És ezt a megoldást.

GOETHE: FAUST
Der Tragödie erster Teil
Rendezte: Michael Thalheimer
2005. május 9.
Premier: 2004. október 16.

EGY ISMERETLEN ISMERŐS. A *Faust* valószínűleg azon drámai művek közé tartozik, amelyeknek még a művelt magyar néző is csak a címüket ismeri, bár Jékely Zoltán után nemrég Márton László is lefordította, tehát van elérhető modern változata. Még a tragédia első részét is nagyon régen lehetett magyar színpadon látni, a teljes művet pedig soha. (Gounod operáját néha játsszák itt-ott.) Németországban a közelmúltban Peter Stein vállalkozott a teljes mű megrendezésére Bruno Ganzcal a címszerepben (két napig tartott az előadás), Thalheimer pedig a 2004-ben bemutatott első rész után idén ősszel készül el a másodikkal. A Nemzeti Színház tervezi az első rész meghívását Budapestre.

A *Faust* első része az emberi kisvilágról, a második a nagyvilágról szól. Thalheimer drasztikusan kihúzott a műből mindent, ami a mondavilágra és egyéb német hagyományokra utal. Nincs előhang, amelyben az igazgató, a költő és a komikus vitatkoznának,

nincs Walpurgis-éj, de nincs városi nép és nincs kocsmái jelenet sem. Hét színész játssza el a teljes történetet, Fauston, Mephistón és Margiton kívül négy epizódszereplő – Márta, Valentin (Margit bátyja), Wagner (Faust segédje) és egy diák maradt meg – így a darab teljes egészében egy különös triász, a tudást kergető Faust, a neki tudást és örök életet ígérő Mephisto és az egyszerű, hétköznapi Margit történetére redukálódik. A történet így még inkább arról szól, hogy Faust ugyan nagy álmokat kerget, az egész világ működését akarja megérteni, de a legalapvetőbb emberi kapcsolatokon szinte csak átázol, és ebbe az egyszerű, jó és szerelmes Margit belepusztul.

KIFORDUL A TÉR. Thalheimer, ahogyan azt már a *Liliomban* is tapasztaltuk, rendkívüli módon bízik a színpadi mű három alapvető tényezőjében: 1. a (meghúzott) drámai szövegben, 2. a színészen, 3. a megfelelően elrendezett, minden fölösleges elemről megfosztott térben.

Az előadás első háromnegyed órájában sajátos kifordított teret látunk. (Színpadkép: Olaf Altmann.) A színpadon egyetlen hatalmas, a nézőtér felé domború fekete henger (kb. hatvan-hetven centiméter széles, fölfelé a teljes színpadot takaró, magas panelekből összerakva). Ez a nagy feketeség rendkívül lassan forog, és a Faustot játszó, intelligens és intenzív Ingo Hülsmannra irányított fény néha megcsillan egy-egy illesztéken. Mintha a világmindenséget látnánk, és előtte egyetlen, saját tudásvágyától szenvedő embert. A tér persze teljesen leszűkül, és ettől minden csak még feszültebbé válik.

A szünet nélkül játszott, összesen kétórás előadás, akárcsak a *Liliom*, úgy kezdődik, hogy kijön a főszereplő, és nagyon sokáig áll egy helyben, oldalról látjuk. Azután szembefordul, de még mindig nem beszél. Amikor már valóban teljes a csend, Hülsmann megszólal, és a következő háromnegyed órában szinte egyhuzamban mondja a szövegét. Döbbenetesen jó előadó, szélsőségesen szenvedélyes és okos, néha egészen komikus, máskor rendkívül intim – úgy mond verset, ahogy nálunk ma már nagyon kevesen (legutóbb a kitűnő Rátóti Zoltán egy sajnos tönkrement *Peer Gyntben* a Nemzetiben), teljes lényével átadja magát a hihetetlenül világos és tiszta goethei szövegnek. Néha megjelenik, vagyis inkább betéblábol Wagner, a segédje, egyszer bejön a diák szerepében egy jóvialis öregúr, és főleg Mephisto, vagyis Sven Lehmann, a legmeglepőbb ördög, akit valaha láttam. Alacsony, jóképű, áthatóan intelligens natúrburs. Egy villámgyors eszű Sancho Panza. Eszéhez Mephisto szerepében kicsit meglepő kedvesség és nem meglepő humor társul – és persze ő is éppen olyan dinamikus, mint Hülsmann. A nagy különbség, hogy ő végig kívül maradhat, Hülsmannt pedig el kell hogy ra-

gadjon a szenvedély. És el is ragadja, ő pedig magával ragad minket. Mámorítóan élő módon mond verses szöveget, bebizonyítva, hogy nincsen ebben semmi ómódi.

A színpadi látvány akkor változik meg, amikor megjelenik Margit. Egyszer csak kinyílik a tér, a hatalmas henger hátraforog, és domborúból homorúvá változik. Középen egyetlen fehér vaságy. Ezenkívül már csak egy tárgy van a színpadon, hátul középen fönt egy kereszt. Ez a kettő jelzi Margit szobáját.

Regine Zimmermann talán még Lehmann-nál is meglepőbb. Engem a *Liliom* Julikájára, Fritzi Haberlandtra emlékeztetett (ő játssza Lulut Thalheimer hamburgi produkciójában, erről írtam az előző számban). Első pillantásra teljesen jelentéktelen, kicsi, vékony, egyáltalán nem szép nő. Csakhogy egész jelenlétében hihetetlen erő van, és ő is, mint Thalheimer minden színésze, rendkívül pontos és intenzív. Az ő jeleneteiben is mindvégig érezni, hogy a rendező valamikor zenész volt.

Thalheimer színészei ritkán ülnek le, ezért ha mégis, annak súlyos jelentése van. Amikor Faust és Margit leül a fehér vaságy két szélére, már tudjuk, hogy szerelmesek. Margit teherbe esését a színésznő már egyedül játssza el. Egyszerűen nincs szükség magyarázkodásra. Bebújik a takaró alá, és elmaszatolt rúzzsal, szétkent szemfestéssel jön ki alóla. A panelek egy kicsit elmozdulnak, ami által a falon függő kereszt függőleges szára kettéválik. Több díszletváltozás után már nincs is az előadásban.

Kell-e mondanom, hogy Thalheimer, aki a *Liliomban* is és az általam később látott, de a *Faustnál* három évvel korábbi *Emilia Galottiban* is rendkívül takarékosan bánik a kellékekkel, itt is ezt teszi? A *Faustban* ugyanis egy, az előadás vége felé használt vérpatronon kívül egyáltalán nincsen kellék.

Nemcsak ritkán ülnek le a színészek, de a helyüket is ritkán változtatják. Annál inkább a testhelyzetüket. Az jutott eszembe róluk, hogy úgy viselkednek, mint a növények: inkább helyzet-, mint helyváltoztató mozgást végeznek. Ez is hozzájárul a feszültséghez – néha már szinte alig várjuk, hogy valaki arrébb lépjen. Ettől minden lépés súlya megnő. (Ezt nevezte volna Cserhalmi György annak idején „lefúrt lábú színészetnek”?)

Mindenki civil ruhában van, a lehető legegyszerűbben öltözve. Póló, pulóver, a két nő egyszerű, alig-mintás, seszínű ruha. (Ruhák: Michaela Barth.) Így persze a fekete/fehér díszlet és a seszínű ruhák között megnő az emberi arcszín és az előadás vége felé az elmázolt vörös rúzs, majd a Mephisto által Margitból kipréselt vér jelentősége. (Átöleli Margitot, és Margit mellét egyszer csak előnti a vér.)

Rendkívül erős hatású színház ez. A több mint hatszáz fős nézőtér zsúfolásig tele. Végig feszült csönd, és a végén tomboló ováció. Itt jegyzem meg, visszatérő nagy élményem a berlini nézőtereken, hogy nincs vastaps. Mindenki a saját ritmusában tapsol, és ez a berlini tapsot élővé, a magyar színházakban megszokott unalmas, egyhangú vastapsnál sokkal őszintébbé teszi. Pedig itt is volt egy NDK valamikor.

GOTTHOLD EPHRAIM LESSING: EMILIA GALOTTI

Rendezte: Michael Thalheimer

2005. május 12.

Premier: 2001. szeptember 27.

A HAMBURGI DRAMATURG DRÁMÁJA. A cselekmény egyetlen nap története, reggeltől estig. Kora reggel van. Megtudjuk (a hercegtől magától, egy monológból, továbbá az eredeti műben egy Thalheimer által kihúzott festőművésszel folytatott dialógból), hogy Hettore Gonzaga herceg beleszeretett Emilia Galottiba. Közben megérkezik a hercegi palotába a herceg megunt szeretője, Orsina grófnő, és miután nem jut be hozzá, levelet hagy neki, amelyben megüzeni, hogy este meglátogatja őt a vadászkastélyában. Megjelenik a herceg bizalmasa, Marinelli, és miután először elmondja, hogy Emilia éppen aznap készül férjhez menni Appiani gróffhoz, javaslatot tesz a hercegnek a gróf eltávolítására egy diplomáciai út ürügyén. A gróf visszautasítja a megbízást. Ekkor Marinelli új tervvel áll elő: megszervez egy látszólagos rablást az esküvőre utazó pár hintaja ellen, egy másik csapat pedig látszólag megmenti, valójában elrabolja Emiliát, akit aztán odavitet a herceg vadászkastélyába. Közben megismerkedünk Emilia talpig becsületes és nagyon unalmas katonatiszt apjával, a még szerelemvágyó, de az apa által félig elhagyott anyával (az apa nem hajlandó bent élni a bűnös városban, kiköltözött vidékre) és a szintén talpig becsületes, kissé hirtelen haragú gróffal, aki, miközben visszautasítja a diplomáciai megbízást, gyorsan párbajra hívja Marinellit. De még mielőtt a párbaj megtörténhetne, lezajlik a cseles emberrablás. Emilia, akit látszólag a rablók elől menekítenek, így a hercegi kastélyba kerül, miközben vőlegényét lelövik. Előbb anyja, később apja is megérkezik, de addigra Emilia már a herceg szeretője lett. Néhány, a darab egész irányához képest nagyon különös mondatból az is kiderül, hogy egyáltalán nem saját akarata ellenére („*Verführung ist die wahre Gewalt*” – „A csábítás az igazi erőszak”, mondja a lány). Közben ideérkezik Orsina grófnő is, aki a felhevült és az igazságot megértő apának tört ad a kezébe, hogy azal álljon bosszút. (Ebből a törből az előadásban pisztoly lesz.) A következő jelenetben



Katrin Ribbe felvétele

Regine Zimmermann (Emilia Galotti) és Sven Lehmann (a herceg) a Lessing-drámában

(az eredeti darabban) Emilia megkéri apját, hogy ne a herceget ölje meg, hanem őt. Az apa pedig enged lánnya kérésének, és hogy megmentse a lány becsületét, megöli. Egy rövid utolsó jelenetben a herceg elátkozza és elzavarja Marinellit, és befejezésül azt mondja: „*Ist es, zum Unglücke so mancher, dass Fürsten Menschen sind: müssen sich auch noch Teufel in ihren Freund vorstellen?*” – „Hát nem elég baj az egyeseknek, hogy a hercegek is emberek, még ráadásul kénytelenek az ördöggel barátkozni?”

BIZTATÓ A SZERELEMHEZ. Lessing néhány darabja kötelező olvasmány a német iskolákban, ezért a német néző számára művei, illetve újraértelmezésük részben más jelentenek, mint nekünk. Vagyis – legalábbis valószínűleg – a művelt néző számára Thalheimer egy hagyományos tankönyvi Lessing-képhez képest rendezte meg ezt a nagyszerű előadást. Mert nagyszerű.

Kezdjük a dramaturgiai munkával. Az öt rövid felvonást szünet nélkül, másfél óra alatt játszatja el a rendező. Nemcsak a fölösleges ömlengéseket húzta ki, de egész szerepeket és jeleneteket is – ami belőlük fontos, azt egy, a *Liliomban* is látott, már-már a balettre emlékeztető, de annál sokkal konkrétabb mozgásszínházi módon játszatja el. Rögtön az előadás elején például, ahelyett hogy Orsina grófnő egy – kihúzott – dialógban mondaná el, mit akar, egyszerűen bejön a gyönyörű és elegáns Nina Hoss, és leejt egy levelet a földre, amely azután az előadás végéig ott marad, miután a herceg a következő némajátékban olvasatlanul összegyűri. Az, hogy a grófnő gyönyörű, engem Thalheimer *Liliomjára* emlékeztet: ott Muskátné volt gyönyörű, tőle csábította el, szintén akaratlanul, a külsőre jelentéktelen Julika *Liliomot*. Itt is valami hasonló történik – és ehhez persze szükség van Regine Zimmermann belső sugárzására. Ami viszont azt is jelenti, hogy a herceg valóban szerelmes – és éppen ez a dramaturgiai jelentősége ennek a szereposztási találatnak.

Sok egyéb húzás mellett a legfontosabb az, hogy Thalheimer mellőzi a darab végét. Odoardo nem öli meg Emiliát. A lány elmondja a fent idézett szöveget a csábításról, majd azt kérdi az apjától, akinek a kezében ott van az Orsina által neki adott pisztoly: „*Warum zauderten Sie sonst?*” Jobban mondva ezt kérdi az eredetiben, a színpadon ez kissé modernizálva és jelen időben hangzik el: „*Warum zögern Sie noch?*”, vagyis: „Miért habozik?” Ezt többször elismétli, az apa elejti a pisztolyt, és az addig alig néhány szereplővel eljátszott történetbe egyszer csak betáncol vagy tizenöt pár.

De ehhez már Thalheimer térkezeléséről kell beszélnem. (Díszlet-jelmez: Olaf Altmann.) A színpadon két hatalmas, perspektívában elhelyezett, hátrafelé összetartó, világos deszkafal, tizenöt-tizenöt panelből. Ezek a panelek sokáig nem nyílnak ki, a színészek egyedül a színpad hátterében centrálisan elhelyezett, sötét ajtónyílást használják. Ebből következően azok a szereplők is találkoznak egymással, akiknek éppen nincsen közös jelenetük – és így egy-egy némajátékban eljátsszák az adott szereplők valóságos viszonyait.

Ahogy a történet halad előre, és megérkezünk a vadászkastélyba, egyre több panelről derül ki, hogy valójában ajtó. Sorra nyílnak ki (mint a *Kékszakállúban*), és egyre több rejtett viszonyra derül fény (szó szerint, mert az amúgy is fényárban úszó színpad még az ajtónyílásokból is kap egy-egy fénylöketet). Szinte percről percre jobban árad be a valóságos élet a főleg Emilia apja által képviselt merev erkölcsi szabályok közé, és amikor végül Emilia a herceg szerelmében magára talál, és betáncolnak a párok, mintha az élethez és a szerelemhez magához mondana ódat a rendező. (Shigeyu Umebayashi zenéjét Bert Wrede alkalmazza

rengeteg fantáziával az előadáshoz – egyszerre asszociálunk a vonóhasználatból a barokkra és az állandó ismétlésekből a XX. század végének repetitív zenéjére.)

Thalheimer, a *Liliomhoz* hasonlóan, a nyíló ajtókká változó falakon kívül semmilyen díszletet nem használ – ebben az előadásban nem ül le senki, itt még egy ágy sincs, mint a *Faustban*. Kellék összesen kettő van (akárcsak a *Liliomban*): a grófnő levele és a grófnő pisztolya. És egyiket sem használják! De milyen hangsúlyosan nem használják! Hiszen a levél olvasatlan marad, a pisztoly pedig nem sül el. A grófnő bosszújából nem lesz semmi. A levél is csak arra volt jó, hogy ő maga idejőjön a kastélyba – mivel azt remélte, a herceg az ő kedvéért jön majd ide. A herceg idejön – de nem az ő levelének, hanem Emilia iránti szerelmének hatására.

A színészi játéknak van két, mindenkinél közös vonása. A *Liliomra* emlékeztet az, ahogyan a rendező nagyon hangsúlyosan megkomponált, de sohasem túlstilizált mozgásszínházi elemeket alkalmaz, és sokszor néhány mozdulattal játszat el hosszan megírt jeleneteket. A másik egyedül ennek a rendezésének sajátja: Emiliát kivéve mindenki hadar (de nem akárhogy, hanem lenyűgöző beszédtechnikával). Minthogy a közönség nagy része föltehetően ismeri a történetet, ez a hadarás intelligensen ironizálja a kötelezően felmondandó szöveget – és amikor valami érzelmileg fontos történik, a hadarásból egyszer csak normális emberi beszéd, olykor kétségbeesett vagy felszabadult kiabálás lesz.

A szereposztás egyik sajátosságáról már beszéltem, még egy fontos megjegyzést erről. Alig két nap különbséggel láttam Regine Zimmermann, Sven Lehmann és Ingo Hülsmann – valamint Peter Pagelt és Henning Vogtot – látszólag nagyon különböző szerepekben. És bár a darabok valóban nagyon különbözőnek, érdekes módon a szerepek nem. Lehmann hercegeként éppen olyan csábító, mint Mephistóként. Hülsmann már Marinelli évekkel korábbi figurájában megmutatja a majdani Faust egyik arcát – Marinelliként persze csak önző, számító és gyors eszű, Faustként sokkal több ennél: szenvedélyes és nagy tudású ember is. Regine Zimmermann-nak Emiliaként több csillogásra van módja, mint a Goethe által némileg halványra irt Margitként, de itt is, ott is ő maga a valódiság, az igazi, hús-vér ember. Pagel itt is, ott is ritkán butorozott agyú, becsületes embert játszik (az *Emiliában* kicsit több színészi lehetőséggel), Vogt pedig mindkét előadásban jóképű, indulatos és ostoba figurát alakít, részben eltérő eszközökkel. Mindez mutatja, milyen hatalmas jelentősége van a társulati színjátszásnak. Ezeknek a színészeknek a nézőik szemében nyilván határozott történetük van. Egy színház arculata mindig a nézőivel együtt

olyan, amilyen, és miután az *Emilia Galotti*t majdnem négy évvel ezelőtt mutatták be, módomban volt látni, hogy milyen sok jófajta, értő, az előadással együtt lélegző néző van, aki a Deutsches Theater művészeivel együtt éli át saját, német kultúráját, mert a nézőtér most is zsúfolásig tele volt. Ezek a színészek ezekben a hétköznapi ruhákban ott a színpadon azokat a nézőket képviselik, akiknek fontos Goethe és Lessing, akik megveszik a harminc-negyven eurós jegyeket (a nyakkendő-szűrtől és kifestélyis hölgyektől a hátizsákos fiatalokig). Ők azok az adófizetők, akik számára az állam egyben kulturális szolgáltató is. A német színházi szakemberek tudják, micsoda érték ez – 2003-ban részt vettem egy tanácskozáson itt Berlinben, ahol éppen erről volt szó. Jelenleg arra törekednek, hogy az UNESCO besorolja a német színházi rendszert az emberiség megőrzésére méltó szellemi kultúrkincséi közé. Ha engem kérdeznek, hát meg is érdemlik.

EDWARD ALBEE: NEM FÉLÜNK A FARKASTÓL
(Wer hat Angst vor Virginia Woolf?)

Rendezte: Jürgen Gosch

2005. május 19.

A Theatertreffenre meghívott előadás.

2 óra 15 perc, szünet nélkül. Premier: 2004. november 18.

MÉGSEM POROS. Albee negyvenéves darabja, úgy látszik, több, mint napi siker. Be kell vallanom, hogy eddig nem szerettem. Kétszer láttam: egyszer színházban, Gábor Miklóssal és Tolnay Kláival, egyszer filmen, Richard Burtonnal és Elizabeth Taylornal; és kétszer olvastam, egyszer magyarul, Elbert János remek fordításában, egyszer pedig eredetiben. Négy alkalmam is lett volna rá, hogy megszeressem, nem sikerült. Mindig úgy éreztem, hogy ez az éjszaka kezdődő vendégség az egyetemi campuson, a történelemprofesszornál és a feleségénél, aki a rektor lánya, ahogy ide megérkezik a fiatal biológus az ő feleségével, akiről csak annyit tudunk meg, hogy az apja prédikátor volt, és nagyon sok pénzt hagyott rá (de egyik nőről sem tudjuk meg, hogy mivel foglalkozik, ha valamivel egyáltalán), ez a hisztérikus héjánász, amit az idősebbik pár, Martha és George előad, a tény, hogy fiatal vendégeik nem hagyják ott őket, hanem belemennek minden kellemetlen és lelkiileg kegyetlen játékba – szóval, hogy ez az egész egyrészt nagyon valóságos, másrészt poros. Azt persze mindig értkeltem, hogy Albee milyen remek dialógokat ír, hogy milyen erős helyzeteket teremt, és hogy részletgazdagsága nem valamiféle cizellálás, hanem alakjainak mély ismeretéről vall. Vagyis hogy alakjai, ha nem szeretem is a darabot, kétségtelenül nem papírfigurák.

Vagy én tévedtem, vagy annyira jó az előadás, hogy az csap be. Ugyanis Jürgen Gosch rendezésében, amelyet alább igyekszem majd bemutatni, az derült ki számomra, hogy ebben a történetben van valami felemelő: éspedig az, hogy ez a házaspár húsz év után is ennyire ragaszkodik egymáshoz. Mondhatnám, biztató példát jelentenek: a szerelem, úgy

Ulrich Mattes (George) és Corinna Harfouch (Martha) a *Nem félünk a farkastól* előadásában



Iko Freese felvétele

látszik, nem múlik el, még ha néha nagyon különös formákat ölt is.

Mert most, ötödször, erről szólt nekem Albee darabja.

EGY DISSZIDENS. Jürgen Gosch 1943-ban született. 1964-ben Kelet-Berlinben végzett az állami színiiskolában. 1970-ig színész volt, akkor mutatkozott be rendezőként, Potsdamban. Fritz Marquardt meghívta őt a Volksbühnére, ahol 1978-ban megrendezte Büchner *Leonce és Lénáját*. Ezt az előadást betiltották.

Még abban az évben áttelepült Nyugat-Németországba. Brémában és Kölnben dolgozott. 1985-ben *Oidipusz*-rendezése Bécsben elnyerte a Színházi Biennále Európai Színházi Díját. Később a hamburgi Thalia Theaterben, a berlini Schaubühnén és Bochumban, 1993 és 1999 között pedig a Deutsches Theaterben rendezett. Azóta rendszeresen dolgozik a düsseldorfi Schauspielhausban és a hamburgi Deutsches Theaterben.

EGY HIBÁTLAN PRÓBA. Mintha egy remekbe sikerült próbát látnánk. Ezt a hatást azonban nagyon komoly munkával éri el a rendező. Látszólag semmi díszlet – valójában szellemesen van rendezve a tér. (Színpadkép és ruhák: Johannes Schütz.) A hatalmas, üres színpadon hófehér zsinetek jelölnek ki egy szobát. Középen egy könnyen mozgatható asztal, négy műanyag szék. Az asztalon poharak és sokféle rövidital.

Az előadás közben végig fent marad a nézőtéri fény. Csak a három felvonás közötti két átmenetben van sötét – de nincs szünet. Ez elképesztően erős koncentrációra sarkallja a nézőket – nem bújhatnak el a sötétben, jelen vannak. Azzal, hogy a sötét jelenti a szünetet, valahogy kifordul minden, és alig várjuk, hogy felgyújtsák a vilányt, és folytatódjék az előadás.

Bár Gosch alig húzott a terjedelme ellenére feszes szövegből, az egész előadás mégis lezajlik két és negyed óra alatt. Pedig van itt minden, nagy szünetek, némajátékok stb. De azért alapvetően: tempó van és feszültség. Olyan erős feszültség, amelyet csak igazi nagy színészek képesek teremteni. Mind a négyen remekelnek, de a Martát játszó Corinna Harfouch és a Nicket játszó, hihetetlenül fiatal Alexander Khuon mégis elsők az egyenlők között. Corinna Harfouch minden szint képes hozni: okos és védtelen, erősakos és gyöngéd, kihívó és kétségbeesett. Khuon több regiszteren játszik, és sokkal érettebb, mint az életkora. Ulrich Mattes George szerepében talán akkor a legjobb, amikor a vele folytatott hatalmi harcot kell érzékeltetnie. Ő kapta meg a találkozón a legjobb alakítás díját. Katharina Schmalenberg fiatal kora ellenére magabiztos színésznő, nagyon sok mindent enged meg magának, és ez nagyon jó.

Nem könnyű dolog idegen nyelven végigkövetni egy alapvetően verbalitásra épülő produkciót. De amit ez a négy szí-

nész Jürgen Gosch vezetésével csinál, már-már zeneien pontos és élvezetes. A kidolgozott mozdulatoknak, a tér remek kihasználásának, a beszédhang színes, érzelme gazdag használatának és a bőségesen adagolt humornak köszönhetően mennyivel látványosabb volt ez az előadás, mint Schlingensief öntelt, erőszakos és magamutogató produkciója!

JOHANN WOLFGANG
VON GOETHE: CLAVIGO

Rendezte: Martin Pfaff

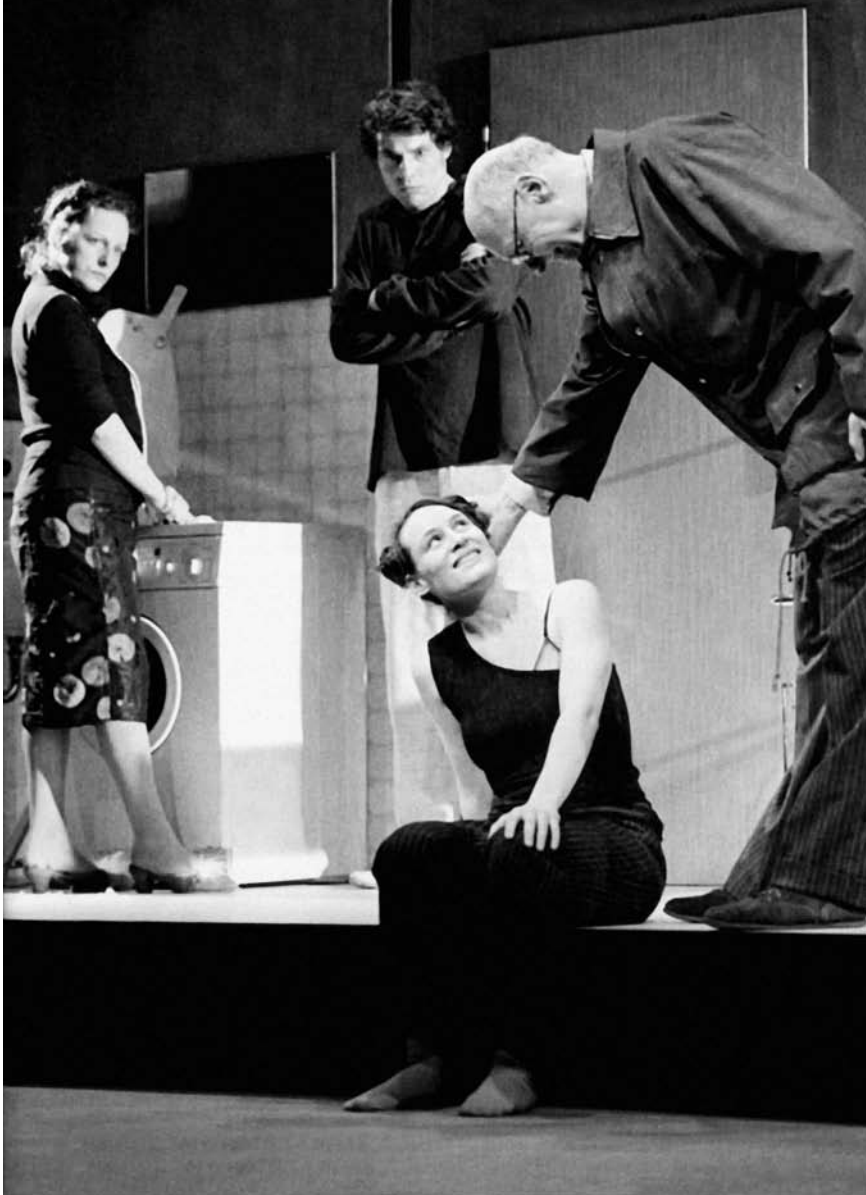
2005. május 22.

Premier: 2005. március 19.

EGY JÓ KIS SZTORI. A *Clavigo* Goethe fiatalkori műve, közvetlenül a *Werther* után írta. Megtörtént esetet dolgoz föl, meglehetősen szabadon. A történetet Beaumarchais önéletrajzából vette, egyik szereplője maga Beaumarchais, aki egyébként még a megírás és bemutatás évében, 1774-ben látta a darabot, amely akkora sikert aratott, hogy addigra már több városban játszották. Beaumarchais rendkívül felháborodott azon, ahogyan Goethe ábrázolta őt, és mint látjuk majd, joggal volt dühös.

A helyszín Spanyolország. Itt él – nővére és spanyol sógora házában – Beaumarchais húga, Marie, akinek a feltörekvő, tehetséges Clavigo házasságot ígért, és aztán elhagyott. Beaumarchais megérkezik Madridba, hogy bosszút álljon. Nem az a célja, hogy Clavigót Marie-hoz kényszerítse, hanem hogy Clavigo egy nyilatkozatban ismerje be és tegye közhírré, hogy gazember és házasságszédelgő. Később azonban azzal is beéri, ha Clavigo bocsánatot kér, és mégis feleségül veszi a meglehetősen sápatagnak és ájuldozósnak ábrázolt Marie-t. Clavigo tehát úgy dönt, inkább a házasság, mint a nyilvános gyónás. Van egy barátja, Carlos, aki a darab elején még azt emlegeti, hogy Clavigo (aki újságot ad ki) mennyivel jobban írt, amikor még Marie-nak csapta a szelet, de később elszántan ellenzi, hogy már sikeres emberként Clavigo ilyen jelentéktelen kereskedőként vegyen el feleségül, amikor egy jó házasság inkább hasznára lenne. Clavigo teljesen döntésképtelen, az egész történet folyamán hol erre, hol arra hallgat, általában arra, akivel legutóbb találkozott. Carlos hatására tehát úgy dönt, mégis inkább megszökik Madridból. Ezt hallva Marie belehal a fájdalomba. Egy Ophelia temetését idéző jelenetben a szökni készülő Clavigo találkozik a Marie holttestét kísérő, bosszúra éhes Beaumarchais-val. Összeverekednek, és (a darabbeli) Beaumarchais leszúrja Clavigót. (Az igazi tekintélyes kort ért meg.) Beaumarchais-nak szöknie kell Madridból.

A darab a francia írók hisztérikus pulykakakasnak ábrázolja, Clavigót pedig tökéle-



Iko Freese felvétele

Katrin Klein (Sophie), Martin Brauer (Buenco), Daniele Holtz (Marie Beaumarchais) és Horst Lebinsky (Guilbert) a *Clavigóban*

tesen gyöngye, jellemetlen alaknak, de nagyon érdekes és tehetséges embernek. Mindezt pokoli humorral teszi – Goethe már fiatal korában éppoly remek emberismerő volt, mint öregen.

A BÜVÉSZINAS. Martin Pfaff, az előadás rendezője 1971-ben született. Színháztudományt, germanisztikát és szociológiát tanult Mainzban. Rendezőként először alternatív színházakban dolgozott. 2001 óta asszisztens a Deutsches Theaterben, többek között Thalheimer, Robert Wilson és Peter Zadek mellett. Kisebbszínházprodukciók után a *Clavigo* az első rendezése a színház kamaraszínházában.

MÁSODIK KIADÁS. A végén kezdem: Thalheimer egykori asszisztense Thalheimert rendezett másodkiadásban. A darab erősen meg van húzva, az előadást szünet nélkül játsszák, az eredeti mű utolsó jelenetét, a vívást és Clavigo halálát kihagyta a rendező, még az is bizonytalan, hogy Marie meghal-e, vagy csak Clavigo életéből tűnik el. A ruhák maiak, a kissé zavaros, de technikailag ügyesen használt díszlet mai környezetet ábrázol. (Színpadkép: Claudia Rohner, jelmez: Markus Karner.)

