

2009. JANUÁR
WWW.SZINHÁZ.NET

Színház



1427



Fidelio

Gorkij és kora

Oresztész

Kétezerhetvenhét

Mezzo-fesztivál

TÁP Színház

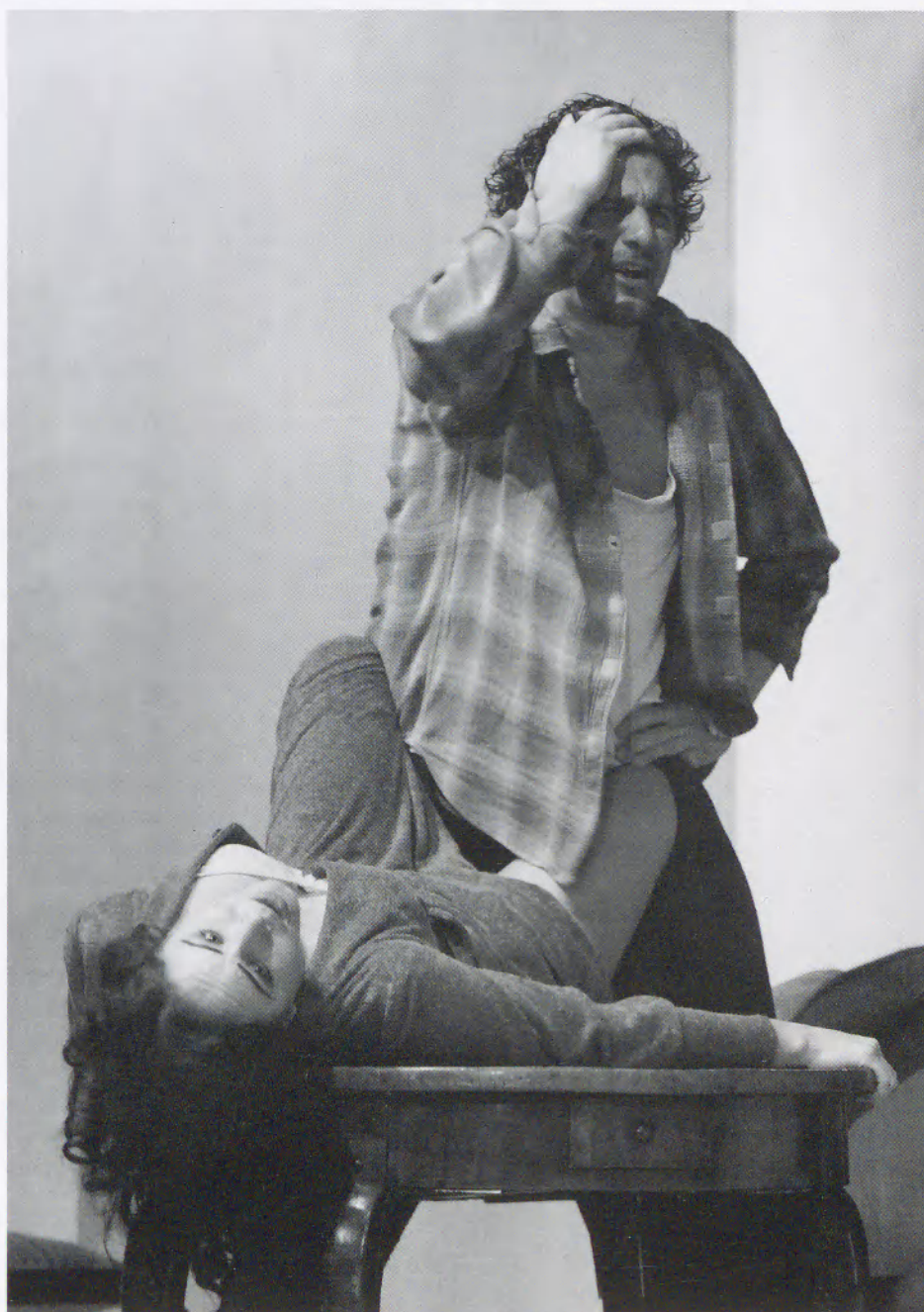
VILÁGSZÍNHÁZ:
Purcărete: Faust
Lupa: Factory 2

392 Ft



nka
Nemzeti Kulturális Alap

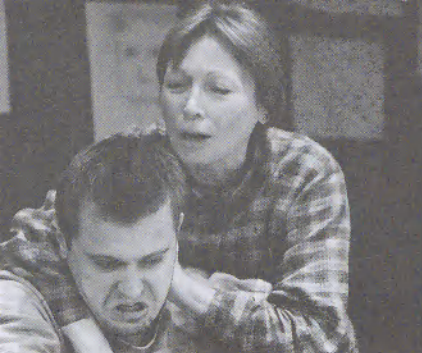
Shakespeare/Spiró György: II. Richárd király tragédiája (dráma)



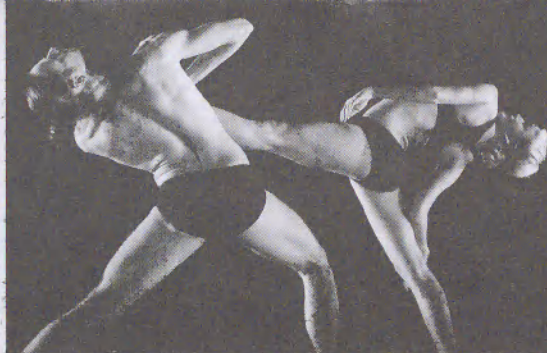
Ónodi Eszter (Nagyezsda) és Nagy Ervin (Cserkun) a Barbárokban

(Katona József Színház)

Koncz Zsuzsa felvétele



KÉTEZERHETVENHÉT
Katona József Színház, Kamra
Schiller Kata felvétele



ENTITY
Random Dance Company
Koncz Zsuzsa felvétele



PURCÁRETE – FAUST
Nagyszeben
Scott Eastman felvétele

1443 1429

Gorkij és kora

- 2 Szántó Gábor András:
Zeneértők előnyben
A harmincas évek
Gorkij-szindarabjairól
- 7 Urbán Balázs: Mocsaras tájak
Makszim Gorkij: Barbárok
- 10 Kolozsi László: Nem bűnös
Makszim Gorkij: Vassza
Zseleznova; Bertolt Brecht:
A kivétel és a szabály

Kritikai tükör

- 13 Szántó Judit: Ismét
felzendülnek a klasszikusok
Euripidész: Oresztész
- 15 Sz. Deme László: Így jár a világ
Edward Bond:
Kétezerhetvenhét
- 18 Tarján Tamás: Kihangosítás
William Shakespeare:
II. Richárd
- 20 Tompa Andrea:
Túl kegyes halál
Sopsits Árpád: Fekete angyal
- 22 Nyulassy Attila – Ugrai István:
Képfolyam-kurzus
Georg Büchner: Woyzeck
- 24 Selmeczi Bea: Végszínhely
Dennis Kelly: Zsácutca
- 26 Halász Glória: Álarcosbál
Frank Wildhorn – Nan
Knighton: A Vörös Pimpernel

Opera

- 28 Péteri Lóránt: Fidelióm,
Fideliód, Fideliója
Ludwig van Beethoven:
Fidelio
- 32 Márok Tamás:
Új operajátzás, új dilemmák
Mezzo-fesztivál
- 35 Koltai Tamás:
Petepite Bizet
Carmen CET

Műhely

- 37 Deres Kornélia –
Herczog Noémi:
Egy népszerű alternatív(a)
Kortárs kísérletező formák
a TÁP Színházban

Portré

- 43 Demény Péter: Csíky András
– szorongó önmagunk

Tánc

- 47 Kutszegi Csaba:
Útmutató útvesztő
Labirintus
- 48 Halász Tamás:
Az illúzió végtelenje
A Compagnie Greffe
vendégjátéka

- 50 Horeczky Krisztina:
Azonosság

- Az E-motion vendégjátéka
- 51 Lőrinc Katalin:
Leszabályozhatatlan létünk
A Random Dance Company
vendégjátéka

In memoriam

- 53 Gajdó Tamás:
Egyszemélyes intézmény
Kerényi Ferenc (1944–2008)

Világszínház

- 54 Tompa Andrea: Orgia közben
Silviu Purcărete
Faust-rendezése
- 56 Tadeusz Nyczek: Andy 2
Krystian Lupa Factory 2
című előadása
- 62 Rózsa Mihály:
A színházcsinálás
titokzatos történet
Beszélgetés Jean-Louis
Martinellivel

DRÁMAMELLÉKLET:

William Shakespeare:
II. Richárd király tragédiája
Fordította: Spiró György

A CÍMLAPON: Jelenet az Operaház Kovalik Balázs rendezte *Fidelio*-előadásából • Schiller Kata felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLII. évfolyam 1. szám
2009. január

Megjelenik havonta
XLII. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

www.szinhaz.net

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

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

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

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

OKTATÁSI ÉS KULTURÁLIS MINISZTERIUM

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

OSZMI Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet

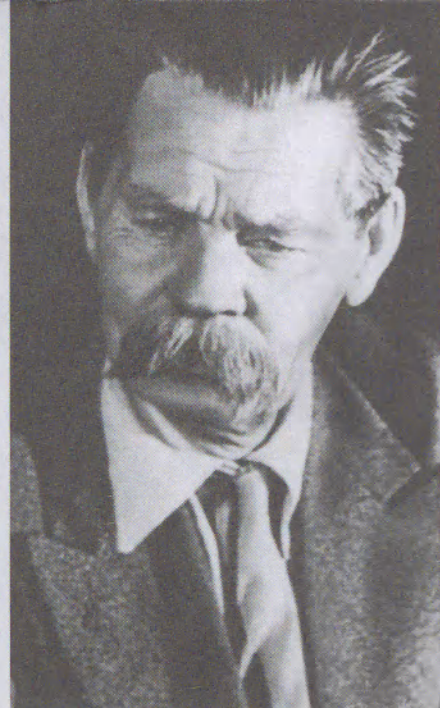
Hungary Színházai Portál

Szántó Gábor András

Zeneértők előnyben

A HARMINCAS ÉVEK

GORKIJ-SZÍNDARABJAIRÓL



A moszkvai színházak műsorát nézegetve megnyugvással látom, hogy nemcsak nálunk játsszák Gorkij darabjait. A moszkvai Kis Színház 2008 októberében tűzte újra műsorára *A nap fiait*, és az író nevét ma is viselő Moszkvai Művész Színház (Moszkovszkij Hudozsesztvennij Tyeatr *imenyi Gorkovo*) szintén folyamatosan műsorán tartja mind az *Éjjeli menedékhelyet*, mind a négy éve új rendezésben játszott *Vassza Zseleznovát*. Az író ellen intézett korábbi támadások után, amikor nemcsak a kezdeményezésére újraindított, puskinsi *Lityeraturnoj gazeta* címlapjáról tüntették el az arcképét, hanem a halála színhelyén felállított emléktáblát is leszerelték, ez mindenképpen pozitív fejleménynek mondható.

Az emléktábla azóta ismét a helyére került, és a nevezetes irodalmi újság fejlécén is újra megjelent az író profilja. Gorkijt lehet szeretni vagy nem szeretni, de aligha lehet csak úgy kitéssékelni az irodalom és a kultúra történetéből. Tudta ezt már Mihail Bulgakov is, aki ezt jegyezte fel róla húszas évekbeli naplójában: „Most Gorkij mestermunkáját, *Az én egyetemeimet* olvasom [...] Gorkij mint ember nem rokonszenves, de milyen nagy és erős író, milyen döbbenetes és fontos dolgokat mond...”¹

A Viharmadár régi és mai ellenfeleinek természetesen nem az ilyen művek alkotójával vagy a bolsevik forradalommal szembeszálló merész publicistával gyűlt meg a bajuk, hanem a harmincas években fontos közéleti szerepet vállaló személyiséggel, aki véleményük szerint az elnyomottak és az üldözöttek bátor pártfogójából „az elnyomók megértő védelmezője és támogatója” lett.² A „szerepváltó” Gorkij koncepcióját valló Szolzsenyicin egyenesen azt fejtegette, hogy Sztálin fölösleges óvatosságból ölette meg Gorkijt, mert az bizonyára a nagy terror időszakát, „az 1937-es esztendőt is megénekelte volna”.³

Az erkölcsi és politikai elmarasztalásnak ez a tényeket helyettesítő feltételes módja Gorkij kritikusanál gyakran a tényleges „énekekre”, vagyis az irodalmi alkotásokra is rávetült, amelyeket néha túlságosan könnyen minősítettek gyenge vagy feledhető alkotásoknak: például „a *Szomov és a többiek* c. dráma (1931) hazug: az értelmiség mérnökök szabotázsáról szól.

Olvashatatlanul rossz.”⁴ „Az úgynevezett »szocialista realista« drámák (*Ellenségek*, *Szomov és a többiek*, *Doszttyigajev [és a többiek]*, *Vassza Zseleznova* stb.) erőszakolt tételessége, kimódolt osztályharcossága ma már önpáródianak hat a színpadról” stb.⁵ A művektől eltanácsolt olvasó ilyenkor csak azon értetlenkedett, hogy egy „erőszakosan tételes”, „szocialista realista” *Vassza Zseleznovából* a szovjet feldolgozások (1953, 1983) mellett vajon miért készült egy-egy – nem szocreal – nyugatnémet (1963), francia (1972) és jugoszláv (1977) filmváltozat is...

Vajon nem az elhamarkodott bírálók „énekhallásában” volt itt a hiba?

D. Gorbov, a húszas évek jeles kritikusa már 1928-ban figyelmeztetett arra, hogy Gorkijt nem lehet a modernizmus – így a szimbolizmus – hatásaitól elkülönítve tárgyalni.⁶ Hadd tegyem hozzá: attól a szimbolista ars poeticától elválasztva sem, amely Paul Verlaine *Költészettana* szerint „a zene kalandját” is igényli az alkotótól („Zenét minékünk, muzsikát! / [...] Egy jó kaland legyen dalom / [...] A többi csak irodalom.” – Kosztolányi Dezső fordítása).

Gorkij már fiatal korában cikket írt Verlaine-ről (*Paul Verlaine és a dekadensek*), és későbbi nyilatkozataiban is lelkesedett a költő zeneiségeért.⁷ Színdarabjaiban szintén fontos – értelmező – szerepet tulajdonított a zenének. Az *Éjjeli menedékhelyben* – eredeti címe: *A mélységben* – háromszor is nekikezdenek például egy börtönnótának („Fölkel a nap, s lehanyatlík”), amelyet egyszer sem tudnak végigénekelni. A pince mélyén maradt lakók harmadik próbálkozását épp „a törülközőt bedobó” Színész öngyilkossága szakítja fél-

¹ M. A. Bulgakov: *Sárba taposva. Naplók, levelek 1917–1940*. Bp., Magvető, 2004, 31.

² V. Sentalinszkij: *A feltámadott szó. A KGB irodalmi archívuma*. Bp., 2004, 333.

³ A. Szolzsenyicin: *Arhipelag Gulag*. Moszkva, 1991, 44.

⁴ Hetényi Zsuzsa: *Gorkij*. In *Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig*. Szerk. Zöldhelyi Zsuzsa. Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997, 264.

⁵ Nádra Valéria: *Gorkij: Éjjeli menedékhely*. In *Száz híres színdarab*. I. Szerk. Koltai Tamás és Takács István. Bp., Népszava, 1989, 339.

⁶ D. Gorbov: *Puty M. Gorkovo*. Moszkva, 1928, 70–76.

⁷ Lásd André Germainnek, a *Les Écrits Nouveaux* szerkesztőjének adott nyilatkozatát. In V. Sentalinszkij: i. m. 325.

be... Az eseményre reagáló és az egész művet záró Szatyin replikája – „Eh... elrontotta a nótát... Ez a bolond!” – itt nemcsak szó szerinti jelentéssel, hanem az ember egész életvitelét minősítő jelentőséggel bír. Azt sugallja, hogy egy ilyen, *szabadulásról* szóló nótát nem szabad félbehagyni és „elrontani”, hanem „végig kell énekelni”. (Egy jellemző apróság. Vlagyimir Nabokovtól tudjuk, hogy az első nagy sikerek honoráriumából Gorkij munkanélkülieknek és otthontalanoknak berendezett menhelyet is alapított, amelyet könyvtárral és *pianínóval* szerelt fel...) ⁸

Az élet gorkiji „verméből” való kiemelkedéshez és az „ének végigénekléséhez” 1917 után persze a korábbiánál is nagyobb elszántságra és „kalandvágyra” volt szükség. A *Szomov és a többiek* bolsevikokkal szemben álló hősei között az író ezért egy *kalandor énektanárt* is felléptet („TROJERUKOV, sikertelen kalandor, kudarcai miatt bosszúvágy fűti, s mindenre képes”), aki a korabeli és a mai nézők okulására tanulságos eszmefuttatást rögtönöz a szóról és a zenéről (vagyis a szimbolista poétika alapelemeiről). Ez a javíthatatlan pedagógus a pusztá szavaknál magasabb rendű melódia fontosságát hangsúlyozza, miközben az üres szavakkal bánás hétköznapi funkcióját, ezek életmentően álcázó vagy álcázottan támadó szerepét is felvázolja: „Azt mondom a fiataloknak: a szövegnek, a szavaknak nincsen jelentősége! A lényeg mindig a dallam, a lélek főfő muzsikája, a drága, ősrégi muzsika... a halhatatlan... [...] Azt tanítom nekik, hogyan kell a hangokkal, a *hang-nemekkel* szavazni. Erre tanítom az ifjúságot.” ⁹

A tanár az Internacionálét hozza fel példának, amelyet ha nem az újkori tonális skálarendszernek, hanem a középkori egyházi hangnemeknek és modalitásoknak megfelelően adnak elő, akkor az nemcsak nevetségessé, hanem szövegével ellentétes értelművé válik:

„TROJERUKOV Tudja, kérem, más dolog a szó, más a dallam. A dallam a lélek igazi dala, vagyis az ember legigazibb lényege, legmélyebb igazsága, a maga igazsága. [...] Az Internacionálét például lehet egyházi módon énekelni, harmadik modalításban, hatodikban. (*Énekel*)

A múltat végképp eltörölni

KITAJEV (*csodálkozik*) Ó, mi az ördög! Valóban. Mulatságos.

TROJERUKOV (*körülnézve, felhangon*) Sokan, akik így éneklnek az Internacionálét, nem a régi világot tagadják meg, hanem annak feltámadásáért fohászkodnak; az új világból ugyanis elégük van...” ¹⁰

A harmincas évek Gorkijának megértését éppen ennek az „üres szavakon” túl felhangzó dallamnak a felfogása nehezíti, ami nemcsak a műalkotás természetes „rejtjelezettségének” a következménye, hanem egy mondandóját „megzenésíteni” kényszerülő, nyíltan nem beszélhető író önvédelme is. Az üressé váló szavaknak és a „melódiának” erre a kalandos együttélésére Gorkij hétköznapi megnyilatkozásai is utalnak. Korney Csukovszkij nemrég közzétett naplójában maga az író beszél egy efféle kettősségről, amely elengedhetetlenül szükséges az általa felvállalt élet- és értékmentő misszió sikeréhez, ugyanakkor jelentős erkölcsi hátránnyal is jár: „Tudom, hogy nem kötelesek szeretni, és nem is szerethetnek. Belenyugodtam. Ilyen a szerepem. Sokszor valóban kétértelmű vagyok. Azelőtt sohasem ravaszkodtam, de most ravaszkodnom,

hazudoznom és alakoskodnom kell a hatalmunk előtt. Tudom, hogy másképp nem megy.” (1920. október 3.) A későbbi évek szovjet valóságának értékelése szintén szóba kerül e naplóban, amely szerint Gorkij „a magánbeszélgetésekben ugyanolyan lelkesen szól e témáról, mint az újságokban, de ezt hatalmas adag gúnnyal teszi, amely az egész pátoszát érvényteleníti”. ¹¹

A kalandvágyból 1921-ig otthon maradó Gorkij ember- és kultúramentő tevékenysége „életének legfőbb értelme volt a bolsevizmus első időszakában” – mondta róla halála után egy másik orosz *énekes*, a hazájából emigrált Fjodor Saljapin. ¹² A szintén emigránssá lett I. Manuhin, az író tízes évekbeli kezelőorvosa (akinek természetesen Gorkij szerzett nyugati útlevelet), ugyancsak e kultúramentő misszióval indokolta páciensének az új hatalomhoz való közeledését: „Az októberi események feldühítették, nem bízott a bolsevikokban, és nem akart velük közösséget vállalni. Ha később úgy döntött, hogy feladja különállását, azt azzal a hátsó gondolattal tette, [...] hogy megpróbál hatni rájuk, nehogy újabb, helyrehozhatatlan ostobaságokat kövessenek el. »Az ördög tudja, mi mindent műveltek már eddig is« – mondta gondterhelten.

Így született meg benne »a bolsevikok bekerítésének« terve, ami tulajdonképpen azt jelentette, hogy a munkás-paraszt katonatömegek vállára akarta ültetni az értelmiséget, így akarván megmenteni az országot a pusztulástól.” ¹³

A későbbiek során persze nem a bolsevikok, hanem Gorkij és a hozzá hasonlók kerültek a bekerítettség állapotába. Találóa jellemzi ezt a helyzetet a KGB irodalmi archívumáról írt Sentalinszkij-könyvnek az a fejezete, amely a *Viharmadár kalitkában* címet viseli. A szerző ebben az Ilja Skapának kifakadó Gorkij szavaival igazolja ezt a bezártságot: „Nagyon fáradt vagyok... mintha áthatolhatatlan fallal vennének körül. [...] Bekerítettek... körbevettek... Egy lépést se tehetek se előre, se hátra!” ¹⁴ A kevés számú közvetlen bizonyíték közül bizonyára idézhette volna azt az Ilja Gruzgyevnek szóló, 1933. november 13-i levelet is, amely az Ördög-szigeten raboskodó Dreyfus szenvedésével és a csehovi 6-os számú körterembe csalt Ragin doktor jajkiáltásával utalt az Itáliától eltiltott Gorkij foglyul ejtésére:

„Itt vagyok a Krímben. Itália után idő előtt elhunytak érzem magam, mindenütt ciprusokat látok magam körül, mint az olaszországi temetőben. A csend körülöttem – kőkemény. A tengerből pokoli kénközság árad. [...] A fiam és a menyem elutaztak Olaszországba a dolgaimeért, én meg itt vagyok egyedül, mint Dreyfus az Ördög-szigeten, ez Csehov jajkiáltása.

Üdvözzel:
A. Peskov” ¹⁵

⁸ V. Nabokov: *Lekcii po russkoi literatury*. Moszkva, 1996, 376.

⁹ Gorkij művei. Visszaemlékezések, elbeszélések. Színművek 1924–1936. Bp., Európa Könyvkiadó, 1963, 471., 525. (Gellért György fordítása nyomán.)

¹⁰ Uo. 504–505.

¹¹ A. Vakszberg: *Gibel Burevesztnyika. M. Gorkij: Poszlednyije dvadcaty let*. Moszkva, 1999, 137., 215.

¹² Uo. 101.

¹³ V. Baranov: *Tragediya Gorkovo glazami emigrantov. Izvesztyiya*, 1997. 08. 14.

¹⁴ V. Sentalinszkij: i. m. 305., 367.

¹⁵ *Perepiska A. M. Gorkovo sz I. A. Gruzgyevim*. Moszkva, 1966, 330.

Az utóbbi idők kutatásai főleg az Oroszországban újonnan napvilágra került gazdag levéltári anyag, valamint a harmincas évek írói publicisztikája alapján igyekeznek megrajzolni az utolsó évek Gorkijának szellemi és lelki arculatát. Sajnos nem mindig veszik figyelembe, hogy az író a szovjet „újbeszél” nyelvhasználat közegében fogalmazta meg ekkori közlendőit,



Gorkij és Sztálinnal és egy ismeretlennel

amelyeket bizonyára nem mindig kell szó szerint érteni. Idézhetjük persze nemes borzadállyal a Sztálinhoz írt levelek vezérdicsérő közhelyeit (például „Nagy ember Ön, igazi vezér, és a Szovjetunió proletariátusa boldog, amiért egy ilyen erős logikájú, kimeríthetetlen energiájú második Iljics vezeti” stb.)¹⁶, de azt sem ártana ilyenkor megemlíteni, hogy fiatalabb munkatársai körében – és az 1934-es írókongresszuson! – Gorkij „komoly okokra” hivatkozva utasított el mindenfajta vezérkultuszt: vö. „A fasizmusban az a legszörnyűbb, hogy a felnövekvő nemzedéket a Führer iránti feltétlen odaadásra neveli. Megöli bennük a képességet, hogy önállóan gondolkodjanak, hogy objektívan értékeljék a valóságot. A vezérkedésre törekvés *mindig és mindenütt* aljasság – hangsúlyozta haragosan és nekihevíltén. – Olyan krónikus betegség, amely egyre súlyosabbá válhat. A hatalmába került betegen előbb nagyzási hóbort lesz úrrá, amit sötét árnyékként követ az üldözési mánia.”¹⁷

Az iménti kétértelműségek kezeléséhez mindenképpen hasznos figyelembe vennünk az írónak azt a valóságát, amelyet szintén Ilja Skapa idéz *Hét év Gorkijjal* című könyvében: „Hihetetlenül hangzik, de tény: én sohasem ismertem a félelmet. Valahogy elsorvadt bennem ez a képesség! Ha nem így lenne, az egész életem másként alakul. Annyit azért elmondhatok: az étellel nem érdemes céltalanul játszodozni. Az ember

ok nélkül ne dugja ki fejét a lövészárokból!... A józan észnek kell megsúgnia, mikor engedjük szabadjára az érzéseinket, és mikor fékezzük meg őket.”¹⁸

A fentiekből kirajzolódó gorkiji magatartás könnyen emlékezetünkbe idézheti mind a Csukovszkij naplójában említett író, mind a *Szomov és a többiekben* ábrázolt zenetanár viselkedését, akik szintén beszélgetőpartnereiktől függően használják az „üres szavak” és a „zenei kifejezőmód” eszközeit. Egy jó és jelentős alkotónál persze az érdekelne bennünket, hogy mennyire van jelen ez a „zene” a művekben is.

Az irodalomtörténészek általában nem keresnek a kései Gorkij szépirodalmi műveiben ilyen melodikus magasságokat és mélységeket. Úgy tartják, hogy a bennük feldolgozott, nagyrészt 1917 előtti témák már eleve a jelenkor problémáitól való eltávolodásról – vagy éppen elzárkózásról – tanúskodnak. A művek figyelmesebb elolvasása meggyőzően cáfolhatja ezt a vélekedést. Az író jól ismerő Kornyej Csukovszkij már 1924-ben megállapította, hogy a világra hatni akaró írói célkitűzés következtében a múltból szóló Gorkij-művek nem egyszerű visszaemlékezések vagy megkésett leleplezések, hanem a jelennek címzett aktuális fi-



gyelmeztetések is.¹⁹ Abban az értelemben, ahogy ezt már a Bulgakovtól csodált életrajzi trilógia elbeszélője is vallotta: „Ha emlékezetembe idézem a vad orosz életnek ezeket az ólomsúlyú gyalázatosságait, néha azt kérdezem magamtól: egyáltalában beszéljen-e róluk az ember? És mindig megújuló meggyőződéssel felelem magamnak: csak beszéljen; mert ez az eleven és visszataszító valóság, amely még a mai napig se pusztult ki. Ez a valóság, amelyet gyökeréig ismerni kell,

¹⁶ A. Vakszberg: i. m. 283. A levél dátuma: 1933. január 16.

¹⁷ I. Skapa: *Szem let sz Gorkim*. Moszkva, 1966, 261.; M. Gorkij: *Szobranije szocsinyenij v 30-i tomah*. T. 27, 334–335.

¹⁸ I. Skapa: i. m. 59–60., 63.

¹⁹ K. I. Csukovszkij: *Dve dusi Gorkovo*. maximgorkij@narod.ru

hogy gyökerestül lehessen kiirtani az emberi emlékezetből, az emberi lélekből, egész nyomasztó, szégyenletes életünkéből.”²⁰

A harmincas évek színdarabjai szemléletesen igazolhatják a múltnak ezt a gorkiji aktualizálását. Az 1931-ben keletkezett *Jegor Bulicsov és a többiek*ről a hivatalos irodalomtörténet korábban azt tanította, hogy a címszereplő sorsában az orosz kapitalizmus hanyatlását és közelgő bukását ábrázolta. A gorkiji dramaturgiáról írt – nem egészen hivatalos – könyvében B. Bjalik „az élet foglyaként” mutatja be a mű főhősét. Meggyőzően érvel amellett, hogy a darab konfliktusát egy életútja értelmében elbizonytalanodó ember, valamint e kétségeket – vagy ha kell: magát a kételkedő embert – megsemmisíteni akaró közeg összecsapása képezi.²¹ Jegor „harminc éve él idegenekkel”, „más utcában, mint ahová való”. Készül valamilyen határozott lépésre, valamilyen végső leszámolásra, de betegsége és gyengesége miatt egyre halogatja ezt: „Ha meggyógyulok, adok én nektek...” Rosszabbodó állapotát, a halálára spekuláló családtagokat, valamint a körülötte tapasztalt általános zűllést és romlást látva olyan apokaliptikus harag tölti el, hogy a hozzá küldött „gyógyító zenésszel” egyenesen a világ végéről és az utolsó ítéletről trombitáltat megdöbrent környezetének: „Fújd, Gábiel! Itt az utolsó ítélet! Világ vége! Trombitálj!”... A mű utolsó jelenetében a főhős ablaka alatt vonuló tüntetők az Internacionálét éneklik, ami a hagyományos értelmezések szerint egy, a főhősénél szebb és jobb világ hajnalhasadásának ígéretével zárja a darabot.

Ezt az élet foglyává lett, '17 előtti kapitalistát látva az embernek persze önkéntelenül eszébe jut az élet foglyává lett Gorkij is. A darab elején elhangzó telefonszám, a 17–63 mintha szintén erre a jelenig érő múlt-ra utalna, amikor a tizenhetes korszakhatár száma mellett épp az ekkor hatvanhárom éves Gorkij életkorát jelöli meg a „kapcsolási szám” másik felének. Ami természetesen jóval tágabb időkoordináták közé helyezi a cselekményt...

Gorkij „egyetlen barátja”, Leonyid Andrejev 1911-ben írt egy *Kísértetek* című elbeszélést, amelynek Jegor Pomerancev (kb. 'Narancsos Jegor') nevű hősét magáról Gorkijról mintázta, s ezt közölte alakja „prototípusával” is: „A tevékeny Jegor az elbeszélésben te vagy.”²² A húsz évvel későbbi, gorkiji Jegornak az első felvonás végén kedve támad egy kis narancsvodkát inni, de csalódottan látja, hogy „az egészségét óvó” házi „ördögök” ezt elzárták előle. A korábban Pomerancevnek hívott és Gorkijjal azonosított „Jegor” ezek után önmagát is rabnak és fogolynak nyilvánítja: vö. „BULICSOV [...] Iszom egy kis narancsvodkát. Az jó tesz. (A pohárszékhez megy) Bezárták ezek az ördögök. Ezek a disznók. Vigyáznak rám. Valóságos fogoly vagyok. Rab... semmi egyéb. // Függöny”²³

A narancsvodkának és Jegornak ez a közös rabsága váratlan fényt vet a dráma főalakjának önéletrajzi jellegére, akit így nem a halódó orosz kapitalizmus, hanem az 1931-es szovjet állapotok foglyának kell tekintennünk. „Bulicsovban sok van Alekszej Makszimovicsból” – mondta egykor Olimpiada Dmitrijevna Csertkova is, akiről az író a darab Glafiráját mintázta.²⁴

Az így kibontakozó, másfajta összefüggésrendszerben a mű egyházi hangnemű, imádságra és temetési

énekre hasonlító Internacionáléja szintén nem egy szebb és jobb világ hajnalhasadásáról, hanem az ilyen új világgal való elégedetlenségről és az eredeti ének „elromlásáról” tanúskodik. (Olyanformán, ahogy ezt a *Bulicsov*val egy időben írt *Szomov és a többiek* énektanára is elmagyarázta...)

A darabban ténykedő „ördögök” itt nem csupán a főhőst vetik rabságba – ők éneklik az utcáról felhallatszó Internacionálét is:

„BASKIN Micsoda imádság ez? [...] »Reszkessetek, mert feltámadt az elnyomott proletár...«

BULICSOV Aha! Micsoda ördögök ezek!”

Az ilyen énekért lelkesedő Sura szavaira a nála tapasztaltabb apa csak legyinteni tud: „Eh, Sura...” Ez az egész művet lezáró, félbehagyott mondat valójában rejtett önidézet, amelynek az *Éjjeli menedékhelyet* befejező Szatyin szavaiban találjuk meg a kiegészítését: „Eh... elrontotta a nótát... ez a bolond!...”

Mint e néhány, kiragadott példa is mutatja, Gorkij harmincas évekbeli színdarabjai számos veszélyes és eretnek gondolatot tartalmaznak, amelyeket nemcsak a jó hallású nézők számára kellett érthetően megfogalmazni, hanem el is kellett rejteni az avatatlan szemek és fülek elől.

Miért? Hát neki is volt félnivalója?...

Már hogyan lett volna!... Amikor 1917. október 18-án közzétette a készülődő bolsevik felkelés (a „Nagy Októberi Szocialista Forradalom”) ellen írt tiltakozását,²⁵ a cikkére válaszoló Sztálin így fenyegette meg őt: „Az orosz forradalom nem kevés tekintélyt döntött le. A forradalom ereje egyebek között abban is megnyilvánul, hogy nem hajolt meg a »nagy nevek« előtt, vagy szolgálatába fogadta, vagy ha nem akartak tanulni tőle, a semmibe [pontosabban „a nemlétbe” – Sz. G. A.] taszította őket. [...] Félünk, hogy Gorkijt »halálosan« vonzza valami oda közéjük, a régiségek tárába... Nos, ahogy tetszik... A forradalom nem tudja sem sajnálni, se temetni halottait...”²⁶

Ezt az egyértelmű, halálos fenyegetést az írás zenei fogantatású címe, a „Körülvön engem nagy borjak serege” is megerősítette. A cím voltaképpen a 22 (21). zsoltár 13. verse, amelyet Sztálinnál „a Novaja Zsizny halálra rémült neuraszténiásai” (azaz Gorkij és a vele együtt tiltakozó Zinovjev és Kamenyev) énekelnek. Az általa nem említett (de mindkettejük által jól ismert) régi legendákban és krónikákban viszont az a Borisz herceg teszi ezt, aki az orosz ortodox egyház első szentje volt, s aki szintén ezzel a zsoltárral fogadta a rá támadó gyilkosokat: „Befejezván a hat zsoltárt, s látván, hogy a meggyilkolására küldöttek már megjelentek, ismét zsoltárokat kezdett énekelni: »Körülvettek

20 Makszim Gorkij: *Gyermekkorom. Inasévek. Az én egyetemeim*. Bp., Magyar Helikon, 1961, 207. Radó György fordítása.

21 B. Bjalik: *M. Gorkij – dramaturg*. Moszkva, 1977, 461–500.

22 Gorkij i Leonyid Andrejev. Nyeizdannaja perepiszka.

Lityeraturnoje naszledszto, 72, Moszkva, 1965, 388.

23 Makszim Gorkij: *Drámák*. Bp., Európa Kiadó, 1983, 252. Gábor Andor fordítása nyomán.

24 *Vokrug szmertyi Gorkovo. Dokumenti, fakti, verszii*. M. Gorkij. *Matyeriali i issledovanyija*, 6. Moszkva, 2001, 85.

25 *Novaja zszizny*, 1918. október 18. Lásd még Makszim Gorkij: *Nyeszvojevremennije miszli*. Editions de la Seine, Paris, 1971, 100–102.

26 I. V. Sztálin *Művei*. 3. köt. Bp., Szikra Kiadás, 1950, 423. (Kiemelések tőlem. Sz. G. A.)

engem kövér bikák...», »Gonoszok gyülelész hada vett körül engem...«²⁷

E sztálini fenyegetés mélyen rögződött hatásáról – és Gorkij növekvő veszélyérzetéről – az író Ilja Skapatól idézett kifakadása is tanúskodik („*Körülvettek... bekerítették...*” – oroszul: „*Okruszili... oblozsili...*”), hisz ebben ugyanaz az „okruszili” szó áll a mondatkezdő, fő helyen, mint Sztálin baljós gúnyolódásaiban és fenyegetéseiben („*Körülvőn* engem nagy borjak serege – oroszul: „*Okruszili mja tyelci mnozi tucsni*”).

A Gorkij–Sztálin viszonyban kapcsolatban egyszer megkérdezték a tanítványaim, hogy ez a magát bátorinak mondó író vajon mért nem írta meg a sztálini korszak gyalázatosságait is. A naiv, de jogos kérdés hallatán arra kértem őket, hogy olvassák el egyszer a *Vassza Zseleznovát* is.

Ez a műve akkor keletkezett, amikor az Academia kiadót vezető Kamenyevvel együtt ismét időszerűnek ítélte az orosz forradalmárok erkölcsi nihilizmusát bíráló Dosztojevszkij-mű, az *Ördögök* kiadását.²⁸ Javaslata egyet jelentett a világ „gonoszsága” ellen küzdő és a „jó cél” érdekében minden eszközt megengedő „forradalmi etika” elutasításával. „Nem és nem! – hangsúlyozta ekkoriban fiatal munkatársainak. – A tiszta cél tiszta eszközöket is követel... Mindig!... [...] A jesszuiták doktrínája, »A cél szentesíti az eszközt«, a gonosztevőknek és azok ideológusainak a morálja.”²⁹ A *Vassza Zseleznova* első, 1911-ben készült változata még azt sugallta, hogy talán kétes eszközökkel is lehet jó ügyet szolgálni. A második, 1935 végén írt változat arról szólt, hogy a bűnöző típusú embernek az ügye is bűnös. „Rettenetes ember maga. Ha hallgatom a beszédjét, kezdek arra gondolni, hogy a bűnöző típusú ember tényleg létezik” – mondja Rachel (ejtsd: „Rasel”) a címszereplő Vasszának. Ez a „világos fejű nő”³⁰ csak a mű második változatában jut szerephez Gorkijnál, aki a Rachel–Vassza párviadal bemutatása kedvéért teljesen új darabot teremt a régiből.

Műve most is a régi gyalázatosságok mai továbbélésére figyelmeztet. Az 1911-es változatban szerencsére már megvan az a „Zseleznova” név, amely magyarul „vas”-at – pontosabban „Vas”-t – jelent, s amely az 1917 utáni olvasókban könnyen felidézheti az „Acél” – oroszul a „Sztálin” – nevet. Ez lehetővé teszi, hogy a második változattal bemutatott „vasasszonyi” módszerekben – az ügyre szegyet hozó személy öngyilkosságra kényszerítésében (vagy megmérgezésében), a terhelő tanú meggyilkolásában, az útban álló családtag csendőrkézésre adásában, egy mindenkit beszerző „jelentő rendszer” kiépítésében – lépten-nyomon felismerjük e bizonyos Acélember metódusait.

Hogy is mondta Sztálin Gorkijról? „Gorkij a művészet embere, a hangulatoké, az érzelmeké, amelyek könnyen félrevihetik őt [...] Képes rá, hogy hatalmas kárt okozzon a pártnak.”³¹ No meg a munkásosztálynak. Pontosabban Sztálinnak. A nyers és célratoró Vasasszony itt is pontosan fogalmaz: „Osztály, osztály... Micsoda osztály? Én vagyok az osztály.”

Igaz, XIV. Lajos is mondott ilyesmit, de a Gorkij által pátyolgatott Bulgakov darabjában természetesen ő is a Gazdára hasonlít...

Sztálint a harmincas években kezdték a pártapparátus berkeiben Gazdának nevezni. Leopold Averbahnak írt, 1932. március 30-i levelében Gorkij is így aposztrofálja őt: „Írtam a gazdának.”³² Vajon milyen Gazdára gondolhatott, amikor a Vasasszonnyal szembeszálló és azt megfenyegető Rachel szavait leírta: „Nem sok van már hátra a magukfajtáknak, a maguk osztályának, a gazdáknak. Másik gazda nő fel már, fenyegető erő növekszik, az széttapossa magukat, széttapossa.”

Egy bizonyos – egy bő fél évet még élt utána...³³

Azzal kezdtem, hogy örülök a Moszkvában és Budapesten játszott Gorkij-darabok növekvő számának. A harmincas évek művei közül mindkét fővárosban a *Vassza Zseleznova* szerepel ma a színházak műsorán. A színpadi megformálás jelentős különbségei ellenére is van a Művész Színház és a Nemzeti előadásában egy közös vonás, ami jelentősen mérsékli a Gorkijt úgy-ahogy ismerni vélő ember örömet. A címszereplő rokonszenves és tragikus alakká emelésére gondolok, akit Moszkvában egyenesen az orosz nemzeti karakter hordozójának, a mindig jót akaró, de a világ gonoszsága miatt különféle stílikre kényszerülő nemes oroszóság képviselőjévé kanonizálnak. E patriotá értelmezés következtében a vele szembeszálló Rachel természetesen egy gyökértelen és démoni forradalmiság hordozója lesz, aki egyenest Dosztojevszkij *Ördögökéből* lép a Művész Színház színpadára. Kettejük összecsapásának legszánandóbb áldozata az anyját, Vasszát őszintén szerető és annak halálával végképp eláruló Ljudmila lesz, aki az előadás végén hófehér angyalruhában áll meg az előtte tátongó szakadék előtt.

A budapesti előadásban szintén Vassza az egyetlen biztos pont. Hozzá képest mindenki egymással felcserélhető és egymással pótolható alkalmatlanságként „funkcionál”. Vassza elszánt és tehetséges üzletasszony, aki a világ gonoszságával szemben mindenféle kétes machinációra „kényszerül”. E kétes machinációk egyrészt a környezet életképtelensége, másrészt a Vasszával szembeszálló „Ráhel” buggyant lotyóvá alacsonyítása révén kapnak bizonyos „önértéket”, de ettől még nem lesznek a gorkiji szövegnek és a gorkiji „zenének” megfelelő értékek.

A világnak ugyanis ma sem olyan Gazdákra van szüksége, akikből egykor a szerzőnek is *halálosan* elege volt.

²⁷ Iglói Endre – Misley Pál: *Drevnyerusszkaja hudozsesztvennaja proza – Régi orosz széppróza*. Bp., Tankönyvkiadó, 1977. 35.

²⁸ A. Vakszberg: i. m. 333.

²⁹ I. Skapa: i. m. 91.

³⁰ Gorkij művei. 20. köt. *Levelek (1889–1936)*. Bp., Európa Könyvkiadó, 1965. 627.

³¹ A. Vakszberg: i. m. 253. Lásd még I. Gronszkij: *Iz proslovo*. Moszkva, Izd. Izvesztija, 1991.

³² „Zsmu vasu ruku, dorogoj tovariscs”. Perepiszka Makszima Gorkovo i Ioszifa Sztalina. *Novij mir*, 1998/9.

³³ A magyar átlutatók sajnos nemegyszer félrefordítják ezeket a műértés szempontjából fontos mozzanatokat: a „gazda” ('hozain') helyett „urat”, a „rettenetes” ('sztrasnij') helyett „különöst” ('sztrannij'), illetve „keményet” írnak stb.

Urbán Balázs

Mocsaras tájak

MAKSZIM GORKIJ: BARBÁROK

Ha Gorkij nálunk felettébb ritkán játszott drámájának tartalmát valaki megpróbálná összefoglalni, terjedelmes tematikai közhelytárat állíthatna össze. Hiszen láthatunk többek közt az „isten háta mögöttiség” minden attribútumával felruházott vidéki kisvárost, helyi kiskirályt, megfélemlített családdal és saját besúgóhálózattal. Sunyin ügyeskedő ellenlábasokat, unatkozó asszonyokat, korrupt hivatalnokokat, átmeneti időre idekeveredő nagyvárosi szépasszonyt. Csalást, átverést, cseléd adásvételét, ivászatot. Szerelmi három-, illetve sokszögek sorát. Ellentétet a polgárok és az arisztokrácia közt. A városból érkező újító szándékú ember igyekezetének zátonyra futását. A rideg gőg és az alkoholba fojtott cinizmus személyiségpusztító hatását. És ez csak hevenyészett leltár.

