

2009. MÁRCIUS
WWW.SZINHAZ.NET

Színház

1143
1127

János vitéz
Elkéstél, Terry!
Éjjeli menedékhely
Találkozás
Tojáséj

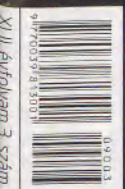
Hamlet

Pintér Béla és Társulata

Pornográfia
Hamburgban és
Szegeden

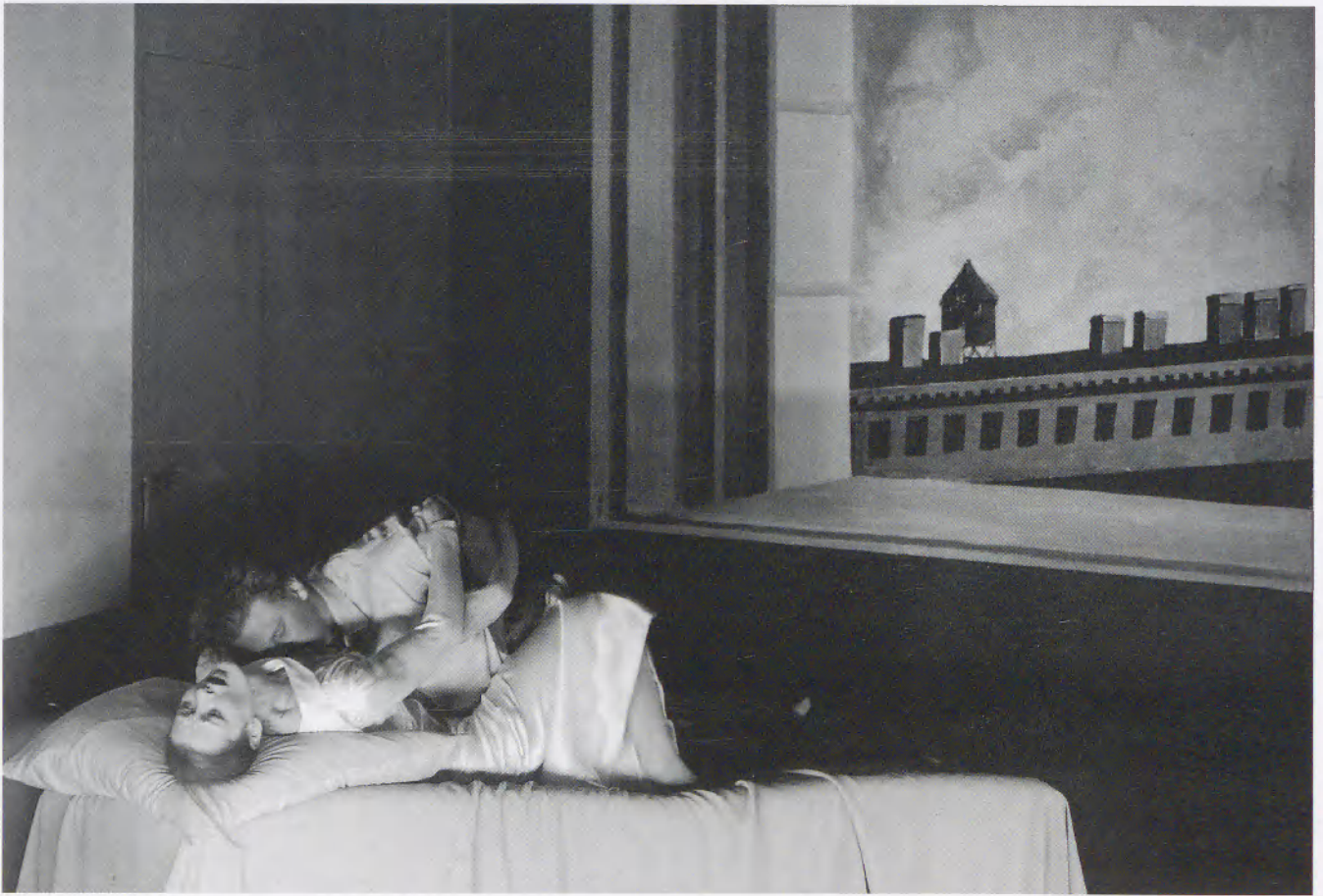
VILÁGSZÍNHÁZ:
New York
Heiner Goebbels

392 Ft



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Tasnádi István: Fédra fitness (dráma)



Mészáros Sára (Eileen Wade) és Ötvös András (Philip Marlowe)

az Elkéstél, Terry! egri előadásában

Gál Gábor felvétele



ÉJJEI MENEDÉKHELY
József Attila Színház
Koncz Zsuzsa felvétele



IBUSÁR
Budapesti Operettszínház, Raktárszínház
Schiller Kata felvétele



ETERNAL MEMORY
Kortárs Koreográfusok Estje X.; Nemzeti Táncszínház
Koncz Zsuzsa felvétele

Kritikai tükör

- 2 Tompa Andrea:**
Üdlak messze van
Kacsoh Pongrác –
Heltai Jenő –
Bakonyi Károly: János vitéz
- 5 Tömpe Péter:**
Rendezői krimi
Raymond Chandler:
Elkéstél, Terry!
- 7 Nyulassy Attila –
Zsedényi Balázs:**
Hamlet, avagy a fegyver
William Shakespeare:
Hamlet
- 10 Tarján Tamás:**
MacGorkij látogatása
Makszim Gorkij:
Éjjeli menedékhely
- 12 Márok Tamás:**
Egy bolond év
Wolfgang Amadeus Mozart:
Figaro házassága
- 14 Koltai Tamás: Testkultúra**
Tasnádi István: Fédra fitness
- 16 Sz. Deme László: Felfénylő
emlékek szimfóniája**
Nádas Péter: Találkozás
- 18 Halász Glória: Anzikszt
Tojáséj**
- 20 Stuber Andrea:**
Operett kiterővágányon
Parti Nagy Lajos –
Darvas Ferenc: Ibusár

- 22 Szántó Judit:**
Jobb félni a farkastól
Edward Albee:
Kényes egyensúly
- 24 Ugrai István: Ideg-sok(k)-ház**
Bérháztörténetek o.i
- 26 Herczog Noémi:**
„Egyedül” a nézőtéren
Katasztrófa Maraton

Pornográfia

- 28 Tompa Andrea: Húsba vág:**
dráma és pornográfia
Simon Stephens
drámája kapcsán
- 31 Jászay Tamás: Tucatáru**
Simon Stephens: Pornográfia

Műhely

- 34 Oroszlán Anikó:**
Zárt műhelyek,
nyitott perspektívák
Pintér Béla és Társulata
- 43 Bács Miklós: Színész és
figura közös identitása**
Suzuki „állati energiája”

Tánc

- 48 Szoboszlai Annamária:**
Szállóigés ígétlenségek
A mennyei város;
A katona története

- 50 Kutszegi Csaba:**
Kétszeri egykimondás
Basta così!
- 52 Szoboszlai Annamária:**
Sorstárs mondatok, pontok
Kortárs Koreográfusok
Estje X.

In memoriam

- 55 Nánay István: A dramaturg**
Czímer József (1913–2008)
- 56 Halász Tamás: LESZ**
Leszták Tibor (1955–2008)

Világszínház

- 58 Rosner Krisztina:**
Nagymesterek ujjgyakorlatai
Előadások New Yorkban
- 63 Barda Bea:**
Heiner Goebbels:
Stifter dolgai

DRÁMAMELLÉKLET:

Tasnádi István:
Fédra fitness

A CÍMLAPON: Szakács László (Sírásó), Nagy Péter (Hamlet), Szegezdi Róbert (Claudius) és Ligeti Kovács Judit (Gertrud) a zalaegerszegi előadásban • Pósa Lujza felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLII. évfolyam 3. szám
2009. március

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, színhaz.net); SZÁNTÓ JUDIT; TOMPA ANDREA

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

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

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

OKTATÁSI ÉS KULTURÁLIS MINISZTERIUM

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

OSZMI Országos Színház-történelmi Múzeum és Intézet

Magyar Tudományos Akadémia

Tomba Andrea

Üdlak messze van

KACSOH PONGRÁC – HELTAI JENŐ – BAKONYI KÁROLY: JÁNOS VITÉZ



Nemzetiben, amely olyan „vad”, de legalábbis sokakat provokáló előadással mutatkozik be, mint az érthetetlen kortárs orosz szerző metafizikai hókuszpókuszait agresszióval, meztelenedéssel, trágársággal tetéző *A jég*, meghív egy sárban fetregő, angolul gagyorászó *Ványa bácsit* Kolozsvárról, és első bemutatója egy minden külsőségtől mentes – tehát befele tekintő – *Oresztész* (szünet nélkül, hogy még büfézni se lehessen)? A program- és szemléletváltás, a kortárs színház felé

BALRA: Stohl András (Kukorica Jancsi) és Söptei Andrea (Iluska)

LENT: Hevér Gábor (Bagó)

Avéletlen úgy hozta, hogy egymás utáni estéken láttam színpadon a magyar népszínműves-daljátékos-operettes hagyomány élesztését vagy éppen kiforgatását: Parti Nagy Lajos *Íbusárját* az Operettszínházban, a Nemzetiben pedig Remenyik *Pokoli disznótorát* és a *János vitézt*. Csak a legutóbbi vette komolyan a hagyomány jelentette színházi feladatot, s az előadás hibái ellenére is élmény. A néző végre profi minőséget kap zenében, énekhangban és játékban, és ez már-már egyedülálló teljesítménynek számít zenés színházainkban, amelyekből lassan kivész az élőzene, másutt egy szál hangszer pótolja a zenekart, vagy éppen a színésznek nincs hangja. Itt pedig kórus, zenekar és énekelni tudó, olykor ragyogó színészek állnak helyt egy esztétikai gyönyörködtetést is célul tűző előadásban.

De mit keres a *János vitéz* a szellemi-esztétikai programját megújító



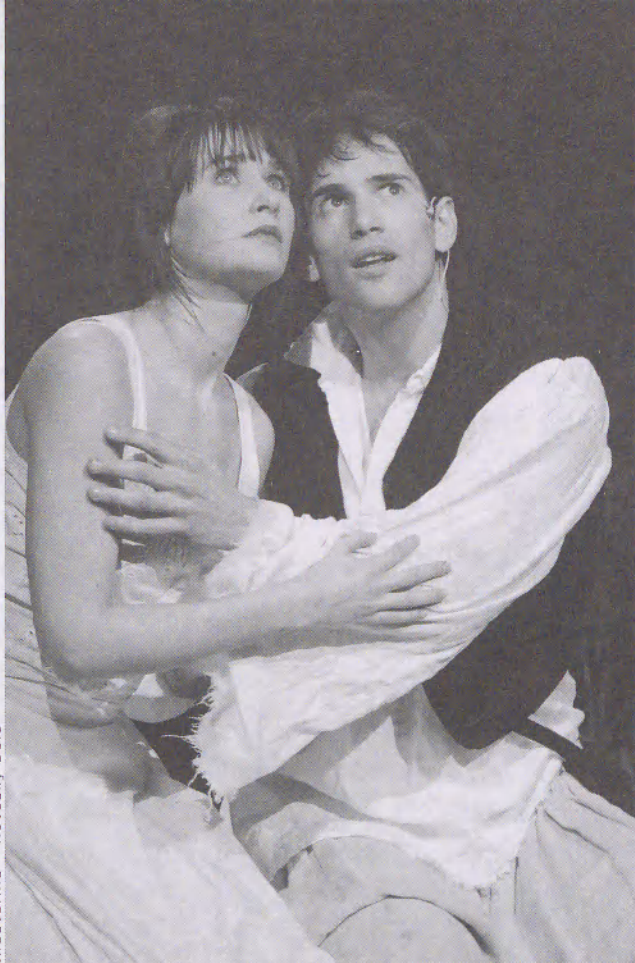
nyitás és a klasszikusok újraértelmezése (e két utóbbi egyébként piárjának is fő szlogenje) óhatatlanul szembefordul a nézői elvárásokkal. A *János vitéz* talán nem illeszkedik a Nemzeti fenti „alternatív” programjába – a mű is, kivitelezése is túlságosan „hagyományörző”. Ugyanakkor éppen ez az előadás teremthet kontinuitást a klasszikus és a modern között, hiszen Alföldi rendezése szándéka szerint a hagyományból indul, és a kortárs színháznál kötne ki. Maga a darab pedig egy olyan Nemzeti Színház gondolatát hivatott hangsúlyozni – és ily módon az új program tudatos és fontos része –, amely a klasszikus magyar *nemzeti* hagyományok iránt is fogékony. (Noha amikor 1928-ban az akkori Nemzeti felveszi repertoárjába, ez sokak szemében blaszfémiának számít, s általában inkább operettnek játsszák.) Ez egy *nemzeti* Nemzeti – szól az üzenet.

Magyar vitézek, hazafiság, honvágy, minden alkalmas dramaturgiai ponton kötelezően lengetett magyar zászló, magyar népdalok átíratái – némelyik úgy beleépül kultúránkba, mint a *Csárdáskirálynő* slágerei –: kétségtelenül ez a legmagyarabb daljáték „szabadság és szerelem témában”, mint ezt Parti Nagy Sárbogárdi Jolánja is megfogalmazza (és utánozza).

A *János vitéz* mint „nemzeti” mű ugyanakkor politikai értelmezési lehetőségeket is kínál, melyek „próbája” az, hogy mikor válik „kényes témává”, mikor kerül szembe a politikai konszenzussal, és válik kódolt beszéddé, tiltott történelmi szimbolikává, egyszóval az opposzió színházává.¹ (Bár természetesen többségben vannak az olyan „ártalmatlan” *János vitéz*-előadások, amelyek kimerítik a konszenzus színházának fogalmát.)

A lehetséges politikai tartalmak közül kettőt – talán nem a leglényegtelenebbet – említenék. Az egyik ’56: az obligát *János vitéz*-beli zászlólengetés asszociatív ereje miatt a forradalom után a fővárosban alig játszszák;² a mostani Alföldi-féle rendezés fel is idézi majd a forradalmi pillanatot. A másik „próba” az erdélyi színházaké, ahol a kisebbségi helyzetben sajátos akusztikája van: a harmincas években Kolozsváron még a nemzeti identitás kifejezésének – *Az ember tragédiája*, a *Bánk bán* vagy korábban a *Hamlet* mellett – fontos darabja.³ A mű a háború utáni szabad levegőjű negyvenes évek közepén kerül utoljára színre Kolozsváron és Vásárhelyen, ezután a rendszerváltásig végképp eltűnik a repertoárból, hiszen elképzelhetetlen magyar zászlót lengetni a színpadon.

Alföldi Róbert mostani előadásában – ő, meggyőződéses, a zenés színház-



Tompos Kátya (Iluska) és Mátyássy Bence (Kukorica Jancsi)

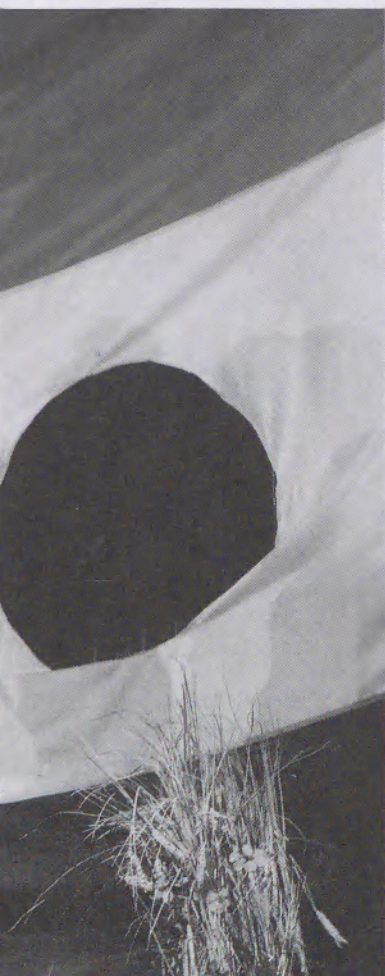
ra, annak is „könnyebb” formájára igen fogékony rendező – a politikai kontextus (legalább) kétszeresen is megjelenik. Először: az első felvonás hatalmas lyukas zászlójának szimbolikája idézi fel egykor veszélyes tartalmát. Remek helyzetkomikum vezet a zászló kivágásához, másrészt ezt a lyukat a daloló honleányok be is varrják majd, ezzel mintegy szimbolikusan eltemetve az egykori forradalmi jelképet. Ezután a második felvonás bizonytalan, alamuszi, gyáva francia királya (Bodrogi Gyula és Spindler Béla) penget aktuálpolitikai húrokat, amikor népétől, azaz a közönségtől kérdezi: „monnyak le?” Végül pedig, harmadszorra, a mába futó (budapesti) aluljáróként értelmezett Tündérországnak is lehet ha nem is politikai, de némi társadalomkritikai éle, pláne hogy Tündérorság lakói, élükön Iluskával: prostituáltak.

Hogy ez a rendezői-dramaturgiai ív hogyan és főleg honnan épül fel, ahhoz térjünk vissza a remek első felvonásra. Alföldi itt színpadra teremti a hagyományos

¹ A konszenzus és az opposzió színháza Valentina Valentini fogalmai a kelet-európai színházak leírására a politikai ellenőrzés időszakában.

² 1958-ban az Állami Déryné Színházban megy, és főleg vidéken: ’56 decemberében Szolnokon, ’57-ben Miskolcon, ’58-ban Győrben, ’59-ben és ’61-ben a Szegedi Szabadtéri Játékokon, ’61-ben Debrecenben. A budapesti Nemzetiben csak 1992-ben játsszák el a művet.