Az előadás egyetlen igazi értéke – Goethe pompás humorú szövegén túl – a színészi játék, elsősorban a címszereplő Alexander Khuon és a barátját, egyben rossz szellemét, Carlos alakító Fabian Gerhart játéka. Pontosak, sokszínűek, izgalmasak. Gerhart egyszerre tud kemény férfi és hitvány talpnyaló lenni, a nagyon fiatal Alexander Khuon pedig valódi sztáralkat, ahogyan ezt az Albee-darabban is bebizonyította. Ez az első szezonja a Deutschesban. Ez a pálya jól indul.

A színház nagyon kellemes környezetet nyújtó kamaraszínházban rendezett előadás díszlete kezdetben érdekesnek tűnt: teljesen síkban ábrázolt egy internetes szerkesztőséget (fehér fal és egy fehér, domború felirat: derdenker.com – a honlap címe az eredeti darabban a *Clavigo* által kiadott újság címével azonos). Később a díszletfal felemelkedik, és megjelenik mögötte Sophie-ék szintén síkban ábrázolt, de már valódi tárgyakkal berendezett, magyar lakótelepi lakásra emlékeztető otthona. Ennek hátsó fala később ledől, és ekkor kinyílik a kis színház meglehetősen nagy színpada – hogy aztán, az utolsó, éjsza-

kai jelenetet jelző fekete körfüggöny felemelkedésén túl már ne történjen díszletváltás. Hogy az üres tér milyen helyszínt ábrázol, nem derül ki.

Pfaff rendezése szomorú példája annak, milyen silány eredményre vezet az, amikor egy nagy hatású művész (ezúttal Thalheimer) eszközeit utánzóit tartalmatlanul alkalmazzák.

De azért a nézők hálásak voltak. Azt gondolom, nemcsak a színészeknek. Hanem annak a színháznak, amelyik újra és újra eljátssza nekik az ő Goethéjük és Lessingjük meg a többiek darabjait. Feltételezem, az előttem lévő sorban ülő és lelkesen tapsoló Rolf Hochhuth darabjait is. (A hetvenes évei közepén járó Hoch-

huth egy alapítvány elnökeként a kilencvenes években majdnem tulajdonosa lett a Berliner Ensemble-nak. Azután, talán az ekörül kevert botrány hatására, lemondott, az alapítvány pedig 2012-ig bérbe adta Berlinnek a színházat. Ennek persze semmi köze a Deutsches Theaterhez. De jól mutatja, mi minden lehetséges Németországban, amit mi itthon talán elképzelni sem tudunk. Például az, hogy egy világhírű drámaíró majdnem tulajdonosa lesz egy nagy színháznak. Az én szememben ez a történet ugyanazt szimbolizálja, amit a Deutsches Theater működése is: hogy a német színházkultúrában színház és dráma nemhogy nem vált el egymástól, de erősebb szimbiózisban él, mint valaha.)

DERES PÉTER

A tanzániai színész kérdései

■ SVÉD SZÍNHÁZI BIENNÁLE ■

Az idén május 4–18. között rendezték meg a hetedik Svéd Színházi Biennálét, az északi ország legfontosabb szakmai találkozóját. A fesztiválnak minden évben más helység ad otthont – most két Västerbotten megyei városra, Umeåra és Skellefteåra esett a választás.

Legfeljebb kétszázötven kilométerre vagyunk az északi sarkkörtől, Norrland végeláthatatlan nyír- és fenyőerdeinek birodalmában. Sosem hallottunk a városokat átszelő folyókról, az Umeälvről, a Skellefteälvről, pedig mind a kettő akkora – ha nem szélesebb –, mint a mi Tiszánk. Västerbotten megye furcsa színfoltja Svédországnak. Itt és Lappföldön még a kimért, visszafogott svédek is elcsodálkoznak: ez a harmónia (mások talán lassúságnak mondanák) szokatlan egy stockholmi vagy göteborgi számára. Az itt élőkhöz képest nemcsak mi, de a dánok is már-már mediterránnak tűnnek.

Irigylésre méltó helyzetben vagyunk, mégis irigyeljük a kimondhatatlan nevű tanzániai színészt, akinek ezer kérdése van a Göteborgi Városi Színház *Nóra*-előadásáról. Rácsodálkozik az aktualizáló rendezésre, a jelzészzerű díszletre, arra, hogy Európában is használnak maszkokat egy-egy előadásban... Nekem jóval kevesebb kérdésem van. Ismert patronokat látok rendszer nélkül, pontosabban egy olyan rendszerben (az ibseni szövegében), amely egy határon túl általában leveti magáról ezeket a ráaggatott díszítményeket. Helmer mai topmenedzser, Nóra pedig butácska „szőke nő”, aki könnyen, védekezés nélkül (szinte öntudatlanul) esik áldozatul egy erőszakos világnak. Félő, hogy egy szót sem értett meg a körülötte zajló, tőle függő eseményekből. Véleményem szerint az előadás túlságosan polarizált. Az egynemű, dilemmáktól mentes, könyörtelen Krogstad mellett Nórának nem lehetnek érvei – de még ha volnának is, sem a leszűkített karakter, sem a mai utalásokra koncentráló színpadi szituációk nem teremtik meg számára a kimondás, az ellenállás, egyáltalán: önmaga megmutatásának lehetőségét. Ellene vethetnénk: ez a tartalmi szikárság koncepcionális – azt példázza, milyen egyszerű, szigorú (és az egyéniséget semmibe vevő, embertelen) képletekre épül a fogyasztói társadalom. Vagyis az előadást felfoghatnánk úgy is, mint nyílt, direkt célzást mai világunkra. Csakhogy a göteborgiak *Nórája* egyszerre idézőjelbe is teszi ezt a gondolatot – például a commedia dell’artét

idéző, szervesen keretjétékkel, amelyben a maszkos színészek vídámán közlik a publikummal: csak színházat fogunk látni. Maszkjaik majd csak az előadás végén kerülnek elő újra, hogy kötelességtudóan lezárják azt a keretet, amelyben nem volt kép, vagy legalábbis túl világos és közérthető volt. Az előadás utáni beszélgetésen gyáván magamban tartom a kérdésemet: miért a világ látható részét akarja megmutatni ez az előadás, illetve miért épp egy nulla-nullás szemüvegen keresztül? Hiszen a „babaszoba” „*opaque*”, átlátszatlan: függönye megszűri a külső fényt, s csak azt engedi be, ami fontos, amit érdemes észrevenni – jelen esetben a nőt, aki hol a fénysugár közepén áll, hol árnyékban marad.

Talán érthető, hogy miért időztem ilyen sokáig a fesztivál (szerintem gyengébben sikerült) nyitó előadásánál: Terje Maerli rendezése (akarva? inkább akaratlanul) a színház funkciójának, céljának és igazi értékének a kérdését vetette fel.

Ahogy teltek a napok, a tanzániai színész tekintete egyre zavartabb lett. Két újabb klasszikust látott (Csehov, Strindberg), de míg a *Nórá*nál először találkozott az európai színházzal, s annak – egy igencsak leegyszerűsített – jelrendszerét kezdhette memorizálni, addig a *Cseresznyés kert* és a *Damaszkusz felé* előadásán mindjárt meg kellett tapasztalnia ezeknek a jeleknek a gazdagságát, határtalanságát, lerombolható és újra felépíthető természetét is. Véleményem szerint ezek voltak a fesztivál kiemelkedő produkciói.

A Stockholmi Városi Színház *Csehov-cseresznyés kertje* (sic!) el is nyerte a biennále nagydíját. Birgitta Egerbladh koreográfus-rendezőnő a Birgit Cullberg, Mats Ek (Cullberg fia), Margaretha Åsberg, Per Jonsson nevével fémjelvezhető s az ötvenes évek elején Cullberg *Júlia kisasszonyával* megszületett svéd táncszínház kiemelkedő alakja. Egyszerre hatott rá a pantomim, Pina Bausch Wuppertali Táncszínháza, a japán butó és a tradicionális skandináv néptánc.

A fesztiválon látott produkció egyes Csehov-darabok legismeretesebb jeleneteinek, „szállóigéinek” táncos-szöveges montázsa, ahol a cím tulajdonképpen önkényes, hiszen a *Cseresznyés kert* „csak” annyival hangsúlyosabb a *Sirálynál* vagy a *Három nővérnél*, hogy az ezt idéző jelenet került a monumentális produkció legvégére, melankolikusra hangolva az előző jelenetek hol komikus (s mint ilyen: reménykeltő, a jövőbe utaló), hol tragikus (s mint ilyen: le-



Medea gyermekei

Petra Hellberg felvétele

közelíthető a valóság álomszerűségének, az álom valóságosságának kérdésköre, ráadásul nem érezzük erőltetettnek, mert „bázári” olcsóságánál fogva a „good old” Strindberg-olvasat ironizálásként is értelmezhető. (És nem mellékesen: a szó szoros értelmében fogja fel a „vándor-dráma” szókapcsolatát.) Egyszerre rántja le a leplet a felszínes Strindberg-kultuszról, és vezet vissza a drámaíró kései műveinek (a drámák közül leginkább a *Kisértetszónata*, a prózaművek közül a folyamatosan születő *Vallomások* és az *Inferno*) magjához, ami – tetszik, nem tetszik – nem más, mint a Swedenborggal átítatott spiritualizmus. Hogy minden látvány és tapasztalat (egyebek közt önmagunk létező emberként való megélmése is) relatív, azt a színészek elsődlegesen a „vándorlásukkal” bizonyítják. Ki-be járnak a színpadi szerep és a civil állapot között, másrészt színpadi szerepükön belül is mozognak: jelenetről jelenetre más alakot öltenek, egyszer kortalan szellemlények, máskor tipikus svéd honpolgárok, akik hétvégeként tömegesen tódulnak ki nyaralóikba, a legközelebbi tengerszem mellé, hogy néhány rekesz sör meg grillezett kolbász mellett röhögjék ki a vendégmunkásokat, vagy dicsérik a királyi családot. Hab a tortán, hogy a játszó (Pontus Stenshäll, Lotta Östlin Stenshäll, Joakim Stenshäll, Therese Stenshäll) az életben is rokonok, és ezeket a kapcsolatokat (hol „adminisztratív” pontosan, hol özszekeverve) ugyancsak beleszővik a történetbe.

Hogy Csehov figuráin, történeteiben józúen (!) lehet nevetni, nem újdonság. Ezt számomra Schilling Árpád *Sirája* után másodikként a svéd *Cseresznyés kert* bizonyította be. De hogy Strindberg misztikus „vándorai” komikusak volnának!? Ez a moment:teater előadásáig blaszfémának hangzott. A tanzániai színész nem is érti, min csodálkozom ennyire.

zárt, végleges, a jövőt kizáró) hangulatát. Ez az apró ötlet véleményem szerint finom dramaturgiai megoldás: a tragikus és a komikus egyértelműbb (sőt, internacionálisabb) érzeteihez képest a melankólia éteri, az előbbi szóval élve: *opaque*, időt és teret felfüggesztő hangulat, s így talán közelebb van ahhoz a „be nem avatottak” számára titokzatos, egyszerre antropológiai, földrajzi, kulturális stb. minőséghez, amelyet *szlávnak* szokás nevezni. Tulajdonképpen kézenfekvő a tánc nyelvén megszólítani Csehovot. Egy céltudatos színházi rendezőnek mindenképpen, hiszen gyors és látványos sikert ígér, ha mozdulatokkal „fokozzuk” drámáinak hangulatát. Persze kérdés, hogy az elhangzó csehovi szöveghez képest tud-e *valóban* újat közölni a tánc nyelve. Filozófiailag, pszichológiailag aligha, de könnyen lehet, hogy atmoszféricusan sem. Vajon nem visszafelé sül el a fegyver? A kített, kinagyított hangulat megőrzi-e saját mögöttesét, a hangulatot kiváltó, azt tápláló emberi konfliktusokat? Nem önkényes, formai játék-e mindez, pláne úgy, hogy a rendező hosszú passzusokat csempész vissza az eredeti szövegből a táncjelenetek közé? Akárhogy is, mindenki (a kritikus is) felszabadult (horribile dictu megisztulva) érzi magát a stockholmiak előadása után. A tanzániai színész is, amit az bizonyít a legjobban, hogy a szakmai ankéton egyetlen szót sem szól. Nekem annyit mond: hasonlít az ő színházukhoz, mert „very ancient”. Csak ennyit. Kicsit rossz angolsággal, de meggyőzően.

A fesztivál utolsó klasszikusa, a moment:teater *Damaszkusz felé a szellemvasúton* című előadása (rendező: Andreas Boonstra) sikeresen valósítja meg azt, amit a göteborgiak *Nórája* elhibázott. Úgy írja át Strindberg darabját, hogy közben megőrzi annak legfőbb erényét, az álomjáték dramaturgiáját és filozófiáját. A valóság és a fikció közötti átjárhatóságot pimaszul naturális trükkkel mutatja meg: a színpad egyik oldalán felépített terepasztalon a színészek minden jelenet után továbbtolnak egy szellemvasút-modellt, majd visszaállnak a játéktérbe, és – mintha mi sem történt volna – elkezdik a következő jelenetet. A kisvonatra rögzített kamera felvesz minden helyszínt, amerre a vonat jár, és a képeket kivetíti a színészek játéktére fölé. Ezzel az egyszerű ötlettel több irányból is meg-

A hetedik Svéd Színházi Biennále ismét bebizonyította, hogy az északi ország ifjúsági színháza: világszínvonalú. A tizenhat beválogatott előadás közül (amelyek nagyrészt már lekerültek az anyaszínház műsoráról, hiszen Svédországban nincs repertoárrendszer) négy tartozott ebbe a „műfajba”. (Közülük egy, Suzanne van Lohuizen *A három nagybácsi, aki nem akar meghalni* című darabja a Göteborgi Népszínházról ráadásul gyermekopera!) Svédországban számos szerző kifejezetten ifjúsági színpadra dolgozik, de több „felnőtt színházi” íróként befutott művész is kipróbálta magát ebben a műfajban, például Staffan Göthe, akit Lars Norénnal, Per Olov Enquisttel emlegetnek egy szinten, de a hetvenes években született „gyerektragédiái” (*Egy februári éjszaka*, *A szörnyű bumm* stb.) legalább olyan sikeresek voltak, mint „komoly” darabjai. Tájékoztatásul álljon itt még néhány ifjúsági drámaíró neve egy-két darabcímmel együtt: Börje Lindström (*Nyolc év*), Magnus Nilsson (*Az én nagy, kövér faterom*), Mia Törnqvist (*Nora Seherezáde megálmított élete*), Per Lysander és Suzanne Osten (*Medea gyermekei*), Stefan Lindberg (*Pilóta; Igen és nem, avagy Az elfelejtett színdarab; Lavv; Fejfájás E-vel*), Isa Schöier (*Csillagjú*) vagy Lisa Langseth, akinek (csak hiányosan fordítható) *Figyelj rám* című darabja kétszer is szerepelt a fesztiválon: a Riksteatern Unga Riks nevű ifjúsági színpadának előadásában, illetve a fordítói szeminárium fő témájaként.

A biennálén először Stefan Lindberg *Lavv* (vö. az angol „love” szóval) című darabját láthattuk a linköpingi Ung Scen/Öst előadásában, Måns Lagerlöf rendezésében. A *Lavv* is álomjáték, mégpedig a legjobb svéd hagyományoknak megfelelően – csak ez tizenöt évesek között játszódik. Egyszerre kamaszosan szókimondó és kamaszosan lírai, célzottan ironikus és céltalanul abszurd: pont annyira kaotikus és változékony, mint az a bizonyos címadó szó. A hat fiatal szereplő valóságos és álomjeleneteit (amelyek szólhatnak akár egy hipermodern traktorról, az iskola legmenőbb srácáról, a Neander-völgyi ősemberről vagy a maratonfutásról) egyetlen felnőtt követi végig, de ő sem irányítja, kontrollálja



Lavv (linköpingi Ung Scen/Öst)

ezeket, ellenkezőleg: megfiatalodva maga is igyekszik részt venni a „szentimentális” vagy „borzalmas” eseményekben. Hittérítés és onanizálás, élsportolás és az első hajnali részegség, plátói szerelem és az első együtt töltött éjszaka megtörtént vagy csupán elképzelt pillanatai keverednek össze egy tökéletesen steril, ingerszegény (!), padlótól plafonig csempézett szobában. S miközben ebben a térben látszólag mindent szabad, egyetlen makarencói célzás nélkül kihallható az a „pedagógiai üzenet” is, amely segít átvészelni a kamaszkort. A svéd ifjúsági daraboknak éppen ez a különleges jellemzőjük, hogy szóra-koztatva, a dolgok minden oldalát akár szélsőségesen is megmutatva beszélnek le a fiatalokat a rosszról.

A fiatal Lisa Langseth *Figyelj rám* (vagy: „Jelölj meg engem”, esetleg: „Bélyegezz meg”) című ifjúsági darabja kisebb élményt jelentett. A tündéri alaphelyzet (a vadonatúj Nike cipő sírni kezd) nemsokára a globális igazságtalanság elleni kiáltványba vált át (azért sír a Nike cipő, mert indonéz gyerekek éhbéért gyártják, miközben a multinacionális cégek igazgatói tollasodnak). Fájó és dühítően aktuális téma, de nem tudom, mennyit fog fel belőle a gyerekközönség. A rendező, Richard Turpin jól tudja, hogy ezt az átpolitizált („agitprop-darab” – írja még az ajánló is) témát valamiképpen fogyaszthatóvá kell tenni a fiatalok számára, ezért a tragikus történetet mesészerű formában és figurákkal próbálja eljátszani. Érdekes rendezői ötlet lehet, hogy a főszereplő barátainak „Moira-szerű” karát férfiak játsszák, vagy hogy a talpig vörösbe öltöztetett miniszterelnök mindenrovára magával viszi nyakára akasztható pulpitusát, de azt hiszem, a gyerekpublikum – magától értetődő módon – csak ezeket a (formai) játékokat jegyzi meg, csak ezek hatnak rá (ezek is inkább csak érdekes látványukkal), míg a darab morális üzenete – ugyancsak magától értetődő módon – nem megy át. Tartok tőle, hogy a *Figyelj rám* témája egyszerre túlságosan konkrét és túlságosan elvont a fiatalok számára.

A kortárs svéd „komoly” drámairodalmat Inger Alfvén *Testvérszerepek* (Göteborgi Színművészeti Főiskola), Klas Abrahamsson *Malmöiek* (Malmöi Drámai Színház) és Lars Norén *Hideg* című drámája képviselte, illetve Eyvind Andersen adaptációja az egyik leghíresebb mai svéd prózaíró, Torgny Lindgren *Bürü* (igen szabad fordításban!) című regé-

nyéből. Aki jól ismeri Lindgren prózáját (szerencsére több novelláskötetét, regényét is lefordították magyarra: *Az ötujjú krumpli*, *Dongóméz*, *Bethsabé*, *Mint kígyó útja a kősziklán*), az talán egyetért azzal, hogy a zseniális író szövegei (amelyeknek egyik erénye a még Skandináviában is szokatlanul érzékeny tájleírás) a legkevésbé sem színpadszerűek. A skellefteåi Västerbottensteatern nem is tud mit kezdeni a dús, metaforákban gazdag, lassú folyású, epikus szöveggel. „Kibeszélős” pódium-előadást tartanak, amely ugyan megajándékoz a hideg táj szívmengető anekdotáival, a szavak friss fenyőillatával, de színházi szempontból kérdéses, még akkor is, ha a kritikus igyekszik menteni az előadást – merthogy Svédországban igen gazdag hagyományai vannak a családtörténeteknek, a genealogikus meséknek, illetve a vándorló históriásoknak.

Annál inkább színház, mégpedig mellbevágó, Lars Norén *Hideg* című darabja a Riksteatern előadásában (amelynek egyébként ő a művészeti vezetője).

Európa egyik legsikeresebb drámaírója egy ideje maga rendezi a darabjait, így a *Hideget* is. Norén az utóbbi évtizedben fel-

hagyott a svéd értelmiség elmekörtáni analízisével, és naprakészebb, „híradósabb” témákhoz nyúl. A legutóbbi Kortárs Drámafesztiválon *Háború* című, kegyetlenül pontos (Norén fő erényének tartják!) „dél-szláv *Oidipusz királyát*” olvasták fel, Umeåba egy rasszizmusról szóló darabbal érkezett. A magyar média csak a jéghegy csúcsát mutatja meg: Svédországban valóban napi probléma a külföldiek elleni erőszak. Norén az előadásban sem beszél mellé: a három neonáci fiú fejenként úgy tíz-tizenöt sör után „szórakozásból” majdnem szétveri a színpadot, míg végül egy koreai fiún próbálják ki az erejüket. Persze, a témát finoman is lehetne ábrázolni – művészi távolságból, ellenpontozó, inverz technikával, mint a nálunk is vetített, kiváló *Tic-tac* című filmben, ahol az arab fiú maga kér meg két rasszista fiataalt, hogy verjék félholtra. De Norén döbbenetes látletében nincs semmi simaság, kompromisszum: egy vasfal a háttérben meg néhány műanyag szék – ennyi a színpad, zenének, világításnak semmi jelentősége, a szöveg az első szótól az utolsóig gyakorlatilag ugyanabban a tempóban és tónusban hangzik... A rendező egy az egyben kiteszi elének (vagy inkább az arcunkba vágja), amit valahogy senki se akar bevallani magának: hogy nagyon nagy baj van. A textus nem az olykor talán túlbeszél, minden oldalán megrágott noréni szövegmassza, hanem egyszerű, célratoró, durva és hiteles: néhány szó a kedvenc focicsapatról, egy-két mondat a lányokról, „akik csak

Figyelj rám



Dan Forsberg felvétele



Markus Gärdér felvétele

Elfriede Jelinek: Hercegnő-drámák (Teater Galeasen)

arra jók”, olykor egy náci köszöntés – semmi több. Pusztas ország. Norén tavaly elmúlt hatvanéves...

A végére maradt a tavalyi Nobel-díjas Elfriede Jelinek *Hercegnő-drámák* című előadása (Teater Galeasen) – nem véletlenül. Ez a produkció nyújtotta a fesztivál legkiválóbb színészi alakításait. Elsősorban az író nő alteregóját játszó Ingela Olsson, de két partnere (Monica Stenbeck, Anna Wolander) is női szerepek kimeríthetetlen gazdagságát mutatta be – a törekeny, öntudatlan, sőt kissé bárgyú Hófehérkétől a kielégítetlen, frusztrált háziasszonyon át Jackie Kennedy Onassis *up-to-date*, de a kameráktól megcsömörlött First Ladyjéig, Antigonétól Élektérán át Sylvia Plathig. A *Hercegnő-drámák* tulajdonképpen öt szöveg kompilációja: I. *Hófehérke*, II. *A hercegnő*, III. *Rosamund*, IV. *Jackie*, V. *A fal* – s a női önkifejezés lehetőségeiről, illetve, végül is, lehetetlenségéről szól misztikus, rituális stílusban és dramaturgiával. A szöveg és az előadás tere egyszerre gigantikus, extenzív, szétterülő, illetve intenzív, de klausztrófó. Ebben a térben foglal helyet az alkotó nő, aki időről időre feléleszti, megszüli elméjének és testének furcsa „élősködőit”, a női szerepeket. Egyszer uralni tudja őket, máskor azok uralkodnak fölötté. Átláthatatlan, „opaque” személyiség, megismerhetetlen – mondanánk –, mégis áldozatul esik egy férfiközpontú társadalomnak, mert végérvényesen elárulja gyöngeségét, amikor eltéved az örökölt, felvett vagy ráaggatott szerepek között.

A *Hercegnő-drámák* kétségtelenül a halálról szól. A *személyiség* haláláról. Ahogy (közvetve vagy közvetlenül) a hetedik Svéd Színházi Biennále több előadása is (*Damaszkusz felé a szellemvasúton*, *Hideg, Lavv*, *Testvérszerepek*, *Frankenstein*). Furcsa tapasztalat ez, bár az irodalomelmélet nyilván könnyen megmagyarázná – a személyiség, az egyéniség úgy épül fel, akár egy szöveg: képlékeny, jelei szétszórhatók, elpusztíthatók és tetszőlegesen reinkarnálhatók. A tanzániai színész jó pillanatban találkozott az európai színházzal: az umeåi fesztivál abszolút naprakész, mezőnye a jelenre koncentrált. „*In fact, what's the matter with you, here in Europe?*” – kérdezi tőlem. Pontosan az, amiről a svéd előadások szóltak.



NOVÁK JÁNOS

Más

■ GYERMEK- ÉS IFJÚSÁGI
SZÍNHÁZAK TALÁLKOZÓJA ■

A berlini „Augenblick mal!” 8. Gyermek- és Ifjúsági Színházi Találkozóán nemcsak a legfontosabb német alkotói műhelyekkel volt módunkban megismerkedni (a fesztivál művészeti vezetője dr. Gerd Taube), hanem számos európai gyerekelőadással is. Külön kiemelték a csecsemők számára készített produkciókat és a háború tematikáját, valamint lehetőséget adtak arra, hogy meghívott előadókkal körbejárjuk a két témakört.

KAMASZ KÖZÖNSÉG: 12–18 ÉVESEK

A kamaszok nem tűrik a kioktatást, a leereszkedő gesztusokat, kinevetik és elutasítják mindazt, ami számukra hiteltelen. Jobban bíznak egymásban, mint a mintaadó felnőttekben, akiknek hibáit felnagyítva látják. Az ő életüket ábrázoló, nekik szóló előadások csak akkor hatnak rájuk, ha a színpadi játék nyelvében, modorában és testbeszédében egyaránt magukra ismernek. Nem kedvelik az áttételt, a színházias stilizációt.

A MINTADIÁK (Der Musterschüler)

Az előadást Stephen King *Apt Pupil* című regényéből hozta létre a hamburgi Theater Triebwerk és a Theaterwerkstatt Hannover. Stephen King neve legjobb esetben történelmi jelmezbe bújtatott



Arno Declair felvétele



Mark Bollhorst felvétele

Playback life (Bremer Theater moks)

pszichothrillert sejtet. A kezdő sötétnél az ifjú nézők úgy visongtak, mint a kisgyerekek. Ezzel a viselkedéssel finoman jelezték, hogy ők már kinőttek a gyermekszínházból, de még emlékeznek: itt ez a szokás. A két főszereplő egyike a színpadi adaptációt is jegyző Erik Schäffler. Mikor bejelenti, hogy egy gimnazistát játszik, a közönségen nevetés morajlik végig. A másik színész, Michael Habelitz – groteszk színekkel – álneven bujkáló idős háborús bűnöst alakít. A színpadteret koncentrációs tábor idéző szürke betonoszlopok határolják, a többi – leggyakrabban a fiú és az öregember lakását – csak a legszükségesebb bútorok és kellek jelzik.

A gimnázium felsőbb osztályába járó Toddot, az egyke mintagyereket titkos szenvedélye, a náci idők és emberek iránt érzett perverz kíváncsisága Dussanderhez, az egykori SS-lágerparancsnokhoz vezeti. A közösen felidézett borzalmak hatására az öreg náci démonai fokról fokra átköltöznek a fiatalemberbe. Ahogy előrehaladunk a történetben, egyre több a hulla. Látjuk, hogyan fordul ki önmagából a fiatal, s hogyan tombol az öreg, egyre kevésbé leplezve lelke sötét oldalát. A rendező Martina van Boxen a horrorjeleneteket is teljes fényben játszatja, stilizáltan, ahogyan a legörültebb pillanatokban tánra perdül az öregembert is.

Az előadás igazi revelációja a két zenész, egy nagybögös és egy gordonkás (Uwe Schade és Heino Sellhorn, egyben a kitűnő kísérőzene komponistái) színpadi jelenléte; az összes mellékszereplőt – férfit és nőt, apát, anyát, áldozatokat – úgy alakították, hogy sohasem váltak tolakodóvá.

PLAYBACK LIFE

Klaus Schumacher író-rendező és a Bremer Theater moks-társulatának közösen írt ősbemutatójában felnőtt színészek játsszák a kamasz szerepeket. Az előadás tobzódik a modern házimozi-rendszer, a kivetítők által felnagyított hipernaturalista jelenetekben. A leelkedés, a kint és bent, az intim és nyilvános,

A mintadiák (Theater Triebwerk, Theaterwerkstatt Hannover)

a színlelt és valóságosnak gondolt események új értelmet kaptak ebben a játéktérben. Három, minden jóval ellátott, magára hagyott fiatal – két fiú és egy lány – a hétvégét negyvennyolc órás nonstop filmnézéssel kívánja tölteni, miután lélekben amúgy is ebben a virtuális világban érzi otthon magát. A sivár, Bauhaus-stílusú fehér szobabelső a vetített filmmontázsoktól válik színessé, élettellivé. A maratoni filmnézésre csatlakozik hozzájuk az új osztálytárs, egy lány, aki vendégből megfigyeltté válik. Valahányszor kilép a szobából, az addig filmnézésre használt kivetítőn láthatjuk, amint a többiek felváltva mellé szegődnek, s mintha maguk közt lennének, beszélgetnek vele (a többiekről, egymásról) a szomszédos teakonyhában. Versenyeznek, ki tud filmszerűbb helyzeteket improvizálni a mit sem sejtő lánnyal. Az őszinteséggel, érzelmekkel való felelőtlen játék során ki-ki megperzselődik, lelepleződik, az igazi és a megjátszott érzelmek összekeverednek, visszájukra fordulnak, végül a lány távozik győztesen.

A színpadkép egy ravatalozó komorságát ötvözi egy aluljáró sívárságával. A fekete falak, a nyomott, neonfényes plafon, a színpadi fenékre vezető szűk járások egy kelet-londoni csatorna partját jelzik. A földön alkalmi emlékhely. A virágváznak támasztott bekeretezett fotó előtt két méces világít. A plafon vastag szélére feliratokat vetítenek. „Egy évvel ezelőtt ezen a helyszínen gyilkoltak meg egy lányt” – olvashatjuk, majd, mint egy filmfőcímen, megjelenik a szereplők neve. Nem sokkal később a német nyelvű előadás szövegét is kivetítik: németül. A svájci német szöveg egyszerre tölti be tájnyelvi és korosztályos rétegnyelvi funkciót, s a nyelvi hitelesség megteremti a fiatal színészek számára a természetes, őszinte szerepformálás lehetőségét.

A történet igazi angol *underclass* világot idéz. Stephens Kelet-London egyik munkásnegyedében, tanárként ismerte meg azokat a fiatalokat, akiket egyszerre jellemez különleges képességük a gyengédségre és mindennapos késztetésük az erőszakra. Ebben a világ-



Klaus Fröhlich felvétele

Kócsag (Schauspiel Staatstheater Stuttgart, junges theater basel, Kaserne Basel)

A színpadon pergő filmturmixban a közönség örömmel ismer rá az amerikai hősökre és közhelyes mondataikra. Kakukktójás egy francia realista mozi, melynek főhőse egy arab kamasz. Ez a film – finoman összehangolva – akkor kerül sorra, mikor a szobában zajló események is komolyabbra fordulnak. Ez elgondolkasztó módon érzékeltette a virtuális és valódi élet közti ellentmondásokat.

KÓCSAG (Reiher [Herons])

Az angol Simon Stephens darabjából a Schauspiel Staatstheater Stuttgart, valamint két svájci csoport, a junges theater basel és a Kaserne Basel összefogásából született különleges előadás. Helyszínéül a nagyobb kiadásban a mi Petőfi Csarnokunkat idéző Arena Berlint választották, amelynek falain közös plakáton hirdetik az amerikai rockszótár, Sealt és az utolsó szovjet elnököt, Gorbacsovot. A küzdőtéren kialakított óriási lelátóról nézhetjük az előadást.

ban az erőszak a kommunikáció egyik elfogadott formája. Környezetükben nincs egyetlen felnőtt sem, aki egy percet is szánna rájuk, vagy legalább megkísérelné megérteni őket – írja Stephens.

Először a tizenhárom éves Adele jelenik meg a színen, virágot tesz a megölt kislány fotója elé. Barátja, a tizenöt éves Scott két hasonló korú sráccal szétrúgja a virágokat és az emléktárgyakat. Scott bátyja börtönben ül, ő gyilkolta meg társaival a kislányt egy évvel ezelőtt. Új fiú érkezik, a tizennégy éves Billy. Munkanélküli apja hívta ki annak idején a rendőröket a gyilkosságához, s később a perben ő lett a koronatanú. Billy itt szeret horgászni iskola után, és konok egykedvűséggel tűri a többiek egyre erőszakosabb és durvább bánásmódját.

