



Koltai Tamás

# „Liebe ist...!”

LUK PERCEVAL MOLIÈRE-JE

Thomas Thieme, akit ebben a hónapban *Az ügynök halála* című Arthur Miller-dráma Willy Lomanjaként láthat a Bárka Színház közönsége, négy Molière-színmű főszerepét alakítja – ugyancsak Luk Perceval rendezésében – a *Molière. Egy szenvedély* című előadásban, amelyet a Salzburgi Ünnepi Játékok és a berlini Schaubühne am Lehniner Platz közös produkciójaként mutattak be a halleini Perner-Insel barakkból átépített trafószerű színháztermében. Az előbbi mondat nem egészen pontos: Thieme egy olyan, csaknem ötórás előadásban játssza Alceste-et, Don Juant, Tartuffe-öt és Harpagont – illetve a négyükből összegyűrt Molière-egót, még inkább *őnmagát* ezekben a szerepekben –, amelyet a szerző ismert darbjai alapján Feridun Zaimoglu, Günter Senkel és Luk Perceval írt.

Örömhír, hogy napjaink legizgalmasabb színházcsinálóinak egyike, Perceval Budapestre jön – ez Bérczes Lászlónak köszönhető, aki a Miller-előadás láttán (SZÍNHÁZ, 2007. június) a Bárka-adminisztráció feljebbviteli fórumát is megnyerte, és a meghívással támogatta egyet azon a részen, amelyet a Tavasz–Őszi Fesztivál ütöget a hazai fesztiválprovincializmus falán. Nekem a Molière-töményig csak a „*Csaták!*” (1999) című vériszamosan groteszk Shakes-

peare-katvyasz és az elemelt-ironikus *Ványa bácsi* (SZÍNHÁZ 2005. szeptember) volt meg Percevaltól, de ennyiből is el tudtam helyezni a nagy boncnokok és kivesező kreátorok közé.

A hatvanhoz közelítő, testes, masszív, a zsigeri fizikalitás benyomását keltő Thieme – Forgách And-

Stefan Stern, Kay Bartholomäus Schulze,  
Thomas Bading, Thomas Thieme, Patrycia Ziolkowska





rást jogosan emlékezteti Ulrich Wildgruberre, Zadek Othellójára, annál inkább, mert Thieme viszont Perceval Othellója – robusztus, tankszerű alkat, el tudom képzelni, milyen Baal lehetett Peymann-nál (sajnos, csak elképzelni tudom). Az előadás kezdetén mikrofonba bűg, surrog, hörög, dobog – később bőfög is –, szorosan az állványhoz tapadva, vagy földre fektében magára vonva. A mikrofontól mindvégig nem válik meg, ha elhagyja, visszakúszik hozzá, az állványtól megszabadítva a nyakába akasztja, vagy a fejére köti, úgy, hogy közvetlenül a szája előtt lóg. Az sem „zavarja”, ha közvetlen fizikai kapcsolatba kerül a szereplők valamelyikével, viszi magával a mikrofont, elhelyezi, szereplővé avatja, egy alkalommal leheveredik, megbillenti a talpával, és elkapja a rá dőlő rudat, sőt egy „szexuális aktusnál” is úgy helyezkedik, hogy bele tudjon lihegni. Szemérmetlenül nem lélektani realista színjátszás az, ami folyik, a szerep-

netet kivéve csaknem öt órán át, a végén oldalról fújó szélgépek segítségével percekig tartó hóvihár támad, a színészek arcába vág, úgyhogy el kell fordulniuk. A zúzalék egyre vastagabban fedi a padlót, föl kell szántani, bele kell gázolni, és persze rátapad a ruhára, arcra, bőrre.

Perceval egyetlen ember négy alakváltozataként, egy életút négy etapjaként fogja föl a négy Molière-karaktert, és még erre is rátesz, amikor magával a darabok szerzőjével azonosítja. „Ő”, így is nevezi az egygyé gyúrt figurát – a drámaíró és bohóc, a tragikus lélek és a Napkirály mulattatója, aki szenvedélyes komédiáinak írójaként, producereként és a főszerepek valószínű alakítójaként saját sorsát élte és halta (a véget tekintve szó szerint) a színpadon. A létezés nagy kérdésére keresett válasz szenvedélye egybefonódik a színházba mint élethivatásba ölt szenvedéllyel, és a szeretve-gyűlölet öngúnnyal vegyes nyilvános provo-