A *Barbárok* talán legfőbb érdekessége, ahogy Gorkij az első pillantásra sztereotipnak ható helyzeteket, jellemeket és cselekménysorokat összegyűrja. Minden szereplőnek megvan a maga sorsa, mely az egész szempontjából többnyire csak töredék, de hatással van a többiek történetére is. Tekintve, hogy a műnek huszonhárom szereplője van, a cselekmény értelem-szerűen mozaikokból épül fel. Ám ez nem feltétlenül valami írói gátlástalanság jele; e mozaikok ugyanis változatosan és eredetien, nem a szokott panelek mentén kapcsolódnak össze. Ha az állapotrajz egyes elemeiben érezhető is némi csehovi hatás, azáltal, hogy Gorkijtól idegen a csehovi drámára jellemző ökonómia, az építkezés, a szerkesztés mégis más. A szerelmi sokszögeket például már-már a francia bohózato- kat idéző félreértések élénkítik. Könnyed és mégis keserű humor szövi át a drámát, s színezi azt az általános tehetetlenséget, érzelmi, egzisztenciális kiszolgáltatottságot, szellemi restséget, mely időtől, helytől függetlennek, így itt és most is húsba vágónak érződik. Cserkunon, a városból érkezett ifjú mérnökön nemcsak felesége, Anna csügg rajongó szeretettel, de az életet regénnyé alakítani próbáló Nagyezsda is őt tartja álmai férfiának. Ám Cserkun egyikőjük érzelmeit sem viszonozza; ő csak a nagyvárosi úrilányt, Ligiját tudná szeretni. A lányt azonban csak addig érdekli a férfi, míg valami mást, a többiektől eltérőt lát benne; ahogy észreveszi az ambíciók kifulladását, fokozatosan elfordul tőle. Nagyezsda miatt viszont már öngyilkos lett egy ember, s őt üldözi szerelmével Makarov doktor, a maga módján őbelé szeret Cserkun idősebb, jóvágású, cinikus, ritkán józan társa, Ciganov is, mindhiába (s akkor a férjéről még nem is beszéltünk). Mivel az érzelmek zűrzavarán senki nem lát át, egyik komikus szituáció szüli a másikat. Ám a legmulatságosabb szerencsétlenkedéseknek is komoly következményük van. Amikor például az alkoholgőzös állapo-

tában ripacskodásra kiváltképp hajlamos Makarov doktor revolverrel üldözi Ciganovot, még senki nem sejtheti, hogy Nagyezsda ezzel a fegyverrel követi majd el végzetes tettét.

A viszonyokat nemcsak a szerelem, hanem a tisztelt, a rokonszenv is alakítja. Ligiját mind riválisa, Nagyezsda, mind a férjét tőle okkal féltő Anna sokra tartja. A polgármester kamaszkorból éppen csak kinövő lánya Annán csüng szinte gyermeki szeretettel. Mindenki vak valamelyest, de érzékelhető az is, hogy az érzések megmagyarázhatatlanok, nem a racionális megfontolások irányítják őket. A két mérnök világjobbító szándéka, lépten-nyomon kinyilvánított morális fölénye nem sokat segít az elviselhetetlennek tűnő kisvárosi közegben fuldokló embereken. Ha a polgármester basáskodásától megszabadítják is a várost, csalogát ültetnek a helyére. Cserkun morális tartása, tisztessége, igazságosztó szenvedélye mindinkább egyszerű póznak tetszik, brutális őszintesége visszajára fordul, hiszen képtelen bánni az emberekkel. A közeg és az azon változtatni kívánók egyaránt komikussá válnak. Mintha valami reménytelenül mocsaras tájon akarna megépülni a vasút, s a mocsár itt természetesen metaforikusan értendő.

Ez a szöveg nemigen bírja el a tragédiát. A dráma legeredetibb, legérdekesebb alakja alighanem Nagyezsda, a „kisvárosi démon”, aki üres életére a regényekből próbál vigaszt találni, s magát az életet is megkísérli regénnyé alakítani. Aki, meglehet, sajátos erkölcsi normák szerint, de következetesen éli az életét, nyíltan semmibe véve férjét és a nem szeretett udvarlókat, leplezetlenül törve szerelme meghódítása felé. S amikor végképp nyilvánvalóvá válik számára, hogy az élet nem irodalom, hogy a látszólag meghódított férfi számára ő legfeljebb múló szeszély, habozás nélkül levonja a tanulságot, s drámai csattanóval tesz pontot a regény végére. Alakja túlságosan súlyos ahhoz, hogy egyszerű



mellékszál maradjon, ám nem kerül annyira a mű fókuszába, hogy a tragédia felé billentse a komédiái hangsúlyokat, s torz tükrét mutassa Cserkunék cselekedeteinek. Így e hangsúlyosnak szánt, a történeteket valamelyest átértelmező szál kevésbé szervül a műbe.

Ám a *Barbárokat* vélhetően nem e kisebb szervi hiba vagy a hiányzó csehovi mélységek miatt tűzik ritkán műsorra színházaink. A probléma inkább az, hogy a huszonhárom szereplő csaknem fele akár főszerepnek mondható, s a másik feléhez is kiváló, a sorsfragmentumokban az egészet megragadni képes színészek szükségeltetnek. Elvben egy radikálisabb dramaturgiai beavatkozás megnyirbálhatja a mellékszálakat, ám ez is csak néhány szerepet érinthet, máskülönben megbontaná a szerkezetet, lyukacsossá tenné a történeteket meghatározó viszonyhálót. A Katona József Színház előadása nem is kísérletezik ilyesmivel. Fodor Géza – akinek ez volt az utolsó befejezett dramaturgi munkája – csupán egyetlen, teljesen lényegtelen szereplőt iktatott ki, s finom, érzékeny szövegmódosításokkal, áthelyezésekkel tett világosabbá szituációkat, érzékelhetőbbé emberi viszonyokat, s óvatosan, de biztos kézzel frissítette fel Gábor Andor egyébként meglepően kevésbé avított fordítását. Hasonlóan elegáns, finom, színes Ascher Tamás rendezése is. Itt sincsenek nagy trouvaille-ok, komoly hangsúlyáthelyezések, van viszont számos érzékletes részlet, remek megfigyelés, tökéletes ritmusban adagolt poén, és az ensemble-játék tökély közeli csiszolása. Ami éppúgy megnyilvánul a csoportjelenetek komponálásában (a középre és a centrumon kívülre szervezett szereplők, illetve csoportok összhangjában, az egymást kereső tekintetekben, a „felre” célzott mondatokban), mint a duettek, tercettek változatos scenírozásában vagy éppen a szereplők öltöztetésében (Szakács Györgyi ruhái színükkel, szabásukkal vagy akár egy-egy disszonáns részletükkel ragadnak vagy sejtetnek meg sokat a karakterekből). Az előadás nem oldja meg ugyan az alapmű egyenetlenségeit, nem pótolhatja a vázaltszerűség mögül hiányzó



mélységet, de a játék gazdagsága, változatossága, pontossága egészen magával ragadó.

Alig tudok elképzelni olyan társulatot a honi színházi térképen, ahol ez a huszonkét szerep hasonló színvonalon kiosztható. A Katona színpadán nemcsak fals hangok vagy teljesen jelentéktelennek ható figurák, de korrektül érdektelen alakítások sincsenek. A sokdara-bos mozaikba úgy illeszkedik minden színész, hogy legalább néhány percre magára vonja a nézői figyelmet. Az alighanem természetes, hogy vannak aktorok, akik ezúttal (is) az alkatukhoz közel álló karaktert játsszák (részben ismerős színészi eszközökkel), míg mások teljesen új szerepkörben jelennek meg (amit még esetleg nekik is, nekünk is szokni kell). A mellékszálak egységesen erős szereplői közül számomra leginkább Bán János veszedelmesen sunyi Pavlinja, Pelsőczy Réka érzelmileg és egzisztenciálisan kiszolgáltatott Pelageja Ivanovnája és Tar Renáta harcias, öntörvényű, egyszerre gyerekes és koravén Kátyája emelkedik ki. A központi szereplők közül Ujlaki Dénes (Redozubov) mind a hatalmával visszaélő helyi kiskirály gátlástalanságát, mind a hatalmát veszítő ember gyors összeomlását maradéktalanul elhiteti. Szirtes Ági a sokat látott, mindenre fölényes nyuga-

lommal tekintő Bogajevszkaja magányát is megérez-teti. Fekete Ernő az örök vesztes kisember nem is egyértelműen színlelt derűjét mutatja fel leginkább Monahov alakjában, míg Kocsis Gergely veszíteni nem tudó, agresszivitását alkohollal gerjesztő, ám valójában tohonya, cselekvésképtelen vidéki értelmiségi-nek játssza Makarov doktort. Tenki Réka (Anna) játé-kának legerősebb színe a végletes, reménytelen szerelem fűtötte megalázkodásé, míg Jordán Adél Ligijja okos szenvtelenségét ábrázolja a legerőteljesebben, s pontosan érezteti, hogy e látszólag erős, intellektuális-an, morálisan más nívót képviselő nő éppúgy nem tud mit kezdeni az életével, mint a többiek. Máté Gábor (Ciganov) egészen eredeti színekkel, szuggesz-tíven játssza az éles elméjű, az élettől már sokat nem váró, csupán a napi örömek után kajtató cinikus világ-fi alakját. Nagy Ervin első színre lépésekor nyilvánva-lóvá teszi Cserkun formátumát, hogy ő lesz az az erős ember, aki átrendezi a viszonyokat. A továbbiakban mind felsőbbbségtudatának megalapozottságát, mind ennek személyiségromboló hatását meggyőzően érzé-kelteti. S éppoly pontosan láttatja a belül gyötrődő fér-fit, mint a pózokba menekülő, érzéketlenül őszinte, empátiára és részvételre képtelen embert. Nálánál is összetettebb alakot formál Ónodi Eszter Nagyvezsda-ként: az álmodozó vidéki libát úgy keresztezi az ellen-állhatatlan szexuális kisugárzású dívával és az ábránd-jaiért mindenre kész szerelmes nővel, hogy a halálos komolysággal megmutatott érzéseket még parányi idézőjelek közé is képes rakni. Sodró erejű, gazdag és szuggesztív alakítás, de nem fordítja ki a medréből a játékot, nem változtatja meg a tónust, mint ahogy a rendezés sem kívánja áthelyezni az alapmű hangsú-lyait. Az előadás – a drámával összhangban – nem fel-kavarni, megrendíteni próbál, hanem felmutatni, megéreztetni azt a reménytelenül, fájdalmasan komi-kus, kisszerű világot, mely távolról sem tűnt tova. S ha helyenként a tónust talán egy árnyalattal világosabb-nak, a játékot kellemesebbnek éreztem is az optimális-nál, e törekvés összességében vitathatatlan sikerrel járt.

BALRA: Takátsy Péter (Pritkin), Jordán Adél (Ligijja), Szirtes Ági (Bogajevszkaja), Fekete Ernő (Monahov) és Tenki Réka (Anna)

LENT: Máté Gábor (Ciganov), Fekete Ernő, Takátsy Péter és Pelsőczy Réka (Pritkina)



Koncz Zsuzsa felvételei

MAKSZIM GORKIJ: BARBÁROK (Katona József Színház)

Fordította: Gábor Andor. **Dramaturg:** Fodor Géza. **Díszlet:** Khell Zsolt m. v. **Jelmez:** Szakács Györgyi m. v. **Világítástervező:** Bányai Tamás m. v. **Zene:** Kákonyi Árpád m. v. **Asszisztens:** Tiwald György. **Rendező:** Ascher Tamás.

Szereplők: Nagy Ervin, Tenki Réka, Máté Gábor, Szirtes Ági, Jordán Adél, Ujlaki Dénes, Elek Ferenc, Tar Renáta e. h., Takátsy Péter, Pelsőczy Réka, Fekete Ernő, Ónodi Eszter, Bán János, Kovács Lehel, Kocsis Gergely, Pálmai Anna, Szabó Győző m. v., Szacsvay László, Dankó István, Kovács Ádám e. h., Tóth Anita, Rajkai Zoltán.

Kolozsi László

Nem bűnös

MAKSZIM GORKIJ: VASSZA ZSELEZNOVA;
BERTOLT BRECHT: A KIVÉTEL ÉS A SZABÁLY

A következők olvashatók egy gimnazistáknak kiadott Gorkij-válogatás utószavában a szerzőről: „az élet egyetemét járja, megismerkedik hazája minden rétegével, az elesettekkel, a gyorsan meggazdagodókkal (ekkor alakul ki az orosz kapitalizmus!), a fent levőkkel – és elsősorban a mélyben élők legkiválóbbjaival, a forradalmasodó proletariátus harcosaival”. A könyv, a *Malva* – nem nehéz kitalálni – a hetvenes évek elején jelent meg. Nincs még benne szó arról, hogy Gorkij betegség ürügyén miért is hagyja el hazáját, és miért tér vissza, s hogy miért lesz sok pályatársához hasonlóan valószínűleg tragikus vége. Nincs még benne az idézet a nagy orosz irodalomtörténészről, Alekszandr Genisztől, mely szerint Szovjet-Oroszország az egyetlen hely a földön, ahol ellenség-

nek tekintették a költőket; nincs még benne, hogy a vizsgálatok alapján Makszim Gorkij is a szovjet rendszer áldozata volt.

Idézhetnék Bertolt Brecht-kötetektől is, melyekben természetesen nincs szó arról, hogyan élt, hol és kikkel, hány nővel, kiváltságosként, az idős Brecht.

Miután a kilencvenes években e nagy életművek, Gorkijé és Brechté kifordultak, és megmutatták valódi értékeit, újra kellett tanulni a darabjaikat. És újra kell tanulni most, amikor világosan látszik, hogy Marx nem dobható a tűzre. És érdemes átgondolni: nem látták-e helyesen a fordulat után balosnak beállított szer-

Söptei Andrea, Varga Mária, Mészáros Piroska és Básti Juli
a Vassza Zseleznovában



zók, hogy a pénz uralma megnyomorítja a lelket, s nem írható-e le az elcsépeltnék tűnő értéktöbblet-elmélettel, a marxi terminusokkal egy mai cég működése is. Zsótér Sándor jól látta: ha valamikor, akkor most érdemes újra elővenni a rendszerváltáskor annyira propagandaízünek kikiáltott Gorkij- és Brecht-műveket.

Rendkívüli jelentőséggel bír – nem politikai jelentőséggel, mert a politika csak az igazgatóválasztások idején lát el (sajnos akkor ellát) a színházakig –, hogy e két pengeéles kapitalizmuskritika, Gorkij *Vassza Zseleznovája* és Brecht *A kivétel és a szabálya* éppen a Nemzeti Színházban látható. Nem lehet nem tudomásul venni, hogy ezek agítáló tandarabok, és a két szerző – leveleikből kiolvasható – nem elvárásoknak felelt meg: hittek abban, hogy a kapitalizmus eredeti, vagyis jellemző alakjai a főhőső Vassza Zseleznova és a kuliját gyakorlatilag halálba hajszoló kereskedő.

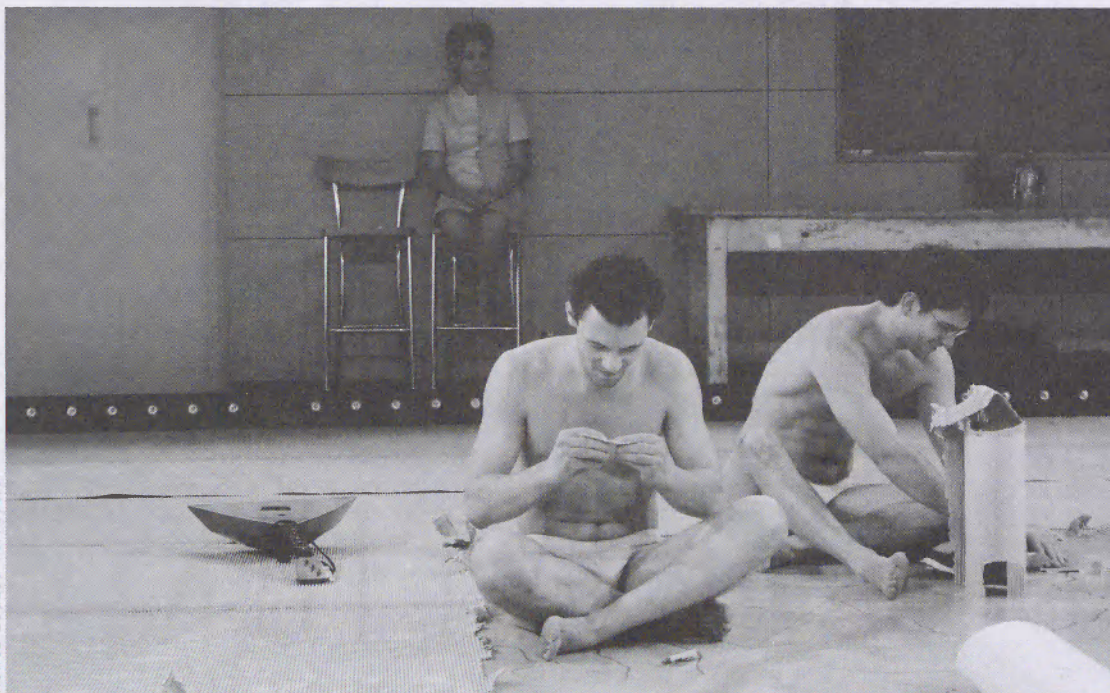
Vassza Zseleznova hajózási kisvállalkozó. Szorongatják a nagyobb szállítócégek, a kukacoskodó vámhivatalnokok és a belőle élő családtagok. Vassza Zseleznova az univerzuma középontjában áll: mindenki körülötte forog, az ő súlyos egyénisége felé gravitál minden történetszál, ő határozza meg az egyes szereplők súlyát, mozgásterét. Ezért is bólinthatunk Zsótér Sándor elképzelésére: minden szereplő – a családtagok, a sürgő-forgó szolgák és az irodavezető – felcserélhető. Ennek ellenére végig követhető, ki kicsoda. És nemcsak azért, mert ott van a kék, majd sötétkék, majd fehér (dajka)köpenyűkőn a nevük kezdőbetűje, hanem azért is, mert erős vonásokkal felvázolt karakterek: Ljudmila, a kisebbik lány félkegyelmű, Vassza bátyja, Prohor gazember és csapodár. És így tovább.

Annyira mindenki Vassza Zseleznovától függ a környezetében, mintha a gyermeke lenne. Ezzel magyarázható, hogy a díszlet (Ambrus Mária terve) egy viktoriánus babaházat idéző, három részre tagolható ház-makett, amely ha kell, hajóvá is változik. Vassza Zseleznova vagy a lócán ül, a ház előtt, vagy a hajó orrában. De a színpadon alig mozdul. Mozdulatlan mozgató. Ő határozza meg, ki mikor haljon meg (férje, amikor pedofil-ügyét nem lehet tovább leplezni), ki kié legyen (unokáját nem engedi vissza Svájcba). A tanulság mégsem csak annyi, hogy akié a pénz, azé a hatalom is: Vassza Zseleznovát a halála után kegyetlenül kifosztják, s akik utána jönnek, egy fikarcnyival sem jobbak nála.

A harmadik részben a díszlet szétnyílik, mintha a család esne részekre, és Vassza Zseleznova egyre távolabb kerül a középpontból. Többé nem mozdíthatatlan. Jön-megy, idegesen, mint egy tigris a ketrecben,

veszteget, intézkedik és elfárad. Egy lépésnyire tőle, egy pad alatt a *Patyomkin páncélos* megy. A film csúcspontja, az odesszai lépcső epizódja egybeesik a darab csúcspontjával, Vassza Zseleznova összeomlásával. Vassza Zseleznova az emberfeletti ember paródiája. A ház Oroszország térképén áll. A cselédlány, Liza ezen úsztat a darab elején papírhajókat.

Erre az Oroszországra épül fel a Brecht-darab díszlete is: hullámpapír hegyvonulatok közt, hullámpapír sivatagon át visz a jórahaló, de korlátolt kuli és a kereskedő útja. A *Patyomkin páncélos* a háttérben, egy komód tetején folytatódik, erre kerül Rachel, a forradalmárnő kezéről a Lenin-báb is. A számos, kommunizmust idéző közhely egyértelművé teszi: nem egy valódi Oroszországot látunk, hanem azt a földet, ahol egy efféle tandrámá már komolyan nem adható elő. A szereplők azzal tartják a távolságot a darab monda-



Koncz Zsuzsa felvételei

Bánfalvi Eszter, László Attila és Mátyássy Bence
a Brecht-előadásban

nivalójától, hogy eltorzított hangon beszélnek: Mátyássy Bence kuliya úgy kántál, mintha a nálunk élő kínai kereskedőket parodizálná, a kereskedő szinte vinnyog. Miután a jóindulatú vezetőt elbocsátotta, menthetetlenül eltévednek a sivatagban. A kuli egy komikus jelenetben ismeri be: fogalma sincs, merre kell menni. A szereplőkön vagy csak egy alsónadrág van, vagy zöld műtősköpeny (jelmez: Benedek Mari). Amikor utat vágnak, a hullámpapírt tépve haladnak előre. Egy kietlen helyen a kuli utolsó korty vizét nyújtja, mire a kereskedő, aki támadásnak véli mozdulatát, lelövi.

A tandrámá második részében egy bíróság hoz döntést a kuli ügyében. A széttépett hullámpapírdarabok közül itt-ott kivillan a nagy orosz anyaföld képe. A – Gorkij művénel egyszerűbb és rövidebb – *A kivétel és a szabály* 1936-ban, egy izraeli kibucban mutatták be. A Brecht-mű Kafkát és a Talmud történeteit egyaránt idézi. Ha a kuli valamit előrántott, érvel a főbíró, a kereskedő szerint csak azért ránthatta elő, mert meg

akarta ölni hajcsárát; az, hogy segíteni akart, a kereskedő fejében meg sem fordulhatott, hiszen ez ellenkező voltna eddigi élettapasztalatával és gondolkodásmódjával, a kereskedő ugyanis mindenképpen támaszkodott volna. Vagyis a kereskedő *nem bűnös*, cselekedete, ha abból indulunk ki, mit gondolt, logikus. Ami sem az elvárásokkal, sem a társadalmi rendszerrel, sem a körülményekkel nem indokolható, az a csoda. Olyan csoda, mint Kertész Imre *Kaddisának* az a részlete, amikor a hordágyon fekvő fiúnak ételt adó férfi nem tudja tettét indokolni. A gonoszság felfogható, az igazi jótett nem.

A *Vassza Zseleznova* Zsótér Sándor-féle verziójához, a szerepcserékhez jó színészek szükségeltetnek – de sajnos csak egy jó színészt láthatunk az Oroszország térképen: a szenvtelen, egyre fáradtabbnak látszó, a családtagok balsorsát mélyen átélő és csak egyszer (de akkor elemi erővel) kirobbanó címszereplőt, Básti Julit. A többiek elég jó színészek vagy sokra hivatottak, kevésbé vagy egyáltalán nem tehetségesek. Varga Mária orgánuma jó, két szerepben is kiemelkedik a többiek közül, Bánfalvi Eszter Rachelként a legjobb, Mészáros Piroska minden szerepében kitűnő. A fiatal férfiak leginkább csak testgyakorlóként tűnnek fel: jól táncolnak, jól mozognak, húzódzkodnak és lengenek, de szomorúan kell tudomásul vennünk, hogy sokszor egyszerűen nem érteni, mit mondanak.

A Brecht-drámában a torzított hang Mátyássy Bencének áll jobban. Kulija esetlen és megalázott figura. László Attila kereskedőként nem elég kemény.

Számtalan tanulsággal szolgál Zsótér Sándor két rendezése, de akárhogyan is nézzük, e darabok a polgári társadalom halálát éneklik meg. Mindkettő szomorú dal. Brecht konklúzióját kifordítva, az lenne furcsa, ha hatni tudnának, és elérnék, hogy nemesítsenek és elgondolkoztassanak. A várható reakció az elutasítás és a fanyalgás. Igen, a brechti logika szerint az lenne a helyes, ha e darabok megbuknának. De ez semmiképpen sem Zsótér Sándor hibája lenne. Azt viszont sajnos nem állíthatom, hogy nem a fiatal színészeké.

MAKSZIM GORKIJ: VASSZA ZSELEZNOVA;
BERTOLT BRECHT: A KIVÉTEL ÉS A SZABÁLY
(Nemzeti Színház)

Fordította, dramaturg: Ungár Júlia. **Díszlet:** Ambrus Mária. **Rendező:** Zsótér Sándor.

Szereplők: Básti Juli, Mátyássy Bence, Varga Mária, Stork Natasa, Orth Péter, Bánfalvi Eszter, Mészáros Piroska, Szabó Kimmel Tamás, Miklós Marcell, László Attila, Söptei Andrea.



FIÚK
Frenák Pál
táncfilmje

DUNASZÍNHÁZ A DUNA TELEVÍZIÓBAN
2009 JANUÁR 11. 21 ÓRA

DUNA

Szántó Judit

Ismét felzendülnek a klasszikusok

EURIPIDÉSZ: ORESZTÉSZ

Tülestem, nem a legjobb szájjal, az előversengésen, melyben egy egzaltált fiatal nő hisztérikusan lebüdöskurvázza szegény Madách Imre szobormását („bezsongott egy néző”, mondja mellettem valaki), majd egy ruhatári diákszínjátsszói idétlenkedésen egy (trójai) falovacska körül, megállapítottam, hogy akit nem érdekel a görög tragédia, az ne érdekelje a színházat (amelynek előbb-utóbb bele kell nyugodnia, hogy a kapitalizmusban szűk körű kisebbségi passzióvá válik), majd megláttam a tágra nyitott színpadon (Menczel Róbertén) két lerobbant teherautót, amelynek szépszámmú színi rokonait egyre fásultabban szemlélem.

Aztán, amikor – még teljes világosságban – felismerem, hogy az előttem, a harmadik sorban izgő-mozgó néző nem más, mint Murányi Tünde, akit a színlapon már fölfedeztem, attól a perctől érdekelni, hamarosan pedig izgatni kezdett az előadás, és ez a felajzott állapot csak fokozódott, egészen addig, amíg be nem állt az a keserű katarzis, amelyet, Arisztotelészt némi-neműleg módosítva, napjainkban a művészi erővel felmutatott reménytelenség vált ki.

Mellesleg egyre üresebb konvenciónak érzem a modern ruházatot is, ám Gyarmathy Ágnes alig észrevehetően áttílizált általános darabjai az egészen belül külön meggyőztek: éppen az általános, ravaszul megbolondított maiság lehet alkalmas rá, hogy a jelmez s vele az előadás eljusson a kortalan korszerűséghez.

A kitűnően szerkesztett s egy ragyogóan szellemes utolsó oldallal záródó (lám, itt nem aggasztotta a színházat, hogy a „gnóthi szeauton”-t is csak a törpe minoritás érti), bár ki tudja, miért, anonimul hagyott műsorfüzetből (melyre azért egy lelkiismeretes korrektor is ráfért volna, lásd „réfjét” – na mi ez? –, „fiányak”, „Orestet” – ez alanyeset volna –) megtudjuk, hogy kortársi források szerint Euripidészt „inkább csak az idegenek szerették, az athéniaiak pedig jobbra csak irigykedve bámulták” (én erre egy aktuális Nobel-díjas példát is tudok). A mai társfordító, Karsai György pedig az 1982-es nemzeti színházi előadás kritikusként rámutat, hogy két évvel az *Oresztész* megírása – i. e. 408 – után a szerző megkeseredve emigrált; vajon a dráma Argoszába, illetve argoszi népébe nem frusztráló athéni tapasztalatait vetítette-e ki?

A toldalék: a világvégét kurta-furcsán megfejező *deus ex machinába*, azaz a főbűnös Apollón kenetteljes rendcsinálásába, két eleve áldatlan házasság összegányolásába nem lehet nem beleérezni Euripidész fanyar, istenkáromló szkepszisét. Hogy Alföldi még szkeptikusabb, és Földi Ádámmal nyegle, felelőtlen ficsúrt játszat? Úgy látszik, nem ismer senkit, aki ebben a kaoszban emberszabású rendet teremthetne.

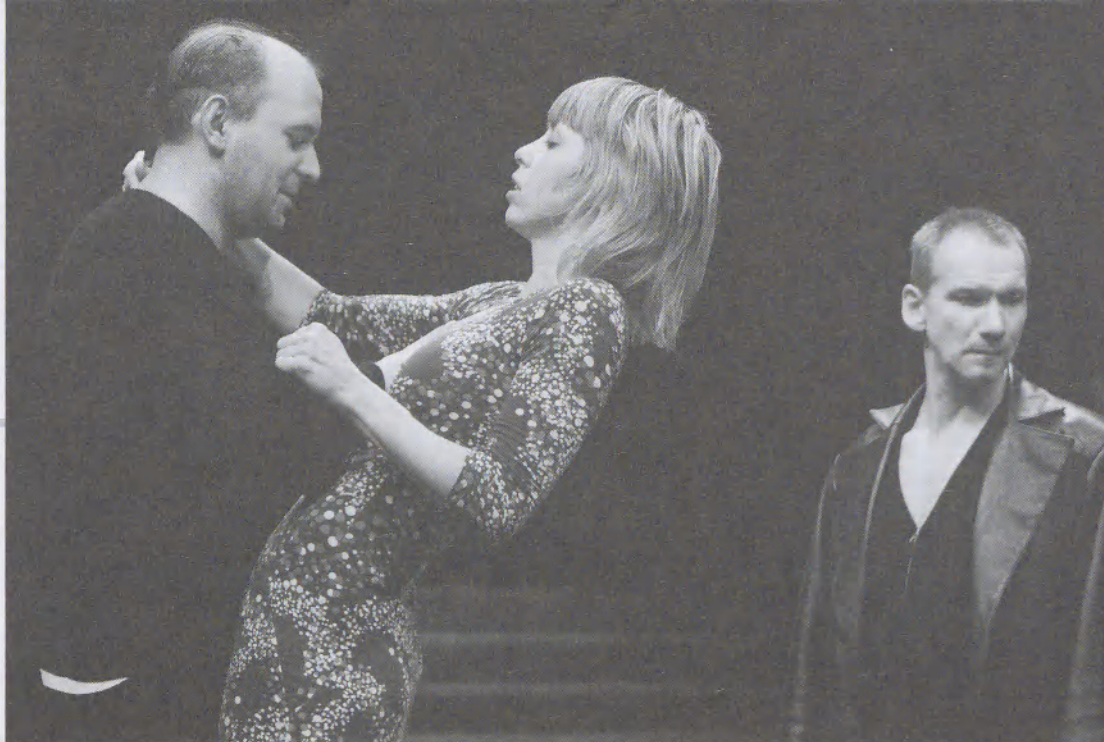
A vicc az, hogy Euripidész fantasztikus tragédiájában minden benne van, amit Alföldi Róbert mint rendező beleolvas és kibont. (Kritikusaimnak hagyom meg a pikírt *bonmot*-t, hogy eszerint Euripidész azért jó szerző, mert képes volt Alföldi Róbertet megihletni.) Amikor a színpad legutolsójén Andreas B. és Christian K. megjelenik a túsul ejtett ártatlan áldozattal (és letről Ulrike M. eksztatikusan nézi őket), a beállítás pedig amerikai filmekre emlékeztet, utánaolvasva kiderül: „(*Menelaosz lent, Oresztész és Püladész Hermionével fönt megjelenik*)”. Amikor több idegborzolóan plasztikus hármass beállításban egyszerre tud fény derülni Oresztész és Élektra vérfertőző hajlandóságára, illetve Oresztész és Püladész homoerotikus színezetű kapcsolatára, a szövegből kitűnik, hogy Euripidész maga is gondolt erre. (Bár az antik e tekintetben – is – toleránsabb volt a mánál.)

Csak a „tömegek lázadását” nem írta meg Euripidész, azt, amit Alföldi fináléként oly látványosan kibont, és Menczel Róbert találékonyan lohol a nyomában. Szó se róla: a görög klasszikusnak is igen rossz véleménye volt az argoszi-athéni tömegről, amelynek giccses szentimentalizmusánál csak szadista, pusztító ösztönei az erősebbek, és amely, ha megfelelően felheccelik, és bízhat a büntetlenségben, fosztogatni, rombolni, gyűjtogatni egyaránt kész, de Alföldinél a lángoló háttér előtt valóban összedől egy világ. Ami különös: ez a tömeg a maga fizikai valójában itt sem jelenik meg, legföljebb művében él, és voltaképpen két véglet reprezentálja: a kórus szervilis, örökös alkukra, futó empátiákra, de később fosztogatásra is kész, házmesterné-lelkű kukkolói (egyik színész nő remekebb, mint a másik, bár számomra az emblematis arc Csoma Judité), másfelől a fiatalság, amely diszkómáorban fetrengve füttyöl az egész „fő- és államcselekményre”.

JOBBRA:
Rába Roland (Oresztész),
Péterfy Bori (Élektra) és
László Zsolt (Püladész)

LENT:
Csoma Judit (Kar),
Murányi Tünde (Kar),
Kulka János (Phrügiai) és
Szalay Marianna (Kar)

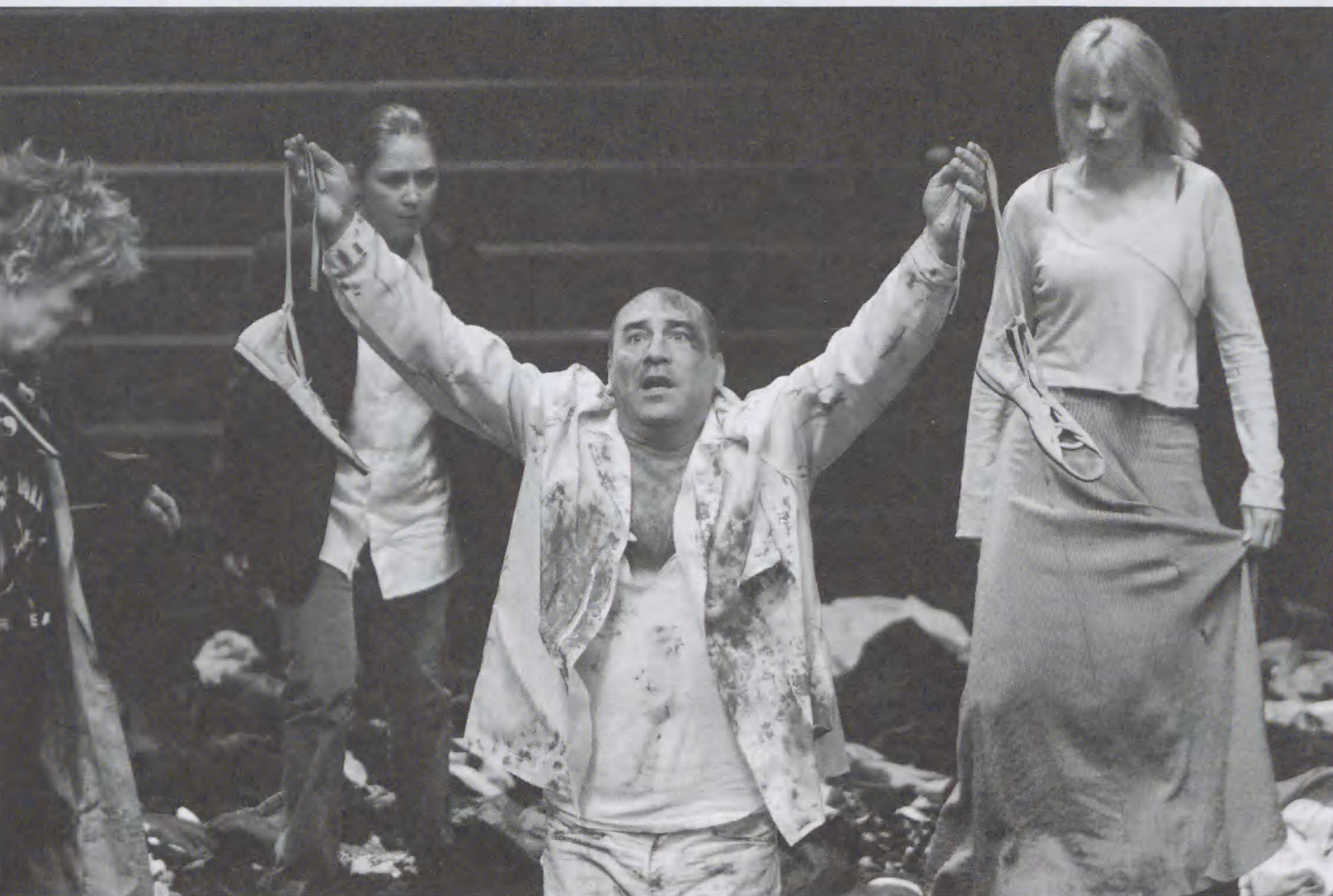
Schiller Kata felvételei



Az egész tabló együtt és külön-külön vérfagyasztóan ismerős, miközben szemernyi sem idegen Euripidészről.

Aki talán abban is partner lenne, hogy a Phrügiait, azaz Helené Trójából importált famulusának epizódszerepét „nagy szólistára” kell bízni, hiszen a kétségbeesett életben maradási vágyat és a szóismétlés ösztönös szónoki hatásával operáló kéjes fecsegő narcizmusát egyszerre kifejező bravúrária nagy színész után kiált, és meg is kapja. (Kulka János az illető.)

Mint ahogy Alföldi különben is dúskálhat a jelentős színpadi egyéniségekben. 1982-ben a most Menelaosz tőle eléggé idegen szerepében tisztesen, bár nem kiemelkedően helytálló Cserhalmi György volt az ideális, a hamleti Oresztész: magas, délceg, atletikus hőstípus. A mai Oresztész nem hős-, hanem karakterszínész: a kelletténél kissé köpcösebbé lett Rába Roland a maga számára is kiszámíthatatlan, zsigerien neurotikus, kaleidoszkópszerűen állhatatlan, szánnivaló szörnyeteg. (Bár a Tündareósz nővérek aligha szánnák.)



Mellette a „reguláris” színpadon is elemi tehetségű Péterfy Bori Elektrájára tulajdonképpen az új Oresztészre fentebb felsorolt jelzők is alkalmazhatók, de ehhez az elfojtott vágyak emésztette konok szűznek az a démoni, eszelős racionalizmusa társul, amely Ulrikéra is csakúgy jellemző volt, mint mostanság... Nos, én sem szeretem, ha perbe fognak.

És Udvaros Dorottya... A huszonhat évvel ezelőtti Hermioné ma már nem lehet bimbózó ifjú szépség, de Helenéből is csak a finálé után lesz istennő (bizony hígul az Olümposz), addig szerencsére ő is öregszik; ám a díva villódzó, ezerarcú lénye, hódító színpadi jelenléte és nem utolsósorban most is gyönyörűséges idomai emblematikussá emelik.

Püladészt, aki egy másik antik tragédiában néma szereplő, Euripidész, akárcsak többi szólistáját, komplex, jellemmel, önálló arculattal, célokkal és igényekkel felruházott drámai figurává teszi, és László Zsolt egy személyes világ mélyáramlataivá duzzaszt minden lehetőségét.

A sztárparádén ezúttal kevésbé csillog Garas Dezső (Tündareósz), szerintem azért, mert Garasból nem lett öreg karakterszínész, hanem megmaradt „csak úgy” karakterszínésznek, és a totyakosság – plusz bot, ősz haj, ősz szakáll – nemigen illik hozzá.

Tompos Kátya bárkabeli Katyerinaként többet ígért, mint amennyit most Hermionéként mutat; Alföldit talán kifárasztotta a sok *monstre sacré*-val való művészi viaskodás, és rá már nem jutott energiája. Blaskó Pétert (Hírnök), jelentem, kenetteljesnek és lamentálónak éreztem, de ezt nem részletezem, mert én is drámai helyzetben vagyok: magam előtt sem szeretnék a célzatosság vagy az elfogultság látszatába esni. Kicsit úgy vagyok vele, mint Klaus-Jürgen Wussow-val, *A kli-nika* parádés Brinkmann főorvosával Claus Peymann,

aki egyszer azt nyilatkozta, azért nem oszt szerepet a népszerű és jeles színészre, mert nem tudja másként, mint fehér köpenyben elképzelni. Igaz, mint minden hasonlat, ez is sántít, mivel a Nemzeti Színház művésze nem fikciós, hanem élet-szereppel forrt – számomra – össze.

Igaz is: itt volna még az anyajog meg az apajog kibékíthetetlen konfliktusa, amiről a marxizmus klasszikusai és nyomukban George Thompson (*Aiszküloosz és Athén*) oly ékesszólóan írtak... Nos, ez olyan, mint Shakespeare-nél a feudális anarchia vagy Beaumarchais-nál a feltörekvő polgárság. Eb, akinek hiányzik. Fogadnék, hogy már az antik mestert sem izgatta.

Egyebekben örüljön, aki a félig tele pohárban hisz: akár a hetvenes–nyolcvanas években, *recrudescunt*: ismét megzendülnek a klasszikusok. Ilyen szerencsés világban élünk.

EURIPIDÉSZ: ORESZTÉSZ (Nemzeti Színház)

Új fordítás: Karsai György/Térey János. **Díszlet:** Menczel Róbert. **Jelmez:** Gyarmathy Ágnes. **Dramaturg:** Vörös Róbert, Perczel Enikő. **Koreográfia:** Gergye Krisztián. **A rendező munkatársa:** Bencze Zsuzsa, Kolics Ágota. **Rendező:** Alföldi Róbert.

Szereplők: Péterfy Bori, Udvaros Dorottya, Rába Roland, Cserhalmi György m. v., Garas Dezső, László Zsolt, Blaskó Péter, Tompos Kátya, Kulka János, Földi Ádám, Nagy Mari, Csoma Judit, Murányi Tünde, Szalay Marianna, Gerlits Réka, valamint a Színház- és Filmművészeti Egyetem harmadéves hallgatói.

Sz. Deme László

Így jár a világ

EDWARD BOND: KÉTEZERHETVENHÉT

Mit hoznak a következő évtizedek? Milyen lesz az élet 2077-ben? A Katona József Színház Thomas Edward Bond három egyfelvonásosából gyúrt jövőképet. A radikális műveiről elhíresült brit szerző nem csak színháztörténeti figura. Talán Brookhoz lehetne hasonlítani: hetven fölött is alkot, energikus és nyughatatlan elmével rója a sorokat, színre kerülő három darabja az ezredforduló után született. Meglehető pesszimizmussal rajzolja fel bennük, mi vár az emberi létre, s az a legriasztóbb, hogy bár borzasztó nagy for-

dulat lenne az emberiség számára, mégis akár holnap ebbe az irányba fordulhat a civilizáció. Bond minden helyzete fikció, még sincs bennük semmi sci-fibe illően rendkívüli vagy elképzelhetetlen: a világvégjáték ördögien emberre szabott.

Leginkább a *Ki jön a házamba?* című darabban érezni ezt; itt eltörölték a múltat, mert hedonisztikus önpusztításba torkolt a jóléti társadalom, s helyette központilag szabályozott szürkeséget vezettek be. Bepillantunk egy rendszerhű pár életébe, amelyet a nő

BALRA: Mészáros Béla
(Billy) a Székben

JOBBRA: Rezes Judit
(Katherine), Keresztes Tamás
(Grit) és Lengyel Ferenc
(Jams) a Ki jön a házamba?
címmű darabban



betoppanó öccse kavarr fel, pedig már megsemmisítették öcs-funkcióját. De a sivárságban, ahol egy kép kiszögelése bűnözés, ahol egyenételek és egyenbútorok közt kell az egyenembereknek tengetniük egyennapjakat, mégis csodálatosan abszurd házastársi civódás születik olyan csip-csup apróságokból, mint hogy melyik szék kié, ki rúgta a másik cipőjét a szoba közepére stb. Borzasztóan groteszk és ragyogó megfigyelés, hogy az alapvető emberi még a világ végén, még egy totalitárius hatalom alattvalóiból sem veszhet ki.