Adele jön vissza. Őszintén érdeklődik a fiú iránt, barátság szövődik köztük. A szerelem és a brutalitás szimbiozisa alakítja a továbbiakat. Billy pusztá léte egy ponton már elviselhetetlenné válik a banda számára. Scott a nyílt színen egy üveggel megerősöskölja. Bár ez a jelenet átlépi az ifjúsági színház konvencionális túréhatárát, mégse hat váratlanul, mert logikusan következik az

előzményekből. Billy hosszan fekszik a színpadon egyedül, mozdulatlanul, hideg fehér fénnel megvilágítva. Adele jön és felsegíti. Billy fegyvert lop, hogy bosszút álljon. Scott az életéért könyörög, Adele megkönnyebbülten látja, hogy barátja nem vált gyilkossá.

Billy naplójában és az apjával folytatott beszélgetésekben állandóan tervezgeti, hogy elmegy erről a környékről. Adeleben végre társra talál. Apját is hívja, aki biztatja őket: menjetek csak!... Ő már nyilvánvalóan menthetetlen.

Az előadás végi ováció sem felelteti, hogy – különösen a középosztály fiataljainak – nem könnyű befogadniuk, amit látnak. A svájci dramaturg, Uwe Heinrich, aki sok éve dolgozik a fiatalokkal, elmondja, hogy eddig általában többnemzetiségű bevándorlók gyerekei előtt játszottak, akik számára ez a darab minden napjaik valóságát tükrözi. De a fiatal szereplőknek éppúgy meg kellett küzdeniük a tőlük távoli világ idegenségével, mint most a berlini diákoknak.

LESZERELÉS (*Gymbelszkij pojezd*)

A jekatyemburgi gyerekszínház méltán népszerű Németországban is. Főrendezőjük, Vjacseszlav Kokorin Csehov-rendezésére, a *Kastankára* korábbi vendégszereplésük idején az egész országból zárandokoltak a színházi szakemberek. Mostani, Oleg Goetze által rendezett előadásukban, Alekszandr Arhipov darabjában is fontos a színészek életkora: ugyanannyi idősek, mint a szerepük szerinti leszerelő fiatal katonák.

A kórházban lábadozó szereplők ha leszerelnek, megszabadulhatnak háborús lázálmaiktól, otthon viszont létbizonytalanság vár rájuk. A polgári élet ebből a kórteremből távolinak, elérhetetlennek látszik. Egy hivatalosan nem vállalt háború hősei, a valóságban viszont senkinek sincs rájuk szüksége, lényegében megfeledeztek róluk.

A játszótér a közönség számára kialakított lelátóval együtt a leeresztett vasfüggöny mögött, a színpadon helyezkedik el. Három vaságyon a három főszereplő. A tolokocsis gyertya mellett levelet ír, a többiek alszanak. Bemutatja alvó szobatársait: egyikük közveszélyes örült, a másikkal még gúnyneve sincs, senkivel nem beszél. Ő maga naplót ír, leveleket három éve meghalt anyjának, és verseket.

A beinjekciózottak álmaikban a kiképzést, a gáztámadást, a lövészárokban átél szorongást jelenítik meg. Egyikük képzelgésében összeveri addig félrehúzódo szobatársát. A megalázott fiú székre áll, és krétával hurkot rajzol a vasfüggönyre. Már két perce lóg, mikor észreveszik, hogy felakasztotta magát. Az utolsó pillanatban megmentik. – Menjünk Moszkvába! – A három ágyból vonat lesz. Ez a vonat sem ér célba, az idő lejárt. – Itt vannak, hogy elvigyenek minket! – Egyikük zokog, a többiek felsegítik, vállukra veszik a géppuskákat, mankóra támaszkodva, egymást támogatva elindulnak. A vasfüggöny fölemelkedik, erős ellenfényben csak a sziluetttüket látjuk. Szilaj jókedvvel távolodnak a füstbe burkolt nézőtér felé.

Az orosz színházra jellemző pszichológiai realizmus és erős teatralitás szép példája az előadás. A hitelességet itt is erősíti a kamaszszlenget és a háborús kifejezéseket halmozó nyelv és a testbeszéd, melynek hatását fokozza a nézők közelsége.

LISOLO, AVAGY A HOMOK VISSZHANGJA (*Lisolo ou les échos du sable*)

Az előadás egy rehabilitációs program melléktermékének is fel fogható. A strasbourgi Tohu-Bohu Théâtre, a TJP/CDN d'Alsace, a francia Expression Communes, Schweighouse-sur-Moder és a kinshasai Halle de Gombe közösen támogatták azokat a művészeket, akik vállalták, hogy több hónapon át heti három alkalommal kijárnak a segélyszervezetek kinshasai gyerektáborába, ahol

utagyerekeket és leszerelt gyerekkatonákat étkeztetnek. Az előadást követő beszélgetésből megtudhattam: az utóbbi csoport okozza a több problémát. Tízéves koruktól kényszerítik őket katonáskodásra, gyakran saját rokonaik legyilkolása az előfeltétele életben maradásuknak. Minden parancsot gondolkodás nélkül teljesítenek. Bekábítózva ölnek, s amíg fegyver van a kezükben, élet-halál urának érezhetik magukat („egy M–16-os túl nagy egy gyereknek, a Kalasnyikov sokkal jobb” – mondják az előadásban). Ha leszerelnek, és megfosztják őket fegyvereiktől, általában teljes apátiába zuhannak. Őket a legnehezebb bármiféle aktivitásra rábírn. Ha nem találnak értelmes célokat, reménytelen a rehabilitációjuk. Egyikük hosszan tartó passzivitását az törte meg, hogy ellopta és kibelezte a csoport táskamagnóját. A megjavított készüléket visszaadták neki, s kapott hozzá egy másikat is. Két, fülére szorított táskamagnóval járkált azután fel s alá, rap-zenésnek mondta magát. Azóta népszerű, saját zenekara van.

A francia bábszínész Gilbert Meyer, a képzőművész Daniel Depoutot és a színes bőrű kinshasai színész, Hubert Mahela több hónapos rehabilitációs munkájából született az előadás. Az alapötletet a strandokon *lisol*okat – vagyis saját életük történeteiből vett képregényeket – a homokba rajzoló utagyerekektől kölcsönözték. A felnőtt művészek az utcákon bábjátékkal, táncokkal, a szemébe dobott kólásdobozokból hihetetlen kreativitással játékokat, emléktárgyakat varázsoló gyerekek zenei és mozgásvilágából, képeiből és tárgyaiból építkeztek.

A színpadképet furcsa totemszerű mobilok, hulladék vasból hegesztett, forrasztópákával kivágott árnyjátékfigurák alkották, és egy forgó drótfá, melynek ágairól levelek helyett azoknak a gyerekeknek a képei lógtak, akik tervezték és kiviteleztek az előadás tárgyait. Az ő történeteiket írta színpadra Laurent Contamin, nekik játszották el először az alkotók, és hozzájuk térnek vissza az európai turné után.

Az előadás szemmel láthatóan afrikai közönség számára készült. A keserű témát humorral, misztikummal, zenével és vizuális meglepetésekkel – árnyjátékkal, maszkokkal, villogó, izgó-mozgó szobrokkal, pergő homokkal – ábrázolják. Kerülik a vájkáló realizmust. A pilótával felszálló gépet egy papírdoboz lapján kirajzolódó homokcsík jelzi...

Ez az előadás a támogatásoknak köszönheti létrejöttét, de a legtöbb művész, ha ki tudja fizetni a repülőjegyet, vissza akar térni, és ingyen is folytatná a megkezdett munkát.

HOSSZÚ UTAM HAZAFELÉ (*My long journey home*)

Igazi nemzetközi fesztiválprodukció, amely a kristianstadi NIE – New International Encounter – támogatásával, norvég, cseh és angol fiatal emberek összefogásából jött létre. Ez is a háborúról szól, de teljesen más hangszerelesben, mint az előbbiek. Mikor – évekkel ezelőtt – először láttam, fesszengtem kissé. Korábban úgy éreztem: „bántják a magyart” – de később ez az érzés szertefoszlott. A játék mit sem veszített frissességéből, pedig azóta is kézzel adták őket a fesztiválszervezők, s több mint háromszázszor játszották különböző országokban. Kivéve Magyarországot. Talán a következő kaposvári biennálén, 2006-ban...

A történet főszereplője Tamás András (itt Andreas), aki éppen mesebeli szépségű (kicsike rongybabával ábrázolt) szerelmét készül feleségül venni a németek által megszállt második világháborús Budapesten. Útban az esküvőjére elkapják, beöltöztetik és megkezdik kiképzését a katonák. Andreas igyekszik, de a legegyszerűbb német kifejezéseket sem képes hibátlanul kiejteni – mert magyar. Ugyanígy jár az orosz hadifogságban, majd a szibériai szanatóriumban is, ahová – mivel nyelvtudás híján bolondnak nézik – bezárják. Egy túlzott dózisu altatóinjekció hatására kómába esik, és ötvennégy évig várja, hogy újra találkozhasson szerelmével, Marcellával. Ekkor egy, az Európai Unióból érkező küldöttség magyarjainak szavát végre megérti, s hazaviszik szerel-

méhez. Boldogan ül vissza kicsi kádjába. Nagy, fehér lepedővel takarják be, melynek közepén, egy lyukon, épp csak a fejét bírja kidugni. Ezzel a képpel ér véget a darab.

Virtuóz többnyelvűség jellemzi az előadást (csak magyarul nem beszélnek). A háromnemzetiségű szereplőgárda monty-pythonos – magyarul talán a nagy sikerű *Stílusgyakorlatra* emlékeztető –, kikiáltós derűvel fogalmazott, harsány játékot produkál. A „magyart” a nyelvtudás hiánya megóvjá attól, hogy az őt a történelem játékszerként űző-sodró eseményeknek igazán részese legyen. Svejki vagy még inkább candida-i derűvel várja, akár ötvennégy évig is, hogy újra láthassa szerelmét. Van-e szebb metaforája az emberségnek, amit még a háború sem tud maga alá gyűrni?

MELLÉKES ÜGY
(*Nebensache*)

Mi fontos és mi mellékes az életben? Nehéz kérdés egy felnőtt számára is. Jakob Mendel és Gitte Kath dán írók szövegét Volker Quandt átíratában játssza a Junges Ensemble Stuttgart (JES) művésze, Peter Rinderknecht. Első pillantásra ellenszenves, ijesztően koszlott alaknak tűnik, amint kikászálódik a falnál felhalmozott zacskók, dobozok közül. Ő az a hajléktalan, akinek

nek, akik egyre több dologra vágnak, s hogy minden kérés teljesüljön, a paraszt bankkölcönt vesz fel. A törlesztések miatt éjjelnappal dolgozik, felesége elhagyja, gyerekeivel együtt a városba költözik. Hősünk inni kezd, s egy éjjel leég a háza. Parasztagzából nincstelen hajléktalanná válik. Itt ér össze a mese és a szinpad valóság. Elgondolkozhatunk azon, mit tekintünk szerencsének, és mi jöhet még a szerencse után.

A gyereknézők ez után a játék után embereknek és nem csodabogárnak láthatják azt, akire eddig idegen, megvetett, társadalmon kívüli lényként tekintettek.

AZ ÖREG ERDŐ TITKA
(*Das Geheimnis des alten Waldes*)

Christoph Werner vezetésével 1995-ben egyéni stílusjegyeket hordozó bábszínház alakult Halleban. Képzőművészeti alkotás-ként is összetéveszthetetlenek Atif Hussein szomorú szemű, realistán kidolgozott, mégis vakmerően szürreális figurái. A színház eredetiségét mégis leginkább az adja, ahogyan előadásról előadásra újrafogalmazódik a báb és mozgatójának kapcsolata. Az éneklő, beszélő, átélő előadók és a szenttelenül, csak a báb érdekében mozgatására figyelő három színész fizikailag különvá-



Ralf Wenzel felvétele

Az öreg erdő titka (Hallei Bábszínház)

látványától szeretnénk megóvni gyermekeinket. Most a színházban együtt nézhetjük, hogyan öltözködik némán, szedi rendbe magát, rakja holmijait zacskókba és targoncára.

Zsebtükröt vesz elő, egy gyereket kér meg, tartsa neki, amíg megborotválkozik. A gyerek nevét tudakolja. Róla nevezi el mesehősét. Az első színhely egy parasztház. Ott élt hősünk háziállataival. A gyerekek sorolják nevüket, és utánozzák az állatok hangját. A zacskókból előkerül minden állatfigura, s lassan benépesül a képzeletbeli-valóságos parasztudvar. A paraszt házasodni készül. A gyerekek ötleteket adnak, hol lehet lányokkal ismerkedni. Az új feleség lovagolni szeretne, lovat kell venni, gyerekek szület-

lasztott, de nagy koncentrátságot igénylő együttműködése jellemzi a japán asztali bábszínház, a bunraku művészeit. Ennek a szétválasztásnak és együttműködésnek a rendszerét láthatjuk a Dino Buzatti regényéből Peter H. Gogolin által szinpadra írt mesében, *Az öreg erdő titkában*.

Az előadás impresszionisztikus hangulata sokkal inkább az érzékekre, mintsem a rációra épít. Gyönyörű a szinpadtér. Fekete lakk a szinpad falak borítása, görbületekkel, zegzugokkal, régi szekrényekkel, asztallal, székekkel, utazókosarakkal, egy viharvert ősrégi világvevő rádióval, avarral borított padlóval s a plafonról lógatott apró bábbútorokkal. A szinpad közepén egymás

mögött három asztal, élükhöz illesztve egy-egy képkeret. A játék térbeli síkjait is jelzi a három asztali bábszínpad. A színpadi dobogó előtt egy pianínó és sok-sok ütőhangszer, köztük fantasztikus hangeffektusokat produkáló zenélő szobrok, melyek szürreális díszletelemként éppúgy megállják helyüket, mint hangszerként. Sebastian Werner zeneszerző zenészként és a színpadi események egyenrangú résztvevőjeként is fontos szereplője az előadásnak. A játékosok keménykalapban heverésznek a színen, a főszereplő bábfigurák szintén jól láthatóan, szegre akasztva lógnak jelenésükre várva. Van módunk elgondolkozni a realisztikus figurák mellett a tyúktestű, szfinxszerű, keblekkel és férfias fejfel megálmódott figura jelentésén csakúgy, mint a zsiráfnyakú faleveles női alakon vagy a csillogó fémből formált átlátszó bordájú, keménykalapos, kaján arcú, majommozgású férfibáb igazi, mesebeli funkcióján. (Később kiderül: egyikük ör, néha trombitál is, másíku az erdő, a harmadik a szél szelleme.) Sebastian Proccolo nagyúr, egykori katona megörökli elhunyt nagybátyja, Morro erdei birtokát és vele együtt hatéves unokaöccsét, Benvenuto, akiről a végrendelkező szerint neki kell gondoskodnia ezután. Az új uraság szeretne mindent a maga katonás elképzelései szerint átalakítani a birtokon. A legjobbban a gyerek személye zavarja. Attól sem riadna vissza, hogy a szél szellemével megölse. A háziak szeretnék megóvni Benvenuto. Mikor az erdő szelleme is védelmére kel, az uraság meghátrál. Továbbra sem szereti a gyereket, de már elfogadja létezését. És az elfogadástól nincs is olyan távol az a pillanat, mikor már az életét is hajlandó lesz feláldozni a kisfiúért. Az utolsó jelenetben a meghalt Proccolo-báb hangját kölcsönző színész lesz Benvenuto mozgatója. Lírai egymásra találásukkor a színész bajsztát a bábgyerek magára ragasztja. Ebben a gesztusban a megbocsátás, a szeretet és az addigi ellenfél legyőzése éppúgy megjelenik, mint a gyerekek az a természetes törekvése, hogy átvegye meghalt nevelőjének szerepkörét, s a nyomába lépjen férfiként és gazdaként. A gyerekeknek és felnőtteknek egyaránt játszó társulat ezzel az a korosztályt szeretne meghódítani, mely leginkább elutasítja magától a bábműfajt: a 12–16 éveseket.

AZ ELTÁNCOLT CIPŐK (Die zertanzten Schuhe)

Helene Krumbügel a Grimm testvérek meséjéből sajátos intermedialis beszélő-táncszínházi előadást írt. Fontos, hogy az ortodox színházi felfogásokkal szemben mi is azok mellé a művészek mellé álljunk, akik akár táncosként is vállalják a megszólalást a színpadon. Az adott esetben azonban következetesen rossz ízlésű előadás született. Három bájos gyerekszínészt kényszerített a rendező-koreográfus arra, hogy a díszletfüggöny réseiből kukucskálva végig reagáljanak a táncokra. Míg a Bergman világhírű *A varázsfuvola*-filmjének nyitánya alatt mutatott figyelő gyerekek képileg is felerősítették a zene hatását, itt, a színházban az egyébként tehetségesnek mondható gyerekeket élő díszletelemmé degradálta ez a rendezői ötlet. Az amúgy sem attraktív táncokhoz összeviszsa, minden stílusismeretet nélkülözve válogatott zenén tovább rontott a koreográfus, aki önkényesen úsztatta el a tételeket, valahányszor elfogyott az invenciója.

ELŐADÁSOK CSECSEMŐKNEK: 0–4 ÉVESEK

A legkisebbeknek készített előadások alaposan felforgatnak sok, gyerekszínházzal kapcsolatos „axiómát”. Színházi előadásnak tekinthető-e a húszperces esemény? Szerintem igen! A berlini egyetem professzornője, Sabine Schouten hívta fel figyelmünket arra, hogy ezek a játékok kitűnő példái a performativitásnak, ennek az új filozófiai fogalomnak. A színpadkép nem kelt illúziót. A közreműködők cselekvései alakítják. Az anyagoknak, a mozgá-

soknak nincs „értelmük”, önmaguk referenciái, az események sorozata mindig egyedi, mert az előadók és nézők közötti visszacsatolásnak megfelelően változik. Az ismétlések barátságosabbá, ismerőssé, ezáltal megragadhatóvá és átélhetővé teszik az életet – és az előadást is.

A gyerekek egymásra is figyelnek. Az izgatottság, az ijedtség vagy a nevetés végigfut rajtuk is. Az előadók nagy élménye, hogy a világon mindenütt megértik őket – a megértés itt ugyanis nem a verbalitáshoz kötődik. Az előadás hatásfoka akkor a legjobb, ha közel egyidős gyerekek ülnek a nézőtéren – egy-két hónap is számít, hát még az éves különbségek. Egy másképp, máshol reagáló gyerek elvonja a többiek figyelmét, és zavarja a nyugodt befogadást.

Bozsik Yvette társulatával, Rácz Attilával és a Kolibri Színház négy művészevel az európai uniós „Glitterbird – művészet a legkisebbekért” program keretében 2004 óta egy-egy előadást készítenek célzottan ennek a korosztálynak. Az elmúlt évben háromszor tartottunk nyilvános próbát, és bölcsődei metodikai szakembereket, agykutatót, zeneterapeutát is megkérdeztünk a hatásokról. Egymás munkáiból is tanulunk, s a hosszú – három évig tartó – próbafolyamat lehetővé teszi a levont tanulságok hasznosítását. A pályázati együttműködés félidejében, 2005. október 28–30. között az öt közreműködő ország nemzetközi szemináriumon és fesztiválon mutatta be addigi munkájának eredményét Budapesten. A norvégok, franciák, dánok és finnek egy-egy produkciójukat, a magyarok mindhárom előadásukat játszották közönség előtt. Más előadások nyitott szemináriumon kaptak demonstrációs lehetőséget. A budapesti találkozó után még egy évig dolgozhatunk a párizsi zárórendezvényig.

Íme, egy nemzetközi színházi esemény Budapesten. A szakma nemzetközi rendezvények után sóvárgó jobbik fele rendszeresen megelégedik a jelentős művészeket felvonultató báb-fesztiválokról, gyerekszínházakról. Pedig mindkét ágbán érezhetően kisebb a lemaradásunk a nemzetközi áramlatoktól, mint színházi életünk egészében.

VÍZCEPPEK (Drápene)

Turid Ousland és Steffi Lund annak a Klangfugl-mozgalomnak a képviselői, melynek keretében Európa-szerte újdonságnak számító kezdeményezésként 1996 óta Norvégiában állami támogatással színházi előadások születnek 0–4 éves korú gyerekek számára.

Először a felnőtteket engedik be, hogy ne kelljen sokáig várakozni a kicsiknek a színházteremben. A kis látató előtt szivacscsíkok. Oda ülnek a gyerekekkel. A színpad locsolócső határolta terében peremes pléhlap műanyag borítással, benne két sámlin színes „ikeás” műanyag tárolórekeszek. Jobboldalt elől színes locsolókannák „tornasorban”: elől a legnagyobb, utána sorjázik a többi. A háttérben nagy nyitott esernyők, vízzel töltött kis és nagy luftballonok, elől egy pár gumicsizma, a feltekert locsolócső szórópisztolyos feje a levegőben, egy kampón lóg. Az egyik baba kiabál, még nem dől el, sirni fog-e vagy sem, a két előadó körbekerdez: – Jól ülnek? Kezdjük el!

Az egyik leveszi a szórópisztolyt, és bátor sugárral, nagy ívben megcélozza a locsolókannákat, majd a tárolórekeszek következnek. A víz sugar hangja erős, a picik méltatlankodnak. Vízet locsolnak a gumicsizmába is. A szórópisztolyt visszaakasztva a két fehér ruhás színésznő a pléhkocka széleiről műanyag csöveket húz, vízbe dugják, és buborékolni kezdenek. Az egyik folyamatos, a másik szaggatott hangokat csal ki hangszeréből, levegővételnai szünetekkel. Aztán a színes esernyők következnek. Egymás mögött állva, lassan nyitogatják őket. A kicsik sikongatnak, annyira tetszik nekik a játék. Aztán elsötétül a színpad (a nézőtér mindig világos marad!), egy-két levegőből lógó vödron marad csak pontfény, miközben a színésznők belülről átvilágított esernyőiket porgetik, forgatják. Közben hátralopják magukat a színpadon.

Kivilágosodik. Két, vízzel telt nagy lufit fognak, és lassan elindulnak előre. Fejük elé tartják, ujjukkal csikorgatják, majd csomózott végénél lógatják, hintáztatva. A víz lögybölődésének hangját halljuk, amint közelednek a gyerekek felé. Lassan lóbálni kezdik össze-összekocantva a lufikat, majd egyre szélesebb mozdulatokkal pörgetik, aztán mozgásuk lelassul, most már mindig összekocantják a két vizeslufit. A fény rájuk szűkül, a lufikat két rekeszbe állítják, locsolókannával öntözik. Szép hangja van; erős és külön-külön cseppenő. Váltogatják. Most a már kívülről is vizes lufikat kiemelik a rekeszből, fenségesen csepegtetve hátra viszik. Újabb esernyő mögötti zseblámpázás következik. Aztán az egyik nő kaján arccal előrejön, feltűri vászonnadrágja szárát, és belelép a vízzel telt gumicsizmába. Víz fröccsen mindenfelé, ahogy körbeszalad. A gyerekek boldogan visonganak. Az egyik

gyereknek szól, a felnőttek boldog örömmel nyugtázzák, amit mond. Aztán a művészek kis locsolókannákat markolnak, többet is egy-egy kézbe, s egymáshoz zörgetik őket. Ágaskodva, legugolva, tompa pufogásokkal összeütögetik a kannákat. Ezután a vizesrekeszeket öntögetik, rakosgatják. A locsolókannák rózsáit leveszik, trombitálnak, bugyognak. Koreografált dölések és hangadások után a lógatott vödron fény villózik. A nagy kék vödört kilyukasztják, víz csöpög a lenti tárolórekeszekbe. Apró, vízzel töltött lufikat dobálnak szét, fejen állnak. Bekiabalás: – Vigyázatok, vizesek lesztek! – A színésznők újra talpon, meghajolnak, vége az előadásnak. A taps után a kis lufikat szétteszogatják, feltörölnek, összerakodnak, miközben a nézők apraja-nagyja boldogan, meztláb tapicskol a tócsákban.

Direkt tapasztalások sorozata, vagy mégis színház?

ELŐFIZETŐI FELHÍVÁS

Bár lapunk példányonkénti ára 2006. január elsejétől 392 forintra fog emelkedni, ha szerkesztőségünkben egy évre előfizet, **3500 forintért – kilenc szám áráért – megkapja a SZÍNHÁZ tizenkét számát.**

Előfizetés a folyóirat szerkesztőségében (1126 Budapest, Németvölgyi út 6. III. 2.) személyesen, valamint telefonon (214-3770 vagy 214-5937) vagy átutalással (10402166-21624669-00000000); a Budapesti Postaigazgatóság kerületi ügyfélszolgálati irodáinál, a hírlapképzésnél és a Hírlap-előfizetési Irodában (HELIR), Budapest, Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest, e-mail: hirlapelofizetes@posta.hu; vidéken a postáknál és a kézbesítőknél.

Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102-02102799-00000000.

MEGJELENT

Nánay István „TANODÁTÓL – EGYETEMIG” című, az intézményes magyar színház- és filmművészeti 140 éves bemutatató könyve!

A Színház- és Filmművészeti Egyetem által kiadott könyv 2500 forintos áron kapható az Írók Boltjában, a Cultur-Comfort Központi Jegyirodában (Budapest, Paulay Ede u. 31.) és az Ódry Színpad Közösségszervezési Irodájában (Budapest VIII. Vas u. 2/c.).



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: 11 300 Ft, fél évre: 6300 Ft, negyedévre: 3366 Ft

Megrendelem az **ÉS**-tpéldányban,időtartamra.

Kérem, küldjenek részemre előfizetési csekkeket.

Név:.....

Cím:.....

A megrendelőszelvényt kitöltve küldje vissza címünkre: 1089 Budapest, Rezső tér 15. Tel.: 303-9211, Fax: 303-9241

bipolar

deutsch-ungarische Kulturprojekte
német-magyar kulturális együttműködések

Pályázati felhívás
német-magyar, közös kulturális projektek megvalósítására

A pályázat célja új, kétoldalú, kortárs művészeti és kulturális együttműködések kezdeményezése. A Bipolar ösztönzi az újító és kísérletező művészeti és kulturális koncepciók, programok megvalósítását, a kétoldalú kapcsolatok fejlesztését.

Részletes információ és pályázati kiírás:
www.projekt-bipolar.net

Információs Iroda (Budapest) Tel: 06 30 439 9321
Szervező Iroda (Berlin) Tel: 00 49 30 6003 1930
A Bipolar a Német Szövetségi Kulturális Alapítvány kezdeményezése
Lebonyolító: Relations e.V. Berlin



KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES

Karsai György

Volt egyszer egy szezon VII.

Utolsó részéhez érkezünk annak a sorozatnak, amelyben Karsai György kritikus, a 2005. évi Pécsi Országos Színházi Találkozó versenyprogramjának válogatója az elmúlt évad „színházi regényét” írta meg. Kivételes helyzet, kivételes feladat – és ha módunkban állna, egyben is közzétennénk, kis könyvecskében, képekkel díszítve, elegánsan. A teljesítmény megérdemli.

Ami a helyzet kivételességét illeti, első látásra tán nem is szembeötlő. Hiszen Karsai György mindössze egyébként szokásos színikritikusi dolgát tette – legföljebb sokkal több előadást látott, mint egy átlagos évadban, sokkal többet utazott annak érdekében, hogy átfogó képet (is) szerezzen a magyar színikultúráról. És a kivételességhez tartozik az is, hogy ezúttal nem „rendes” színbírálatot írt – hanem színházi naplót, amire a kritikusnak általában nemigen van hajlama, újságnak még kevésbé arra, hogy közvétegye. Afféle színházi blog lett ebből – nyomtatásban.

A feladat kivételességét a szubjektum közvetlenebb jelenléte adja – aki kíváncsi volt rá, nemcsak azt tudhatta meg ezekből a jegyzetektől, milyen előadást látott aznap a válogató, hanem azt is, ki ő, hogyan él, hogyan dolgozik. És tán ez sem haszontalan. Hogy a feje igenis káptalan, mert egy-egy darabról annak más előadásai ugranak elő, egy-egy színészről annak más szerepei – szóval hogy egyfolytában a „nagy egész” látja, óriási hálót, a (határon túli és inneni) magyar színházat mint olyant. Kivételes az is, hogy ebben a formában sokat mond az odavetett (nek látszó) jelző, a színész nevének becéző alakja, egy-egy utazás története vagy a színházi háttérüzem működésének leírása. Olykor esetleg az ország (nem) működésének leírása... Meg hogy hogyan szoktunk mi mégis túllépní ezen.

A sorozat elsősorban is jelen idejű. Nem alapvetés a mai magyar színházról, nem is annak szisztematikus elemzése. Hanem a produktumok felől készült fényképsorozat, amelynek olykor a háttérében, olykor azonban az előtérben, a produktum elé nyomakodva ott van minden, ami a mai magyar színházat jellemzi.

Tessék kiolvasni belőle: nagyon-nagyon kevés a jó előadás. Az, amely előtt a kritikus – ha jegyzetet ír – egyszerűen kalapot emel. Ennél sokkal több részértékekkel – rendezői gondolattal, színészi alakítással, látvánnyal – rendelkezik, de a körülmények szerencsétlen konstellációja folytán mégsem futja ki saját lehetőségeit. Aztán: rengeteg a rossz előadás – és még ennél is több a fölöslegesen rossz előadás. (Ez utóbbiak közül – normális üzemmenetben – a SZÍNHÁZ keveset tesz kritika tárgyává; ennek két oka van: az egyik a krónikus helyhiány, a másik szerkesztési megfontolás, az ugyanis, hogy nem érdemes tudomást venni róluk. Karsai sorozata azért is jött kapóra nekünk, mert erre azért nagy ritkán nem árt rámutatni.)

Ettől a primer olvasattól egyetlen aprócska lépés már az egész magyar színház szerkezetének anomáliáihoz vezet. Hogy ugyanis az egyik helyen pénzpocskelés folyik a közönség színvonalatlan szórakoztatása jegyében – a másik helyen meg méltatlan körülmények közt hozták létre az évad egyik kiemelkedő produkcióját. A kettő között számtalan árnyalat és fokozat létezik – bebetonozott színházi egzisztenciáktól hebehurgyán kinevezett igazgatókig. Végvárak és fővárosi teátrumok csukhatnák be kapukat egyik pillanatról a másikra anélkül, hogy fikarcnyi esztétikai veszteség érné a közönséget, a színházat, az országot. A tulajdonos ezúttal nem mutogathat a kritikára: Karsai naplójában minden benne van.

Májusban indult sorozatunk befejező része. (A Szerk.)

Mert ha még egy aprócska lépést teszünk, azt is kiolvashatjuk belőle, hogyan áll színházművészetünk a művészet frontján – milyen stílusok, milyen irányzatok hatnak azokra, akiknek van valamelyes fogalmuk arról, mi minden hathatna rájuk. Ha innen nézzük, kiderül az is, hogy a mai magyar színház túlnyomó része avított és korszerűtlen – és néhány műhelyt leszámítva egyáltalán nem Európában van. Hanem sehol – azaz itt.

Ebben a számban tehát a sorozat befejező része következik – és a Szerkesztőség megköszöni Karsai György kritikusnak, hogy fölkérésünkre vállalkozott erre a napló-kalandra, amely a tapasztalatok és tanulságok számbavételén túl remélhetőleg némi szórakozást is kínált az olvasóknak. Alább a budapesti színházak körképével búcsúzzunk a naplóíró Karsai Györgytől – és köszöntjük őt „fapados” kritikusaink táborában.

(Cs. J.)

Arany; Bálint András estje

Radnóti Színház

2004. május 3.

Monológ, szellemes, pergő összeállítás; Arany önéletrajzi írásai, kritikai levelei, barátságai (Petőfi), kitüntetéstörténete, Madách-javításai, egy ballada („A radványi sötét erdőben...”). Őszi leve-



Bíró Lajos színművét átdolgozta Mohácsi János: Sárga liliom

Nemzeti Színház

2004. szeptember 17.