lők hatalmas üres térben mozognak, kerekekre szerelt hangfalakat használnak bútorok, az előadás úgy kezdődik, hogy a sötétből lassan kibontakozó térben hosszú tízpercekig mozdulatlan pózokban ülnek vagy fekszenek a hangszekrényeken, többen kényelmetlenül kicsavarodva – van időm elgondolni, mit szólnának ehhez a mi nagy színészeink –, és lassan kibontakozó akusztikai freskóként hangicsálva, zümmögve, dünyögve kreálnak-modulálnak szöveget és dallamot. Miközben folyvást hull a hó. A hó – könnyű, fehér habanyag – mindvégig esik, a két szü-

kációjába torkollik. Ezen a ponton nem tehetünk mást, mint hogy még egy személlyel kibővítjük az allegorikussá vált – egyfajta Akárkivé transzponált – figurát: magával Percevallyal. Ha blaszfémianak tűnik is, az ő provokatív teatrális szenvedélye izzik a mababrikus előadás legmélyén.

A részletes ismertetéshez nyelv- és darabismeretre lenne szükség, mivel egyértelműen fölismerhető ugyan, „hol járunk” – a darabok, *A mizantróp*, a *Don Juan*, a *Tartuffe* és *A fősvény* ebben a sorrendben „lineárisan” követik egymást –, sőt egyes részletek is



könnyen azonosíthatók, de a szöveg mégiscsak az új szerzőktől származik. Mindezek hiányában – őszintén szólva: fölszabadultabban – a színházi nyelvnek és a színészi játéknak tudtam szentelni minden figyelmemet, az alaphelyzetek „zsigeri” megértése ehhez elég támpontot adott, és minden túlzás nélkül lenyűgözött. Alceste-ként Thieme a „mikrofonhoz kötvé” játszik, mintegy belekapaszkodva, támaszt keresve hányja a világra világ- és öngyűlöletét; még Célimène-nel szeretkezve is – ezzel a töményen fizikai, testi, mégis merő stilizáció aktussal, amely később más módon megismétlődik Elmirával – mintha csak azért fordulna át paroxizmusba, hogy ellenbizonyítékot szerezzen. De hiába, a többiek elhagyják, vagy ő hagyja el őket, mindegy, a lényeg, hogy nincs „társaság”, magány van, Don Juan nem támadó, hanem menekülő, ami hódítás helyett maszturbálásba, cinikus világunyorba és meddő halálvágyba fordul.



BALRA:  
Patrycia  
Ziolkowska és  
Thomas Thieme

JOBBRA:  
Az előtérben:  
Patrycia  
Ziolkowska,  
Christina Geiße  
és Thomas  
Bading

Matthias Horn  
felvételei

A kiüresedést az úr betöltésének vágya követi, Tartuffe a saját világmagyarázatát keresi a vallásban, azok társaságában, akiknek mindenük megvan, kivéve a válasz a létkérdésre, amíg ki nem derül, hogy a révült hit mögött is üresség lappang, a „guru” pedig abból is kiforgatta őket, amijük volt. Harpagon már „évekkel később” ül a pénzén, környezete a bomló test elenyészését várva gubbaszt körülötte – mint a keselyűk az élve rothadó hús fölött, mondja Perceval –, míg ő maga haláláriában, szárazra vetett halként próbál átvicckélni a túlvilágra.

A „történet” keveset mond a játék szarkasztikus-gunyoros, pszichofizikailag motivált stílusához képest, amelyben a „száraz” verbalitás egyesül a testi jelenlét intenzitásával és a monotonitása ellenére erőteljes vizualitással. Thieme „pofátlanul” adja önmagát, olyan, mintha elhanyagolt civil mivoltában, testi tohonyaságában, póreségében, gusztustalanságában létezne, kidüllesztí pucér hasát, összeszedetlenül mozog, piszkálja a mikrofonzsinórt, lajhárként járkál, nem lép be a jelenetbe és nem lép ki belőle, nincs mibe, nincs szituáció, nincs karakter, csak egy önégető, gunyoros, cinikus „akárki” van, aki saját személyiségét „bocsátja áruba”, nyersen, durván, drasztikusan, „átalakulás nélkül” lesz a színpadon az, aki. Hogy *egészen pontosan ki*, azt meg nem tudnám mondani. „Ő.” Senkihez és semmihez nem tudom hasonlítani, mert a mi színházunkban nincs hasonló. Jellegében sem.

A többiek ugyanígy játszanak. Van közöttük kitűnő színész, ritka jelenség – mint Patrycia Ziolkowska és Karin Neuhäuser –, és vannak, akik egyszerűen *tudják* ezt a nyelvet. Amiben van direkt komédia, brechti elidegenítés, drasztikum, kuplészerű ének, blaszfémia, provokáció, polgárpukkasztás – Thieme percekig szellent a mikrofonba, szájjal, persze –, erotika. De minden látszat ellenére semmi sem természetes, minden magas fokon stilizált (ha valakit levezelnek, kis ásványvizes palackkal teszik), és mindenben a valóságértelmezés szenvedélye nyilvánul meg. Ha tetszik: önégető módon.