³ Ám a „visszacsatolt” kolozsvári Nemzeti kétszeresen is „nem” játssza el a darabot: egyrészt mert operettet elvileg ugyanúgy nem akar játszani, mint a budapesti (persze rákényszerül, hogy nézője legyen), másrészt a mű szerzői közül Heltai Jenő ekkor éppen be van tiltva.



Schiller, Kata felvételei

János vitéz-miliót, búzatáblát, pendelyes jányokat, akik szoknyájukat húzogatva tüzesen pattannak ki a kalászközül, és mentés legényeket, patakpartot, gatyás Kukorica Jánost: az egész népszínházi-daljátéki tradíciót, amely a maga zenei-játékos szépségében, mint egy képeskönyv elevenedik meg. Megszólal a mese. Ez a felvonás megidézi és finoman idézőjelbe is teszi a népies, azaz inkább (ahogy Karinthy mondaná) *népiesch* hagyományt, anélkül, hogy lerombolná, nyersen ironizálna felette. Hiszen nem a mai magyar falu ez, a szegény, lerobbant, népviselet helyett gumicsizmás-műanyag réklis, alkoholmármoros falu, ahogy azt a mai színpadon a legpontosabban Pintér Béla tudja láttatni *Parasztoperájában*. Itt az „álmainkban élő”, a népszínházi falu jelenik meg – merő stilizáció és szépség az egész (díszlet: Daróczi Sándor, jelmez: Gyarmathy Ágnes).

A két szereposztás – egy fiatal és egy, nevezzük így, érettebb – egyaránt bírja hanggal és tehetséggel. Az ártatlanabb, bájosabb Mátyássy Bence–Tompos Kátya kettősnek szép a hangja és finom a játéka, a Stohl András-féle változatban több az erotika, „vastagabb”, nyersebb férfierőt sugároz: Stohl minden nővel, aki szembejön vele – Udvaros Dorottyaival mint gonosz mostohával, Söptei Andreával mint Iluskával vagy Radnay Csillával (mindkét szereposztásban) mint francia királykisasszonnyal –, erotikusan összeszikkrik. Udvaros izgalmasabb nő és gonoszabb mostoha (és jobban énekel), Csoma Judit kiváló karakter, van humora és öniróniája. Radnay Csilla szépen bírja hanggal és energiával, jó színpadi jelenléte van. A két francia király, Spindler és Bodrogi máshogy, de jól szólózik, ki-ki elnyeri méltó nyílt színi tapsát a miniszterelnök-paródiában. Hevér Gábor mint Bagó (szintén mindkét szereposztásban) remek, hangja is szép. Csak Söptei Andrea alakítása kérdéses, sem hangja, sem a lánykaszerepben való játéka nem győz meg. A Magyar Rádió Szimfonikus Zenekarának és Énekkarának jelenléte nagyszerű befektetés.

A második felvonás a francia udvart bonbonosdoboznak gondolja el, s bár az összecsiszolt dramaturgiai (Vörös Róbert) és rendezői munka érezhetőbben van jelen a szövegkezelésben, a francia király jól sikerült monológjában, az előadás veszít első felvonásbeli dinamikájából. Ez persze a darab hibája, s a francia udvar miliójének sincsenek olyan erős színpadi konvenciói, mint a magyar alföldének.

Minden előadás – minden hely és kor! – megalkotja a maga Tündérországát, ennek ábrázolását nem kötik színpadi konvenciók. Ám a repedés itt, a harmadik felvonással kezdődik. Már a Kacsoh-féle *János vitéz* is tartalmaz egy nem túl szerencsés dramaturgiai csavart, mert míg Petőfi hősei még örömmel maradtak Tündérországban, azaz a túlvilágon, a daljátéki változatban már visszatérnek a földre. Tehát milyen legyen ma Tündérország, a hely, amelytől, minden csábereje ellenére, Jancsi elfordul?

Tündérhonban Üdlak merre van? – kérdezhetnénk ma. Üdlak a magyar színpadon rég nem ábrázolható; Zsótér Sándor kietlen *Csongor és Tündéjében* már Tünde sem volt megjeleníthető, nemhogy a menny.

A Nemzetiben Tündérország budapesti, de legalábbis nagyvárosi aluljáró egy halott városban. A metafora azonban – ahogy mondani szokás – nem működik. Itt az elemzés bicsaklik meg. János vitéz nem a valóságból, nem a mai magyar faluból érkezett, hanem a színpadi konvencióból, a népszínházi művekből. Az ideális falu azonban, ahol éppen nyílik a pipacs meg a szarkaláb, érik az aransárga búza, legfeljebb vágyképeinkben és meséinkben ilyen, nem a valóságban. Ez a farmeros, bőrkabátos János vitéz azonban már teljességgel mai és valóságos figura. Meglehet, hogy a falusi fiúnak Budapest Tündérország, a vágyak netovábbja, mindaddig, amíg nem szembesül vele, mert akkor kiderül, hogy ez inkább a holtak kietlen birodalma, amelyet csupa romlott lény meg prostituált lakik: hisz ez a rendezői gondolat szüli a kétes aluljáró-megoldást. Hogy hőstünk innen elvagyódik: megértjük. Ám ez a metró-megálló nem a hős dramaturgiai útjának logikus állomása, hanem inkább ideológia: bűnös nagyváros versus tiszta falu. Leegyszerűsítő, didaktikus ötlet. Nem hisszük, még ha látjuk, akkor sem. Ez a város van már annyira rossz, hogy Iluskáját sem engedi ki karjaiból: a szerelmesek nem lesznek egymáséi, útjaik szétválnak.

Alföldinek a színpadi, zenei hagyományhoz van köze, a valóságot most dogmatikusan, ideologikusan, nyersen ábrázolja, mint prózai rendezéseiben is gyakran. János vitézét csak súlyosabb (és nem biztos, hogy kifizetődő) dramaturgiai-rendezői átdolgozás árán lehetett volna eljuttatni egy mai nagyvárosba, akkor, ha a falu, úgy, mint a nagyváros, az, ami: illúziómentes szembesülés a valósággal. Kétséges, hogy az első felvonás a maga színházi hagyományával beletorkolthat-e ide, a nagyon is valóságghűen ábrázolt aluljáróba. Vajon a valóságban, avagy inkább egy köztes, nem pusztán színházi és nem valóságot másoló, hanem absztrakt világban kellene újrafogalmazni ezt a darabot? Talán úgy, hogy nem reprezentáljuk a valóságot, hanem mint görög drámában a gyilkosságot, a néző képzeletére bizzuk, hogy ki-ki vetítse maga elé saját Üdlakját, Tündérországát, mennyországát, holtak birodalmát, nagyvárosát, vágyainkat és félelmeinket.

KACSOH PONGRÁC – HELTAI JENŐ –
BAKONYI KÁROLY: JÁNOS VITÉZ
(Nemzeti Színház)

Díszlet: Daróczi Sándor. **Jelmez:** Gyarmathy Ágnes. **Rendező:** Alföldi Róbert.

Szereplők: Stohl András/Mátyássy Bence, Söptei Andrea/Tompos Kátya, Udvaros Dorottya/Csoma Judit, Marton Róbert/Szabó Kimmel Tamás, Bodrogi Gyula/Spindler Béla, Radnay Csilla m. v., Hevér Gábor, Újvári Zoltán.

Közreműködik a MR Szimfonikus Zenekara és a MR Énekkara. **Vezényel:** Silló István/Reményi József.

Tömpe Péter

Rendezői krimi

RAYMOND CHANDLER: ELKÉSTÉL, TERRY!

Zsótér Sándor krimit rendezett. Az alapanyaghoz, az amerikai Raymond Chandler *Elkéstél, Terry!* című könyvéhez abszolút hűséges színpadi változattal bebizonyítja a műfajokkal és a stílussal kapcsolatos dogmák jogosulatlanságát. Az előadás tétje: hogyan lehet ma úgy színpadra vinni egy bűnügyi eseménysort, hogy a színházi történet életünk hasznára váljék.

Ötvös András
(Philip Marlowe),
Bozó Andrea
(Sylvia Lennox)
és Járó Zsuzsa
(Linda Loring)



Zsótér szinte teljes terjedelmében a kezünkbe adja az ötvenes években írt könyvet. Nincs aktualizálás, nincs *mixeld és vágd*, a rendező csak attól válik meg, amitől muszáj. Még a vonalzó sem hajítja ki („...ne lópd el a léniát!”), mert ha az íróasztal az *Olds*, akkor miért ne lehetne a vonalzó a volán? Ugyancsak kézenfekvő a színpadi milió megalkotásához az amerikai festő, Edward Hopper képeinek felhasználása. Hoppnernél aligha található volna alkalmasabb vizuális bázis az előadás: a képi és a színpadi világ egyaránt az emberi lét és a társadalmi látszat konfliktusának jellegzetesen amerikai lenyomata. Ambrus Mária díszlete maga is képzőművészeti alkotás. Hopper képeinek háromdimenziós megjelenítésével olyan környezetet hoz létre, melyek hol a pop-art asszablázsaira, hol festménykollázsokra emlékeztetnek. Úgy komponálja forgóra az egymás mellé helyezett és helyenként

egymásba nyíló apró tereket, hogy az enteriőr-lánc nem fogja teljes gyűrűbe a cikkelyekre osztott körfelületet, hanem egy ponton megszakad, és a kulisszák mögé látunk. Az így létrejött „múzeum” – vagyis memória-tér – teátrális idézőjelek közé kerül, ezáltal a színházi jelen új távlatot nyit az emlékezésnek. A zavarba ejtően összetett díszlet zavarba ejtően komplex gondolati tereket képez, mintegy átstrukturálja az időtapasztalatot. Az ajtó- és ablakkivágásokból a falakra vetődő (festett) napfény az időtlenség érzetét kelti, s hol álomszerű lebegést, hol meg a nagyvárosi magány, az elidegenedettség atmoszféráját érzékíti meg. A realistiként számon tartott Hopper-idézetek Zsótér színházi átírataiban valóságfölötti dimenziót kapnak.

Más szempögből nézve ugyanez a tér a főhős, Philip Marlowe privát memória-tere. A magánnyomozó visszaemlékezve élénk idézi életének egy rövid

szakaszát. Marlowe sorsával – ahogy a görögök mondták volna – alkotótársi viszonyba került egy lélek, amely két testben él. A *másik* neve: Terry Lennox, a lélek neve: barátság. Az aranyifjú Lennox és a topis „maszek hekus” Marlowe emberileg és társadalmilag is két külön világ. Barátok lesznek ugyan, de a barátság Lennox számára, úgy tűnik, nem egzisztenciális perspektíva. Miközben élete nagy mutatóvívára készül, el-sétál a lehetőség mellett, hogy megkérdőjelezze saját mondását: „Gazdag vagyok, ki a fene akar boldog lenni.” A mutatóvív abból áll, hogy miután meggyilkolva találja feleségét, Sylviát, Mexikóba menekül, hogy új életet kezdjen. Marlowe segít neki, kiviszi a reptérre, de Lennox, azáltal, hogy magára tereli a gyanút, a hazugsággal fölmondja addigi kapcsolatuk nyíltságát.

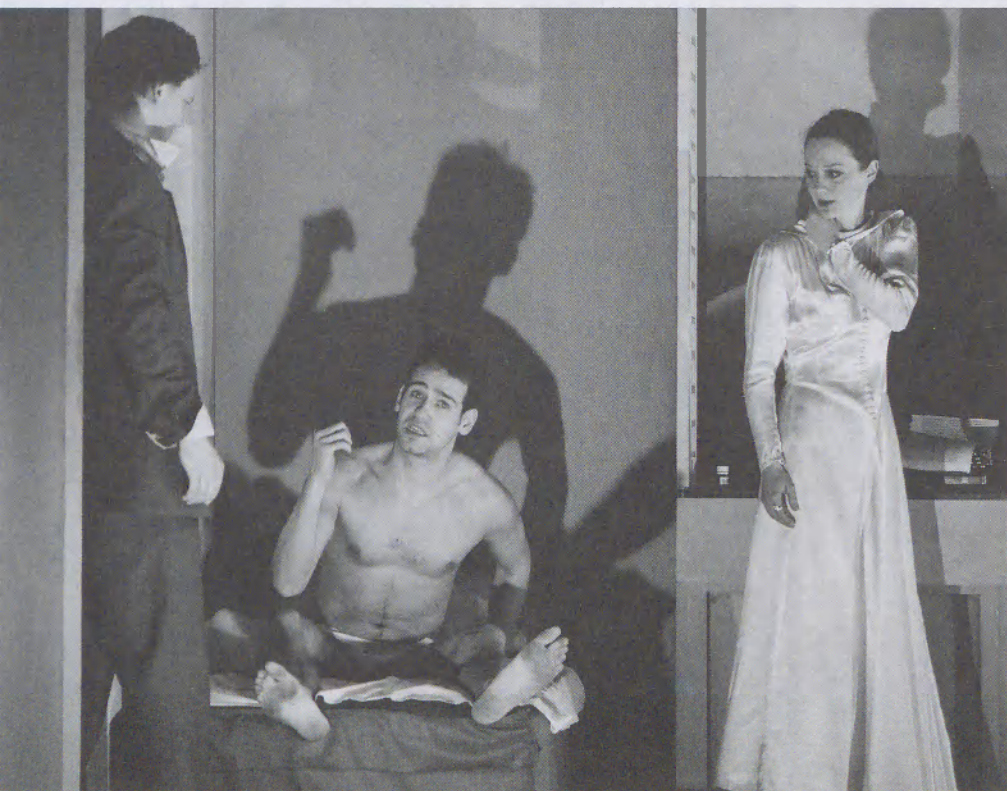
drámai háborús történetet magáról és Terry Lennox-ról, mindezt magabiztos verbális pontossággal. Bányai Candyként és Earlként is kiváló: ez utóbbiból körörm-reszelékének kódéből kiszóló, majd egy némajátékban hipernarcisztikus, személyiségzavaros Hollywood-fant formál.

Earl és társa, Dr. Verringer – őt Vajda Milán állítja elénk – egy művésztelepnek álcázott zugszanatóriumot menedzsel, ahol az alkoholproblémákkal küszködő bestselleríró, Roger Wade-et kezelik. Marlowe megbízást kap Wade feleségétől, hogy találja meg és hozza haza a férjét, de a feladat csak ürügy: a nő csupán pluszinformációkhoz akar jutni Lennoxról, aki Mexikóban magára vállalta a gyilkosságot, majd főbe lőtte magát. Az ügy látszólag lezárult, de Marlowe úgy érzi, valami nincs rendben az öngyilkosság körül. Egy alkalommal kezébe kerül Roger Wade delíriumos szövege, amely az írógépéből származik – ez történetesen olyan színű, mint az ablakon túli, de az ablakra festett táj. Emlékezetes kép, amikor a szörnyeitől menekülő író ennek a metálzöld írógépnek a tetejére mászik. Másik szép pillanat a levél tartalmának megelevenedése. Tallér Zsófia atmoszferikus erejű, bázenei foszlányokat és emelkedettebb stílű vokális – madrigálra emlékeztető – motívumokat elegyítő kompozíciója szép és funkcionális.

Roger szövegével párhuzamosan más részletek is Eileen Wade-re mutatnak. A nő és Marlowe viszonyát két hangsúlyos kép teszi érzékletessé. Az egyik, amikor Eileen először látogat Marlowe otthonába – az okker szobabelső falán aranylósávos sávhoz igazított öltözetben –, és vonzalommal vegyes ambíciója betölti a feltűnően üres teret (jelmez: Benedek Mari). A másik kép a Wade-villabeli, ahogy a nő be-

ismerésében az eddig is megduplázódott tárgyak duplikáltsága új fénytörésbe kerül. Jobb szélén egy kanapé, a falra festett mására tolvaj, bal szélén a halott férj tájba olvadó írógépe, és középen a *belül* megduplázódott Eileen Wade. Egy nyitott ajtó előtt áll – az ajtó szárnyát hullámozó tenger képe tölti be, és a falon, mindenki feje fölött ennek a végtelenbe vesző ikonnak a párja lóg. Mészáros Sára kerüli a felszínes szplint, és nem használ lélektani kliséket – a történet előrehaladtával is mértéktartóan ábrázolja a nő egyre ellentmondásosabb öncsalásait. Dikción átszűrt elfojtása, csendes felfelől összetörtsége és magába forduló megkeményedése drámai – de mégsem eléggé az.

Az előadás színészi játékának problémája éppen ez: a nagy formátumú szürreális képekhez képest esetenként kissé síkszerű ábrázolás. Mészáros Sára és Ötvös András persze meglehetősen elsajátította a zótéri, „csak mond” (!) elvű, redukált színházi dikciót. De nemcsak ők. Van már gyakorlata a férfiasan dark Fekete



Gáli Gábor felvételei

Ötvös András, Schruff Milán (Roger Wade) és Mészáros Sára (Eileen Wade)

Marlowe maga se érti, mit szeret ebben az alakban, a morális kishitűséggel terhelt ember küzdelmét, vagy hogy empátiát érez iránta. Egyvalamiben biztos: a gyilkosságot nem a barátja követte el. Nekilát, hogy kiderítse, mi is történt valójában.