(Három rész, héttől

háromnegyed tizenkettőig)

Szeretem ezt a pepecselő, részletekre figyelő stílust. Már a *Megbombáztuk...* is tetstett, de ott egy idő után elfáradtam, és a darab szerkezetével, az arányokkal is sok bajom volt. A tavalyi cigányholokausztdarab epikussága, tragikuma és humora a színpadra állítás időnként túlzott pátosza ellenére teljesen meghódított. A kritika vagy egébe emelte, vagy értetlenkedve pocskondiázta az előadást. De ez is csak annak a bizonyítéka, hogy megmozgatta az embereket, hidegen senkit sem hagyott. A Nemzetiben tavaly újránéztem a *Csak egy szöveget*, és külön tanulmányt érdemelne, ki

les színpadon egy asztal, hét fiók, karosszék, levelek, dossziék, szendvics, pohár bor. Jó! Réz Palit tudni a háttérben, bölcsen mosolygó, kíváncsi szeme mintha minket fürkészne előadás közben, tesszik-e, amit Bálint Andriszal összehoztak. Igen, nyugi, Mester, tetszik. Régi, egyetemi színpadi Mensáros-estek hangulata ködlik fel bennem. Akkor kisdíáként borzasztóan élveztem, mennyire *hat* a vers, a szó; egyetlen ember tanított érzelmekre, vallott önmagáról (és ma már tudom: rólam is). Bálint Andris hiteles személység, az önvallomás és a távolságtartó életrajz stílusbravúrait váltogatja folyamatosan. Apró félrefordulásai, a szemérmelenségig kemény pillantásai legalább annyira fontosak itt, mint maga a szöveg. Jobb, mint a néhány évvel ezelőtti *I. N. R. I.*

Hazafelé elgondolkodom, miből is tevődik össze a színházi hatás, mitől érzem azt én, a néző, hogy egy előadás jó. Kell persze egy jó darab (illetve nem is biztos, hogy kell). Kell egy valamit mondani akaró rendező (ő biztosan kell). De hiába minden, az *ultima ratio*, mióta világ a világ, s ez így is lesz az idők végezetéig, kell egy (netán több) *színészkirály(nő)*. Hiteles egyéniség és izgalmas mondanivaló: ebből a két részből tevődik össze a színházi hatás, pontosabban minden *szereplés*; baráti társaságban is arra figyelnek, aki ezeknek a kritériumoknak megfelel.

Bálint András

Koncz Zsuzsa felvétele



Schiller Kata felvétele

Szalay Marianna és Blaskó Péter

miért hagyta ott az előadást – pontosabban: menekült el a szünetben.

Ez most más, sok szempontból is: most jövök rá, hogy eddig nem voltam még bemutatón – mármint ilyen *tout Budapest*-jellegűn, ahol valóban az az ember érzése, hogy baráti-ismerősi kapcsolatainak mintegy felületes kivonatát kapja, amolyan sűrített időutazást az ismerősök-felületes ismeretségek-barátok történetéből. Ez jó is meg nem is. A fel-alá grasszáló tömeg számomra legkedvesebb szegmensét egykori és jelenlegi tanítványaim jelentik. Olyan jó látni, érezni, hogy az együtt töltött órák – tanórák és tanévek –, amelyek olykor komoly konfliktusokkal, tanári szigorral, sőt buktatással, miegyébellel jártak – úgy üledtek le, hogy szeretjük egymást. Ha valamire igazán büszke vagyok pedagógiai munkámban, az éppen ez a szeretet, amely abból született, hogy megtanultuk kölcsönösen becsülni egymást. Komolyan azt gondolom, hogy rengeteget tanultam és tanulok színművészeti tanítványaimtól: ök

– jó esetben – ugyanolyan elszántan, figyelemmel és alázattal művelik választott hivatásukat, a színészetet, a rendezést, a dramaturgiát, mint én szeretem művelni a tanítást.

A *Sárga liliom* váratlanul kerek történet, mármint Mohácsitól váratlanul az. Majdhogynem romantikus, olykor móríczos meg gogolos beütésekkel (*Úri muri*, *A revizor*), máskor romantikus perdita-izekkel (az ünnepektől diva története). Van benne (nem kevés) dzsentri antiszemitázás – Hollósi Frigyes régen volt ennyire elemében, végre kiléphetett a bohóckodós szerepekből –, a „mindenki megvehető” bölcsesség illusztrálása, szerelem első látásra – a főiskola egykori sztárját, Hevér Gábort évek óta nem láttam ilyen jónak, összefogottnak, fegyvermeztnek. Mohácsi külön jelenség a magyar színházban, a tömegmozgatás és a kisrealizmus specialistája, amiben Kaposváron olyan elődök nyomdokaiba lépett, mint Ascher Tamás, Babarczy László vagy Szász János.

Artur Miller: Az ügynök halála

Thália Színház

2004. szeptember 30.

Jó az előadás! Néhány remek alakítás – László Zsolt tagja lesz a *színészválogatottamnak* –, Bodroginak most kellene nagy szerepeket zsinórban játszania, Vári Éva fegyvermezt (!), a fiatalok is jók. A színpadkép-díszlet pedig már veszélyesen jó: a hatalmasra növesztett, siralmasan hatvanas évekbeli tucatbútorok – micsoda fantasztikus *frizsider* tátja ki időnként száj-ajtaját! – nagy ötlet, akkorát *szól*, amikor megpillantjuk, hogy már ezért megérte színpadra állítania Alföldinek. Ebben a világban tényleg minden összeesküdött a szerencsétlen Willy Loman ellen, nemcsak a munkahelyén nőtt a fejére mindenki (milyen jó Hevér Gábor lelketlen, embertelen *yuppie* főnöke!), de saját, otthoni, legintimebb környezete is folyamatosan azzal fenyegeti, hogy agyonnyomja. Külön finom rendezői megoldás, a pontosan, szigorral végigvitt elemzés (tragi)komikus részlete, hogy László Zsolt és Czapkó Tóni – a mai magyar színpad két kiemelkedően hórihorgas színésze – minden szeretetükkel-gyűlölködésükkel együtt is ugyancsak mindig a *magasból* szólnak szüleikhez, ezekhez a valószínűtlenül pöttömke lényekhez. Esélytelen ember Loman, mondja

Bodrogi Gyula, Vári Éva,
Czapkó Antal és László Zsolt

Koncz Zsuzsa felvétele

Alföldi, minden tekintetben az: egyszerűen már fizikai megjelenése folytán sem lehet senkinek, sehol egyenrangú partnere. Szép, tiszta gondolat, precíz megvalósítás. És mégis ott bujkál bennem az első felvétel végéig az érzés, hogy valami nem működik itt. Már a gépbe írva megjegyzéseimet villan be, mi volt a baj: e rendkívül erős látvány, a telitalálat díszlet egy idő után monotonná vált, „egyenszósszal” öntötte le az egész előadást. Ha minden jelenetben azon van a (képi) hangsúly, hogy Lomanéknak az életben maradáshoz folyamatosan meg kell küzdeniük a leghétköznapibb mozdulatok kivitelezéséért is (kinyitni egy ajtót, felülni egy székre stb.), akkor egyrészt elvész a különböző jelenetek közötti hangulati és érzelmi különbség, másrészt a szöveg is óhatatlanul háttérbe szorul, ami pedig már nagy baj ennél a darabnál.



Shelagh Delaney: Egy csepp méz

Budapesti Kamaraszínház, Tivoli

2004. november 5.

Borzalom. A sokrétű tehetségtelenség tobzódása, amikor mint cseppben a tenger, minden összejön: rossz darab, alkalmatlan rendező, kínosan tehetségtelen színészek – köztük pislákol (hangsúlyozom: *pislákol*, nem lángol, nem ragyog, és főképpen: semmiképpen nem rí ki a langymeleg dagonyából!) az egy szem Hernádi Judit. És mindez színháznak eladva, telt ház, és ha nem is vastaps, de messze nem a megérdemelt bukás zárja a produkciót. Mennyire hosszú is bírhat lenni két óra! Pedig annyi, nem több, és mégis, irigykedve-álmodozva révedek a múltba, s az i. e. 430-as év athéni Dionüszosz színházába képzelem magam, ahol a műsoron lévő tragédia előadását a minőségre, erkölcsre stb.-re

igen érzékeny közönség felháborodása egyszerűen félbeszakította. (Szegény Euripidész bezzeg szenvedett rendesen!) Istenem! Kibálni, zajongva távozni, mindenféle tárgyakkal dobálni a művészeket!... Hiába, no, ami elmúlt, elmúlt; de azért álmodozni talán szabad azon, mit tett volna az athéni cserzővarga mint néző Shelagh Delaneyval (azt már elképzelni sem merem, hogy szegény Verebes Linda milyen sorsra jutott volna).

Nem baj, megerősítem lelkemet, és arra gondolok: ezt (is) váltam, tudtam, hogy lesznek ilyen pillanatok (is). De most még nehéz. Még fülemben csengenek a délutáni beszélgetés hangjai, amikor Zsótér, Fodor Géza és Balázs Zoli kórusban festettek elretentő képet a hazai színházak színészi, színházvezetői és rendezői állapotairól. Igen, bizonyonnyal igazuk van, de ők ide soha nem jönnek el, pedig *ez az igazi*, de legalábbis *ez is* a magyar színház, s nem az, amit ők csinálnak. A *rögvalóság* az *Egy csepp méz*-típusú, vérlázító antiszínház, s nem a *Theomachia* vagy az *Arturo Ui*.

Karácsonyi koncert

Színművészeti Egyetem

II. évfolyam (zenés színész) hallgatói

2004. december 17.

Remek multság! Színvonal, munka, fegyelem, humor: jó előadás, meg kellene hívni. Mondom is utána Aschernak, Novák Eszternek, mindketten nagyon készségesek, minden további nélkül bővíthető a koncert – merthogy az! – anyaga, mivelhogy a következő félévben is tantárgy lesz az ilyen típusú ének. Annyira örülök ennek a teljesítménynek! Amikor tavaly ezt az osztályt tanítottam, minden összejött – rossz értelemben: rengetegen voltak, én akkor kezdtem az országok közötti ingázást, összevont órák voltak, sokat kellett volna olvasniuk, időnként kifejezetten ellenséges pillantásokat (is) kaptam az órákon, meg unatkozást, amit a legrosszabbul tűrök. Közben pedig mindvégig tudtam, hogy igazuk van, én nem törődöm velük eleget, alig ismerjük egy-

mást, és soha nem is lesz idő, hogy úgy elemezzünk drámákat együtt, ahogy a korábbi évfolyamokkal vagy a dramaturgokkal most is tettem, teszem. Nem is láttam sok fantáziát legtöbbjükben; olyan *fáradak*, állandóan fáradtak voltak, mintha már tíz éve húznák az ígát. Még az elsős vizsgáik (már amelyiket láhattam közülük) sem győztek meg arról, hogy kiugró tehetségek sora lenne az osztályban. De hát az Ascher–Novák páros nem akármilyen szakmai hitelt jelent, tehát ha ők valamiért kiválogatták őket a jelentkezők közül, akkor biztosan igazuk volt, a hiba bennem van. És lőn: itt ez a koncert, és ámulva látom, hogy a jellegtelen fiúk, az egérke lányok fantasztikus Karrá tudnak alakulni, fegyelmezetten és szépen énekelnek – közben pedig humoruk is van! –, élményt nyújtanak. És mintha énektanárunk, Szabó Mónika is kivirágzott volna mellettük, szemmel láthatóan élvezi a karnagyi szerepet, irányít, és cinkosan részt vesz a produkcióban. Még nem tudom, hogyan illeszthetők a POSZT programjába, de ez ne is legyen az én problémám – *színházi élményt nyújtó előadás*, a dolgok jelenlegi állása szerint ott a helyük.

John Millington Synge: A Nyugat hőse

Bárka Stúdió

2005. január 27.

Nem jó a darab, ez a legnagyobb baj. Akármennyire is az ír drámaírás atyja a szerző, engem nem győzött meg: sete-suta dramaturgia, teljességgel kiszámítható fordulatok, elrajzolt-elnagyolt jellemrajzok. Talán ha az időnként felsejlő (nép)mesei, játékos értelmezés erősebb lenne, működne a tragikomédia. De mintha Bérczes nem mert volna radikálisan felvállalni egy erős, végigvitt értelmezést, stílusok között csúszkálnak a színészek: a remek Varga

Gabi akár a tragikus hős is lehetne, ha akkor is róla szólna az előadás, amikor a hősnek nézett fiú hazugságaira fény derül. De azzal persze nem tud mit kezdeni, hogy hirtelen meg kell tagadnia (a szöveg és a rendezés parancsára) addigi jellemét, egyéniségét, a sivár, vidéki posványból kitörni akaró tiszta lelkű lány szépen felépített alakját. Sajnos Ollé Erik minden pillanatban hiteltelen, egyszerűen tévedés volt rá osztani a titokzatost, a mesétől-hazugságtól-bálványoztatástól hőssé nemesedő kisember szerepét.

Megjegyzés: szegény Újlaky Dénes! A *Fekete tej* óta ő a rémisztő lepusztultság igényes megformálója, amolyan *road-show* keretében, akár átöltözés nélkül is közlekedhetne a Kamra és a Bárka között (útba ejtve esetleg a Vidám Színpad felelhető Shakespeare-előadását is).

Arthur Miller: Édes fiaim

Madách Stúdió

2005. január 30.

Talán már említettem: bosszantanak azok a színházak, ahol nem helyre szólnak a jegyek. Udvariatság arra kényszeríteni a nézőt, hogy harcolnia kelljen a helyéért. Eleget tülepszik napközben ahhoz, hogy ezt az „ereszd el a hajamat”-versenyfutást, a jobb látványért, az élményért folytatott lökdösődést ne akarja Thalia szentélyében is folytatni. A Bárkán vagy a Kamrában idén figyelmesek velem, s ha ilyen előadásra hívnak, leteszik a „foglalt” tábláskát, ami ugyan undok protekciózás, de most valahogy azt már soknak érzem, hogy még a helyemért is harcoljak, tehát – enyhe lelki-furdalással – elfogadom. A Madách Stúdió színpadát kétoldalt elnyújtott téglalap alakban övező nézőtér legalább egyharmadáról nem lehet rendesen látni az előadást. Most nincs szerencsénk, meg aztán itt senkit nem érdekel a *válogató* partikuláris szerencsétlenkedése, így már csak olyan sorban tudunk leülni, ahonnan a szín bizonyos részeit nem lehet látni. A második részre ezen úgy segítetek, hogy a színpad mellett, a lépcsőre kuporodom; kényelmetlen, de legalább látok. És amit látok-hallok, az nem is rossz: a Huszti–Piros kettős jól működik, igaz, egyikük se váltja meg alakításával a világot, de teljesen korrekt színvonalon teljesítenek. (Idén, hogy ennyi színházat, s különösen hogy ennyi színészt látok, időről időre játszok velem a kisördög, s azon gondolkodom, vajon mit tudna kihozni ezekből a tényleg tehetséges, csak éppen valahogy semmi különös, olyan állóvízben megrekedt művészekből egy Zsótér, egy Ascher, egy Novák Eszter, egy Bagossy vagy egy Schilling – kár, hogy ilyen átjárás nincs a magyar színházi életben. Pedig az az érzésem, hogy néhányan komoly meglepetésekkel szolgálhatnának

értő kezek közé kerülve; ilyen Csipkerózsika-színésznek hiszem többek között Husztit vagy például Andai Györgyit.)

Az *Édes fiaim* jól megírt politikai röpirat. Miller 1947-ben alkotta meg, s ezzel a darabjával vált sikeres szerzővé. A háború utáni Amerikában a *háborún meggazdagodó gaz kapitalista felelőssége* nyilván égetően aktuális kérdés; Miller darabja azért él ma is, mert e harsányan napi propagandisztikus ízű történet mögött könnyedén felfedezhetők olyan örök emberi kérdések, mint hogy indokolható-e a rettentő bűn, a gyilkosság. (Lásd a kérdéshez Agamemnón gyermekgyilkosságától kezdve a világirodalom megfelelő műveit drámában, regényben, mesében és prózában.) Meddig lehet titkolni a bűnt? Mit tegyen a család a bűnösrel? Meddig terjed a felelősség? Stb., stb. Mondom, meglehetősen közhelyes kérdések ezek, de tagadhatatlanul minden korban jogosan felvethetők. Kerényi Imre most közterületi és televíziós ámkofutásainál jóval rokonszenvesebb kereteket és formát talált világnézeti álláspontjának kifejtéséhez, s dicséretére legyen mondván, gondolatai kimondásához megtalálta az egyik lehetséges színvonalon, mindössze a rendelkezésére álló színészanyag korlátaitól szenvedve – Viczián Ottó olyan gyenge színész, hogy színpadi jelenlétének elviselése is jelentős erőfeszítéseket kíván; tönkretesz minden jelenetet, ahol ott van –, de mégis létrehozott egy előadást, amely után mindenki érti, mennyire szemetek ezek a honfitársaikat eláruló szemetek (három-per-hármasok, kapitalisták, hazaárulók, kommunisták, idegenszívűek stb., stb.), akik itt élnek közöttünk, s akiknek előbb-utóbb azért csak el kell számolniuk múltjukkal. Direkt az üzenet, de nem baj, helye van a színházban. Azért azt csak remélni merem, hogy a bűnös családfő, Joe darab végi öngyilkosságát nem kell ugyanilyen szó szerinti üzenetként érteni.

Viczián Ottó, Huszti Péter
és Piros Ildikó



Székely Zsuzsa felvétele



Victor Hugo: Királyasszony lovagja

Piccolo Színház
2005. január 31.

Miért nincs névelő a *királyasszony* előtt? Így nekem az „anyám-asszony katonájára” rímel a cím; de jó is lett volna, ha finom ironia lengte volna át Victor Hugo gyönyörűen romantikus sorainak előadását! A szereposztás csak erősítette az ironikus értelmezésre vonatkozó előérzetemet: az Igó Éva–Szanitter Dávid párosról elhitetni, hogy egymásért epedő szerelmesek, bizonyosan megha-

Igó Éva és Szanitter Dávid

Szlovák Judit felvétele

ladja minden józan színházba járó ember tűrőképességének határait. Első ránézésre is (jóindulattal) két évtized feszül kettejük között, s hiába nagyon vonzó, szép asszony Igó Éva, sajnos Szanitter Dávid annyira kisfiús, hogy még azt is nehéz elhinni róla, hogy már elvégezte az általános iskolát. Még hőzentrögere is van (volt Hugo korában ilyen helyre kis kétszárú, hátul fémkapoccsal összeillesztett nadrágtartó, amitől majd' hónaljig ér a fiú színes nadrágja?). De humorra-ironiára törekvésnek nyoma sincs, amitől az egész olyan... – igen: *kínos*. Szeretem Igó Éva művészetét, néhány hete láttam *A dzsungel könyvében* mint Bagirát (Kútvölgyi Erzsébettel láttam utoljára), és annyira jó volt! Nagy színésznő. Miért kell őt ennyire megalázó helyzetbe hozni? Tudom, Tolnay Klári is idősebb volt Gábor Miklósnál, amikor ők játszották e romantikus szerelmespárt, na de mégis! Kifejezetten idétlen a jelenet, amikor ennek a törékeny kisfiúnak „szerelmesen” magához kell ölelnie ezt az érett asszonyt. És a többi: a díszlet egy lerobbant, útszéli fogadó és egy koszos börtön keverékének tűnik, holott főúri kastély és/vagy királynéi budoár. Viszont van egy jó hírem is: színész a láthatáron!! Szirtes Balázs remekel a csavargóvá nemesült, tiszta jellemű Don César szerepében. Hitelesek a mozdulatai, szépen mond szöveget, igazi *egyéniség*. Színházban kellene dolgoznia.

Hólyagcirkusz: Csődsicsergő

Stúdió „K”
2005. február 27.

Tele sok ötlettel, zene, szöveg és játék pontos összekapcsolása – de csak egy ideig. A hólyagcirkuszosokkal ez már többedik tapasztalatom: nem tart ki a tartalom egy egész előadás időtartamára. Itt is addig él, jelent sok mindent minden részlet, amíg meg nem jelenik az Énekesnő. Ettől kezdve mindenki őt szolgálja ki, s a humor is elfogy, mivel egy többé-kevésbé szabályos koncert veszi kezdetét. Nem POSZT-ra való, de izgalmas – én még szeretem is. De ez kevés.

Nos, itt tartottam február végén: a dátumban jelzett februári éjszakán a fenti sorokat vettem papírra első benyomásaim alapján. E jegyzetek készítése közben, majd a SZÍNHÁZ-ban való közlésre készülve is megváltoztathatatlan alapelvként követtem a magamnak felállított szabályt: sem át nem írom, sem nem „cizellálom” ezeket az írásaimat. Értelemszerűen egyetlen esetben sem értékeltem át a megnézés-kor szerzett benyomásaimat. Hogy most mégis kivételt teszek, annak igen nyomós oka van, s megér egy rövid kitérőt: április 1-jével véget ért a válogatás, aztán megvolt a POSZT is, s én a jól végzett munka nyugalomával eltelten visszatértem – szürkének éppen nem mondható – hétköznapjaimhoz: tanítottam, vizsgáztattam Pécsen, Budapesten, Lille-ben és Párizsban (időnként azért eljutottam színházba is). A tan-



Schiller Kata felvétele

Eszes Fruzsina, Nádasi László és Rác Attila

évek végeztével elkezdődött a nyár, majd megkeresett Szűcs Kati, hogy vállalnám el a szegei alternatív színházi fesztiválon, a Thealteren a versenyprogramokkal párhuzamosan szervezett nemzetközi kritikusszeminárium vezetését. Hosszas habozás után, szívhez szóló rábeszélésének engedve, elvállaltam, s igazán nem bántam meg ezt a Tisza-parti városban töltött hetet. Először is a szeminárium román, romániai (erdélyi) magyar, szlovák, cseh, horvát és magyar résztvevőivel nagyon jó hangulatú, komoly munkát folytattunk: kritikaelmélettel, szövegértelmezéssel (az eposztól a görög tragédián át Shakespeare-ig) és adott előadások elemzésével foglalkoztunk. Délelőttönként dolgoztunk-szemináriumoztunk, aztán kettőtől általában éjfélig vitákon vettünk részt, és néztük a fesztiválprogramot. Többek között a *Csődsicsergőt* is. Őszintén megvallom, hogy kizárólag lelkiismereti okokból szántam rá magam, hogy másodszor is megnézzem a Hólyagcirkusz előadását: a másnapi szemináriumon ketten is referálni fognak róla, hát nem tehetem meg, hogy fél évvel korábbi emlékeimre támaszkodjak. S milyen jól tettem! Rendkívüli élményben volt részem – s mint a Jeles András vezette zsűri értékeléséből kitűnt, nem csak nekem: az előadás valósággal „tarolt”, minden lehetséges díjat megkapott, mellettük mindössze *A sütemények királynője* tudott elcsípni egy „Legjobb társulat”-díjat. Annyira jó ez a mos-

tani *Csődcsicsergő*, hogy nem is kétséges, ott lett volna a helye Pécssett az évad legjobbjai között. Nincs mit tenni – s a *Csődcsicsergő* erre „bizonyosság isten előtt” –, a színház valóban a pillanat művésze: az előadás egy adott este, adott körülmények között születik meg, s a függöny lehulltával ott, helyben el is enyészik, hogy azután a következő este újra megteremtődjék a semmiből.

Mint egy zenemű gondosan-pontosan megszerkesztett szólamai, úgy kapcsolódnak egymásba az előadás pillanatai. Ami februárban komótos tevés-vevés volt, az most tragikus és komikus történetek metronómponossággal (de nem metronómmonotonitással!) előadott megjelenítése. Ami februárban éppen csak homályosan felsejlik, nehezen kihámozható cselekménykezdeménynek tűnt (egy zenekar várakozik a mindig elkéső dívára), az mostanra hihetetlen feszültséggel teli, életre-halálra szóló harc lett: a sorsok és a sorsokból összeálló közösség léte nem a Művésznő megérkezésétől függ, hanem a várakozással eltöltött idő *tartalmától*, a *tettek és a zenébe fogalmazott gondolatok morális értékétől*. A zenekar februárban egységes, szürke masszának látszott, amelyből egy-egy mulatságos tettel néhány pillanatra ki lehetett emelkedni (ilyen volt például a metronómba bújtt zenész mókás dühöngése vagy a vesebajos operabarát állandó véccére mászkálása), de semmi több: néhány villanásnyi geg, aztán szolid eseménytelenség. Most pedig minden és mindenki a helyére kerül, minden szereplő és hangszer összhangzó értelemmel *megszólal*: a Vak – és alkoholista – Hegedűs a bal szélen előttünk éli végig egy soha be nem teljesedett szerelem minden pillanatát (Szőke Szabolcs mozdulatlanságában is monumentális alakítása; ennyire intenzív színpadi jelenlétre csak a legnagyobbak képesek); Nádas László szőhegedűse – igen, van ilyen hangszer, tessék utánanézni, érdemes! – egy izzig-vérig bohóctréfát mutat be, s miközben minden mozdulata frenetikus humorral kidolgozott, ő maga és társai rezzenéstelen-blazírt arccal élik végig a hangszerébe szorult művész tragédiáját. És így tovább, minden szereplő: Rác Attila üvegxilofonon játszó vesebajos intellektuelle éppen úgy sorstragédiát mond el, mint Eszes Fruzsina zseniális civil önvallomást előadó igazán profi csellistája. Spilák Lajos mint játékmester-

karmester (a színlap szerint: Zajmester) a precizitás magaskoláját mutatja be: a zenei összhangzatért felel akkor is, amikor vizet forral (legszívesebben azt mondanám: *forrni vezényli a vizet*), de akkor is, amikor a látszólag összeviszsa (pedig de-hogy!!!) kifeszített zsinórokból csal elő gyönyörű dallamokat. És ott van a lány, Aki Le Van Takarva (Homonnai Katalin): amikor végre lerántják róla a fekete leplet – jó órát ül addig mozdulatlanul egy magas széken –, minden gesztusa, mozdulata valami mélyről jövő keserűségről, megbántottságról, talán félreállítottságról vall, miközben persze remekül zenél (dobol) ő is. Ebben a történetben a végre-valahára megérkező Művésznő jelenti az előttünk felépített és eljátszott-elmesélt, önálló életsorsok egyetlen egésszé, *művé* történő összekapcsolását. Tóth Evelin profi énekesnő és színész is egyben, így alkalmas arra, hogy jelenete az előadás cselekménybeli és zenei csúcspontját jelentse: szívfájdítón tragikus és ellenállhatatlanul komikus ez a folyamatosan pályája lezárására készülő, de a döntő lépést megtenni képtelen egykori sztár-díva.

Alan Ayckburn: Hogy szeret a másik?

József Attila Színház
2005. március 14.

Vin rúzs! – kínálja vendégeit vörösborral Ullmann Mónika az első felvonás egy korai pillanatában, és én már tudom, hogy nehez este elé nézünk. Itt komoly bajok lesznek. Ahol nem szólnak rá a színészre, hogy nem így kell kiejteni ezt az egyébiránt meglehetősen egyszerű francia szót (*vin*, ejtsd: *ven*), ott természetesen minden megtörténhet. Nos, meg is történik: ugyancsak Ullmann Mónika – úgy is mint előkelőködő, elkényeztetett angol polgárosszony – előbb *letegezi* férje beosztott munkatársát (ami, ha csak egy picikét is hüek akarnánk maradni a, khm, angol színpadi környezet-hez, nyilvánvaló képtelenség, mi több: durva hiba), majd észbe kapva (?) átvált *magázásba*. És így tovább. Maday Gábor – aki legalább igyekszik nemcsak túl lenni ezen az estén, de játszani is próbál valamit, akármint – mintha eltervezte volna a műsort: egy népszínmű tenyeres-talpas csikósához még valahogy illelenének gesztusai, járása és hanghordozása, itt azonban mindezt lehangelően hat. Mihályi Győző legrosszabb napjait idézőn ripacszkodik (pedig tud ő jó is lenni! lásd a *Játék a kastélyban* alakítását, de még a magyar színházbéli *Az élet háromszor*-ban is nagyságrendekkel jobb, mint itt). Ullmann Mónika és Timkó Eszter esetében mintha megállt volna az



Schiller Kata felvétele

Timkó Eszter, Schnell Ádám és Maday Gábor

idő (mármint ami a játéktílusukat illeti), ők vegytisztán képviselik azt a „József Attila színház” stílust, amelyet mint kerüendőtt tanítani kellene a Színművészeti (folyamatosan széles, teátrális-patetikus mozdulatokkal beállunk, nem a partnernek, de a közönségnek mondjuk, amit kell, nagyon kifelé játszunk a publikumnak, hisz *értük vagyunk*, poénra hegyezzük a szövegünket, majd várjuk a hatást stb.).

Az egész előadás mintha csak arra akarna – sikerrel – bizonyítékokkal szolgálni, miért nem szabad a József Attila Színházba járni. Itt és most, Jiří Menzel keze nyomán a legrosszabb, legósdibb, legtreményebb bohózatjátszási hagyományok elevenednek meg, holott ugyanitt idén például a *Játék a kastélyban*, de akár a *Cseresznyés kert* is egy teljesen vállalható, a színház rossz hírére határozottan rációzó színházi szemléletről tanúskodott. Kivételesen minden színész rossz, és akkor még nagyon visszafogott voltam.

.....
Az összeállítás a Pro Cultura Urbis Közalapítvány támogatásával készült.

A társulatépítés érdekel

■ BESZÉLGETÉS MECZNER JÁNOSSEL ■

– Színházigazgató, művészeti vezető, rendező, tanár az egyetemen, a Nemzeti Kulturális Alapprogram színházi kuratóriumának tagja, majd három évig vezetője voltál. Ugyanakkor nem túl sokat szerepelsz a nagy nyilvánosság előtt, mintha azt a munkát, amely e funkciókkal együtt jár, csendben, kicsit háttérbe húzódva végeznéd. De volt időszak, amikor sok interjút adtál...

– Te is az Arany János Színház megszűnésének időszakáról akarsz kérdezni?

– Először igen. Akkori megszólalásaid mintha sajtótájékoztatón hangzottak volna el: mindegyikben tárgyilagosan, indulatmentesen soroltad nagyjából ugyanazokat a tényeket.

– Talán inkább színházvezető típus vagyok, mint rendezői, ahhoz viszont egyfajta kiegyensúlyozottság vagy kiegyensúlyozni tudás szükséges. Elképzelhető, hogy interjúmban ez érhető tetten. De az is lehet, hogy az újságírók rendre ugyanazokat a kérdéseket teszik fel.

– Tehát rosszul kérdezőnk...

– Úgy érzekelem, hogy a színházi emberek manapság sokkal jobban teljesítenek, mint a színházi újságírók.

– Ebben egyetértünk, de színházteremtő lendületed mégis megtört, amikor több mint tíz éve az Arany János Színház megszűnt.

– Az ember életében minden feladat csak bizonyos ideig tart, s ha az akár saját akaratból, akár valami külső kényszerből abbamarad, túl kell lépni rajta. Ha azon siránkoznék, hogy mi volt, nem tudnék tovább dolgozni.

– Persze, ma már lehetsz ilyen bölcs.

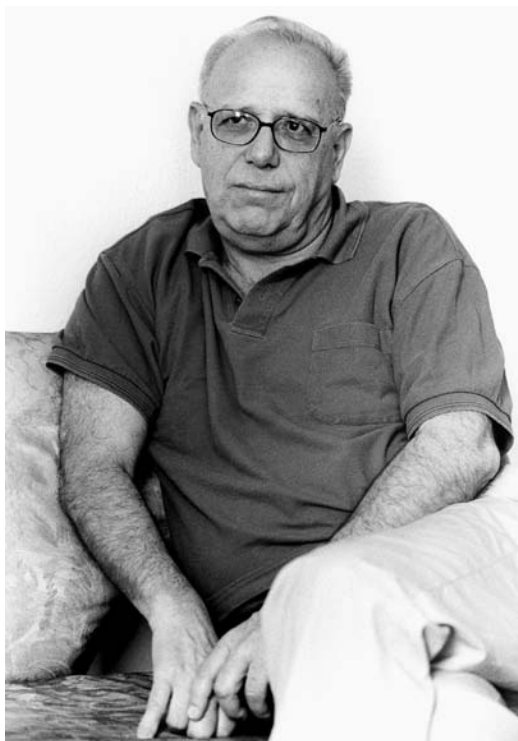
– Akkor is ezt vallottam. Igaz, a váltásra volt időm felkészülni. Attól kezdve, hogy a felújítás befejeződött, jó néhány kolléga kinézte magának az épületet, egyesek „be akarták kebelezni”, mások szívesen elcserélték volna a maguk kis színházteremtő Paulay Ede utcai újjáalakított házzal. E manőverek ideológiai bázisa minden esetben az volt, hogy nincs szükség önálló gyerek- és ifjúsági színházra. Ezt annyian és annyiszor hangoztatták, hogy végül a fővárosi önkormányzat illetékesei is elhitték.