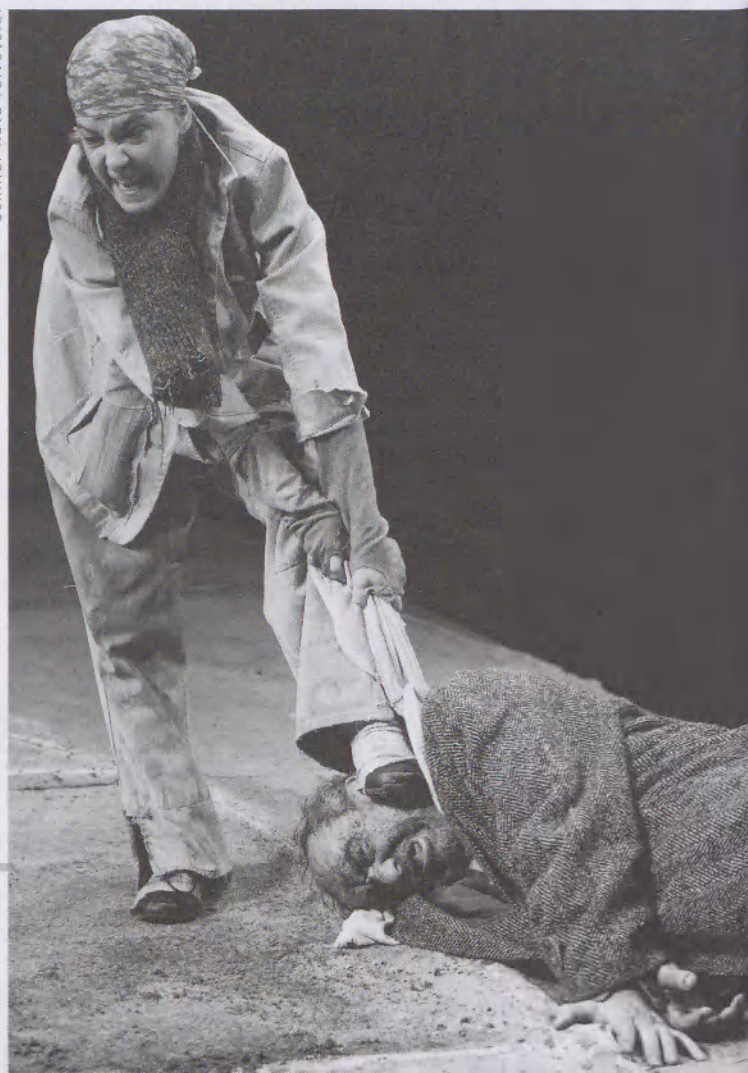
Bradbury és Orwell vízióihoz hasonló miliőt idéz a *Szék* túlszabályozott világa is, amelyben egy asszony éldegél felnőttkorában is rajzolgató fiával. Egyedüli szórakozásuk, hogy rettegvé kémleljék kis lakásuk függönyrel takart ablakából a buszmegállót, ahol aznap egy katona vár egy ismerős „kísérettel” a börtönbe tartó buszra. A nő, valami megmagyarázhatatlan vonzódásból, levisz nekik egy széket, persze balhé lesz belőle, amit vizsgálat követ. Ezzel viszont a lakás titka kerül veszélybe, ugyanis a nő valaha az utcán találta a fiút, és nem szolgáltatotta be a hatóságoknak. Ő öngyilkos lesz, a fiú pedig életében első ízben hagyja el a lakást, ha úgy tetszik, megteszi kezdő lépését a felnőtté váláshoz, ami azonban lehetetlen: hamarosan a militarizált külvilág áldozatává válik.

A harmadik, *Emberek* című dráma már túllép a konkretizált társadalmi viszonyokon, és beckettibb világot idéz. Négy alak bolyong valami elpusztított tájon határozott cél és értelem nélkül, az örület határán. Nyomasztja őket a múlt, skizofrén állapotban tengődnek, s lassan kirajzolódó személyes történeteikből egy világvége képe születik meg, ahol egy seblázás félholt, egy alvó bolond, egy nevet vesztett katona és egy fosztogató nő próbál egymás fölé kerekedni, miközben egymáshoz való viszonyaik az egymástól való függőséget is sejtetik.

A három egyfelvonásos egyben is megállná a helyét, össze is fűzi őket a riadalmas háttér, a bürokratizált ka-

tonai nyomás, amely a rendszer kiszolgálóira és leigázottjaira egyforma súllyal nehezedik, s amelyben mintha mindenki valamiféle „hallucinációban” létezne. A gumiszobává csupaszított világ nyelvi megfelelőjét érezni Bond precíz és steril mondatfűzéseiben, amelyekben takarékos mondatokkal érint-

Schiller Kata felvételei



Fullajtár Andrea (Lambeth) és
Bezerédi Zoltán (Postern) az *Emberek*ben

keznek ennek a steril és szabályozott világnak a lakói. Nincs cicoma, nincs körítés, gazdaságos és célszerű kifejezések vannak, s ha valamit homály fedne, az is brutálisan oszlik fel. Upor László fordítása gördülékeny, tömör és nagyon kifejező, főként a poétikus felvillanásoknál, a szikár párbeszédéből kikandikáló fabulákban. Bond, bölcs történetmondóhoz hűen, minduntalan meséket kódol



ugyanis a szövegbe, s a fiú rajzának története, Jams szolgálatos élményei, az öcs álma vagy a világvégi beszámolók mintha a jövő mitológiáját alapoznák meg, s ettől mind a három szöveg leheletnyit sejtelmes, kissé elemelt hangot üt meg.

Zsámbéki Gábor rendezése finoman szövi tovább a hálót a darabok köré. A szereposztás továbbviszi azoknak az alakoknak a történetét, akiké továbbvihető. Így lesz a *Szék* kiskatonája, Hajduk Károly a nevét kereső Valaki is az *Emberekben*, és így láthatjuk a *Szék* vizsgálatot lefolytató bürokráciájának, Rezes Judit figurájának fagyos magánéletét is, a *Ki jön a házamba?* feleségeként. A három darab egymás mellé szerkesztése a jövő panorámáját adja, és végigvezet egy folyamaton is. A *Székben* az utópikus berendezkedést a megszorítottak szemszögéből látjuk, ezt váltják a *Ki jön a házamba?* rendszerhű embereinek viszonyai. Végül az *Emberekben* a rendszernek már csak maradványai tűnnek fel a mondanéki, lepusztult tájon, ez már a végállapot. Világos szerkesztés, ámbár kissé elnyúlik az este, talán a most debütáló, új dramaturg, Várady Zsuzsa feszesebbre is húzhatta volna a darabokat, amennyiben erre egyáltalán volt lehetősége, és nem volt rákényszerítve az irodalmi szöveg hű követésére.

Bár Sárý László a díszletváltásokhoz derűs gyermekdalokat szerkesztett, a színpadkép mindvégig nyomasztó, utópisztikus víziót teremt Szabó C. Mária kortalan ruháival és Khell Csörsz tereivel. Elszürkült, elmosott pasztellszínek, semleges formák uralják a színpadot. (Az *Emberek* lapályai Zsámbéki *Macbeth*-jének játékterét idézik, ahogy a feltűnő militarista figurák és a hozzájuk törleszkedő civilek is párhuzamot sejtetnek a két világ között.) Az utópisztikus környezet szereplői is megfáradtak, kiürültek, elmosottak. Minden alak kicsit lebegős, lézengő, egészen pontosan kifejezve az állapotot, amiben létezni lehet ilyen körülmények között. A nyomasztó egyhangúságból azután dermesztő képek és arcok villannak elő. Sokkoló, ahogy elénk kerül a *Székben* Olsavszky Éva remegő, megnyomorított Fogolyként, összetépett hálóingben, vértől maszatosan, a végelgyengülés végső fázisában, mikor a szemekben már nem csillog az értelem. Ahogy Bodnár Erika Alice-ként ráncolja a homlokát, és erőlteti az agyát, hogy kiutat találjon a vizsgálat csávjából, és hidegen tárgyal a fiával, miközben már tudja, hogy öngyilkos lesz. Ahogy Mészáros Béla megtermett, ártatlan férfigyermeke az ajtóba állított ebédloasztalon rajzolja igyekezettel a fölé lógó Alice hulláját. Vagy az *Emberekben*, mikor Posternként Bezerédi Zoltán a szájába meg a mellkasán lőtt sebbe tömködi a vérével elkevert földet, amin sokáig hevert öntudatlanul, de most megszólalt benne az életösztön, és keni-keni magát, míg úgy nem néz ki, mint valami háborodott, szemforgató disznó. Ahogy Fodor Tamás Margersona megkergülten járkál körbe-körbe az örültek észveszejtő koreográfiája szerint, és időről időre felgajdul. Fullajtár Andrea, ahogy sunyi nőstény tigrisként lesi a haladók Postern, összekuporodva, de ugrásra készen, megfeszített combizmokkal, hogy mikor vetheti rá magát, mikor szedheti már le a kabátját a nála gyengébb nyomorultól. Ahogy Hajduk Károly szelíd és nyílt tekintetű Valakijének akkor jut eszébe a neve és múltja, amikor fegyvert szegeznek rá, s ahogy megleli milicista identitását, természete azonnal igazodik is hozzá. Hihetetlenül pontos a színészi játék. A *Ki jön a házamba?* abszurditása pedig pompás. Rezes Judit Katherine-je elborzasztó természetességgel működik az elszürkült milióban, mint valami robotasszony bámul maga elé és áll fel, és néz ki a folyosóra, ki kopogott. Lengyel Ferenc konok Jamsa pedig mániákusan aggatja vállfára a zubbonyát, amint hazaér. Pillanatok alatt teremtik elénk a jövőbeni házastársi viszony mindennapi huzakodásait. Hozzájuk társul még Gritként Keresztes Tamás, s a trió bohózatot játszik, miközben mögöttük ott tornyosul egy rettenetes nyugtalanító világ. Fergeteges és torokszorító: a világ abszurditása a jövőben is élénk szerepet játszik.

EDWARD BOND: KÉTEZERHETVENHÉT
(Egyfelvonásosok) (Katona József Színház, Kamra)

Fordította: Upor László. **Díszlet:** Khell Csörsz m. v. **Jelmez:** Szabó C. Mária m. v. **Dramaturg:** Várady Zsuzsa. **Zenei munkatárs:** Sárý László. **Rendező:** Zsámbéki Gábor.

SZÉK

Szereplők: Bodnár Erika, Mészáros Béla, Hajduk Károly, Olsavszky Éva, Rezes Judit.

KI JÖN A HÁZAMBA?

Szereplők: Lengyel Ferenc, Rezes Judit, Keresztes Tamás.

EMBEREK

Szereplők: Bezerédi Zoltán, Fullajtár Andrea, Fodor Tamás m. v., Hajduk Károly

Tarján Tamás

Kihangosítás

WILLIAM SHAKESPEARE: II. RICHÁRD

Lévay Viktória
és Lengyel Tamás

Tiszta *Árpádház* – hallatszott erről is, arról is az előadás végeztével. Utalva arra, hogy a *karriertörténetnek* elnevezett Shakespeare-dráma friss fordítását készítő Spiró György a Budapesti Kamaraszínház Shure Stúdiójában ma is műsoron tartott színműve, valamint ugyanitt e mostani, újabb Almási-Tóth András-rendezés szembeötlően rokon szemléletű és stilsztikájú. A megállapítás igaz, de akkor ezúttal is hagyjunk el egy írásjelet (az *Árpádház* a *Mohózat* című Spiró-kötetben még – helyesen – *Árpád-ház* volt), s tekintsük a premiért *II. Richárd*-nak, sőt „Másodikrichárd”-nak. Igaz, hogy e Shakespeare-interpretáció szereplőiről is elmondható: „emberformájuk csalás”, ám a megint *vérzékeny* „krónika” még annyira sem *naiv*, mint amennyire a magyar történelemből vett hatalmi példázat álcázta magát. A színrevitel nem elhanyagolható módosulása, hogy a legkevesbé sem *Rich* díszletet most maga a rendező jegyzi; dramaturg közreműködése nincs feltüntetve – talán mert szeges szavaival, kemény kontráival, síkos sebeivel, ironikus idiómáival a Spiró-szöveg (és korábbi *Árpádház*) eleve elegendő dramaturgiai segédlet –; és a törzsgárda közreműködése ellenére a színészi felállás is változott némiképp.

Almási-Tóth fekete, elöregedett hangfalakból rőtta-

építette össze a díszlet nagyját. Mint egy koporsórak-tár. Ha nem az, akkor lomok fészere, a leselejtezett tanyája. A kisebb-nagyobb, mobilan illeszkedő-forgatható téglatestek hasonlítanak a színházakban használatos, variálható dobogókra, így könnyen szervesülnek a Shure teremnyi terébe. A díszletből elsőként a *hang* szó asszociációja hangzik fel. Lelógó, sűrűn használt mikrofonok erősítik a hangzás – stúdiószínházban a stúdió – képzetét. Egészében a díszletépítmény még az elkalandozó belemagyarázásokat is képes felszívni, háttérben azzal az – igazgatói nyilatkozatból merített – ismeretünkkel, hogy a Budapesti Kamarában „nincs pénz díszletre”. Ha ez túlzás is, Almási-Tóth a szűkségből erényt kovácsolt. Előfordul azonban, hogy a ládák, ládák között csak tuszkolódik egy-egy antitest-jelenet. A legtöbb megoldás mégis jó, hiteles (például a belül üres hangdoboz-börtönbe, akár a sírba, hatásosan be lehet göngyölni azt, aki megérett a történelmi elcsomagolásra). Egy kis gimnasztikát, akrobatikát is kiválthat a díszlet (mozgás: Barta Dóra).

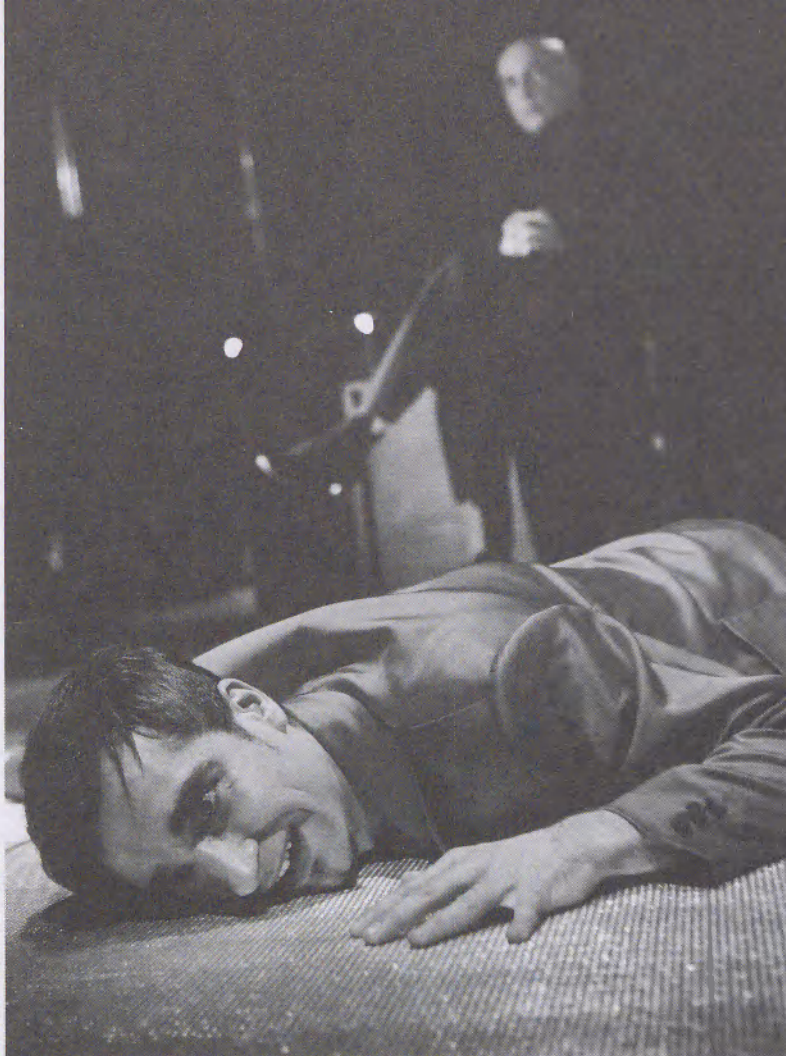
Az egymással torzsalkodó és csatázó, diskuráló és szövetkező, kibabráló és haláltáncot járó felek történelmi anyagon láttatott, de jelen érvényességű parabolája túl sok újdonságot nem tartogat. Ha messzebb nem hát-

rálunk, akkor Ruszt József szertartásszínháza óta ismerős idehaza a mindenkori fekete és fehér bábu tragikus harca a mind letaroltabb bíbor terepen. Drámák garadáját sorolhatnánk, melyek aranyt és ezüstöt ócskavasba váltva a témakör megjelenítésére keletkeztek, vagy „az egyik kutya, másik eb” problematika illusztrálására alkalmazták őket. A tárgy aktualitása sajnálatosan élénk maradt, a kidolgozás rétegződött, árnyalódott. Időnként elungható. Meglehet, a túlkínálatig jutott a magyar színház ebben a tartományban – világosan elkülöníthető tragikus és komikus ággal, köztes utakkal.

A II. Richárd az Árpádházhoz képest frivolabb, bizarrabb; egyben takarékosabb, leszorítottabb. A fekete humor előrébb nyomulhatott – épp tarkaságba öltözve. A hatalmas zöld levélkesztyűben, konyhakerti növénytől ékitetten szerencsétlenkedő Kertész – Törköly Levente valamennyi figurában eredményesen elegyíti a harsogó magabiztosságot, a sunyi taktikát és a tanács-talan eltévedtséget – félig báb, félig ember. A Kertész egyben a kert is. Ez a logika az előadás folyamára kiterjesztve annyit is jelenthet, hogy a hősök és mellékszereplők nem pusztán egy közösség állította szubjektumok, hanem annak a világmatériának a megtestesülései, amely még az ő gonoszáguknál vagy tehetetlenkedésükénél is gonoszabb vagy tehetetlenebb. Földi Andrea kitűnően transzponálta színekké a jellem-információkat. Tervezése különösen erős alsóruházatban: Almási-Tóth sok fehér- (vagy inkább fekete-) neműnek juttat funkciót, általában a szerepbe öltözöttség elvesztésekor vagy levetésekor (ilyen az atlétatrikó, alsónadrág, női kebelről kivillanó csipke, sőt a pizsama is, melyek többek között a nyilvánosság megcsúfolói).

A felkent személy, a király trónjáért folytatott harcban a karriertörténet egyik oldalán a hatalom megszerzésének bármely eszközét latba vető, másik oldalán a hatalom elveszthetőségével cicázó egyén dominál. A hatalom milyenségét, minőségét e közelítés nemigen mérlegeli, inkább a határok feszegetését, a két ellentétes elszánást modellálja. Dolmány Attila (II. Richárd) és Lengyel Tamás (Bolingbroke) – a darabban a két, rémületesen nagyralátó látó – is játszott már emlékezetesen világtalant, félvakot. Kettejük alkati és aurakülönbsége is kifejeződik a koronáját „Lássuk, Uramisten, mire megyünk ketten” módra elgurító egyik és a jogart megmarkoló másik között, azonban a színpadon nézésük dönt sorsról, alá- és fölérendeltségről, a környezet dróton rángatásáról. Dolmány semmibe meredő pillantásai az üszkös lélek belső színpadát célozzák, nem feledkezve meg az önmundorról sem. Lengyel konkretizálatlan messzeségekbe révedő tekintete a hatalmi monómánia és a magányosság jegye. A rendező más esetekben is szemjatekokkal *hangosítja ki* a nem túl összetett, viszont markáns kritikai mondandót. Persze a mikrofonos díszletben a beszédütköztetés sem maradhat el: a közlések, szópárbajok, vitafórumok (melyek a bemutató idején, még szinkronban az amerikai elnökválasztással, naprakész töltést is nyertek). Test és kellék közül a színészi test, a gesztus bizonyult meghatározóbbnak: míg Dolmány és Lengyel végig bírta nézéssel, a hangosítás eszköze egy idő után – ötletként, készségként – kifulladt.

A több szerepet vivő színészi munka alapvető összetevője ennek a panoptikumszínháznak: az alakok



Schiller Kata felvételei

Dolmány Attila és Kocsó Gábor

egyenítése a minimálisra csökken, a színész arcválto-gató korpuszt kölcsönöz egy-egy figuracsoportnak. Karácsonyi Zoltán merészkedett a legtöbb szélsőségig a bolondok, továbbá a Börtönőr szerepében, Kocsó Gábor vonult vissza leginkább a tartózkodás hadállásaiba. Előbbi szívesen, fölöslegesen is nevetteget (mi mást tegyen a bolond? – a börtönőrt most hagyjuk), utóbbi engedte, akár beszürkülve, hogy a fejébe nyomott zilált fekete paróka nevettesen, ne ő. Kaszás Mihályhoz a leverhető, megbénítható tegnapi erős emberek, Jánosi Dávidhoz a mitugrász, kíváncsiskodó, tanulékony holnapi befutók figurái nőttek hozzá. Ezúttal Majzik Editnek és Léway Viktóriának jutottak a nőalakok. Mindketten azokra a pontokra sűrítették játéku-kat, amelyeken a látszólag szín-hím történelem a női princípium, a női test által, erotizáltan szikrázik fel – hogy ettől semmi kedvező ne történjék.

WILLIAM SHAKESPEARE:

II. RICHÁRD

(Budapesti Kamaraszínház, Shure Stúdió)

Fordította: Spiró György. **Jelmez:** Földi Andrea. **Moz-gás:** Barta Dóra. **Szenika:** Bajkó György. **Díszlet-rendező:** Almási-Tóth András.

Szereplők: Dolmány Attila, Lengyel Tamás, Törköly Levente, Kaszás Mihály, Kocsó Gábor m. v., Majzik Edit, Jánosi Dávid, Léway Viktória, Karácsonyi Zoltán.

Tompa Andrea

Túl kegyes halál

SOPSITS ÁRPÁD: FEKETE ANGYAL

Lehetne akár dokumentumdráma is. Bár éppen ennek a drámaírási formának nincs hagyománya nálunk; idegen a színházi gondolkodásunktól az, hogy a színházat a valóság kutatása eszközének tekintsük, olyan instrumentumnak, amely nemcsak feltárni képes egy valóságdarabot, de akár megteremteni, valós tapasztalattá is tenni a néző számára. Pedig a valóság gyakran gazdagabb, izgalmasabb és ellentmondásosabb, mint a fikció. Így hát szerényen csak annyi áll a *Fekete angyal* című előadás színlapján, hogy „A darab megszületését valóságos események ihlették”. Kötelező, semleges formula, mely inkább jogi disputák elkerülését szolgálja, semmint a nálunk idegen műfaj megteremtését.

Pedig ha létezik drámai anyag, akkor bármilyen megtörtént élet elleni bűncselekmény eleve az – hiszen nemcsak hogy adott a konfliktus, de lezajlik benne a visszavonhatatlan, a helyrehozhatatlan, az, ami a színpadi „olyan minthá”-ban legfeljebb a halál *szimulációja*. A Fekete angyal, azaz Faludi Tímea magyar ápolónő története, aki néhány éve a halálba segített nyolc és húsz közötti gyógyíthatatlan beteget, haldoklót, s aki jelenleg tizenegy éves börtönbüntetését tölti, valódi drámai anyagot kínál sorsával, egyértelműen meg- vagy elítélhetetlen tetteivel. Sopsits Árpád író-rendező e szempontból semmiképp sem választott rosszul. Az eutanázia dilemmája nálunk mindenesetre (még) drámai anyag – van ország, ahol a lezajlott társadalmi párbeszéd nyomán a kegyes halálhoz való jog az általános emberi szabadságjogok részévé vált, Hollandiában például, majd Belgiumban, ahol éppen akkoriban legalizálták, amikor nálunk Faludi Tímea fölött mondtak ítéletet.

A Sopsits Árpád által megírt darab és előadása azonban nem a társadalmi viták meghosszabbítása, de még csak nem is tár fel egy mindannyiunkban mélyen húzódó dilemmát az eutanázia alkalmazásának erkölcsi (biológiai, teológiai, filozófiai, pszichológiai) vonatkozásairól. Erre a legalkalmasabb eszköz a dokumentumdráma lett volna – akár részben eredeti szereplőkkel is, de mindenesetre eredeti diskurzusformákkal, felmutatva azt is, hogy miféle diskurzusok voltak lehetségesek Faludi Tímea ügyében, és mit tudunk egyáltalán Faludi Tímeáról. Arról a fiatal, elhanyagolt



Szőlőskei Tímea (Kálnai Andrea) és Tímár Éva (Teri néni)

külsejű, üres tekintetű lányról – ilyennek látni a pere során készült fotókon –, aki e furcsa megváltó szerepet vállalta magára.

Számos és nem csak színházi minta kínálkozik a dokumentum felhasználására. A legutóbbi nagyszerű példa Tamás Gellért, magyar szülőktől származó svéd újságíró (kiadói nagyzolásból Gellert Tamas név alatt megjelent) könyve, a *Lézeres gyilkos* egy olyan, első-sorban bevándorlók ellen merényletet elkövető fiatalemberről, aki maga is bevándorlók gyerekeként lett „igazságosztó”. Tamás Gellért dokumentumregénye a szélsőjobb pszichológiát tárja fel egyetlen ember részletesen megrajzolt történetében – amihez hosszú éveken keresztül készített interjúkat az elkövetővel, sértettekkel, áldozatokkal, családtagokkal, ügyvédekkel, figyelte, és talán önkéntelenül alakította is a társadalmi párbeszédet, à la Truman Capote. De nem hiszem, hogy alább lehetne adni.

Sopsits a fikciót választotta. A halál fikcionalizálását. És történetet kanyarított hozzá. Az ő Fekete angyalát Kálnai Andreának hívják – megkockáztatom: elsődleges alanyával, Faludi Tímeával nem ismerkedett meg behatóan.

Meggyőződésem, hogy egy dokumentarista dráma – bármilyen személyiségjogi kérdéseket vet is fel, és természetesen sokkal nehezebb kutatói terepmunkát igényel – közelebb hozta volna a nézőhöz a valóságot. Azt, amitől annyira távol tartja magát a mai magyar

színház, hogy amikor belőle indul ki, akkor is legfeljebb csak reprodukálja, fikcióban próbálja újramodelálni. Annak a színházeszménynek megfelelően, amelyet a mimetikus realizmus képvisel. Föl kellett volna kérni egy író, szoktuk mondani, ha nem elég jó a darab. Ezúttal ez nem segített volna. Olyan valakit kellett volna fölkérni, akit a világ érdekel, nem a színház.

Az előadás elején a főszereplő ápolónő belebújik fehér köpenyébe – belép a szerepbe, ha tetszik; ez a köpeny nem valóságdarab, csak az imitációja: gombok vannak rajta természetesen, de mögéjük gondos kezek patentokat varrtak, hogy majd egy szenvedélyes pillanatban egy mozdulattal letéphesse magáról a színész. Mint cseppben a tenger, úgy tükröződik az előadás ezekben a patentokban. Nem a jelmeztervező (egyéb-ként szintén Sopsits) hibája, hanem a gondolaté. Hiszen látjuk: szó szerint is egyetlen kéz munkája a köpeny és a *mizanszcéna*.

Kálnai Andrea története ennek mintájára alakul: ez a fikció egyszerre a legközvetlenebb „ábrázolása” és másolása, olykor bántó majmolása a valóságnak (a haldok-

A Fekete angyalról mint emberről igen keveset és azt is csak vázlatosan tudunk meg. Hogy magányos, hogy szeretetlenségben él. Egy gimnazista is tudja, hogy általában nem szeretetteljes családban és biztonságos szabadságban felnövő gyerekekből lesz bűnöző. Ennél azért mélyebbre kellett volna menni. Szőlőskei Tímea teszi, amit az igen szűk szerep-keret ajánl: jelenléttel próbálja pótolni a hiányzó alakot.

A darab és az előadás legnagyobb hibája, hogy sem intellektuális dilemmával nem szembesít – lehet-e ölni, van-e kegyes halál, biztos-e, hogy az a beteg gyógyíthatatlan –, sem *érzéki* élményt, halál- és test-élményt nem ad, holott a néző bármelyik esetében elgondolkodna eddigi és lehetséges veszteségein. Miért nem képes a magyar színház a halál ábrázolására? Miért csak halál- és haldoklás-paródiákat látunk? Miért nem rendülünk meg egy öreg test láttán? Pedig a színpadon idős színészek is vannak, még sincs bátorsága a rendezőnek meg is mutatni magát az elmúlást. Akár az ő hanyatló testükön keresztül. Mivel az előadás az „olyan, mintha” kisrealista regiszterben tartja az



Schiller Kata felvételei

Valkay Pál (Halál I.), Szőlőskei Tímea és Szabó Margareta (Halál II.)

lás felettébb sikerületlen ábrázolásával), másrészt revü-sített-színháziasított-megzenésített halálorfeum. A halál (dupla) szereplőként, a Nagy Színházi Konvenció legközhelyesebb modorában, erősen festett, szőke nő és frakkba öltözött idős férfi alakjában jelenik meg benne. Mondanak „kemény”, „cinikus”, „pökhendi” és „kegyetlen” mondatokat. És ehhez „jelezve” játszanak.

egyébként ülve haldokló színészeket, akik jobb-rosszabb képességeik szerint próbálják abszolválni a feladatot, testélményünk sincs. (Legkevésbé Tímár Évának és Cs. Németh Lajosnak hisszük el a mutatóváltást – az utóbbi agyvérzést imitál, nyelve kifordul szájából.)

A revühöz viszont legalább olyan tudású csapat kellene, mint a *Feketeország* színészei: azok tudnak énekelni, ott van ritmus, zene és jelenlét, és az is lehet, hogy háromszor annyit próbáltak, mint a *Fekete angyal* létrehozói. Így a revü is beszorul ebbe a szűk, fojtoga-

tó térbe (a díszlet szintén a rendező munkája), holott távolság kell hozzá.

Az előadás bántóan magára hagyja a nézőt a (cinius? – nem tudni) orvos rideg ítéletével: mindenki olyan halált kap, amelyet megérdemel. Mivel nem hangzik el cáfolat vagy ellenvélemény, azt hihetnénk, hogy ez „szerzői” vélemény. De hát ezt senki sem gondolhatja komolyan.

A *Fekete angyal* nagy, ám elszalasztott esély. Bele-sápadhattunk volna: megismertünk volna egy embert, egy sorsot, egy dilemmát, mérlegeltük volna saját vagy szeretteink majdani választását élet és halál közt. Nincs ezeknél fontosabb kérdés: hogyan élünk és ha-

lunk meg. Nem hinném, hogy olyan kegyes és ártalmatlan módon, mint ezen az estén láttuk.

SOPSITS ÁRPÁD: FEKETE ANGYAL (Budapesti Kamaraszínház)

Rendező-díszlet-jelmez: Sopsits Árpád.

Szereplők: Szőlőskei Tímea, Újvári Zoltán, Nagy Cecília, Szilágyi Zsuzsa, Tímár Éva, Cs. Németh Lajos, Stefanovics Angéla, Valkay Pál, Szabó Margaréta, Kovács Ferenc.

Nyulassy Attila – Ugrai István

Képfolyam-kurzus

GEORG BÜCHNER: WOYZECK

Szűnni nem akaró, sűrű csenddel kezdődik a Maladype Színház új előadása, a *Woyzeck*. A félhomályban a földön magzatpózban hever három férfi, négy nő pedig családi fotókkal dekorált fal előtt ül a háttérben, körülöttük tányérhegyek. A tér jobb oldalán egy zuhanytálcában egy férfi áll fehér ruhában (zubony, nadrág, olyan katonaféle), előtte amorf vízcseppként fémláncba fűzött befőttesüveg-függöny, mindegyik üvegben víz. Az előtérben egy bordó szőnyeg, amely fokozatosan szennyeződik be a víz- és izzadság-cseppektől meg a széttrancsírozott borsóktól. A férfi először csak hangokat bocsát ki, amelyek zaklatott sutogásba, majd elfojtott kiabálásba, artikulálatlan és darabos szövegzuhatagba csapnak át: vezényszavakba, amelyek egy nyomasztó, lázálomszerű vízióba vezetnek be.

Claudio Collovà *Woyzeck*-je a töredékességével az interpretáló művésznak nagyfokú szabadságot biztosító Büchner-mű atmoszféráját próbálja közvetíteni, ám csak részleges sikerrel.

A rendező és a mű nem először találkozik egymással: Collovà többször tartott kurzust a *Woyzeck* kapcsán, Olaszországban készített már belőle előadást, egy évvel ezelőtt pedig a Maladype akkori tagjaival tréningezett. Most viszont önálló, kerek produkciót hirdetett meg, de mintha éppen a workshop intim, egyedi, kísérletező jellege nem válna közös élménnyé. Collovà azonos elemekből építkezik, mint a kurzus alkalmával, de míg ott a tányérok, a vízzel telt üvegek, a csukott szem az interpretáció mélyére vezető eszközök voltak, addig itt elvileg önmagukon túlmutatva esztéti-

kai műegészet kellene alkotniuk. Az eredmény felidézi Balázs Zoltán tavaly bemutatott *Leonce és Lénáját*, amely jelenetkidolgozáson alapuló színészi projekt-munka volt, de míg ott lehetőség adódott a jelenetekkel való játékra, addig itt ez a fajta erős kreatív háttér nem érződik. A *Woyzeck* egyes jelenetei főként mozgásban és cselekvésben, egyfajta akciószínházként fogalmazódnak meg, de a pusztán egymás után montírozott szekvenciák csak önmagukban működnek, nem állnak össze komplex előadássá.

A rezgő tányérok frusztrált alapritmust adnak a játéknak Bakos Éva kezében, zakatolással röpítenének minket az előttünk születő illúzióba, de amikor a színészek már rajtuk ugrándoznak, kettős hatást kelt: egyszerre jeleníti meg a szorongást áthidalni próbáló négy Marie-t és ugyanannyi Woyzecket, illetve a színészeket, akiknek egy-egy óvatlan lépése veszélyes következményekkel járhat. A víz mint a megtisztulás közhelyszerű jelképe nemcsak a véget jelzi (Simkó Katalin Marie-ja például ebben végzi), de vizelet formájában a világról alkotott véleménynyé alakul át, ettől a plasztikus naturalizmustól elemelődve pedig a kényszerből végzett fizikai munkát is érzékeltetheti. De az ötletek nincsenek rendszerbe állítva, így megfigyeltéseink csak tippek maradnak, sőt a vörös kendő keltette asszociációt – amely felidézheti a szüzesség elvesztését vagy a megerőszkolást – a „Mi ez a vörös kendő a kezeden?” mondat azonnal megsemmisíti. Ez rámutat az előadás legfontosabb problémájára: a globális kontextus hiányára – így a tárgyak és cselekvések csak önmagukat jelentik.



FENT: Bakos Éva,
Simkó Katalin,
Fátyol Kamilla,
Fátyol Hermina és
Orosz Ákos

JOBBRA: Orosz Ákos,
Páll Zsolt és Bakos Éva



Koncz Zsuzsa felvételei

Pedig a színészi teljesítmény – meg az elszántság, az elképesztő fizikum és koncentráció – lenyűgöző, azonban szinte csak az ötletek megvalósítására korlátozódik. Minden Woyzeck és minden Marie természetesen más. Orosz Ákos fizimiskája a hárséki k. u. k. bakát idézi, nélkülözve persze a švejség komikumát, kizárólag eltökéltséget mutatva. Orosz nagy testi koncentrátsággal indítja az előadást, precízen jeleníti meg a rettegést, illetve mossa össze az elnyomó és az elnyomott kisugárzását. Bár arcjátéka minimális, jelenlétében és tekintetében mindig érezhetjük az épp aktuális pillanat lényegét: szeret, kételkedik, elbújik, fél. Páll Zsolt játéka először az orvost idézi (az egyik jelenetnél eldönthetetlen, hogy négy skizoid Woyzeck vitatkozik-e egymással, vagy a szerepet váltogatva a doktorral dialogizálnak, miközben tanulmányozzák a másik testének minden porcikáját), de aztán marcona és határozott elnyomottá változik, miközben energikusan megbirkózik a fizikai akadályokkal. Tompa Ádám erős mimikával ártatlan és zavarodott Woyzecket jelenít

meg, gyermekibb és ösztönösebb a többinél. Lendváczy Zoltán zsigeribb Woyzeckjének a mozdulatai markánsabbak.

A különböző Marie-khoz fűződő viszony a hozzárendelt Woyzeck jelleméből fakad, de nincsenek meghatározott kettősök, mindenki párba kerül mindenki-vel. Simkó Katalin Marie-ja látszólag naiv és aranyos fiatal nő, de cinizmusa ellenére képes végig tiszta maradni. Bakos Évának leginkább az a mozzanata emelkedik ki, hogy bár idősebb, mint társai, imbolygó rongybabává válik, amely végig a nézőkre szegeződő tekintetével igyekszik megragadni a pillanatokat. Fátyol Hermina Marie-ja sokkal törekenyebbnek látszik a többiekénél, Fátyol Kamilla pedig – éppen ellenkezőleg – belül törekeny, de kifelé határozott jellem.

A karakterek, miként a Marie-k és Woyzeckek között feszülő viszonyok is, árnyaltak, és a változásra épülnek. Szeretik és utálják egymást, próbálják megérteni a másikat, leginkább Marie próbál meg lépést tartani az állandóan változó és szeszélyes Woyzeckkel. De ez csak a látszat, itt a nő nem egyszerű társ, hanem talán sokkal jelentősebb személy a férfinál, hiszen Marie meghal, majd tovább él. Ám az előadás csupán eddig jut el, nem visz tovább: a grandiózus flashback nem több állapotok és viszonyok repetitív leírásánál.

A szereplők fizikailag és lelkileg valóban nagy megpróbáltatásnak vannak kitéve, ám a produkció nem képes lekötni a néző figyelmét, mert az atmoszférateremtésen kívül mintha csak egyetlen cél lebegne a rendező szeme előtt: a fizikai terhelhetőség és a színészi koncentráció határainak vizsgálata. Ez egy bemutatókényszertől mentes workshopon érdekes lehet, sőt előadásként is az, ha meghatározható cél érdekében történik (elegendő Schilling Árpád *W – Munkáscirkusza*-ra utalnunk), ám itt mintha az eszköz válna (ön)céllá,

és ez sajnálatosan belterjessé teszi a produkciót. Büchner *Woyzeck*jében a töredékesség ellenére érzékelhető a szervezőerő, a mélység – így szól szabadságról, szeretetről, elnyomásról, társadalmi egyenlőtlenségről, a felületes világról, hitről (és még mennyi minden másról), végeredményében reményt táplálva a nézőbe. A maladypés *Woyzeck*ben viszont a szabad töredékesség – reménytelen.

GEORG BÜCHNER:
WOYZECK

(Maladype Színház – Thália Új Stúdió)

THALIA

Jelmez: Makai Hajni. Díszlet: Bajkó György. Rendező: Claudio Collová.

Szereplők: Bakos Éva, Fátyol Hermína, Fátyol Kamilla, Orosz Ákos, Páll Zsolt, Lendváczy Zoltán, Simkó Katalin, Tompa Ádám.

Selmeczi Bea

Végszínhely

DENNIS KELLY: ZSÁKUTCA

Dennis Kelly *Zsákcúja* (*After the End*) az Edinburgh-i Fringe nagy sikere volt. A divatos szerző 2004-es darabja Pesten is hasonló fogadtatásban részesült; Magács László most az angol után a magyar változatot is megrendezte a Merlinben.

Az előadás az eredeti bemutató díszletét használja, melyet Miriam Beuther tervezett a The Bush Theatre részére, azonban az angol változattól eltérő a dramaturgiája és jelmezei, valamint karakterei is módosultak.

Az angol előadásban mind a férfi, mind a nő ruhája divatos, a férfi eleinte átlagos embernek tűnik, sőt mi több, rokonszenves is. A magyar jelmezek ezzel szemben tökéletesen jellemzik viselőiket: a fiú egyszerű atlétaban, nadrágban, kinyúlt pulcsiban, mérhetetlenül slamposan jelenik meg, míg a lányt mintha skatulyából húzták volna ki. Előre tudjuk: a bezártság rajta mélyebb sebeket ejt.

A Rába Roland alakította figura már a kezdet kezdetén elárulja torz személyiségét, első mondatai előre vetítik a cselekményt. Egy pillanatig sem bízunk benne, árgus szemmel figyeljük, mikor árulja el magát. Az atomtámadás lehetőségét kizárólag a bádögváros-atombunker díszlet hiteti el, miközben – saját életünk alapján is – pontosan érezzük-tudjuk: a valóság könnyen manipulálható a média által uralt világban. Talán

ezért meglepő Louise (Láng Annamária) elnyújtott reakcióideje, akit a kétely csak több nap után ráz fel ájult közönyéből. A pszichodráma és a végkifejlet szempontjából szükséges ez a dramaturgiailag jól felépített késleltetés, mégis túlságosan megtervezetnek hat.

A média hatását pontosan érzékeltetik a semmitmondó, de talán éppen ezért életszerű párbeszédnek a világ eseményeiről, a természetvédelemről és a rádióról mint utolsó mentsvárról. Miről beszélgethet egy fiú és egy lány a világvége után?! Csak abba kapaszkodhatnak, ami a felszínen történt.

A jeleneteket idegrendszerünket próbára tevő, hangosan dübörgő indusztriál zenei blokkok tagolják, melyek érzékeltetik az idő múlását és a szereplőkben (nézőkben) elhatalmasodó félelmet, mindjobban felerősítve a klausztrófiát. A hatás azonban néhol hatásvadászatba csap át.

A bezártság a személyiségek elfojtott oldalát tárja fel. Az instabil, gyenge idegzetű Mark infantilis és fenyegetővé, míg a határozott jellemű, irányításhoz szokott Louise a folytonos védekezéstől elgyengülve egyre kiszolgáltatottabbá válik. Éppen az önoltalmazás töri meg ellenállását, hiszen Mark állandó támadás-védekezés-stratégiája kivédhetetlen.

A paranoid Mark rávetíti félelmeit a másikra, míg az is át nem veszi szorongásait. Globális ellenségképe (a XXI. század emberének kollektív fóbiája) egyetlen nőben manifesztálódik, akit egyszerre imád és gyűlöl, hiszen mindazt megtestesíti, amitől fél, és amire vágyik. Ám a nő elérhetetlen számára – nem azért, mert nincs köztük fizikai kontaktus, vagy mert a nő nem szereti, hanem Mark paranoid énképe miatt: „én nem szeretem magamat, más miért lenne képes rá?!” Mivel nem hisz az iránta érezhető szeretetben, a barátságos közeledésben is ördögi hátsó szándékot és kegyetlenséget sejt, amit még felszínre törése előtt meg kell semmisíteni. A kés nem feltétlenül gyilkosságra, inkább a birtoklás manifesztálására szolgál: ha a lány nem szeret, akkor megalázom, ha szeret, azt úgysem hiszem el, tehát megalázom.

Magács László rendezésében a nemiség – bár ott izzik a levegőben – mellékesnek tűnik, hiszen Markot nem is maga az aktus foglalkoztatja igazán, hanem a

ri sérüléseinek megoldására irányul. A Dungeons and Dragons nem pusztán játék, hanem a menekülés szimbóluma, amit – mintegy a legnagyobb szerelmi zálogként – hajlandó lenne megosztani a lánnyal. Louise attól válik igazán kiszolgáltatottá, hogy Mark feltárja előtte személyiségének legmélyebb bugyrait, hiszen a feltárlkozás soha nem maradhat megtorlatlanul.

Rába Roland és Láng Annamária mintha tangózna, a lány várja a férfi következő lépését, hogy aszerint alakítsa a figurá(ka)t. Egyszer védekezik, máskor látszólag belemegy a játékba, néha ő kerekedik felül. Eltaszítják egymást, hogy aztán még szorosabban ölelkezzenek össze. A megerőszkolás azért válik ki a darab szerkezetéből, mert túl nagy távolságot teremt, és nem visz közelebb.

Az utolsó jelenet már nem ad hozzá semmi újat a darabhoz: bár Markot börtönbe zárták, elérte célját. Louise az átélt élmények sokkhatása alatt ragaszkodik



Rába Roland
(Mark) és
Láng Annamária
(Louise)

Kenyeres Csilla
felvétele

nő teljes behódoltatása és megalázása – a kiszolgáltatottság végső fázisai. Louise megerőszkolása ezért pszichikailag nem következetes, hiszen a gondosan megteremtett lelki kiszolgáltatottságot (amit a férfi fizikai zsarolásokkal ér el) Dennis Kelly indokolatlanul kizárólag fizikai síkra tereli át, holott Mark célja éppen az, hogy a lány önszántából adja oda magát neki, tálcán kínálva testét és lelkét. Viselkedése nem egyszerűsíthető le ennyire, hiszen paranoiájából kifolyólag a támadó magatartás nála sokszor pusztán a szeretet furcsa kifejeződése – meg kell alázni azt, akit annyira szeretek, hogy megölni is képes lennék.

A kiéheztetés például a szerepjátékon keresztül a közös időtöltés, érdeklődés kialakítására, a fiú gyerekko-

a nehezen megszerzett „mindennek vége”-tapasztalathoz, újra és újra feltépi sebeit. Ez a csavar mégsem valódi fordulat, az amerikai filmek „és utána ez történt a szereplőkkel” feliratait juttatja eszembe.

Ahogy a gyilkos visszamegy a tett színhelyére, úgy az áldozat is megtenné...

DENNIS KELLY: ZSÁKUTCA (Merlin Színház)

Fordította: Róbert Júlia. Dramaturg: Garai Judit.
Rendező: Magács László.

Szereplők: Láng Annamária, Rába Roland.