A Philip Marlowe-t alakító Ötvös András csupa pörgés, de győzi szusszal. Játékos effektjei mellett – „gyermekien” brümmög mint autó és borotva, hajszoltan cseng mint telefon, csicsereg mint madár – végig okos és önreflexív. Kapcsolataiban megvesztegethetetlen, akkor se szívtelen, ha az öklét használja, találkozásai-
ban empatikus. Pedig hihetetlen alakokkal találkozik: egy mindössze ujjában ideges rendőr kapitánnyal; nem épp rokonszenves testületi arcokkal; ügyvéddel, ügyésszel, újságíróval, befolyásos sajtómágnással. Egy irodai csetepaté alkalmával a pénzember, valójában gengszter Mendy Menendezzel, akit Bányai Miklós finoman stilizál – egy jelenetben kiugrik Marlowe irodai ablakán, és lendületből revütáncklisébe sűrít egy

Gyöngyinek is Howard Spencerként, s Mészáros Máténak is az adminisztratív eszközök erkölcsi krédóját fújó nyomozóként. Hasonlóan jó Járó Zsuzsa Linda Loringja és a Roger Wade-et játszó Schruuff Milán. A Terry Lennoxot alakító Kaszás Gergő számára a morális esendőségen átszüremelő tiszta kölyökhang egyszerű képlet, alakítása azonban nem járja be a szív kiüresedéséig vezető utat. Az egri társulat tagjai szemmel láthatólag jól irányíthatók, kerülnek a nagy lélektani fordulatokat, igyekeznek köznapiak maradni, de vannak, akik csak használják az eszközöket, és vannak, akik arra a fölöslegre is képesek, hogy a személyiségükön átszűrve fogalmazzák meg a „szerepet”.

Zsótér beletalál a történet mondanivalójához illő színpadi fogalmazásmódba, előadása hömpölygő, mégis feszes, arányosan megkomponált konstrukció. Komoly nézői összpontosítást feltételez, inspiráltságának hatása nem mindig közvetlen. A lenézett műfaj méltányolt képviselőjéből a rendező (kortárs) színházat csinált, ami a szerzőre nézve – ne tegyük idézőjelbe – megtiszteltetés, a nézők számára pedig lehetőség. Vajon hány előadásra van hitelesítve a *vízió* – Hopper *Nighthawks*ának rendezői átirata –, melyben egy színpadszéles éjszakai bár képe ereszkedik le elének? A fes-

tett pult mögött a látvány képkihívásában két éjjeli bagoly: Philip Marlowe és Terry Lennox – „Két férfi / két pohár / nem koccan, / nincs mire, / nem szagol össze, / a két kóbor kutya orr” ... Mintha most lehelnék ki ketőjük közös *lelkét*: a *barátságot*.

Fájnak a dolgok, de nincs nyafogás – kilátástalanság van. Philip Marlowe drámai esemény előtt áll, de előtte még röviden búcsúzik. Valaki mástól.

RAYMOND CHANDLER: ELKÉSTÉL, TERRY!
(Gárdonyi Géza Színház, Eger)

Díszlet: Ambrus Mária. **Jelmez:** Benedek Mari. **Zene:** Tallér Zsófia. **Dramaturg:** Ungár Júlia. **Rendezőasszisztens:** Lázár Rita. **Rendező:** Zsótér Sándor.

Szereplők: Kaszás Gergő, Ötvös András, Bozó Andrea, Balogh András, Kelemen Csaba, Blaskó Balázs, Várhelyi Dénes, Rác János, Lisztóczy Péter, Bányai Miklós, Fekete Györgyi, Mészáros Sára, Vajda Milán, Schruuff Milán, Járó Zsuzsa, Vókó János, Safranek Károly, Mészáros Máté.

Nyulassy Attila – Zsedényi Balázs

Hamlet, avagy a fegyver

WILLIAM SHAKESPEARE: HAMLET

Különös ritkaság, ha két, egymástól alig több mint száz kilométerre levő vidéki színház is bemutatja ugyanazt a darabot. Hát még ha ez Shakespeare *Hamlet* című kitüntetett alapműve – ha egy alkotóközösség ehhez nyúl, valószínűleg komoly megfontolásból teszi. Ezúttal is így történt. Am noha mindkét produkció koncepciója modernizáló szándékú, a két előadás közötti különbség nagyobb talán nem is lehetne. Sopronban Kerényi Imre pártpolitikai aktualizálás mentén az ország sorsáról és állapotáról szándékozik beszélni, míg Zalaegerszegen Bagó Bertalan inkább személyes aspektusból, az értékközpontú világgal, az idealizmussal való leszámolás transzparens folyamatként vizsgálja a dán királyfi közismert történetét.

Kerényi Imre ajánlásában ugyan azt mondja, hogy a klasszikusokhoz nem kell hozzányúlni, mégis meglehetősen erős dramaturgiai változtatásokat hajtott végre Shakespeare művén. Az aktuálpolitikai attitűd nyílt felvállalásával a királyfi mellett társfőszereplővé válik

a retardált, hatalomszomjas trónbitorló Claudius, aki – fejszük csak meg bátran a kódot – gyilkossággal („1956”) és szemfényvesztéssel („őszödi beszéd”) jutott „trónra”. Ha valaki nem jönne rá az első jelenetekben, hát a rendező explicite is tudunkra adja, hogy ez a széllel bélelt, aljas táncoló pojáca bizony a Magyar Köztársaság jelenlegi miniszterelnöke, Gyurcsány Ferenc.

Ehhez Kerényi a maga tervezte látványos játéktérben símaszkos-plexipajzsos rohamrendőröket masíroztat a színen, akik ide-oda rendezik a kordonokat, jól követhetően érzékeltetve a tér- és időváltásokat. Ennek megfelelően változnak a világítás fényei (a vörös itt nemcsak a vért jelenti, hanem a totális apokalipszist) és a háttérben ötletesen, giccsmentesen, a demagógiát még elfogadhatóan árnyalva vetített folyosó-, illetve tájrészletek is, amelyek ha éppen nem tengerparti várat mutatnak, akkor színvilágukban és sokszor szerkezetükben is a Parlament belsejére emlékeztetnek. Tatár



Nemcsák Károly (Claudius), Husztai Péter (Polonius), Magyar Tímea (Ophelia) és Piros Ildikó (Gertrud) a soproni Hamletban

Eszter jelmezei két kort ötvöznek, ami egyébként a kizárólag aktualizáló, mindenfajta „időtleniséget” vagy „egyetemességet” kerülő rendezői koncepció szempontjából lényegtelen. Ezek a részletek működnek, és az előadás nagyon is hatásos. Ám ha egészében nézzük, rögtön kiütözik az egyoldalúságból következő elnagyoltság.

A mű egyetlen politikai konnotációval bíró konfliktusszála Claudius trónbitorlása (esetleg Rosencrantz és Guildenstern árulása), a többi szereplő – Gertrud, Ophelia, Polonius, Horatio, Laertes vagy akár Hamlet is ebben az értelmezési tartományban üres halmazt alkot, következképp egymás keresztmetszetei is – ugyanezt az eredményt adják ki, megszüntetve azt az erkölcsi-morális szférát, amely a *Hamlet* kapcsán evidens. A címszereplő karaktere így rendkívüli módon leegyszerűsödik, és céltudatos, vad politikai akcióhőssé válik. Bár Viczián Ottó rendkívül mértékletesen adagolja a szabadjára engedett démont, mindig tartva az egyensúlyt tébolyában, sőt néha a klasszikus hamleti kérdések is felmerülnek – persze nincs esélyük hangsúlyossá válni, hiszen ez a Hamlet egy kivételes politikai és csálhatatlan erkölcsi érzékű, tehetséges színészi képességű, megsebzett szuperkém, akinek zsebében ott lapul a *license to kill*. Ez akár izgalmas is lehetne, ha Claudius ellenfél lenne számára, de a Nemcsák Károly által megszemélyesített figura nem összetettebb annál a faék bonyolultságú ikonikus képnél, amit a jobboldali lapok sugároznak Gyurcsányról: felfuvalkodott, hataloméhes, narcisztikus, ostoba, de ravasz és romlott – így forgatja a szemét, üvöltözi, valamint legyezi végig karjaival a dialógusokat Nemcsák, nem épp finoman és elegánsan, ám elszántan. (Nem is igen tehet mást, ugyanis a főtételt, amely szerint Claudius tönkreteszi az országot, Shakespeare nem írta bele a *Hamlet*be.)

Gertrudban már viszont semmiféle Dobrev Klára nincs: Piros Ildikó igyekszik a dőzsölő, figyelmetlen, de a fiát szerető anyát ábrázolni, akiben a vándorszínészek színpadi közjátéka értő fényt gyűjt, ám e drámai fordulattal a továbbiakban nem tud mit kezdeni, mert az előadás, közzöni szépen, nem kér belőle. Magyar Tímeának talán könnyebb dolga van Opheliaként, hiszen a szerelem könnyed ártatlanságát, utóbb a lelki törést is érzékletesen jeleníti meg dalocskájával és hirtelen váltásaival, amely nem fordul át önsajnálathoz – azonban jelen esetben ez is felesleges. Horatio is elhelyezhetetlen ebben a közegben, hiszen barátságának nincs jelentősége, és Claudius ellenpontjaként is működés-

képtelen (nincs rá szöveg és utalás tudniillik), ehhez mérten Laklóth Aladár megmarad diszkrét szemlélőnek. Egyedül Guildenstern és Rosencrantz szerepe értékelődik fel mint a király meghosszabbított karjai, és erről a státusról Keresztes János és Sövegjártó Áron igyekszik minél romlottabb és álságosabb képet festeni, simulékonyságot és kétszínűséget érzékeltetve tekintetükkel és hangsúlyaikkal. Husztai Péter Poloniusa ugyan bölcs, jó szándékú, kompromisszumkereső, de nem ravasz – ezért halála elfogadható veszteség a rendszerben. Laertes és Hamlet konfliktusával a koncepció megint csak nem tud mit kezdeni, így Kiss Zoltán igyekszik egy klasszikus, alapvetően tiszta szereplőt alakítani, aki azonban hagyja magát megvezetni, tehát ő is feláldozható.

Kerényi előadása feszesre szabott, akciódús, populáris (*nota bene*: Arany János fordítása – amelynek használata része a koncepciónak – érthetően és lendületesen hangzik a színészek szájából), leköti a figyelmet, de nem színház, hanem teátrális formában kifejezett politikai állásfoglalás, amely nem latolgat, nem tesz fel kérdéseket. Csak válaszai vannak, amelyek nem vitaképesek, mert nem értékvilág, hanem pártpreferencia mentén jönnek létre, egy önkényes, egyoldalú megfeleltetés alapján. Abból a szempontból viszont mindenképpen kiemelkedik a Petőfi Színház sematikus, többnyire olcsó szórakoztatást képviselő előadásai közül, hogy vitát generál, és ez akkor is hasznos, ha maga a vitaalap elfogult és egyoldalú.

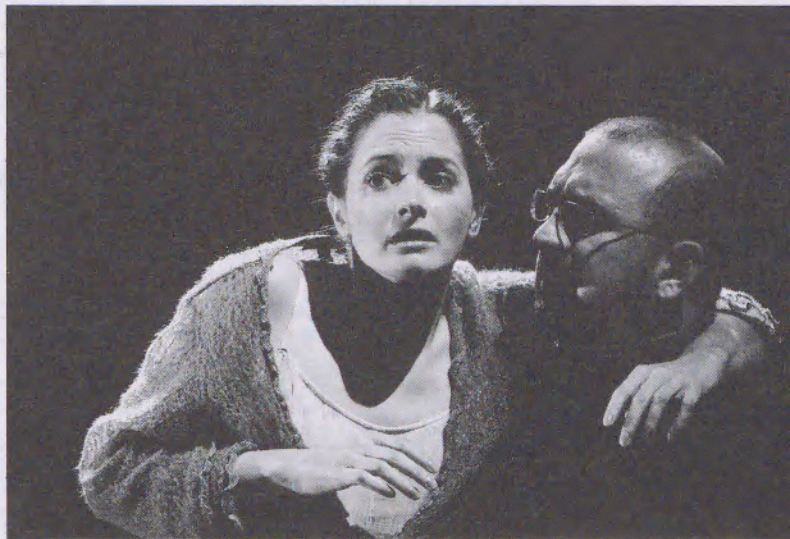
Bagó Bertalan rendezését értelmezhetjük a soproni produkció egyfajta kontrapunktjaként is: ő egyértelműen nemet mond a tartalmi popularizálásra. A zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház *Hamlet*je rengeteg ötlettel és kreativitással igyekszik felszínre hozni a főhős legbenső, valódi kérdéseit. Vereckei Rita egész te-

ret betölteni nem tudó díszlete azonban egy alaphibára hívja fel a figyelmet: az előadás nem a nagyszínpadra készült. Vereckei a nyomasztó hangulatú, intim, klausztrófó térben jól vezeti a nézők tekintetét, ám a nagyszínpadon egész egyszerűen elvész a drámai erő, pedig az szinte valamennyi jelenetben ott lenne. A ruhák azonban ötletesek: hol jellemeznek (Polonius), hol a klasszikust idézik (Hamlet), hol látványosak (Gertrud), hol kontrasztot eredményeznek (Claudius).

Az előadás erénye a posztmodernhez közelítő formaalkalmazás (a rendező több műfajt, stílust, regisztert, eszközt váltogat, zavarba ejtő biztonsággal keveri a klasszikust a modernnel), egészen kiemelkedő érzékkel és következetesen. Hibája viszont, hogy az alkotók félték használni a dramaturgiai ollót, és bár Arany János fordítása itt is sorról sorra érthetően cseng a színpadon, az előadás sokszor túlbeszél, és a szöveghez a rendező időnként csekély színpadi segítséget ad színészeinek – és a nézőknek. (Talán célzerűbb lett volna Nádasy Ádám fordításának alkalmazása, amely illett volna az eklektikus eszköztárba.)

Érezhető, hogy a karakterek felépítését többnyire alapos elemzés előzte meg. Nagy Péter Hamletje tökéletesen felépített jellem, a kezdeti színlelt örületből kiindulva folyamatosan mosódik el a határ játék és valóság között, karaktere érdekfeszítő, kérdésekkel teli, semmiképpen sem köznap. A viszonyok mindig az adott szöveg jelentése szerint alakulnak ki, ami sok esetben működőképes, de egy mélyebb fiú-anya vagy fiú-mostoha esetében nem, hiszen ezek szigorú ívet járnak be, nem puszta állapotlenyomatok. Szegezdi Róbert sötét, vérgőzös, túlfűtött Claudius, és bár a király nem egyér-

telműen bűnös, illetve rossz jellem, nemigen van lehetősége árnyalni. Ligeti Kovács Judit igyekszik valódi anya lenni, de nem egyértelmű, hogy Hamlet anyakomplexusos-e, vagy tiszta szeretetből próbálja megváltoztatni őt, a színész pedig a semmiből nem tud várat építeni. Kiss Ernő Poloniusa a kisstílusú, minden lében kanál, irritáló és groteszk figurát ironikusan idézi meg – talán ő az egyedüli többdimenziós mellékszereplő. A burleszkfigurába hajló Rosencrantzt és Guildenstern, bár indítékaikban abszolút egyek, Mihály Péter és Vizkeleti Zsolt élesen megkülönbözteti egymástól, igaz, ez sem indokolja, hogy miért vannak ennyit a színen. Bagó értelmezésében Mészáros András Laertes tipikus, jellegtelen sorkatona lett, ami



FENT:
Holecskó
Orsolya
(Ophelia) és
Kiss Ernő
(Polonius)
a zalaegerszegi
előadásban



Szeményei
János (Horatio),
Nagy Péter
(Hamlet),
Ligeti Kovács
Judit (Gertrud),
Holecskó
Orsolya,
Szegezdi
Róbert
(Claudius),
Mészáros
András
(Laertes) és
Szakács László
(Sírásó)

Pósa Lujza
felvételei

működő ötlet lehetne, de ugyancsak kibontatlan marad. Holecskó Orsolya Opheliája nőiességét rejtve, inkább szellemi viszonyt igyekszik teremteni Hamlettel, igaz, árnyalni már ő sem tudja karakterét, holott jelentős szerepe van Hamlet lelki átalakulásában. Szemeyei János Horatiója megbízható társ, tiszta és őszinte, a barátságon némileg túlmutató kapcsolatot valósít meg Hamlettel. Együttzenélésük felszabadító, a mű értelmezését kitágító elem, több ilyen, szövegnél kifejezőbb és erősebb ötlettel az előadás sokkal gördülékenyebb lehetne. A mű nagy erénye Szakács László hármas szerepvállalása: mint szellem zsarnoki és önző apa; sötét és rejtélyes mint színész; sírásóként pedig misztikus és rejtélyes. Mindhárom figurát indokoltan és koncepciózusan játssza – ezt a három szerepet gyakran osztják egy színészre, de nem mindig ennyire alaposan és végig gondolt irányítással –, hiszen a halál, a végzet és a reménytelenség köré szerveződnek, de ezúttal többről is szó van. Ugyanis a három személy azonossága felveti (sőt sugallja) azt az értelmezést, hogy a dán királyfi csak a bosszúállás eszköze, emberi érzelmeit, valós indulatait a saját apja is csak leszámolásra, fegyverként alkalmazza.

Talán ez a két előadás közös nevezője: a fegyver. Sopronban az alkotói szándék a *Hamletet* politikai-

kommunikációs fegyverré tette. Zalaegerszegen pedig láthatjuk, hogy mindennek milyen világ a következménye.

WILLIAM SHAKESPEARE:
HAMLET

(Soproni Petőfi Színház)

Jelmez: Tatár Eszter. **Rendező-díszlet:** Kerényi Imre.
Szereplők: Viczián Ottó, Nemcsák Károly, Piros Ildikó, Huszti Péter, Laklóth Aladár, Kiss Zoltán, Magyar Tímea, Bregyán Péter, Benkő Péter, Győri Péter, Sövegjártó Áron, Keresztes János.

(Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg)

Díszlet-jelmez: Vereckei Rita. **Zene:** Horváth Károly.
Rendező: Bagó Bertalan.