– Ennek alapján az esedékes igazgatói pályázatot már nem gyerek- és ifjúsági, hanem művészsínház vezetésére írták ki.

– Abszurd, hogy egyetlen magyar nyelvű gyereksínház működik, de az a határon kívül, Szabadkán található.

– Emlékezetem szerint azon a pályázaton nem vettél részt.

– Mandátumom lejárt előtt több mint egy évvel a fővárosi önkormányzat akkori főpolgármester-helyettese és kulturális bi-



zottságának elnöke közölte: profilváltás lesz, ezért az Arany János Színházban nem kapok újra igazgatói megbízást.

– Az utolsó tizennégy-tizenöt hónapot tehát ennek tudatában dolgoztad végig?

– Ennek az időszaknak az első fele volt különösen nehéz. Miután kilátástalannak látszott, hogy a döntés megváltoztatásáért harcoljak, úgy ítélt meg: szerencsésebb, ha a társulat mindaddig, amíg csak lehet, nyugalomban él és dolgozik. Vagyis nem beszéltem a dologról. (Ez például azzal is járt, hogy azoknak, akikkel a szerződtetésükről már szinte megegyeztem, kamu indokkal lemondtam az ígéretemet.) Jogilag minden szabályos volt, mégis sajnáltam, hogy így történt, mert úgy gondoltam: a színház jó úton indult el, offenzív állapotban volt, amit – a visszajelzések szerint – mások is így láttak.

– Ezzel pályád egy szakasza lezárult, s kezdődött a bábszínházi.

– Könnyebbé tette helyzetemet a bábszínházi felkérés, hiszen ott bizonyos fokig azt folytathattam, amit addig csináltam. Ezzel párhuzamosan kínálkozott a másik lehetőség: saját társulatot alakíthattam az épülő Tivoli Színházban. Úgy éreztem, hogy a kettő jól kiegészíti egymást.

– Tivolis terveid azonban nem realizálódtak.

– Minden színházvezető vagy rendező álma, hogy olyan társulattal dolgozzék, amelyben nagyon hisz. Az Arany János Színháznál készen kaptam az együtttest, csak lassanként lehetett átalakítani, s még időre lett volna szükség, hogy megfeleljen elképzeléseimnek. A Tivolinál viszont a tizennégy színészt magam választhattam, de úgy is mondhatom: egymást választottuk.

A színházban mindig a társulatépítés érdekelt a legjobban, meg az, hogy milyen darabokat akarok bemutatni most vagy három év múlva, amikor már érettebb az együttes. Az foglalkoztat: hogyan lehet a színészt úgy fejleszteni, hogy minél több dolgot minél szélesebb skálán, minél bonyolultabban és differenciáltabban legyen képes megoldani. S hogy ezt a folyamatot én hogyan tudom segíteni, befolyásolni például egy-egy jó ütemben adott szereppel.

A Tivoliban ez adatott volna meg. Ennek elmaradása sokkal fájdalmasabb volt, mint az Arany János Színház megszűnése. Iszonyúan irigyeltem Zsámbékiékat vagy mostanában Mácsait meg Schillinget, hogy maguk hozhatták létre együttesüket.

– Végül is min bukott meg a színházalapítás?

– A társulat két évig kapta a fizetését, de alig játszott, mert a Tivoli átadása csúszott. Csak kevés produkciót hozhattunk létre, és különböző helyeken vendégként játszhattuk őket. Ez igen drága szórakozás volt. Aztán a fővárosi önkormányzat közölte, hogy a további működést nem tudja biztosítani. Abban az időben szűnt meg a Kálvária téren a Budapesti Kamaraszínház, és annak támogatási összegéből, kamaraszínházi színészekkel indították el a Tivolit. (A sors iróniája, hogy jogilag még évekig hozzánk, a Bábszínházhoz tartozott az épület.)

– Azokban az időkben két dolgot feltételeztek rólad: a bábszínházi igazgatóság csupán alibi ahhoz, hogy ennek háttérével tudjál a Tivolival foglalkozni, illetve a Tivoli társulata beépül a Bábszínházba, és kiszorítja a bábszínészeket, azaz a Bábszínház észrevételül más profilt kap.

– Az emberek mindenütt, a mi szakmánkban meg különösen szívesen kombinálnak. Egy pillanatra sem merült fel bennem a Bábszínház megszüntetésének gondolata, hiszen egyedülálló és pótolhatatlan. Hogy miért fontos a Bábszínház, azt akkor is tudtam, s persze ma még inkább tudom.

A másik feltételezés is számárság. Az élet úgy hozta, hogy közel kerültem a gyerekszínházhoz: érdekel a műfaj, amely nézőinek oly sok örömet tud adni. Ez a bábszínházra még inkább igaz, a bábozás egyik legfontosabb feladata és értelme, hogy a gyerekekkel megismertesse és megszerettesse a színházművészetet. Ugyanakkor – mint ahogy említettem – azt gondoltam: van bennem kapacitás egy felnőtteknek játszó, „elő” színház megszervezésére és működtetésére is.

Amikor idejöttem, jóval kevesebbet tudtam a bábozásról, de megvolt bennem a szükséges kíváncsiság. Nyilvánvaló számomra, hogy a báb a színház egy másféle, speciális megközelítése, de a bábelőadások ugyanazokra a művészi elvekre épülnek, mint az élő színházak. Az alapvető esztétikai és dramaturgiai sajátosságok, a konfliktus, a jellemek fejlődése stb. ugyanaz mindkettőben, legfeljebb az eszközeik különböznek.

– Különben is, az utóbbi évtizedben a bábozás és a színház egyre inkább közeledik egymáshoz.

– Kétségtelen, hogy a prózai előadásokban egy-egy jól és szervesen beépülő bábos jelenet nemcsak formailag, hanem gondolatilag is egészen új dimenziókat nyithat. Külföldi produkciókban ezt sokszor tapasztalhatjuk, de itthon is egyre gyakrabban van erre példa, hogy csak a nemzeti színházi *A holdbeli csónakosra* utaljak. Ugyanakkor a harminc-harmincöt évvel ezelőtti Állami Bábszínházban megkövetelt esztétikai normákkal szemben manapság a bábok mellett sokszor a színész is teljes testi valóságában jelenik meg a bábszínpadon.

– Például Az ember tragédiája-előadásokban.

– Ott is. Babits Mihály a *Halálfiában* leír egy jelenetet, amelyben a millennium idején Pestre látogató család eljut egy árny-színházba, ahol a hátulról megvilágított lepedőre vetítve pajzán történeteket mutatnak be. A bábozás természetesen a XIX. század végénél sokkal ősbibb műfaj, sőt, a kutatások szerint régebbi, mint a színház. Fontosnak tartom, hogy szülessenek tiszta bábelőadások, de legalább olyan izgalmas,

ha a kétféle színház közeledik egymáshoz.

– Ezt a keveredési folyamatot is szolgálja, hogy rendszeresen foglalkoztatás prózai színházban dolgozó rendezőket.

– Olyanokat kérek fel, akiről feltételezem, hogy fantáziájukat megmozgatja a két műfaj együttes létezésének lehetősége. Későbbi munkásságukban bizonyára esetenként felhasználják majd a nálunk tapasztaltakat. Alföldi Róbertet az egyetemi bábszínész-osztállyal folytatott munkája során szerzett élményei is inspirálták, hogy megcsinálja nálunk a Sade márkiról szóló előadást. Már megegyeztünk vele egy Shakespeare-mű bábadaptációjában is. Valló Péterrel szintén tárgyalok, Mácsai Pál pedig már el is vállalta egy mese megrendezését a Budapest Bábszínházban.

– Hallgatva lelkes beszámolókat és figyelve régebbi és újabb rendezéseidet mintha furcsa kettősség lenne benned: nagyon pontosan tisztában vagy a bábozással, annak stílárís sokszínűségével, lehetőségeivel, ugyanakkor csupán egyetlen bábprodukción állítotatl színre, A varázsfuvolát, illetve az elmúlt évtizedben szinte kizárólag realista előadásokat rendeztél – vendégként másutt. Lehet, hogy ez utóbbi stílus áll hozzád közelebb?

– Lehet. Ezt azonban nem érzem bajnak. Engem valóban inkább realista darabok rendezésére hívnak – noha rendeztem stilizáltabb előadásokat is –, valószínűleg ezen a területen vagyok a legbiztosabb. Ez a kötődés – úgy látom – nemcsak rám, hanem egész generációra jellemző. Azok közül, akik a művekhez valóban eredetien új megközelítéssel és igazi tehetséggel nyúlnak, talán Zsótér Sándor a „legöregebb” a maga negyven évével. Ez akkor is igaz, ha korábról is ismerünk más szemléletű előadásokat, például Major Tamás munkásságának egy időszakára vagy Paál István pályájára gondolok.

– Személyedben feltehetően a pedagógus rendezőt hívják, s nem az önmegvalósítót.

– Abba a rendezőtípusba sorolom magamat, amelynek tagjai azokkal a darabokkal dolgoznak szívesen, ahol a téma valamiért épp akkor őket is foglalkoztatja. Abból, amit a művek színpadra állításakor aláhúzó és kiemelek, talán látni lehet, mi fontos nekem igazán, és hogy ki vagyok tulajdonképpen. Ez természetesen egyáltalán nem jelenti azt, hogy ne figyelném nagy érdeklődéssel, ha valamelyik kolléga egy darabot jó értelemben átalakít és felforgat.

– Ugyanebben a szellemben neveled tanítványaidat az egyetemen?

– Aki úgy tud galambot rajzolni, mint Picasso, az csinálhat kubista képeket is. Azaz mindennek alapja a realizmus. Ezt szem előtt tartva az első–második évben az önmegismerés, a színészi létezés, az emberi kapcsolatok feltárása és kifejezni tudása a cél, de lényeges, hogy utána a hallgatók minél több stílussal, technikával, több-

fajta rendezői szemlélettel és módszerrel találkozzanak, hogy aztán a realista alaptól kiindulva a legkülönbözőbb szakmai feladatokat képesek legyenek megoldani. Ez a metódus az előző osztályomnál jól működött, a mostaninál is erre törekszem.

– Két évvel azután lettél igazgató, hogy szétvált az Állami Bábszínház társulata, ebből következően belső feszültségekkel, fenntartásokkal, bizonytalanságokkal teli légkör fogadott.

– Túlzás lenne azt állítani, hogy örömmel és szeretettel fogadtak. Mindenkiel egyenként beszéltem, s volt egy színész, aki azzal kezdte: egyáltalán nem örül annak, hogy én kerültem ide. Ez tiszta beszéd volt, ezzel megnyert, szemben sokakkal, akik fülembe súgták, hogy csak rám vártak.

Érkezésemkor – miután a kettéválásakor az eredeti együttes ifjabb tagjai a Kolibri mentek át – nagyon idős társulat fogadott, mindössze egy harminc és négy negyven évesnél fiatalabb színész maradt. Legelső feladatomban tehát a fiatalítást tartottam. Ezért kellett elindítanunk a stúdiókat. Később nagy segítséget jelentett, amikor a Színház- és Filmművészeti Egyetemen megkezdődött a bábszínészképzés. Most jutottunk el oda, hogy a nagy tapasztalatú idősebb művészek mellé egyre több fiatal kerül a társulatba, akikre már nyugodtan lehet komolyabb szerepeket rábízni.

– Ez egyben szemléletváltást is jelenthet, amelyre, mint minden együttesnek, ennek is szüksége van.

– Azok a fiatalok, akik az egyetemről jöttek, vagy akiket mi neveltünk fel, értelemszerűen mást gondolnak a bábozásról, mint régebbi tagjaink, s képesek olyan komplexebb, a mai bábszínházi eszménynek megfelelő feladatokat is megoldani, amelyekre a bábozás és a színészet összekapcsolásáról szólva már utaltam. A jelenlegi fiatalok mellé folyamatosan még fiatalabbak lépnek, s az egyes korosztályokba tartozó művészek együtt, egymást segítve, egymástól tanulva tudnak majd igazi művészi eredményt elérni.

– A szemléletváltás jelei kétségtelenek, de ebben nemcsak a fiatalítás játszik szerepet, hanem a rendezői, tervezői, zeneszerzői kar bővítése, valamint a műsorszerkezet átalakítása is.

– A bábszínházak talán legnagyobb gondja, hogy gyakorlatilag minden bemutatott darabjuk új magyar dráma. A bábirodalomnak ugyanis nincsenek klasszikusai. (A Katona vagy a Radnóti is nehezebben tarthatná a színvonalát, ha valamennyi bemutatójukra új műveket kellene írniuk.) Az utóbbi időben sikerült fiatal szerzőkre találni. Varró Dánieltől Háy Jánosig, Vörös Istvántól Király Leventéig olyan ifjú írókat, költőket nyertünk meg, akiket korosztályuk legjobbjaként tart számon az irodalmi, szakmai köztudat. Persze Lázár Ervint

is játszunk. De ha e fiatalok közül néhányan megszeretik a bábos műfajt, az nemcsak ránk, de valamennyi bábszínházra kihatással lehet. Annak is örülök, hogy Presser Gábor komponálta a Varró-musical zenéjét, vagy hogy Darvas Ferenc és Sárosi László mellett mások – a fiatalabbak, mint például Darvas Bence – is szóhoz jutnak.

– A tervezők és rendezők körében is bekövetkezett a nyitás.

– Eddigi munkatársaink mellett olyan, a nálunk megszokottól eltérő vizuális szemléletű tervezők kezdtek dolgozni, mint Grosschmid Erik, Mátravölgyi Ákos, Boráros Szilárd. Ugyanígy évi négy bemutatónkból az egyikre rendszeresen vidéken már bizonyított rendezőt kérek fel; Kovács Géza vagy Rumi László már visszatérő alkotónk. Alföldiekről az előbb már beszélünk.

A legfiatalabb bábrendezők közül szezononként legalább egy kap lehetőséget. Amelyikük jól teljesít, azt akár hosszú távú munkára is szívesen látjuk. Két év alatt négy fiatal bábrendező végez vagy végzett Német- és Lengyelországban, de több, a Színház- és Filmművészeti Egyetemen diplomázott bábszínész is próbálkozik rendezéssel. Ha van pénzünk, külföldi kollégát is örömmel invitálunk. A közeljövőben várható a megállapodás a szakma egyik méltán világhírű mesterével, Jozef Kroftával.

Mindeközben nem győzőm hangsúlyozni: a Budapest Bábszínház szemléletváltása nem generációs kérdés. Nem valaminek a megszűntetése, hanem a meglévő értékek megújítása a cél. Minden olyan hagyományt, ami jó, és ma is érvényes, meg akarunk tartani, s mellette keressük az új lehetőségeket.

– A hagyományok között alighanem a zenes daraboké a legjelentősebb, hiszen ezek nemcsak itthon, de külföldön is hosszú sikeres pályákat éltek meg, s örögbíttették a magyar színház, közelebből a bábozás hírnevét.

– Ezt a hagyományt természetesen folytatjuk. Például szeptemberben a Művészetek Palotájában – Kocsis Zoltán vezényletével – a Nemzeti Filharmonikusok és a Budapest Bábszínház közösen adta elő Bartók Béla *A fából faragott királyfi*-ját. Élő nagyzenekarral eddig még nem léptünk fel. A munkát hallatlanul élveztük, az ilyen kísérletek másképpen inspirálóak, mint amelyek eddig megszoktunk.

– Elfogadva, hogy e színház elsődlegesen gyerekeknek játszik, az előbbi példa nyomán is felmerül a kérdés: miért oly kevés a felnőtteknek szóló előadásotok?

– Valóban, a bábszínház más országokban sokkal inkább felnőttműfaj, mint nálunk, ahol az Állami Bábszínház világszerte elismert felnőttelőadásai sem tudták megteremteni e színházi ág szélesebb törzsközönységét. A közönség ma sem elég fogékony erre a művészetre. Valószínűleg

a mi hibánk is, hogy felnőttelőadásainkat nem propagáljuk eléggé.

– Mit tesztek azért, hogy ezen a helyzeten változtassatok?

– Olyan előadásokkal próbálkozunk, mint a *Sade márk*i, amely zsúfolt házakkal megy. S ezért tartjuk műsoron *Az ember tragédiáját*, a *Petruskát* és a *Beckett-játékokat*.

– Nemcsak kevés a felnőtteknek szóló produkció, de ami van, az is ritkán kerül műsorra. Például a *Csizmadia Tibor* rendezte *Offenbach-operett nagyon hamar kikerült a repertoárból*.

– Sajnos a főszereplő, Pataki Imre meghalt, őt nem tudtuk pótolni.

– Akkor mondok más példát: *Kovalik Balázs* rendezte *Az óriáscsecsemőt...*

– Olyan magas volt a zenekar és a vendégszereplő operaénekesek gázsija, hogy nem lehetett kigazdálkodni. Különböző pályázati pénzekből be tudtuk mutatni, de hiába volt rá érdeklődés, egy határon túl képtelenség volt tovább játszani. Mondok ellenpéldát: *Muszorgszkijtól az Egy kiállítás képei* már harmadik évadját kezdi, a *Sade márk*iról az előbb beszéltem.

– A felnőttelőadásokban megtestesülő szemlélet nem terjeszthető ki a Thália Színház műsorára, amelyet – gondolom – művészeti vezetőként befolyásolhatsz?

– A Tháliában más a helyzet, ott ugyanis nagyon kevés a saját előadásunk, s az is kevés szer meg, miután az egyeztetés mára szinte megoldhatatlanná vált. Zsótér Sándor mindössze háromszereplős *Szétbombázva*-előadását vagy Ascher Tamás négy szereplős *Kroetz*-interpretációját, *A vágyat* sem lehetett egyeztetni, ezért kellett levennünk a műsorról. Életképesen csak más színházzal koprodukcióban tudunk egy előadást megvalósítani, ilyenkor azonban a mi művészi elképzelésünk csak részben érvényesülhet. S persze az eladhatóság is szempont. Befogadó programunkban mindenekelőtt azt tartjuk szem előtt, hogy a sok lehetőség közül kiszűrjük a bővít, s igyekezzünk a művészileg értékes produkcióknak helyet adni. Persze nem mindig rajtunk múlik, hogy mi kerül műsorra, így például a vidéki színházi találkozók esetében a fellépő színházak maguk döntenek el, mit hoznak Budapestre.

– Ez a fesztivál sem tudna létrejönni NKA-támogatás nélkül. Kuratóriumi tagságod, illetve elnökséged idején milyen szempontok szerint döntöttetek a sok száz, igen csak különböző tárgyú és minőségű kérelem sorsáról?

– Az NKA-ban szétosztható pénz az igényekhez képest, de abszolút értékben is nagyon kevés: hatszáznál több pályázatra mintegy háromszáznegyvenmillió. Kuratóriumunkban azt az elvet próbáltuk érvényesíteni, hogy, akár a kőszínházak ellenében is, a struktúrára kívüli együtteseket

igyekeztünk támogatni. Két-három millió forint a kőszínházaknak kevésbé jelentős tétel, mint egy alternatív együttesnek, amely ebből az összegből akár két új előadást is létrehozhat. A gyerek- és ifjúsági előadásokat is kiemelten támogattuk.

– Ennek hatása nemigen látszik, hiszen országos viszonylatban egyre kevesebb a kifejezetten gyerekelőadás.

– Mennyi a bevétele a gyerekelőadásoknak? Pedig, ha tisztességesen akarjuk színre állítani őket, ugyanannyiba kerülnek, mint a felnőtteknek szólók.

– Döntéseiteknél az ifjúsági előadások milyen prioritást élveztek?

– Az ifjúsági színház ingoványos terület. A színdarabok mintegy kilencvenöt százaléka – a tizenkét éven aluli gyerekeket leszámítva – minden korosztálynak játszható, de annak alapján, hogy egy bemutató mit hangsúlyoz, és mit emel ki a műből, már lényeges lehet a különbség: hány éveseknek szól az előadás. Alig emlékszem olyan esetre, amikor egy színház kifejezetten fiatal közönségre számított hozott létre produkciót. A gyakorlat szerint az iskolákban a bukott előadásokra kezdenek nézőket toborozni. Rövidlátó megoldás ez, mert ha a fiatalokat elidegenítjük a színháztól, felnőttként sem lesz igényük rá. Húsz-harminc év múlva így alig lesz kinek játszani.

– Biztos vagy ebben?

– Még akkor is biztos vagyok, ha tudom, mi minden vonja el a fiatalokat a színháztól. Ha nem hinnék ebben, akkor azonnal fel kellene állnom a székeimből, de a többi színházigazgatónak is.

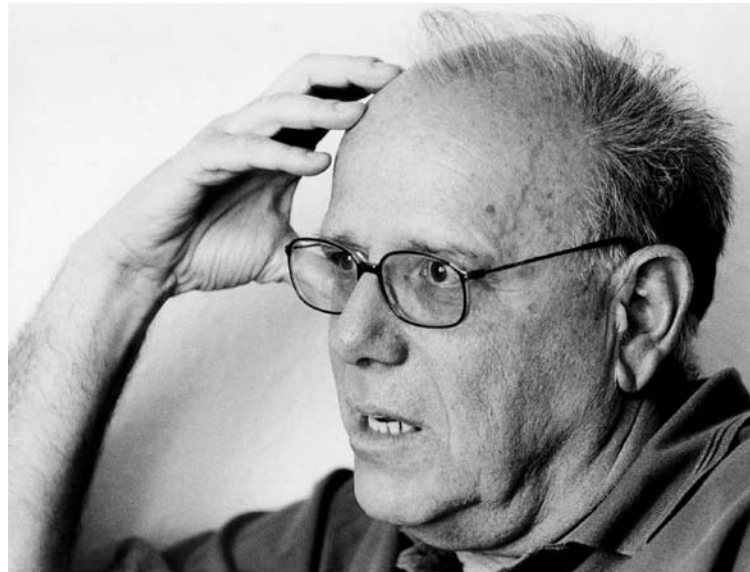
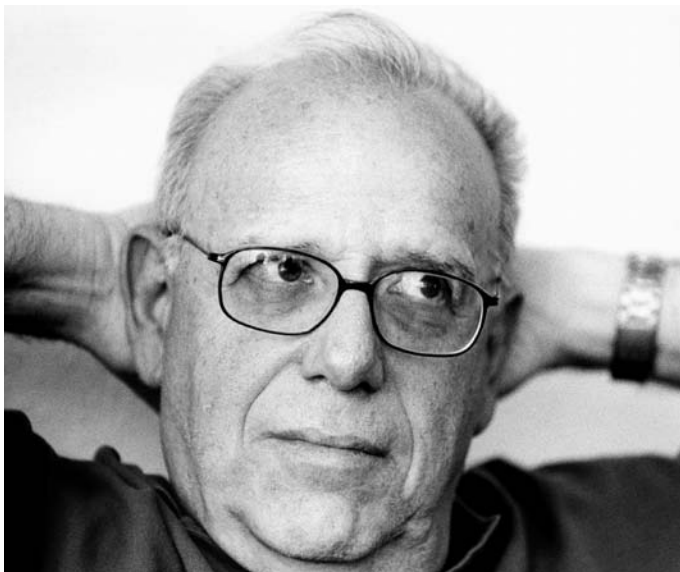
– Ha kicsit kritikusabban fogalmazok, akkor az NKA jelenleg központi pénzek pótlólagos újraosztását végzi. Ez aligha jó megoldás, mert nem az innovációra ösztönöz. Nem gondolod, hogy a támogatási filozófia határozott váltásra lenne szükség?

– Ehhez politikai döntés kell. Az NKA – nem is beszélve annak színházi kollégiumáról – ezt egyedül nem tudja véghezvinni.

– A politika azonban belátható időn belül nem lép, azok a változtatások ugyanis, amelyekkel beszélgetésünk idején a kulturális kormányzat, illetve az NKA vezetősége tervez, nem az elosztás filozófiájának újragondolását jelzik.

– E pillanatban még minden kiforratlan, hiszen a szakmai és civil szervezetek kezdeményezésére épp most zajlanak az egyeztetések. Csak később derül majd ki, hogy valódi döntés születik-e, vagy csupán a jelenlegi bajokat elfedő intézkedéscsomag.

– Az általános szabályozás módosításaitól függetlenül egy kuratórium a négyéves megbízatása idején kialakíthatja és érvényesítheti azokat a finomító szempontjait, amelyek bizonyos fókig orientálják a támogatandókat. Arra utalok, hogy ne előadásokat,



A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

hanem programokat, projekteket dotálnak, hogy egy-egy produkció továbbjátszására lehessen pályázni stb.

– Ez utóbbi lehetőség már az idei kiírásban is szerepel. Ezt még mi készítettük elő, mostanra ért be. De ez sem olyan egyszerű, hiszen ahhoz, hogy a kuratórium az erre vonatkozó kéréseket teljesíteni tudja, valakik keretét csökkenteni kell. Melyik ág legyen ez? A közsínházi, az alternatív, a gyerekprodukciók?

Kiemeltnek ítélt rendezvényeket is támogatott a kuratórium, mint például a szegedi alternatív fesztivált vagy a POSZT-ot. Magyar együttesek vendégjátékához és fontos külföldi társulatok itthoni bemutatkozásához szintén hozzájárultunk.

Mára nagyjából megszűnt a napilapkritika, ezért van létjogosultsága és értelme, hogy az Alap a színházi folyóiratokat megsegítse. Így különösen támogatandónak tartom, hogy a folyóiratok a színházi életről reális képet adhassanak a jelennek, de még inkább a jövőnek.

A színházak költségvetésből származó teljes támogatási összegének mintegy 1-1,2 százalékát kitevő háromszáznegyvenmillió forintból azonban radikális változtatásokra nincs mód. Az említett prioritásokat próbáltuk érvényesíteni. Ezt szolgálta például az, hogy az első megüresedett kuratóriumi helyre olyan valakit javasoltunk, aki a független színházak jó ismerője, mert ezzel is szerettük volna megalapozottabbá tenni az e kör támogatásával kapcsolatos döntéseinket.

– A kuratóriumok tagjai mind gyakorló művészek. Hogyan lehet kiszűrni az elfoglaltságokat?

– A pályázatok alapos ismerete alapján születtek jó és rossz döntések, de részrehajlók nem.

– Hasonló kuratóriumokban végzett munkám során nekem is ez az általános tapasztalatom, de az NKA-t érintő átalakítá-

sok egyik indoka épp az, hogy csökkentsék az összeférhetetlenség lehetőségét, azaz elsősorban ne művészek üljenek a szakmai testületekben.

– Nem vitatom, lehetnek téves személyi választások. De nem ez a jellemző. Elnökségem alatt – akárcsak jelenleg – a színházi kuratórium összetétele olyan, hogy a testület a szerteágazó színházi élet minden szektorát átfogja. A döntéseknél ugyanis szükség van a szakmai hozzáértésre, arra, hogy a grémiumnak konkrét ismeretei legyenek a pályázatok tartalmáról és a pályázókról. Ha színházi emberek helyett írók, esztéták, kritikusok, rendszeresen színházba járó, széles látókörű, a maguk szakterületén kiemelkedően eredményes tudósok vagy egyéb értelmiségiek lennének a kurátorok, nehéz helyzetbe kerülnének ők is, de a szakma is, hiszen nekik – érthetően – nem lehetnek ismereteik egy-egy vidéki társulatról, a határon kívüli színházak teljesítményéről, a bábszínházi szféráról s sok más részterületről. Nem beszélve arról, ha – ahogy hírlík – a színházi és táncpályázatok együtt kell majd elbírálni. Nem biztos, hogy a jelenlegi szisztéma tökéletes, de az biztos, hogy az adott kereteken belül még mindig ez a legjobb és leghatékonyabb felállás, amelyben a bármilyen összetételű kuratóriumokban esetleg előforduló személyes elfoglaltságokat is a legoptimálisabban lehet kezelni és kiegyenlíteni.

– Jelenléted és „személyes elfoglaltságod” azért közrejátszott abban, hogy elnökséged idején nőtt a bábszínházak támogatása.

– Az utóbbi két évtizedben vidéken tizenegy új bábszínház jött létre, aminek jelentősége a kuratórium valamennyi tagja előtt nyilvánvaló volt. A magam részéről minden fórumon – természetesen nem csak a kuratóriumban – támogattam és támogatni fogom a vidéki bábszínházakat, hiszen azok anyagilag még nehezebb hely-

zetben vannak, mint a drámai színházak, miközben ez a tizenegy társulat évente több mint ötszázezer jegyet ad el. (Összehasonlításképpen és érdekességként említem: az Operaház és az Erkel Színház nézőinek száma együttesen sem éri el szezononként a négyszázezret.)

– A vidéki bábszínházak többségének nagyon kicsi a társulata, és nagyon mostohán van ellátva.

– Fejlődésük egyik előfeltétele – ami persze nem kizárólag anyagi kérdés –, hogy mennek-e hozzájuk képzett, friss erők. Igen szomorú, hogy tavaly végzett osztályunk vizsgáit csak néhány vidéki bábszínház vezetője nézte meg, s páran nem ambicionálták az egyetemet végzettség szerződtetését. Amúgy ezek a bábszínházak harsányan hangoztatják, mekkora szükség lenne a fiatalokra.

– Mi ennek az oka?

– Tartanak az egyetemet végzettektől, akik már más szemmel néznek egy előadást, másként dolgoznak, mást gondolnak a színházi munkáról, mint a társulatok egyike-másika.

– Ez is közrejátszik abban, hogy a tavaly végzett osztályod több mint egyharmada a Budapest Bábszínházban dolgozik?

– Igen, de persze része van benne a Budapest Bábszínházban folyó fiatalítási folyamatnak és az ezzel párhuzamosan elindult szemléletváltásnak is. De például a Vigaszínházba is szívesen mennek Marton László (korábban Horvai István) tanítványai, és a Katona József Színház is elsősorban Zsámbéki, Ascher és Máté Gábor növendékeit szerződteti.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
NÁRAY ISTVÁN

.....
Ez az írás a Pro Cultura Urbis Közalapítvány támogatásával készült.

KARSAI GYÖRGY

Játék és gyilkolás

■ TASNÁDI ISTVÁN: PHAIDRA ■

A Hippolütosz–Phaidra-történet egyike az Euripidésztől az i. e. V. században útjára indított azon színházi topozsoknak, amelyek mind a mai napig megtermékenyítően hatnak a világ drámaíróira, rendezőire, színházi szakembereire. Mit sem változtat e tényen, hogy már Seneca, az I. században élt római tragédiaíró alapvetően félreértette az Arisztotelész által a *legtragikusabbnak* tartott szerző e remekművét. Seneca, akárcsak a későbbi korok írója számára a történet „legszaftosabb” rétege – a mostohafia iránt bűnös szerelemmel lángoló nő és az e szerelmet elutasító (elfogadó-kihasználó) ifjú konfliktuslehetőségekben gazdag kapcsolata – volt a mű kulcsa, holott az „ösforrás” figyelmesebb elolvasása esetén feltűnhetett volna, hogy Euripidésznél Phaidra és Hippolütosz nem is találkozik egymással. Nála egészen másról szól a történet, ám ennek részletes kifejtéséről – bármennyire tanulságos lenne is az antik tragédia elemzése –, fájdalom, itt és most le kell mondanunk. Így csak azt állapíthatjuk meg, hogy mind Seneca, mind évszázadokkal később Garnier, majd Jean Racine, Yannis Ritsos, Marina Cvetajeva, Per Olov Enquist, Sarah Kane és Eugene Dorif vonatkozó műveiben kivétel nélkül a *bűnös szerelem* különböző aspektusai állnak a cselekmény középpontjában. Nincsen ez másként Tasnádi István 2001-ben írt, előbb kötetben publikált (*Taigetosz csecsemőöthon, 2002*), majd mai formájáig több alkalommal jelentősen átdolgozott *Phaidrájában* sem. A tragédia – amelynek a kötetbeli *Lefagyasztás* alcíme most *Végső aktusra* változott – felépítése, a történet fordulatai minden *tasnádi* nyersességük, mi több, durvaságuk ellenére (erőszak, gyilkosság, testnedvműködések részletes taglalása stb.) valamennyi általam ismert változat közül a legkövetkezetesebben követik az euripidészi eredetét. A cselekmény két, pontosan elkülöníthető fő motívuma: Phaidra tragikus szerelme-szenvedése és a hatalomgyakorlás gerjesztette generációs probléma.