Halász Glória

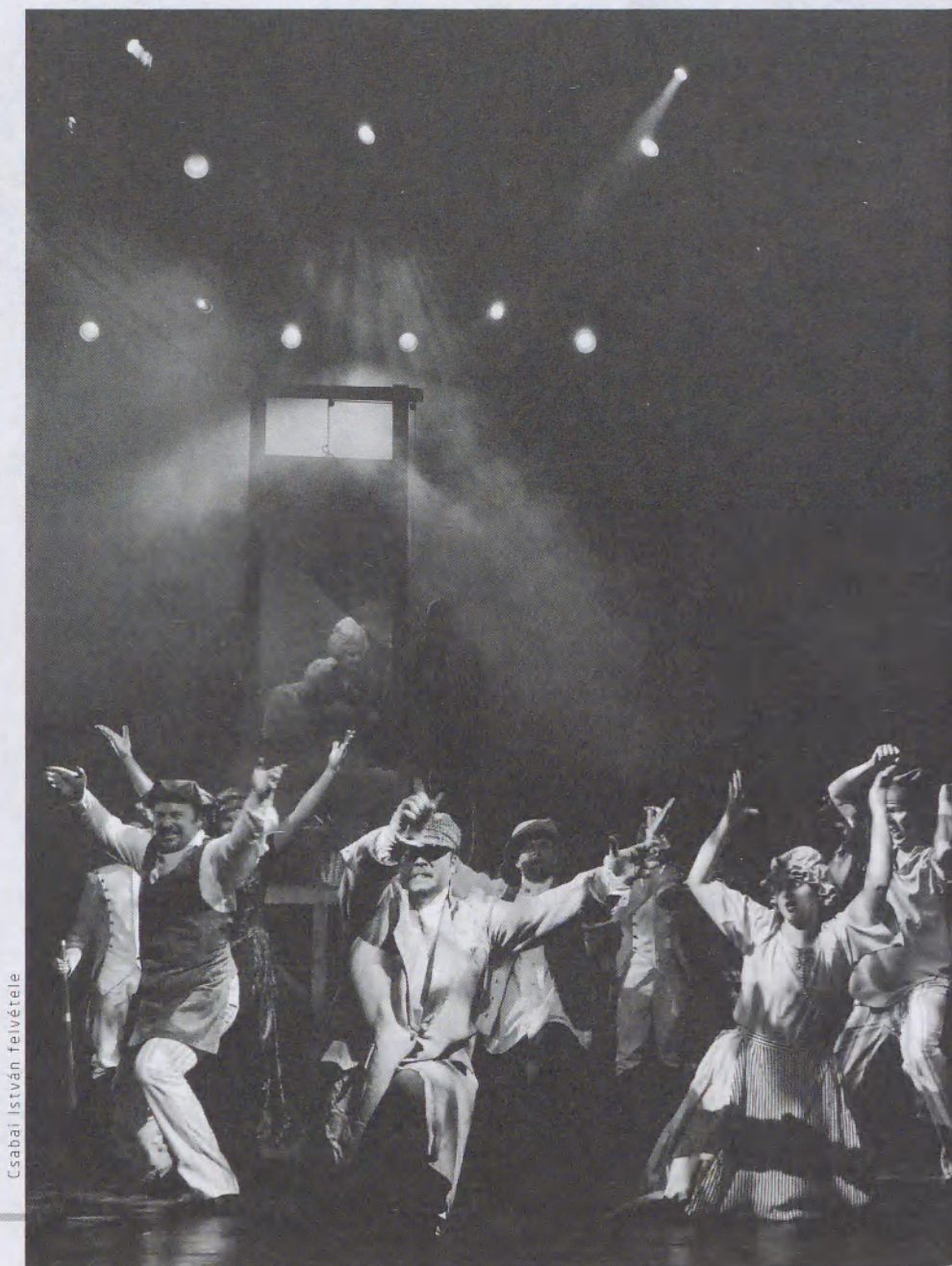
Álarcosbál

FRANK WILDHORN – NAN KNIGHTON: A VÖRÖS PIMPERNEL

Tíz évvel az 1998-as tengerentúli bemutató után a szolnoki Szigligeti Színházban is igazságot oszt a magyar származású Orczy Emma bárónő megzenésített kalandhőse: a Vörös Pimpernel. A darab és az előadás nem lehangolni, hanem mesélni akar – nem egy szélesvásznú szuperprodukciót kínál, hanem egy régi kosztümös kalandfilm bájával hat.

Frank Wildhorn és Nan Knighton musicaljének nagyvonalúságát az adja, hogy az 1789-es forradalomról mesélve (zenélve) érezhetően nem akartak nagyobb markolni a kelleténél. A XVIII. századi Franciaország dallamvilágából is merítő darab rokonszenvesen játékos és gyakran merészen lassú, s majd minden dalnak telik egyéni ízre, némelyiknek egyéni humorra is. A mese csupa jó és rossz szándékú képmutatóról szól, egy, a francia forradalom idején gubancolódo és rejtélyekkel teli szerelmi háromszögről, egy félnótás pojacaként rejtőzködő brit arisztokrata és ugyancsak félnótás pojacakként rejtőzködő bandája történetével körítve. És bár utóbbiakkal megannyi vicces dolog esik meg, míg végül maguk is elhiszik, hogy ők azok, akik képesek megállítani Madame Guillotine véres ténykedését, a darab vázát mégiscsak a három főszereplő viszonya alkotja.

A szolnoki Szigligeti Színház előadása kiválóan ki van találva: fotónyomott síkdíszletei (Juhász Katalin munkája) pazar és valóságghű, mégis csalóka – mert a fotók egymáshoz fűzésében a perspektívát sokszor feledő – kulisszával körítik a csalásokkal teleszótt történetet. Tordai Hajnal jelmezeinek egy része kifejezetten találó (például a női főhős vörös estélyikölteménye), de akadnak átvitt értelemben és szó szerint is olcsó megoldások: például



Csabai István felvétele

Jelenet az előadásból

a Vörös Pimpernel bandájának csiricsaré kartonból szabott öltöneyei. A látvány (hozzávéve még a festett háttérvásznakat is) főként színházra emlékeztet, és a *színház a színházban* gondolat valóban illik A Vörös Pimpernelhez, hiszen ezen a forradalmi szemétdombon mindenki szerepet játszik. Az előadás koreográfiája (Halmi Zoltán munkája) önmagában és a zenei humorhoz mérten is jellegtelen, másrészt rendkívül hanyag, hiszen a színpadon gyakran lagymatag összevisszaság lesz úrrá.

Az előadást Molnár László tehát kitalálta ugyan, de kissé alulrendezte. A szemfényvesztésben alig tűnik fel, hogy a rendkívül összetett főfigurák néhány színél vannak csupán megfestve, és azokat a színeket is a színészek hozzák magukkal. A játék csak ünnepi pillanatokban dupla fenekű, holott éppen a sokszorozott szerepjátszás teszi különlegessé a történetet: a Vörös Pimpernel felesége előtt is a pipogtyát játssza, az aszszony nem éppen makulátlan múltját titkolja férje előtt, a rendőrkapitány ezzel a múlttal zsarolja egykori és ma is szeretett szeretőjét, a feleséget, hogy az átvedlésekkel teli befejezésről ne is beszéljünk. Magyarán: mindenki azt mutatja meg, amit tud és akar, más kérdés, hogy ebből többnyire és szerencsésen minőség születik. Hozzá kell tenni: az előadás szöveggönyve (szintén Molnár László munkája) néhol még kiált az életszerű kifejezésmódért.

Percy Blakeneyt (vagyis a Vörös Pimpernelt) Csengeri Attila és Bot Gábor, nejét, Marguerite St. Justöt Koós Réka, Chauvelin rendőrkapitányt Molnár László és Bot Gábor formálja meg (utóbbi valószínűleg a *Dr. Jekyll és Mr. Hyde* címszerepében is remekelne, hiszen egyazon előadáson belül – persze váltott szereposztásban – a jót és önmaga ellenfelét is alakítja). A négy színészre alkatilag szinte tökéletesen illik a szerep. Csengeri Attila egy csöppet heroikusabb Percy a kelleténél, és túlnő a valóságot rejtő bugyuta pózon. A lírai dalokban pedig széles gesztusokkal és annyi energiával vall a szerelemről, hogy azzal Párizs valamennyi guillotineját felrobbanthatná. Bot Gábor játéka éppen puhasága miatt rajzol életszerűbb portrét a Vörös Pimpernelről. Ha már musicalről van szó: a színész folyamatosan *piano* játszik (Csengeri Attila szinte állandó *forté*jával szemben); ebben a regiszterben hihetőbb a világ megtevesztésére kitalált piperkőc alakja, és valamennyivel jobban érzékelhetőek Percy személyiségének változásai. Bot Gábornak viszont az „energiarobbanásra” nincs képessége. Koós Réka játékába (és nem énekteljesítményébe) néhány hamis hang is csúszik, alakítása különösen azokban a pillanatokban gyöngébb, amikor nem tekint kifelé a méltóságteljes diva pózából. De a színésznő érzékeny szenvedélyessége elhiteti azt, amit a mondottak nem minden esetben. Molnár László Chauvelin szerepében a kiválónál talán egy fokkal jobban is éneklő a széles skálán mozgó dalokat. Az éneklést megtámasztó játékban azonban gyakran alkalmaz maníros és hirtelen váltásokat. Ellenfelétől való megalázottsága félelmes hatalmassága mellett is hihető, Marguerite St. Just iránti szerelme már kevésbé, holott a zeneszerző az ő számára adta a legtöbb zenei fogódzót. Dósa Mátyás Armand St. Just alig megrajzolt szerepében (nagy vonalakban: a Marguerite szerető, bátor és túlonúl tiszta szívű öccse) is meggyőző.

Az előadás zárójelenetében *The End* feliratot vetítettek a csókban összeforró házaspár mögé felfeszített fehér hajóvitorlára – a csókból tudható, hogy az *end* egyúttal *happy* is. Az ehhez hasonló szellemes és az előadást egyénítő pimaszságok sajnálatosan hiányoznak a produkcióból, holott erre a darab bőven kínál lehetőséget. Talán ilyennek tekinthetjük még a folytonos „Pimpizést”, amivel Percy önmagát szölongatja, és azt a néhol kényszeredett, máskor viszont könnyeden humoros játékmódot, ahogyan a Vörös Pimpernel tökfilkónak álcázza magát. Az ékszerdobozra emlékeztető formát és az ékszerként néha haloványabban csillogó tartalmat egyaránt nézve: a szolnoki Szigligeti Színházban minőségi és szórakoztató színrevitele született egy némileg még a békebeli múltban gyökerező musicalnek. A választás önmagában elismerést érdemel, de csak Orczy bárónőnek és Wildhornnak köszönhető, hogy végül választ kapunk az egyik dalban fölített kérdésre: ki a Vörös Pimpernel?

FRANK WILDHORN – NAN KNIGHTON:
A VÖRÖS PIMPERNEL
(Szigligeti Színház, Szolnok)

Díszlet: Juhász Katalin. Jelmez: Tordai Hajnal.
Koreográfus: Halmi Zoltán. Zenei vezető: Ráczy Márton. Magyar szöveggönyv és rendező: Molnár László.

Szereplők: Koós Réka/Benedekffy Katalin, Gombos Judit, Csengeri Attila/Bot Gábor, Molnár László, Dósa Mátyás, Zelei Gábor, Horváth Gábor, Mészáros István, Tárnai Attila, Karczag Ferenc, Hollai Kálmán.

SZÍNHÁZTUDOMÁNY MESTERSZAK indul 2009 szeptemberében a Pannon Egyetem Modern Filológia és Társadalomtudományi Karán. **A NÉGY FÉLÉVES, ÁLLAMI TÁMOGATOTT, ILLETVE KÖLTSÉGTÉRÍTÉSES, NAPPALI, ILLETVE LEVELEZŐ KÉPZÉS** veszprémi és budapesti helyszíneken folyik, és az Európai Felsőoktatási Térség egészében elfogadott mesterszakos bölcsészdiplomát kínál. A képzésre jelentkezhet, aki a bölcsészlet-, a társadalomtudomány vagy a művészet területén főiskolai vagy egyetemi diplomával rendelkezik, és esztétika, irodalom- vagy művészettörténeti *jellegű* képzésben részt vett.

Jelentkezni 2009. február 16-ig az OFIK által kibocsátott jelentkezési lapon lehet. További információkért forduljon bizalommal a Pannon Egyetem Színházstudományi Tanszékének munkatársaihoz!

Honlap: <http://szinhazweb.uni-pannon.hu>
Tel/Fax: 06-88-624-004
E-mail: szitu@almos.vein.hu

Péteri Lóránt

Fidelióm, Fideliód, Fideliója

LUDWIG VAN BEETHOVEN: FIDELIO

Zenetörténetet tanítva olykor kísérletezem azzal, hogy beszéljek a mai koncertzenében neutralizálódó és egységesülő műfajok eredetileg oly gyökereesen különböző társadalmi beágyazottságáról, szerepéről és relevanciájáról. Az ilyesfajta fejtegetések, ha az ember nem vigyáz, könnyen jutnak el valami hanyatlástörténeti konklúzióhoz: lám-lám, a kultúra korábban halálos komolysággal feltett kérdései ma könnyen oldódnak fel az „így is-úgy is” esztétizmusában. Azoknak mindenesetre, akik úgy vélnék, hogy az operajátzás nem tartozik napjaink Magyarországnak legégetőbb és legaktuálisabb kérdései közé (s mellesleg azoknak is, akik hosszú évek óta szörnyülködésbe csomagolt kéjjel verik a lélekharangot a magyar zenekritika felett), csak azt tudom javasolni: tekintsek át a Magyar Állami Operaházban 2008. október 5-én és 11-én, két szereposztásban bemutatott *Fidelio* fogadtatását. Nagy meglepetésben lesz részük.

A recepció persze nem a hivatalos/hivatásos zenekritikánál kezdődik, s nem is ott fejeződik be. Operaház közeli forrásból hallottam arról, hogy mit is mondott a produkcióról S. L., egy kis kelet-közép-európai ország államfője H. I.-nek, aki egy kis kelet-közép-európai ország kulturális minisztere. Államfők díszpáholy mélyén elhangzott megjegyzéseit persze nem idézzük hallomásból. Nem szorulunk viszont másodlagos forrásokra Kertitörpe értelmezési kísérleteit illetően. Ő az előadást a harmadik emelet egyik korlátozott rálátást biztosító székéről követte, de így is eljutott néhány figyelemre méltó kérdés megfogalmazásáig: „No de: eddig senki sem tért ki az első felvonás elején az ágyékkötös Krisztust/Horváth Virgilt megcsodáló 3 plazacára. Engem ez *A varázsfuvolára* emlékeztetett, amikor Taminót csodálja a 3 hölgy. A 8 angyal számával sem tudtam mit kezdeni. Az angyaloknak 9 »osztálya« van, ők jelképezték volna a 8 boldogságot?” Kertitörpe sorai, melyek a színrevitel mikroszintű részleteivel foglalkoznak, mint cseppben a tenger érzékelte az azt a megfejtési lázat és heveny interpretációs reakciót, melyet Kovalik Balázs rendezése a világháló demokratikus nyilvánosságában kiváltott. A *Fidelio Online* elektronikus hasábjain három fórumot is gerjesztett a produkció. Az a disputa, mely az előadást üdvözlő Kovács Sándor elemző kritikájához kapcsolódván alakult ki, október 17-én érte el a kilencvenhatodik hozzászólást. Egy *aranytollas újságíró* Kovalikhoz intézett nyílt levele – melyben a feladó felkéri a rendezőt: vegye tudomásul, hogy munkája nem sikerült – eközben ok-



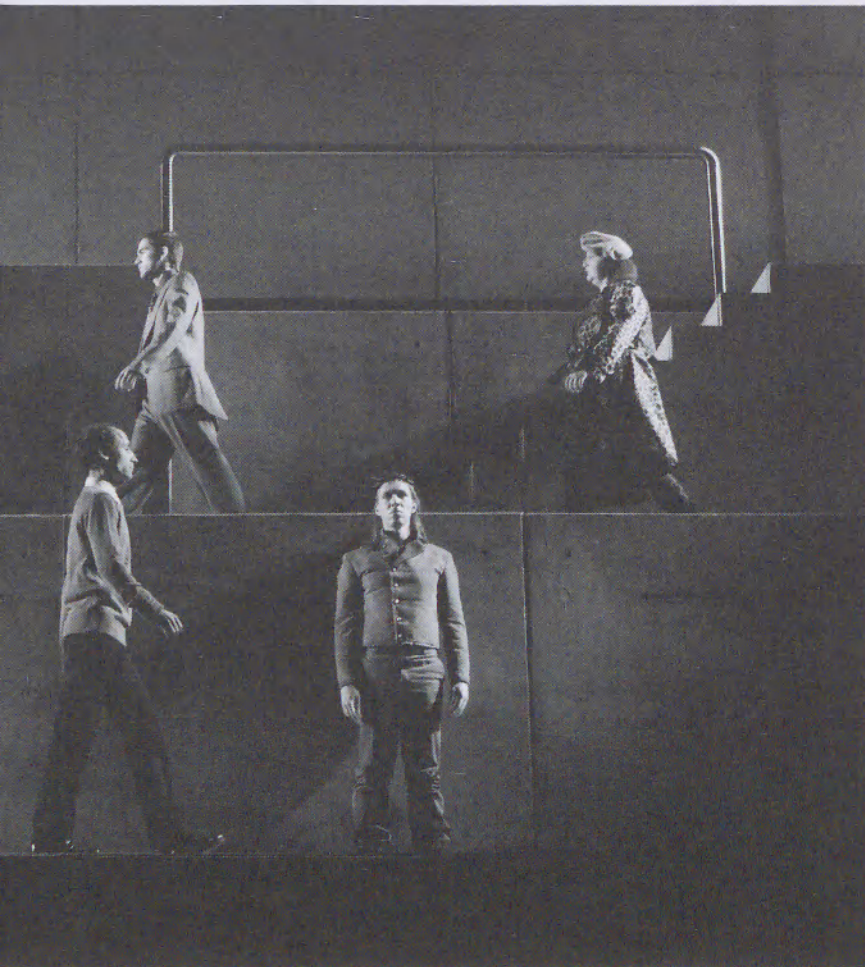
tóber 10-ig negyvenöt véleményt generált. Végül a nyílt levélre adott válasz nyomában születő fórum október 19-én eljutott a kétszázharmincadik kommentárhoz. A fogadtatás különös intenzitása már a bemutató előadáson feltűnhetett: amikor a muzsikuskok után a rendező, a díszlettervező (Angelika Höckner) és a jelmeztervező (Benedek Mari) is kijött a színpadra, a tapsba szignifikáns mennyiségű ún. búzás és füttyülés keveredett. A vérmes véleménynyilvánítás idehaza legkevésbé sem bevett formájára a sajtónak is reflektálnia kellett. Rockenbauer Zoltán *Heti Válasz*-béli kommunikéje például így indul: „Itt van Európa! A magyar publikum a függöny után éppen úgy viselkedett, mint a bayreuthi vagy salzburgi: ováció a karmesternek, lelkes taps és felháborodott búzás a rendezőnek.” Sokat tapasztalt és sokféle megforduló kritikustársam azon-

ban a búzással kapcsolatban egy másfajta európai ittlétről beszélt privátim az egyik szünetben. A búzók so-raiban ismerős arcokat fedezett fel, tagjait egy lelkes kis nemzetközi csapatnak, mely körbe-körbe jár az öreg földrész operáiban, s lelkesen fejezi ki nem tet-szését az ún. rendezői színházzal szemben – úgy tűnik, s lehetünk erre büszkék, figyelmük most már hazánkat sem kerüli el. Mások lokálisabb, ha épp nem provinciális okokat kerestek amögött, hogy a közönség egy részénél az előadás „kiverte a biztosítékot” (Fáy Miklós, *Népszabadság*), úgy vélvén: a közönség búzós hányada ott élte át a határátlépés mozzanatát, ahol a rendezés a keresztény (katolikus) vallásgyakorlatban használatos tárgyakat, illetve a jézusi passió ikonjait

tudósítások is születtek, például az *Opernwelt*ben; a folyóiratokban megjelenő recenziókról pedig e sorok írá-sakor még nem is lehet tudomásom. Itt kell végül arra emlékeznünk, hogy a bemutató szomorú határhővé vált: Fodor Géza véleményét erről a produkcióról már nem ismerhettük meg.)

Legyen kiindulópontunk Molnár Szabolcs félig ta-lán ironikus megjegyzése az előadást szenvedéllyel üdvözlő, analitikus írásából (Operaportál): „Sok jel-zéssel dolgozik Kovalik. Elmarasztaló kritikaként fo-galmazhatjuk meg, hogy a rendező sem teret, sem időt nem ad a nézői fantázia működtetésére, folyton feladványokkal bombáz. Megfejthető persze vala-mennyi, egyik sem blöff.” A kölcsönzött tézis igazolá-sára a rabok kórusát választom. A szüzsé szerint e ponton a magát férfinak álcázó s férje megmentése érdekében foglárnak álló Leonora engedély nélkül kiengedi a rabokat egy rövid sétára: a börtönudvarra, a napfény-re. A kórusban a váratlan kedvezés feletti öröm, a szabadulás tovább élő halk remé-nye, a kínzó kétely és a meg nem szűnő ret-tegés hangjai váltakoznak. Kovalik rendezé-sében a guantánamói stílusú, megbilincsel-t rabok fejére vörös zsákokat húztak; simléderes sapkát viselő őrzőik oldalán gépfegyver. Aztán a rabok és börtönőrök egyszer csak öl-töztet és szerepet cserélnek. A cselekvény-sornak itt még koránt sincs vége, ám több recenzió erre a mozzanatra koncentrált a észrevételeit, bosszankodván a „börtönben a börtönőr is fogoly” közhelyén, vagy éppen nagyra értékelve az elnyomáson alapuló em-beri viszonyok természetének megvilágítá-sát. Csakhogy a rab-szerepbe bújt börtön-őrök ezután könnyedén vetik le azokat a bi-lincseket, melyeket a korábbi (a valódi) rabok csuklójáról még nekik kellett lesegíte-niük. Ezután megszabadulnak a fejükre hú-zott zsákoktól is, zsebükből revolvert hú-znak elő, s halomra lövik a börtönőrnek beöl-töztetett foglyokat. Ez azért egy másik üzenet: nem az elnyomás alatt betöltött sze-repek relativitásáról szól, hanem álságról, ci-nizmusról és konspirációról. Nem melles-leg, az e jelenetben fellépő énekes-színészek jelmezei három színnel népesítik be a lép-

csözetes szürke betonépítmény, vagyis a börtön konk-rét és szimbolikus terét: pirossal, fehérrel és zölddel. A nemzeti trikolor jelenlétére elsőként, s majdnem egyetlenként Koltai Tamás kritikája (*Új Zenei Újság*) hívta fel a figyelmet. Ugyanő impliciten amellet érvel, hogy a darab zárójelenetében – a tarka ruhákban bol-dogan ünneplő tömeggel és a „jó hatalmat” megteste-sítő Don Fernando piártudatos viselkedésével – a rend-szerváltó pillanat egyszeri eufóriája és mára már gya-nítható ambivalenciája jelenik meg. Megjegyzem, hogy a rabok kórusa és a finálé – melyet a zenében számok hosszú sora, a rendezésben pedig párhúza-mosan futó utalások és jelrendszerek sokasága is el-választ egymástól – ebben a felfogásban a Kovalik-féle *Elektrában* felállított rendszerváltási narratíva variált ismétlésének tűnik.



Jelenet a Fidelióból

kezdde alkalmazni az eklektikus színpadi jelrendszer részeként.

Akárhogy is, ha azt mondjuk, hogy a rendezés fo-gadtatása *vegyes* volt, azt ezúttal nem a langyos szino-nimájaként, hanem szó szerint kell érteni. A produk-ció fogadtatása emellett a nyilvánosság meglehetősen széles körét ölelte fel. A bemutatóról három országos napilapban, valamint három hetilapban, illetve egy ne-gyedik internetes portálján jelentek meg írások; öt cikk különböző kulturális (illetve zenei) portálokon tűnt fel, egy recenzió pedig az MR3-Bartók Rádió *Új Zenei Újság*-jában hangzott el – s nem lehetek biztos abban, hogy minden írásművet sikerült fellelnem. (NB.: külhoni



Horváth Virgil (Fidelio) és Berczelly István (Don Pizarro)

Ám tovább. Van egy a rabok közt, akivel senki sem cserél attribútumokat: addig marad a fején a zsák, míg le nem lövik őt is. A mindenkinél magányosabb és kiszolgáltatottabb Névtelen alakjában fogalmazódik meg első fokon az a kritikai distancia, mellyel a rendezés a darabhoz fordul. Ez a kritika még nem a posztmoderné: születése éppen annak a modernitásnak a tragikus betetőzéséhez köthető, melynek reményekkel teljes kezdetei többek között a *Fidelio* keletkezéséhez is vezettek. Florestan – kiválasztott ember; szabadulása példázatos, de egyszeri, csodás történet. Aligha véletlen, hogy a zenetörténész Szabolcsi Bencét 1945 telén a szabadító opera típusáról szóló, megrendítően személyes esszéjében inkább a többiek sorsa foglalkoztatta: „És ha eljön a szabadító jóság, eljön a Hős Hitves, a Húséges Barát és az Igazságos Hatalom, eljön Fidelio és a Miniszter, eljön Páris Vízhardója, kezében a királyi kegyelemlevéllel – mindig eljön-e vajon, mindenkihez eljön, s ha jön, jókor érkezik-e még?” Kovalik rendezésében Florestan föld alatti magánzárkájához

a lelőtt fogolytársak testén átbukdácsolva vezet az út; a sírásási jelenetben nem földet s köveket kell megmozgatni, hanem e testeket elhurcolni.

Kovalik azonban nem áll meg itt. Miközben vibrálóan színes színpadi eszközökkel érzékelteti a megszállott beethoveni akarat által egyetlen műbe szuszakolt boldogító üzenet végtelen dimenzióit – politikai felszabadítás és spirituális megváltás, felvilágosult agitáció és mélyen keresztény történet az áldozathozatalról –, addig egy percre sem feledkezik meg arról, hogy jelezze: ezzel a tömény affirmációval ma nehéz mit kezdenünk. Ez lenne a kritikai distancia második, ha tesszik: posztmodern foka. Ehhez Kovaliknak dekonstruálnia kell a történet befejezését, méghozzá egymást kioltó lehetséges befejezésváltozatok egymás mellé helyezésével, s az utolsó jelenetek közben egyszer a nézőtér kivilágítását is az elidegenítéshez használván fel. A cellában játszó jelenet végén a szabadulás pillanata helyett megölik mind Florestant, mind pedig Leonora néma szereplővel megjelenített férfi imitációját, Fide-liót. Florestan és Leonora kettőse a kimondhatatlan örömről ezután eleve irreális és kísérteties epizódá válik, melyben ráadásul felsejlik a szabadító-megváltó küldetését beteljesítő nő és a rabság által bekebelezett férfi közös jövőjének lehetetlensége is. A kettőst – a Mahlernek tulajdonított gyakorlatra építve – a *III. Leonora-nyitány* követi: vagyis egy szimfonikus darab, mely a szabadítási narratíva kompakt és felfokozott összefoglalását adja. Ám a színpadi előzmények után a csukott függöny mellett felhangzó zenekari muzsika most csak a lehetetlenség benyomását erősíti bennünk – azt sugallja, hogy a darab nem fejezhető be azon drámai koordináták között, melyekben elkezdődött. És itt már nem marad más hátra, mint ráadásként a tarka ruhás finálé a kihajtott galléros miniszterrel.

Hasonlóképpen jár el Kovalik a rendezés sokakat foglalkoztató passió-vonalát illetően. Egyfelől meggyőzően világítja meg, hogy a *Singspiel* olykor kissé szedett-vetett mozzanatai mögött a szenvedéstörténet fordulatai és szimbólumai lüktetnek – a pokorra szállás és feltámadás útja köré rendezve, a megváltás és áldozathozatal jegyében. Florestan, Leonora és a lelkéből (vagy inkább: lelkükből) lelkedzett Fidelio szent hármásának ritualizált és titkokkal teljes viszonyát Jézus és Mária alakjain keresztül teszi érzékletessé. Másfelől e párhuzamosság rögtön distanciával képeződik le a színpad nyelvéen: a Nagy Elbeszélés alakjai és szimbólumai az olcsó kegytárgyi giccs formanyelvén válnak láthatóvá. Két izgalmas értelmezés is megjelent ezzel kapcsolatban. Kovács Sándor így érvel: „Amikor a nagyáriában Leonora a szívárványról énekel (s kivételesen ennél a résznél csak ő van jelen, a másik én [Fidelio néma figurája] később jön be a színpadra), egy furcsa öregasszony hoz be szívárványos zászlót. Nem tudjuk, ki ő. Mindenesetre a vége felé is megjelenik, nagyjából akkor, amikor a vidám, színes ruhájú tömeg a szívárvány színskálája szerint kezd elrendeződni. Leonora a szomorú fehér ruhás alak, öregkorában? Az ő távoli emlékévé oldódna az egész történet? [...] Nem a passióról volna tehát szó, »egy az egyben« (bocsánat a faramuci kifejezésért), hanem egy öregasszony (özvegy Florestanné) mélyen átélt, de naiv (és ebben az értelemben cseppet sem ironikus) személyes



Schiller Kata felvételei

Rálik Szilvia (Leonora) és Horváth Virgil

vallásosságáról, hitéről, hogy vele csodát tett annak idején az Úr.” Molnár Szabolcs azt fejtegeti: „A passiójáték nem azonos az evangéliumi történettel. Elidegenít, eltávolít, absztrahál, leegyszerűsít. Ne zavarjon meg senkit, hogy a magasrendű, a liturgiai funkciót kifinomultan beteljesítő művészi passiózésekben (pl. Bach) a passiójáték népies vonásait nehezen fedezzük fel, ettől még a passiójáték lényegéhez tartozik a népi naivitás, a nem romboló blaszfémia, a teológiai nonszensz. Ezt valósította meg Kovalik kegytárgy-giccsek felvonultatásával, és ez a giccskultúra hatott oly erősen a teljes színpadképre is.” Ehhez már csak azt tehetjük hozzá: a giccskultúra tárgyi világával Kovalik megőrizheti távolságtartását, és olyan lehet, mint az okos lány ama Mátyás királyról szóló mesében: hozott is ajándékot, meg nem is. És így persze a nézőre bízva (karcosabban szólva: órá hárítja át) annak megítélését: a beethoveni ajándék itt és most átvehető-e; a beethoveni örömhír meghallható-e? Úgy tűnik, Kovalik a *Fidelio* megrendezhetetlenségének gondolatából

szülte meg ötletgazdag, a befogadói agyat izgalmasan felpiszkáló és mozgásban tartó rendezését. Az eredmény intenzív elmélkedésre készítet, de anélkül, hogy átélésre vagy bevonódásra csábítana.

A rendszeresen boszorkányos karmesteri képességekről és elképesztően gazdagon áradó muzikalitásról tanúságot tevő Fischer Ádám első főzeneigazgatói leereszkedése az Opera orkeszter-árkába nem zajlott döccenők nélkül. Persze nem karakterekben és energiákban szenvedtünk hiányt – de a kelletténél többször jött elő valami furcsa lötyögés, leheletnyi, de igen zavaró koordinációs zavar szólamok között lent és fent; a rabok kórusa a második premieren a szétesés határára jutott. Hangban és játékban nagyon eltérő modalitású, de egyként remek Leonorát kaptunk az Operaházban méltán nagy sikerrel debütáló Szabóki Tündétől, illetve a második szereposztásban Rálik Szilviától. Thomas Moser Florestanja alakításában kevésbé tűnt alkalmasnak a szerepre, s a döntő pillanatban a hanggyilkos szólam is kifogott rajta; Mathias Schulz hangja nem különösebben szép, de bírta az iramot a szédítő magasságok felé. Perencz Béla Pizarrója korrektnek mondható; Berczelly István alakítását a régi vágású karakterábrázolás és a hangilag kissé küzdelmes szólamformálás határozta meg. Friedemann Kunder Roccója kissé körvonalazatlan figura; Fried Péter kamatoztatta kiváló képességét a groteszk és a félelmetes, a méltóságteljes és a kicsinyes elemek elegyítésére. Szépen énekelnek és a színpadon is jók a Marzelliné: Váradi Zita és Hajnóczy Júlia. Don Fernandóként Bretz Gábor érzékelteti a figura megnyerően lehengető és manipulatív oldalát is: nemcsak a színpadi szituációban, de győztesen zengő hangjában is a helyzet ura. Cser Krisztián ugyanezen szerep másik viselőjeként csakúgy megbízható résztvevője a produkciónak, mint a Jaquinót alakító Fekete Attila és Brickner Szabolcs. Horváth Virgil Fidelio néma alakítójaként, adott pontokon Megváltóvá s Szűz Máriává átlényegülve, hűségesen szolgálja az előadás szürreális atmoszféráját. A Gupcsó Gyöngyvér vezette gyermekkar szépen helytállt a finálé forgatagában, szétszóródva a Szabó Sipos Máté által felkészített felnőttek közt.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: FIDELIO (Magyar Állami Operaház)

Karmester: Fischer Ádám/(Kovács János). **Karigazgató:** Szabó Sipos Máté. **A gyermekkar vezetője:** Gupcsó Gyöngyvér. **Vezető korrepetitor:** Katona Anikó. **A rendező munkatársai:** Frigyesi Tibor, Christoph Grasse. **Díszlet:** Kovalik Balázs, Angelika Höckner. **Jelmez:** Benedek Mari. **Jelmezkievitelező:** Beda Jutka. **Szcenika:** Juhász Zoltán, Resz Miklós. **Rendező:** Kovalik Balázs.

Szereplők: Bretz Gábor/Cser Krisztián, Perencz Béla/Berczelly István, Thomas Moser/Mathias Schulz, Szabóki Tünde/Rálik Szilvia, Horváth Virgil, Friedemann Kunder/Fried Péter, Váradi Zita/Hajnóczy Júlia, Fekete Attila/Brickner Szabolcs, Boncsér Gergely/Mukk József, Sárkány Kázmér/Szegedi Csaba.

Márok Tamás

Új operajátszás, új dilemmák

MEZZO-FESZTIVÁL



A végéről lehet könnyen megvilágítani a problémát. Az első Mezzo Operaverseny és Fesztivál díjátadó zárókoncertjén a döntőbe jutott ifjú énekesek adtak hangversenyt a házigazda Szegedi Nemzeti Színházban, ahol az előző két héten öt operaház mutatta be egy-egy produkcióját. A koncertet – miként a két nappal korábbi *A vámpír*-produkciót – élőben adta a Mezzo Televízió. A többi négy előadást pedig, két nappal a szegedi bemutató után, felvételtől.

A vetélkedő eszménye új és érdekes: operai előadói verseny. Azaz nem a hang szépségét, a technikát, a frazírozást, hanem a komplex színpadi előadói képességet díjazták. Végre! – ujjong föl az igaz operarajongó, aki a zenedrámát mindig is vérbeli színháznak, sőt a legmagasabb rendű színházi műfajnak tekintette. Hisz ezúttal e művészeti olimpia lényege s értelme által mutat majd rá az oly sokszor elvitatott lényegre: a hiteles mozdulatnak, a személyiség erejének, a játszó személyek közötti tartalmas kapcsolatnak milyen óriási szerepe van a korszerű operajátszásban. „Az énekléssel egyenrangú” – hirdetjük fennhangon, s közben halkán, kíméletesen hozzátesszük: alkalmasint annál is nagyobb.

Vallják s vállalják ezt az operaversenyre fölkért rendezők is, akik elsősorban figurákban gondolkodtak. „Eleve eldöntöttük, hogy szép háta kell legyen, mert hogy erre építünk!” – nyilatkozza Telihay Péter címszereplő-választásával kapcsolatban, s már dicséri is Janja Vuletic színpadi erejét, éneklésének magával sodró lendületét. „Hát ő volt maga a vámpír!” – tárja

szét a karját Balázs Zoltán, s amint a néző belenéz Nabil Suliman végtelen sötét tekintetébe, látja lobogni hosszú, csigás haját, egy csapásra megérti, mire gondolt. Még Alföldi Róbert is optimálisan válogathatott a költségvetés keretei között zömmel az amerikai pályázók között, s például Zeffin Quinn Hollisnak egy hangot se kell ahhoz énekelnie, hogy sugározza a becsületes, keményfejű protestáns amerikai farmer prototípusát. Igen, bólintunk, az előadó fizikai valója legalább olyan fontos eleme a korszerű operajátéknak, mint hangig valója, s a hang atletikus mozgása immár nem feledteti a test ügyetlen mozgását. Ráadásul Hollis erőteljes, ám nem túl nemes baritonja is mint-ha eleve a feladatra termett volna.

A negatív tapasztalat is megerősít. Marcin Habelát semmilyen szempontból nem asszociáljuk Raoul Wallenberggel, sem elegancia, sem erő nincs benne, hangszíne csúnya, ábrázata ügyefogyott, egy kisnyulat se lenne képes megmenteni, nemhogy zsidók ezreit. Érthetetlen, mit látott benne Julia Haebler. Ennél csak az érthetetlenebb, a szervezők mit hallottak ebben a darabban, amelynek nincs se története, se dramaturgiája, a zenéje meg az elcsépett musicaleket idézi. A jobb számokban. Nem érdemes rá több mondatot vesztegetni, csak még egyet: józan néző hitetlenkedve csóválja fejét, amikor e gyöngye mű szürke címszereplője átveszi a közönség kedvence díjat...

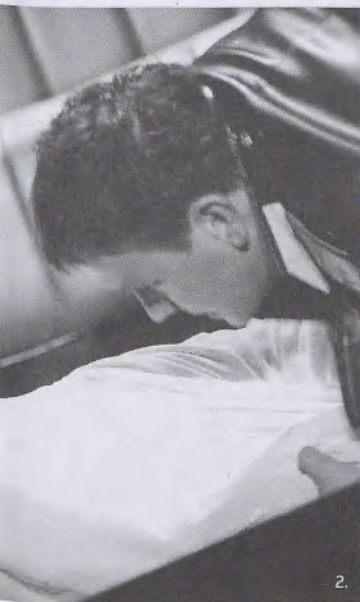
A gálán Habela elrettentő Figaro-belépővel büntette az őt ünneplőket és a kételkedőket – fakó hangon, humor,

egyénség, fűszer nélkül. Éppen mindennek híjával, amiért e versenyt megrendezték.

A gálán a döntősök olyan operarészleteket adtak elő, amelyek nem valók egy gálára, és teljesen ellentétesek képességeikkel. Lisa Chavez *A salemi boszorkányok*-ban hiteles tragikának tűnt, erős tartással adta Elizabeth Proctor-t. Itt díszlet, jelmez és támogató értelmezés híján negédes, sablonos Dorabellát és Olgát énekelt. *A vámpír* két drámai szopránja képtelen volt egy csipetnyi költészetet is sugározni a *Figaro házassága* gyönyörű Levélkettőseiben. Továbbá soha nem gondoltam volna, hogy a *Sevillai* Rosina–Figaro kettőse olyan végtelen unalmat képes árasztani, mint

tott, hanem pontosan hozta azt nyálas, kétszínű szépfiút, ami Maurizio-ban egyedi és érdekes. Ám jelmez, díszlet, színpadi szituáció és valószínűleg rendező híján mindketten, sőt szinte mindannyian visszazuhan-tak az avított hagyományba, abba, amelytől ez a verseny épp menekülni próbált.

A jelenséget több dolog is magyarázhatja. Gondolhatjuk azt, hogy az eseménysorozat nem hozott a felszínre elég jó *opera*énekeseket, akik pusztán a hangjukkal képesek megteremteni egy karaktert, egy színpadi helyzetet, egy illúziót. De juthatunk arra a meggyőződésre is, hogy a rendezőknek igen jelentős szerepük van a modern operajátzás megvalósításá-



2.



3.

1. Adam Diegel (Maurizio) és Bódi Marianna (Bouillon hercegnő) az *Adriana Lecouvreur*-ben

2. Janja Vuletic (Lukrécia) és Bartek Misiuda (Tarquinius) a *Britten*-operában

3. Marcin Habela, a Raoul címszereplője

Veréb Simon felvételei

Violaine Kieffer és Timothy Sarris tolmácsolásában. Persze mindebben alapvetően benne volt a keze a lelketlenül, élettelenül vezénylő Ménesi Gergelynek is. Aztán bejött Janja Vuletic és Nabil Suliman, és a *Don Giovanni* duettjével végre operában érezte magát a néző. Persze teljesen hagyományos operában, ahol a szerelmi kettőst a legszokványosabb mozdulatokkal adják elő. Tovább erősödött ez a benyomásunk, amikor a legjobb női előadó díját elnyerő Vuletic az elismerést a *Carmen* Habanerájával köszönte meg – s az összes ismert *Carmen*-manírt tankönyvszerűen produkálta: a csipőre tett kezet, a kacér nézést oldalra, a ringó járásban előretípetést. Ugyanilyen szokványosan énekelt el – egyébként fényes hangon, hajlékonyan, szenvedéllyel – a férfit győztes Adam Diegel a *Tosca* Képáriáját.

Pedig Vuletic megrendítő Lukrécia tudott lenni *Britten* darabjában (*Lukrécia meggyalázása*). Pontosan sugározta a nő (ön)veszélyes szenvedélyességét, drámaian elevenítette meg szétesését. Amikor a megerőszkolt feleség a háborúból hazatérő férje elé vánszorog, s képtelen elfogadni a feléje nyújtott kezét, majd átöleli a mozdulatlan férfit, és lassan lecsúszik rajta a földre – nos, az az operaverseny legszebb pillanata volt. (*Nota bene* itt szólalt meg az egész fesztivál leggyönyörűbb orgánuma. Ráadásul a huszonéves Adam Palka arca, bánatos basszusa, tartása is egy csapásra figurát és szituációt teremtett – versenyen kívül.) Az *Adriana Lecouvreur*-ben Diegel sem szabvány amorozót alakí-

ban, nélkülük menthetetlenül megrekedünk egy hatvan évvel ezelőtti szinten.

Az öt előadást is érdekes végignézni ebből a szemzőgből. Michael Sturm *Adriana Lecouvreur*-je ügyesen kelti egy korszerű opera-előadás látszatát. Hatalmas öltözőtükrök alkotják a háttérrel, s hőseink folyton magukat nézegetik, mintegy szembesülnek önmagukkal. A szín közepén kis emelvény, színpad a színpadon, s ott játsszák meg magukat a főszereplők. Sturm előre kijelentette, hogy a sztorit eljátszhatatlanul bonyolultnak tartja, ezért nem is követi. Amikor épp kedvére van, fölveszi a történet fonalát, aztán minden átmenet nélkül el is ejti, ha színpadra állítását nyűgnek találja. Legszembetűnőbb újítása, hogy Bouillon hercegnőt alkoholistának és drogosnak ábrázolja. Így viszont értelmetlenné válik, ugyan miért kellene Maurizio-nak ez a roncs. Julia Haebler tehetségét darab híján nehéz megítélni. A *Raoullal* több dolgot is megpróbált, de inkább rontott a helyzeten, semmint javított volna. Amit láttunk és hallottunk, leginkább egy hajdani irodalmi színpad április 4-i ünnepségére emlékeztetett. Felejtsük el hamar!

Persze Alföldi Róbert aránytalanul előnyösebb helyzetből indult, hisz a világ egyik legjobb drámája volt az alapanyag. *A salemi boszorkányok* ráadásul olyan történet, hogy magában az íróban, Arthur Millerben is nyomban az merült föl: dalművet kellene írni belőle. Nos, Robert Ward 1961-ben teljesen hagyományos operát komponált belőle. A most kilencvenkét éves

mester – aki maga is jelen volt a szegedi előadásokon – Bartókot, Sztravinszkijt és Sosztakovicst emlegeti elődeiként, ám formai értelemben sokkal inkább ragaszkodott a hagyományokhoz, mint azok. Áriák, duettek, együttesek követik egymást, s épp ott következnek be, ahol a klasszikus operákban. A muzsika a szereplők érzelmeit, indulatait írja le. De a kompozíció erőteljes, és Alföldi nagyon világosan állította színre ezt a sötét darabot. Ráadásul tőle szokatlanul puritánul. A rendezői eszközökkel csínján bánt, egy szikár emelvény az összes díszlet, a ruhák a fekete árnyalataival játszanak. Alázatosan állította előtérbe, hozta helyzetbe versenyző énekeseit. Akik ebben a darabban szuggesztíven működtek.