Szereplők: Nagy Péter, Szegezdi Róbert, Szemeyei János, Kiss Ernő, Mészáros András, Szakács László, Mihály Péter, Vizkeleti Zsolt, Ligeti Kovács Judit, Holecskó Orsolya.

Tarján Tamás

MacGorkij látogatása

MAKSZIM GORKIJ: ÉJJELI MENEDÉKHELY

Lesz, akinek Krisztik Csaba saját sorstragédiája kráterében rakétázó Színésze tetszik majd: az önbecsapás és tisztánlátás felpörgető kettőssége, mely végül hurkot kerít a nyakra. Vagy a több ponton is megfiatalított szereposztásból Zöld Csaba tegnap tán még versenysportoló, edzett Szatyinjának üres fölényeskedése. Méhes László (Luka) talán, aki – mint a kigyó – hol siklik, hol megdermed; tekintete, igazul hazug, hazugul igaz szava elől nem könnyű menekülni. Ha nem Méhes, a vörösre mázolt szájú, tar próféta, akkor a legkevésbé sem kigyószerű öltözéke a tetszetős: a félig levedlett piros-fehér csíkos kéz- és lábtyű, a mezelen felsőtestre dobott sárga clownkabát. S miért ne tetszhetne Mihályi Győző (Mihail Ivanovics Kosztiljov), Vándor Éva (Kvasnya), Kocsis Judit (Tatár) a fizikai színházról idegenkedő, de a József Attila Színházban új stílusra kíváncsi és szolgálatkész alakítás-kísérlete? Besenczi Árpád (Bubnov), aki nem csinál titkot abból, hogy nála a hagyományos szövegkövető

színijátás a befutó – és Sztarenki Pál (Klescs), amint elszántan belevág a nem neki kitalált jelek, gesztusok elsajátításába? S kiváltképp Blaskó Borbála, aki meztelen hártya-felsőtesttel, fodros, testszínű szoknyában a feneketlen egzisztenciális mélység – az orosz cím szerint épp a *na dnye* létstáció – táncoló-kerengő, simogató-borzongató nemtője, mozgásával színpadra varázsolva a vészes könnyedséget, amelynek sötét metaforikusságát a rendező, Horváth Csaba minden bizonnal az *Éjjeli menedékhely* egészében fel akarta idézni?

Tetszhet Antal Csaba kopár életteleniségében is hiteles, a megfelelő hirdetésrekvizitumokkal felszerelt gyorsétterem-díszlete. Itt nagyjából semmi a kínálat és kiszolgálás, papírpohárba lehet csörrenteni érte a pénzt. A kulisszákat egy eleinte lötytyedt, majd felfújt és középre húzott, végül leeresztett, szétaposott fekete műanyag bohóc világszerte ismerős, idült mosolyú hatalmas figurája őrzi. Tetszhet Benedek Mari a szegénységet, otthontalanságot szembántó, össze nem

illő éles, tiszta színekkel kifejező eklektikus, absztraháló jelmezkollekciója. A tintát vérző kék, a lankadt piros, az elfuserált zöld, mely égre és tengerre, napkorongra és szerelemre, természetre és bolondériára még csak véletlenül sem emlékeztet. Tetszhet Szabó Mátyás öntörvényű, megszállott – a dialógusokat és mozgásokat a hátsóbb sávból rejtve dirigáló – ütőhangszeres játéka, a helyét elhagyó zenész kalandozása a vegetáció pontosan felosztott birtokán, ahol a tér egy-egy páriához rendelt repeszai egymást sebzik.

Csak ez előadás maga nem tetszik majd szinte senkinek.

A bemutató – bonyolultságában is – elég tiszta képzet. Az angyalföldi színház tiszteletet parancsoló módon a tavalyi évadban vendégrendezőül hívta Zsótér Sándort, „beengedte” *Az öreg hölgy látogatásának* e falak között szokatlan felfogású kiállítását, Ladányi Andreával – egy táncművésszel – a címszerepben. Sikert aratott vele, büszke is a sikerre: a közönséget máig a dicsérő kritikák felnagyított fénymásolatának tablóit fogadják az előcsarnokban. A koreográfus, táncművész, a Fortedanse társulatot alapító és egyes tagjait ebbe a produkcióba is meginvitáló Horváth Csaba a részint a mozgás, tánc, pantomim, jelbeszéd – az általa elgondolt fizikai színház – nyelvére ültetett



FENT: Besenczi Árpád (Bubnov), Ullmann Mónika (Anna), Vándor Éva (Kvasnya) és Méhes László (Luka)



BALRA: Kádás József (Vaszka Pepel), Méhes László, Krisztik Csaba (Színész), Szabó Mátyás (zenész) és Vándor Éva

más szerepeiben is régóta törekvő Méhes át-hidaló megoldásokkal illeszkedik Horváth koncepciójába – Vándor, Mihályi, Kocsis a testkultúrát minduntalan visszatéríti a hagyományos színészethez és a (megl lehet, a szo-

Gorkij-darabbal más jellegű, de hasonló kvalitású „forradalmat” ígérhetett a József Attilában. A matéria ellenállása, az alkotói anyagkezelés ellentmondásossága, a társulat vegyes felkészültsége, a publikum hűvösen tanácstalan tartózkodása és egyéb okok folytán törmelékeiben szép és megragadó, összességében zavaros, széttartó előadás keletkezett.

Blaskó Borbálával és Krisztik Csabával az élen többen perfektiül beszélnek a (nem is egy) test- és táncnyelvet, a mozgásdialektusokat – Besenczi tátozó, ásitó, némán kiáltó arcjátéka viszont a mimikai fiziológia paródiája. A testének hullámzó-ingó foglalkoztatására

katlan mozgáskompozíciók miatt hangerőben, modulációban nem mindig uralt) replikákhoz. A szociális, még inkább az ontológiai hajléktalanság állandóan mozgó, bugyborgó drámájában a második részt az elegáns idős hölgyként üldögélő, nyolcvankilenc éves Bakó Márta kezdi, a fedél nélkül élőket sújtó abnormis rendelkezés hosszas, tagolt felolvasásának kabarészerű etűdjével. (Az el is vetett ötlet szerint a padokra középső kartámlát szerelnének, így a szabad ég alatt alvók nem nyúlhatnak el rajtuk; vagy épp ketten is juthatnának egy-egy padra, „magzati pózban”.) A Blaskó és Szabó kíséretével, táncba-zenébe öelve előadott

magánszám még jobban összezilálja az értelmezés egyébként is kétségesen (akár a zagyvaságig) keveredő régióit, lehúzza emelkedettebb, szimbolikusabb hatás-elemeit (nem a kirakatba ültetett Bakó Márta *önmagában* jó – és jól értelmezhető – előadása miatt). A legtöbbször csak pár ütemre kiterjedő mozgások, mozgássorok belevesznek a sokszereplős színmű szinkronitására: ilyen fokú tördeltséget alig lehet követni, szélesvásznú színházi mozgóképként felfogni. Amikor a Morcsányi Géza fordította Gorkij-szöveg perli vissza jogait az elvontabb jelzésektől (melyek néha csak az alakok foglalkozását képezik le sematikusán, vagy egyéniségükhöz igyekeznek forgó kulcsot adni), a *mondott* dráma héjazatot húz magára, védekezően-magyarázón összetömörödik, szembekerül a *mozgott* dráma nyitottságával. Szinte minden esetben vesztesen kerülnek ki az egymással folytatott versengésben. Ritka, hogy „párosban” játszanának.

A (nonstop) gyorséterem-helyszín első elgondolásra remek aktualizálása a menedékhelynek, hiszen köztudott, hogy a fogyasztói társadalom e közösségítér-típusába részben menekvésként, a biztonság- és közösségkeresés burkolt vagy nyílt szándékával, az uniformizálódás kedvező vonatkozásaiban reménykedve lép be sok (főként fiatal) burger- és kóla-hívó. Semmiképp sem logikus fejlemény azonban – s a jelentéstelen, irracionális fogásokra más példák is akadnának –, hogy a második részben napozóágyhoz hasonlatos, priccsre is asszociáltató, könnyű(szerkezetes) fekvőalkalmatosságok lepik el a hodályt. Ezekkel olyasfajta emelésekbe, forgásokba, erőgyakorlatokba kezdenek a figurák, amelyeket *A tavasz ébredése* debreceni, Horváth-féle színrevitelében, elvontabb ágy/láda/kád/koporsó ácsolatokkal birkózva, meggyőzőbben végeztek el a színészek.

A József Attila Színház előző, 1993-as *Éjjeli menedékhely* is kísérleti produkció volt: Gaál Erzsébet rendezte, stúdióba vitt kamaraopera. Gyengéi mára elhalványultak az emlékezetben, úttörő erényei élnek. Nem elképzelhetetlen, hogy a jövő Horváth Csaba Gorkijából is az innovatív érdemet tartja ébren. Félő, hogy a jövő igen hamar elérkezik: e bemutatót (hasonlatosan a szezon több – más színházban látható –, részértékekkel bíró premierjéhez) nem lesz könnyű hosszasan tartani.

GORKIJ:
ÉJJELI MENEDÉKHELY
(József Attila Színház)

Fordította: Morcsányi Géza. **Díszlet:** Antal Csaba. **Jelmez:** Benedek Mari. **Szcenikus:** Éberwein Róbert. **Dramaturg:** Kompár Valéria. **Zene:** Szabó Mátyás. **Zenei vezető:** Gebora György, Erős Csaba. **Rendező:** Horváth Csaba.

Szereplők: Mihályi Győző, Márkó Eszter, Földeáki Nóra, Andrassy Máté, Kádas József, Sztarenki Pál, Ullmann Mónika, Kovalik Ágnes, Vándor Éva, Besenczi Árpád, Fila Balázs, Zöld Csaba, Krisztik Csaba, Méhes László, Ömböli Pál, Kocsis Judit, Bakó Márta, Blaskó Borbála.

M arokra fogja Susanna a pennát a nevezetes Levélkettősben, hát nincs miért meglepődni azon, hogy a műsorfüzetben közölt üzenet szövege tele van helyesírási hibával. „A fenyves méjén” – írja a grófné férjét csalogató üzenetét. Az asszony szomorúan hozzát teszi: „Ézt ő jól megérti majd!” Két apró, árulkodó mozzanat egy poétikus duettből: a kis szobalány funkcionális analfabéta, Rosina grófné viszont egykor boldog perceket tölthetett férjével a szóban forgó ligetben.

Efféle finomságoktól hemzseg a Szegedi Nemzeti Színház *Figaro házassága*-előadása. Mozart és da Ponte urak – Beaumarchais nyomán – követték az arisztotelészi hármás egység eszményét: egy nap alatt (reggeltől éjszakáig), egyetlen helyszínen (Almaviva gróf kastélyában) játszódik a darab, és a cselekmény is nagyjából ugyanazon a vágányon fut. Anger Ferenc rendező kiigazítja a klasszikus elvet: a játékidő egy év. Tavasztól tavaszig. Minden nap ilyen az évben, sugallja; ami egy napon megesik, az éppúgy előfordulhat a többi háromszázhatvanégyen is.

Tavasszal kezdődik a darab, Figaróék leendő szobájában gyülekeznek a szereplők, s mindenki hoz valamilyen virágot. A gróf például vörös rózsát Susannának, Basilio pedig cserepes virágokat. Kis kapójával meg is próbálja elültetni őket a vetett ágy(ás?)ban, ahol előbb-utóbb Susanna és Figaro szerelmének kell majd *megerednie*. A harmadik cserépnek a takaró alatt lapuló Cherubino két combja közt kapar kis gödröt. A zenemester erősen feminin vonásokat mutat. De hát miért is ne lehetne homoszexuális? Hisz ebben az örült darabban – az öreg kertészt leszámítva – mindenkinek jut pár, sokaknak kettő is, neki már nem marad nő.

A második felvonás rekkenő nyárban játszódik. És valóban: itt adódik a legtöbb forró helyzet. A grófné szobájának közepén asztal, rajta tál, melyet Figaro tölt föl jéggel. Az előadás egyik legérdekesebb megoldása Cherubino nevezetes áriája: „Asszonyok, lányok, halljátok hát: Ámor, az álnok, szíven talált.” A grófné és Susanna érdeklődő mosollyal várják a kis kamaramuzsikálást. Ám néhány frázis után elkomolyodnak: ez nem egy ártatlan gyermek, hanem egy vággyal teli kamasz éneke, akinek a varázsa rögvést megperzseli őket. Az apród nyomban megszimatolja a bennük ébredő vágyat, s egy jégkockával simogatja végig a grófné kezét, arcát, mellét. Farkasréti Mária arcán egy *asszony* fájdalmas emlékezése cikázik át: vajon milyen régen cirógatta meg őt a férje? Kónya Krisztina és Rác Rita (Susanna) finom különbségtevessel produkálják a közelgő testi szerelemre már annyira áhító *menyaszonny* gesztusait. Mozart *Figarójában* az a leggyilkosabb, ami a legártatlanabbnak tűnik.

A harmadik felvonás természetesen az ősz. „Gyorsan elszáll a nász virága” – éneklí áriájában a grófné, s hullanak a levelek. Farkasréti Mária sötét, hatalmas drámai szopránja itt zeng a legeragadóbban, itt árad belőle legerősebben a figurát körülölelő melankólia. Az első szereposztás kvartettje hang-nagybirtokosokból áll. Nekem semmi kifogásom, ha egy Turandot, egy Adriana Lecouvreur, egy Luna gróf és egy Ferrando zeng Mozart színpadán, ha egyébként megadják szólamuk karakterét. Kelemen Zoltán Almavivája per-

Márok Tamás

Egy bolond év

WOLFGANG AMADEUS MOZART: FIGARO HÁZASSÁGA



dig tele van aggodalommal, de a legvakmerőbb tettehez is összeszedi bátorságát, ha a boldogságáról van szó. Amikor Susannának öltözik, váratlanul elvékonyított, komikus hangon szólal meg. Az ember csak addig nem hisz a fülének, amíg meg nem jelenik Rácz Rita, aki úrnője kosztümjében kolléganője sötét tónusát mímeli. Nemcsak ruhát és szerepet, de hangot is cseréltek. A két egyenrangú Susanna

BALRA: Vajda Júlia (Grófné),
Érsek Dóra (Cherubino) és
Kónya Krisztina (Susanna)

LENT: Nánási Helga (Cherubino),
Rezsnyák Róbert (Almaviva) és
Rácz Rita Franciska (Susanna)

cenként ébred öntudatra, és veszti el a fonalat a csel-szövények között, egyik pillanatban gőgös úr, a következőben szánni való szoknyapecér, majd érkeinek kiszolgáltatott férfi. Ám a hősi bariton, amely megszólal, mindvégig formátumot ad a grófnak. Nagy bosszúáriája a zenedrámái formálás csúcsa az előadásban. Mellette Cseh Antal Figaróként nyersebbnek, plebejusabbnak tűnik. Ez a Figaro korántsem annyira hatékony, mint volt *A sevillai borbélyban*. Ám áriáit Cseh olyan elszánással és akkora hanggal formálja meg, hogy nincs kétségünk: veszeljes fickó! Farkasréti méltóságos asszony min-



Veréb Simon felvételei

közül Kónya Krisztinában erősebben ragyog az ifjú lány boldogságvárása, Rácz Rita aktívabb, szubrette-sebb, szexibb. Kónyával inkább megtörténnek a flörtök, Rácz a lényével provokálja ki őket.

A negyedik felvonás árnyas fenyőerdejét elszáradt karácsonyfák „alkotják”. A produkció időpontja január-február, az ünnep utáni kiábrándulás időszaka, és az előadás nem táplál illúziókat a boldog befejezést illetően. Figaro sapkában érkezik, majd kesztyűt, munkavédelmi szemüveget húz, s áriájában nekiáll fát aprítani. Amint a nőket szidja, fejszéjével a tuskón a kis lucfenyőt csépele. A fináléban mindenki előkap egy csokor hóvirágot, mondván, közeleg a tavasz. De addigra már elszállt minden illúziónk, amelyet hűségéről, örök szerelemről, boldog jövőről valaha tápláltunk.

A *Figaro* a maga tizenegy szólószerepével Mozart legszövevényesebb operája. Az összegubancolódo cselszövéseket nehéz követni. Ám – ahogy a karmester, Pál Tamás egy másik zseniális zűrzavar, *A végzet hatalma* kapcsán mondta – nem arról van szó, hogy zagyva lenne a librettó, hanem arról, hogy maga az élet ilyen bonyolult és sokértelmű. A szegedi produkció nagy erénye, hogy a cselekményt teljes világossággal bontja ki – anélkül, hogy a darab, a jellemek, a szituációk veszítenének többértelműségükből, komplexitásukból. Ugyanakkor meghagyja a művet csálhatatlan vígoperának. A közönség jól derül azon, hogy amikor az erőteljes alkatú grófné a ruhacserét javasolja a filigrán Susannának, kétkedő fejcsóválással hozzáteszi: „A sötétség tán segít...”, s a publikum örökre szívébe zárja őt. Cherubino a harctérre indulva egy komplett csatát játszik el. A bariton dolgozik, s a mezzo ellopja a show-t.

A friss diplomás Nánási Helga lírai szopránja egyelőre erőtlennek tűnik Cherubino mezzo szólamára, Érsek Dóra hangja pedig élesebb a kívánatosnál. Ám mindketten olyan hévvel és hittel téblábolják végig a kotnyeles kamasz szerepét, hogy a hallgató hajlamos

megfeledkezni énekprodukcójukról, mert sokkal fontosabbat kap cserébe: egy plasztikus figurát.