Schilling Árpád augusztusban a Salzburgi Ünnepi Játékokon (majd Zürichben) bemutattott, német–magyar koprodukcióban született krétakörös rendezése ennek a két motívumnak a kegyetlenségig nyers

elemzése. Thészeusz, a görög mitológia egyik legjelentősebb hőroisa, Athén Nagy Királya nemcsak a krétai Minótauroszt megölésével írta be nevét a mindig népéért cselekvő, városát megmentő hősök könyvébe, de aktív uralkodóként is sorra öldösi a szörnyeket, házájáért háborúskodik, s az üldözötteknek védelmet nyújt: ő a Jó Király. Ez az uralkodó – itt és most – kómában van. Magas, kerek kórházi ágyon fekszik a színpad előterében, kifejezetten zavarva a látványt, hiszen a néző és a színpadi cselekmény közötti teret foglalja el. De nemcsak a nézőt zavarja e mozdulatlan monstrum: a szereplők kerülgetik, időről időre odébb tolják, már-már kilövik az utcára, de valahogy mindig visszakeveredik a vizuális centrumba. Jelenléte kényelmetlen, megkerülhetetlen; valamit nyilván kezdeni kellene vele, csak hát mit?! Nem halt meg! – ordítja Hippolütosz kétségbeesetten Phaidra arcába. Csak *lefagyott*, újra lehet *formatálni*, újra lehet indítani! Ez a groteszk, korok, mítoszokat és kultúrákat egymásba csúsztató nyelvi megfogalmazás jellemzi mindvégig a szöveget. A Krétakör előadásainak, pontosabban Schilling rendezéseinek egyik, már-már megszokott virtuozitása, hogy azok a durva szavak és mozdulatok, amelyek a hétköznapiakban, de színpadon, filmen is trágárságnak és obszcenitásnak hatnak, az itteni kontextusban az előadás szerves alkotóelemei, a pontos képi és verbális megfogalmazás részei (így működött ez már a *NEXXT*-ben is, legutóbb pedig a *Feketeországban*). Thészeusz holtában is uralkodik, jelenléte mázsás súllyal nehezedik mindenkire: Phaidra lelki és testi szenvedése, Hippolütosz kamaszkor és felnőttkor között tébolyítóan állandósult létállapota mind ennek a tragikomikusan elmúlt – felfüggesztett? –, ám jelen lévő hatalomnak a lenyomata. Tasnádi egyik legfontosabb újítása a Tilo Werner nagyszerű alakításában megfogalmazott pap-pszichiáter-jós-családi barát alakjának cselekménybe iktatása. Elegáns öltönyében majd mindvégig rezzenéstelen arccal – ez a maszk csak Phaidra és Szauroszt szeretkezők foszlik le arcáról, ekkor testének minden ízében átszellemülten adja át magát az onanizálás örömeinek – kommentálja, időnként pedig irányítja is a cselekményt. DJ és szakszerűen elemző lélekbúvár, a hatalomátvitel lehetséges módjait hideg logikával fejtegető aktuálpolitikus, házibárát és meghunyászkodó talpnyaló, ha arra van szükség a túléléshez. A drámai szerkezet (és nem az előadás) egyetlen komoly hibája, hogy a cselekmény első harmadában oly hangsúlyos szerep fokozatosan kiüresedik, s mindössze a zárójelenetekben válik ismét fontossá. Csakhogy Tilo Werner annyira erős színpadi jelenléttel rendelkező színész, hogy pusztá *ott léte*, néma-mozdulatlan üldögélése

Christoph Gawenda (Hippolütosz) és Udvaros Dorottya (Phaidra)





Thészeusz (Rácz István) és a Kar (Suse Lichtenberger, Kristin Muthwill, Verena Specht-Ronique)

Koncz Zsuzsa felvételei

is magához vonja a néző figyelmét. Akkor is reflektál a történésekre, amikor ehhez nincsen szövege, mozdulata; ez színészi bravúr, ám dramaturgiai hiba.

Hippolitosz (Christoph Gawenda) alproblémája a felnőtte válásra való képtelenség. Sem férfiként, sem a hatalmat megragadni hivatott utódként nem lehet rá számítani, pedig szűkebb és tágabb környezete ezt várja tőle. Tasnádi nyers kegyetlenséggel kapcsolja össze Hippolitosz magánéleti és közéleti szerepvállalásának bukását: a testi szerelem (Phaidra felkínálkozása) automatikusan hozná magával a hatalom megragadását is; a nyafogó, lelkizős húzódozást követő elfogadás éppoly perverz formában tud csak kifejeződni (a féllatti létben tartott Szaurosstal hágatja meg az eredetileg szerelemre és gyengédségre éhes Phaidrát, s az aktust gondosan videóra is veszi), mint a hatalom megragadásának esetére meghirdetett „programja” (a hatvan éven felüliek halálba segítésének állami támogatása). Hippolitosz *alkalmatlan* azoknak a funkcióknak ellátására, amelyek születése és adott élethelyzete alapján elvártnak tőle: bukása, halála éppúgy törvényszerű, miként az volt már Euripidésznél is. Tasnádinak és Schillingnek azonban nincs szüksége elpusztításához isteni beavatkozásra. A cselekmény, a logikus, egyszerű levezetés végeredménye nem is lehet más, mint ennek a Hippolitosznak mint lehetséges jövőformának kiiktatása a világból.

Udvaros Dorottyát régen láttam ennyire fegyelmezetten, visszafogottan színpadon jelen lenni. Nagy színésznő, aki azon túl, hogy mindent tud a mesterségről, lám, le tudja vetni a sztáralúroket, és tökéletesen be tud illeszkedni egy más stílusban alkotó közösség – társulat! – együttes munkájába.

A jelmez és a díszlet ironikus-összekacsintó tisztelgés létező színházi irányzatok (elsősorban is a közelmúlt és a jelen legjobb német színházai), valamint Zsótér Sándor előtt: a színészi játék főlényes profizmussal szervezett, egyénekre lebontott és mégis mindvégig harmonikus egységgé ötvöződése éppúgy erénye az előadásnak, mint a Benedek Mari tervezte, fantasztikus színekben pompázó Kar ruhakölteményei, a Szauroszt alakító Ferdinand Dörfler primitív öserejét finoman jelző *szakadtsága*, Udvaros Dorottya minden férfivágyat biztos lelembózó slamos *tréningruhája* és Christoph Gawenda *majdnem obszcén* alsóruhái. Minden *zsótérosan* ironikus, pontos és gazdag jelentésű. És persze pontosan végiggondolt a díszlet is: a siváran lecsupaszított térben középen piederasztálra helyezett világító-fehér szőfa egyszerre a családi élet szarkasztikus meghitt központja, trónszék és szeretkezésre hívogató nászággy. Schilling időnként széthúzza a teret, Thészeusz a bal szélen *álhalottkodik*, Hippolitosz a nézők mellett, a jobb szélen kuporog, jobbra

hátra Phaidra degenerált(?) gyereke, Minitauroszt nyomogatja végtelenül idegesítően pittyegő mobiltelefonját. Középen pedig ott lebeg – az egész történet fölött... – egy ormótlan, piros óriáslufi. Téboly és keserűség, játék és halálosan tragikus gyilkolás – igen, ez ma a Phaidra-történet egyik lehetséges *értelmes* értelmezése. Nem baj – illetve dehogynem! –, hogy a hatalom már teljesen impotenssé vált, a helyére pályázó új generáció pedig kizárólag infantilis idegromcsokból, debil vagy agyatlan bunkókból áll, akikkel könnyedén le tud számolni a hatalomgyakorlás minden eszközét, az erőszakot és a manipulációt oly jól ismerő és alkalmazni is tudó, amúgy sokszorosan halálra érett régi generáció képviselője, Thészeusz. Tanulságos – ha nem is túl vidám – történet kerekedett 2005-ben Euripidész kétezeröttszáz éves drámaötletéből.

TASNÁDI ISTVÁN: PHAIDRA (VÉGSŐ AKTUS) (Krétakör Színház)

JELMEZ: Benedek Mari. **DÍSZLET:** Ágh Márton. **ZENE:** Márkos Albert. **KOREOGRÁFIA:** Frenák Pál. **RENDEZŐ:** Schilling Árpád.

SZEREPLŐK: Udvaros Dorottya, Tilo Werner, Suse Lichtenberger, Kristin Muthwill, Verena Specht-Ronique, Christoph Gawenda, Ferdinand Dörfler, Bánki Gergely, Rácz István.

CSONT ANDRÁS

Örömelven innen és túl

■ JOHANN STRAUSS: DR. BÖREGÉR ■

Eduard Hanslick – a XIX. század nagy befolyású zenekritikusa, Brahms barátja – abban a különös helyzetben volt, hogy hosszú élete során két Strausst is eltemethetett. Az ifjabbik keringőkirály halálakor írt nekrológiájában, 1899-ben mi sem természetesebb, mint hogy érzékeli a történelmileg is csiklandós szituációt: „Amikor ötven évvel ezelőtt az idősebb Johann Strausst temettük, gyászbeszédemet azzal a panasszal zártam, hogy személyében Bécs legtehetségesebb komponistáját veszítette el. Tételelem felbosszantotta azokat a zenészeket és laikusokat, akik nem akarták felfogni, hogy egy iskolás, arctalan egyházi vagy koncertdarab kevesebb tehetséggel, azaz kevesebb természetes erővel rendelkezik, mint egy dallamdús, eredeti keringő. Most, az ifjabbik Strauss sírjánál állva, ebben az értelemben kell megismételniünk a panaszt: személyében Bécs legeredetibb zenei tehetsége hagyott itt minket. Melodikus leleményessége éppoly nemes volt, mint kimeríthetetlen, ritmikája élettől duzzadva lüktetett, nála harmónia és forma tiszta és becsületos viszonyban állt.” És a Kék Duna keringőt említve már-már ditirambusba csap át. Mondván: békés Marseillaise ez, összefoglalása mindannak, ami szép, kedves és örömteli Bécsben. És innen már nincs megállás: „Szöveg nélküli patrióta himnusz. Haydné mellett ez a másik himnuszunk, úgyszólván néphimnusz, mely országunkat és népünket énekl meg.”

Roppant figyelemreméltó szavak, hiszen Hanslick éppoly híres volt ügyes tolláról, kikezdzhetetlen zenei felkészültségéről, mint kérlelhetetlenségéről és kemény ítéleteiről; korántsem véletlen, hogy Wagner – az eredeti librettóban még Hans Lick néven! – róla mintázta Beckmesser alakját. Hogy mennyire igaztalanul, azt sok más mellett éppen idézetünk bizonyíthatja; Hanslick korántsem vaskalapos módon, hanem nagyon is elfogulatlanul, a műfajt nem, csak a tehetséget nézve vezette be a kizárólag „könnyűzenét” író Strausst a zenei Parnasszusra. Persze könnyű- és komolyzene akkoriban nem állt még oly kibékíthetetlen ellentétben, mint alig tíz évvel később; az ifjabbik Strauss éppen az utolsó pillanat nagy költője volt, a már vészes fenyegetéssel megnyíló szakadék fölött képes volt imbolygó hidat verni és halált megvető bátorsággal táncolni a két szféra között. Nagy formákhoz, szimfóniához, szimfonikus hőskölteményhez persze nem nyúlt (nem is szólva a kamarazene szubtilisabb anyagáról), művészetének legszebb darabjai öt-tíz perces keringők, galoppok, polkák. Ám ezek sorozata a zenei tudatban hatalmas ívű szekvenciát alkot, a maga területén éppoly óriási építményt, mint Haydn vagy Beethoven szimfóniái. És kezében az operett is sokat őriz még az opera világból, műveiben ott a mozarti *Singspiel*

Kalocsay Zsuzsa (Rosalinda) és Nyári Zoltán (Eisenstein)



öröksége, de zenéje már tisztán könnyűzene, és szöveggöngyövei is frivolak, pezsgőként illanóak. Hanslick szemére is veti, ha a komolyabb területre merészkedik. A kritikus éppen *A denevér* kapcsán ítélezik kissé szűkkeblűen, ekkor mintha megálljt akarna parancsolni Straussnak, cocit mondani, ha a mélyebb zenei ábrázolás fényes termei után ácsingózna: „Ahol a tréfa és jó kedély áthatja az egész anyagot, és fellobbantja a tánc ritmusát, ott Strauss a maga legjobb, legeredetibb oldalát mutatja. Am a szentimentális vagy tragikus pillanatokban pulzusa kihagy, és könnyen kényszeredetté, érdektelenné, banálissá válik. A szöveggöngy néhány eredeti és érdekes szituációval szolgál, a zene találó, mindaddig, míg nem hatja át a szentimentalizmus vagy a teljesen tragikus érzület, ilyen például a második felvonás fináléja.” (Érdekes, hogy sokkal később a még doktrinerebb Adorno beszélt maró epével a bécsi–magyar operett „elviselhetetlen tragikus második fináléiról”).

Hanslick jó érzékkel szólal meg, ám valami elkerüli a figyelmét: nevezetesen a forma, azaz az operett műfaji követelményei (melyek részben azonosak az operáéival). A nézői érdeklődés fenntartásához szükséges az effajta „tragikus elborulás”, a feszültséget fenn kell tartani, hogy aztán annál biztosabban fel lehessen oldani a végső finálé összeborulásában, netán házassági nagyrohamaiban, melyek ugyancsak a műfaj sajátjai. De Hanslick – jogosulatlan, ám éles szemű – szemrehányása mégis szimpotomatikus, felhívja ugyanis a figyelmet arra, hogy *A denevér* több pusztán remekül megcsinált zenei görögtrúznél; a benne lévő szociális elem és filozófia van oly súlyú (még ha ez bizonyos fokig lepke is), hogy nagyobb dimenziókban is élvezhetővé, érdekelhetővé tegye a darabot.

Mindjárt a szövegben. „*Glücklich ist, wer vergisst, was doch nicht zu ändern ist!*”, szól a buta tenor, Alfréd dala az első felvonásban, hogy hamarosan bekapcsolódjon Rosalinda, az éppen kikapósnak készülő feleség, valamint az Eisenstein letartóztatására érkezett börtönigazgató is. Azért ez mégis megkapó és meglepő! Mert hát mi-féle világ az, amelyben a főfoglar együtt pezsgőzik a leendő börtöntöltelékkel, vagyis a férj helyébe akaratlanul beugró szeretővel!? Nem más ez, mint Bécs „kedélyes apokalipszise”, ahogy a nagy regényíró, Hermann Broch jellemezte később a helyzetet. Tudjuk, hogy a „Boldog az, ki feledni tudja, mi többé meg nem változtatható” aforizma hitvallása eredetileg Schopenhauer közvetítésével került be a német nyelvű kultúrába, a nagy weimari pesszimista pedig az egykor igen híres Baltasar Graciántól, a XVII. századi spanyol-zsidójezsuita *bon mot*-gyárostól vette át. (Hogy



Székárossy Zsuzsa felvételei

Dézy Szabó Gábor (Frosch)

ez milyen lényeges életvezető mondat volt Bécsben, ahhoz elég megemlíteni, hogy még Heimito von Doderer *A Strudlhof-lépcső* című, 1951-ben kiadott regényében is alapvető szerepet játszik.) Egyszóval: egy mestermondás operettközegben, kiteve használói szűkebb szellemi horizontjának, és ekként amolyan epikureus-cinikus életfilozófiává átfórmálva-eltorzítva, bizonyos fokig. Mert a feledés képességének nemes bölcsessége itt és most a bor és a pezsgő dicséretévé alakul, és immár nem több a másnaposság dicshimnuszánál; ha berúgtál, és a *katzenjammer* büntudattal marja lelket, gondj a mondásra: most már mindegy, nem tehetsz semmit. Legfeljebb még egy pohárral ráiszol. A sztoikus életvállalás most pusztán a megfelelően elhelyezett hideg vizes borogatás kérdése, és az élet nagyobb tragédiái is elkerülhetők így. Vagyis dehogy. Mert nincsenek immár tragédiák, csak félrecsúszások – félrelépések! – akadnak. De a mondás ereje túl súlyos ahhoz, hogy ignorálható legyen, és a helyzetet jellemzi, hogy a darabban azért mégis egy jeles filozófus gondolatát használják még, nem a bulvárlapok horoszkópos hasábjait. És persze Strauss csodálatosan áradó dallama gondoskodik arról, hogy a szöveg elnyerje a transzcendens vonásait, a „*Glücklich ist...*” refrén a darab egyik legfinomabb kézzel, legteltesebb ihlettel megírt részlete. Akár a második felvonás Hanslicktól kárhoztatott zárata. A „*Brü-*

derlein, Brüderlein und Schwesterlein / Stimmet alle mit uns ein” (a szinte lefordíthatatlan szöveg nagyjából: „testvérfi és testvérlány, hangolódjunk össze, kiscicám!”) itt szinte a 9. szimfónia nagy közösségi látomásának frivol visszhangja; a forradalmak ígérte teljes emberi fraternitás (nem szólva az egalitásról és libertásról) illúzióknak bizonyult, égünk legalább együtt a pezsgő és az általános tegeződés egyéjszakás mámorában: „Erst ein Kuss, dann ein Du, Du, Du! / zu immerzu!” Hanslick tévedett, ez a finálé mindennél jobban éneklő ki az operett életfilozófiáját: a promiskuitásnak a felvilágosodás hitvallásába oltott ditirambusa ez.

A darabnak tehát vannak mélyrétegei, ez persze mára szinte közhely a színjátszásban. Az előadás rendezője, a remek kezét, színpadi ügyességét már sokszor bizonyító Kerényi Miklós Gábor is hallott erről, így aztán a zenéhez nem teljesen méltó (hisz ne tagadjuk, melódiagazdagságban, formai fegyelemben, lendületben *A denevér* nyitánya felér a *Figaro*-éval!), de becsületesen előadott nyitány alatt fellépett egy szakállas, keménykalapos táncost, aki kaján mosollyal mutat a színpad szélén elhelyezett névtáblára: Dr. Freud, Berggasse 19. (A tábla aztán a második részben eltűnik.) Freud tovalejt, egészen egy szoborig: a Volksgartenban álló híres, aranytól csöpögő monumentum a zenekarvezető, a *Stehgeiger* Strausst ábrázolja, hegedűvel a kezében. Freudunk megeleveníti, és határozott mozdulatokkal leporolja a szobrot, hogy aztán együtt táncoljanak tovább, immár együtt lehelve életet a színpadon mély, feltehetően részeg álomban heverő alakokba, azaz a darab szereplőibe. Ez a *pas de deux* a nem túl reflektált nézőt is eltölti az érzéssel: aha, szóval ez lesz majd az előadás mondandója. Ám legyen. De hát akkor mi ez az avított játékmódor, mi ez a hamis megszólalás Rosalinda és Adél prózai kettősében?! Kalocsai Zsuzsa unott nagymacsakaként dorombol, a szubrett, Fischl Mónika szobacicuskodik – *comme il faut*. Nem erről volt szó, még akkor sem, ha talán ironikusan kell venni az egészet. És aztán, nyakában ügyvédjével, Eisenstein megjelenése sem enyhíti a képet, itt most a régi, levitézlett színjátszást látjuk. Később megérkezik a denevér, azaz Dr. Bőregér, és a bálba hívó dala alatt hirtelen felborul a színpad, balettpatkányok és amolyan ördögfiókák lepik el a teret, a süllyesztő felemelkedik, és Eisenstein, a gazdag bécsi polgár és bankár hirtelen Don Giovanni alakváltozatának látszik – majd őt is elnyeli a pokol. A tér egyébként szűkös, Khell Csörsz díszlete is az imént vázolt dupla fenekű megoldás alapján készült: vígoperett és társadalombírálat is egyben. Az úri operettosztály rekvizitumaiból (kártya, dominó, evőeszközök, ivópoharak) készült, minden tárgyat abszurdul felnagyító berendezés kétségkívül bír némi mellékjelentéssel (különösen jó megoldás, hogy a harmadik felvonás börtönrácsait a villák rései ábrázolják). De sajnos arra is alkalmas, hogy végzetesen bezárja a teret, így alig jut hely a táncosoknak. Ám bezárásról szó sincs, Eisenstein remekbe szabott frakkját vidáman felöltve távozik a börtönbe – azaz Orlovsky gróf báljába.

Ahol megint a szociális elemmel találkozunk. Kerényi rendezésének leginkább figyelemre méltó mozzanata ez. Amikor ugyanis kiböki, hogy a bemutatott orosz hercegnő kísértetiesen hasonlít a szobalányára, akkor a valóságos szobalány, Adél felháborodottan tiltakozik, és a kórussal karöltve szégyeníti meg pimasz gazdáját. Valóságos vesszőfutás kezdődik most, és a remekül koreografált jelenet végén Eisenstein ott áll porig alázva, a kezébe nyomott piszkos tárgyektól roskadozva, miközben a báli népség villát szegezve fenyegeti. Igen, ebben a nagyjelenetben a bankárból pincért csináltak az arisztokraták, hiszen minden a látszat: aki egy bálban grófnőnek mondja magát, az grófnő is, valóságosan. Freudi álom talán ez, rémálom mindenestre; az előadás legjobb pillanata.

A „*Brüderlein*”-jelenet is átgondoltan zajlik. A nagy összeborulásban mindenki megleli a párját, persze nem végleg, csak erre az éjszakára, és egy ideig úgy tűnik, hogy Dr. Bőregér, azaz Falke a magyar grófnőnek öltözött Frau Eisensteint viszi majd a szeparéba, ám Orlovsky egy huszárvágással lecsapja a kezéről, pedig mindmostanáig mintha az Oszwald Marika által adott Idéért lelkesedett volna. Itt előbukik egy újabb mélyréteg: Falke voltaképpen reménytelenül szerelmes Rosalindába, Eisenstein elleni bosszúját ez is ösztökéli. A jelenet végén Falke, új nevén Dr. Bőregér rezignáltan gyűjt rá egy szivarra – és ez Földes Tamás színpadi szereplésének *non plus ultrája*, hiszen énekelni nemigen tud, ezért szomorú rezonőrként, illetve cinikus játékmesterként próbál brillírozni. A nagy bábjáték színórijainak művésztét, a bosszúállót is átvették.

A számos és olykor valóban frappáns (lásd például Frank és Eisenstein francia nyelvű párbaját, amelyben mindketten megpróbálják elleplezni, hogy egy kukkot sem beszélnek a nyelvből) újságért a szöveggönyv átdolgozóit, Böhm György és egy régi motoros, Kállai István felelősek, az új fordítás Zöldi Gergely munkája. Mindhárman becsületesen, de félszegül dolgoztak, különösen a fordító munkája hálátlan, a szöveget mindenütt átjáró bécsies ízek, nyelvi fordulatok aligha ültethetők át mai magyar nyelvre; ide valódi költő, ihletett mester-munkás kellene. Kerényi rendezése egyrészt félig-meddig vakmerő, olykor üdítően friss, másrészt egészében mégis ragaszkodik a bevált és tapsra ingerlő régi klisékhez. Utóbbi Oszwald Marika fellépése teszi végzetessé. Idának az eredetiben szinte csak végszavazó szerepét jelentősen kibővítették számára, így aztán a művésznő

lejátsszik mindenkit a színről. Mivel tökéletesen ismeri a régi operettjátás mechanizmusát (és nem fiatal kora ellenére bámulatos gumilabdaként pörög-forog mindenhol), ez nem esik nehezére, annál kevésbé, mivel az újak, az ifjabbak még nem egészen tudják, hogyan lehetne a régi rekvizitumokat véggépp a kelléktárba száműzni. Ugyanakkor Oszwald még reflexióra is képes, önironikus megjegyzése – „magas vagyok, karcsú és fiatal” – az este egyik emlékezetes pillanata. Elképzelhető lenne egy Oszwald Marika nélküli operett-este? Ki tudja. A közönség egy ideig biztosan hiányolná, de aztán beletörődne az idő kérelhetetlen munkájába.

És az Idő persze *A denevér*-ben is megálíthatatlanul munkálkodik. Eljön a harmadik felvonás, benne Frosch foglár alkoholist magánszáma, de hát Dézsy Szabó Gábor (és az általam látott másik estén fellépő Mészáros Árpád Zsolt) megint a régiék szellemében hozza a szerepet, játékkukban Latabár Kálmán és Hofi Géza kliséi keverednek, ritmustalanul, stílustalanul. Az egész előadásban egyébként is a harmadik felvonás jelenti a mélypontot – igaz, a zárlatban maga a darab sem kényeztetni el ötletekkel a nézőket.

A denevér vagy *Dr. Bőregér* (az új címre nem lelek tökéletesen kielégítő magyarázatot) nagy, igényes muzsika. E téren szenvedhettünk a legtöbbet a két estén. Nánási Henrik szemmel láthatóan nagy elánnal, odaadással, komoly felkészültséggel vezette zenekarát, de a Strauss-partitúra hihetetlen ritmikus gazdagságából, táncos tébolyából szinte semmit sem adott. Talán félt az itt elengedhetetlen *rubatótól*, *ritardandóktól* és újabb nekilendülésektől, a pianók és forték éles váltásaitól, melyek megfelelően adagolva elsöprő hatásúak – hallottuk Carlos Kleiber, Karajan vagy Willi Boskowsky felvételein. De ne legyünk igazságtalanok, a színház zenekara mégsem a Bécsi Filharmonikusok. A színészenekesek rendre alatta maradtak szerepeik nagy követelményeinek. Orlovsky szerepét jelentősen átírták (a hagyományosan nő által énekelt nadrágszerepből most férfi játszott, részben szoknyaszerep lett), kihúzták nagy kuplóját („*Chacun à son goût*”), melyben az unalom képviselőit fenyegeti meg. De talán nem egészen alaptalan a feltételezés, hogy ezt Peller Károly amúgy sem tudta volna énekelni, és a transzponálás is oly macerás! Színtelen-szagtalan, amit színészként előad, és semmiképpen sem hisszük el neki, hogy az unalomtól már elvált fiatal, romlott szíve. Hangilag talán még az Adél szerepében virgonckodó Fischl Mónika a legmegfelelőbb, aki ügyesen csinált a szükségből erényt: nem tökéletes koloratúrát sok-sok visítással, rápakolással teszi idézőjelbe. Ám színészként teljesen érdektelen,

Adélja csupán egy szépségtapasz. Vadász Zsolt az ostoba tenor (Alfréd) szerepében valami hasonlót csinál, ám neki nem is létkérdés szépen énekelnie, elég, ha megvillantja a szerepkör szakadékmély stupiditását. És megvillantja, de még hogy! És nagyon buta a Frank börtöndirektort alakító Faragó András is, idáig rendben lenne, ám a második felvonásban Fischl Mónika nagy számát részegen körültáncolva, körülgrimaszolva elveti a súlykot – szinte nézhetetlenül ízléstelen. És milyen a főszereplő, a részben átvert Eisenstein? Nyári Zoltán olykor egészen meggyőzően érzi magát a megreformált operettjátékban. Hangilag többé-kevésbé bírja a nem könnyű szólámat, alakításának van íve, a börtönbe vonulás kezdeti szorongásától a Falke által kínált kellemes, balettpatkányos kibúvó át az átvert férjig-barátig. A darabban csak úgy hemzsegnék az állatok (Renard: róka, Chagrin: szamár, Falke: sólyom, Frosch: béka), és e bestiáriumot a ki-

józanodó Eisenstein teszi teljessé, amikor a fogházban megvonja az éjszaka mérlegét: „Én egy ökör vagyok!” És ezzel nagyon egyet lehet érteni, mivel Nyári szerepformálásában a bankár több is, kevesebb is, mint teljesen romlott, felelőtlen bájgúnár. Kár, hogy a rendezés nem támogatta jobban, egy átgondoltabb színészvezetés plasztikusabb szerepformálást hozhatna.

Felemás előadás így a *Dr. Bőregér*. Feldobott, de végig nem vitt és nem is teljesen átgondolt, friss ötletek keverednek a régi színjátszás kissé hónaljzagú elemeivel. Ha már Freud, hódoljunk neki mi is: e két estén többnyire innen is, túl is voltunk a valódi, a nagy Johann Strauss által oly lebírhatatlan erővel kínált örömelven.

JOHANN STRAUSS: DR. BŐREGÉR (Budapesti Operettszínház)

SZÖVEGÉT ÍRTA: Richard Genée és Carl Haffner. **ÁTDOLGOZTA:** Kállai István és Böhm György. **DALSZÖVEGEKET FORDÍTOTTA:** Zöldi Gergely. **DÍSZLET:** Khell Csörsz. **JELMEZ:** Kemenesi Tünde. **KOREOGRAFUSASSZISZTENS:** Pattantyús Anikó. **KOREOGRAFUS:** Lőcsei Jenő. **KARIGAZGATÓ:** Kéringér László. **ZENEI VEZETŐ:** Makláry László. **JÁTEKMESTER:** Aczél András. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Lázár Katalin. **RENDEZŐ:** Kerényi Miklós Gábor.

SZEREPOSZTÁS: Nyári Zoltán/Dániel Gábor, Kalocsai Zsuzsa/Geszthy Veronika/Tóth Adrienn, Fischl Mónika/Bucsi Annamária, Földes Tamás/Fila Balázs, Oszvald Marika/Vásári Mónika, Vadász Zsolt/Vadász Dániel, Faragó András/Langer Soma, Peller Károly/Szabó Dávid, Dézsy Szabó Gábor/Mészáros Árpád Zsolt, Szabó Barna, Filler Lajos. Közreműködik a színház ének-, balett- és zenekara. **VEZÉNYEL:** Makláry László, Szennai Kálmán, Nánási Henrik m. v.

Andrew Lloyd Webber egyike a kevés musicalszerzőnek, akinek nevét meghallva egyként csillannak fel különböző generációkhoz tartozó szemek. Igaz, e név alighanem más jelent azoknak, akik számára még a Jézus Krisztus Szupersztár idején vált egyfajta ikonná, mint azoknak, akik a Macskák magyarországi bemutatójakor barátkoztak meg vele, és akkor a Fantom kései hazai bemutatójának ifjú nézőiről még nem is beszéltünk. S ha a korai rockoperák rajongói nem tapsoltak is mindig az újabb musicalnek, a szerző igényességéhez, tehetségéhez és persze sikeréhez sosem fért kétség. A magas zenei színvonalat ennyire vonzó, populáris külsőbe csomagolni talán egyedül ő tudta, s többnyire szerencsésen választott librettistákat is, akiknek segítségével tartalmat (persze fogyasztható tartalmat) adhatott a zenei formának. Ám az utóbbi időben más, igénytelenebb divatok söpörtek végig az európai musicalszínpadokon, s mintha Webber ihlete is fogatkozott volna. Ízlése megövtá attól, hogy az olcsóbb divatokat kövesse, de attól is, hogy más, vájtfulúbb nézők számára taposott utakat, összetettebben teatrális formákat igyekezzen kipróbálni; az iparcikként gyártott tinglitanglik éppoly rosszul állnának neki, mint ha Sondheimnek képzelné magát. Marad tehát a régi forma, amelyet a némileg fáradozó ihlet, de biztos ízlés próbál tartalommal megtölteni. A Madách Színházban most viszonylag frissen, néhány évvel a londoni ősbemutató után színre vitt Volt egyszer egy csapat érzékletesen mutatja ezt az állapotot.