Britten műve, a *Lukrécia meggyalázása* nem egyszerűen jó darab, hanem remekmű. Ezen túl a műfaj megújítására is kísérletet tesz. Beiktat a történetbe két narrátort: egy egyszemélyes férfi és egy női kórust,

vannak lassítva. Ahogy haladunk előre a történetben, egyre csak halnak meg a lányok, a muzsika azonban mindvégig egy vígopera benyomását kelti, állandóan azt várjuk, mikor derül ki, hogy ez az egész csak átejtés.

De nem derül ki, sőt végül Balázs még egyet csavar a horroron. A librettó szerint a címszereplő barátja végül elnyeri jutalmát: összeházasodhat szerelmével. Az esküvői ceremónia végén azonban hátulról finoman a lány nyakára tekeri a gyöngysort – így stilizálja a vérszívást a rendező –: mégiscsak vámpír lett ő is. Balázs Zoltán nem a zenéből, nem is a zene ellenében, hanem *a zene mellett* rendezte meg a maga vámpírtörténetét. Ő volt a legradikálisabb, ő csalta a legmeszebbre énekes-színészeit a klasszikus operajáték forrásvidékétől. Az eredményt hozzávetőleg a darab egyharmadáig nézni gyönyör, ám akkor megunjuk, s már nem képes új élményt adni.



akik nemcsak kommentálják a történetet, de időnként bele is lépnek, megpróbálnak beavatkozni, majd kilépnek belőle. Telihay Péter pontosan érzékelteti a komponista szándékát: nem azt akarja, hogy átéljük a tragédiát, hanem hogy végiggondoljuk. Ezt a tudatos távolságtartást következetesen képes megvalósítani énekeseivel is, így újfajta játékmód is jön létre, ami azonban él a konvencionális játékmód eszközeivel: érzelmet, gondolatokat, indulatokat ábrázol. Leghatásosabban a férfi kórust éneklő tenor, Richard Minkievitz érti ezt a stílust, beleélés és kívülállás finom játékát. Ő nem versenyez, ám mindenkit lenyűgöz, minden hangjával és mozdulatával a verseny jogosultságát hirdeti. Telihay Menczel Róberttel és Zeke Edittel színes, szélesvásznú látványosságot szervez, a végén Lukrécia vörös leple mindenkit beborít, és esik a piros hó. De nem, nem ez a vég! Lejön a bordó vasfüggöny, a két kórus még levonja a tanulságot, eléneklik kottájuk utolsó oldalát, majd becsukják a füzetet, és a zene szépen, csendben *elfogy*.

Ugyancsak látványosra vette Balázs Zoltán *A vámpírt*. Marschner XIX. századi operájának a XVIII. századi Skóciában játszódó sztoriját Japánba és az időtlenségbe helyezte át. A nyitó kórus az első emeleti páholyokban bukkan föl, a színpadi mozgások taktusra meg vannak koreografálva, és végletesen le

1. A salemi boszorkányok című Ward-opera

2. A vámpír című Marschner-opera

A szegedi Mezzo Operaversenynek számos művészi tanulsága van. Egyfelől igazolta, hogy a rendező szerepe milyen jelentős egy korszerű opera-előadásban. Legalább ilyen fontos, hogy az énekesek érdekes személyiségek és hihető figurák is legyenek. Amikor feltalálták a hanglemezt, egy sor hang fölértékelődött, mert mikrofonban jobban csengett, mint élőben. Másokat, akik az operaházakban nagy sztárok voltak, nem szeretett a hangfelvétel. Ma nem lehet valóban jelentős művész az, akit nem szeret a kamera, aki nem képes vagy nem hajlandó alkalmazkodni a tévé kihívásaihoz. Különösen élesen vetődött ez föl most, amikor az előadásokat pár nap múlva képernyőn (is) láthatta, rögzíthette, újra s újra megnézhetné bárki.

Másfelől viszont a Fesztivál végén legmélyebb sajnálatomra kénytelen voltam megállapítani, hogy nem értek egyet saját elveimmel. Épp a gála mutatott rá a veszélyeire. Kénytelen voltam arra a következtetésre jutni, hogy operaénekes az, aki *pusztán a hangjával* is képes megteremteni egy figurát, egy szituációt, egy sorsot. Igazán érdekes és érvényes rendezői elgondolás pedig nem indulhat ki másból, mint magából a zenéből. És oda is kell visszatérnie.

Koltai Tamás

Petepite Bizet

CARMEN CET

Nem vagyok biztos abban, hogy a *Carment* „közel kell vinni” a mai fiatalokhoz (aligha létezik klasszikus opera, amely fogyaszthatóságát tekintve közelebb lenne hozzájuk), de abban igen, hogy erre nem a legjobb megoldás a darab lecsupaszítása. A populáris zenés színház ma a látványvilágával támad, ebből a szempontból Bizet operája valóságos XIX. századi musical, nyers, erőteljes, életszerű. Zsivajos köztéri jelenetek, járókelők forgataga, őrsgéváltás a téren, kocsmai verekedés, dohánygyári munkásnők, csempészek, egy csavargóvá züllött, volt katona – a hétköznapiság, a társadalmi periféria centrumba emelésével a *Carmennak* a *West Side Story*ig nincs párja. A cselekmény mozgalmassága, a tömeg-effekt, a háttérkolorit a zene által keltett érzéki hullámok továbblendítőjévé válhat az élet minden területén harsány vizualitással bombázott fiatal számára.

Vannak, persze, akik azt mondják, hogy a *Carmen*hez nem kell a „nagy show”, a látványos felvonulás, a balettparádé, a bikaviadal, mert többet érdemel: az eredeti Mérimée-elbeszélés más minőség, abban koncentrált emberi dráma feszül, két életforma ütközik össze benne, a parancs által vezérelt és a szabadságra termett, s a karakterek lélektana Bizet-nél sem a stafázásban, hanem a beszédből kibomló dallamvonalban sűrűsödik. Ezt a nézetet képviselte Peter Brook, amikor kiiktatta a kórust, a tömeget, a látványos díszletet, sőt a hagyományos zenekart is, és egy kis együttesre hangszerelt kamaraváltozatban adta elő a *Carmen* tragédiáját. Nem fiatalokhoz kívánta „közel vinni” a darabot, hanem bárkihez, aki többet akar a felszínnél.

Amikor az Operaház – Thália Színházba kihelyezett – kevesebb mint másfél órás produkciója azt sugallja, hogy a darab befogadásához könnyített verzióra van szükség, közel kerül az újabban divatos rövidített, zanzásított (finomabban: újramesélt) nagyregényekhez. Az eljárás eredményét Szilágyi Ákos – a szabadsalom emblémájaként szolgáló regényből kiindulva – *petepítést klasszikusoknak* nevezi, és leszámol azzal az illúzióval, hogy a nem olvasó fiatalok így talán kedvet kapnak Jókaihoz, esetleg Tolsztojhoz. Van azonban egy fontos különbség. A regény egyetlen hiteles formája a nyomtatás, a színpadi műveket viszont minden alkalommal interpretálják, *újramesélik*, vagyis eleve petepi-



Várhelyi Éva a címszerepben

tésítve (húzva, átigazítva, előadók által értelmezve) jelennek meg. Ennek az eljárásnak nincs elfogadott szabályrendszere vagy mértéke, elvben bármi lehetséges, s így a *Carmen* CET minőségét is csak immanens értékei alapján, a kortárs művészi igény teljesülése felől ítélni lehet. Aszerint, hogy megfelel-e a közép-európai időnek. (A CET – Central European Time – ezt jelenti.) Ebben a tekintetben mindegy, hogy az előadás az operától intakt fiatalokat vagy a műfaj elkötelezettjeit szólítja meg. Az a kérdés, hogy a kis, azaz *petit* Bizet egyben *petepite* Bizet-e.

A színpadra helyezett, redukált létszámú, hangzását tekintve mégis nagyzenekari pompájú orkesztra, a maradék teret kitöltő miniatűr aréna, a farmeres Micaela a vállára dobott zsákjával és a Zuniga hadnagyot a száz évvel ezelőtti operisták finomkodó magyar kiejtésével éneklő Horváth Ádám izes káromkodása, miszerint „Ezer ördög!”, fatális zúzavarról tanúskodik. Ha deklaráltan az érvényes közép-európai időben járunk, akkor a torreador (vagy torrero) nem lehet „hős csatár”, aki „szerelmi üdvre vár” – azaz a szöveg újrarendezésével kellett volna kezdeni. Normális emberi kapcsolatokhoz normális verbális kommunikáció szükséges. Ha valahol, ebben az előadásban lett volna értelme a prózai dialógusok visszaállításának, mert talán fölkelthették volna azt az illúziót, hogy az egyik szereplőnek köze van a másikhoz. Ezt el lehetne érni tisztán a zenedramaturgia által is, ahhoz viszont dramaturgot kellett volna szerződtetni. Az előadásban semmi érdemleges nem történik azonkívül, hogy részleteket énekelnek a *Carmen*ből. A részek között nincs összefüggés. Ha kimarad a Seguidilla, hol és mikor kapja el a gépszíj Don Josét? De fogadjuk el, hogy az előadás nem sztorizni akar, hanem állapotot bemutatni, José őrlődését két lány, Micaela és Carmen között. Akkor viszont ki kellene dobni minden konvencionális, anekdotikus operai kacatot, és végig ott kellene tar-



Schiller Kata felvételei

tani ezt a három embert az „arénában”, ahogy megküzdenek egymással, nem pedig leültetni a szélre a Micaelát alakító Herczenik Annát, hogy játékon kívül (?) figyelje aggódó szemmel a vőlegényét. Ha az egyik jelenet felbontja a reálszituációt – éppen Micaela az, aki magányosan bolyong a szoborparkká dermedt csempészek között –, akkor ez miért nem következetes rendezői elv, miért akarja korábban a szelíd őrcsapat váratlanul megerőszkolni a szerencsétlen lányt, hacsak ez nem valami proletkultos politikai kiállítás az erőszakszervezet üldözöttei mellett?! És ha egy ilyen mellékes (és inadekvát) gondolat a fizikai színjátszás eszközeit veszi igénybe, a főszereplők között miért nincs fizikai kapcsolat, miért énekel Carmen és José az utolsó, halálos összezapásban is olyan egymástól független, ágáló távolságban, ahogy ma már csak a legavítabb nagyoperai előadásokban szokás?

Telihay Péter rendezésében a régi idők operája keveredik az álmodern manírral. Ha minden folklorisztikus és vicinális háttérkellék ki lett rostálva, miért maradt benn az ultrakonvencionális cigarettázás, aminek végképp semmi köze a lényeghez? A lehető legkényelmesebb álmegoldás, ha Carmen az aréna csapóajtáját bevágva rohan ki-be José és Escamillo között, mint valami túlmozgásos hisztérika. A kamaraterem, a leszűkített színpad létjogosultságát a túlhabzó tömegdemonstráció kényszerével szemben a bensőséges motiváció képviselné. Az előadás rituálisnak szánt stilizálással igyekszik pótolni az emberi viszonylatok kidolgozására való törekvés hiányát. Ladányi Andrea valami gesztikus vezérmotívumot – táncmozdulatba oltott narcista kihívást – koreografált a Carment alakító Várhelyi Évának, amely az elején kevély szenvedélynek hat, majd fokozatosan a túldimenzionált én dacos, pusztító, önfelemesztő végzetének szimbólumává próbál válni. Nem lenne vele semmi baj, és nem is Várhelyi Éva adottságain múlik, hogy ez pusztá sorminta, de nem *sorsminta*. Külsőség, tartalom nélkül.

Várhelyi Éva (Carmen) és Vadász Dániel (Don José)

Ahogy a virágot helyettesítő vörös kendő (Telihay első két operarendezésének vándormotívuma) sem több üres kelléknél, melynek fölnagyított változatát a gyilkosság pillanatában lepedőként rázogatja a redukált s (talán) a címszereplő belső démonait képviselő, feketebe öltözött kórus. Az pedig, hogy Nyári Zoltán mint Don José az utolsó zenei akkordok után bekövetkezett csöndben kétségbeesetten körbetekintgetve hurcolássa fel s alá a halott Carment (copyright David McVicar, in Massenet/*Manon*), csak akkor nem lenne modoros, ha előtte, élőben is lett volna köztük dráma.

Az énekes-zenei teljesítmény megüti az operaházi átlagot, az előadás egészen viszont az a nagyképűségtől sem mentes munkátlanság, felszínesség, hozzá nem értés látszik, amelyet sajnálatos kisiklásnak remélve inkább nem nevezek nevén, remélve, hogy az új operaházi vezetés csak egyszer engedte meg magának.

GEORGES BIZET:
CARMEN CET
(Magyar Állami Operaház –
Thália Színház)



Díszlet: Menczel Róbert. **Jelmez:** Daróczi Sándor.
Koreográfus: Ladányi Andrea. **Karmester:** Török Géza, Szennai Kálmán. **Rendező:** Telihay Péter.
Szereplők: Vadász Dániel/Nyári Zoltán, Káldi Kiss András/Haja Zsolt, Horváth Ádám/Cserhalmi Ferenc, Hábetler András/Rezsnyák Róbert, Boncsér Gergely/Megyesi Zoltán, Geiger Lajos/Molnár Zsolt, Várhelyi Éva/Mester Viktória, Fodor Gabriella/Herczenik Anna, Mitilineou Cleo/Rácza Rita, Megyesi Schwartz Lúcia/Simon Krisztina.

Deres Kornélia – Herczog Noémi

Egy népszerű alternatív(a)

KORTÁRS KÍSÉRLETEZŐ FORMÁK A TÁP SZÍNHÁZBAN

„Nem lehet előre felkészülni a kultúrára.”

Ha abból az axiómából indulunk ki, miszerint „a színház a pillanat művészete”, nyilvánvalóvá válik, hogy a színház megvalósulásai, intézményrendszere, egész fogalomköre számára – ontológiai meghatározottságából adódóan – állandó szükségszerűségként jelenik meg a megújulás, a változás képessége. A kanonizált nyugati színházfogalom gyakran még ma is perifériának érzett részén mozgó, kísérletező vagy alternatív színházi műhelyek és csoportok működése éppen a fent említett dinamika igényét elégítheti ki. Mindemellett ma Magyarországon ritkaság, hogy egy ilyen, állandó határátlépési kísérletekkel játszó színház egyszerre kapjon szélesebb szakmai és nézői figyelmet – viszont a TÁP Színház szakasztott olyan „állatorvosi lónak” tűnik, amelyen keresztül bemutatathatók az alternatív színházi forma népszerűségének, kinyílásának-kinyitásának lehetőségei.

A TÁP Színház mint kísérleti műhely mikrotörténetére koncentrálni eljuthatunk olyan, a mai színházi közegben egyre hangsúlyosabbá váló kérdések megvizsgálásáig, mint a performansz művészeti ágként való kortárs perspektívái, az (ön)íronia karakteres megjelenése, az intermedialitás középpontba kerülése, a színházi alternativitás meghatározásának változásai, a közönség „bevonzásának” új módjai, illetve egy posztmodernnek nevezhető színház lehetőségei. Mindazonáltal nem érvelnénk az alternatív színházak kizárólagosságá mellett, csupán hangsúlyozni kívánjuk a jóval népszerűbb „klasszikus” kőszínházi hagyománytól eltérő kísérletek fontosságát és progresszivitását.

A TÁP Színház immár tizenhat éves működése arra a kérdésre is választ adhat, meddig maradhat egy – egyre szívesebben fogadott – kísérletező színházi forma az undergroundban vagy az alternatív kategórián belül, illetve miért és mikortól adódhat ehhez egy szélesebb nyilvánosság, popularitás.

ELMÉLETI ALAPVETÉSEK, KATEGÓRIÁK KÉRDÉSE

„Olyan előadásokat kezdtünk csinálni, amelyekről senki nem gondolta volna, hogy színház.”
Vajdai Vilmos

Alapvető kérdések, hogy ma Magyarországon az intézményes színházi rendszer mennyiben fogadja el saját részeként, és mennyire támogatja a kísérletként aposztrofált kezdeményezéseket. Az előbbi kérdés kapcsán ki kell tennünk bizonyos színházelméleti, konkrétan a színházról való gondolkodás megváltoztatására irányuló kísérletekre, melyek áttételesen az alternatív színházi formákat kívánták legitimálni. Egyik kiindulási pont lehet Richard Schechner holisztikus modellje, amely a performansz terminus szemantikai mezejének kitágításával azon belülré helyezi a színház fogalmát (amin a meghatározóan szövegközpontú, realista típusú színházat érti), s ekképpen Schechner számára az egész világ „jelentésszerű performanszá” válik (Schechner 1970–1976).¹ Másrészt, Erika Fischer-Lichte javaslatát követve, kitágíthatjuk a színház fogalomkörét, és az utcai happeningektől a cirkuszi előadásokig mindent ezen belül vizsgálhatunk (Fischer-Lichte 2004).² Ez utóbbi megközelítés véleményünk szerint túlmutat a fogalmak pusztá harcán, és közelebb vihet egy előremutatóbb színházértései gyakorlathoz. Hiszen a megszokott kőszínházi kereteken és kontextusokon túlmutató színházi kísérleteket még ma is gyakran arra hivatkozva utasítják el, hogy nem felelnek meg annak a megszokott színházdefiniciónak, amelyen generációk „szocializálódtak”. Az új szocializációs folyamat egyik fontos eleme a TÁP Színház jelenléte a színházi életben: „Nem tekintélyes, drága színházépületekben, hanem kis helyeken, kocsmákban, foglalt házakban »nyilvánul meg«. Nem az úgynevezett színházba járó közönségnek,

¹ Schechner, Richard (1976): *A performance: Esszék a színházi előadáselméletéről*. Budapest, Múzsák.

² Fischer-Lichte, Erika (2004): Some Critical Remarks on Theatre Historiography. In *Writing and Rewriting National Theatre Histories*. Iowa City, UIP, 9–10.

* A SZÍNHÁZ tanulmány- és esszépályázatán díjazott dolgozat.

hanem isten és a színház elkódorgott bárányainak, akiket valahogy vissza kéne (lehetne és kellene) terelni a nagyszínházakba is, ha azok olyanok lennének. De ők nem a Vígbe, hanem a szemközti utcába, a Süss Fel Napba járnak, késő éjszaka.”³

A TÁP Színház „műfaja” az öndefiníció⁴ szerint a performansz. Esetükben azonban mintha a schechneri felosztás szerinti *performing art* és *performance art* egyszerre lenne jelen.⁵ Az előbbire a TÁP Színháznak az alternatív hagyományba való illeszkedése, illetve egyes elődök (például Halász Péter)

felvállalása utal; az utóbbira az a tény, hogy néhány produkció (például a *Minden Rossz Varieté*) bizonyos előadó-művészetek paródiáját nyújtja, azok eszköztárát felhasználva. A hagyományos kőszínházi formáktól eltérően – már a hatvanas-nyolcvanas évek magyarországi performanszaira, happeningjeire is jellemzően – nem beszélhetünk a szöveg vagy a színész kiemelt státusáról. Ezek a hanghatásokkal, vizuális effektusokkal és mozgással egyetemben mellérendelt helyzetben jelennek meg a produkciók során, amelyek kilepnek pusztán illusztratív funkciójukból. Ennek persze egyenes következménye, hogy a közönségnek mint befogadó közegnek más stratégiákat kell alkalmaznia, hiszen az ilyenfajta előadásokat nem a szöveg logosza szervezi. Így nem pusztán a tudatra, hanem az érzékekre is hatni kívánnak. Ez a színházértelmezés segíthet megváltoztatni a magyar színházi közeg azon jellemzőjét, amelyet Szegedy-Maszák Mihály még 2003-ban is aggasztónak tartott, mondván: „a magyar közírók és a közönség egy része máig nem hajlandó felismerni, hogy szöveg és színház, partitúra és operajátás nem ugyanaz. Kizárólag az e kettő közötti eltérés teszi érthetővé, hogy »vannak irodalmi-művészi értelemben értéktelen szövegek, amelyek azonban a színpadról nagyon hatásosak.«”⁶

A Tilos az Á nevű szórakozóhelyen a Vajdai Vilmos és Szabó Győző szervezte TÁP Színház alternatív kezdeményezésként jelentkezett 1992-ben. Itt azonban érdemes kitérni arra, hogy 2008-ra az alternatív lét a finanszírozási keretek összefüggésében fogható meg igazán, nem pedig valamilyen közös és meghatározó esztétikai törekvésként. Mindenfajta, nem a hagyományos intézményrendszerben mozgó színházi kezdeményezés „érdekképviselője” az Alternatív és Független Színházak Szövetsége, melynek jegyzett tagja a TÁP is.⁷

Ugyanakkor ha nem is esztétikai, de strukturális szempontból egyértelműen elkülöníthetők az alternatív társulatok, színházak. Ha abból indulunk ki, hogy „alternatív létről magában nem, csak valamely hagyomány mentén lehet beszélni”,⁸ akkor először is a hagyományos kőszínházi kereteket kell tisztázni. Magyarországon e hagyomány strukturális kritériumait Imre Zoltán a következő jellemzőkben látja: állandó társulat, repertoárrendszerű működés, üzemszerű létmód és az államilag finanszírozott színházi struktúrában belüli helyzet.⁹ A TÁP Színház esetében

Koncz Zsuzsa felvétele



Székárossy Zsuzsa felvétele



nem beszélhetünk állandó társulatról, bár a legtöbb előadás gyakorta visszatérő, többségükben hivatásos színészekre épül. Bár karakteresen nem a hagyományos repertoárrendszert követik, hiszen sok esetben készítenek egyszeri, a helynek és az alkalomnak szentelt produkciókat (például az *Egyperces Színház*), mégis vannak visszatérő, „repertoárszerű” előadásaik (*Minden Rossz Varieté*, *Nagy Színészverseny*, *Keresők*). Azokban az esetekben sem beszélhetünk üzemszerű megoldásokról, amikor a bemutatóikat előre kitűzött eseményként szervezik, hiszen több megnyilvánulá-

³ Tompa Andrea: „Ünnep a mi utcánkban.” *SZÍNHÁZ*, 2007/3.

⁴ Itt elsősorban a rövidített név eredetére utalunk: Tilos az Á Performansz.

⁵ Richard Schechner a performansz terminus értelmezésekor megkülönbözteti a mindennapi élet performanszait (*performances in everyday life*), az előadó-művészeteket (*performing arts*) és a performanszművészetet (*performance art*). In Schechner, Richard (1976): *A performance: Esszék a színházi előadáselméletéről*. Budapest, Múzsák.

⁶ Szegedy-Maszák Mihály (2003): Előszó. In *Alternatív színháztörténetek*. Szerk. Imre Zoltán. Balassi Kiadó, 2008, 9.

⁷ Most nem térünk ki az egyre sokasodó alternatív társulatok finanszírozási problémáira, sem Hudi László felvetésére, miszerint a szűk támogatási keret csupán a valódi értékek között kerüljön szétosztásra, eként nem csupán jelképesen segítve a támogatott társulatokat. In „Kik ma az alternatívok?” (Beszélgetés Hudi Lászlóval). *Ellenfény*, 2006/7.

⁸ Imre Zoltán megállapítása. In *Alternatív színháztörténetek*, i. m. 29.

⁹ I. m. 207.



1. Fisherman's Friends
2. Minden Rossz Varieté
3. Teliholdkor az emberek
4. Nagy Színészverseny

előadás többi tényezőjével egyenrangú elemmé válik, s „lekerül” a hierarchia csúcsáról.¹⁰ Emellett fontos alkotóelem a jelen egyes eseményei-re való reflektálás, ami a TÁP Színház számos produkciójában felbukkan, a rövid, utcai, politikai-társadalmi problémá-

Schiller Kata felvétele



Schiller Kata felvétele

suk éppen ezek paródiáját nyújtja, finanszírozásuk pedig egyértelműen az állami struktúrán kívül helyezkedik el.

POSZTMODERNITÁS ÉS SIKER

„Intézményeink, miként színházaink is, anakronizmusok. Sem bátorságunk nincs, hogy eltökélten szakítsunk a múlt ilyen, életerejüktől megfosztott leülepedéseivel, sem arra nem vagyunk képesek, hogy alkalmazkodjunk hozzájuk.”

José Ortega y Gasset

A fenti elméleti és strukturális kategóriák vizsgálata után nyilvánvaló, hogy a TÁP esetében valóban alternatív színházi formáról beszélhetünk, mégis fontos kérdés, miben tud újat, progresszívet mutatni más, illetve korábbi kísérleti színházakhoz képest. Hiszen műfaját tekintve már egyfajta alternatív hagyomány részeként jelenik meg, mely a posztmodern narratíva számos jegyét hordozza. Ezeket a színház fogalomkörén belül Hans-Thies Lehmann vizsgálta. Eszerint a posztdramatikus színjátszás jellemzői a mozaik-szerűség, a mellérendelés, a szimultaneitás, az antimimetikus jelleg és a performer-központúság címszavai mentén szerveződnek, ahol is a drámai szöveg az

kat feszegető akcióktól a saját – színházi – struktúra visszasságait pellengérré állító előadásokig. A posztmodern jellemzők skálájából megkíséreljük kiemelni azokat, melyek karakteresen megkülönböztetik a TÁP Színház előadásait, majd a továbbiakban népszerűségének valószínűsíthető okaira is kitérünk.

1. (Ön)íronia

„A mai magyar színházból még a bukás képessége is hiányzik.”

Vajdai Vilmos

A TÁP Színház egyik legkarakteresebb vonása a hatalommal szembeforduló nevetés ereje, a *mainstream*-et kinevető és parodizáló hang. Közhelynek számít, hogy egy bemutató legnagyobb réme a bukás, az érdektelenség, hiszen egy színházat nyilvánvalóan anyagiilag is el kell tartani. „A színház léte a nyilvánosság-hoz van kötve, azonnali siker élteti.”¹¹ Ha azonban a járt utat egy potenciálisan újat, mást jelentő reményében elhagyják, óhatatlanul lesznek sikertelen kísér-

¹⁰ Lehmann, Hans-Thies (2006): *Postdramatic Theatre*. Routledge, 25.
¹¹ Bécsy Tamás gondolata. In *Alternatív színháztörténetek*, i. m. 51.

letek is. Peter Brook írja *Változó nézőpont* című könyvében, hogy a színház nem lehet „tisztá”. Ha ki akarjuk zárni a színházból a szemetet, akkor óhatatlanul meggátoljuk a kiemelkedő újításokat is, ezért érdemes vállalni a kockázatot: „a színház az az étel, amely a metamorfózis során két egyenrangú dologgá alakul: almokká és ürülékké”.¹² E szempontból a TÁP Színház számos performansa, előadása katalizátorként működik, szándékosan hoz létre rosszat. A *Nagy Színészversenyben* vagy a *Minden Rossz Varieté* produkcióiban az improvizációhoz szükséges felszabadultságot éppen az biztosítja a fellépők számára, hogy kimondott céljuk az „égés”. A „pfujolás” egyfajta tetszésnyilvánítás lesz, a taps egyre gyakoribb elmaradása pedig – több más társulat előadásaihoz hasonlóan – ugyancsak a siker egyoldalú hajszolásának trendjével való szakítás jele. Ahogyan Vajdai Vilmos megjegyezte: „Ennek a komoly része az, hogy ha valaki tud égni a színpadon, az rendkívül felszabadító. Nagy bátorság kell hozzá, amely pillanatokban megjelenik maga a személy, aki ezt csinálja.”¹³

A színház maga egyfelől csak úgy valósítható meg, ha „készítői” tisztában vannak a bukás lehetőségével is, de fontos kijelenteni, hogy ez nem jelent egyet sikertelen kísérletek udvarias megtapsolásával. „Stratford átka az, hogy mindig telt ház van. Az emberek ugyanúgy megtapsolják a legrosszabb és a legjobb előadást. Miért nem ragaszkodnak ahhoz, hogy jól szórakozzanak? Akkor rákényszerülnénk, hogy olyan előadásokat csináljunk, amelyeknek több értelmük van” – írja Brook.¹⁴ Vagyis a felelősség nem hárítható egyértelműen a színházalkotókra, hivatásos és nem hivatásos értelmezőit és élvezőit egyaránt terheli. Amikor látszólag együttérzésből és a társulat iránti rokonszenv vagy a közlés nyomásától vezérelve udvarias tapsal jutalmaznak kevésbé sikeres produkciókat is, a nézők hallgatólagosan belenyugszanak a középszerűbe. Azt is meg kell persze jegyezni, hogy ha valaki a maga egyéni véleményét szeretné hallatni, arra csupán közönségtalálkozókon nyílik módja, a hagyományos tapsolás rítusa erre nem nyújt lehetőséget.

Természetesen a TÁP Színház, amikor a *Minden Rossz Varieté*, a *Legrosszabb Tárlatvezetés*, illetve a *Legrosszabb fesztivál életében* típusú produkciókkal rukkolt elő, nem a szó tényleges értelmében hoz létre „rosszat”. Önreflexív ironiával szemléli saját álnaiv gesztusait. A Ludwig Múzeumban a Múzeumok Éjszakájának keretében rendezett tárlatvezetésük alkalmával például az esztétika tolvajnyelvét parodizálták, a szakkifejezé-

sek és terminusok felesleges használatát és a „belemagyarázó” értelmezést. Látszólag egy tipikusan elzárkózó, a kortárs műveket élvezni képes közönséget sznobnak címkéző, a műveket pedig az „ezt én is meg tudnám csinálni” szólamával elutasító nézőhöz beszéltek, kigúnyolva az esztétát, aki még egy „szellőzőnyílást” is tökéletes, szabályos és letisztult műalkotásnak titulál. Létezik azonban performanszoknak egy másik lehetséges, ironikus értelmezése is, s mivel a TÁP Színház a humor nyelvén szól, minket inkább ez utóbbi vonz. Itt éppen a rossz paródiája zajlik, éppen azt a rosszat nevetjük ki, amit látunk. És valljuk be: jó rosszat létrehozni a legnehezebb. „A TÁP Színház estéjén beszélásokra, kiabálásra szólítják fel a nézőt, megtiltják neki a tapsot, fütttyöghet, és lekeverheti az unalmas jelenségeket. Minthogy olyan színházi kultúrában élünk, ahol a közönség az illedelmes egyen(vas)tapson kívül sehogyan sem szokta kifejezni érzelmeit.”¹⁵ S a TÁP a legjobban éppen azon a színházi struktúrán tud nevet-



(tet)ni, amelyből tagjai lényeges hányada érkezett. „Megelégszik azzal, hogy ilyenformán munícióját az intézményes színházakból hozza. A saját rosszat az intézményes rosszból. Tehát szüksége van rá (?)”.¹⁶

2. Eszközök, keretek

„A tánc változását nem én okoztam, hanem hogy felrobbant az atombomba.”

Alwin Nikolais

Meghatározó vonása a TÁP Színház működésének a színházi keretek fellazítása, variálása, ezen belül is a különféle vizuális és textuális kontextusok felbontása és újrarendezése. Sok előadás például a – hagyományos színházi előadásokban csupán kísérőelemként használt – hang- és vizuális technikára, annak újításaira épül (például a *Techno-Varieté*, az *Etchno*). Vagy, mint a *Keresőkben*, a szemléltetés maga értelmeződik át a képregény műfajának aktív felhasználása során, s valóban létrejön a mozgó képekből való építkezés. Mindezen kezdeményezések más kortárs művészeti ágak népszerűsítésének eszközeiként is funkcionálnak, illetve a jelen változásait

¹² Brook, Peter (2008): *Változó nézőpont*. Balassi Kiadó, 67.

¹³ Varga Tamás idézi Vajdai Vilmost. In blog.tilos.hu, 2006. augusztus (<http://blog.tilos.hu/madartavlat/2006/08>)

¹⁴ Brook, Peter: *Változó nézőpont*, i. m. 77.

¹⁵ Tompa Andrea: „Ünnep a mi utcánkban”, i. m.

¹⁶ Csáki Judit: *Keresők. Magyar Narancs*, 2007. május 24.

dokumentálják.¹⁷ Az új beemelése mellett az egyes tradíciókhoz való kötődést sem hagyhatjuk figyelmen kívül: a kabaré-varieté-hagyomány szerves része a *Minden Rossz Varieté* rövid performanszainak. Az előadások mindazonáltal kikezdik többek között a hagyományos színház hosszával (például *Egyperces Színház*) és helyszínével (kőszínház) kapcsolatos, korlátozó feltételezéseket. A Múzeumok Éjszakájának egyik performansza két dimenzióban berendezett házat formázott, ahol a színészek csúsztak-másztak a földön, míg felülről nézve a kép összeállt háromdimenzióssá. Ez a koncepció egyrészt szakít azzal az illúzióval, hogy létezne a színházban egy kitüntetett irány, ahonnan szemlélve tökéletes képet kaphatunk. Máskor pedig „mindent” láthatunk. Ez egyfajta TÁP-os barlang-hasonlat, amelyben a tűz elé kötözött ember az, aki még nem jutott fel az eggyel magasabb emeletre, és azt hiszi, a valóságot csupán néhány boldon alkotja, aki nagy nehezen mászik előre, míg fe-

szeressük a gyengébbet, a könnyebben befogadhatót, a megemészthetőt. De a mai magyarországi színházi életben mintha mégis fordult volna a kocka. Hiszen sokan éppen azt vetik a kísérletező csoportok szemére, hogy érthetetlenek, és nem nyújtanak szórakozást. Ha sok könnyen fogyasztható „szeméttel” áraszt el bennünket számos médium – hiszen a szabadság azzal jár, hogy mindez nem szűrhető ki –, akkor a mi szabadságunk az, hogy erre válaszoljunk. A TÁP Színház példa arra, hogy egy ilyen hangnak akár sikerülhet is figyelmet követelnie.

A TÁP nem elitista. Valóban a közönségért, elsősorban a mai fiataloknak készül. Ami a fő, hogy ezt sikerrel teszi. Ennek egyik oka a nevetés tekintélyromboló erejében rejlik, ahogyan az a *Zarathustrában* is áll: „Értékek változása – az alkotók változása. Mindenki rombol, akinek alkotónak kell lennie.”¹⁸ Halványodni látszik a határvonal magas kultúra és tömegkultúra között; a TÁP Színház „csupán” színház, de esetében ez



Szkárossy Zsuzsa felvételei

lülről értelmet nyer egy „létra” képe. Több produkciójukat is Halász Péternek szentelték, aki egyik előadása során kezét fogatott az egymás mellett ülő nézőkkel, aminek felvétele bele is épült a *Fisherman's Friends* című TÁP-produkcióba. Ha a TÁP Színház ez utóbbi előadáson a fülhallgatóval keresztülhúzza azt a hitet, hogy a színház a nézőtér közös szemlélését jelenti, akkor csak nyilvánvalóvá teszi, hogy a színház magánügy – annak az embernek a feje, aki belelóg előtünk a képbe, egy zavaró tárgy. Eközben amikor valódi performanszokat csinálnak, közvetlenül meg is szólítják nézőiket, a szigeti *Egyperces Színház* személyességét pedig az tetőzi be, hogy egyszerre csupán egy ember láthatja.

3. Közönség, siker

„... ide olyan közönség jön, amely nem jár színházba. Nekik mindent be lehet adni...”

Vajdai Vilmos

Lehet-e nézőbarát a színház? „Bölcsességünk aszszony, aki mindig csak harcost szeret” – imígyen szóla Zarathustra. Vagyis nehezen képzelhető el, hogy

1. Moszkva téri TASZ happening
2. Pécsi Színészverseny
3. TÁP TRAVI VARI

a különválasztás nem értelmezhető. Úgy készít „értékeset”, hogy magába olvasztja azt is, ami nem az, csupán ironikusan közelít hozzá. Ha széles rétegek számára érvényes lehet egy közös problémáról, közös színházi elődökről, aktuális eseményekről szóló előadás, akkor nincs értelme besorolni sem a magas, sem a tömegkultúra kategóriájába. Népszerű lesz, de ettől nem lesz kevésbé értékes. Deszakralizáló hatása lerombolja a passzív befogadót kívánó, „előkelő” színház ünnepélyességét. Azért fontos ez, mert mintha a színházban még nem érvényesülne a nevetés felszabadító ereje. Ha az utcán megjelenik a performansz, a tüntetések sora, a gyilkos nevetés, amely akkor szólal meg, ha sírást lát, akkor fontos, hogy erre színházi for-

¹⁷ Érdekes kérdés, hogy vajon a wagneri totális színház valósul-e itt meg, vagyis a különböző művészeti ágak elemei (zene, kép, mozgás, szöveg) egy nagy összképet eredményeznek, avagy egymás után felsorakozva, dinamikus mozgásban villannak fel.

¹⁸ Friedrich Nietzsche (1922): *Im-ígyen szóla Zarathustra*. Világirodalmi Könyvkiadó-vállalat, 74.

mában reagálunk, ha nem is közvetlenül, de a magasabb összefüggések szintjén. Ezért lett ma újra aktuálisabb az utcaszínház. A TÁP nem politizál, de egyperces utcai jeleneteiben mégis él ezzel a nagyon is mai formával. Persze ez nem egyenlő a letűnt, múzeumi commedia dell'arte megjelenítésével.

A Monostorapátiban 2008-ban megrendezett, *Legrosszabb fesztivál életemben* című TÁP-bemutató keretében valódi rítust élhettünk át. A tábortűz családias körében a színészek egymás után felálltak, és megosztottak velünk egy szörnyű, de annál nevetségesebb fesztiváltörténetet. Ugyanaz zajlott, mint általában egy tábortűz körül, csak éppen szervezett formában. Egyetlen kínosabb pillanat adódott, amikor spontán felszólították a közönség egy tagját, hogy ő is meséljen valamit. Összességében elismerő hangok tanúskodnak arról, hogy a nézők elégedettek voltak, ez a „kultúra” mégsem annyira szörnyű dolog. Ha a hegy nem megy Mohamedhez, Mohamedé a feladat. Élményt leginkább a körülményekre való reflektáltsággal lehet kelteni, és akkor az itt összegyűlt fiatalok legközelebb talán a kőszínház falai között is megkeresik a TÁP-osokat. „Sokan beszélnek mostanában arról, hogy le kellene bontani a színész és a néző közötti falat, közvetlenné, kommunikatívá tenni a két fél viszonyát.”¹⁹

4. Reflektálás, legitimáció, népszerűség

„Bármilyen vonzó jelenség vagy – unlak,
ha azt keresed, ami neked jól áll...”

Major Tamás

A TÁP Színház előadásainak fontos, unikumnak számító jellegzetessége, hogy nem csupán az általa megjelölt elődökkel kezdeményez párbeszédet, hanem a számára fontos mai színházi történetekkel is. Ők a mai „így játszok ti”. A paródián keresztül adnak választ közös színházi ügyekre. Ezzel olyan reflexió kezdődik, amely előadások, karakteres rendezői munkák között hoz létre újfajta referencialálót. Ilyen például az *Előtte-utána* című előadás²⁰ paródiája, ahol „a játékosok ugyanúgy elkeverednek a nézők között, mint a Katonában. Ki-ki föláll és bele-beleakadva önvallomásába, terjengős semmitmondással magánügyei részletezésébe gabalyodik bele.”²¹ Ez a fajta nyitottság az, ami egyedivé teszi a TÁP-ot, még saját „műfaján” belül is. Humor és bírálat keveredik a színházi öntudatban – nem egyoldalúan.²²

Ezek a paródiák tehát nem pusztán viccesek, de világnézeti felfogást is jelölnek. Azt, hogy színházat a tömegeknek kell csinálni. Humora mégsem lesz sekélyes. Nem állítjuk persze, hogy a színvonal kiegyenlített, s hogy minden kisebb megmozdulásuk egyaránt sikeres volna. De a templomként tisztelt körökből most végre alászállhatunk oda, ahonnan a színház indult: emberek közé, akik produkálják magukat. Ha persze ezek az emberek a közönséggel való szoros kapcsolattartás hátulütőjeként túl gyakran vállalkoznak újabb bemutatókra, akkor az hosszú távon a minőség romlását hozhatja magával. Igaz, ezt valamennyire kivédheti az állandó társulat hiánya és a bukás lehetősége, amely – ahogy a TÁP hosszú működése is mutatja – nem vetné őket véglegesen vízszá. Mégis számolni kell a közönségigények kielégí-

tésének súlyos terhével. A minőség ugyanis nem egyenletes.

Mégis, vajon hogyan lehetséges, hogy TÁP Színház, bár alternatív és kísérletező társulat, egyaránt elnyerte a kritikusok és a nézők szimpátiáját? Kevesen osztoznának vele ebben a kitüntetett helyzetben. A humor közösségképző szerepéről már szoltunk. Fontos tényező lehet az is, hogy sok néző számára a színész még mindig kitüntetett szereppel bír az előadás többi alkotójához és összetevőjéhez képest, s itt a kőszínházból és filmekből ismert, „eleve népszerű” színészekkel találkozhatunk (például Keresztes Tamással, Kocsis Gergellyel, Nagy Ervinnel, Kamarás Ivánnal), akik képesek személyükkel is legitimálni a TÁP Színházat. Emellett nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt a remek „piárfogást”, hogy Vajdai Vilmos népszerű szórakozóhelyekre, a Süss Fel Napba, a Sirályba, a West Balkánba vitte produkcióit a Tilos az Á-ból, s folyamatosan részt vesz velük a fesztiválokon is. Nem bevonzani próbálja tehát falai közé az embereket, egész nap nyitott ajtók, workshopok, kávéház, egyéb programok segítségével, ami szintén szép törekvés volna.²³ Ő megy az emberek után, méghozzá oda, ahová azok járnak. Nem emel elefántcsontból színházpalotát, ezért fogadtatása is kedvezőbb. Ha a potenciális nézői „tömegek” például egy kávéházban azt látják, hogy farmerban, pólóban is részt vehetnek a színházban, talán többször szánják majd rá magukat, hogy keressék a színház „történetét”. Nincs szükség előzetes felkészülésre, legfeljebb lelki ráhangolódásra, hogy valami váratlan fog érni minket, hiszen „ha egy este nem zökkent ki a lelki egyensúlyunkból, akkor csak zavart kelt”.²⁴

A TÁP Színház tizenhat évnyi működés, hol határozottan, hol kevésbé kiemelkedő produkciók után elmondhatja magáról, hogy stílusa felismerhető: pellengetre állít mindent, amit hamisnak talál, miközben egy percben vagy órákban akár technikai és intermedialis elemekből építkező előadásokat készít. És ami a legfontosabb: mind ez idáig képes volt (újra)megújulni. Kérdés persze, hogyan tovább. Egyrészt félő, hogy hosszú távon a TÁP Színház is magába zárkózik, s látványos, de baráti bohóckodássá válik, amely képtelen kifelé (is) nyitni. Másrészt viszont sok helyszínen megjelenik, szórakoztat, szervez.

Akárhogyan is, a TÁP Színház példája azt mutatja, hogy lehetséges egyes alternatív kezdeményezéseket a minőségi és népszerű színház részeként értelmezni. Hogy az undergroundból csupán másfél évtized a mainstreamig – és most nem a zenei, hanem a színházi piacról beszélünk, ami, valljuk be, lényeges különbség. Mindenesetre, ha más „színházcsinálókban” is lenne több energia és képesség, az ilyen kezdeményezések bizonyosan jót tennének az illedelmes és veszélyt fel nem vállaló színházi (köz)életnek.

¹⁹ Darvasi László: Aki keres... *Critikai Lapok*, 2007/3.

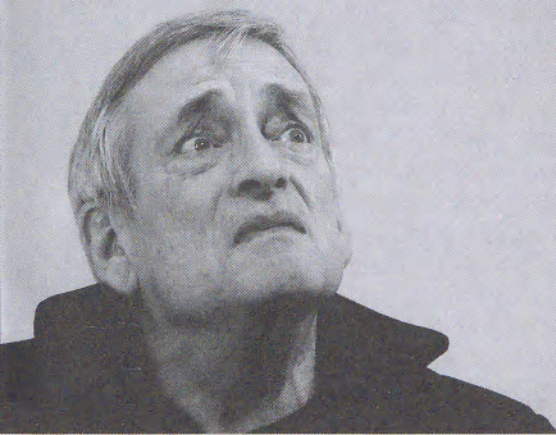
²⁰ Schilling Árpád rendezése, Krétakör Színház és Katona József Színház, 2005.

²¹ Molnár Gál Péter: Alatta, fölötté. In *szinhaz.hu*, 2006. március (<http://www.szinhaz.hu/index.php?id=1519&cid=18162>)

²² „Schilling derúsen ott ül a nézőtér közepén. Nem csak néző. Játékos is, jókedvűen részt vesz munkája kifigurázásában. Lelkes közreműködője munkája kardélre hányásának.” (I. m.)

²³ Ahogyan azt a Nemzeti tűzte ki céljául, de a gyakorlatban ezt csupán néhány kávéház valósítja meg.