A *Figaro házassága* úgy kezdődik, mintha csak folytatódna. Nincs igaz antréja a nyitánynak. Az embernek az az érzése, csak belekapcsolódik valamibe, ami már régóta tart. A háromszáz fős teremben Pál Tamás pálcával nélkül dirigálja az együttest. A gesztus is jelzi, hogy ezúttal nem zenei főnöknek tartja magát, hanem hasznos közreműködőnek, aki csak segít, koordinálja az – amúgy teljesen maguktól zajló – folyamatokat. Nem mintha kétségeink lennének afelől, hogy az áttetsző zenekari hangzás, a szabadon vágató együttesek alapos próbák eredményei. Ám a végeredményben sokkal inkább Mozart zabolátlan száguldását érezzük, semmint a szigorúan szervezett rendet.

WOLFGANG AMADEUS MOZART:
FIGARO HÁZASSÁGA
(Szegedi Nemzeti Színház, Kisszínház)

Fordította: Vidor Dezső. **Dramaturg:** Kenesey Judit.

Díszlet-jelmez: Molnár Zsuzsa. **Karigazgató:** Kovács Kornélia. **Vezényel:** Pál Tamás, Kardos Gábor, Koczka Ferenc. **Rendező:** Anger Ferenc.

Szereplők: Kelemen Zoltán/Rezsnyák Róbert, Vajda Júlia/Farkasréti Mária, Kónya Krisztina/Rácz Rita Franciska, Cseh Antal/Fülep Máté, Érsek Dóra/Nánási Helga, Szonda Éva/Tóth Judit, Kóbor Tamás/Hajdu András, Altorjay Tamás/Gábor Géza, Koczor Kristóf/Mátis Kelemen, Merényi Nicolette/Huszár Barbara, Piskolti László/Böröcsök Bálint, Suvada Aranka, Szabó Adrien. **Közreműködik:** a Szegedi Szimfonikus Zenekar és a Szegedi Nemzeti Színház Énekkara.

Koltai Tamás

Testkultúra

TASNÁDI ISTVÁN: FÉDRA FITNESS

Harmadik változatát készítette el Phaidra-drámájának Tasnádi István. Az első német workshop volt négy német és hét Krétakör-színésszel; a berlini Schaubühne kortársdráma-fesztiválján mutatták be 2001-ben. A második a Salzburgi Ünnepi Játékok Fialtal Rendezők Projektje keretében készült alapítványi támogatással és a stuttgarti Állami Színházzal koprodukcióban, német és krétakörös színészek közreműködésével, a címszerepben Udvaros Dorottyaival. A harmadik, legújabb változatot volt krétakörös színészek játsszák a KoMa társulat tagjaival közösen az Eurocenter Club Fitness nevű két helyiségében *Fédra fitness*



címmel. (Szövegében az előző variációra hajaz, de rövidebb annál, néhány helyen felfrissült, és egyes szövegrészek más helyre kerültek.)

Ez tehát az első tisztán hazai produkció a Phaidra-dramából. Az első kettőt Schilling Árpád rendezte, a mostanit Tasnádi. Ez itthon különlegesebb dolog, mint Németországban vagy Angliában, ahol nem válik el olyan élesen az író és a színházi ember. Az előbbit is az utóbbiak közé számítják, és természetesnek tartják, hogy egyes írók tudnak rendezni; nem úgy-ahogy, hanem *rendesen*. Ha mást nem, a saját darabjaikat – gondoljunk olyan régi motorosokra, mint Beckett, Heiner Müller és Pinter –, de nemcsak azokat. A szerző jó esetben szimbiozisban él a színházzal. Tasnádi ilyen jó eset.

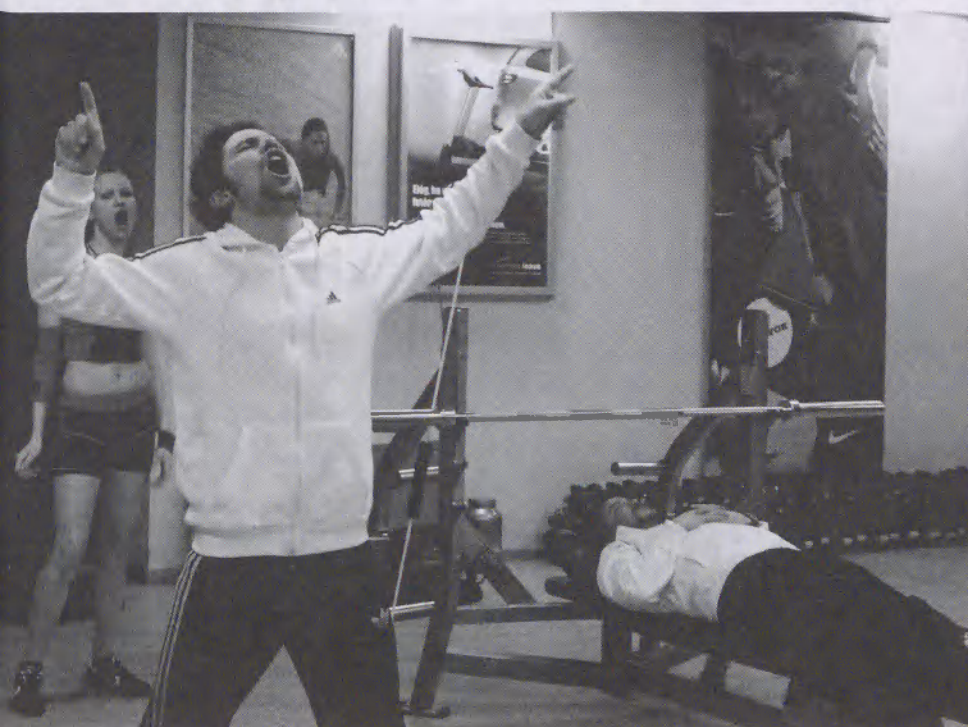
Egyértelmű, hogy rendezőként könnyedebben veszi a darabját, mint Schilling. Lazább vele a viszonya. Ha Schilling mítoszleigazítást végzett, Tasnádi fölfogása mítoszparódia. Előjáték gyanánt a nézők csoportos vezetésben vesznek részt a nagyobbik fitnesszteremben – mint Madame Tussaud-nál –, melynek során találkoznak a különböző izomerősítő padokon gyűrő („tömegező” vagy „szálkázó”) mitológiai alakokkal. (Független társulatok ismert tagjaira lelünk bennünk.) Már ez sejteti, hogy azért vannak itt, pontosabban azért *itt* vannak, mert máshol már nincs helyünk a számukra, nem létezik olyan mitológia, amely kortárs befogadói szempontból érvényes lenne. Az antikoknak a mítosz valóság volt, nekünk virtualitás. Cyber-tér. Nem véletlen, hogy Thészeusz és Phaidra – a darabban – idióta fia, Minitauroszt cyber-szemüveggel járkál, videojátékokat játszik, „fél éve benn kering a labirintusban”. A második szint címe: „Harc az amazonnal”. A Pap lefordítja Hippolütoszra: „Ahogy apád kinyírja anyádat.” Így válik a mitikus történetekből paródia, a mitikus térből pedig korunk egyik trendi terepe: a fizikum kifejlesztésére alkalmas fitnesszterem. A kultusz mint pusztá testkultusz jelenik meg. A testkultúra mint kultúrapótlék. Gyúrj, hogy érvényesülj!



FENT: Csákányi Eszter (Phaidra), Jaskó Bálint (Hippolütosz) és Lass Bea (Kar)

LENT: Lass Bea, Jelinek Erzsébet (Kar), Jaskó Bálint és Scherer Péter (Thészeusz)

Magát az előadást egy kisebb, ugyancsak jól felszerelt teremben tartják, ahol a dialógok általában edzés – *kangoo, kickbox, stretching, pilates, fitball* és hasonló nyalánkságok használata – közben zajlanak le. Mi sem természetesebb ennél: hány filmet látunk, amelyben a szereplők legfontosabb konfliktusaikat fekvő nyomó padokon izzadva vagy kocogás közben tárgyalják ki. Fő a kondíció. Meg a lelki *wellness*. Phaidrának is összeállítanak egy személyre szabott edzéstervet – őriznie kell a formáját, ha a mostohafiára hajt –, a beszélgetés közben rögtön *step-aerobikkal* nyit. A hosszú kómából fölébredt Thészeusz is szinte azonnal nekilát kinyomni a feje fölött pihenő súlyt. Az indulatok fölgerjesztésére vagy levezetésére használt folyamatos gyúrás mint állandó háttércselekvés egyben életmód-paródia is – csak az egymástól távoli, szeparált padokon lefolytatott *közösülés* nem illik a rituáléba: túl stilizált –, és így a mítoszparódia mellé párhuzamosan belép a szellemileg silány, elgagyisodott, agyatlan celebvilág karikatúrája. „Tobzódik, lihegve tombol a / Végfogyasztók társadalma.” Erről szól a *Fédra fitness*. A világbíró Thészeusz kómából ébredt pöffeszkedő hóbörgéséről. A tisztaságmániás, mimózaalkú, túlérett kamasz



Hippolüosz pubertásos szexualitásáról és infantilis politikai-hatalmi programjáról. A tompa agyú, alattomosan szolgálatkész macsó briganti Szaurosz szenvtelen agresszivitásáról. A simulékonyan okoskodó, „mentálhigiénés személyi tréner” Pap cinikus intellektualizmusáról. Egyedül az idióta Minitaurosz kap – mentális fölfogóképesség híján – felmentést és jutalmul egy váratlanul föltisztult befejező monológot, amely (mint az antik drámák istenítéletéről beszámoló hírnöke) meghirdeti a világvége-cunamit.

És persze itt van maga Phaidra, aki – megfosztva az előző előadás-változatok idegenség-mozzanatától – teljes valóját alapkonfliktusának, az öregedés rémének és a zsigeri ösztönnek szentelheti. Ez a dráma optimális kifejezést kap Csákányi Eszter játékában, aki néhány finoman ironikus külső vonással párhuzamosan teljes mértékben interiorizálja, belülről ábrázolja a folyamatot. Játékában az a legszebb, ahogy kendőzés nélkül kiadja magát, pontosabban átadja magát az érzéseinek, és utat enged a szenvedélynek. Tasnádi ezt igen szép, lírai monológban abszolválja. Történetesen olyan helyen ültem, ahol Csákányi és a Hippolüoszt játszó Jaskó Bálint takarta egymást. Egyikük arcát sem láttam a percekig tartó – a fiú részéről néma – kapcsolat alatt, de a jelenet (Csákányi leheletfinom, halk, telített szövegmondásának köszönhetően) hangjátékként is élvezhető volt. Ez a pár perc nyilvánvalóan ráébresztett arra a tényre, hogy Tasnádi fölényesen birtokolja a nyelvet, hexameterben, különböző versformákban és prózában egyaránt. A darab szellemesen stilizált szövegében – az antik-imitáció és a gazdaságpolitikai zsurnalizmusra épülő kortársi frazeológia kölcsönösen egymásra vetített parodisztikus hatásában – él igazán. A dikció a színészek legfontosabb eszköze, ezen túl típusokat kell körülírniuk. Különösebb erőfeszítés nélkül megteszik. Játékuk *rendben van*, és ezzel sem degradálni, sem fölértékelni nem szeretném őket. Jaskó Bálint tenyérbe mászóan semmirekellő Hippolüosza, Zrinyi Gál Vince bamba izomember Szaurosza, Bánki Gergely értelmiségi megmondóember Papja, Scherer Péter kisszerűen krakéler héroszimitátor Thészeusza (akit „leszívott a végtelen kalandjáték”), Jelinek Erzsébet és Lass Bea fitnessrutinból mozgó-szövegélő Kórusa a mai köznapi sémákból ismert természetes mentalitás szerint *viselkedik*. Így kívánja a szórakoztató szándékból született, tanulságos előadás, amelyben minden kétséget kizárólag összegeződik a szerzői és a rendezői értelmezés.

Katona László Minitauroszának érzelmi-látványos erővel elmondott zárómonológja zöckent ki élvezetünkből. Hogy azért mégse *annyira* nyugodtan menjünk haza.

TASNÁDI ISTVÁN: FÉDRA FITNESS (Eurocenter Club Fitness – KOMA és ALKA.T)

Díszlet-jelmez: Vereczkei Rita. **Zene:** Szemenyei János. **Dramaturg:** Veress Anna. **Produkciós vezető:** Gyulay Eszter. **Író-rendező:** Tasnádi István.
Szereplők: Csákányi Eszter, Jaskó Bálint, Scherer Péter, Zrinyi Gál Vince, Katona László, Bánki Gergely. **Kar:** Jelinek Erzsébet, Lass Bea.

Ritka és kegyelemteli pillanat, mikor a színész nem szerepet játszik, hanem maga lesz a szerep. Mikor sem erőlködést, sem technikákat, de virtuozitást sem lehet felfedezni az alakításában, csak figyelni egy megírt figura kivételes létezését az élő személyben. Színházjáró emberek egész tárházát raktározzák fejben az ilyen csodáknak, persze ki-ki mást és mást, ízlése szerint. Ha valaki kollekciójából esetleg még hiányozna Mária Nádas Péter *Találkozásából* (gondolom, fiatalok előnyben), ajánlom, keresse fel a Tivolit: nekem Mária most már Bánsági Ildikó marad. Egészen pontosan talál rá a drámai szöveg, az emléképek „felmerülésének” tempójára és hangütésére, hitelen és magától értetődő lesz minden mondata. Felépíti, sőt feltornyosítja a múltat, mint valami szigorú, gonosz érzésekkel teli tömböt, és közben boldog félmosolyokkal réved el a visszaemlékezés iszonyai közt rejtőző derűs pillanatokban. Visszafogott gesztusai és a csendes, finom mozgásokban látni az asszony hajdani boldogságát, látni a férjét, aki kacagatta és megcsalta, a komikus és kellemetlen rokont, a pribékeit, a platánokkal borított terecskét, az érzelmek mély, kacér és borzasztó epizódjait. Mindent éppen csak annyira villant meg, amennyire a színpadra írt mondatok láttatni kívánják. Nádas zongító, ritmizált szövege lélegzik, ahogy a színésznő emlékeibe merülve húzkodja elő ruhaujjába rejtett keszkenőjét, ahogyan összevegyíti egy arisztokrata hölgy eleganciáját valami kislányos csapongással, ahogy néz a Fiatalemberre, és a hajdani szerelem átfut az arcán. Bánsági Ildikóból egész egyszerűen sugárzik Mária története, viszi a fő szólamot, a rendezés pedig finoman körbeagatja teátrális eszközeivel.

Ilan Eldad rendező Nádas darabjának lüktetését, az emlékezés pulzálását viszi színpadra. Nemcsak Mária és a Fiatalember viszonyait látjuk kirajzolódni a felidézett események szövevényes textusából, hanem vizuálisan és akusztikusan is felbukkannak az élmények, hangok, színek és szavak, meghatározó töredékek. Az egész valami álomszerű lebegésbe ágyazódik, miközben nagyon is konkrét és brutálisan világos, cseppet sem ködös történések játszódnak le és idéződnek elénk. Direkt formában tűnnek fel az emlékképek a díszlet hátsó részét lezáró paravánokra vetítve. A visszafogott és lirizáló filmbejátszásokon látjuk a fiatal Máriát és a Fiatalember bajszos mását a platánok alatt, simogatós szeretkezésüket superközeliemben, végül az utolsó találkozásnál megjelenik a pisztoly, és még egy dörrenés alá is húzza, túlmagyarázza, hogy mi történt.