Az eredetileg *Beautiful Game* címen játszott darabot a Madách átdolgozásra kapta meg. Hogy mennyit köszönhet az eredmény a magyar alkotóknak, nem érdemes

URBÁN BALÁZS

Isten és Pokol

■ WEBBER – ELTON – BRÓDY:

VOLT EGYSZER EGY CSAPAT ■

találgatni; a zene és a forma Webberé. E musicalben – Webber legnépszerűbb darabjaitól eltérően – jelentős szerephez jut a szöveg is; a számok azonban nem betét jellegűek, markáns zenedramaturgia működteti az alkotást. A dallamok nem akarnak mindenáron fülbemászóak lenni, nem pusztán néhány hangjegyből állnak, de a szerző napjaink másik, szintúgy kárhóztatható divatját sem követi: nem zúfolja tele „csak azért is” alapon torokpróbáló, követhetetlen melódiájú számokkal a darabot. A zenei világ diszkrétén idézi meg a hetvenes éveket, a vájtfulúbbek esetleg asszociálhatnak néhány korábbi Webber-motívumra is. Ami a szöveggönyvet illeti, a központi konfliktust a katolikus–protestáns (ha tetszik: ír–angol) háborúskodás jelenti, s minden, ami ehhez kapcsolódik: fanatizmus, gyűlölet, intolerancia (természetesen mindkét oldalról). A klisék hozzásegítenek ahhoz, hogy ne pusztán Észak-Írországra asszociáljunk (a szerzők a konkrét konfliktust többnyire amúgy is a jó szándékú kívülálló perspektívájából ábrázolják).

A szöveggönyv írója, Ben Elton több cselekményszálát, sorsszeletet is kibont, igaz, többségüket vázlatosan. A legteljesebb sors a főszereplőké: a focistának készülő, e nemben tehetséges, kompromisszumkész, mindenkire barátként közeledő s ezen rajtaesztő, fogollyá, majd gyilkossá váló John és a hitű katolikus, szüzességét a nászéjszákáig őrző, az erőszakot gyűlölő, normális polgári életre vágyó Maryé. Melléjük erőteljes figura Thomas, Johnnak IRA-hoz csapódó barátja, akinek fanatizmusát a féltékenység is táplálja, s akinek igazi arcát csak a mű végén ismerjük meg. Valamivel vázlatosabb a másik szerelmespár: a makacs, öntudatosan sajátos erkölcsű, a vallási-nemzetiségi konfliktus iránt semmilyen érdeklődést nem mutató Christine és a protestáns volta miatt a nacionalisták célpontjává váló Frank, akik nem várják meg, hogy Romeo és Júlia sorsára juszanak – inkább emigrálnak Amerikába. Mögöttük éppen csak felskiccelt epizodisták: a kedves, simlis Daniel, a mókamester Göndör, aki elsőként válik az erőszak áldozatává, a bájos Bernadette, aki szerelmese elvesztése után magára marad, s O'Donnell atya, az utcagyerekből futballistákat nevelő jóságosan szigorú pap. A szerkezet elég nyitott ahhoz,

hogy érdekessé tegye a némiképp kiszámítható történetet, a gyűlölet és szeretet sematikus összecsapásáról általában sikerül áthelyezni a hangsúlyt az elvi meggyőződés és az azt felülíró emberi érzelmek konfliktusára – de azért a szövegek könyv főként a közterek mentén mozog. Ami persze egyáltalán nem idegen a műfajtól, ám annak maradandó librettói képesek eljárni a sémákkal, egyszerre láttatni komolyan és ironikusan a banalitásokat, s ki tudják kerülni azt a csapdát, hogy a tematikus köztereket verbális közterekkel adják vissza. A librettó Bródy János készítette magyar változatáról mindez a legnagyobb jóindulattal sem mondható el; ott is banális sorok hangzanak el, ahol azt a tárgy nem igényelné. (A „szívem nem lát más megoldást” típusú fordulatok a végső leszámolás előtt lehetnének persze ironikusak is, de ilyen szándék sehogyan sem olvasható ki belőlük.) Hogy az eredeti befejezés megváltoztatására miért volt szükség, azt pedig sehogyan sem értem: John halála nem logikus, s dramaturgiailag sem szükségszerű. Az eredeti megoldással

dukciót, koncentráltan mesélteti a történetet, nem látványosan, de határozottan alkalmazott rendezői eszközökkel pontosan jelöli ki a hangsúlyokat, s általában nem kívánja rendezői ötletekkel terhelni az előadást. Ahol mégis, ott vagy kissé túlmagyarázza, vagy hatásosan megemeli a játékot (ez persze ízlés kérdése is: magam a túlhangsúlyozott színszimbolikát feleslegesen didaktikusnak éreztem, a szentimentális zárlatot viszont helyénvalónak gondoltam).



Jelenet az előadásból

Szkáróssy Zsuzsa felvétele

(rejtélyes eltűnés) összevetve leginkább a lekerekítés igénye olvasható ki belőle – igaz, így is frappánsabb, mint a külföldi felújításra szánt állítólagos hepiend.

A Madách Színházban bemutatott, Szirtes Tamás által rendezett „magyar változat” egyebekben korrekt, szakmailag megbízható, helyenként invenziós előadás. Utóbbi jelzőre leginkább Kentaur szolgál rá, aki részint változatosan szűkíti-tágítja a játéktér perspektíváit, részint az üres tér mögöl szinte pillanatok alatt varázsol markánsan megépített, erőteljes atmoszférát sugárzó, mégis kicsit a valóság felett lebegő helyszíneket (börtönt például). Szakács Györgyi ruhái változatosak, s heterogén ízlést tükröznek; többnyire hatásosan utalnak a megidézett (néhány évtizeddel ezelőtti) korra. Tihanyi Ákos koreográfiája ugyan kevésbé eredeti, de biztonságosan oldja meg a feladat nem szokványos részét (stilizált mozgatsorból kerekít futballmeccset), s ahol kell, lendületes, magával ragadó tud lenni. Szirtes Tamás biztos kézzel fogja össze a szerzeágazó pro-

A színészi alakítások némileg egyenletlenek, már ami a feladat prózai oldalát illeti, hiszen a – természetesen eltérő nehézségi fokú – vokális követelményeket az általam látott szereposztás valamennyi tagja magabiztosan abszolválta (ez és a produkció egyenletesen magas zenei színvonala nyilvánvalóan a zenei vezető, Kocsák Tibor érdeme is). A Maryt alakító Krassy Renáta főként hajlékonyan szép, a nehéz szólamnak kiválóan megfelelő hangjával tűnik ki – ehhez képest szövegmondása nemcsak

erőtlen, de technikailag, prozódiailag is bizonytalan. Nagy Sándor viszont színészként is erőteljes: meggyőzően ábrázolja a jó szándékú, de befolyásolható, sodródó fiatalembert, elhitei a börtönben történő átalakulást s a szabadulást követő bosszú elkerülhetetlenségét is. Hangja nemcsak szép, de komoly kifejezőerővel bír; az ének nála mindig a szituációhoz, a sorok értelméhez kapcsolódik. Barát Attila György szuggesztíven erőteljes a fanatikus Thomas szerepében, s elfogadtatja azt is, hogy a megalkuvást nem ismerő terrorista álarca mögött puha gerincű áruló rejtőzik. Nyári Szilvia markáns, erőteljes karaktert rajzol Christine szerepéből, az eredetnél izgalmasabbra, érdesebbre faragva a figurát. Noha dal kevés jut neki, a musical legszébb, a korábbi nagy Webber-dalokra leginkább emlékeztető számát ő énekelheti el. Frank túl sok énekesi-színészi lehetőséget nem kínál szerepéből Arany Tamás leginkább a morális-intellektuális fensőbbség hangjait szólaltatja meg. Kedves karakter-

alakítás Nagy Lóránté (Göndör) és a szerelmét alakító Balogh Annáé (Bernadette), míg Sente Vajk kicsit harsányabban karikírozza Daniel figuráját. Koltai János finom ironiával ábrázolt O'Donnell atyjáé néha mintha valóban földöntúli bölcsességet sugározna. Túlélő, aki tudását majd egy új nemzedéknek adhatja át.

Az új nemzedék egy gyereksapat képében a darab végén meg is jelenik, kellően szentimentálisá téve a zárlatot. A túl direkt hatást Szirtes itt is biztos ízléssel kerüli, a magától (vagy talán a Gondviselés láthatatlan erejétől) megemelkedő labda képe adekvát a megjelenített szituációval. Isten országa (ahogy a dalok Észak-Írországot mindvégig nevezik) talán megszűnik a pokol országa lenni. Vagy mégsem.

**ANDREW LLOYD WEBBER – BEN ELTON – BRÓDY JÁNOS:
VOLT EGYSZER EGY CSAPAT
(Madách Színház)**

HANGSZERELÉS: Andrew Lloyd Webber, David Cullen. **ZENEI VEZETŐ:** Kocsák Tibor. **ZENEI MUNKATÁRSAK:** Gillay András, Zádori László. **KORREPETITOR:** Szegeczky Ágnes. **DRAMATURG:** Fodor Géza. **DÍSZLET:** Kentaur. **JELMEZ:** Szakács Györgyi. **KOREOGRÁFIA:** Tihanyi Ákos. **VILÁGÍTÁS:** Götz Béla. **A RENDEZŐ MUNKATÁRSAI:** Kutschera Éva, Paál Gergely. **RENDEZŐ:** Szirtes Tamás. **SZEREPLŐK:** Miller Zoltán/Nagy Balázs/Nagy Sándor, Krassy Renáta/Mahó Andrea/Nádasi Veronika, Gallusz Nikolett/Nyári Szilvia/Polyák Lilla, Arany Tamás/Balogh János/Pankotay Péter, Barát Attila György/Fekete Pál/Serbán Attila, Sándor Dávid/Szemenyei János/Sente Vajk, Balogh Anna/Szegő Adrienne/Vágó Zsuzsanna, Nagy Lóránté/Ömböli Pál, Dunai Tamás/Koltai János, Morvai Bence/Morvai Gábor, Bognár Zsolt, Póka Éva, Szilvási Annamária, Veszeli-nov András, a Madách Színház stúdiósai, kórusa és tánckara.

SZÉKELY SZABOLCS

A Jó, a Rossz meg a Vén Nyanya Csúfság

■ DARVASI LÁSZLÓ: TRAPITI ■

Színházban úgy kell trapitizni, hogy el-megyünk a Kolibribe, és megnézzük a Trapitit. Ezt a művet színpadra vinni persze azért veszélyes (megírni is), mert végül is az eredménynek kell igazolnia magát a témát. Vagyis: trapitizik-e velem maga a szerző, miközben olvasom a könyvét? És trapitiznek-e velem a színészek, vagy eljátsszák csupán a színpadon a róla szóló darabot? Darvasi könyvének olvasása után nem maradt bennem kérdés e tekintetben. Ahogy Gothár Péter rendezése után sem.

Mert mi is az a trapiti?

A könyv sokkal inkább nyitva hagyja ezt a kérdést, pontosabban nem ad rá közvetlen választ. „Ha lehunyod a szemed, és azt mondd, Afrika szavannái fölött szállsz egy óriási léggömbön, s alattad zsiráfok, elefántok és csavaros szarvú antilopok le-

gelésznek, az is trapitizés. Vagy az is trapitizés, hogy lehajolsz, s azt figyeled, hogy a picike hangyapajtás hogyan cipéli a nálánál jóval nagyobb morzsát, ami a te vajjas kenyeredről hullott alá.”

A könyv ezen mondatait „egy az egyben” beemelte a darabba Zalán Tibor dramaturg; de Trapiti (Csonka Szilvia) dalbetétei ennél is konkrétan megfogalmazzák a trapitititkot. A címszereplő háromszor megsimogatja a szereplők orrát, háromszor kimondja a bűvös varázsszót, s Virág Viola (Megyes Melinda) egyszerre szerelmet mer vallani Bánatos Olivérnek (Sás Péter), Vén Nyanya Csúfság (Szánitter Dávid) gonosz boszorkányból jó tündérré válik, ahogy a többiekre is áldott hatással van a megtrapitiztetés. Így erőteljesebben megjelenik a kétpólusú világ is: a Kavicsvár-ra csöppent kis manó ellenpontja a Főfővárosiak által egy személyben megjelenített Kukta Gerozán, aki gonosz, kimondhatatlanul, szörnyen rosszindulatúan gonosz. A világ ura szeretne lenni, méghozzá úgy, hogy a hatalmas varázsfakanállal bele akarja keverni a kavicsváriakat a Mindent Felejtő Mesébe, ahol minden mindegy.

A színházi praktikum által leegyszerűsített regényszövevényből mégsem didaktikus mese lesz – Darvasi önironikus-elbeszélői nyelven szól Gothár előadása is. Nem a beépített narrátorra gondolok elsősorban; Németh Tibor szövegei nem a regényre jellemző gyermeki gondolkozásból építkeznek, az ő szerepe csupán a klasszikus cselekménygörgető mesemondóé, csak egyszer hozza játékba az előadás. Főleg a burleszk az, ami semlegesíti a gonoszok gonoszságát. Pontosabban a rossz emberek annyira rossz emberek



Középen: Szanitter Dávid (Vén Nyanya Csúfság)

Szlovák Judit felvétele

Gothár rendezésében, hogy szinte hasra esnek tőle. Ebben van az előadás ereje is: úgy bír fekete-fehér szituációkat ábrázolni, hogy nem érezzük benne a felnőtt hazugságot, amikor az igazából-nem-is-annyira-jók akarják feketébbre festeni az igazából-nem-is-annyira-rosszakat és viszont. (A gonoszok itt úgy gonoszok, ahogy hatévesen, 1988-ban elképzelttem a szüleim rögtönzött esti meséjéből ismert Lomposfarkú Ceaușescut.)

Főleg az előadás haladtával erősödik ez az érzésünk, a második felvonásban jóval több a komikus elem is. A játsszók, a látvány, a smink, a zene azért mind megadja a módját, hogy tétje legyen a kavicsvári veszedelemnek. Kukta Gerozán (Ruszina Szabolcs) tényleg nagyon félelmetes, keze

alatt antiutópiákat idézve pattog a három Bubu (Hell Krisztina, Németh Éva, Krausz Gábor). A Kolibri produkciója így inkább a varázslatosság felől indítja a darabot, az idő haladtával kezd csak a humor, a játékosság dominálni. Annál erősebb a végén a kisvárost fenyegető „megszámolás” kitűnő allegóriája. Kukta Gerozán és a Bubuk ugyanis úgy akarják hatalmukba keríteni Kavicsvárt, hogy mindent megszámlolnak. És ha megszámlolták, félig már övük is a tűzoltóparancsnok, a festőművész, a fakanál, a Holle mama főztje, a szerelem, az Ühüm bácsi, egyszóval minden, ami jó az életben, ami az életben trapiti.

Vén Nyanya Csúfság hálás szerep Szanitter Dávidnak, és ő rendre le is csapja a darab által feladott magas labdákat. Figu-

rája is hozzájárul ahhoz, hogy megértsük: a gonoszak és a jók egyaránt megváltozhatnak; nem úgy, hogy relativizálja a tulajdonságokat, hanem mert megjavulása komikusan gyötrelmes metamorfózist jelent. Időről időre értetlenül szembesül jó cselekedeteivel, ami azt is sugallja, hogy a rosszasság nem sorsszerű: *te jó ég, én jó is lehetek?* Csúfsága már csak tartalom nélküli váz, groteszk külső, Süsü-szerű szelíd közeledés az emberekhez. Hektor Viktort, a tűzoltóparancsnokot neki ugyan nem sikerül elcsábítania, bármennyire szeretne is vele trapitizni, de Trapiti életének nagy titkát ő fedi fel a végén.

A címszereplő ugyanis a Mindent Felejtő Meséből pottyant Kavicsvárra, de hogy ő maga kicsoda-micsoda, arra nem emlékszik. A varázslat azonban félig már lefoszlott róla, mivel a kérdés neki nem mindegy, egyáltalán nem mindegy. Mert az önfeledt trapitizés jó dolog, mondhatnánk azt is, hogy trapiti, de az öntudatlan trapitizés csak félig lehet trapiti. Trapiti azonban megtudja: ő egy visszakevert-kavart király és királyné egyetlen, legkisebb gyermeke.

És, hogy el ne felejtsem, az sem marad titokban, trapiti-e a tejszínes tökfőzelék!

DARVASI LÁSZLÓ: TRAPITI (Kolibri Színház)

DRAMATURG: Zalán Tibor. **DÍSZLET:** Gothár Péter. **JELMEZ:** Kovács Andrea. **BÁBSZAKÉRTŐ:** Szívós Károly. **ZENE:** Tallér Zsófia. **A RENDEZŐ MUNKATÁRSA:** Hajsz Andrea. **RENDEZŐ:** Gothár Péter.

SZEREPLŐK: Csonka Szilvia, Németh Tibor, Ruszina Szabolcs, Szanitter Dávid, Sás Péter, Megyes Melinda, Bodnár Zoltán, Alexics Rita, Farkas Éva, Mult István, Kormos Gyula, Szívós Károly/Gazdag László, Tisza Bea, Hell Krisztina, Németh Éva, Krausz Gábor.

Nézőpont

A pályázat témája:

Egy szabadon választott, ebben az évadban bemutatott darabról írt kritika

A pályázatokat a szerkesztőség bírálja el, a legjobb írást a SÚGÓban megjelentetjük, és az alkotót színházjeggyel jutalmazzuk!

A pályázatokat a következő e-mail címre várjuk: nezopont@sugo.hu

Kérjük, hogy az e-mailben tüntesse fel nevét, címét és telefonszámát is!

Terjedelem: 3500 karakter

– Te vagy az az alkotóművész, aki kuratóriumot, kiadványszerkesztőt sorozatban hoztál zavarba. Táncosnak színész, színésznek táncos – gondolták rólad sokan, és áttoltak egy másik kupacba. Hogy kezdődött a történeted?

– Gyerekkoromban szertornáztam a Spartacusban, ahol klasszikus balettet is tanultunk, méghozzá nem is akárkítól: Nagy Zoltán volt a tanárunk. Az ő fantasztikus személyiségének köszönhetem, hogy beleszerettem a táncba. Tizenkét-tizenhárom éves voltam, a balettintézetről lekés-tem. Emlékszem, álltam a tükör előtt, és sírtam: „Belőlem már soha nem lehet táncos...” De ahányszor csak versenyre mentem, éreztem belül valami többletet, képességet egy titkos energia felszabadítására, valami csábító varázst.

Érettségi után jelentkeztem a Színművészeti Főiskolára, nem jutottam be, elmentem hát takarítani a Vígszínházba. Aztán felvettek a Nemzeti Színház Stúdiójába, ahol Bodnár Sándor volt a tanárom: az első és utolsó színházi mesterem. Egy évig jártam hozzá, majd sikeresen felvételiztem a főiskolára, de sajnos – a táncstudásom miatt – a musical szakra.

– Sajnos?

– Engem a musical, az operett igazán sosem érdekelt. Végeztem, és elkerültem Nyíregyházára. Alaposan bedobtak a mély vízbe, rengeteget dolgoztam, a legkülönfélébb darabokban játszottam. Az első főszerepem Pinokkió volt Schlanger András első rendezésében, ezt nagyon szerettem. Ivo Krobot rendezte nálunk Hrabaltól az *Egy pincér vallomásait*: ebben játszottam az első drámai főszerepem, amiből rengeteget tanultam. Áthívtak aztán Kaposvárra, ez óriási dolognak számított, hiszen ott voltak mind a nagyok. Ekkor fogott bele az első rendezésébe (3 : 1 a szerelem javára) Bezerédi Zoltán, és elhívtak szubrettnek. Sok mindent játszottam aztán, de úgy éreztem, hogy ez nekem kevés. Rengeteg lekötetlen energiám volt, és hiába dolgoztunk egész nap, és buliztunk aztán hajnalig – sőt, az előadások után, este tízkor még megfogtam a magnóm, és elvonultam tréningezni, rám oltották a villanyt, én meg mindig visszakapcsoltam –, nem tudtam elfáradni. Nemritkán hajnali ötkor még a piacon pálinkáztunk, aztán reggel kezdődött a kemény munka, de egyszerűen nem voltam képes magam annyira lefárasztani, hogy az elég legyen. Ekkor kezdtem el határozottan gondolkodni arról, hogy mi legyen velem.

Jött a megvilágosodás: az olyan szituációkban vagyok a legjobb, amikor színészként mozdulni kell a színpadon. Ascher Tamással csináltuk az *Allatfarmot*, és éreztem, hogy nagyszerű Tyúk vagyok, ami a mozgást illeti. Amikor viszont meg kell

Megérkeztem – új úton járok

■ BESZÉLGETÉS MAGYAR ÉVÁVAL ■

Színész, táncos, koreográfus és rendező. Mindegyik, de külön-külön egyik se. Társulata, a Sámán Színház szinte a semmiből tűnt fel, majd váratlanul és szinte azonnal kilépett a nemzetközi színtérre. Sokak szerint behatárolhatatlan alkotótevékenységét sokan értetlenül figyelték. Egy évtizedes útkeresés után Nagy-Britannia felé vette az irányt, eltűnt, csak kevesek tudták, merre jár. Most a londoni Nemzeti Színházban, ide meghívott társulatának, a Kneehigh Színháznak előadásában játszik főszerepet. Budapesten bemutatott szülőjét, a Szarvasok házát az új évadban láthatja a brit közönség, rendezni és filmezni készül az angol fővárosban, és éli az új életét. Itthon járt most, és mesélt.

szólalni, azzal már nem voltam elégedett. Ekkor jöttem rá arra, hogy olyan színházi formát kell találnom, amiben alapvetően mozgással fejezem ki magam.

– Akkoriban ebbe az irányba itthon legfeljebb egy nagyon szűk ösvény vezetett.

– Még ösvény sem volt; táncosok már igen, de olyan, hogy táncszínház még nem. Így kerültem aztán két szék közé. Nem voltam táncos, így nem tartozhattam az ő világukhoz, nem is igazán ismertem őket. A színházat viszont otthagytam.

– És ekkor találoztál Bozsik Yvette-tel...

– Létrehoztunk 1993-ban egy közös előadást, az *Estélyt*, aminek óriási sikere volt. Yvette-et is nagyon érdekelte, hogyan kombinálhatja a színházat és a táncot. De még ez előtt, Kaposvárról frissen kirúgva, elvesztettem, de nagyon intenzíven elmeditáltam azon, mi lenne, ha filmben játszanék. Mondjuk, amerikaiban és főszerepet. Hozzá kell tennem, hogy semmiféle filmes kapcsolatam nem volt, de elmeséltem az álmom néhány ismerősnek. Jött aztán egy telefon, hogy egy ember pont ilyen munkához keres szereplőket. Nem gondoltam, hogy épp én kellenék neki, de levelezni kezdtünk, találkoztunk, és egyszer csak San Franciscóban találtam magam. Majdnem egy évig maradtam, eljátszottam a *The Understudy (A dublóz)* című film főszerepét, egy disszidens nőt, és rácsodálkoztam a Kaposváron, Budapesten túli nagyvilágra, arra, hogy bárhol a világon sokféle értékes színészi tevékenységet lehet folytatni. Hazajöttem, és azt éreztem: egy hatalmas hegy előtt állogólok, meg akarom mászni, de nem tudom, hogy kezdjek neki.

– Viszont rengeteg mondanód volt.



– Gyerekszülés, házasság és válás után azt éreztem, hogy ha van valami, amiről tényleg sokat tudok, és van is róla mondanóm, az a párkapcsolat. Milyen összerakulni, együtt élni és szakítani. Ekkor, 1994-ben létrehoztam a Sámán Színházat, színre vittem első darabomat, a *Mesét* – utólag nem tudom, hogy volt hozzá bátor-

ságom: egyéves lányom mellől három-négy órára tudtam elszökni. Én koreografáltam, rendeztem, és játszottam az egyik főszerepet, a másikat Novák Péter, Horváth Kornél pedig élőben zenélt. Itt már meg is találtam valamiféle szöveg nélküli színjáratú stílust, amit később mindenféle irányba pofogtattam. Nem színészkedés volt ez, és nem pantomim, valami más.

– *Előképeid voltak, vagy teljesen magadra hagytakoztál?*

– Zsigerből dolgoztam. De tizenhét éves koromban Avignonban láttam Pina Bausch *Szefűkjét*, ami nagyon nagy hatással volt rám, tetszett vizualitása, gondolatisága.

– *Hogy kerültél oda?*

– Vettem egy Interrail-jegyet a vígszínházak takarítónői fizetéséből – akkor még volt rendes fizetésem –, és utazgatni kezdtem, hiszen ezzel a jeggyel korlátlanul vonatozhatsz egy hónapig. Szállásra nem volt pénzem, de Marseille és Párizs nagyon tetszett. Volt köztük egy jó kis éjszakai járat, és mindig úgy intéztem, hogy azon aludjak, mint egy mozgó hotelben. A napközben hol ott, hol itt töltöttem – elvoltam így egy hétig. Egyszer, hajnali négykor hallom, hogy mindenki szedelőzködik, kinéztem az ablakon, az állomásra ki volt írva: Avignon. A fesztiválról itthon még nem hallottam, de borzasztóan helyes, izgatott fiúk meg lányok kezdtek az ajtóhoz hurcolkodni – hát le szálltam én is, egy padon megvártam a reggelt, aztán belevettem magam a forgatagba. Azonnal ott ragadtam egy egész hétre. Egy rúd szalámim volt, egy csomag kekszem és száz márkám...

Egy nap embereket láttam mázskálni a városban, táblával a nyakukban: „Pina Bausch előadására jegyet vennék!” Fogalmam sem volt, ki lehet az, de ha valaki a júliusi hőségben szendvicsemerként lófrál, hogy jegyet szerezzen rá, akkor ezt nekem is látnom kell. A fesztiválinformációnál állodgáltam, mikor a hátam mögött valaki elkiáltotta magát, hogy van egy jegye, megfordultam, én voltam a leggyorsabb; így láttam Pina Bauscht.

– *Vissza a Sámánhoz: abban az időben, mikor indultatok, nem csontosodott meg még annyira a rendszer, viszont sokkal kevesebb volt a pénz...*

– A második darabunkat már a Merlinben játszhattuk, fillérekből dolgoztunk,

ám voltaképp könnyen. Jordán Tamásnak, az akkori igazgatónak nagyon tetszett, hogy itt egy színházi ember próbálkozik valami rendhagyó dologgal. A táncosok mindig azt mondták, hogy ez nem tánc, de én nem is akartam táncot csinálni – és ahogy mondod: ez mindig csak a pályázatoknál jelentett komoly gondot.

– *Mikor jött el a kitérés pillanata?*

– Szerencsére már a második darabban, az *Anime*-mal meghívtak minket Edin-



A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

burghba, a Soros Alapítványtól kaptunk pénzt az utazásra. Nagyon nagy sikerünk volt, és meghívást kaptunk Skóciába, Lengyelországba. Minden évben készítettem egy új előadást, és egyre többet jártunk külföldre, Hollandiába, Angliába, Amerikába. Nagyszerű évek voltak ezek, rengeteg tanultam arról, hogyan tudom eladni a munkánkat, hogyan kell bánni emberekkel. Külföldi tapasztalataim szöges ellentétben álltak itthoni színházi élményeimmel.

– *Emellett pedig formálódó, igen markáns művészegéniségekkel dolgoztál együtt.*

– Így igaz. Horváth Csaba például a Sámán Színház keretei közt készített először koreográfiát. Ez akkor volt, amikor Csaba a Műhely Alapítványhoz pályázott, és va-

lami ostoba formai hiba miatt még a beadott anyagát sem fogadták el szegénynek. Kézzel írta, ha jól emlékszem – még csak el sem bíralták. Nagyon el volt keseredve. Ő eredetileg Novák Péter helyére ugrott be egy darabba, így került a csapatba. Említette, hogy nagyon szeretne darabot készíteni, és elhatároztuk, hogy szerzünk rá pénzt. Először közösen csináltunk egy esetet, aztán Csaba létrehozta a *Duhajt*, első önálló munkáját. Örülök neki, hogy sok ember tette meg nálam, velem az első lépéseit, hogy aztán a saját lábára álljon.

– *Egy komoly, nagyobb társulatra sosem vágytál?*

– Igazából nem. Jó volt ez a laza közeg, mert megvolt a lehetőségem sokféle emberrel alkotni. Néptáncosokkal, klasszikus táncosokkal, színészekkel, modernekkel, képzőművészekkel, zenészekkel, külföldiekkel, magyarokkal nem tudtam volna együtt dolgozni, ha van egy stabil társulat körülöttem. Egyedül lenni nem könnyű, de élveztem a szabadságot.

– *Te is az „egyszemélyes társulatok” Magyarországon nagyon is tipikus körébe tartoztál, akiket elég sok támadás ért és ér működési formájuk miatt...*

– Nézd, jól tudjuk, hogy ez azért legalább annyira kényserhelyzet, mint választás. Ha nem tudsz valakinek annyi fizetést adni, hogy ne haljon éhen, akkor nem kérheted tőle, hogy tartósan maradjon melletted. Én sem voltam kifizetve soha, de a Sámán az én saját gyereke volt, ez éltetett, szenvedtem érte, vele. Talán két évvel ezelőtt úgy kaptam egy egészen kicsi pályázati

pénzt az NKÖM-től, hogy sajnálkozva, megértően közölték: „Éva, megint rossz helyre pályáztál.” Innen oda, onnan ide küldözgették az anyagomat, aztán összehoztak egymillió forintot. Ekkor arra gondoltam: lehet, hogy ez egy jel, és nekem már nem kéne itt erőlködnöm. Mert ha tíz év, tucatnyi díj, turnék, sikerek után is a pályázatom pusztá befogadásáért kell lobbiznom, akkor lehet hogy rosszkor vagyok, rossz helyen. Az is igaz, hogy ha engem teljes elfogadás, támogatás övez, és nem teszük ennyire nehézé az életem, akkor valószínű, nem hagyok itt csapat-paport egy nap. Mindez csak annyiban bántott, hogy nem tudtam dolgozni, játszani, a többi nem érdekelt.

– *Mindamellet még kevés hazai kortárs*

előadás nézőterén láttam Oscar-díjas filmrendezőt. A Szarvasok háza című szólódarabod bemutatóján, az Artus Stúdióban ott ült Szabó István.

– Egyszer, még egy korai darabra sikerült elhívnom, tetszett neki, és onnantól kezdve csak tudatnom kellett, hogy hol, mikor játszom, és jött. Rá tényleg nagyon büszke vagyok – ha valakinek, akkor neki van szeme az értékesre. Tudom, hogy az az intenzív erő, ami belőlem a színpadon árad, bizonyos emberek számára nagyon vonzó, másokat meg legalább ennyire taszít, és ez így van jól. Az kevésbé, hogy egy ponton egyszerűen lehetetlenné vált, hogy itthon dolgozzak.

– Egyszerűen fejest ugrottál a londoni szcénába, vagy voltak stabil kapaszkodók? Dolgoztál az angol Kneehigh Theatre-rel...

– A sámános időkben többször jártam kint, díjakat kaptunk, sok emberrel megismerkedtem, sokan tudták, ki vagyok. A nyelvtudással sem volt gond. Az Emma Rice vezette Kneehigh-nak láttam egyszer egy előadását, ami nagyon bejött. Ez a társulat mozgásszínházat csinál, de használ beszédet is. Emma is eljött – titokban – megnézni egy darabomat, neki is nagyon tetszett, amit látott, aztán egy szép napon összeismertettek minket egy edinburghi fesztiválszórózóban. Elmondtam neki, hogy szeretném, ha egyszer rendezne nekünk Pesten egy darabot – ez össze is jött, a Merlinben mutattuk be a *Wild Bride (Vad menyasszony)* című előadást magyar művészekkel. Erre a produkcóra is a jól ismert sors várt: egy hétig játszottuk nagy sikerrel, aztán soha többet. A kritikusok azt írták, hogy nem értik. Emma napjaink egyik legmenőbb angol rendezője, aki még abban az évben meghívott egy előadásába. A *Trisztán és Izolda* női főszerepét kaptam meg. Rettentő izgalmas munkába csöppentem, ahol tudtam hasznosítani a koreográfusi képességeimet, sok tekintetben szabad keztem.

– Talán pont ilyesmiről ábrándoztál Kaposváron.

– A Sámánnal mindig is így akartam dolgozni, de nem volt helyünk, pénzünk, lehetőségünk, hogy kibővíljünk, kibontakozzunk. Most viszont egy csapatba kerültem, ahol nem nekem kellett minden terhet cipelni, a munkatársaim pedig intelligens, a színházat halálosan komolyan vevő, nyugodt körülmények közt dolgozó emberek lettek, akiknek van egy saját helyük.