²⁴ Brook, Peter: *Változó nézőpont*, i. m. 69.



A Doktor Faustusban

Demény Péter

Csíky András – szorongó önmagunk

A Kolozsvári Komp-Press Kiadónál jelent meg Köllő Katalin Csíky Andrásal készült életútinterjúja. A borítón a művész civil képe: gyönyörű, értelmes, csupa ideg arc, a jól gyűrött vonások fölött mélyről sugárzó, szorongó tekintet. Ez az arc Tompa Gábor színházának emblemikus kifejeződése, úgy gondolom ugyanis, hogy az igazgató-rendező az utóbbi idők egyik legrangosabb színházát hozta létre Kolozsvárott; folytatva, egyben radikálisan megújítva azt az utat, amelyen Harag György indult el. Ennek az új színházi formának Csíky András érzékenysége, intelligenciája, belülről fakadó, a végsőkéig egyszerűsített játéka volt az egyik alappillére. A továbbiakban az ő néhány, kivételesen jelentős alakításán keresztül próbálom meg a Tompa-féle színházat jellemezni, keresztmetszetet adni róla.

De mi az, amit Tompa folytatott Haragból? Sajnos nem sok Harag-előadást láttam, amit pedig felvételtől mégis (például a *Csillag a máglyán*-t), abban Csíky nem szerepelt. Az 1985-ben elhunyt rendező látásmódjának, törekvésirányának pár vonása azonban kikövetkeztethető az említett könyvnek az *Éjjeli menedékhely* próbafolyamatáról szóló részéből: „Amikor csináltuk az *Éjjeli menedékhely*et Harag Györggyel, volt egy »Anna halála« című »etűd«. Egy tüdőbajos, szerencsétlen kis proletárlány, aki meghal. És akkor jönnek a nyomorultak, a nincstelenek, akiknek soha nem volt se pénzük, se semmijük, s innen-onnan előkerülnek a kopejkák, a leghetetlenebb helyekről. Talán már nem is emlékeznek, hogy milyen formája van a kopejkának. És odaadják a férjnek, aki kétségbeesett, hogy nem tudja eltemetni. Ezt Harag a következőképpen rendezte meg. A színpad közepére, keskeny kis hullaládába fektette a nőt, a fejéhez letett egy borostyánüveget, abban égett egy gyertya. A menedékhely nyomorult lakói elkezdnek körbemenni körülötte, mintha megnéznék még egyszer, és elbúcsúznának, miközben eszükbe jut minden nyomorúságuk, fájdalmuk. Ez a körmozgás egyre fokozódik, túlzó eszközökkel, érthetetlen mormogás születik meg a mozgásban, ami fájdalmas és őrült, lázadó üvöltésbe megy át a gyorsuló mozgással együtt. Egészen a végletekig, amíg csak

lehetséges, körbe-körbe, úgy néz ki, mintha beletaposnák a hullát a földbe. A kimenetelt eközben úgy oldotta meg, hogy a tömegben rádobtak a nőre egy kabátot, egy férfikalapot tettek a fejére, majd magukkal sodorták. Kimennek, az őrült ordítás elcsendesül, és ott marad az üveg a gyertyával. Fantasztikus jelenet. Nincs köze a földhözragadt naturalizmushoz vagy a realitáshoz, de olyan emelkedett, csodálatos pillanat, ami ennek a helyzetnek a sok-sok összetevőjét mutatja föl.” „Abban a jelenetben, mikor Vaszka Pepel hergel, hogy »ha ugatsz, akkor adok neked vodkát«, s én szídom, mit gondolsz, én ilyen vagyok, de közben már folyik a nyálam, és tudom, hogy ugatni fogok, Harag ott állt, tőlünk két méterre, s egyszer csak hallom, hogy azt mondja halkan, »amilyen lassan csak tud, térdeljen le«. Honnan tudta, hogy le akarok térdelni? Tudta!”

Egyrészt tehát a magával ragadó, rendkívüli módon ellenőrzött és éppen ezért nagyon spontánul ható *képesség*, másrészt a lehetőség, hogy e képiséget a néző *magára értse*, harmadrészt pedig az a képesség, hogy *a színrészből a maximumot hozza ki* – ez a három vonás Harag György színházának legfőbb sajátossága. Az elsőről és a harmadikról később; a második talán némi magyarázatra szorul. Maga Csíky jelenti ki, hogy a jelenetnek „nincs köze a földhözragadt naturalizmushoz vagy a realitáshoz, de olyan emelkedett, csodálatos pillanat, ami ennek a helyzetnek a sok-sok összetevőjét mutatja föl”. Nos, a földhözragadt naturalizmushoz valóban nincs köze, annál több van viszont a realitáshoz. A Gorkij-darabot 1979-ben mutatták be, s nem kell bővebben fejtegetnem, milyen nyomor, sötétség és bezártság uralkodott az akkori Romániában. A forradalom utáni első előadáson, egy versekből és monológokból összeállított esten vastaps követett minden szöveget, de arra a tapsra, amely a Márton János által előadott Tiborc-monológot követte, nem lehet jelzőket találni. „Tűz békességgel, ezt papolta az / Apáturunk is sokszor: boldogok /A békességese, mert isten fiainak / Hívatnak, – úgy de tömve volt magának / A gyomra. Istenem! mi haszna! Ha / Szorongat a szegénység: a pokolt / Nem féljük – a mennyország sem jön oly / Szép színben a szemünk elébe.” Ezt a monológot bármelyik erdélyi magyar elmondhatta volna, s az *Éjjeli menedékhely* fent leírt jelenete ezt is mondta valamilyen képpen. A viharzó nyomorban a lázadás vágya és

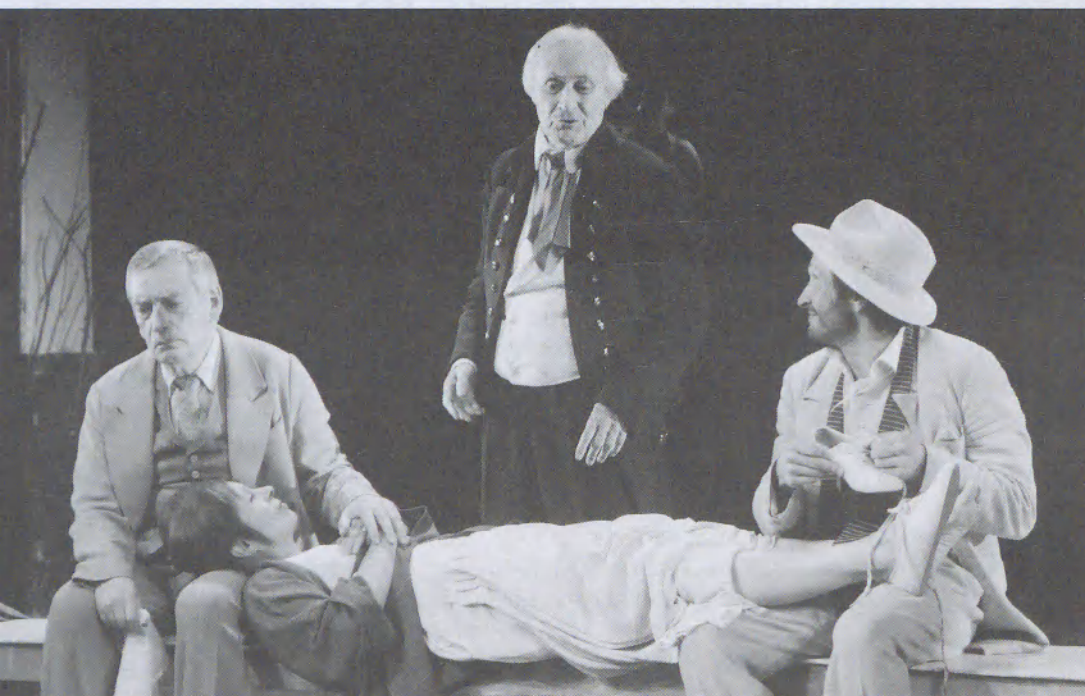
A SZÍNHÁZ tanulmány- és esszégyűjteménye oklevéllel jutalmazott dolgozat.

lehetetlensége egyaránt megjelent, és nem volt néző, aki ezt ne értette volna akár zsigerileg, akár intellektuálisan.

Most ereszkedjünk közelebb a *képiséghez*. Kissé didaktikusan szólva, ha a rendező képet akar teremteni, (a tehetségén kívül) három alkotóelemre van szüksége: díszletre, színészre és a néző fantáziájára, empátiájára. A Camus-dráma, *A félreértés* 1993-ban azért lehetett olyan megrendítő, mert a stúdió terében T. Th. Ciupe nyomasztó, félhomályos, sejtelmes, vastraverzes díszletét építették meg; mert a szereplők egytől egyig kitűnően játszottak, és mert az ott ülők „vették” a történet tragikumát. Azt hiszem, nem túlzás, ha

a felelősséget; ezek a tettek azonban félelmetesen elszabadulhatnak, ellenőrizhetetlenné válhatnak. Mindezt leginkább Csíky Andrásnak köszönhetően sugallta, mert az ő alakítása vonta be a nézőt a borzalomba.

A másik fontos produkció Székely János *Mórok* című darabja 1994-ből. Csíky ebben Husszeint, illetve Kibédi Lászlót alakította, mindkét szereplőben olyan egyéniséget formálva meg, aki a végsőig és jobb meggyőződése ellenére hisz a hatalom ígéreteinek és csábításainak, hogy végül ráébredjen csalóka voltukra. Ma is előttem van Kibédi iszonyú veszekedése feleségével, Margittal (Spolarics Andrea) a nyomorgó átlagértelmségi Nagy Endre tervezte szegényes környezetében, amelynek végén kétségbeesetten verte fejét a padlóba, aztán elindult a vonatállomásra, hogy öngyilkos legyen (a tanár figuráját Szabédi Lászlóról mintázták). Csíky játékában ott tombolt mindaz a csalódás, amit kisebbségiként meg kellett élnie, s amit csak nagyon kevesen éltek meg olyan gyötrelmesen,



BALRA: A Cseresznyés kertben (Stiff Magdával, Senkálcsky Endrével és Bogdán Zsolttal)

LENT: A Jacques vagy a behódolás című Ionesco-darabban

a Csíky játszott Szolgát a *közönséggel* azonosítom; egy érzékeny közönséggel, amely nem az előítéleteit szeretné viszontlátni a színpadon, hanem felfedezésre vágyik, és arra, hogy együtt érezzen valamivel, ami egyelőre ismeretlen a számára. A Szolga majdnem néma szerep, ezt a némaságot azonban Csíky feledhetetlenül töltötte fel energiával, annak az embernek a keménységével, aki nem ismer megalkuvást; értelmes arcát és szorongó idegességét csodálatosan állította az alak szolgálatába. Gondoljuk csak el, mi történik, ha egy intranzigens, ostoba arcú Szolga közlekedik a traverzen: a két nő, anya és lánya által elkövetett gyilkosság, melynek áldozata az egyiknek a fia, a másiknak pedig a testvére, egyszerűen elsikkad. Csíky arisztokratikus vonalú karcsú teste a bűn fájdalmát, abszurditását és a tettesek elítélésének nehézségét cipelte magával, azzal küszködött és gyöttrődött, s amikor felkiáltott: „Nem!”, és az ágy neműt olyan hirtelen eresztette az Orosz Lujza játszott Anya karjába, hogy szinte csattant, a gesztus a kint és a megbocsátás lehetetlenségét egyaránt jelezte. A *kopasz énekesnő* (1992) után, amely az új korszakban való nevetséges és tragikus téblábolásunkat, a felszabadulással való élni nem tudás mechanikus gesztusait jelezte, a Camus-előadás valahogy azt is sugallta: mindenkinek önmagában kell megteremtenie a szabadságot, és tetteiért vállalnia



ahogy Kibédi. Egy értelmes ember, bármennyire kompromisszumkész, nem vakulhat el teljesen, mert akkor önmagát szünteti meg – számomra ez a mondat is annak az előadásnak a hozadéka volt.

Végül a *Képmutatók cselszövése*. Bulgakov drámáját 1995-ben vitte színre a kolozsvári színház, és a Molière-t játszó Csíky ebben még közelebb kerülhetett egy olyan (ráadásul pályája végéhez közeledő) alkotó tragédiájához, akit sem a cinikus és képtelenül hiú

Napkirály (Bíró József), sem álságos ellenfelei, élükön a legfőbb képmutató Charron érsekkel (Boér Ferenc), nem értenek, és nem is *akarnak* megérteni. A kínzó féltékenység Armande okán, a gázsulálás a királynak és az emiatti megaláztatás, a fiatalabb színészekről való félelem, a zsarolás tárgyaként a gyötrelme és az egyre közelgő s nem könnyörülő öregség – mindez ott lüktetett a színpadon abban a páratlan jelenetben, amikor Csíky „Imádkozz!”-nak odaveti: „párbaj!” Alig tudta felemelni a kardot, s néhány mozdulat után ájul tan vágódott el, de ebben a pár pillanatban minden benne volt, amit színészként meg kellett élni, meg kellett szenvedni. A csillogó külsőségek (Dobre-Kóthay

mana-ábrázolásaiban a rendező elképzelte világ egyik legfontosabb megtestesítője Csíky András volt, aki mindig árnyaltan, elmélyülten, légies gyötrelmellel játszotta a rá osztott szerepeket, s ennek ellenére – vagy éppen ezért – mindig megtalálta nemcsak önmagát és a közösségét, hanem azt a valakit is, akivé azon a bizonyos estén válnia kellett. Azon a valakin keresztül találta meg önmagát. A „Harag-színészekből” *egyedülként* folytatta azt, amit évfolyamtársától tanult. De mit tanult, és hogyan folytatta?

Először is azt, hogy a képesség, a színész lüktető tárgyként való „önhasználata” nem pusztán, sőt nem is elsősorban látványos gesztusok sorozata. „Minden-

ki” tud látványosan szomorkodni, látványosan örülni, látványosan gondolkodni vagy látványosan nevetni. Hosszú, bána-
tos tekintet, vihógó karlendítések, katon magunk elé meredés, teli szájú hahotázás – ezek a „nép-



theater.hu – Illovszky Béla felvételei

A vadkacsában
(Hatházi Andrással)

Judit volt a díszlet- és jelmeztervező) között egy esendő ember vergődött, akinek be kellett látnia: zsenialitása semmin, a szó szoros értelmében *semmin* nem segíti át. Tompa Gábor részéről – aki a sajtóban ellenfeleihez méltó (azaz hozzá és értőihez méltatlan) hangnemben reagált a támadásokra – elég lett volna, ha ezt az előadást mutatja fel mint a Kolozsváron kialakult helyzet érzékeny elemzését.

Előadás és néző, színház és közönség egymásra vetítése, reflexív azonosítása nem pusztán véletlen: Erika Fischer-Lichte szerint a színház a széksorokban ülők identitását fogalmazza meg: „...a színházban mindig identitásképzés és identitásváltás történik. Témától függetlenül mindig azokról a szempontokról és tényezőkről is szó van, amelyek lehetővé teszik, hogy bárki azt mondja: »én«; amelyek lehetővé teszik, hogy tudata legyen önmagáról, vagyis öntudattal rendelkezzen – függetlenül attól, hogy egy kultúra, egy nép, egy vallási közösség, valamely társadalmi réteg, csoport, család tagja, vagy éppen individuum. (...) A színházi alapszituáció tehát mindig – vagyis a kulturálisan és történelmileg kialakult különbségektől függetlenül – a *conditio humanat* szimbolizálja, mert a *conditio humana* mindig létrejön, amikor valaki játékosként áll valaki elé, hogy az nézőként figyelje, hogyan cselekszik” – írja A *dráma történetében*. A kolozsvári társulat *conditio hu-*

nek” játszó színészek fárasztóan örök kellékei. Csíky soha nem volt közönséges, soha nem élt egyszer már bevált gesztusokkal. A mozdulatokat mindig a szerephez illesztette, mindig átszűrte az alak történetén és tragédiáján; ha a színpadra lépett, vibrált körülötte a levegő, nem lehetett „tipikus” rendőrfőnöknek nevezni a *Rendőrségben*, sem tipikus királynak a *Bánk bánban*. A szorongás, melyet léte és lényé sugárzott, mindig kimozdította a figurákat abból a lehetséges skatulyából, amelybe könnyedén betuszkoltuk volna őket. Ilyenformán a mozdulatok akkor sem tűntek ismerősöknek, ha a rutinjából halásza elő őket – érzett rajtuk, hogy most *éppen* a Szolga (Husszein, Kibédi, Barakiás, Podszekalnyikov, Molière, az idős Faustus) mozdul úgy, mégpedig azért, mert *a sorsa* így kívánja meg, erre kényszeríti. Nem abból a felületes identitásból építkezett, amelyet mindenki megalkot magában, hogy aztán narcisztikusan gyönyörködjön benne, s amely semmilyen feszültséget nem okoz a hordozójának, hanem abból a mélyen fekvőből, amit nehéz megtalálni és még nehezebb összerakni, de amelyiknél hi-telesebb nincsen. Ő valóban identitásválságot élt meg, valahányszor új szerepen dolgozott. Ám a gyötrelmet sem úgy mutatta fel, mint az önimádó szenvedés hivatásos gyötrődő, hanem mint aki tényleg egy folyamat részese, amelyet ismer ugyan, de amelynek bugy-

rai mindig meglepik, mindig váratlan helyzetekbe hozzák.

Mindez nem sikerülhetett volna Harag György, Tompa Gábor és a kolozsvári társulat nélkül – s ez a megjegyzés már rendező és színész kapcsolatának kérdéséhez vezet. Az ő érdemük, hogy megihlették művész-idegeit, mert nem hagyták, hogy meg- vagy belenyugodjon bármikor és bármibe. Azt hiszem, az itteni színészek, az itteni csapat folyamatosan magas színvonala nélkül a művész szorongása elenyészik vagy önpusztítónak válik. Tompa az erdélyi magyar színjátszás Harag fémjelezte vonalán és a román színháznak az ortodoxiából fakadó rítusain, mozgáskultúráján nevelkedett, s mikor Kolozsvárra került, ezt a hagyományt tette pikánsabbá, bolondította meg abszurdal, groteszkkel és a maga sprőd, humoros és kegyetlen egyéniségével. Ilyen finom kapcsolatokat nem lehet rövidre zárni, a pontosabb látás kedvéért mégis fogalmazunk így: az *Éjjeli menedékhely* temetés-jelenete nélkül nincs sem *A kopasz énekesnő* visszaforgatása, sem a *Képmutatók cselszövése* az az epizódja, amelyben Bartholomé atya (Hatházi András) hosszan korbácsolja magát egy őrjítően kántáló csapat élén. Mindenkinél „meg kell ölnie az apját”: Tompa a realista színjátszás minden emléktől, gesztusától, vonásától szabadulni próbál, s ezzel együtt természetesen attól a szó-színháztól is, amely ellen már Harag küzdött. A színház értelmét és lényegét nem a szép szavalásban, a zengzetes orgánumban kimondásban látja, hanem a helyzetek megteremtésében, erős képek megalkotásában, amelyek örökre a néző szemébe ének. A színpadon mindig az „együttlenség” dinamikája lüktet – egy igazi színpad akkor is tömött, ha üres, vagy ha egyetlen ember tölti be. A szóból való kiábrándulás az erdélyi magyar szellemiség egyik vonulatában érzékelhető: a diktatúrában egy-egy szép, „tartásos” mondatnak ritkán lett látható és főleg vállalható következménye. Most meg arra jók, hogy egyesek önmagukat fényezzék. De semmiképp nem alkalmasak arra, hogy valami hiteles jelenjen meg általuk.

Ennek a társulatnak, amelyet Tompa irányított, Csíky András volt az egyik legfontosabb eleme. Az irányítás természetesen nem azt jelenti, hogy minden előadást az igazgató rendezett, jelenti viszont az *irányultság* jellegét. Mellette többnyire olyan rendezők dolgoztak, akik szintén a képiségre alapozták művészetüket, mint például a már eltávozott Vlad Mugar. Az ő 1998-as *Cseresznyéskertjében* Csíky emlékeztet Gajevet alakított. Így idézi fel az egyik jelenetet: „...van a *Cseresznyéskert* végén az a nagy zúr, omlik össze minden, pucolnak el onnan, mindenki rohan, minden fölfokozott, készülnek az állomásra. És akkor Dunyasa és Sarlotta Ivanovna, Kántor Melinda és Borbáth Juli, egy-egy kicsi bőrönddel, abszolút ellenritmusban mennek ki az ajtón, szinte lassított tempóban. Ezáltal fantasztikusan megnő az ő kimenetelük, szinte mintha az életből mennének ki, fantasztikus, csodálatos rendezői pillanat.” *Éjjeli menedékhely, A kopasz énekesnő, Képmutatók cselszövése, Cseresznyéskert...* – a képiség árama ez, a kolozsvári társulat egyik védjegye.

De miért ez a sok „volt”? Csíky András elegánsan bár, de elpanaszolja: mostanában nem hívják játszani. Ennek az írásnak a szempontjából az az érdekes, hogy

miért nem hívják. Ha Tompa Gábor pályáját követem, az okot abban látom, hogy a rendező egyre inkább a „kóruszínház” felé fordul (Georges Banu nevezte így a kolozsvári Koinónia Tompának szentelt albumához írt előszóban). Beckett és Ionesco, akiket Banu emleget, éppúgy végigkísérik ezt a pályát, mint a megsokszorozódás és a mechanikusság, melyekre Banu szintén hivatkozik. Ezzel szemben az is nyilvánvaló, hogy sem a *Caligula helytartója*, sem *A félreértés*, sem a *Képmutatók cselszövése*, sem a *Mórok* nem illeszthető bele a kóruszínházi törekvésekbe. Ugyanakkor a rendező mind több olyan előadást készít, amelyben a média harsányságát, trükkjeit és átveréseit tematizálja. Ez a tematika viszont valósággal kiveti magából az árnyaltságot és a gondolkodást – legalábbis másfajta gondolkodást igényel, nem azt a mélyülőn szorongót, amely Csíky Andrásra jellemző. Tompa Gábor pályája megújulni látszik (kívánunk hozzá sok sikert!); minden jel szerint olyan szakaszhoz érkezett el, amely „e mai kocsmát” próbálja megragadni, felmutatni, képbe írni. A gyulai-kolozsvári *III. Richárd* mindenesetre ilyen utat látszik kirajzolni.

E kocsmá egyik legmarkánsabb vonása az, hogy melőzi a mélyreható gondolkodást. Ugyanakkor ez mégsem a kaland felületessége, hiszen a kalandban a kíváncsiság is ott rejtőzik. A mai kor emblematikus szereplői azonban nem kíváncsiak, csak úgy tesznek, mintha kíváncsiak lennének; nem játékosak, csak azt játsszák, hogy azok; nem ragaszkodnak semmihez, de vélt ragaszkodásuk tárgyáért bármikor ölni is hajlandók, persze nem vakmerőségből, hanem mert a halálról is csupán akkor hiszik el, hogy végleges és visszafordíthatatlan, amikor már bekövetkezett. *Ebben* a világban nincs helye Csíky András intellektuális érzékenységének. Ami nem azt jelenti, hogy megkoptat volna, sem pedig azt, hogy azok a színészek, akik jól játsszák a fenti értelemben kortárs figurákat, ostobák vagy érzéketlenek lennének. Pusztán annyit jelent, hogy erre az arisztokratikus arcra, erre a szorongó tekintetre olyan rendezők és előadások tarthatnak igényt, akik/amelyek a kiábrándulás gyötrelmét, a megalkuvás kínját, az ítélet elkerülhetetlenségét kívánják meg- és felmutatni. Mert Csíky arca sok mindenre képes, egyvalamire azonban biztosan nem való: hogy eltűnjön az egynemű tömegben. Éppen ezért nem tartom jellemző szerepének Robert papát a 2003-as *Jacques vagy a behódolásból*.

Csíky András két jelentős, korszakformáló erdélyi magyar rendező keze alatt dolgozott jelentős színészként. Mindenki számára világos, aki így vagy úgy a színház világában él, hogy a szatmári és a kolozsvári szerepek olyan alakokat mutattak fel, akik közülünk valók, belőlünk sarjadtak, akik miatt nekünk kell dicsekedni vagy elpirulni. Ahogy Csíky sem lehetett Harag, később Tompa nélkül, ugyanúgy Harag és Tompa sem lehettek Csíky nélkül; egy másik Tompa születik a hiányában. Ahogy nélkülünk, a közönség s a közösség nélkül sem lehetett Csíky, úgy mi sem leszünk már ugyanazok a játéka nélkül. De azonosak maradhatunk önmagunkkal, ha halljuk, amint felkiált: „Nem!”, és látjuk, amint fájdalmas arccal karunkra dobja az ágyneműt; vagy: „párba!” – kiáltja a mindenkori képmutatóknak.



Dusa Gábor felvétele

Kutszegi Csaba

Útmutató útvesztő

LABIRINTUS

Ha módomban állna, a Magyar Állami Népi Együttes *Labirintus*ának megtekintését kötelezővé tenném a balettművészek és a kortárs táncosok számára. Előbbiek tanulhatnának belőle tradíción alapuló, minőségi tánctechnikára épített művészi innovációt, utóbbiak pedig a látottak-hallottak nyomán átélhetnék: a történelmi szemlélet, a fényesre csiszolt technikai tudás és az elemző, racionális gondolkodás nem feltétlenül gátja a szabad, kortársi önkifejezésnek.

A *Bartók-trilógia* második darabjának készült előadásán a zeneszerzőtől egy hang sem csendül fel, cselekmény vagy konkrétan értelmezhető történet nem szövődik, de még Bartók népdalgyűjtésére utaló folklór-összeállítás sem díszleg benne. A trilógia első darabjában, a *Kincses Felvidék*ben ez utóbbi (tudniillik a Bartók felvidéki gyűjtését „követő” tánc- és dalcsozor) látható-élvezhető – ízléses, korszerű látványelemekkel és néhány, zongorán megszólaltatott Bartók-motívummal megkomponált keretben. A *Labirintus*ban absztrakt képek követik egymást, amelyekben a néptánc csak átértelmezett motívumokban fedezhető fel. A vi-seletnek csupán egyes részletei rusztikusak, azok is csak épphogy, Sáy László zenéjében pedig konkrét jelentés nélküli verbális szöveg, hordódob, slágerparódia, de néha még motorzaj, autótülkölés és „letölthető mobilcsengőhangok” is hallhatók. Az előadáson mégis valami bartóki történik.

A Kovács Gerzson Péter rendező-koreográfus által jegyzett mű (társrendező és -koreográfus: Mihályi Gábor) alkotói nem Bartók alakját akarták megidézni, hanem Bartók útjára próbáltak lépni. „Színháziasan” kezdődik az előadás: Herczku Ágnes különös dalt énekel, egy táncos Kovács Gerzson Péter *Magentáira* emlékeztető szólót lejt, a többi szereplő két oldalról érkezik. Nem a falu népe gyűlik össze esti kvaterkázásra a fonóban, hanem absztrakt színteret népesítenek be metaforikus alakok. Ennek ellenére az expozíció betölti funkcióját: úgy érzem, valamilyen mesét fogok látni-hallani, de közben már sejtem, hogy nem éppen szokványosat. A sötét ruhás, kalapos-kabátos férfiak és nők megjelenése (jelmez: Szűcs Edit) egyszerre emlékeztet az expresszív német táncszínházra és egy flamenco-táncnyelven kibomló, drámai García Lorca-előadásra. A kabátokon népies motívumot nem tartalmazó díszek villannak fel, először kicsit furcsa a látvány, de később megállapíthatom: a kortárs „cifra szűrők” illeszkednek az összdízájba. A látvány a mozgással, énekel, zenével (és egyéb emberi vagy tárgyakkal előcsalt hangokkal) a későbbiekben is egyenrangú, ősi, elvontan ábrázolt (látvány)szimbólumok is rendszeresen megjelennek (például: fekete alakok négyszögletes, kék „fénytő” partján szabályos kört alkotnak).

Az egymást követő képek közös stílusszála vannak felfűzve, de különböznek is egymástól. Leginkább

azért, mert mindegyik valamilyen újdonsággal is szolgál. A szürreális, fekete (mese)figurák közé hétköznapi ruhát viselő emberek keverednek, a (néha lidércfénnyel világító) csoportok között emberpárok keresik útjukat, a zenébe (vagy éppen a csendbe) emberi (esetenként eltorzított) szavak szövődnek, vagy Weöres Sándor-versrészletek idézik fel a babonák, ráolvasások világát. De látható szpotfénnyel szuggerált lány, faütőkkel kísért tánckettős, Jancsó-film hangulatát idéző, stilizált vesszőfutás, hordódob-kíséretre előadott, már-már sokkoló, samanisztikus hangulatú ösztánc, játékos pantomim, parasztkorok kisegyüttes (vonósötös, klarinétal), vegyes kórus kottatartóval, balett, társastánc- és táncdalparódia. Az egymást követő képek a különböző korok lazán asszociált lenyomatai, tartalmuk megkomponált, fegyelmezetten egységben tartott, szerteágazó, extenzív motívumkáosz, alapjuk a kimeríthetetlen (és mindig újjá is születő) mítosz-, monda- és mesevilág.

A *Labirintus*t nyugodtan lehet Kovács Gerzson Péter életműösszegzésének tekinteni. Az előadás minden pillanatán (a mozgásnyelvben és a látványban) érezhető a koreográfus-látványtervező keze nyoma. A kitartó szorgalommal évtizedek óta szét- és összeszedett, tipikus KGP-s mozdulatelemek mellett néhány képből felfedezhető a *Bankett* groteszk abszurditása is. A színtérn sokat látott, tapasztalt Mihályi Gábor egyes részek megkoreografálásán túl (és a közösen kiöltött alapkonceptió mellett) feltehetően mozgalmastáncabló-készítő művészetét adta be a közösbe, a külső szemlélőben legalábbis előbukkannak a *Naplegenda* és a *Pannon freskó* emlékképei. Az előadók méltatását a külső síkban és belbecsében is kiváló műsorvezetből vett idézettel vezetem be: „A *Labirintus* a képet (tánc, design, jelmez, világítás) és a zenét egymás mellé rendeli, és mindezek trónjára az előadót, a táncost és a zenészt ülteti. Az akusztikus és vizuális elemek mind a színpadon

alkotó – teremtő – művészt szolgálják, aki »radikális történetekben mutatkozik meg, archaikus elevenség-gel« (Balassa Péter).” Az előadók az „archaikus elevenséget” professzionális felkészültséggel, alázattal és fegyellemmel jelenítik meg. Néha kitörnek egyéni megvillanásokkal, amelyek után az akciók létrehozói összképet erősítő csapattaggá húzódnak vissza. Az együttes (a zenészeket és az énekes szólistákat is beleértve) társulatként működik. Hasonló képzettség és közös irányultság híján nehéz is lenne másodpercek alatt tökéletes zenei precizitással tömeges csoportmozgásokat megvalósítani. Vagy szimultán ritmusképleteket kikopogni. Vagy néhány taktusnyi szünet után pontosan egyszerre rövid hangot kiadni. De néptáncosokról lévén szó, mindezeket természetesnek vehetjük.

Az autentikus néptánc kedvelői a *Labirintus*t nyilván túl modernnek találják. A kortárs tánc rajongóinak egy része pedig valószínűleg nem tartja elég kortársosnak. Szerintem ez azért lehet így, mert a *Labirintus* éppen úgy jó, ahogy van. Nem langyos középutas, hanem új utat mutató, izgalmasan Janus-arcú műalkotás.

LABIRINTUS (Magyar Állami Népi Együttes, Művészetek Palotája)

Zeneszerző: Sáry László. **Jelmeztervező:** Szűcs Edit. **Hangtervező:** Lovas András. **Zenei effektek:** Csodafarkas. **Korrepetitor:** Herczku Ágnes, Gombai Tamás, Pál István „Szalonna”. **Koreográfusasszisztens:** Kántor Kata, Kökény Richárd. **Társ-koreográfus, társrendező:** Mihályi Gábor. **Látványtervező, koreográfus, rendező:** Kovács Gerzson Péter.

Előadja: a Magyar Állami Népi Együttes táncára és zenekara. **Szólót énekel:** Herczku Ágnes, Hetényi Milán.

Halász Tamás

Az illúzió végtelenje

A COMPAGNIE GREFFE VENDÉGJÁTÉKA

Talán még életemben nem láttam olyan intenzitással lerombolni a művész önkeze által valamit, amit ő maga sikerrel felépített, mint a svájci Cindy van Acker estjén, melyet a Budapesti Őszi Fesztivál keretében, a Trafóban mutatott be.

Acker szőlőművéről tájékozódván (mint „élesben” aztán kiderült) kapásból két – hm – csúsztatással is sikerült szembetalálkozni. Az állítás, miszerint a mű címe (*Balk* 00:49) annak időtartamára utalna, egyszerűen

nem igaz – e végtelennek tűnő produkció közel másfél óráig tette próbára türelmünket. A másik állítás szerint a koreográfiában a művésznő testét, mozdulatait elektródák leadta jelek, elektromos impulzusok befolyásolják, „mozdulatait alapvetően nem a saját akaratával irányítja”. Ez pedig a mű első ötödére-hatodára volt érvényes. A fennmaradó, nyűglődésbe torkolló tartamban elektródáknak se híre, se hamva – nem mint ha a közönség egy elektrosokkban fetrengő táncosnő

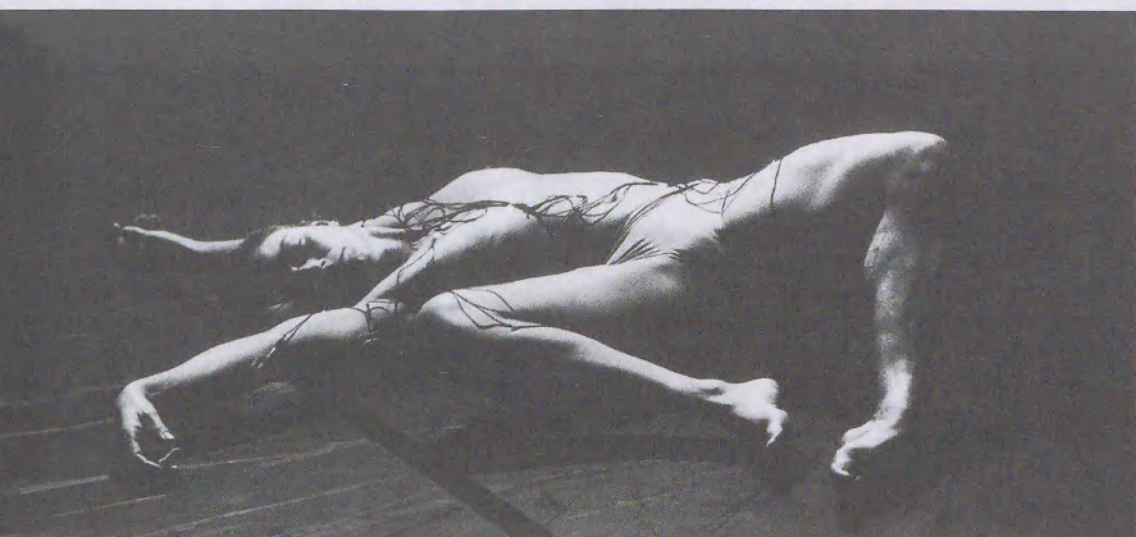
drámai látványára gyűlne beteges kíváncsisággal, de a tények tények. Hogy Acker produkciója erős kihívást jelenthet majd a nézőnek, már előrevetítette ama közlés baljós árnya, hogy a művész nő együtt dolgozott „olyan neves koreográfusokkal”, mint Philippe Saire, akinek svájci társulata akkorát bukott egy pár évvel ezelőtti Őszi Fesztiválon, hogy a szakma máig emlegeti.

Sajnálatos, hogy a Cie Greffe vezetőjének szólóműve belefutott az önkorlátozásra való képtelenségbe, mert Acker műve igazán izgalmasan indult. A táncpadló jobb előli, szűk fénykörében, eleinte néma csendben, groteszkül szétvetett tagokkal heverő táncosnő lassan – akár egy kerékre feszítve – kezdett forgásba. A mögötte, a sötét magasból lelógatott, illetve köréje spirálisan elrendezett drótokból impulzusokat kapó test töredezett, finom rándulásai, a szokatlan pozitúrák, az egész baljós, sejtelmes, szokatlan lassúság és csend, majd a csendből nagyon lassan felerősödő, gerjedésszerű moraj, a finoman változó fények izgatott figyel-

szinte mozdulatlan utazása, térbarangolása, álomszerűen lassú, organikusan épülő, mélytengeri hangulatú mozdulatai, tagjainak ötletes, váratlan, játékos átrendezése néha kifejezetten ámulatba ejtett. A kiváló, szokatlan fényekkel világított (gyakorlatilag csak azokkal berendezett), puritán térben olykor mintha két, összezsímpaszkodó alak, olykor mintha egy összetört próbababa vagy egy meghatározhatatlan állat alakját szemlélhettük volna. Ám a végletekig lelassított mozdulatokkal újabb és újabb, önmagát különös kompozícióvá átrendező Acker egyszerűen képtelennek tűnt befejezni produkcióját, melynek – ívét, vezetését tekintve – mintha legalább háromszor is vége lett volna időközben. A hangsúlyos hangzás- vagy koreográfiai lezárások után azonban a játék csak folyt tovább az egyre erősödő, leginkább gerjedő hangfal vagy távoli gyár zajára emlékeztető morajban.

Az első, izgalmas harmad mozgásanyagát újra és újra megismétlő koreográfia egy ponton menthetetlenné, engesztelhetetlenül unalmassá vált.

„A céloim repedéseket ejteni a bizonyosság felszínén” – ez a gyönyörű, izgalmas mondat állt Cindy van Ackertől előadása színlapján. A táncos-koreográfus e célkitűzését játéka izgalmas felütésében be is teljesítette. Mozgásának tempója, szokatlansága, testének rugalmassága valóban összezavarta a né-



Isabelle Meister felvétele

met váltottak ki az emberből. Nagy ötlet – gondoltam magamban, miután már nemcsak olvastam, elképzeltem, de láttam is az „Acker-módszert”. Bár a leginkább – igaz, a nézőtér közepéről már alig észrevehető – izomtikelésre emlékeztető, olykor éppen csak érzékelhető rándulások drámai önmagukban nem igazán mutatkoztak, hatásuk mégis roppant izgalmassá tette a látványt. Az állatiasan ficamodó, ránduló, széttöredezett, valószínűtlenre szaggatott mozdulataival a hátán kerengő, félmeztelen táncosnő arctalan alakja képes volt magával ragadni, a székbe szögezni. Happeningszerű kísérletet láttunk ekkor, amely némiképp szokatlan volt egy hagyományos, nézőtér-színpad-belépőjegy rendszerű színházi szerkezetben (magam leginkább egy izgalmas kiállítás tágas, körülállható terében, egy verniszázson tudtam volna elképzelni).

A lassulás, lassítás, finom fokozatosság, csalóka effektek, az idő- és térérzék megbolondítása tárgykörében utazó Acker játékát, üzenetét valaki vagy elkapta az első pillanatokban, hogy aztán szűk félóráig még álmélkodjon és gondolkozzék, vagy nem. Akinek nem sikerült, az kemény másfél órának nézhetett elébe – a többiek kaptak némi haladékot.

Az elektródáitól hamarosan megszabaduló táncosnő a butó bűvös világát idéző, roppant kimért tempójú,

zót. A „mesterséges” és a „természetes” mozgásimpulzusok extravagáns keveredése nem csekély drámaiságot is kölcsönzött játékanak, melyet nem túlzás különlegesnek mondani. Sajnálatos módon azonban nem állt meg 00:49-kor. Redundáns, vattázós, időkitöltő újrázások, szükségtelen ismétlések, fájdalmas, csalódást keltő időhúzás jött aztán. A hosszas ürességet idővel már vastag aszfaltretegként takarta a kezdet izalmát. A kihunyó fénygyűrűtől egyre messzebb sodródó előadó sokadik „faágak a karjaim”, „kifordított tagjaimmal úgy látszom, mintha ketten lennék”, vagy „láthatatlan kötelek rángatják a testem” jelenése már maradéktalanul lepergett a fészkelődő publikumról.

A testtel folytatott szokatlan, szürreális játékok, a korpusz látszólagos szétcincálásának gesztusa számos, Magyarországon látható előadás tárgya volt már. Gondoljunk csak itt a brazil Lia Rodrigues társulatának trafóbeli előadására vagy a hazai Gergye Krisztián dermesztően érdekes lapocka- és hátgerincjátékaira. Acker produkciója bővelkedett izgalmaiban, s képes lett volna maradandó élményt adni a testplasztika, a rendhagyó testhasználat, a test- és mozgásdekonstrukció tárgykörében. Végzetesen felhígított, önismétlő, elmálló produkciója azonban önmagát rombolta le, szinte az alapokig.

Horeczky Krisztina

Azonosság

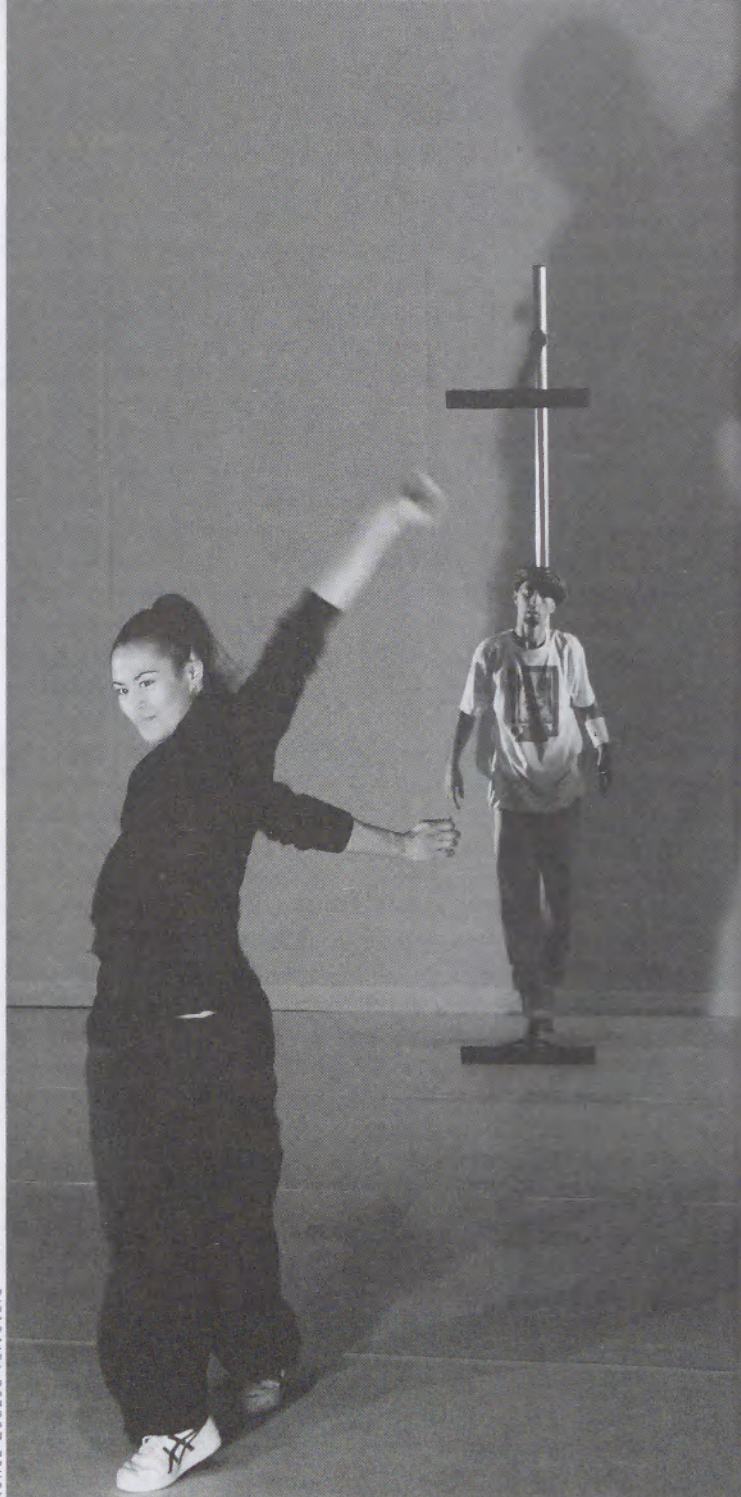
AZ E-MOTION VENDÉGJÁTÉKA

„Hogy én mit érzek? Törökiül gondolkodom, de németül élek... Hogy török vagyok, vagy német? Nem tudom eldönteni. A hip-hopot is érzem, a hip-hop is... kultúra. Ezeket próbálom összeegyeztetni.” A fönti, „letisztult” vallomást Kadir Memis a/k/a Amigo osztotta meg a nagyérdeművel; miközben (a beszélő fejen, angol föliraton túl) egy vetítövásznon láttuk, ahogyan a „kevert” hangú fiatalember beavat minket festői tehetségébe is. Az autentikus-cikornyás, iszlám növénymotívumokból kibontakozik egy szó: „Tradition” – majd, ügyes trükk, a kalligráfia lassan eltűnik.