Sz. Deme László

Felfénylő emlékek szimfóniája

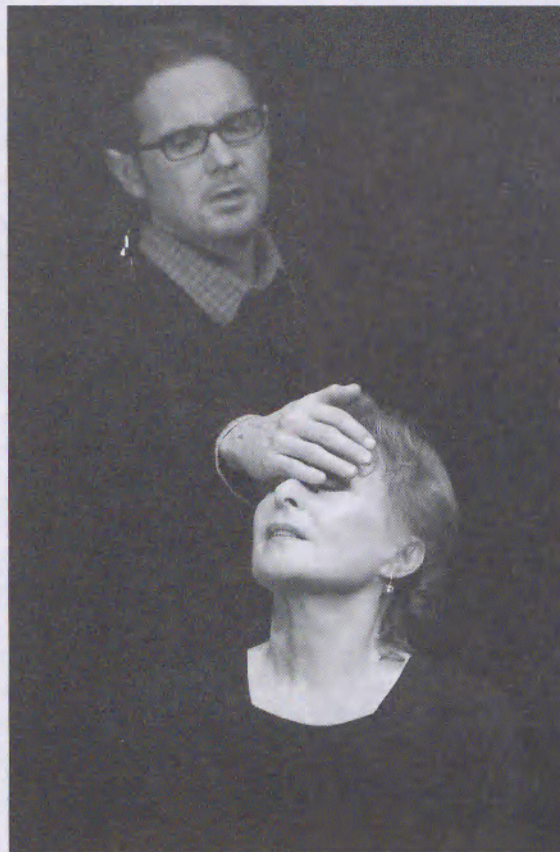
NÁDAS PÉTER: TALÁLKOZÁS



Bozsó Péter (Fiatalember) és Bánsági Ildikó (Mária)

Ügyesebben szívja magába a szöveg hangulatát az előadás többi eleme. Vidovszky László zenéje, mely az egykori utószó szerint a darab szövegen túli fele, felvételtől szól, és hangsúlyokat vagy disszonanciákat kever a mondatokhoz. Főként az ütősök csengenek és bonganak, sajátos univerzummal szélesítve a drámai teret. Hasonlóképpen gazdagítja az emlékek felfénylését, lassú körbejárását, kiélesedését és halványulását az igazán pompás és invenciózus világítás. (Ismerősöm szerint a világításnak ez a fajta kidolgozása az izraeli színházra jellemző, ahol Eldad munkásságának java részét töltötte.) A fények lassú koreográfia szerint követik a szereplőket, és szórnak el fényhangsúlyokat a kis szobában. Iványi Árpád díszlete nem festi pirosra az ajtót, de kiemeli a bejáratot, mert egy keretet helyez szinte túskeként a színpadra, amelyen túl levelek borítják a játékteret. Bár nincsenek falak, az avarral felszórt rész mégis falszerűen ér

véget az ajtókeret vonalában, amelynek innenső részén a szerzői utasítás szerint berendezett szobácskát látjuk, ámbár puritán nyomor helyett inkább a hajdani arisztokrata felmenők világát idézve. A fény ebben a játéktérben vándorol, lassú ritmussal pásztáz végig az uzsonnaasztalkán, átlép a rézágyra, azután az ajtókeret következik, majd a hátsó traktus. A kivilágított körvonalak gyengülnek és erősödnek a mondatok hangulatától függően. S ahogyan maga a történet lassacskán átkerül valamiféle magasabb rendű realitásba, úgy oldódnak fel a fizikai korlátok is: eljön a pillanat,



Schiller Kata felvételei

amikor a képzeletbeli fal már nem akadály, mert a két szereplő egy lépéssel átkerül a szobából az elhullott levelek borította térre vagy akárhová. Remekül van világítva az utolsó kép is, mikor a Fiatalember már lemosdatva, megtisztulva fekszik az ágyon, Mária mosdatás utáni öngyilkossága a mérgezett borral pedig egy csendes, nyugodt séta lesz, ki a színról a hátsó takarásba. Már eltűnik a szem elől, mikor egy hátulról érkező fénynyaláb még a hátsó vászonra festi egyre növekvő sziluettjét, fényben csengetve le az eseményeket. Ezzel a fénydramaturgiával összhangban a színészek mozgását is meghatározza egy lenge koreográfia: szertartásszínház a hétköznapiakból gyúrva. Cortés Sebastian beállításaiban rituálé lesz a kávé kortyolásából vagy az ágyra, székre ereszkedésből. De minden mozgás lassú és merengő, vagy ha úgy tetszik: végtelen, mert az előadás finomabb hangot üt meg, hiányoznak a Nádas instrukcióiban feltűnő érzelmi kitörések. Talán e visszafogottság miatt indul nehezen az előadás, s bár később is alig akad hirtelen mozdulat, addigra valahogy kivájódik az előadás melankolikus medre. Így jelentőssé válik akár egy korty bor is a kristálypohárból, az pedig már egészen dinamikus és intenzív, mikor a Fiatalember szinte erőszakosan, mint valami nemi görccsökkel küszködő eb feszül az aszszonynak, mert nem akar hinni neki, és Mária feszes derékkel fordul el tőle, határozottan eltartva a fejét. Van ebben a mozzanatban valami gyermeki bénaság, bénultság és valami a szülői kegyetlenségből: Mária története és a múlt itt gyűri le végérvényesen a Fiatalember ellenállását.

Bozsó Péter Fiatalembere kissé kopott, mai ruhában jelenik meg, és odaadó figyelemmel követi a gyász-estélyiben suhogó Bánságit. Jánoskúti Márta jelmezei

két generációt állítanak szembe, és Bozsó a fiatalok tétovaságát játssza el. Amikor szöveghez jut, partner, máskor pedig jelen van, hogy az asszony megnyílhatson, és belső zaklatottsággal reagál Mária monológjaira. Talán a belső izgalom időnként túl is csordul a zilált gesztusokban és mimikában, mindazonáltal végigvezet azon a belső kálvárián, amely az idegen és mégis ismerős nőből rázúduló emlékek súlya alatti görnyedéstől egy megtisztulás-piéta szertartásáig vezet. Érdekes Nádasnak ez a figurája: egy kontrapunkt, amit lassan, de biztosan magába olvaszt a főszólam. Valaki, aki a múltrol csak emlékképekből értesül, de kénytelen átadni magát a hallottak erejének. A magam nézői attitűdjére ismerek benne, hiszen bár Nádas darabja formailag igencsak progresszív kortárs műnek számít ma is, a tartalmi utalások miatt az elmúlt rendszerben való álmatag vájkálást vártam az előadástól. De nem: a színpadi világ kikerüli a történelmi konkrétumok kísértését, nem akar belemerülni a múltba, csak elmesél belőle egy szándékoltan költőire hangszerelt történetet.

NÁDAS PÉTER: TALÁLKOZÁS (Budapesti Kamaraszínház – Tivoli)

Díszlet: Iványi Árpád. **Jelmez:** Jánoskúti Márta. **Dramaturg:** Radnai Annamária. **Koreográfus:** Cortés Sebastian. **Zeneszerző:** Vidovszky László. **Hangfelvételen közreműködik:** Krulik Eszter, Polónyi Ágnes, Schlanger Tamás. **Asszisztens:** Kabódi Szilvia. **Rendező:** Ilan Eldad. **Szereplők:** Bánsági Ildikó m. v., Bozsó Péter.

Halász Glória

Anzikszt

TOJÁSÉJ

Abágyadt déltengeri napfény és a mindenség misztikuma, Maurice Ravel zenéje és Weöres Sándor egysorosra egymás és nyolc színész társaságában vendégeskedik a színpadon. A nézőket házigazdaként az est megálmodója, Balázs Zoltán üdvözi. A rendező az egysorosból álmodott sokszólamú mozgásszínházat, könnyedet és mégis tételt bírót. A tét pedig az én és a másik keresése.

Az útkeresést fekete székek és rózsaszínű flamingófigurák szegélyezik, a fekete ürességben szinte csak ennyi az, ami nem az emberben gyökeredzik (díszlet: Katus György). Időről időre felbukkanó kellék továbbá a tojás, ami a padlón görög, esetleg a színészek testén loccsan, de néhány teremtésmítosz szerint a tojásból

keltünk ki mi magunk is. Tehát az is kapcsolódik az emberhez. A tojást testhajlatba szorítják, ajkak közé veszik, majd, akár a darabbeli temérdek cigarettát, szájból szájba csókolják. Egymás között keringetik az életet. A székeken kikölthetők a tojások, a férfiak kotelanak rajtuk feszengve – ez a sok, játékosan erotikus

utalás egyike. Vagy játszható velük és rajtuk székcserés támadás, éppen a *Bolero*-finálé alatt: az egyik színész utolsóként kicsusszan a sorból, majd egy vágat követően ismét ő lesz az első. Az előadás záró képsorában éppen egy efféle pajkos hatalmi harc olvad a sötétségbe, az örök körforgást ekképpen székfoglalós móka jeleníti meg. Szenvedélyes játékoság, játékos szenvedélyesség, ez jellemző leginkább az előadásra. A tér másik díszítő- és elválasztóeleme a flamingórengeteg, amire nem feltétlenül kell értelmes okot keresni. A rózsaszínű madarak önmagukban is ravelien hajlékonyak és buják, nem mellékesen tojásrakók ők is.

Tompa Ádám,
Lendváczy Zoltán,
Fátyol Kamilla,
Fátyol Hermina és
Orosz Ákos



Koncz Zsuzsanna felvétele

Ha mégis kutakodnánk az „értelme” után: az asztrológia szerint a flamingó Vénusz „háziállata”, másképpen a szerelemé. Innen nézve érdemes összevetni a tér másik struktúrálóelemével, a székekkel. A világot sarkaiból kimozdító vágy ilyenformán ellenpontja a helyhez kötöttségnek. Mint a madár a fészeknek, hiszen előbbi az utóbbiból repül tova. Nőies és férfias szimbólumok ezek.

A játék tere egyszerűségében is bálteremre, legálábbis egy fogadás helyszínére emlékeztet, ezt erősíti a szereplők mezítlábas eleganciája is. Merthogy a *Tojáséj* majd' másfél órájában a mezítláb jól megfér az eleganciával. A társasági esemény velejárója a pózolás és a másik nem utáni hajtóvadászat. Összegezve: mindenki a formásabb arcát mutatja a parti mikrovilágának. A *Tojáséj* nyolc színésze (Bakos Éva, Fátyol Hermina, Fátyol Kamilla, Simkó Katalin, Lendváczy Zoltán, Orosz Ákos, Páll Zsolt és Tompa Ádám) egymagában és párban sokféleképp mesél az este során – a világmindenség törvényeiről például –, de a legfontosabb mégis az, hogy mit és hogyan mutatnak a másoknak. A bölcs filozófián túl a világmindenséget valójában mozgó vágynak tart tükröt az előadás. Méghozzá görbét. A sokszori passzázs a székek között megmutatja azt a szellelbélelt vándorlást, amelynek során a szereplők a kezdeti kötöttséghez képest eljutnak az emberi vágyakhoz. Hatásos kép, mikor a lányok jólféltetését felváltja a borzas fészek, és leolvad róluk a rafináltan mesterkéltnél máz. Vannak jelenetek, amelyek békebeli képeslapot idéznek (mondjuk inkább: zenélő képeslapot, hiszen a szótlansághoz Ravel zenéje szól), amit a tenger mellől adtak fel a „néző” névre hallgató

címzettnek. Ezt a képet színezik tovább a tengerpart színeiben: kékben és zöldben, okkerban és lazacban tündöklő női ruhák (Breckl János jelmezei). A makacsul a földre tapadva, sellőszerűen elfekvő nőket és férfítársaikat hosszú percekig keresztül vonszolják ki az éppen ellenkező neműek a tér közepéről, ahová magukat kelletve rendre visszacsusszannak. Egyáltalán: igen sok a tapadás és a csusszanas az előadásban. A mozgásanyagra is jellemző az emlegetett kettősség: lebegnek a falon vagy a másik vállán tipegve, a mélyben vigyázó kezekbe vetik magukat, máskor helyből a padlóra zuhannak. A kezek tulajdonosai pedig ezerarcúak:

erővel telt férfi, vagány és hajlékony kemény fiú, rezdülő és kíváncsi kölyök, akik mind a nőiségre és a férfiszagra eszmélő gyereklányt vagy éppen a bájosan romlott vampot kapják el.

Az előadás a már említett végtelenített zárással valójában befejezetlenné, bármikor folytathatóvá válik. Kiragadott darab az élet (szét)folyásából, elmesélhető történetszál nélkül is, csupán hangulatokkal és ezek költői képekbe öntésével. A dramaturgiában vannak ugyan sarokkövek, de a köztük lévő űrt improvizáció tölti ki, amit ha szükséges, maga a rendező instruál az előadás alatt. Nem mintha esetlegesség jellemezné a produkciót. Az improvizáció ellenére alig akad sikerületlen mozdulat, igaz, a visszatérő ismétlés olykor monotonná laposodik. Sok ugyan a tojás a színpadon, de egyetlen záp sincs köztük.

TOJÁSÉJ (Maladype Színház –
Thália Színház, Új Stúdió)



Zene: Maurice Ravel. **Jelmez:** Breckl János. **Díszlet:** Katus György. **Rendező:** Balázs Zoltán.

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

Stuber Andrea

Operett kitérővágányon

PARTI NAGY LAJOS – DARVAS FERENC: IBUSÁR

Itt van, mire vágytál, Sárbogárdi Jolán: *A Bajkhálló huszármene* az Operettszínházban – ujjong bennünk a saját titkos és empatikus Jolánunk.

Első hallásra talán meglepő, hogy a musicalekre és klasszikus operettre szakosodott Nagymező utcai teátrum is elővette az ország számos színházát bejárta Parti Nagy-művet, de jobban belegondolva egyáltalán nem természetellenes: ezúttal az *Ibusár* zenés huszeretti fertály került autentikusokhoz. A mű másik vonulataért sem kell ab ovo aggódnunk, hiszen akiket Béres Attila rendező az operettszínházi bemutatóban szerepeltet, prózai színészként is képesek szépen helytállni.

Amennyire nehéz volna elképzelni a rongyos kis Ibusár megállóhelyet az Operett aranyozott stukkókkal körbedíszített nagyszínpadán, annyira könnyedén helyére kerül a Raktárszínházban. Túri Erzsébet díszlete korrekten leomló: beázás mintázatú falak, „ROHAGY MEG ÉVA” falfirka, kitörött-megragasztott üvegtábla a lengőajtón, horpadt szemetes, hiányos pad. Sárbogárdi mama konyhája, ahogy kell, kicsi és zsúfolt: kényelmetlen asztal, hokedli, húsdaráló, polcon befőtt, bögrék, zománca vesztett téasztásúró, világító Jézus-portré (vö. operaházi *Fidelio*).

Azután térülj, fordulj, hullj alá lurexfüggöny, s máris egy másik világ tárul elénk: művirágokkal, műgalambokkal, műszívekkel és irdatlan mennyiségű csi-csával-micsával. Túri Erzsébet leleményesen alájátszik az operettparódiának. Pazarul túlhajtott jelmezeiben még a flittert is flitterrel eszik *A Bajkhálló huszármene* szereplői. Van itt minden, mi szem-szájnak (hány)ingere: a hatfős huszártánckar karácsonyfadíszekkel ékesített, világító lengedezővel megtűzdelt huszárcsákót visel, Talpighy gróf fürdőszobakék, kapucnis tisztis díszegyenruhát. Akad plüssállattal rakott szoknya és még számos egyéb vizuális nyalánkság. (Személyes kedvencem az az apró, csillogó tornacipő-rendjel, amely Talpighy gróf kebelén fityeg.) A tervező által kínált világ látványos „idiotizmusa” alapján az Operettszínház ezúttal minimum öniróniával ábrázolja önnön műfaját. (Bizonyos, hogy azt, nem pedig az operettszerző Sárbogárdi Jolán égbekiáltó dilettantizmusát. Jolánt ugyanis nem komikus vagy tragikomikus hősnőnek mutatja az előadás, hanem drámainak.)

Az első és legígéretesebb percekben Anyuska, vagyis a minden körülmények között a családiaság melegét

sugárzó Lehoczky Zsuzsa tekeri a húsdarálót a nyitány ritmusára. Míg megszólalnak egy szál zongorán az operettdallamok – itt-ott közéjük keveredik a MÁV-szignál tátititá-tititája –, Anyuska előkészületeket tesz a libafasírtra, amely a későbbiekben majd balul sül el. Azután belép a vonzó orgánnumú Siménfalvy Ágota Jolánja, aki kicsit fiatalabbnak, szebbnek és sokkal kedvesebbnek látszik annál, semhogy egészen reménytelennek tűnjön a sorsa. Ugyanakkor végtelenül finom és érzéletes az a ránc a két szemöldöke között, amely mind komorabban regél egyrészt az alkotás fáradalmairól, másrészt az élet egyéb nehézségeiről. (Talán a színészetéről is. Amikor Amália hercegnasszonyként lovas huszárnak adja ki magát, Siménfalvy még a görbe lábakat is eljátssza.)

A produkció első félóráját zavarba ejtővé teszi, hogy már-már összehozhatatlanul elváljak egymástól a két ibusári nő konyhai kesergője (balról) és a Jolán szerette operett háborús idillje (jobbról). Bár ugyanazok a játszó személyek – mindenekelőtt Siménfalvy gyorsöltözik elképesztő tempóban, amikor csapzott barna lányból viruló, szőke hajzuhatagú Amália hercegnasszonnyá vált át és retúr –, mégis szinte azonosíthatatlanok. Hiába hordja az ájulékony Amália a Jolán barna strapacipőjét, annyira elüt tőle, hogy nem segíti a nézők eligazodását a műben.

Szintén nem látszik semmiféle dramaturgiai/színészi összefüggés vagy megfeleltetés Bajkhálló *Rikhard* huszár kapitány és Kleisermann Mihály muzikális kalauz között. De ezt a nem egyezést azért úgy kell elképzelni, hogy a két alakot öltő Mészáros Árpád Zsolt remekül kiteszi mindkét hőst. Bajkhállóként bűbajos rajzfilmfigura, hatalmas szemekkel, mesés bajusszal, kisfiúsan legörbített szájjal – ugyanakkor virtigli operettbonviván. Misi kalauzként pedig kistérségi MÁV-donhuán, mélyen dekoltált ingben, vastag láncokkal a nyakában, hódító mosollyal enyhén kiélt arcán. Lehoczky Zsuzsának a huszeretben ringlispíles szám és egy természetes toalett jut. Földes Tamás viszont bőségesen kiélvezheti mind a kéjesen rögögtető Talpighy gróf hazaáruói buzgólkodását, mind pedig Vargányai állomásfőnök önerőből előtérbe tolt magányosságát és társkereső igyekezetét. Némiképp felelőssé is tehetjük Földest az előadás második részének súlyos és nemkívánatos elborulásáért. Mert például a Jolánhoz intézett levelét az indokoltnál hozzávetőleg kétszer nyomatékosabban és hosszabban adja elő.



FENT: Siménfalvy Ágota (Sárbogárdi Jolán)

JOBBRA: Siménfalvy Ágota (Amália) és
Földes Tamás (Talpighy)

Evvel el is érkeztünk a produkció problémájához, amely minden bizonnyal a rendező szándékaiból eredeztethető. Talán a társulat drámai erejét kívánta Béres Attila bizonyítani – mintegy pápábban a pápánál –, vagy csak nem találta az optimális egyensúlyt, a groteszk-ironikus összefonódást a mű két szála között, mindenesetre koromsötétbe fordítja a darabot. Jellemző példája ennek az a betét, amikor az előadásban megelevenedik előttünk a nőnap ünnepség, ahol az állomásfőnök kihúzza a gyufát Jolinál. Béres behoz ehhez egy egész MÁV-férfibrigádöt az asztal köré. Ettől Vargányai rámenős udvarlása majdhogynem olyan benyomást kelt, mintha itt partiba vágni készülének a jegypénztárosnőt.