– Londonban?

– Nem, Gorren Havenben, a cornwalli tengerparton, vagyis Délnyugat-Angliában van egy kis házuk, kicsi próbateremmel. Ne egy gazdag társulatot képzelj el: a házat, egy hajdani magtárat az államtól kapták. Van benne egy szobányi próbaterem, egy teakonyha, műterem. A Kneehigh ponto-

san ugyanolyan, mint egy magyar alternatív kisszínház: pályáznak – turnéra, bemutatóra, működésre. A nagy különbség az, hogy ha ott csinálsz egy nagyon jó előadást, akkor bekerülhetsz egy nagy színházba, és elkezdhetsz pénzt keresni. A társulat tagjai a környéken élnek, kocsival legfeljebb egyórányi távolságra. Úgy éreztem: megérkeztem. A *Trisztán és Izolda* után, az előző évad elejére elkészítettük a *Bak-hánszöket*, ebben is főszerepet játszottam, Agauét. A Nemzeti Színház aztán megvette a *Trisztánt*, márciustól novemberig játsszuk Londonban, majd országos turnéra indulunk vele.

– Ez hogy történt? Jött valaki, hogy megnézzé, elbírálja az előadást, aztán érkezett egy felkérés?

– Pontosan így volt. A színház jó szemű szakembereket, úgynevezett *association directorokat* küld szíjjel az országba, akik tehetséges emberekre, kiemelkedő produkciókra vadásznak, megvesznek előadást, rendezőt. Ez a foglalkozásuk, és véresen komolyan is veszik. Ha egy bizonyos művészi szintet elérsz, könnyen egy nagyon profi közegben találhatod magad, amelyben egyre kevésbé függsz az állami pénzekről, és lehetőség van az öfenntartásra. Ha hisznek benned, és rászorulsz, a nagy színházak maguk kínálnak kevesebb kockázattal járó kondíciókat a szerződés-kötésnél.

– Hogy tud valaki láthatóvá válni, talpon maradni az óriási londoni forgatagban?

– Nagyon sok a színház, rengeteg a jó előadás, színész. Nagyon könnyű elveszni, de a kapitalizmus remekül működik. Ha te egyedí vagy, különleges, akkor rád tapadnak, ha egyszer sikeres voltál, akkor az eljövendő siker reményében ugranak rád mások, máshonnan. Mindenki bevételt akar belőled, ha egyszer már bizonyítottál. Épp ezért rengeteget kell dolgozni, egy percre sem eshetsz ki a ritmusból. Folyamatosan mindenki karbantartja és továbbképezi magát, mert tudja: minél sokoldalúbb vagy, annál stabilabban állhatsz a lábadon. Nem múlik el nap tréning nélkül, mindenki folyamatosan ezer fokon izzik, mindent figyel, mindenhol ott van. Ha aztán egy szerep közelébe jutsz, az állandó odaadás állapotában kell teljesítened. Nincsenek megúszható, lötyögős matiné-előadások, művészi válságok.

Sosem tudhatod például, ki van ott a matinén: esetleg a saját rendeződ, aki soha többé nem fog veled dolgozni, vagy egy világhírű pályatársa, aki pont itt figyel fel rád. Elő nem fordulhat például, hogy az igazgató barátnője a színház második embere a kapcsolat jogán – a minőséget az igazgatón is kőkeményen számon kéri. Épp ezért hihetetlenül jól működik az egész.

– Szerinted te miben számítasz különlegesnek londoni szemmel?

– Szenvedélyesnek, egzotikusnak, erőteljesnek és őszintének mondanak a kritikákban. Nem csak az akcentusomról van itt szó, vagy hogy egyes előadásokban megszólalok magyarul mint „messziről jött idegen”. Ha valaki negyvennégy éves, mint én, van egy ilyen megtört, kelet-európai arca (*nevet*), és megelégedésre el tudja játszani a színpadon, hogy ő akár egy szerelmes húszéves, tud táncolni, verekedni, bármikor produkál egy hátra szaltót, és képes megjeleníteni egy erős drámai vonalat is, akkor azt szeretik. Ez változott meg Kaposvár óta: a mozgáson keresztül megtanultam, hogyan kell teljes erővel megszólalni színpadon. Azt hiszem, az én különlegességem abban áll, hogy sokféle dolgot tudok, „nagy a szórásom”.

– A Kneehigh egyik arca lettél...

– Négy jelentős előadásuk volt az elmúlt négy-öt évben, kettőnek én játszottam a főszerepét. Úgyhogy igen. 2006-ban koprodukcióra készülünk – egy *Cymbeline*-re – a Royal Shakespeare Companyvel. Már felkérték a következő darabra is, 2007-re a Nemzeti Laurence Olivier Színpadára hívtak meg minket egy előadással. Ez az ezerszemélyes nagyterem; legutóbb az ötszáz férőhelyes legkisebbikben játszottunk. Magyarul: van folytatása annak, amit most csinálok.

– Lettek szakmai barátságaid?

– Megismertem néhány nagyon nagy színészt, például Michael Gambont, és nagyszerű direktorokat, így Simon McBurneyt, a Complicite igazgatóját, vagy Mike Leigh filmrendezőt, akiknek nagyon tetszett a munkám. Oscar-díjasok járkálnak a színházban fel-alá, te megérkezel, mint egy kis izé, rettegve attól, ami rád vár. Ők pedig, attól kezdve, hogy megnézték az előadást, rád pillantanak, köszönnek, érdeklődnek a hogyléd felől, kávézni hívnak. A tudás, az odaadás automatikus belépő, az vonzza a másikat. Nincs smúz, okoskodás, gatszólás. Figyelnek rád, ha tetszik, ahogy dolgozol, akkor gratulálnak, és ez bizony nagyon jó. Ilyesmit tapasztaltam itthon, a sámános években is, de óriási különbség, hogy havonta kettőt játszol, vagy hetente hét-nyolcat, esténként több száz fős, csillogó szemű, felállva tapsoló közönség előtt. Olyankor pedig már nem kell semmi más – örülsz, ha el tudsz mászni az ágyig. Ez az a fáradság, amire vágytam. És a boldogság, hogy tudom, ma este is adtam. Mert ezt az egészet csak konokul lehet csinálni: ahogy ügyeskedni kezdesz, minden kisiklik.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
HALÁSZ TAMÁS

„Ebből a zárt burából nem is annyira a menekülés, mint inkább a kalandvágy, a kaland megtétele készített távozásra. [...] Magyarkanizsáról, Észak-Bácskából mindig sokan mentek az idegenlégióba. [...] Nagy József barátom, a Jel Színház vezetője, körülbelül hasonló világból került Párizsba. [...] Ez az oda-vissza mozgás Nagy Józsefnél is szinte ugyanígy működik.” Az idézet a Költő dísznózsirból című rádióriport-regényből származik, Tolnai Ottó önmagáról vall benne.

Ritkán adódik az, hogy táncszínházi előadás háttéréről kitűnő, friss irodalmi alkotásból lehet tájékozódni. Nagy József művészete nemcsak egyszerűen párhuzamba állítható Tolnai Ottóéval, hanem mindkettő eredendően közös talajból nőtt ki. A regényben Parti Nagy Lajos megkérdezi az író: „nektek van valami különös képességetek rá, hogy a világon mindennütt megtaláljátok a létező kanizsai vonatkozásokat New Yorktól Ausztráliáig, vagy pedig Észak-Bácska és Kanizsa tényleg ilyen különleges közeg?” Tolnai így válaszol: „Ezt nehéz eldönteni. Biztos van ennek a világnak is valami lidérces izzása. Én gyakran választok ilyenféle kanizsai figurákat, egykori barátaimat, akiken keresztül vizsgálni próbálom ezt a világot.”

Nagy József is kanizsai figurákon és emlékképeken keresztül vizsgálja a világot. Sőt Tolnaihoz hasonlóan költő is. Összetéveszthetetlenül egyéni alkotásainak műfaját a leghelyesebb térköltészetnek nevezni. A lírai hangulatú táncszínházi előadásokat szokták olyan, mozdulatnyelven írt költői műveknek aposztrofálni, amelyekben a művészi nyelvek között a tánc az első hely az egyenlők között. Nagy rendezéseiben a mozgásnak még *primus inter pares* szerepe sincs, előadásain a hang, a látvány és néha a szó egyforma jelentőséggel bír. Darabjaiban az összetevők működése nem értelmezhető egymástól függetlenül, a komponensek együtt, közösen alkotják a mű szövetét, amelynek kognitív tartalmi elemei a gyermekkori emlékek kanizsai valóságára utalnak. De ahogy Tolnai Ottó oeuvre-je sem a szűkebb hazát népszerűsítő lokálpatrióta irodalom, Nagy József színpadi munkáiban is a kanizsaiság egyetemessé, az emberi létezés sajátos jellemzőjévé szélesül. Az egyetemesség a tiszta, elvont tánc-, látvány- és hangformákban nyilvánul meg. Nagy József mozgása nincs szoros kapcsolatban egy táncstílussal sem, színpadán helyi folklorra utaló mozdulatok egyáltalán nem vagy csak igen ritkán, erős, csupán jellegre utaló átértelmezésben láthatók. A díszleteket és kellékeket nem díszítik sem népi, sem egyéb konkrét motívumok, ahogyan a zene és az összeüttött tárgyak hangzásai is elvontak. Nagy József művészete egy régi életforma hagyományairól mesél, és még régebbi,

KUTSZEGI CSABA

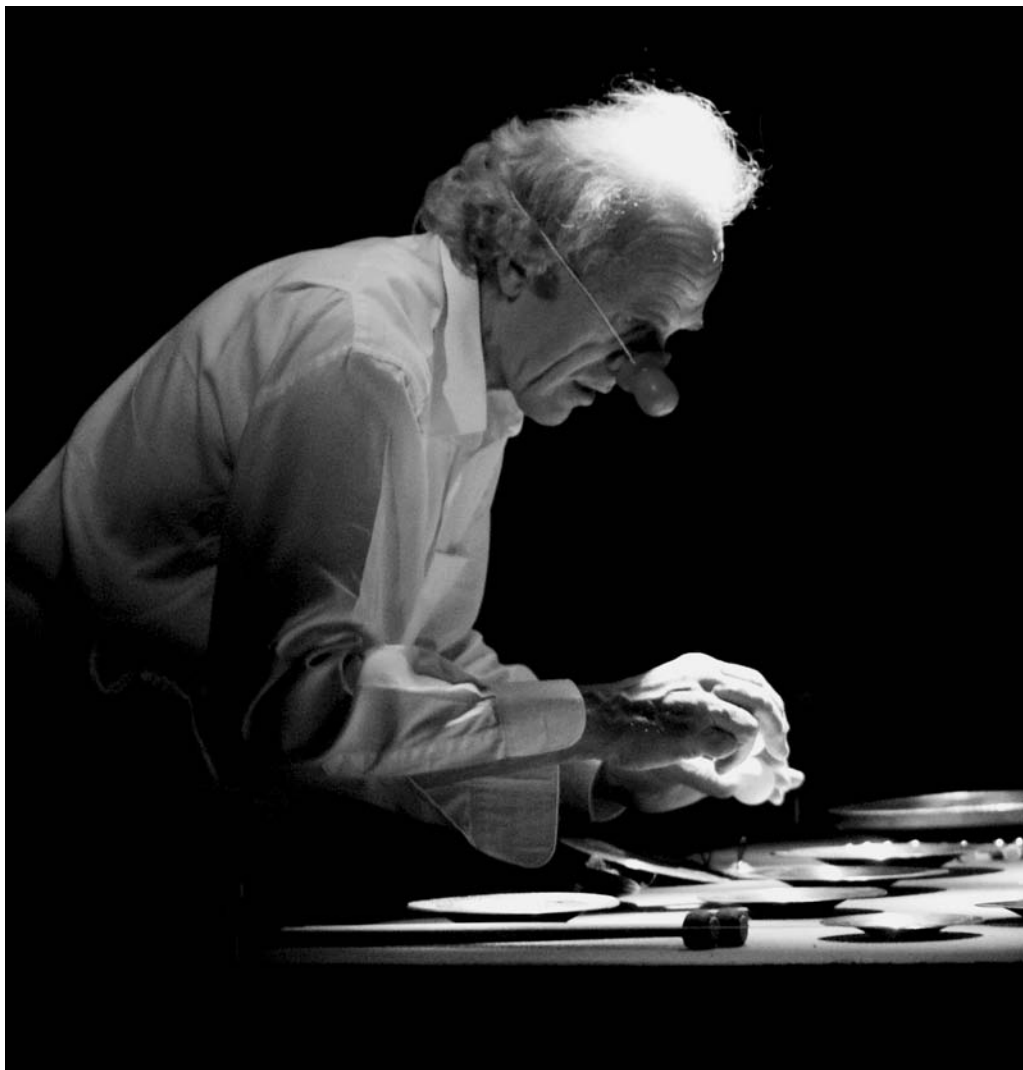
Tájkép csata után

■ UTOLSÓ TÁJKÉP ■

atavisztikus korok üzenetét fogalmazza meg a korszerű művészetek mai, modern nyelvén. (A „modern” jelző ízlés szerint cserélhető trendire vagy posztmodernre.)

Az *Utolsó tájkép*ben először a színpad bal oldalán álló „terített” asztal kap megvilágítást. Az asztalon látható fémedények gyaníthatóan nem étkezésre szolgálnak, a felette levő világítótest kórházi műtő soklámpás fényforrására emlékeztet. A látvány szürrealitása később fokozódik: a sötét, rusztikus öltönyt és fehér inget viselő Nagy József és Vladimir Tarasov piros Pinokkió-orrocskát illeszt magára, és a fémtárgyak megkocintásával sejtelmes hangokat csal elő. A hangképzést pingponglabdák fémre ejtésével kezdik, faütőkkel folytatják, majd parányi cintányérokkel és más fémeszközökkel fortéznak.

Vladimir Tarasov és Nagy József



Néha népi síppal madárfüttyöt hallatnak. A lassú, fokozatos tempóban épülő és erősödő hangkompozíció megmagyarázhatatlan módon, néhány perc alatt régmúltból előcsalt, homályos gyermekkori emlékképek misztikus hangulatát idézi fel. Ezt erősíti a két férfi infantilis viselkedése. A gyermeki képzeletben misztikus, de kerek, logikus és egységes a világ, ennek megfelelően a két férfi követhető mozdulatokkal, kiszámíthatóan megszólaltatott hangokkal idézi meg a gyermekkort. A világ egysége akkor bomlik meg, amikor Nagy a faütőivel először csap „üresben” a levegőbe, és mozdulatát a Tarasov előidézte hangeffektus kíséri. A felnőttkor kezdetén a gyermek és környezetének holisztikus egysége felbomlik. Nagy mozgása és a hangelődítő mozdulatsorok külön tényezőkké válnak. Tarasov helyet foglal a speciális eszközökkel kiegészített dobfelszerelés ülésén, és folytatja a hangzások szolgáltatását, Nagy pedig már nem zenél, hanem hangelődítés nélkül táncol. Tánc groteszk, abszurd pantomim, mintha a világ egységének megbomlását regisztrálná, és a felnőttkor harcait, a háborút, a céltalan és értelmetlen kínlódást fogalmazná meg.

A színpad közepén álló átvilágítható táblán befejezetlen naiv festmény látható: elmasztatolt hullámvonalakon vízi jármű, papírhajóra emlékeztető lélekvesztő hanykolódik. Nagy folytatja a festést, borzolja a hullámokat, majd újabb hajót rajzol. Mozdulatait tengermorajlás kíséri. A tenger is holisztikus egység, a gyermekkori kerek világát jelképezi, utal az élet eredetére, és hajóval a felszínén kifejezi az elvagyódást is. A felnőtt már nem elégszik meg az intuíciónak, részletező, teoretikus módszerekkel meg akarja ismerni a világban működő folyamatokat: Nagy a hajók alá halat fest, igyekszik tudást szerezni a felszín alatti mélységekről.

A Nagy József megjelenítette figura folyton változik. Fehér harisnya kerül a fejére, arcvonásai ettől elmosódnak, ő maga kiszolgáltatottabbá, gyengébbé válik, de a küzdelmet nem adja fel. Ez a kezdődő öregedés egyik fázisa. Később harisnyás fejére felhelyezett fehér halotti maszkban jelenik meg, mozgása ekkor energikusabb lesz, dörömböl, vagdalozik, mintha bezártságból akarna kitörni. Tiltakozik az elmúlás ellen. Utómozdulatai a dobkísérettel tökéletes szinkronban vannak, az életharc begyakorolt praxisként működ-

dik, mindennapi rutinná vált. A küzdelem egyik röpke szünetében óvatosan a dobok felé oldalaz, és megütögeti az egyik cintányért. A mozdulat és a felcsendülő hang újra olyan egységet alkot, mint a gyermekkori. Nosztalgikus visszavágódás ez, és a második gyermekkori kezdete egyben. Néhány percre a piros orrot is felveszi. De a múlt visszahozhatatlan, a tudásra szert tett ember nem tudja megragadni többé a világ mágikus egységét, a megismerés darabokra törí szét az észlelhető emberi környezetet. Nagy krétát vesz elő, előbb a talajra, majd egy táblára rajzolt zaklatott kriksszkraszokkal kétségbeesetten próbál megörökíteni egy emlékképet a múltjából, vagy az elmúlás közeledtét érezve jelet igyekszik hagyni a Földön. Próbálkozása torokszorítóan sikertelen. Néhány zavaros vonal fölé nagybetűkkel kiírja a szót: TÁJKÉP. Ennyire tellett: banális, elcsépejt szóval meglevezi a megnevezhetetlent, egy szóban és néhány vonalban rögzíti azt, amit magával visz a halálba, és amit maga után hagy a továbbélőknek. Mégis mintha megnyugvással oldódna fel az örökkévalóságban (eltűnik egy ajtólap mögött, majd vetített, fekete-fehér negatív képe jelenik meg az ajtónyílásban), mintha megértene, hogy nem a kézzel fogható, tárgyiasult hagyomány garantálja emlékének fennmaradását, hanem tettei, megjárta útja, egyedi és megismételhetetlen összeteljesítménye, amellyel hozzájárult a nagy egészhez.

Tarasov világító dobverő seprűkkel adja a ritmust a haláltusához, Nagy eltűnté után a táblához megy, és a krétarajzon dobol tovább, halványítja, lesepri a hátrahagyott jeleket. Finom fehér krétapor száll mindenfelé. Nagy újra megjelenik, az elfektetett tábla közepére áll, Tarasov felhúzott bűgőcsigát helyez a lába elé, amely csendes morajlással köröz, míg le nem jár. Útja végén lehuppan a deszkáról, koppánásakor Tarasov eloltja a dobverők lámpáját. Bevégeztetett: ez lenne a halál.

Nagy József térköltészete színpadi műfaj, ennek megfelelően a pillanat művésze. Az *Utolsó tájkép* ötvenöt perce egy férfi sorsának elvont ábrázolásában megjeleníti az emberiség történetét. Nagy – nyilatkozata szerint – olyan darabot akart készíteni, amelyben „egy-két motívummal is be tudja érni”, és „a lehető legkevesebb képpel, mankóval” mindent el tud mondani. Hihetetlenül jól sikerült neki.

UTOLSÓ TÁJKÉP (MU Színház)

KOREOGRÁFIA: Nagy József. ZENE: Vladimír Tarasov. FÉNY: Rémi Nicola. KELLÉK: Michel Tardif. MASZK: Jacqueline Bosson. VIDEÓ: Thierry Thibaudeau. SZÖVEG: Myriam Bloede. ELŐADJA: Nagy József, Vladimír Tarasov.



Koncz Zsuzsa felvétele

MESTYÁN ÁDÁM

A színész dicsérete

■ 44 FEET; TUTTUGU OG TVIER ■

Rossz hírem van a magyar táncszakma számára. A Színházművészeti Egyetem hallgatói között ugyanis számos potenciális jövőbeni kortárs táncos akad. De nem ez a rossz hír. Hanem hogy ők – a független tánctársulatok jó részével ellentétben – tudják, hogy mi az a koncentráció és alázat. A Ladányi Andrea vezetésével készült két darab nem pusztán iskolai gyakorlatok sorozata, hanem megítélhető és szerethető táncszínházi alkotás. Különösképpen a 44 FEET című monstre darab mutat fel figyelemre méltó erényeket. Az izlandi című Tuttugu og tvier (Huszonkét láb) már gyengébb eresztés, de olykor itt is láthatunk lélegzetelállító képeket.

Szabadjon felhívnom a figyelmet, hogy Magyarországon nincs huszonkét szereplős minőségi kortárs táncszínház. Ez a bődületesen nagy szám – Lukáts Andor osztályának létszáma. Ők huszonketten negyedéves színésznövendékek, akik elvileg a képzés végeztével egyenként szerződnek le színházakhoz. Már most sze-

retném előre elsíratni azt a táncszínházi társulatot, amelyet ez a huszonkét tehetséges, szép és nemes fiatal alkothatna, méltó párjaként a DV8-nek vagy bármely világhírű csapatnak. Ha valamilyen úton-módon együtt maradnának, és színészi és táncos technikáikat egyesítve ihletett rendezőkkel és koreográfusokkal

44 FEET





Tuttugu og tvier

dolgoznának együtt, soha nem látott minőség jöhetne létre. Képzésük során Lukástól figyelmet, koncentrációt és egyedülálló technikákat tanulnak. Ladányi Andrea – akinek sikerüket köszönhetik – az egész világon páratlan rendszert vezetett be a „főiskolán”: háromhetes kurzusokban különböző táncmódszereket sajátítanak el, harci technikákat és mindenféle fogást, ami a test feletti uralomhoz szükséges.

Hogy gyakorló színészként mindezt jól kamatoztathassák, két feltételnek kell teljesülnie: egyrészt a rendezőknek tudniuk kell, milyen potenciál rejlik egy-egy ilyen „táncszínészen”, másrészt az intézménynek minél több hozzájuk hasonló képzettségű színészt kellene útjára bocsátania. Hiszen hiába akar majd a frissen végzett, mondjuk, felugrani a partnere vállára, ha az adott társulatban senki sem képes megtartani a súlyát. Honi színjátszásunk reformja nemcsak a színészképzés megújítását, a rendezők újszerű tanítását is megköveteli. A dolog másik oldaláról is essen szó, mégpedig a táncszakma remélt nyereségéről. Sajátos gondolkodásmódú és technikájú, friss ötleteket és lehetőségeket hordozó, új emberanyag pumpálhat friss vért az olykor elmeszesedni látszó szakmai erekbe. Az egyik legfontosabb: ha valaki közülük táncosként dolgozna majdan, tudni fogja, miként kell *megszólni* a színpadon. Ezért jogos azt gondolnunk, hogy az új képzés talán új műfajok megszületését is elősegítheti.

A *44 FEET* című első darabjuk számomra katartikus élmény volt. Noha láthatóan kissé iskolás, vizsgadarab ízű, mégis megállja a helyét önállóan. Kisebb jelenetekből – duókból, triókból stb. – van összeállítva, de a mozaikszerű elrendezés talán még erősíti is a hatást. A habarcs, ami összetartja e színes egyveleget, nem más, mint a ritmus. Ahogy belépünk, a feketébe öltözött fiatalok lassan, szellemek gyanánt mozognak a színpadon. Majd saját testükkel ritmust generálnak. Csapják a lábukat, dobolnak a combjukon, pofozzák a párjuk arcát. Bizony, a pofon igen hasznos ritmushangszer. Ez az elszánt, kemény dobbanós ritmus végigkísért az egész előadáson. Láthatatlanul ott bujkál a legkisebb mozdulatban is. A Ladányi által összerendezett darab nem akar sokat mondani. Talán épp ezért olyan ütős. Pontos és dinamikus. Olyan, mint egy olajozottan működő hadigépezet.

A nagy precizitás közepette lenyűgözően finom és okos jelene- teket láthatunk. Az első ilyen egy verekedés. De nem akármilyen. Krisztik Csaba és Mészáros Tibor meghökkentő alaposággal idézi a *Mátrix* című film egyik, Neo és Smith ügynök közötti klasszikus verekedését. A színészek egy az egyben, még a filmbéli lassításokat is betartva másolták le a jelenetet. Körülöttük élő hátteret alkot húsz társuk. Érdekes, hogy semmi, sem a zene, sem a szituáció nem emlékeztet a filmre, mégis azonnal látjuk, honnan származik. Ez két következtetéssel jár: ez a verekedés a mozi egyik emblemikus pontja, a színésznövendékek pedig precíz másolók és jó esztéták. A gyönyörű jelenetek sorából kiemelkedik egy ösztánc, ami voltaképpen egy dal. Csak kítűnő énekhangju- kat és a testüket használják. Különálló fiú- és lánycsoport kezdi, majd összevegyülnek és párokba rendeződnek. Határozottan he- roikus hangulat uralkodik, mintha Pedro Almodóvar egyik film- jének betétjét látnánk. Más ritmusban énekelnek, és más ritmus- ban mozognak. Olykor az ének üteme teljesen eltér a lábdobo- gásától. Bravúros teljesítmény.

A harmadik jelenet egy csodálatos kvartett. Három fiú és egy lány (Sipos Vera, Hajdú László, Mercs János, Kovács Lehel) tán- col, illetve erőgyakorlatokat mutat be. Halkan lebeg egy harmo- nika hangja, és ők e metafizikai szomorúságra lassan és méltó- ságteljesen változtatják pózaikat. Olyasmit látunk, ami a jógához vagy valami keleti meditatív gyakorlathoz hasonlít. A szekvencia elején levetkőznek. Ezzel is jelzik a pőre szépség és a meditáció kapcsolatát. Maguk a gyakorlatok – az emberi bőr és a rávetülő lámpaárnyék kontrasztjában – márványszobrokká alakítják a tes- teket, egyetlen tömeggé formálva az alakokat.

A negyvenperces előadás végső darabja újabb bravúr. Miköz- ben a háttérben egy alak karjait mintegy varázsolva mozgatja, a társulat többi tagja gyilkossági jeleneteket játszik el. A földön fekvő párok a zene ütemére hasizmukat összerántva dobják ma- gukat a levegőbe. E fitnessgyakorlatnak is beváló mozdulatsor igen erős: a gesztikuláló férfialak önmagát öli meg, miközben a többiek ütemesen a talajhoz ütögetik magukat. Félelmetes látvány. Végül mindenki meghal, és elsötétül a színpad. A *44 FEET* több annál, mint hogy egy művészeti iskola vizsgadarabja legyen.

Potenciált hordoz magában: egy eljövendő módszer és stílus ígérete.

Ez az ígéret a *Tuttugu og tvier* című második alkotásra is igaz. A 44 FEET-tel ellentétben azonban ez a darab már egy koncepció szervezőlve szerint készült. Egy különös, nyomorék társadalmat ábrázol, nyomorék történetekkel. Sajnos kevésbé sikerült, mint az előző. Ennek oka, reméljük, nem az, hogy Ladányi itt zöld utat engedett a diákok saját koreográfiáinak. Talán a túlzottan direkt közlés miatt nem sikerül magasztos élménnyé avatni az alkotást. Az üvöltések, hörrenések időnként nemhogy elgondolkoztatnának, inkább nevetésre ingerelnek. Egyszóval: a *Tuttugu og tvier* kissé infantilis. Rögtön tegyük hozzá, hogy a diákok éppolyan fegyelmettséggel és odaadással mozognak, mint korábban. A munka most is minőségi, csak az idea sekélyes.

Helyenként azonban itt is egészen kivételes mozzanatokra figyelhetünk fel. Most csak egyet emelnék ki, amely, azt hiszem, méltán pályázhat „a szezon legszebb jelenete” címre. A darab második harmadában ugyanis egy szőke lány (Vass Teréz) lép színre, párja (Hajdú László) pedig fejjel lefelé lóg rajta. Mintha valamilyen amorf szörnyeteg lépne a színpad közepére. Majd egy olyan duettet mutatnak be, melyben az akrobatika keveredik a kontakt táncsal, a légszerűség a földi súllyal. Csengettyűhangokra zajlik a jelenet, és ritka az ennél jobban eltalált zeneválasztás. A duett „szeme”, csúcspontja, amikor a törékeny lány kifizíti két lábát, és a földön fekvő partnere felemeli őt. Ily módon harangként himbálózik a csengőszóra. E harangjelenetre méltán lehet büszke az iskola, ahol Ladányi Andrea munkamódszerével a meghívott kurzusvezetők az ifjú magyar színészek új generációját nevelik. A fiatalok lassacskán megkapják a diplomájukat. Már csak arra kell figyelni, nehogy elveszzenek.

LA dance department – Színművészeti Egyetem, MU Színház

44 FEET

ZENESZERZŐ: Sály Bánk. ZENEI MUNKATÁRS: Kiss Erzsi. ZENE: Astor Piazzolla, Kimo Pohjonen. JELMEZ: Ladányi Andrea.

TUTTUGU OG TVIER

ZENE: Sigur Rós, Resina. JELMEZ-LÁTVÁNY: Ladányi Andrea. KOREOGRÁFIA: A szereplők.

SZEREPLŐK: Andrásy Máté, Barnák László, Egres Katinka, Érsek-Obádovics Mercédesz, Földeáki Nóra, Hajdú László Szabolcs, Kádas József, Kovács Lehel, Kovács Olga, Krisztik Csaba, Martinovics Dorina, Mercs János, Mészáros Tibor, Miklós Marcell, Mózes Balázs, Nagy Cecília, Nagy Péter, Nemes Vanda, Simkó Katalin, Sipos Vera, Tompa Ádám, Vass Teréz.

KURZUSVEZETŐK: Gyöngyösi Tamás, Katona Gábor, Rác Attila, Lakatos János. MŰVÉSZETI VEZETŐ: Ladányi Andrea.

Helyreigazítás

Szeptemberi számunk *Minek? Kinek? Miért?* című, a nemzetközi színházi fesztivál lehetőségéről szóló kerekasztal-beszélgetés végén tévedésből Török Andrásnak tulajdonítottuk Zsámbéki Gábor szavait. Az érintettektől és olvasóinktól elnézést kérünk.

A Szerk.

Summary

The issue opens with our column on world theatre, the first part of which is centred this time on contemporary opera. Tamás Koltai lets the reader partake in his recent experiences at the Salzburg and Bayreuth Festivals and publishes also an appreciative review of Brigitte Hamann's book on Hitler's preference for Wagner, his daughter-in-law Winifred and the Bayreuth festival. Between the two contributions by Mr. Koltai we publish famous director Lars van Trier's writing accounting for his refusal to direct the *Ring* for Bayreuth in 2006. Finally Lóránt Péteri introduces four noteworthy performances of London's Covent Garden Opera House.

The column on world theatre continues with two articles on *Rimini Protokoll*: an avantgarde group of German-Swiss performers. Ildikó Gáspár took part in one of their pioneering experimental projects, *Call Cutta*, while Milo Rau offers a glimpse into their previous activity.

„World Theatre” now turns to this year's festivals. In the second part of his Berlin account Péter Fábri reviews performances he saw at the Deutsches Theater; Péter Deres calls up events of the Swedish Theatre Biennale; and János Novák sums up his experiences of the 8th Berlin Festival of Children's and Youth Theatres.

György Karsai comes forth with the seventh part of his short theatre reviews, fruit of his selecting the program of this year's Pécs National Theatre Encounter.

Next comes a conversation István Nánay had with János Meczner, managing director of the National Puppet and Thália Theatres.

November reviewers are György Karsai, András Csont, Balázs Urbán and Szabolcs Székely who saw for us István Tasnádi's *Phaidra* (The Chalk Circle), a new adaptation of Johann Strauss's *Die Fledermaus* (Budapest Operetta Theatre), Andrew Lloyd Webber's, Ben Elton's and János Bródy's *Beautiful Game* (Madách Theatre) and László Darvasi's *Trapiti*, a children's play at the Kolibri.

Three writings make out the column on modern dance. Tamás Halász talked to Éva Magyar, actress, dancer, choreographer and director who now in England leads her own group, the Kneehigh Theatre, featured also by the London National; Csaba Kutszegi introduces a new program of France-based Hungarian artist Joseph Nadj and Ádám Mestyán presents a double-bill of the students of Theatre Art University: *44 Feet* and *Tuttugu og tvier* (22 feet).

This month's playtext is Nelli Litvai's *The Juice of the Pomegranate*.