Van, aki nem bírja. Az előadás ötödik órájában, amikor Thieme már öt perce ismételtette a mikrofonállvány monoton billegtetésével, testsúlyának áthelyezésével ingaszerűen „táncolva”, a belé kapaszkodó Ziolkowskával a hátában, hogy „*Liebe ist... Liebe ist...*”, egy elegáns ötvenes úriember nem túrtóztette magát, dühösen beszólt, majd búúúúzni kezdett. Minden folytatódott tovább, néhány színész kinézett a nézőtérre, hátulról pedig megszólalt egy hang: „*Weiter!*” És ment tovább az előadás. A végén pedig tombolt a közönség.



## MINDEN PÉNTEKEN!

KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL

VAGY FIZESSEN ELŐ!

Kedvezményes éves előfizetési díj 15.500 Ft

Megrendelhető a szerkesztőségben:

1089 Budapest, Rezső tér 15. Tel: 06-1

210-5149, 210-5159,

Fax: 303-9241 • e-mail: lapterjesztes@es.hu

Tompa Andrea *Egy bal moralitás című, Szigliget* c. színpadi adaptációm kritikájában (SZÍNHÁZ, 2007. augusztus) a következőt állítja valótlanul:

„Itt inkább csak egy történet vándorol afféle szabad, morális aggályok nélküli rablással.”

Ezzel szemben az igazság az, hogy a *Balmoral* című bohózat átírásához személyesen a szerző Michael Frayntól hozzájárulást kértem és kaptam, az elkészült műről és a változtatásokról neki levélben beszámoltam, kérésére a magyar változatot elküldtem. Az előadások után Michael Frayn szerzői jogdíjban részesül.

Tompa Andrea nem vette a fáradságot, hogy az eredeti darabot elolvassa, sem pedig, hogy az adaptáció jogi háttere felől tájékozódjon – ahhoz viszont elegendő erkölcsi fölényt érzett magában, hogy engem gátlástalan lopással vádoljon meg. Meglepve ettől a színvonalról nem vagyok, de úgy érzem, a színikritika megleghetne avval, hogy a színház és művelői iránti irtózatának hangot ad; a jó hírnév és becsület megsértéséig nem kellene elmennie.

Hamvai Kornél

## VÁLASZ HAMVAI KORNÉLNAK

Bár még soha nem keltem egyetlen cikkem védelmére sem szóban, sem írásban, bízván abban, hogy a cikk megvédi önmagát, a jogvita elkerülése végett Hamvai Kornélnak az alábbiakat válaszolom.

Hamvai Kornélnak sem jó hírnevét megsérteni, sem becsületébe gázolni nem kívántam. Jogi értelemben vett lopással, más szellemi tulajdonának jogtalan bitortlásával cikkemben nem vádoltam. Darabjával kapcsolatos bírálatom tisztán esztétikai vonatkozású. A „szabad rablás” fogalmát úgy használom, ahogy a posztmodern irodalmi gyakorlat értelmezésében bárki teszi. Néhány hónappal korábban írtam egy másik kortárs magyar darabról: „Az irodalom, a színház és általában a művészet ősi logikája szerint »veszi kölcsön a szerző a történetet«: a történet közkinccs, adjuk-vevesszük, lopjuk, átírjuk, kisajátítjuk, lízingeljük.” (SZÍNHÁZ, 2007. április) Egy kortárs magyar író, a cikkben is idézett Tasnádi István is ezt írja darabja színlapján: „A szerző szívesen kijelenti, hogy az alapötletet Nyikolaj Erdmantól lopta.”

A szerzőség, a szellemi tulajdon és az eredetiség esztétikai kérdéseit a kortárs irodalomban nemrég e lap oldalain fejtegettem: „...az antik drámától kezdve sosem voltak nagy történetek, sosem volt máshogy, mindenki kisajátított valamit, hogy milyen mértékben és hogyan, az már kulturális paradigma, kánon kérdése – írtam egy adaptáció-vitában; érvelésem így folytatódik: – ...Eredeti-e egyáltalán ma valami? Amikor Esterházy Péter lemásolja Ottlik *Iskola a határon*-ját, milyen művet hoz létre? Eredetit? Igen. Hamisítványt? Igen. Tehát ezek a kérdések szentim a posztmodern követő korszakban így már nem relevánsak.