A rendezés egyéni módon oldja meg a befejezést. Jolán az előadás végére konkrétan esztét veszti. Mint (élő)halott fekszik a színen az utolsó képben. Egy fehér frakkos férfi fehér fénybe lépve énekel fölötte zsoldárszerűséget, operettslágerrek többé-kevésbé latinra fordított szövegével.

Parti Nagy Lajos *Ibusárja* bájos, könnyed, csöppet szívfacsaró játék. (Magam egyébként úgy vélem, hogy az egyszemélyes változata az igazi, mert abban nem fél tucat szereplő hozza ugyanazt az egy Parti Nagy-stílust, hanem egy.) Nem bírja el, ha teljes súlyával ránehézkedik az összes szerencsétlen hős, akit nyelvi bravúrában a szerző odaszögezett tollával a papírra.



Schiller Kata felvételei

**PARTI NAGY LAJOS – DARVAS FERENC:
IBUSÁR**
(Budapesti Operettszínház, Raktárszínház)

Zenei vezető: Darvas Ferenc, Mihalics János. **Zongora:** Balassa Krisztián, Mihalics János. **Dramaturg:** Ari-Nagy Barbara. **Díszlet-jelmez:** Túri Erzsébet. **Koreográfus:** Ragács László. **Rendező:** Béres Attila. **Szereplők:** Siménfalvy Ágota, Mészáros Árpád Zsolt, Lehoczky Zsuzsa, Földes Tamás, Faragó András, Kéring László.

Szántó Judit

Jobb félni a farkastól

EDWARD ALBEE: KÉNYES EGYENSÚLY

Sok mindent megkísérel Bodolay (így, keresztnév nélkül szignálva rendezését, amely kedves kis modorosság engem a pályakezdő Ascher Tamás Asherjeire és Asereire emlékeztet), hogy rajtahagyja kézjegyét a Magyar Színház Sinkovits Imre Stúdiójában lezajlott bemutatón; magam a leghálásabb a masszív húzásokért vagyok, amelyek – nyilván Gecsényi Györgyi dramaturg segítségével – bő egyórásra (!) és egyetlen részre tömörítették a teljes terjedelmében nehezen elviselhető, háromfelvonásnyi, önméltlésekkel és öncélú agyketyegtetésekkel tűzdelt szólatinát.

Tulajdonképpen önméltlések maga az egész dráma is: a négy évvel korábbi *Nem félünk a farkastól* újabb felöntésének kísérlete. Az ilyesmi ritkán sikerül; a vállalkozásból főleg az derül ki, micsoda megismételhetetlen *opus magnum* a „Virginia Woolf”. Amelynek önmaga metaforájává növesztett két hősét itt törpe, jelentéktelen kispolgárok igyekeznek követni, akik valóságos, tétre menő küzdelem helyett csak böllenednek egymással, csak heccelik egymást, és akiknek valódi fájdalmai, egész szenvedéstörténete és ugyanakkor egymáshoz fűződő kiirthatatlan szerelme nem lényegíti át, mint Martha és George esetében, a verbális patvarzkodást. Albee-nak e második esetben nem a drámai emberábrázolás, hanem egy kétségkívül szellemes tétel illusztrálása volt a szívügye: azé a „kényes egyensúlyé”, amelyet egymáshoz láncolt emberek kényszerű együttélésében csak a status quo kétségbeesett őrzése, egymás kínzásának gondosan kicentizett hófoka biztosíthat. Mellesleg ebből a szándékból sokkal jobb dráma is születhetett volna, ha a szereplők kevésbé érdektelenek.

Figyelmet érdemel, hogy Albee mindkét darab esetében szükségének látta egy későbbi beállító házaspár jelenlétével „megdobni” a cselekményt, de itt is Nick és Honey a hitelesebb duó. Harryre és Ednára viszont szimbolikusabb küldetés van kiróva: ők a rettegést, a káoszt, Agnes szavaival „a dögvészt” jelenítik meg, amely ezt a szánalmas életformát fenyegeti, és a „kényes egyensúly” csak az ő eltávolításukkal menthető meg.

Egy óra öt-tíz percre tömöríteni ezt a darabot üdörös, de jobbá még nem teszi. Bodolay még a mi forradalmas újításokban szűkölködő színház történetünkben is tisztos múltra visszatekintő fogásokkal

operál; ilyen, hogy a színpadi tévé képernyőjén pergő bokszmérkőzés szájbarágós párhuzamaként a szereplők tusakodását is egy nagy meccs egyes meneteinek állítja be. A színpad padlóján kettő darab plüssnyuszi is hever, holott a gyerekkorba való regresszió legföljebb Juliára jellemző. Valamit tán mondani akar a fölöttébb csúnya szobabelső is, a két, színben, stílusban össze nem illő bútordarabbal; mellesleg a fehér ülőkék folytonos átrendezése is sugallni próbál valamit. Van aztán egy vakmerő brechties pillanat is:



Szélyes Imre (Tobias) és Moór Marianna (Agnes)

amikor a szövegben elhangzik a „kényes egyensúly” jelzős szerkezet, a hat szereplő mozdulatlanra dermedve kiáltja a nézők felé: „Ez a darab címe!” Úgy ám. És fogás, nyersebben szólva *mache* Claire beállítása is akrobatamutatványokkal provokáló po-jácává; róla aztán végképp nem tudni, kicsoda, hogy került ebbe a reménytelen helyzetbe.

Mindettől azonban még nem hatna ilyen csüggesztőnek az előadás. A rendező élhet ilyen-amolyan,



Schiller, Kata felvételei

Szélyes Imre, Moór Marianna és Kubik Anna (Claire)

modern avagy posztmodern fogással, lényeges feladata ebben az esetben – azaz egy alapvetően realista színmű esetében – mégis az volna, hogy meggyőzze a szereplőket az előadás céljáról, figurájuk emberi tartalmáról. A jelek szerint ez elmaradt, és ezt minden alakítás megsínyli. Moór Marianna például kiválóan el tudna játszani egy kontúrosabb, életteljesebb Agnest is, míg most csak téblábol indokolatlan ki- és belépések között, és magára hagyatva váltogatja a tétováságot, a hisztériát és a gonoszkodást. Tobias felszínesen megírta, puha szerepéhez viszont Szélyes Imre jóformán semmit sem tesz hozzá. E társulaton belül sokat látni őt vezető szerepekben (délceg természetével, karakteres arcával ki is rína az epizódszerepekből), ezeket azonban valami állandó, erőtlenséggel ellensúlyozhatja. A ritkán látható Kubik Annát (Claire) igencsak megpróbálta a sors és a rendezés: elképesztően előnytelen jelmezét egyetlen őszinte pillanattal sem ellensúlyozhatja, ellenben magánszámok laza sorozatában ugrálhat, különködhet, négykézláb csúszhat-mászhat, „feküdj – föl!” mutatványokat és illetlen mozdulatokat végezhet, bohóckodhat végkimerülésig. A családi kvartett negyedik tagjaként Auksz Éva mint Julia viszont akár hiteles is lehetne, ha valamivel erőteljesebb volna.

Hámori Ildikót mint Ednát Mihály Pál (Harry) sze-

mélyében semmitmondó partnerrel sújtotta az előadás, ő maga viszont az est legüdítőbb színfoltja: barbarózsaszín kislányjelmezében, rózsákból összeállított kézimunkakosarával eleve valami elütőt, valami kísértetieset hoz a produkcióba, és ezt a hatást az arcára fagyott édeskés mosoly, az életformává vált hamis gügyögés alól ki-kivillanó dühödt gonoszsággal el is mélyíti. Az ő megjelenése és játéka az előadás egyetlen stilizált mozzanata.

Ez az este tehát kevésbé sikerült. De ne feledjük, hogy amikor még kerek volt a világ, a most nyolcvanegyedik évébe lépett Edward Albee volt az utolsó, a legfiatalabb tagja annak a vezető drámaírókból álló elismert nemzetközi csapatnak, amellyel a XX. század második fele joggal büszkélkedhetett. Feltűnése megalapozottan tetsző reményt keltett arra nézve, hogy ez a sor utána sem, sosem fog megszakadni.

EDWARD ALBEE: KÉNYES EGYENSÚLY (Magyar Színház, Sinkovits Imre Színpad)

Fordította: Réz Ádám. **Díszlet:** Szlávik István. **Jelmez:** Tordai Hajnal. **Dramaturg:** Gecsényi Györgyi. **Rendezőasszisztens:** Hűbér Tünde. **Rendező:** Bodolay. **Szereplők:** Moór Marianna, Szélyes Imre, Kubik Anna, Auksz Éva, Hámori Ildikó, Mihály Pál.

Ugrai István

Ideg-sok(k)-ház

BÉRHÁZTÖRTÉNETEK 0.1

A Bodó Viktor vezette Szputnyik Hajózási Társaság – Modern Színház- és Viselkedéskutató Intézet-Labornak, úgy tűnik, gyorsan sikerült megtalálnia a maga kifejezőeszközeit és stílusát, mely leginkább a hétköznapi élmények és események extrém helyzetekben való ábrázolásában, tabukat és gátlást nemigen ismerő, posztmodern, a szélsőséges naturalizmust egyfajta látomásossággal ötvöző színpadi nyelvben teljesedik ki. E különös elegyből kibomló, zilált, abszurd és váratlan képek általában a mindennapjainkhoz kapcsolódó szorongás vagy frusztráció köré szerveződnek. A *Bérháztörténetek 0.1*-ben az alkotói közösség életünk legintimebb terepét, a lakásokat veszi célba.

Legyünk ingatlankereskedők Budapesten, s eget rengető furcsaságokkal, lököttebbnél lököttebb emberekkel, elképesztő szokásokkal fogunk találkozni. Itt mindenkinék a legjobb esetben is csak egy kereke van, amely pusztán arra teszi alkalommá, hogy fiziológiai szükségleteit olajozottan ki tudja elégíteni. Tökéletesen hétköznapi, hallomásból vagy akár saját tapasztalatból ismerős embereket, illetve történeteket látunk: új lakásba költöző szerelmespárt, szilveszterkor házibulit csapó „baráti társaságot”, különféle összejöveteleket tartó szektaszerű közösséget, ködös miniszterelnök-gyűlésbe veszett elszánt patriótát, castingügynökséget, az otthon passzióból nem leő magányos bolygó hollandit vagy gazdag mai vándorcigányt.

Bodó Viktor rendezése – mondhatni: szokásosan – nem törődik a történetmesélés linearitásával (mert nem is történetről, hanem *a mi életünkről* van szó), számos jelenetet egy-egy villanással – konkrétan a lámpa le- és felkapcsolásával – old meg. Igyekszik kizárólag olyan pillanatokat megmutatni, amelyek illeszkednek egyedi látásmódjához, s gyakran alkalmazza a párhuzamos történetvezetés technikáját, így téve dinamikusabbá a jelenetváltásokat. Az előadás ennek ellenére többször leül, pedig a két dramaturg, Turai Tamás és Ari-Nagy Barbara valószínűleg így is keményen szelektálta az ötletkavalkádot.

A Vinnai András és Tasnádi István által létrehozott, rendkívül könnyed, humoros és fantáziadús, élő és pontos alapszövegre Bodónak – hiába vett részt ő is az írásban – nincs mindig adekvát új ötlete, a szándékos repetitívitás sem hoz feltétlenül újat: például a villanykapcsolgatós poén tíz bevetés után már akkor sem túl

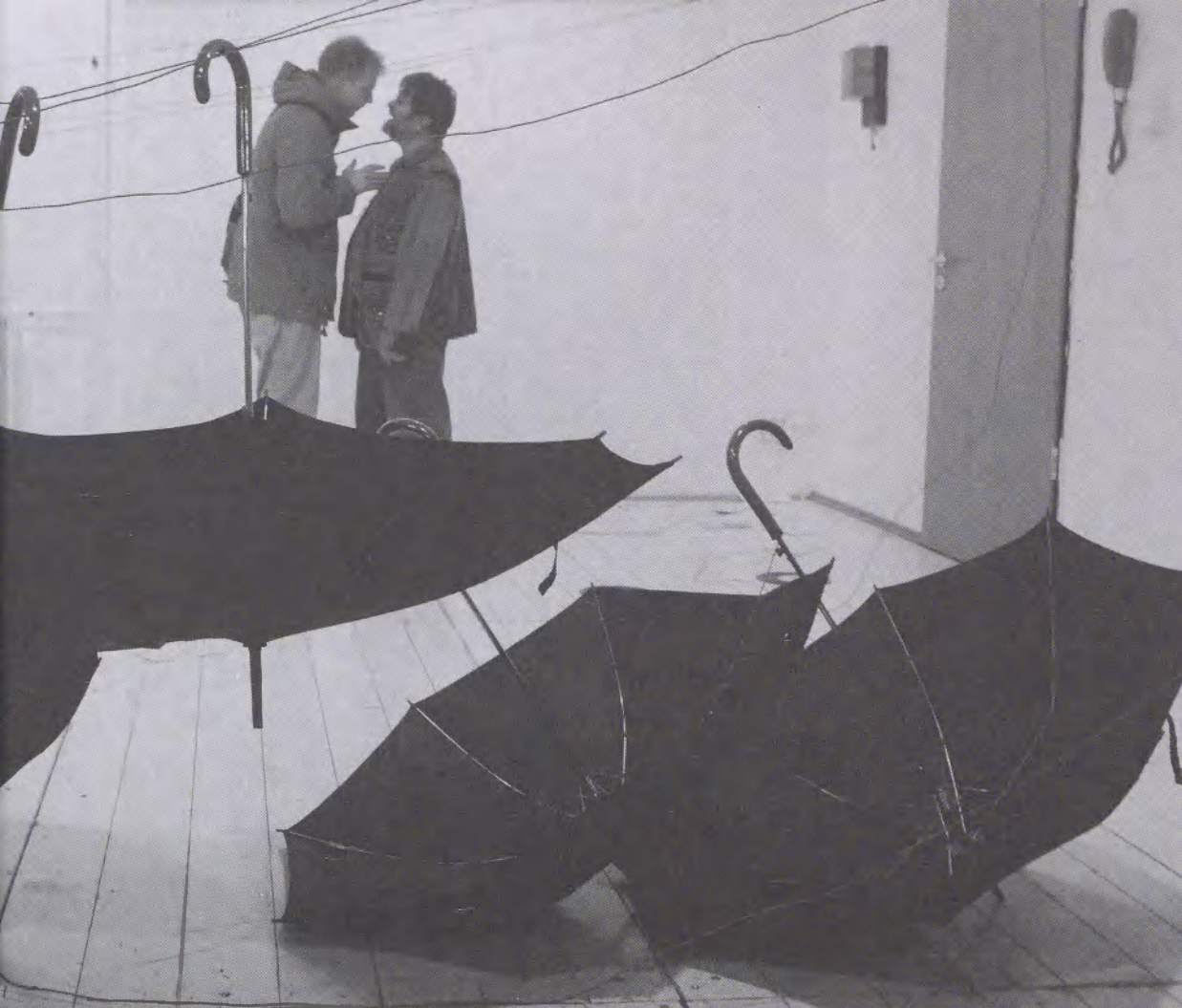
Jankovics Péter, Fábián Gábor, Székely Rozália, Hay Anna és Koblicska Lőte

izgalmas, ha alkalmazása nem öncélú (vagy ha mégis, akkor öniróniával használják). Az elvétett ritmusszerkesztéssel leginkább saját magának tett keresztbe a rendező: egy-egy jelenet nem képes felülmúlni az előző szkeccs hatását, például az erős és energikus szilveszteri bulit nehéz túlszárnyalni.

Szerencsére azonban ilyen tetőpontból több is akad. Az egyik Csákányi Eszter kék képes jelenete, amelyben a felvételen addig fokozza sokkját és meglepődését, hogy egy teljesen átlagos idősebb hölgy figurájából



Fábián Gábor és
Gyabronka József



Koncz Zsuzsa felvételei

meghökkenítő hirtelenséggel és felépítettséggel hozza ki az ördögöt. Lukáts Andor az előadás egészében viszsztatérő ajtó- és zárvizsgálgatása, bár a színész mindig ugyanazzal a bizonytalan, gondolkodó, amolyan „elszállt” viselkedéssel jön be, végig érdekes tud maradni. Gyabronka József a kezdetben önironikus, de egyre jobban megkeseredő ingatlanmenedzser szerepében sokkolja a nézőt, amikor az előadás hangvételeitől idegen, mert klasszikus drámai érzelmeket keltő jelenetben félholtra issza magát. Tóth Simon Ferenc ügyesen és kreatívan váltogatja szerepeit, mindegyikhez külön figurát és gesztusrendszert dolgoz ki. Szabó Zoltán bátran és pontosan, intim és agresszív magatartást vegyítve jeleníti meg a miniszterelnök levadászását célul kitűző nacionalista srácot, anélkül, hogy demagógiába hajlana. Fábián Gábor leginkább hangból és szélsőséges arcjátékból építi fel figuráit, akiknek varázsa beszámíthatatlanságukból ered. Pető Kata a bocsánatkérő lány szerepében kellőképpen elrejti szándékait, így nézve azt a fajta misztikumot, amely amúgy az előadásnak fontos eleme. Hasonló karakter Pálfalusi Zsolt filozófiatanárja, akinek kiselőadása a David Lynch *Mulholland Drive*-jában felbukkanó Cowboy hatását idézi: váratlan, érthetetlen, bár értelmez és megoldást kínál. Gera Marina gátlástalanul vállalja a hétköznapi értelemben ciki pillanatok, anélkül, hogy átlépne a civil kíváncsiság kielégítésének szférájába. Jankovics Péter örült diktátorként irányítja az embereket, s többi szerepében is hasonlóan agresszív és kegyetlen.