A hattagú németországi csapat 2003-ban mutatkozott be hip-hop darabbal, melyet a düsseldorfi Tanzhaus NRW számára készített. A társulat trafóbeli föllépése elsősorban fölszabadító, megindító élmény (stílszerűen: „flash”); ám a legkevésbé sem vállalkozik arra a vakmerő-összetett művészi kalandra, hogy a kortárs táncot („kortársiasságot”) elegyítse az önkifejezési formának választott utcai tánccal. (Hazai vizekre tévedve: ezt teljesítette Fehér Ferenc, továbbá az őt fölfedező egykori alkotótárs, Juhász Anikó – O’Caruso.)

Az E-Motion együttes táncos-koreográfusai sokkal inkább az immár harmincöt esztendő (zenei irányzatként ugyanis 1973 óta létező) tánc- és létstílust igazítják önnön személyiségükhöz. Az afroamerikai gyökerű, funkból született, majd az undergroundból a főszodorba beszivárgott kultúra közismerten az Egyesült Államokban, Bronxban szökött szárba. (Kurta eredettörténet: blues – dzsessz – funk – hip-hop. Az első rap-lemez, a Sugarhill Gang *Rapper’s Delight*-ja 1979-ben jelent meg. A „hip-hop” szó a Grandmaster Flash-Furious Five szerzeményében – *The Message* – hangzott el először, 1982-ben.)

Az albán, kínai, Fülöp-szigeteki, (egy flamenco-jelenet alapján) spanyol, török vérvonalú, ám Németországban nevelkedett-letelepedett ifjak és fehérnépek, azaz: Andrea Böge, Takao Baba, Niranh Chant-habouasy alias Lil’Rock, Nadia Espiritu, Kadir Memis a/k/a Amigo, Benny Kimoto (Lewon Tatawosian) leginkább át- és újraértelmezik a (folytonosan változó, idővel politikai szerepet is betöltő) hip-hop műfajt. Mindenekelőtt: rokonszenves (ön)iróniával megszábadítják azt a hozzátapadt közhelyektől, sallangoktól, külsőségektől, melyek a nyolcvanas évektől veszítettek jelentőségükből. Elsősorban úgy, mint: erőszak, obszcenitás, gengszterség, szexizmus-hímsovinizmus. Avagy Halápi Csaba hajdani, *Filmmvilág*-beli meghatározásával élve: „lővé-csajok-buli-énvagyokjócsávó”.



Koncz Zsuzsa felvétele

Végeredményben tehát: a társulat kizárólag az akrobatikus, géppuska gyorsaságú, bámulatra méltó fizikai állóképességet-koncentrátságot követelő mozgásnyelvre összpontosít. Állítható: az ebben rejlő szépségre, szellemességre – amelyet ritkán veszünk észre, részint mivel a zsánerhoz tapadó glanc-flanc (azaz a divat-brand) gyakorta elfedi.

Tényszerűen, korántsem fanyalgásként: a minőségi műre tagadhatatlanul jellemző bizonyos „könnyűség”. Ezt igazolja, hogy az E-Motion életre hívója, Takao Baba – a londoni székhelyű Massive Creation Crew tagjaként – olyan pop-, rock- és R & B-ikonokkal dolgozott együtt, mint Jamelia, a Spice Girls, Pink és Tina Turner. Nem kell ahhoz lánglelkű hip-hop- és rap-hívőnek lenni, hogy tudjuk, a fölsorolt (álló- és hulló-)csillagok nem a zsáner kemény vonalának rettegett képviselői.

A másfél órás, pergő-feszés ritmusú, hibátlan tempójú munka egyik legnagyobb erénye a kiváló drama-

turgia, mely – a korábban William Forsythe-alkotótárs – Célestine Hennermann érdeme. (Forsythe-ra utal a három, fémből készült balettrúd.) Ám nem tudom, a nagyszerű zenei szerkesztésért kit illet dicséret. A folkelemekkel fűszerezett opus egyik alapvető jellemzője az állandó ellenpontozás, csalafinta poentírozás és/vagy reflektálás. Az elsőrangú zenei blokkok, a kitűnő táncszkeccsek szünet nélkül „feleselnek” a videointerjúkban hallható-látható állításokkal. Így: mikor Takao Baba a (hip-hop-érzéstől némiképp idegen) romantikus szerelem szépségéről beszél, a vetítővászonon egy rózsaszín távol-keleti szappanopera képei tűnnek elénk, az elmaradhatatlan tengerparttal, fővenyen szaladgáló virágszállal. Az előadók mindeközben klasszikus balettfrázisokat csempésznek a jelenetbe (emelés etc.), a színpad harsány pink és mályva fényekben úszik. Ami azonban kivált meglepő: mindez egyáltalában nem hat gyermetegnek, és a legtávolabb áll tőle a gúny-cinizmus szándéka. Ennek az alkotói attitűdnek tulajdonítom, hogy a mellettem ülő – hip-hop-rajongó – fiatalember végignyérítette (ezt) a jelenetet (is), ily módon leplezven zavarát társnője előtt. A pubertáskori tüneteket produkáló fickó nem tudott

mit kezdeni azzal, hogy amit lát, megérinti – csupán mert megejtően érzelemgazdag.

Talán furcsán hat: az E-Motion darabja az utóbbi időben általam látott produkciók közül az egyik „legtáncosabb”. Meggyőződésem, azért és attól lehet a – mozgást nem alibinek tekintő! – mű alapvető jellemzője a „tisza”, anyagerős tánc, mert a *Második identitás*ból tökéletesen hiányzik az újdonszerűség izzadságszagú hajszolása; a hazug pátosz; a kényszeres törekvés a kivételességre. Annál inkább ejt rabul a kompánia allűrmentes tagjainak kifinomultsága, eleganciája, őszintesége; továbbá (noha, tartok tőle, lassan értelmét veszti a kifejezés) zsigeri elhivatottsága.

E társulat tagjai nem küzdenek-birkóznak – hágymázas alkotásokban megtestesülő – személyiségzavarokkal. Nincsenek azonossággondjaik. Részint ebből ered, hogy az önmaguknak föltett, egyben végszóként elhangzó kérdésre: „Mi a valóság?” – számukra egyetlen válasz létezik. Valóság, amikor (az) vagy, aki vagy. Az E-Motion pompás dolgozata: egyenes, igaz beszéd. Korszerűtlenül csillogó, majd párás tekintetű előadók. Hajlamos vagyok elhinni: léteznek boldog táncosok. Mármint a színpadon – természetesen.

Lőrinc Katalin

Leszabályozhatatlan létünk

A RANDOM DANCE COMPANY VENDÉGJÁTÉKA

„Határátlépés” – immár tíz éve folyamatosan hívószó ez a Trafóban, melynek repertoárján a határátlépés mintegy a közelmúlt hagyományaival való szakítás alternatíváját jelenti, mi több: vagányságot; hazai színházi struktúránkon belüli másságot.

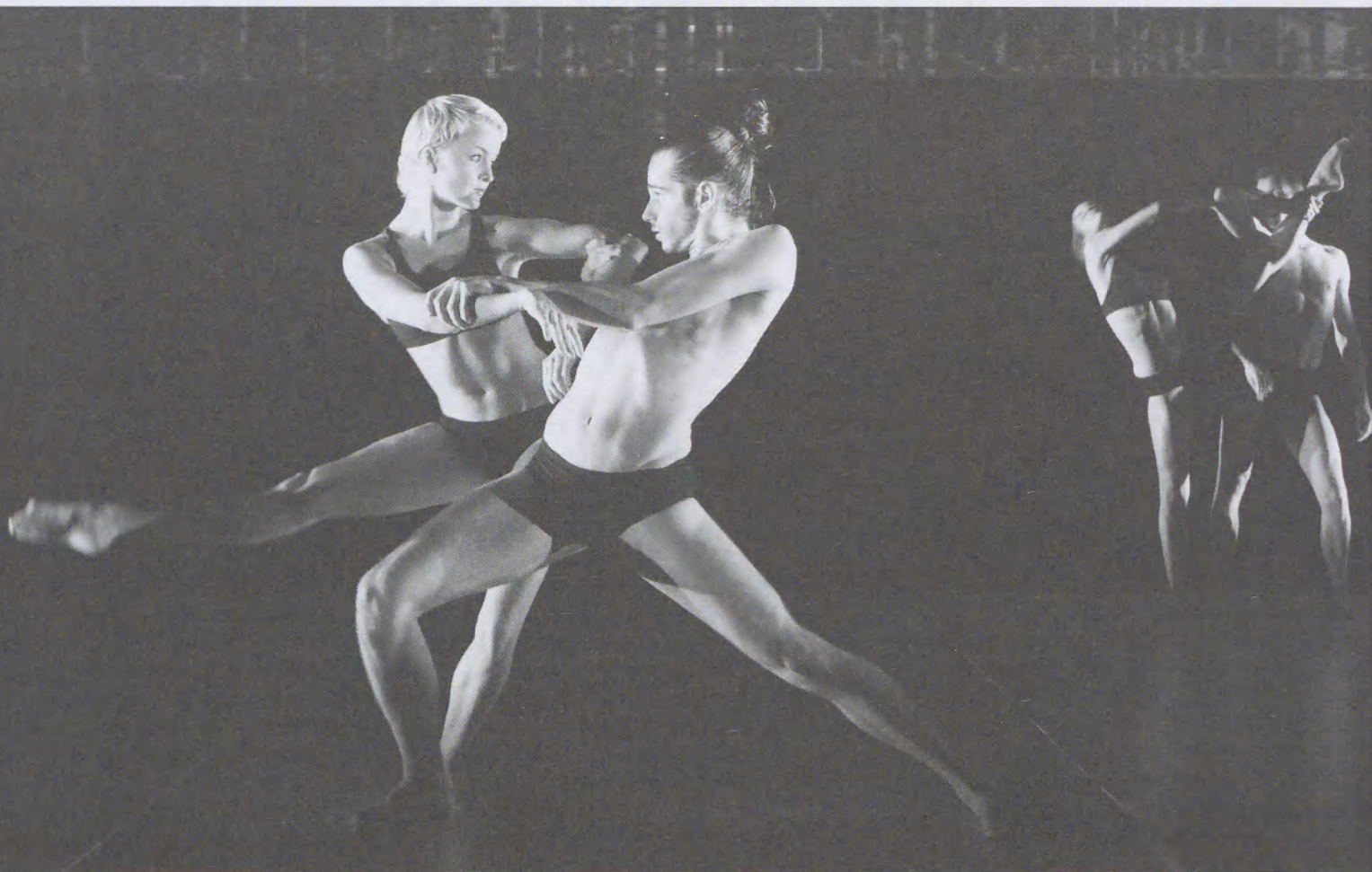
„Határátlépők” – ezzel a címkével hirdette a Trafó az ősz egyik legrangosabb vendége, a Random Dance előadását is. Nos, ez a határátlépés odahaza, Angliában már rég nem számít annak: a Random a patinás Sadler’s Wells színház rezidens társulata, vezetőjük, Wayne McGregor pedig, a tizenöt éve berobbant vadóc és „másként-mozgó” – az angol Királyi Balett elismert koreográfusa.

Van abban valami szomorú, hogy a valódi kreatív energiák, szakmai és emberi kíváncsiság elegyéből létrehozott produkciót idehaza azzal kell reklámozni, hogy az határátlépő. Legfeljebb a szürke hétköznapi határait lépi át, ahogyan minden ilyen minőségű alkotás, műfajra és stílusra való tekintet nélkül. A Random most látott előadása, az *Entity* nem lép át semmi olyan határt, amely az „ilyet még soha nem láttunk” szenzá-

cióját jelenthetné. Egyszerűen: erős, hatásos, jó előadás. Gyönyörű tónusú testek izzása-rezgése egy teljesen egyszerű, hagyományos térben, érzéki sodrású zenével, diszkrétén visszafogott világítással – a színpadi vetítés pedig már szintén rég nem számít határátlépésnek.

Az előadás valódi izgalma az a kifinomult „minden ízben mozgás”, amely a lehetséges határáig kergeti az emberi testet; amely összefüggést látat minden élőlény mozgása között, legyen az emlős, szárnyas vagy bármi egyéb.

A „tudományos” címke, mellyel létezésünk mozgatórugóit 2004 óta kutató táncműsorozatát a Random ellátta, valójában kevésbé lényeges. Elnézés, ha a kijelentés arrogánsnak tűnik, de nem tőlem származik. Az alkotó, McGregor nyugtatott meg így a vele folytatott telefonbeszélgetésben három nappal a pesti előadás előtt. A nézőnek – mondta – ne fájjon a feje attól, hogy esetleg nem érti, hol érhető itt tetten a neurológia, a fizika és a robotika; elegendő, hogy ő a munkafolyamat részeként valóban foglalkozott ezekkel, s ha nem tette volna, egy másik darab került volna a színpadra.



Koncz Zsuzsa felvétele

Azt, hogy állatok mozgását is vizsgálta, mindenesetre az első pillanatban egyértelművé tette a vetítés: egy rohanó agár gyönyörűen kirészletezett mozgása. Magányosan surrog a film, majd véget ér, és lassan másféle (másféle?) lényekkel népesül be a színpad. A néző számára azonnal kínálja magát az összehasonlítás: azt az erőt, izom-indulatot látja viszont a táncoson, amit az imént az állaton látott. Izgalmas technikai kevercs az, amelyből McGregor „összegyűrja” csoportjainak, szólóinak, de elsősorban és legizgalmasabban: kettőseinek mozgását. A törzs homorítva kifeszül, mint a vitorla, a karok feszesek, a csuklók visszatörve, néha a tehetetlenségig – a lábak használata viszont teljesen elasztikus, gyakran szintiszta klasszikus balettmozgás, mindig elegancia és biztonság jellemzi. E rendkívül szokatlan koordinációs rendszer logikája akkor válik lenyűgözően egyértelművé, amikor két test folyondárként mozdul egymásba (egymáson, egymástól). Mintha az egyik különös lény a másikban folytatódna, bárhova mozdulnak is.

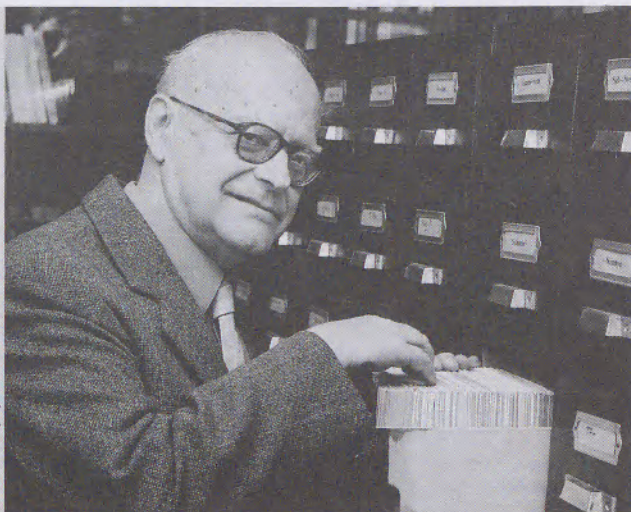
Ez a rendszer a végtelen lehetőségeit rejtí magában – illetve dehogyis rejtí: az előadás során végig e „házárdjátéknak” vagyunk tanúi, komolyabb dramaturgiai váltások nélkül. A darab felépítésének dinamikájáról, tehát az ívekről, az építkezés hangsúlyairól s a fokozásról is gyakorlatilag a zene hivatott gondoskodni. Joby Talbot szinte romantikusan áradó zenéjét a szélsőségekig erősíti Jon Hopkins markáns kollázsa. Ez a hanganyag emocionálisan beránt a mögé a réteg mögé, ahol amúgy gyakorlatilag „csak” izmok (s alattuk, bennük idegek) működése látható. A koreográfia ugyanis

kerüli a primer érzelmekeltést: érzékelőfelületeink által fogadjuk be ezt a mozgásvihart. Az agressziót tehát éppúgy keményen energetizált izom- (ideg-, hang-)működés érezteti velünk, ahogyan például a mozgás-öröm eufóriáját is.

A darab közepe táján, mintegy narrációként a vetítőfelületen (melyet a táncosok maguk kezelnek) megjelenik mindenféle szövet (emberi? állati? növényi? ebben a kontextusban mindegy is...) váltakozó képe, majd matematikai, fizikai jelenségek, képletek, ábrák következnek, utóbbiak később a táncszőnyegre vetítve. A táncosok „belemozognak” ebbe a háttérbe, rávetülnek erre az alapra, és ekkor – bár mozdulatrepertoárjuk nemigen változik – talán kicsit bensőségesebbnek, egymáshoz másként viszonyulónak látjuk mindazt, ami ekkor közöttük zajlik. Mintha emberi létezésünk tünne emberszerűbbnek, vagyis: lélekkel átszőttnék világunk törvényszerűségeinek e vizuális megjelenítése mellett. Mintha azt sugallná a mű arról az emberi létről, hogy az leszabályozhatatlan: ledobja magáról a regulákat.

Ezzel együtt azonban a *perpetuum mobile* állandóságát érezteti az a könnyörtelen szűnni nem akarás, mely közel egyórányi mozgás után is kegyetlenül hajtja a színpadon látható testeket. Mintha arra invitálná McGregor a nézőt, hogy egy előadás erejéig mintegy kívülről lássa az univerzumot, melynek folyamatosan része az élő energiák áramlása.

Aztán, mintegy emlékeztetőül: a szaladó kutya képe ismét, akár a darab elején... Keret és refrén is egyben.



Gajdó Tamás

Egyszemélyes intézmény

KERÉNYI FERENC (1944–2008)

deális tudós volt. Nem véletlenül nevezte a Bölcsészettudományi Karon tanszékvezetője „államilag engedélyezett pozitivistának”. Semmi sem érdekelte, csak kutatásának tárgya. 1968-ban végzett az Eötvös Loránd Tudományegyetem magyar–történelem szakán, majd középiskolai tanárkodás után a Petőfi Irodalmi Múzeumban és a Magyar Színházi Intézetben dolgozott – ez utóbbinak 1983-ban, Elbert János halála után lett igazgatója. 1992-től az Irodalomtudományi Intézet főmunkatársa volt. Tanári működését a Színház- és Filmművészeti Egyetemen folytatta. Munkásságának centruma a XVIII–XIX. századi magyar színház története és elmélete és a Nemzeti Színház története. Petőfi életművét is kutatta. Műveinek sora önmagáért beszél. A szintézisre törekvő könyvek mellett (*A régi magyar színpadon, 1790–1849, 1981; Magyar színháztörténet, 1790–1873, 1990; Petőfi Sándor élete és kora, 1998*) ott sorakoznak a forráskiadások (*A vándorszínésztől a Nemzeti Színházig, 1987; 77 ismeretlen dokumentum a régi Nemzeti Színházról, 1989*) és a szövegkiadások (Katona József: *Bánk bán*, Madách Imre: *Az ember tragédiája*, Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*, Petőfi Sándor: *Az apostol*).

A reformkori irodalom egyik legkitűnőbb ismerőjeként alapvető tanulmányokat közölt, mégis színház-történeti művei váltották ki a legnagyobb hatást. Nem véletlenül, hiszen látványosan szakított az anekdoták laza füzéréből szerkesztett művekkel. Kötetben is megjelent kandidátusi értekezése, *A régi magyar színpadon* korszakhatár a tudományág történetében. A könyv felborzolta a magyar színháztörténet évtizedes állóvizét. Kerényi ugyanis úgy értekezett a magyar nyelvű hivatásos színjátszás első évtizedeiről, hogy alig ejtett szót például Kelemen Lászlóról, akit a hagyomány az első magyar színházigazgatóként tisztelt. Munkájának minden sora újdonságot hozott. Arra készült, hogy vezetésével megújulhat a hazai színháztörténet-írás. Kutatásai révén jól tudta, hogy egyszerre kell a forrásokat felkutatni, összegyűjteni, rekonstruálni a színjátékszövegek hiteles változatát, s megírni a szintézist. *A magyar színháztörténet* című kézikönyv első kötete, melynek Székely György volt a főszerkesztője, megkoronázta Kerényi tudományos szervező tevékenységét. A kötet időrendi összefoglalója, illusztrációi és bibliográfiája arról tanúskodik, hogy a magyar színház-tör-

ténet-írás néhány év leforgása alatt több évtizedes lemaradást hozott be ekkor, s ez részben az ő munkásságának is köszönhető.

Igazgatása alatt ünnepelte a Magyar Színházi Intézet a Nemzeti Színház megnyitásának százötvenedik (1987) és a hivatásos magyar színjátszás kétszázadik (1990) évfordulóját. Az előbbi évfordulóra a színház történetét összefoglaló tanulmánykötet és a forráskiadvány mellett a Corvina Kiadó fakszimile dokumentumválogatást bocsátott közre *Építsünk Nemzeti Színházat!* címmel. A cím egyszerre utalt az új Nemzeti Színház felépítésére (akkor éppen a Hofer-féle városligeti terv volt érvényben) és arra, hogy a Nemzeti Színház szellemének meg kellene újulnia... Ez a mozzanat is jelzi, hogy Kerényi Ferenc ebben az időszakban a közélet porondjára kényszerült. Ráadásul a Magyar Színházi Intézet kiállítóhelye, a Bajor Gizi Színészmúzeum felújítása is ekkoriban zajlott, de a szakma és a nagyközönség is elutasította a múzeum átrendezésére tett kísérletet.

Talán ezek az események érelték meg benne az elhatározást, hogy visszatér a tudományhoz. Az 1990-es években hatalmas feladatra vállalkozva összegyűjtötte a 2000-ben megjelent *A magyar színikritika kezdetei (1790–1837)* című háromkötetes nélkülözhetetlen forráskiadvány anyagát.

Kerényiként mutatkozott be a telefonban, írta alá leveleit, így is emlegette mindenki. Fáradhatatlanul adott tanácsot, írt lektori véleményt, nyitott meg kiállítást, mondott beszédet. Mióta nyugalomba vonult, mintha újabb lendületet vett volna munkássága. *Az ember tragédiájának* egyedülálló kritikai kiadása és az életművét megkoronázó Petőfi-monográfia megjelenése után is egyre újabb terveknek kövacsolt. Amikor ismeretlen és páratlan nemzeti színházi dokumentumok bukkantak fel – azonnal kész terve volt a kiadásra.

Hatvanadik születésnapjára tanulmánykötettel lepék meg munkatársai. A szerkesztők ebben így jellemezték: „Az irodalomtörténész-szakma egésze tudja, hogy Kerényi egyszemélyes intézmény, s ilyenformán szinte közömbös is, hogy hivatalosan éppen mi a munkahelye [...]: ő mindig az, aki megválaszolja a lehetetlen kérdéseket, megoldja a legbonyolultabb feladatokat, hajlandó vállalni a tudományos ismeretterjesztés mások által lenézett misszióját.”

Tomba Andrea

Orgia közben

SILVIU PURCĂRETE FAUST-RENDEZÉSE

Peter Stein huszonegy órás, „vágatlan” *Faust*ja óta talán nem született ilyen merészet álmodó előadás e műből. Kelet-Európában majdnem biztosan nem. Silviu Purcărete szebeni előadásához is különleges csillagállás kellett, olyan, amilyen egyszer adódik egy művész és egy város életében (és adódik). Kellett hozzá, hogy Szeben 2007-ben Európa (egyik) Kulturális Fővárosa lett, s ezzel eurómilliók érkeztek, kellett az ottani Radu Stanca elnevezésű színház kiváló szervező-menedzsere, Constantin Chiriac, aki az egyedülálló feltételeket, a mintegy nyolcszáz ezer eurót a *Faust*-projekthez összegründolta. És elsősorban kellett maga Purcărete és látványtervezője, ebben a darabban egyenrangú társ-álmodója, Helmuth Stürmer. Félt, hogy még ha akadna is hozzá fogható magyar rendező (menedzser talán nem), Pécs mint EKF 2010-ben nem nyújt majd ilyen maradandó színházi eseményeket.

Nem az előadás hosszúsága, hanem operai, sőt azt is meghaladó méretei, hatalmas, hetvenfős szereplőgárdája, egyedülálló látványvilága emeli a Goethe „nyomán” készült szebeni *Faust*ot egyszeri színházi élménnyé. Igazi világköltészet (*Weltdichtung*) születik, ahogy Goethe a művet nevezte, egy mindent átfogó, grandiózus poéma a határtalan, pusztító emberi vágyakról. Purcărete pályáján egyértelműen a világköltészet (irodalom, szintén goethei értelemben) a domináns; a nemzet feletti – nem a nemzetközi – irodalmi forrásanyag az ihletadója. Shakespeare, az antik dráma, Csehov, az operairodalom klasszikusai és kortársai. A színpad világpolgára ő, aki mégis a román színházi hagyományokból, elsősorban Liviu Ciulei köpönyegéből bújik ki, aki a színház reteatralizálásáért szállt síkra 1956-ban írt és az akkor megindult *Teatrul* elnevezésű folyóiratban publikált kiáltványával.

A *Faust* alkalmából felújított ipari csarnokban felállított színpadon, majd a mögötte a néző számára is megnyíló térben lenyűgöző látvány, foci pályára méretű színházi tér fogadja a belépőt. Minden részlete tiszta teatralitás. Purcărete most nem történetet álmodik, nem azokat a finom emberi minőségeket boncolgatja, mint Shakespeare-rendezéseiben, még csak nem is a tömeget vizsgálja, mint számtalan előadásában tette – bár a tömeg itt éppenséggel jelentős –, hanem képeket fogalmaz térbe. Amit egyébként is szokott. Goethe *Faust*ja az ő kezében inkább Dante *Poklájához* válik hasonlóná, s ha képzőművészeti párhuzamot keresünk, akkor főként Hieronymus Bosch triptichonja elevenedik

meg, a *Gyönyörök kertje*, ennek középső része és jobb oldali szárnya, az *Éden* és a *Pokol*, beoltva sötét expresszionista színekkel és – Munch *Síkolyának* eltátozt szájú alakját idéző – figurákkal,

a *János jelenései* képeivel. Mindehhez az előadás egy egyedülálló színházi, cirkuszi gépezetet működtet.

Purcărete most sem adaptálja a művet, azaz nem írja át, ő a szerzőt és szövegét mindig tiszteli, csak erős kézzel alakítja, húzza, formálja a maga képére. Az előadás első fele ismerős, bár meghatározhatatlan térben játszódik: egy hatalmas, kopott teremben, nagy üvegablakkal. Egykori bálterem vagy könyvtár lehet ez, jobb napokat látott helyszín. A rendező Stürmerrel közösen tervezett tereinek mindig múltjuk is van: dicsőbb időkre emlékeztetnek – akár a Katonában rendezett *Troilus és Cressidája* –, mai lakói azonban lepusztult, öreg, itt felejtett figurák, mint akik nincsenek a helyükön, bérlők vagy önkényes foglalók. Kopott iskolapadokban egyen-lárvaarcú alakok mozdulatlanul bámulják fénylő laptopjaikat, mint egy halott osztály. Csak az öreg, slampos, *clochard*-szerű Faust válik ki közülük. Papírrongyok halmai, régi folyóiratok, kéziratok minden sarokban: a papír, az írott szó már rég elvesztette értelmét, kiürült, kihűlt minden, tudomány, alkotás célja, rendeltetése széthullott. Az öröklét szele fújja, sodorja a szemétté vált kéziratot. Nincs idő, vagy minden idő együtt van: minden öröktől fogva létezik ebben az alakban.

Az idős (egyébként craiovai) színész, Ilie Gheorghe beszéde teatrálisán emelkedett, akárcsak a rövidesen felbukkanó, minden jelenetben alakot és hangot váltó Mefisztóé is. Purcărete színházában – különösen itt, most – minden végtelenül teatrális, ahogy az előadás „beintő” karmester figurája is az: egy fehér öltönyös, kalapos, feketére rúzsoszt démoni férfi, aki a színpadról lerántja a leplet, hangsúlyozva: itt színház kezdődik. A rendező ismert és kedvelt alakja ő: a Halál. Ő ad keretet itt az előadásnak.

A rendező Mefisztója igazi találmány, mind a szerepalak, mind a fiatal színész. A nemtelen, kortalan





ágyban egymaga kéjeleg, a kislány lába közé Mefisztó nyúl, és mutatja fel a vérrel szennyes kezét – alakja vissza-visszatér majd: ő az örök figyelmeztetés, az áldozat, a jóvátehetetlen bűn.

E térben a láthatatlan is hírt ad magáról: van mögöttes tér – még nem is sejtjük méreteit, de rövidesen vendégei leszünk –, a szekrény átjárható az ördögi lény számára, és van „lent”, ahonnan a pokol lakói üzennek, emelgetik a „földi” deszkákat. És az egész nagy csarnok belakott hely, a nézőtéri emelvény alatt-mögött kórus vonul. Csak „fent”

lárvafejű alak hol démon, hol gnóm, hol groteszk ördög, hol egy igazi fekete kutya, hol kentaur: erotikus nő és férfi. A színésznő, Ofelia Popii (aki egyébként e szerepéért az évad legjobb női alakítása díjat kapta) váltásai gyorsak, megunhatatlanul sokféle, humora van, démonian erotikus, és kiváló fizikai adottságokkal bír. A nagy csábításjelenetben ruháját tépve fedi fel ördögien vörös testét, női kebleit és egészséges hímtagját, hogy aztán dolga végeztével egy műanyag dossziéból előkapja a Fausttal aláírandó szerződést. Az alakváltozás – mindig egy erős teatrális regiszteren belül – az örök változhatatlan, még megfiatalodva is csak kifestett roncs ember-Faustot ellenpontoszza.

Margit ábrázolása az előadás egyik legsokkolóbb jelene: a vágy titokzatos tárgya ma, Purcărete vélekedése szerint, egy gyerek. Hét kislányt hoz a színre a rendező, egy angyalhangú gyerekkórust (hogy tényleg kislányok-e, vagy csak annak látszanak, még az előadás-felvételen is megállapíthatatlan), mert úgy hiszi, ma a gyönyörök netovábbja, az igazi tabu és bűn: a gyerek mint szexuális tárgy. A megfiatalodott Faust – szemhéja égszínkékre festve, ajka lángvörös, mint valami lebujbeli vén kéjencnek – el is veszi, amit kér, és amit kínálnak neki. A megtiport kislány – Faust a piciny szűzi

nincs, csak a megváltásnak nincs helye-tere itt.

Nemcsak a teret zökkenti ki a rendező – ezzel a múlttal megterhelt és végtelenre tágitott térkonstrukcióval –, hanem az időfogalmunkat is összezavarja. A hatalmas franciaablakok mögött hol egy mindent betöltő telihold jelenik meg, hol sötét felhők kergetik egymást, mintha csak az idő rohanna vesztébe. Tér-idő érzékeinket megtévesztik, kiszakítanak a „saját” időből, s a valós időt magunk mögött hagyva úgy érzékeljük, minden felgyorsult, pörög... az örök állandóság.

Ezután lépünk a „mindent szabad” terébe: a színpad hátsó fala megnyílik, a színpadon keresztülhaladva

Scott Eastman felvételei





léphetünk be az elvarázsolt térbe, mely vörös fényeivel magát a csodát és a poklot ígéri. A hatalmas csarnok falait körben képek borítják. Három dimenzióban pedig emberek, démonok, disznófejű alakok, tálcán igazi, véres disznófej, hatalmas, életnagyságú rinocérosz-szobor (talán Dürer-allúzió). Kezdődik a cirkusz és orgia, mindenki fölöttünk köröz, röpköd – egy hatalmas híddaru szállítja a boszorkányszombat lángot okádó alakjait. Boschi jelenetek sorjáznak: disznókkal szeretkező nők, kéjelgő vénasszonyok elevenednek meg. Az előadáshoz élő rockzenekar húzza a pokolbéli talpalávalót. Mefisztó talpig vörös krinolinban és hatalmas hajkoronában pompázik, és vezeti védencét e

rettentő tárlaton. A meggyalázott asszony színjátéka mint groteszk, mégis borzongató barokk előadás egy kicsiny színpadon adatik elő: Faust oly csodálkozó szemekkel bámulja, mintha nem a saját bűnét látná.

Purcärete orgiasztikus *Faustja* az érzékek tombolása, a látványé, végső soron a határtalanná vált színházi lehetőségé. Az orgia *közben* vagyunk, baudrillard-i értelemben, nem a képek, a reprezentáció válságát élő (nyugati) színházban. Az emberi történetről elterelődik a figyelem (hogy drámáról már ne is beszéljük: az itt most voltaképpen háttérbe is szorul), a rendező ismert humanizmusát, emberszeretetét felváltja a világ(po-kol)teremtés szenvedélye, a kép és a tiszta teatralitás.

Tadeusz Nyczek

Andy 2

KRYSTIAN LUPA FACTORY 2 CÍMŰ ELŐADÁSA

Victor Bockris, Andy Warhol életrajzírója saját tapasztalatból mesél arról, hogy időnként nehezen lehetett kibírni a Gyárban, amikor Andy teljes hangerővel órákon keresztül hallgatta Maria Callas lemezeit. Callas sosem járt a Gyárban, más zenészek viszont – mint Janis Joplin, Bob Dylan, John Lennon, a teljes Velvet Underground Lou Reeddel az élen – nemegyszer megfordultak ott. Andy az ő felvételeiket is teljes hangerővel hallgatta. A zenében talán még inkább el tudott merülni, mint a festészetben. Krystian Lupa *Factory 2* című előadásában (Stary Teatr, Krakó) Callast csak egyszer halljuk; a távollból, egész halkán énekli Verdi *Szicíliai vecsernyéjének* egyik áriáját. A dzsesszénekesnő Nina Simone hangja eleinte szintén csendes, majd egyre erősödik, végül betölti az egész színházat. Janis Joplin vagy Tim Buckley dalai viszont egyszerűen, illusztratív módon szólnak meg. A zene nem kel önálló életre e második Gyárban, nem zavarja annak lakóit és vendégeit, sokkal inkább hangulatot teremt, aláfest. Vagyis *színházi zene*.

Prospero

Nagyjából *A Mester és Margaritától* kezdve (2002) Lupának kezd eleme lenni Lupa színházából. A csúcson van, megkérdőjelezhetetlen guru, Kantor halála után ő birtokolja a Legfőbb Látnok és Élenjáró Művész trónját. Vannak lelkes tanítványai, lelkes kritikusai, lelkes közönsége – immár nemcsak Lengyelországban.

Nem kell senkit sem meggyőznie, mindent tud a színházról, dekadens-pszichológiai stílusát tökélyre fejlesztette. És ekkor elkezdi vele játszani. Feldobja a magasba, és nézi, ahogyan leesik. Szétmázolja^{*} a színpadon, a díszletek között és a nézőtérben. Szinte nyilvánosan száll vitába vele, hiszen ott ül minden előadáson az utolsó széksorban, onnan kiabál be a színészeknek, habogva és az előtte álló asztalkán kopogtatva. Tüntetőleg fedetlenül hagyja az előadáson folytatott munka kulisszáit, a tér üresen marad, vagy idegen elem kerül bele, mintha Lupa a nézők éberségét akarja próbára tenni: vajon észreveszik-e a játékot. Vajon értik-e, hogy már egyre kevésbé érdekli a műalkotás létrehozás, és egyre jobban izgatja az, hogy az alkotó folyamatról, az elbizonytalanodásokról és kétségekről, sőt a gyengeségről vagy egyenesen az erőtlenségről meséljen?

A Teremtő-Prospero-Rendező úgy döntött, hogy önmagát is beleszővi a világról szóló elbeszéléseibe, vagyis időről időre megosztja gondjait a nézőkkel. Prosperónak könnyebb dolga volt; Shakespeare ellátta őt monológokkal, amelyeken keresztül közvetlenül beszélgethetett a közönséggel, csakis nekik árulva el leg-sötétebb félelmeit és tépelődéseit. Lupa eddig még nem lépett ki a színpadra, bár lehet, hogy nemegyszer kísértést érzett arra, hogy elhajítsa a láthatatlan Isten

* Lupa 2001-es Teatr Dramatyczny-beli előadásának címe *Szétmázolás* (A ford.).

szerepét, és belépién az általa életre keltett világba. Elkezdett egyre nyilvánvalóbb hasonmásokat szerepeltetni előadásában – bizonyos értelemben önmaga helyetteseként. Az első ilyen küldött egyértelműen Zarathustra volt, Lupa 2005-ös Sary Teatr-beli előadásának főhőse. Egy évvel később követte őt Moritz Meister, a legújabb Bernhard-bemutató antihőse (*Az ormokon csend honol* című előadásban a varsói Teatr Dramatycznyben). Most pedig Andy Warholon a sor.

A Gyár

A *Factory 2* gyökerei a megvalósult eredménytől messze keresendőek.

Lupa már pár éve pedzegette, hogy egy olyan előadáshoz keres témát, amely a csoportról mint társadalmi jelenségről szól. Lehet, hogy a wrocławai *Menedék* című produkció (amely Gorkij *Ejjeli menedékhelye* nyomán készült 2003-ban) készítette arra, hogy mélyebben elmerüljön e témában. Bárhogyan történt is, Lupa új, érdekes szöveget keresett. Még egy pályázatot is kiírt a Sary Teatrban – eredménytelenül. Ekkor talált rá Warholra. Am azonnal túl is lépett a pop-art művészen, a Cambell-leveses konzervek festőjén vagy a női cipők fetisizsra rajzolóján. Mindenekelőtt Warhol, az 1963-ban New Yorkban megalakult híres Ezüst Gyár művészeti csoportjának vezetője izgatta. A Gyár különleges jelenség volt: se nem műterem, se nem filmstúdió, talán egyszerűen csak egy hely, ahová évenként kereszttől mindennap eljártak a legkülönbözőbb emberek, akik lelkesen vetették bele magukat bármibe, aminek köze volt a művészethez mint létformához. Voltak köztük kallódó és jó családból származó fiatalok, szegények és gazdagok, szakmai elhivatottságból vagy csak lelkesedésből csatlakozók.

Mivel az épületben korábban kalapgyár működött, röviden úgy hívták: a Gyár, Factory. Ezüstre festették, beleértve az ablakokat, az ajtókat, a plafont és néhány bútort is. Az ezüst lett a védjegyük, s idővel a New York-i underground leghíresebb színe. A legtöbben otthon laktak – ahogy Warhol is –, de mindannyian úgy repültek a Gyárba, mint lepkék a lámpába vagy mint legyek a pókhálóbba, aminek közepén Ő trónolt, az alkotó, rendező, karmester, szervező, és e kifordult világ törvényhozója.

Andy meleg volt, akárcsak a gyárbeli férfiak többsége. Ezért hozzájuk köthető a teljes nyíltsággal vállalt homoszexualitás első ilyen mértékű demonstrációja is. A Gyár időszakáig a homoszexualitás szinte tabutéma volt, mint akkoriban mindenhol a világon; a Gyár után természetes, szinte banális jelenséggé vált, sőt kereszttülment a társasági divat különböző szakaszain is. A Gyár lakóinak jelentős része többé-kevésbé rendszeresen fogyasztott kábítószer (Andy, mily különös, távol tartotta magát a drogoktól). A csoport megalakulása utáni években még viszonylag könnyen hozzá lehetett jutni különféle kábítószerhez az Egyesült Államokban, csak később váltak végleg betiltott áruvá, akkor, amikor a drogfüggőség kezdett valódi társadalmi veszéllyel fenyegetni. Ezalatt virágzott a gyors és dühöd beatkultúra, amelyből idővel kisarjadt az alternatív popkultúra és a hippik örömmittas ténykedése.

Warhol csoportja mindezen mozgalmakban élénken részt vett.

Andy Skiba

Nem létezik *Factory* című drámai szöveg, se olyan regény vagy bármi, ami az előadás irodalmi alapját képezné. A *Factory 2* színházi elbeszélés, polifonikus esszé, amorf felépítésű többszintű narráció. Elemei hosszú folyamat során kerültek a helyükre, mialatt a színészek egyetértésre jutottak a rendezővel, a rendező pedig saját, eleinte bizonyára teljesen homályos elképzeléseivel, amelyek az Andy Warhol életének és a gyárbeli testvériségnek motívumaival átszőtt előadásról alakultak ki benne.

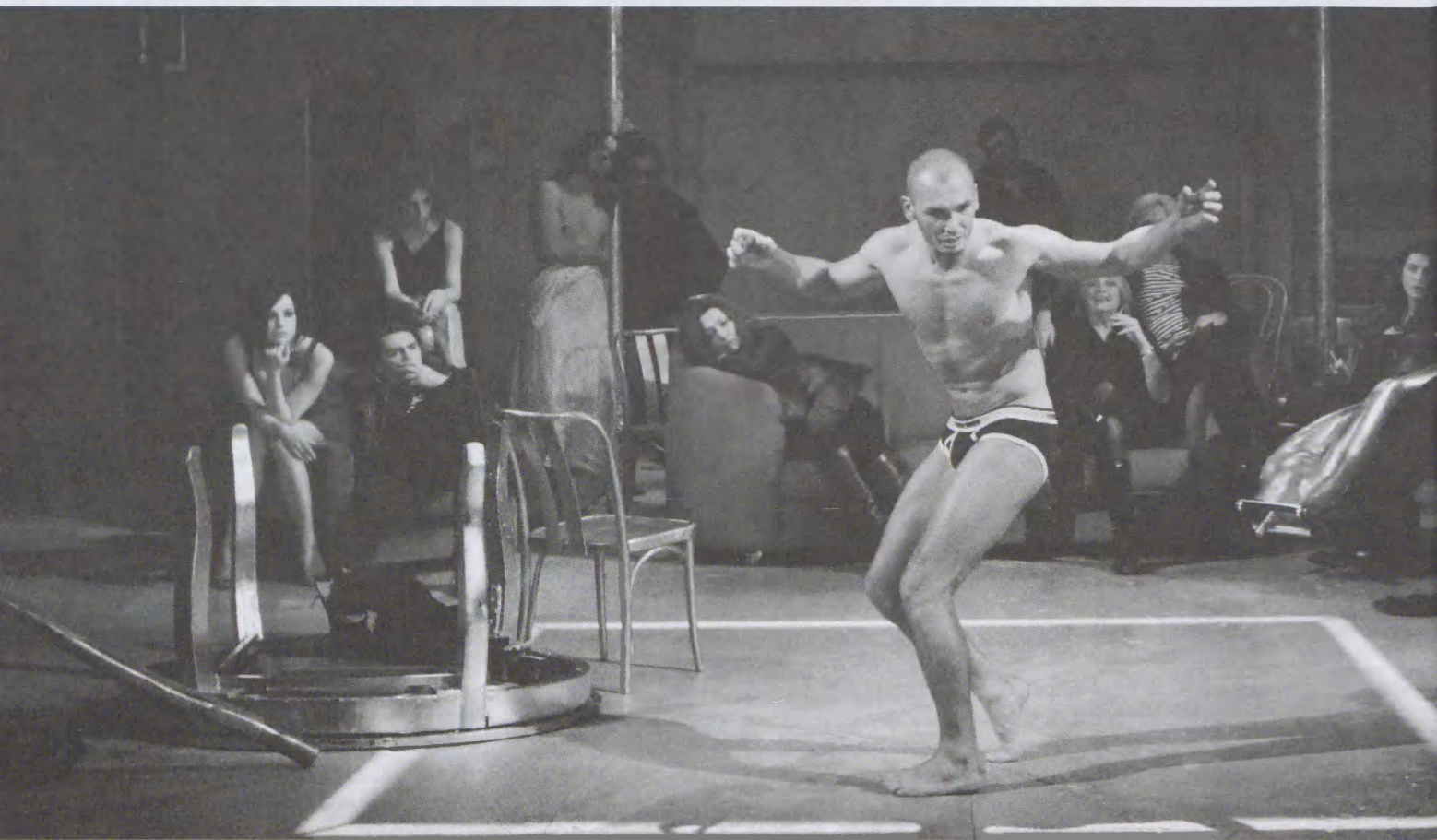
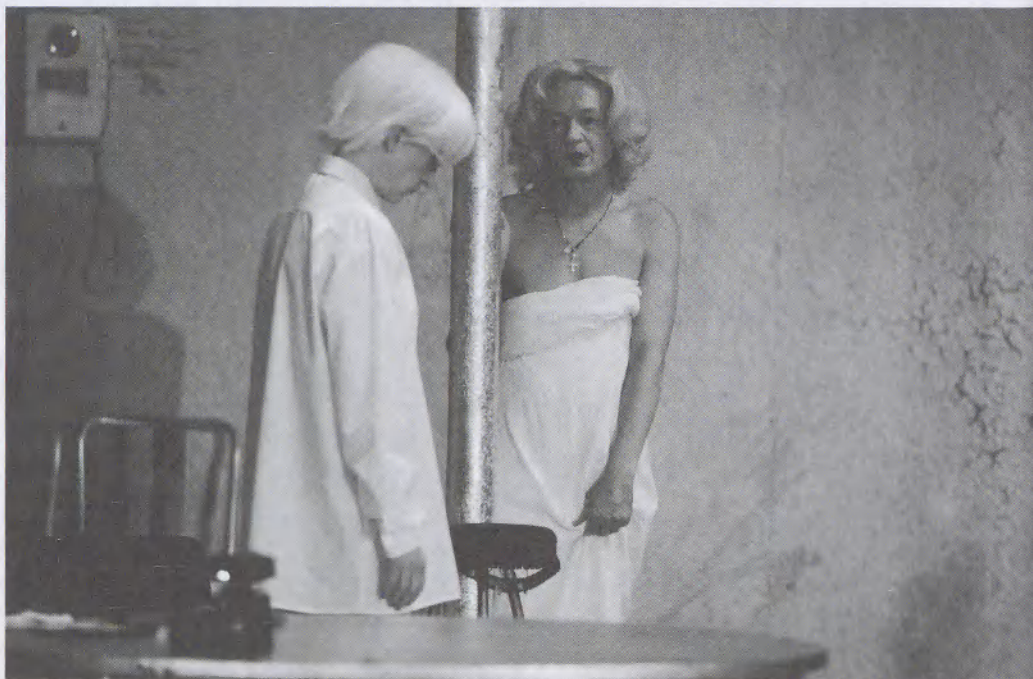
Lupa természetesen felhasználta Warhol életrajzát, a vele készült interjúkat, saját könyvét (*Andy Warhol filozófiája A-tól B-ig és vissza*), valamint Ultra Violet, a Gyár egyik állandó látogatója visszaemlékezéseit. Az Ultra Violet egy jó családból származó francia lány művészneve volt, ami később teljesen az egyéniségévé vált. Egyébként majdnem minden gyárbeli lány állandó művésznevet viselt. Az underground sztárjai voltak, s a hatásos álneveken keresztül is ezt a képet erősítették. Ultra Violet természetesen megjelenik a *Factory 2*-ben, Urszula Kiebzak játssza. Mellette ott van Viva (Małgorzata Hajewska-Krzysztofik), Nico (Katarzyna Warnke), International Velvet (Małgorzata Zawadzka), Holly (Iwona Budner), Candy (Krzysztof Zawadzki). Zawadzki nem tévedésből került ide, a gyárbeli lányok között akadtak hermafroditák is, mint például Holly, de Lupánál őt ez esetben színésznő játssza. Érdekes, hogy a Gyár imádott csillagának, a kábítószer-túladagolásban fiatalon meghalt szép Edie Sedgwicknek (Sandra Korzeniak) Andy nem adott semmiféle álnevet.