A szerzőség kérdése esztétikai szempontból szintén érdektelen. A magyar és a világszínpadon számtalan többszörös identitású művel találkozhatunk, egy sereg előadás szerzőiként vagy sok nevet sorolnak fel, vagy egyet sem, például azért, mert kollektív alkotás, vagy több ember közös munkája; esztétikai szempontból, a mű relevanciája szempontjából ez szintén érdektelen. Jogilag persze fontos.” (SZÍNHÁZ, 2006. július) Mint erre a *Szigliget* című darabról írt kritikában is utaltam, az átírás általános gyakorlata a mai magyar színháznak. E kérdést a maga egészében – a művészi gyakorlatot és jogi vonatkozásait egyszerre – soha senki sem vizsgálta még. Hogy a posztmodern átírási gyakorlat és a jogvédelem hogyan él együtt, milyen határai vannak az átírásnak, kinek meddig tart a saját szövege, és hol kezdődik a másiké, olyan kérdések, amelyeket a jog tulajdonosai, valamint a szerzők (fordítók, átírók) döntenek el, ez nem tartozik a kritikusra.

Másrészt a Hamvai Kornél által nehezményezett mondatban a „morális aggályok nélkül” fordulat megint csak tartalmi, esztétikai kérdésre vonatkozik. Mint írásom címe is jelzi, az elemzés a moralitás kérdése körül forog: azt állítom, hogy Hamvai Kornél darabjában úgy nyúl az általa választott korhoz és problémakörhöz, hogy nem vizsgálja a morális tétjét, mivel bohózatot ír. Azt, hogy „morális aggályok nélkül” nyúl az eredeti darabhoz, ebben az értelemben írtam.

Abban Hamvai Kornélnak igaza van, hogy a Frayn-darabot nem olvastam, nem keltette fel az érdeklődésemet.

Hogy mennyire nem török, eddig sem törtem Hamvai Kornél drámaírói jó hírnevének megsértésére, bizonyosságul álljon itt az is (ami a magyar olvasó előtt ismeretlen), hogy két idegen nyelvű (angol és szlovák) kötetben is közreműködtem szerkesztőként és válogatóként, amelyekben Hamvai Kornél eredeti darabjai jelentek meg, továbbá egy angol nyelvű tanulmánykötetben eddigi drámaírói munkásságát mutattuk be.

Tompa Andrea

## SUMMARY

At the beginning, three contributions are centred on the outstanding company Chalk Cercle. Balázs Perényi extols its *Hamlet*, Balázs Urbán analyzes *PestiEsti* (appr. *Budapest Evening Program*), a series of exercises by András Vinnai and Krisztián Peer, while Ferenc Tarr describes the workshop for young people held at Komárom by Árpád Schilling, the company's leader.

Critics Tamás Tarján, Szabolcs Székely, Andrea Rádai, Glória Halász and Tímea Papp saw for us *Hungarian Rondo* by Mihály Kornis (Pest Theatre), *The Armchair* by András Vinnai and Viktor Bodó (Nyíregyháza), Shakespeare's *All's Well That Ends Well* (Comedy Theatre), *Murderous Attempt* by Virág Erdős (Nyíregyháza) and *Hérons* by Simon Stephens (Colibri Theatre).

Subsequently we meet Andrea Stuber in conversation with actor-director Bertalan Bagó, arts director of the Zalaegerszeg theatre, and Ildikó Lőkös who talked to the Hungarian designers participating at the Prague Quadriennale, great meeting point of world design and to author András Forgách, member of the jury.

The following study by French expert Laure de Verdalle presents and examines the changes of structural and artistic aspects in the theatre of the former German Democratic Republic after the reunification.

Our column on contemporary dancing starts with three reviews. Krisztina Horeczky saw *The Tempest*, a variant on Shakespeare's play by Andrea Ladányi and her company; Virág Vida shares her impressions on *XX<sup>th</sup> Century*, a program of the Szeged Contemporary Ballet headed by Tamás Juronics and Csaba Kutszegi reports on the eight offerings of young contemporary choreographers at the Erkel Theatre. The latter also talked to choreographer Gábor Mihályi, arts director of the Hungarian State Folk Company.

This time the column on theatre history offers some seminal writings of the great French director Jacques Copeau, with commentaries by Hungarian director Géza Bodolay. We also publish a study on a little-known chapter of our theatre history: László Lőrinc introduces an exhibition at the Bajor Gizi Museum by presenting the puppet theatre Arc-en-Ciel of Géza Blattner, a highly regarded company that emerged in Paris in 1929.

Two contributions by Tamás Koltai make out our column on world theatre; our editor points out the audacious revivals of some popular operas at Salzburg and Bayreuth, and appreciates another event of the Salzburg Festspiele: Molière *A Passion*, Luk Perceval's masterful compilation of four of Molière's plays, with Thomas Thieme in the leading role.

Playtext of the month is *On This Side of Marriage and Beyond* by János Háy.