Lupa színészei a próbák alatt improvizáltak, hang- és filmfelvételeken rögzítették saját szövegeiket és helyzeteiket, a témákat a Gyárból vagy saját életükből merítették. Lupa mindezt összegyűjtötte, és egész jeleneteket vagy különálló párbeszédeket írt azokból. A rögzített anyagok egy részét később beemelték az előadásba.

Mégsem a warholi Gyár újrateljesítésének parakumentarista kísérletével van dolgunk, hanem különös, homályos, érzéki keverékkel, amely ötvözi magában az akkori New York-i Gyárról szőtt elképzeléseket, valamint a Gyár itt és most, 2008 Lengyelországában vagy talán csak Krakkóban, a Sary Teatr színpadán lehetséges analógiáját. Az alakokat látszólag a New York-i Gyárból kölcsönözték, a szereplők az ő neveiket viselik, beleértve Andyét is. Mégsem hasonlítanak hozzájuk teljesen, s vannak, akik egyszerűen nem is találkozhattak a Gyárban. Például International Velvet Lupánál egyértelműen lesbizikus; a valódi párszor férjénél volt. Freddie Herko (Bogdan Brzyski) 1964-ben, a Gyár fennállásának második évében öngyilkosságot követett el, Viva és Mary Woronov (Joanna Drozda) viszont csak 1965-ben csatlakozott a csapathoz, Andrea Feldman (Marta Ojrzynska) pedig még később.

Andy jelenti az egyetlen kivételt. Piotr Skiba a megtevesztésig emlékeztet Warholra. Nem elég, hogy eleve

hasonlít rá, e hasonlóságra még „rá is segít” a jellegzetes szőke parókával, sötét szemüveggel, flegma viselkedésével. Vajon az „élethű” ábrázolás oka csupán annyi, hogy Andy jelentette a gyárbeli világ egyetlen és oszthatatlan centrumát? Vagy az, hogy alakja saját – egyszersmind fizikális – mítoszának elválaszthatatlan részét alkotta? Vagy talán Andy azért maradt ilyen mértékben Andy, mert Skiba – aki Lupa több előadásában is úgy jelenik meg, mint a rendező jellegzetes alteregója, a narrátor által küldött gombrowiczi „másik alak” – kifogástalanul helyettesíti őt? Így viszont – némiképp kerülő



úton – Lupa Andy 2-vé válik, Warhol Factoryje pedig – Lupa Factory 2-jévé.

Végül vessünk egy pillantást Lupának a Gyár-projekt születésének időszakából származó jegyzeteibe. 2006. december 28-án azt írja: „Azt találtam ki, hogy szükségem lesz egy Warhol-parókára az első castingon. Warhol-paróka – aki felveszi, az Warhollá válik – ez a legfontosabb szabály.” Ám személy szerint neki nem kellett felvennie a parókát. Skibát küldte ki abban a színpadra.

Anti-Andy

Kuszáljuk össze egy kicsit ezt a túl kézenfekvő azonosítást. Lupa egyszerre Andy és mégsem ő, valami nagyon erősen összeköti, ugyanakkor nagyon erősen el is választja őket. Andy egyértelműen szimbólum, egy bizonyos létmód jelképe: a kollektív örület guruja, kiötlője annak a gondolatnak, hogy a művészet egyszerre fontos és lényegtelen dolog. Andy megvonja



a vállát, amikor értékekről, meggyőződésekről, eszmékről, esztétikákról kérdezik. Bármelyik lehet jó vagy rossz, nincs semmi különbség. Andy maga a létmód, az ambivalencia testet öltött esszenciája, az absztrakt végtelenséggel szembeállított jelentéktelen pillanat dicsérete. Az ambivalencia nem abban rejlik, hogy különbséget tesz-e a megfestett levesdobozok és az öngyilkos portréja között, s nem is abban, hogy arról álmodozik-e, hogy létfenntartó gépezetté váljon, aki képes rá, hogy négy perc alatt megalkosson egy képet, és szemrebbenés nélkül eladja több százezer dollárért. Az ambivalencia lényege, hogy Andy az emberek manipulátora, hiéna és keselyű, viszont képes megadni ugyanazoknak az embereknek (többségükben jelentéktelen és gyarló lényeknek) azt az élményt, hogy a művészet egén egy pillanatra a legfényesebb csillagnak érezhessék magukat. Hiszen a művészet nem más, mint a legtrendibb New York-i társaságokban csillogni. Lupa természetesen nem ilyen Andy. De ő is guru, rendező és manipulátor, aki emberi testeken és lelkeken él, ám ezeket az idegen testeket és lelkeket eljuttatja a csúcsra. Természetesen csak a színészi alakí-

tás csúcsáig. De vajon ez nem elég-e annak, aki a színháznak szenteli az életét?

A Lupában rejlő Andy az is, aki szüntelenül keres, elvet, kételkedik, körömmel belemar az idegen egzisztenciákba, vájkál bennük, és újra összeragasztja őket. Az, aki egyszer belegázolt a művészetnek (színháznak) nevezett folyóba, és már képtelen kimászni belőle. Az, akinek többórás előadásai önálló életet élnek, de nem a színházon túli „normális” léttől elrabort életet, hanem többletértékkel – a mindennapiság metafizikájával – gazdagabbá tett létet. Lupa előadásai – de a próbák is, azok a sajátos, időnként unalmas, időnként felemelő alkotói szeánszok – szintén a Gyárra emlékeztetnek. Színészei,

akik irányításával egy-egy előadásra készülnek, valójában már önálló társadalmat alkotnak, olyan rendkívüli formációt, amely teljes mértékben a vezér mágijának engedelmeskedik, ő pedig képes órákon keresztül gyalogolni a színpadon, és tagolatlan, szaggatott, aggrammatikus beszédével – amelyben a szavak és a nyelvtan mintha elvesztenék jelentőségüket – becsalogatja a színészeket a kiszámíthatatlan képzettársítások, a váratlan felfedezések területére.

Andynek köszönhetően látta meg Lupa a színházi társulatban a Gyárat, a színészekben pedig azokat az alakokat, akik valaha, a mitikus hatvanas és hetvenes években benépesítették egy valódi kalapgyárat a Keleti 47. utcában. Egyébként többségük ma már nem él. Végzett velük a kábítószer és az alkohol, vagy végeztek



Krzysztof Bieliński felvételei

önmagukkal az öngyilkosság legkülönfélébb módjait választva. Homályos fantomjaik most beköltöztek a Stary Teatr színészeibe.

E megállapítás furcsának és kétértelműnek tűnhet, pedig tényleg így van. Az előadás valódi hősei a Gyár szellemeiben testet öltő színészek és a krakkói színészekben testet öltött szellemek. Ezért nem kell a *Factory* 2-ben bármilyen fabulát, irodalmi alapot, konkrét jelentést, üzenetet, eszmét keresni. A színpadon bő hét órán keresztül semmi más nincs, csak tucatnyi élő ember, filmfelvételek, fények és zene. Bár nyilván kibontakoznak önálló jelenetek, amelyeket el lehet mesélni, képek, amelyeket szavakba lehet önteni. De azok is többnyire csak összefonódások, fekvések, dulakodások (időnként erotikusak), veszekedések, félreértések, ajtócsapkodós kirohanások, telefonálások, továbbá kamerázás, fotózás, vetkőzés, alvás, lekvár kikanalazása az üvegből, eltűnés a fürdőszobában, átöltözés, filmek bámulása a kivetítőn. Bizonyára vannak, akik szerint mindez nem méltó egy színházi előadáshoz. Természetesen. Néha az élet sem méltó az élethez.



Esztergályosok

Felmerül a kérdés: miért kell, hogy érdekeljen bennünket a csupa zavart elméjű művészből álló csoport élete – mégpedig különösképpen, hiszen hét órán keresztül azt nézzük? Szinte magam előtt látom a megvető vállrándításokat: már megint azok a művészek, mindenhová betolakodnak, azt hiszik, hogy ők a legfontosabbak, hogy körülöttük forog a világ. Őszintén szólva nem tudok választ adni a fenti kérdésre. Talán nemcsak azért érdekesebbek, mert szindarabok és regények hőseit keltik életre, hanem mert olyan emberek, akik hiperaktivitással vannak megáldva? Vagy érzékenyebb képzelőerővel? Esetleg tehetségüknek köszönhetően olyat tudnak alkotni, amit később mások megcsodálnak? Sőt még lelkesednek is érte? Nem kevés pénzt fizetnek érte? Őrjöngenek a koncerteken (bár a stadionokban is őrjöngenek)? Megvásárolják a pult alól? Felakasztják a falra? Szenvedélyesen nézegetik a színes folyóiratokban? Meglehet, hogy ezért is. Olyanról viszont még senki nem hallott, hogy a darukezelők vagy az esztergályosok mással foglalkoztak volna a gyárakban, mint a daru mozgatásával vagy esztergálással.

Kukkolások

Kitüntetett szerepet töltenek be az előadásban a kamerák és a képernyők. Egyébiránt akárcsak a valódi Gyár életében, egész pontosan Andy életében, aki a fényképezés, a hangrögzítés és a filmforgatás megszállottja volt. Sosem vált meg polaroid fényképezőgéptől és magnetofonjától. A Gyár időszakában Andy sokkal nagyobb szenvedéllyel vetette bele magát a filmkészítésbe, mint az úgynevezett festészetbe, amire legfőképpen azért volt szüksége, hogy kifizesse a Gyár költségeit, valamint hódolhasson gyűjtőszenvetélinek (szinte mindent gyűjtött, az art deco bútortól kezdve a teásdobozig). Warhol szexuális voyeur volt, kukkoló, akit a fedetlen péniszek fényképezése sokkal inkább izgatott, mint amikor a gyakorlatban kellett foglalkoznia velük. Mindent „átszűrte” a technikán – szexuális és művészi életében egyaránt.

Híres underground filmjei a lehető legegyszerűbb módszerrel készültek: felállított egy kamerát az adott tárggyal szemben, és addig filmezte, amíg el nem érte a kívánt eredményt, semmit sem változtatva a beállításon. A felvétel hosszát nem feltétlenül programozta be előre, a film ugyanúgy tarthatott tíz percre, mint tíz óráig. Előfordult, hogy történt benne valami, máskor semmi nem történt. Színészei főleg a gyárbeliek voltak, teljesen amatőrök; nem a professzionalitás érdekelte (azt Hollywoodra hagyta), hanem a pusztá létezés rögzítése.

A filmek fabulája igen vékonyka volt; sőt még fabulának sem nevezhetnénk, inkább csak kiinduló gondolatoknak. Valaki hosszán alszik, aztán veszekszik a barátnőjével. Egy (a képen nem látható) férfi félórán keresztül orálisan kielégít egy másik férfit (csak ez utóbbi arcát látjuk). Egy fiatal nő meglátogat egy jóképű férfit a lakásán, levetkőznek, a lány erotikusan táncol a férfinak, de az nem tesz semmit, ezért a nő ad

neki tíz dollárt, hogy lefeküdjön vele. Vagy nyolc órán keresztül látjuk az Empire State Buildinget éjszaka.

A *Factory 2* szereplőit szintén rabul ejti a filmfelvétel és -lejátszás. A színpadi rámpa tetejéről lóg egy nagy kivetítő, oldalt pedig, az ezüst Gyár-belső szinte valószínű színpadi másolatának bal oldali falánál, egy televízió áll, amelyen ugyanazt a képet látjuk, mint a kivetítőn. A színpad elején egy filmkamera áll statívon, amelyet a Gyár fő rendezője, Warhol legtöbb filmjének társalkotója, Paul Morrissey (Zbigniew Kaleta) kezel. Mivel Paul a színpadon lévő színészeket filmezi, mind ők, mind a nézők ugyanazt a felvételt látják a kivetítő két oldaláról nézve. A közelítések lehetővé teszik a részletek megragadását.

A színészek mintegy kétszeresen színészekké válnak: annak a filmbeli akciónak a színészeit alakítják, amely az élő színpadi kép cselekményének megismétlődése. De itt még nincs vége. A képernyőn időről időre megjelennek olyan filmrészletek, amelyeket a színpadon kívül, máshol, de ugyanazon színészek szereplésével forgattak. Lehetnek azok „szerzői” monológok, rendkívül személyes vallomások vagy „jelenlétek” (az egyik színész egy szót sem szól, csak arcának apró rezdüléseit látjuk, az tükrözi gondolatait és érzéseit). Lehetnek hosszú, húszperces (!) telefonos szófolyamok (amiket Brigit Berlin – Iwona Bielska – ont), de lehetnek két színész között zajló kisebb jelenetek is – a legkülönbözőbb helyzetekben, beleértve az (igen diszkrét) ágyjelenetet is. Később kiderül, hogy a filmek uralják a színház összes terét, hiszen a szünetben, az előtérben lévő képernyőkön kivetítve láthatunk további jeleneteket.

A két világ (a valós és a filmes) folyamatosan átszövi, kiegészíti, kommentálja egymást, sőt párbeszédbe elegendnek egymással. Az előadás harmadik részében, amely egymástól független, félig improvizált jelenetekből áll (Warhol egyik leghíresebb filmjének, a *Chelsea Girls*nek koncepcióját követve), a színészek felvételről nézik vissza önmagukat a korábbi helyzetekben, a díszlet viszont változatlan; az idő elcsúsztatott tükre saját, már előadássá változott életük nézőivé teszi őket.

A visszatükröződések megsokszorozódnak, mert nemcsak az idő rétegei rakódnak egymásra, hanem a játéktéréi is: a színész olyan figurát alakít a színpadon, aki saját magát nézi a filmen, ahol viszont úgy jelenik meg, mint egy, a színpadon nem létező jelenetet játszó színész, tehát voltaképpen tisztán filmszínésszé válik egy tisztán filmes jelenetben... Amely viszont szíáni ikerként összenőtt a színházi jelenettel...

Itt mindenki mindenkit LÁT ÉS KUKKOL. Mi a színészeket, a színészek önmagukat. A színészek viszont, bár konkrét nevekkal rendelkező alakokban öltönek testet, mégis saját magukban is testet öltenek. A két Gyár, az eredeti és a színpadi, úgy rakódik egymásra, mint a különböző színű festékrétegek egyazon vászonra, Warhol képalkotási technikájának, a szitanyomó keretnek használatakor. A régi kagylós telefonnal gond nélkül fel lehet hívni egy harminc évvel későbbi mobiltelefont. A fülbe dugható miniatűr fülhallgató bizonyára ismeretlen volt a vietnami háború idején; mégis ilyen fülhallgatót

használ Ondine (Adam Nawojczyk). Warhol pedig csak lényegesen később kezdett el színes filmszalag-
ra forgatni.

Didzseridu

Az akkori és a mostani Gyár között van még egy alapvető különbség. Az a Gyár valódi volt, bár lakói gyakran váltak Andy gigantikus és kissé paranoid filmjének színészeivé. Viszont nem játszottak volna abban a filmben, ha nem adagolnak maguknak különféle porokat, tablettákat, injekciókat és alkoholt, gyakran mindezt egyszerre – mivel Warholt leginkább ilyen állapotban nyűgözték le az emberek; józanul unalmas frátereknek látta őket, akik nem méltók a figyelmére. Lupa színészei, bár nem tudni, mennyire igyekeznek önmaguk maradni, soha nem menekülhetnek az idegen szerepek eljátszása elől; ebből a csapdából nincs menekvés. Ugyanakkor teljesen józannak kell maradniuk, kizárólag tettetetik a révületet. Vagyis örökre valódi művészek maradnak, akik tehetségüket ez esetben betépett amatőrök szolgálatába állítják.

A *Factory 2*-ben van egyfajta játékos és a maga módján izgató paradoxon. Lupa az előadás első részének egyik jelenetét teljes egészében egy rejtélyes tibeti táncos fellépésének szenteli, akit Ultra Violet mutatott be a Gyárban. A táncos nem érti a nyelvet, szinte egész idő alatt hallgat, egyetlen életeleme a kifinomult és a maga módján „elsődleges” tánc, amit egy adott pillanatban be is mutat. Nyugtalanító, „primitív”, bennszülött didzseridu-zenére táncol. A tibeti művészt Tomasz Wygoda alakítja, aki évek óta Lupa állandó munkatársa, koreográfusa, időnként színésze. Csodálatosan, magával ragadóan táncol. Miben rejlik hát a paradoxon? Abban, hogy ez az abszolút profi, akinek technikai és művészi képességei állnak a jelenet középpontjában, „primitívként”, kulturális és civilizációs szempontból alacsonyabbrendűként van bemutatva. Másfelől viszont olyan emberek bámulják őt, akiknek legfőbb feladata, hogy a lehető legtökéletesebben elkerüljék a „játszást” (a színpadi mesterség uralásának demonstrálását). Mivel remekül képzett profi színészek, tettetniük kell, hogy nem azok... hogy természetességük fesztelen, sőt közönséges és hétköznapi, szinte elsődleges... Amit persze nem tudnának megvalósítani, ha rosszabb művészek lennének, mint amilyenek valójában.

Lehet, hogy ezen a ponton a kritikusok régi módszeréhez kéne folyamodnom, és egyenként, vezetéknev és keresztnév szerint értékelnem kéne a színészeket, felsorolva alakításuk pozitívumait és negatívumait. Ennek semmi szükségét nem látom. Mindenki – ismétlem: mindenki – a legjobb képessége és tehetsége szerint teljesítette a feladatát. Mit számít, ha, mondjuk, a *Chelsea Girls* mintájára készült színházi film „vágásaiból”, félig improvizált jelenetekből álló harmadik részben a színészek nemegyszer elvesztik a fonalat, ismétlik önmagukat, összevissza beszélnek, és paradox módon mesterkéltebbek, mint olyankor, amikor tanult szöveget mondanak? Mindez a következő előadáson úgyis másképpen lesz – legfőképpen azért, mert a jelenetek nagyrészt improvizáción alapulnak.

Hiszen egész idő alatt ugyanazok a színészek maradnak, akár akarják, akár nem (természetesen akarják), bár létük ebben az előadásban éppen a színházi manír gondos elrejtésén, a maximális „privátságon” alapul. Mégis azt a pillanatot, amikor a színpadi cselekmény valóban átlépi a színház (a tettetés) és annak teljes hiánya közti titokzatos, láthatatlan határt, csakis olyankor lehet elkapni, amikor kiszámíthatatlan „munkabalesetek” történnek: megakad a filmfelvétel, a színész elkésik egy kézmozdulattal, amellyel valamit be vagy ki kell kapcsolnia, a kép váratlanul elsötétedik a kivetítőn, a színész az improvizációs jelenetek során elveszti az irányítást a szerep felett, és az abszurdba forduló helyzet nyomása alatt végleg elkanyarodik a témától. Kérem, bocsássák meg, hogy ennyire belebojolódom a részletekbe, talán feleslegesen, ám éppen e ragyogó színpadi játékokban és nem-játékokban rejlik az előadás lényege. Azok nyomon követése helyettesíti a nem létező cselekményt, tölti ki a színpad és a nézőtér közötti megállapodás terét. E címkék kétségtelenül pótlékként hatnak az első, eredeti Gyárat betöltő VALÓSÁGGAL szembeállítva. A dobozszínpadon csak félig-meddig lehet visszaadni a valódi szerethez vagy erőszkodásokat, a kábítószerek szeánszokat és a filmalkotás atmoszféráját. Ezért a *Factory 2* értelemeszerűen a színházi cselekményre, színészi gesztusokra van ítélve. Ha azt akarjuk, hogy az akkori tébolyult Gyár ténylegesen – bár bizonyára másképpen – megismétlődjék, az csakis egy másik valóságban válhat lehetséges. Tehát akár ma is? Ki tudja. Mégis úgy érzem, hogy a *Factory 2* gépezetét sokkal inkább annak a maga módján csodálatos korszaknak az emléke lendítette mozgásba, amely Lupa izgalmas, színes fiatalságának időszaka is volt. Így Lupa az élmények e megismétlődésében is Andy. Pontosabban Andy 2.

P. szigete

A két Gyárat negyven év választja el egymástól, s ez alatt a négy évtized alatt lassan elhamvadt a kezdeti emelkedettség, tébolyultság és fékevesztettség, mégis van még valami, ami összekapcsolja a két Gyárat: az életünkbe egyre mélyebben gyökeret eresztő destrukció érzése. Végére is Warhol valóban hirdette, sőt bizonyos mértékben elő is idézte a kultúra pusztulását (bár e gondolatot leggyakrabban Derridának tulajdonítják, akivel majdnem egyidősek voltak). Ő volt az íratlan elmélet atyja, miszerint mindenki lehet művész, hogy a műalkotás kevésbé fontos, mint az alkotója, hogy bárhogy és bármiből születhet művészet, hiszen azt se tudjuk, mi az a művészet. Bár úgynevezett műalkotásokat hozott létre, amelyek egyre borsosabb áron keltek el, mégsem vette túl komolyan az alkotást. Mindenekelőtt az érdekelte, hogy történjen valami, pezsejen az élet, ez találkozzon azzal, az pedig amazzal, valaki találja meg a szerelmet, másvalaki pedig az ablakon kiugorva lelje halálát.

Az alternatív művészeti szalonokban ma is lenéznek a hagyományos műalkotásokat. Fontosabb a gesztus, a gondolat, a sokk, a valóság és a tettetés határán történő alkotó folyamat, a konvenciók változtatása. Divatba jött az elkötelezettség a különböző multimédiális találmá-

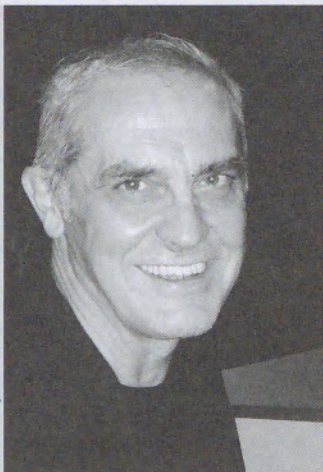
nyok, kép- és hangrögzítési technikák művészi kiaknázása iránt. A happenerek és az akcionalisták saját kísérleteik színészei lettek. Más kérdés, hogy ez mennyiben az amerikai pop-art gesztusának vagy Warhol konceptuális művészetének folytatása, s mennyiben a mai, művészet utáni művészet önálló útkeresése.

Andy W.-t nem érdekelte, hogy valaki amatőr vagy profi, csak az, hogy izgalmas egyéniség-e, képes-e felbolygatni a világot, akár csak egy negyedórára. Lupa színészei valódi profik, sokkal jobb művészek, mint Andy színészei. Lupa sokkalta érdekesebb és mélyebb

művész, mint Warhol. Van saját valódi gyára, ahol úgy gyakorolják a művészetet mint az élet egy formáját, az életet pedig – mint a művészet (a színház) egy formáját. A *Factory 2* ezért csakis színházban jöhetett létre, és csakis színház lehet. Ahogy színház (az élet leképezése) volt Prospero szigete is. S ne feledjük, hogy Aiszkhülosz, valamint Sztanyiszlavszkij és Antoine kora között, vagyis csekély huszonnégy évszázad alatt Prospero volt az egyetlen olyan rendező, aki valóságos eseményt rendezett meg.

FORDÍTOTTA: NÁRAY FANNI

Dallil Djediden felvétele



A színházcsinálás titokzatos történet

BESZÉLGETÉS JEAN-LOUIS MARTINELLIVEL

Jean-Louis Martinelli a nanterre-i Théâtre des Amandiers, Franciaország egyik legjelentősebb színházának igazgatója; előadásai magas színvonalát és társadalmi szerepvállalását a szakma és a közönség egyaránt elismeri. A Párizs egyik elővárosában, meglehetősen csúnya, lakótelepi környezetben található betonkocka-épületben három – egy 920, egy 500 és egy 130 személy befogadására alkalmas – terem várja a látogatókat.

– A színház programja alapján az Amandiers nagyon izgalmas, ma már talán korszerűtlen kifejezéssel élve: igazi népszínházat kínál a közönségnek. A repertoár gerincét a politikai darabok alkotják, de előadnak klasszikusokat – például a Coriolanust – és könnyebb műfajú szerzőket – Feydeau-t vagy Sacha Guitryt – is. Egyetért ezzel a megfogalmazással?

– Franciaországban a népszínház fogalomnak speciális, kulturálisan meghatározott jelentése van, egyértelműen Jean Vilar színházára utal. Nagyra becsülöm, de nem tartom magam Vilar örökösének. Ha már mestereket kell felsorolnom, inkább említeném Antoine Vitez, Patrice Chéreau-t vagy Jean-Pierre Vincent-t; e két utóbbi művész egyébként nagy örömmre rendez nálunk egy-egy darabot ebben az évadban. Ugyanakkor abban az értelemben, hogy látogassák minél többen a színházat, hogy a repertoár legyen minél nyitottabb, természetesen népszínházat csinálunk. Minden igazi színház ezt teszi, különben nincs értelme az egésznek. Egyébként egyszerűen arról van szó, hogy megpróbálunk válaszolni azokra a kérdésekre, amelyek foglalkoztatják az embereket, beleértve a politikát is, de nem szeretem az „elkötelezett színház” címkét.

– Engedje meg, hogy ellentmondjak önnek! Hadd emlékeztessen, hogy a szezont olyan darabok fémjelzik, mint *A kommunisták csendje*, a *Leigázottak*, az *Anna Politkovszkaja emlékére készült előadás* vagy a *Valami történik Irakban* szeptember 11-én. Úgy gondolom, kevés színházban jelenik meg ilyen töményen a politika.

– Kétségtelen tény, hogy sok színház csak saját magával foglalkozik, vagy kicsit átpofozva adja elő a régi, „múzeumi” szövegeket. Fontosnak tartom, hogy a repertoár sokszínű legyen – ahhoz, hogy hitelesen tudjunk beszélni a máról, kortárs szerzők művei mellett természetesen be kell mutatnunk a múltat, a hagyományokat is. Egyszerre kell Racine-t és élő szerzők darabjait játszani. Ilyen például az algériai származású, Franciaországban élő Aziz Chouaki, aki a *Leigázottak*ban két, az első világháborúban harcoló észak-afrikai katona sorsán keresztül mutatja be a francia gyarmatosítás arcait. A színház közeli és távoli történetek ábrázolásával járul hozzá a társadalmi kérdések újrafogalmazásához. Mint például az először Luca Ronconi által színre vitt *A kommunisták csendje*, amely az Olasz Kommunista Párt második világháború alatti tevékenységéből kiindulva boncolgatja a politikai elkötele-



zettség és ezen belül a baloldal sorskérdéseit. Ami a Politkovszkaja-darabot illeti, ez nem a meggyilkolt orosz újságírónőről szól, hanem egy család széthullásáról a csecsen polgárháború idején.

– *Meghatározza-e a programot a színház földrajzi elhelyezkedése?*

– Nyilvánvalóan más repertoárt kínáltam, amikor a Strasbourgi Nemzeti Színházat vezettem, mint most, amikor egy Párizs melletti, nagyon vegyes lakosságú településen dolgozom. Strasbourgban sok német darabot mutattunk be, s meghívtuk a Volksbühne, a Berliner Ensemble és személy szerint Christoph Marthaler számos előadását, mert fontosak voltak a város identitása, múltja, hagyományai szempontjából. Az Aman-

– *„Vevő” a közönség az ön műsorpolitikájára?*

– Minden előadásnak megvan a saját közönsége. Hat-hétezer bérletesünk mellett az átlagos látogatottságunk hetvenöt százalékos, ez jónak mondható. Nem szabad elfelejteni, hogy Párizsban és környékén rengeteg színház játszik, óriási a kínálat. Ezért nem beszélhetünk egyetlen meghatározó színházról – sok fontos alkotóműhely van. Közönségünk egyik fele Párizsból érkezik, a másik Nanterre-ből, illetve a környékbeli kisvárosokból. A jegyárakat igyekszünk viszonylag alacsonyan tartani, és megpróbáljuk a helyi, szegényebb érdeklődőket is bevonni. A nanterre-i lakosoknak kevesebbet kell fizetniük, a fiataloknak, a munkanélkülieknek úgyszintén. A diákok például nyolc euróért jöhetnek be, ez olcsóbb, mint egy mozijegy. Egyébként pedig azt gondolom, hogy a jegyár és a látogatottság között nincs feltétlenül közvetlen összefüggés. Ez érdeklődés és szokás kérdése inkább. A szegényebbek gondolkodás nélkül megveszik a jegyet a Paris Saint-Germain focimeccseire, pedig azok lényegesen drágábbak, mint a színházjegyek...

– *Kik és hogyan finanszírozzák a színházat?*

– Költségvetésünk háromnegyed részét az állam biztosítja, a többit fele-fele arányban Nanterre városa és a megye. Sajnos, a büdzsé nem növekszik, és minden évben meg kell küzdeni a szinten tartásért is. Viszont,



Veronique Vercheval felvétele

FENT: Anna Politkovszkaja naplója

LENT: A Ricercar című előadás

diers egy nagyváros peremén helyezkedik el, itt a döntő kérdés az idegenség problémákra, a másik megértése. Külön figyelmet szentelünk Afrikának, például a témával foglalkozó darabokat rendelünk, ezzel is közelebb próbáljuk hozni a színházat a lakossághoz. Mindenféle módon igyekszünk körbejárni a francia társadalom konfliktusait is, a klasszikus-előadásaink is erről szólnak. Például Racine *Bereniké* című drámájában Antiochus figuráját egy észak-afrikai eredetű színész játssza – ez is egyfajta politikai üzenet, anélkül, hogy megváltoztatnánk a szerző elképzeléseit. Számomra fontos szerzők Pasolini, Brecht, Céline, Lars Norén.

– *Előadnak, mondjuk úgy, könnyebb darabokat is.*

– Miért furcsa ez? A programot nem ideológiai alapok szerint alakítjuk. Franciaország történelmébe Feydeau is beletartozik. Voltak korszakok, amikor bizonyos körök lenézték, túl populárisnak tartották, de ez ostobaság. Éppen ő mutatja be igazán a burzsoázia örültségeit! Hasonló okok miatt tervezem valamelyik Mirbeau-darab előadását is.



Didier Grappe felvétele

bár több mint húsz éve vezetek színházat, de még sohasem fordult elő, hogy a politikusok beleszóltak volna a munkámba.

– *Összeegyeztethető-e a művészi minőség és a közönségsiker?*

– Természetesnek tartom, hogy figyelembe kell vennünk a gazdasági kényszereket is. Az a színház,



amelyiknek nincs közönsége, érdektelen. Másfelől biztosítani kell a művészi szabadság, a kísérletezés lehetőségét, különben egyszerű reprodukálóüzemről lenne szó.

– Milyennek látja az európai színházak helyzetét?

– Úgy tűnik, Európában mindenhol problémát okoz a kulturális politika prioritásainak meghatározása. Lehet, hogy kevesebb intézményt kellene az államnak finanszíroznia, de azokat jobban. Franciaországban egészségesebb egyensúlyt kellene teremteni az állam és a régiók között. Ugyanakkor nehezményezem, hogy minden reform a költségek csökkentéséről szól. Nem látom be, hogy miért mindig és mindenhol az egészségügy, az oktatás és a kultúra kiadásai jelentik a fő problémát. Csináljuk meg Európát, de az igazi európai értékek mentén!

– Franciaországban csak a Comédie-Française-nak van önálló társulata. Ön szerint jó lenne, ha máshol is így dolgoznának?

– Ez nagyon ambivalens kérdés. Az egész francia színház struktúráját át kellene alakítani hozzá, ami nagyon sokba kerülne. Jó esetben ez a rendszer kiváló eredményeket produkálhat, de megvan az esélye annak is, hogy a legkonvencionálisabb előadások jönnek létre. A társulatnak állandó impulzusokra van szüksége, és fontos a színészi játék harmonizálása is. Én úgy próbálom meg a két rendszer előnyeit egyesíteni, hogy gyakran kérem fel ugyanazokat a művészeket.

– És hogyan látja a színészképző iskolák szerepét?

– Erre a kérdésre sincs egyértelmű válasz. A pálya elején sokat adhat egy igényes iskola. Ugyanakkor úgy érzem, három év kevés a mesterség elsajátításához. A színházcsinálás tele van titkokkal, amelyek végigkísérik az egész életet. Nagyon sok iskolában csak a konvenciókat tanulhatják meg a növendékek. Külön történet a színészet oktatása: erre azután végképp nincs recept – szerencsére.

– Kérem, mutassa be röviden önmagát!

– Nem jártam színművészeti főiskolára, ez egyébként meglehetősen tipikus Franciaországban. Mérnöki tanulmányokat folytattam, és közben az egyetemi színházban játszottam és rendeztem. Ezután Lyonban dolgoztam egy kis színházban, majd a jobboldali Jacques Toubon miniszter nevezett ki a Strasbourgi Nemzeti Színház igazgatójává, hét év után pedig a szocialista Catherine Tasca hívott meg ide Nanterre-be. Franciaországban a kulturális miniszter dönt a nagy kulturális intézmények vezetőinek kinevezéséről – ezt a rendszert jónak tartom, mert elkerüli a sokszor álságos „pályázati” procedúrát.

– Mennyire ismeri a magyar színházat?

– A strasbourgi színház tagja volt az Európai Színházak Uniójának, így kerültem kapcsolatba a Katona József Színházzal, amely többször is fellépett nálunk. Egyik felfedezője voltam Schilling Árpádnak, aki Strasbourgban rendezett először külföldön. Láttam és becsülöm Ascher Tamás és Zsámbéki Gábor rendezéseit. Mostanában hallottam Pintér Béláról, de az ő előadásait még nem volt módomban megnézni.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: RÓZSA MIHÁLY

SUMMARY

The recent renaissance of Maxim Gorky's plays on Hungarian stages inspired a small group of contributions. Gábor András Szántó analyzes Gorky's plays originating in the thirties of the XXth century, and this is followed by reviews of two fresh revivals: the Katona did his *Barbarians*, seen by Balázs Urbán and at the National they perform a double-bill: Gorky's *Vassa Zheleznova*, combined with Brecht's *The Exception and the Rule*, reviewed by László Kolozsi.

Other critics of the month are Judit Szántó, László Sz. Deme, Tamás Tarján, Andrea Tompa, Attila Nyulassy and István Ugrai, Bea Selmecei and Glória Halász. They saw for us, respectively, *Orestes* by Euripides (National), three one-act plays – *Have I None, Chair, People* – by Edward Bond under the common title *2077* (The Chamber), Shakespeare's *Richard II* (Budapest Chamber Theatre), Árpád Sopsits's *Black Angel* (Budapest Chamber Theatre), Georg Büchner's *Woyzeck* (Malady Theatre), Dennis Kelly's *After the End* (Merlin) and *The Red Pimpernel* by Frank Wildhorn and Nan Knighton (Szolnok).

In our column on opera Lóránt Péteri reviews Beethoven's *Fidelio* (State Opera House), Tamás Márok sums up the Mezzo Festival at Szeged's National, and Tamás Koltai expresses his opinion on Bizet's so-called *Carmen CET* (i.e. Central European Time) performed at the Thália Theatre by the company of the Opera House.

In a column called Workshop Kornélia Deres and Noémi Herczog, in a prize-winning article of our recent competition for studies and essays, introduce TÁP, a fairly recent and well-received experimental company.

Continuing our series of portrayals, Péter Demény acquaints the reader with András Csíky, a leading actor of the Hungarian-speaking theatre in Transylvania.

Four contributions make out our column on dance. Critics Csaba Kutszegi, Tamás Halász, Krisztina Horeczky and Katalin Lőrinc describe, respectively, *The Labyrinth*, a new work of the Hungarian State Folk Ensemble, choreographed by Gerzson Péter Kovács, Switzerland's Compagnie Greffe at the Budapest Autumn Festival and two other guest-performances, this time by *Second Identity*, the guest-performance of Germany's E-motion ensemble, and by the UK's Random Dance Company.

In his obituary Tamás Gajdó evokes the personality of Ferenc Kerényi (1944–2008), important researcher specialized on the history of Hungarian literature and theatre.

In the column on world theatre Andrea Tompa publishes her account of Goethe's *Faust*, staged at Szeben/Sibiu by Silviu Purcărete, Polish critic Tadeusz Nyczek makes us acquainted with Krystian Lupa's *Factory 2* inspired by Andy Warhol's work and Mihály Rózsa contributes a conversation with Jean-Louis Martinelli, managing director of Nanterre's Théâtre des Amateurs.

Playtext of the month is Shakespeare's *Richard II* translated by György Spiró.



MINDEN PÉNTEKEN!

KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL VAGY FIZESSEN ELŐ!

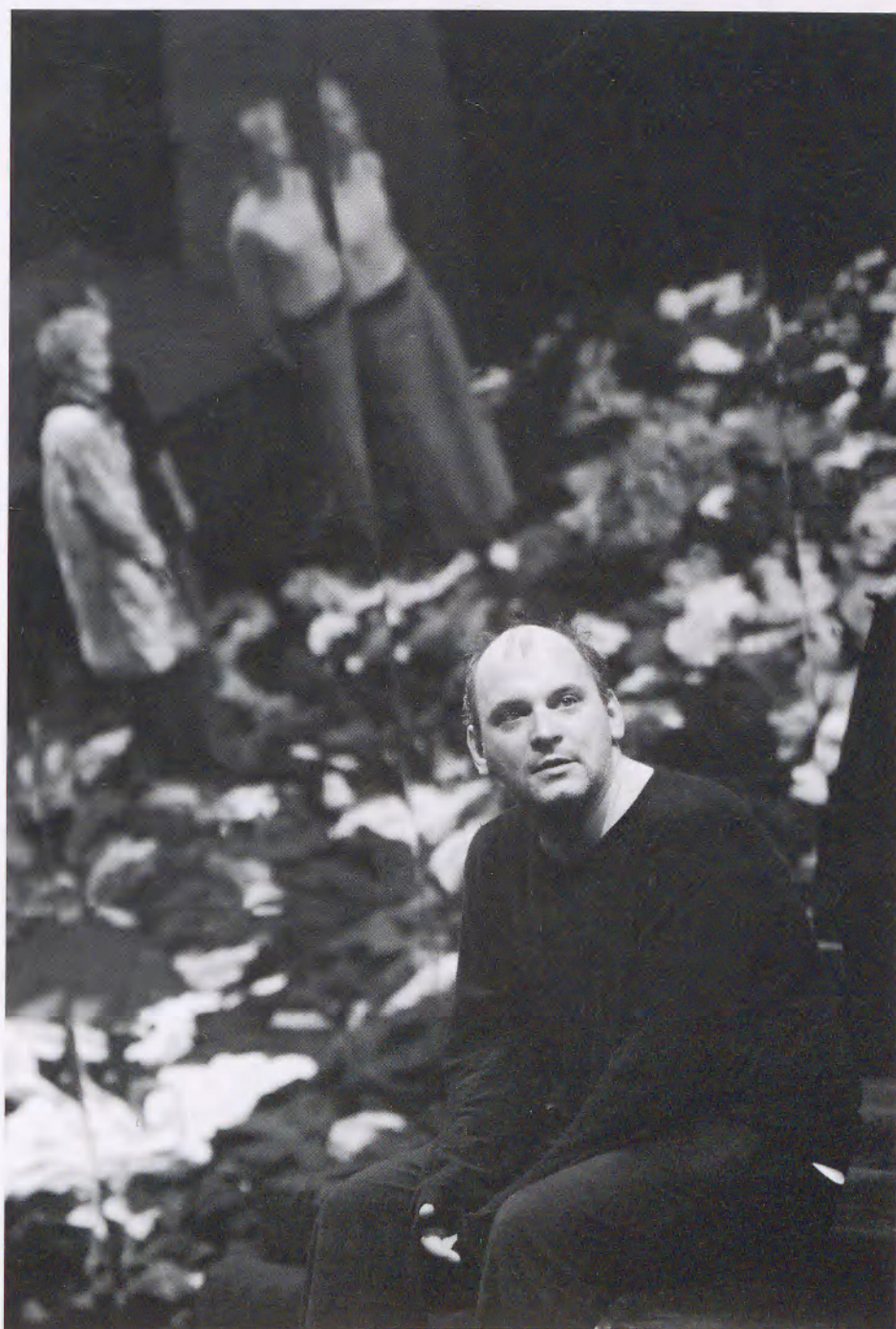
Kedvezményes éves előfizetési díj 15.500 Ft

Megrendelhető a szerkesztőségben:

1089 Budapest, Rezső tér 15.

Tel: 06-1 210-5149, 210-5159; Fax: 303-9241

e-mail: lapterjesztes@es.hu



Rába Roland az Oresztész címszerepében

(Nemzeti Színház)

Schiller Kata felvétele

Nemzetközi Színházi Fesztivál a Nemzeti Színházban

Botho Strauss: A park

Rendező: Alföldi Róbert

**A Düsseldorfer Schauspielhaus
és a Rimini Protokoll vendégjátéka**

Marx: A tőke, I. kötet

Konceptió, rendezés: Helgard Haug, Daniel Wetzel

A szentpétervári Malij Tyeatr vendégjátéka

Shakespeare: Lear király

Rendező: Lev Dogyin

Parti Nagy Lajos: A hét asszonya

A nő: Csákányi Eszter

Rendező: Anger Zsolt

**A Szentpétervári Nemzeti Színház
– „Prijut Komedianta” vendégjátéka**

Nem Hamlet

Rendező: Andrej Mogucsij

William Burroughs–Tom Waits–Robert Wilson:

The Black Rider

Rendező: Ascher Tamás

A Teatr Narodowy vendégjátéka

Molnár Ferenc: A Pál utcai fiúk

Rendező: Michał Zadara



**nemzeti
színház**

www.btf.hu

**Budapesti
Tavaszi
Fesztivál**

09

március 20.
– április 5.

Részletes információ:
1052 Budapest, Szervita tér 5. ■ Tel.: 486-3311 ■ www.btf.hu