A *Bérháztörténeteket* a Szputnyik bázisának nagytermében játsszák, amelynek minden előnyét és hátrányát

igyekeznek kihasználni. Nagy Fruzsina ezúttal inkább a ruhák jellegével és fazonjával, nem a színekkel jellemez. A Keresztes Gábor és Sztojanov Georgi által összeválogatott zeneszámok bravúrosan bővítik a jelenetek értelmezési tartományát, miközben a rendező és a színészek pontosan világítanak rá a megszólaló popzenei introk és futamok ürességére – ami ezúttal nem negatívum.

A produkció egyik legnagyobb húzása a befejezése: a színészek kivonulnak egy kis szobába, hogy lejátszassák a zárószámot, amely a MU Színház épületéből kilépve még az utcán is visszhangzik. Mintegy erősítve a nézőben azt az érzést, hogy csak pár jelzésértékű lakást és a bennük zajló életet látta, de ha körbenézünk hazafelé haladtunkban, eszünkbe jut, mennyi mindent rejthetnek a falak.

BÉRHÁZTÖRTÉNETEK 0.1 (Szputnyik Hajózási Társaság – Modern Színház- és Viselkedéskutató Intézet-Labor, MU Színház)

Jelmez: Nagy Fruzsina **Dalszövegek:** Juhász Kristóf.
Dramaturg: Turai Tamás és Ari-Nagy Barbara. **Zene:**
Keresztes Gábor, Sztojanov Georgi, Soharóza.
Asszisztens: Tóth Péter. **Rendező:** Bodó Viktor.
Szereplők: Csákányi Eszter m. v., Gera Marina, Hay
Anna, Koblicska Lóte, Pető Kata m. v., Székely Roz-
ália e. h., Fábián Gábor, Gyabronka József m. v.,
Jankovics Péter, Lukáts Andor m. v., Szabó Zoltán,
Tóth Simon Ferenc, Pálfalusi Zsolt.
Special guests: Hajduk Károly és Keresztes Tamás.

Herczog Noémi

„Egyedül” a nézőtéren

KATASZTRÓFA MARATON

Nézőbarát színházra törekedni nem kell félnetek jó lesz. Azért az ambivalencia a részemről, mert egyfelől nem jogos, hogy nézőbarátságot várjak el bármely előadástól, másfelől hiába igaz egy életérzés, ha formába öntése képtelen lekötni a figyelmet. Persze akadhat szerencsés kivétel a nézők között, továbbá a publikumtól elvárható a koncentráció, mégis van egy-két alapvető oka annak, hogy többnyire miért nem szuggesztív a *Katasztrófa Maraton*. A játék végén üveges szemmel, magányos bábként összeeső színészek motívuma utólag adja meg az előadás ívét. Csakhogy ez az elem a korábbi jelenetekben nem kap hangsúlyt, ezért azokat értelmezni kellett volna, nem pusztán elénk tárni, mivel így a többnyire sötét teremben a nézők külön-külön is egyedüllétre ítéltetnek.

Beckett látszólag nem foglalkozott a közönség igényeivel, mégis, ha rá gondolok, a kényszeredett nevetés jut elsőre eszembe. Ez az, amit legfőképpen hiányolok az előadásból. Természetesen az estét kitevő, egymástól független tizenegy töredék is változó kaliberű. Több közülük csupán egy izgalmas ötlet, aminek megvalósulása, kibontása már nem olyan virtuóz, és nem is mindegyikben nyilvánul meg a humor olyan átütően, mint a híresebb művekben, de például az *Altatódal* kifejezetten költői.

Mégis, bár látszólag Beckett már megrendezte ezeket a színpadra vagy rádiójátéknak szánt szövegeket, a színpadi utasításokat ugyanúgy értelmezni kell színrevitelkor, mint magát a textust. Nem állítom, hogy erre nincsen példa az előadásban. A *Szindarabtöredék* tuskéje íjjá alakul, az *Altatódal* hintaszéke pedig monoton ringás helyett virtuóz táncná válik Kántor Kata játékában, ám a szövegből, amely lényegében egy halott megidézésének rítusa, épp e formajáték által csak a felszínes szépség marad meg. A *Szindarabtöredék*ben elementáris erejű a groteszk antiparabola-jelenet, amikor az „égből”, mint a megtestesült reménytelenség, váratlanul alázuhan az egymást kínzó lelki szegények közé egy pléhfesület.

Ellenben ha a színpadi utasítás szerint a *Nem én* című monológot csupán egy száj adja elő, két eshetőség van. Vagy megkíséreljük a lehetetlent, azaz megvi-



Szász Dániel és Kövesdi László a *Szindarabtöredék*ben

lágítjuk és egy nagyítóval a még a Szkéné intim terében is elvesző apró száját a nézők számára megpróbáljuk nagygyá varázsolni, intellektuálisan felfogható, de át nem érezhető „nagyotálként” – az előadásban ez történik –, vagy értelmezzük és a saját eszközeinkkel megfogalmazzuk, mi is a száj szerepe a monológban, mit jelent az, ha egy színész csupán mechanikus eszköz, akiből egy száj is elég...

A koncepció maga, a ritkán játszott töredékek felfűzése egy estére, izgalmas gondolat, hiszen Beckett univerzuma egyetlen szubjektív hang variálódásából áll, nála az életmű világképe egységet alkot. Ez a maratoni katasztrófa-dömping mégis elgondolkoztatja az embert, hogy voltaképpen mennyire igaz a beckett világlátás. Hiszen a hosszan vegetáló ember sorsa az életben nem tarthat a végtelenségig. Előbb-utóbb vagy javul a helyzet, vagy eljön az öngyilkosság pillanata. A *Katasztrófa Maraton* egy rövid életfázis változatait merevíti ki egy lírai hangba, amely nem alkalmas árnyalatok festésére vagy az igazság mérlegelésére. Egy életérzés mindig abban a formában őszinte, ahogyan megéljük.

Kérdés persze, kinek kell megélnie. Azáltal, hogy az előadásban többnyire a szerencsétlenség módozatai variálódnak, át fogjuk-e érezni a szenvedést a szentimentalizmus eszméje szerint? Ahhoz, hogy a beckett hang átszűrődjék a töredékeken, a humor semmiképpen sem nélkülözhető, márpedig a második résztől kezdve csupán a címadó kulcsjelenet: a *Katasztrófa*, illetve a *Jövés-menés* csillant meg némi iróniát. Az előbbi egy „anti-Pügmalión”-szituáció. Gőz Istvánt Kövesdi László és Góbi Rita ráncigálja instruálás címén a talapzaton. Beállítják, akár egy szobrot, anélkül, hogy



Schiller Kata felvételei

a színészt mint alkotót a legkisebb mértékben igénybe vennék. A jelzésértékű instrukciók annyiban villantják fel a helyzet groteszk mivoltát, amennyiben a színészek egyénisége átsüt a betanult drámai utasításokon. Ez a jelenet arról szól, hogy a színész a rendező bábja. Egy olyan társulat, mint a Tünet Együttes, amelyre különösen jellemző a tündéri sziporkázás képessége, és egy olyan rendező, aki már többször bizonyított, erőteljesebben cáfolhatná az ilyenfajta „alkotásmódot”, ha a három színész az instrukciók megkoreografált követése helyett szabadon, saját nyelven karikírozhatná ki a beckett-i görcsös rendezőt.

A töredékek ismétlődései attól költőiek, hogy ugyanazt mennyire változatosan képesek elmondani. Vagyis csak látszólag mondják ugyanazt. A tizenegy töredék posztmodern egyesítése persze kiad egy sormintát, melyben a pusztá látványt (*Némajáték*) a lecsupaszított hang (*Zene és szöveg*) követi, és ily módon az érzékelésmódok általában váltogatják egymást, de a tizenegy hasonló jellegű darabból mégsem a változatosság élménye szűrődik le, hanem az egyhangúságé. Ezt mindenképpen ellenpontosítani kellene a színpadi megoldások variálásával. Szépek ugyan az egymásra rímelések, de ezek is a monotonia felé visznek. A sötétség például jó ötlet a rádiójátékokhoz, de csak egyszer, és éppen azért, mert sötétben az ember hallása kiélesedik, és apró neszekre is figyelni tud. Ellenben ha a szöveget egysíkú hanglejtéssel, ráadásul végig hangosan halljuk, ez a jelenség nem érvényesül, ráadásul a sötétség egy kevésbé kívánatos feltételes reflexet is kiválthat.

Voltaképpen itt abba is hagyhatnám, de vannak az előadásban szépséges pillanatok, amelyeket nem akarok említetlenül hagyni, elsősorban azért, mert egy félresiklott próbálkozás még mindig százszorta jobb, mint az örökös biztos út, és az előadás arról is tanús-

Szász Dániel és Kántor Kata az Aitatódalban

kodik, hogy Simon Balázs mélyen belefeledkezett Beckettbe (sajnos szinte a depresszióig). Ezért most következzen a Szépséges Részek Listája: Kántor Kata virtuóz ringása és Szász Dániel, amint eggyé válik a hintaszékkel. Góbi Rita buzgómócsing és pajkos rendezőasszisztense és Kövesdi László egyszerre kényeszeres és zenévé lényegült köhögése, valamint Papp Ágnes szolmizációra lecsupaszított népdala. Zárásképpen pedig Szabó Márta az előadás elejéről, ahogyan a Szkénét jelképező ironikus giccsangyalt *dominává* változtatja, s Cupido-nyilával csalogatja elő Gőz Istvánt a zsákjából, hogy az a maga minuciózus fészülködés-számával – amelynek betetőzéseként végül örömmel fedezi fel a nem létező, fészűfogakon fennakadt hajszálat – *reményt* adjon a „burleszk”-jelenet végén.

KATASZTRÓFA MARATON

(Tünet Együttes – Dunaújvárosi Bartók Kamaraszínház és Művészetek Háza – Jászai Mari Színház, Tatabánya – Szkéné Színház)

Műfordítás: Bart István, Feldmár Terézia, Romhányi Török Gábor, Tandori Dezső. **Zeneszerző:** Vedres Csaba. **Kosztüm:** Földy Erika. **Rendező:** Simon Balázs. **Szereplők:** Góbi Rita, Gőz István, Kántor Kata, Kövesdi László, Papp Ágnes, Szabó Márta, Szász Dániel.

Tompá Andrea

Húsba vág: dráma és pornográfia

SIMON STEPHENS DRÁMÁJA KAPCSÁN

„**O**rizkedjenek attól, amit ilyen jól megmutatnak” – int Jean Baudrillard a pornográfiáról írott esztétikai-filozófiai eszme-futtatásában, amelyben tulajdonképpen a hiperrealizmus alaptéziseit fogalmazza meg. *Pornó-sztereó* című esszéje¹ talán az egyik legalkalmasabb eszköz, értelmezési dimenzió a kortárs dráma olvasásához. Simon Stephens *Pornográfia* című darabja és a belőle készült hamburgi előadás megértéséhez ez lesz a segédletünk. Mivel a hiperrealizmus a kilencvenes évektől kezdve hódít igazán teret a színházban és a drámában, és hat ma is, nem felesleges visszaillesztani ebben a tükörben: hol is kezdődik az ábrázolás elmozdulása. Baudrillard szerint a pornóban.

Írása a hetvenes évek derekán születik, az amerikai hardcore pornó térhódításának évtizedében, a pornó (filmes) paradigmaváltását követően.² Okfejtése válasz arra a kihívásra, amit a pornó, ez az új filmes forma a reprezentáció, a kép és az illúzió szempontjából hoz. Baudrillard értelmezésében a pornográfia az ábrázolás, a reprezentáció vége (e filozófusnak egyébként gyakran vannak véglátomásai, próféciai): „a perspektíva terének végét jelenti, ami az imagináció, a fantázia tere is ugyanakkor – a látvány vége, az illúzió vége”, mivel, úgy véli, „túlságosan közlelől nézünk, azt látjuk, amit valójában sohasem láthatunk”. „Minden túlságosan valóságos, túlságosan közeli ahhoz, hogy igaz legyen. Ez az, ami rabul ejt, a realitásnak ez az eltúlzása, a dolgok hiperrealitása. A hiperrealizmus nem szürrealizmus, hanem egy látásmód, amely elúzi a csábító jelleget a túlzó láttatással.” A pornográfia tehát egyrészt ábrázolási mód, a „közeli”: a kamera belevág a húsba (*meat shot*, mondja a szaknyelv a genitáliák közeli ábrázolására). Ez felszámolja az illúziót és ezzel együtt a vágyat és a csábítást, és végül akár a reményt is. Másrészt pedig egy voyeurt, kukkolót, megfigyelőt feltételez. Mintegy a kortárs (sietve hozzáteszem: főleg nyugat-európai) drámának a képlete mindez (magyar változata nincs), és nem is hódított nagy teret: pár éve végigsöpört és mára talán lecsengett egy német drámahullám. „Megadja



»azt a bizonyos többletet« – folytatja Baudrillard. – Ez már a szín igazsága a moziban vagy a tévén: annyit adnak már, színt, relief-jelleget, magasan valóság-hű szexet, mély és sikító hangokkal, hogy nincs már mit hozzáadni, illetve mit adni cserébe. Abszolút reprezentáció: egy kicsit túl sokat adva elvesznek mindent.”

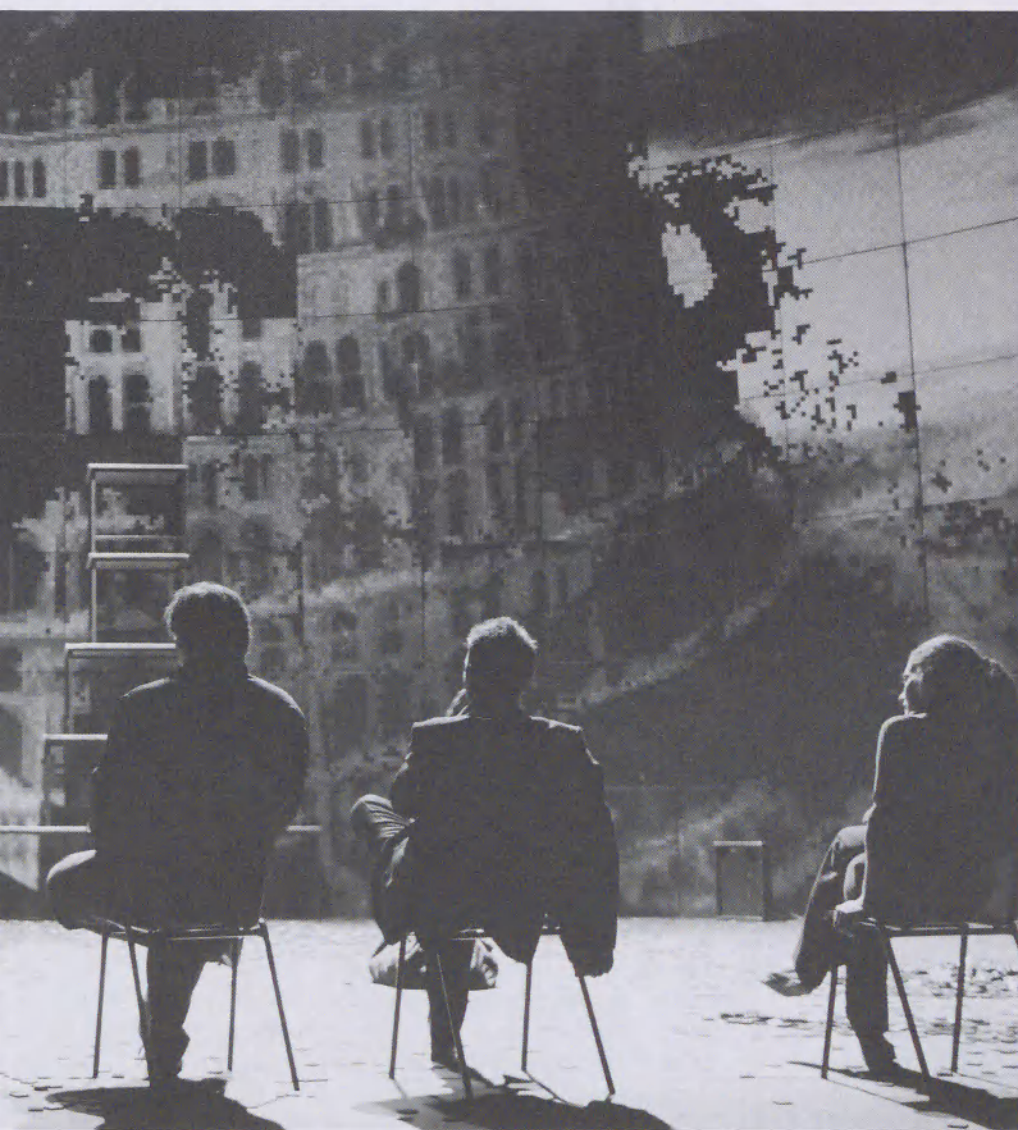
¹ Jean Baudrillard: Pornó-sztereó. *ExSymposion*, 1992/1–2. (Fordító neve nincs feltüntetve.)

² Lásd erről még Varró Attila: Mese felnőtteknek. Amerikai pornóklasz-szikusok. *Filmvilág*, 2005. augusztus.

Ez a „kicsit túl sokat adva elvesznek mindent” – azaz az *egészet* megmutatva vesznek el mindent – (lehet) a kortárs dráma nézőjének tapasztalása is, ezért is utasítja el gyakran a kortárs drámát. Mert úgy vélheti, elveszi tőle az illúziót, a titkot és a reményt. Ez a kortárs dráma hiperrealizmushoz kötődő modellje, a Sarah Kane- vagy Mayenburg-darabok, az új brutalizmus vagy *in-her-face* dráma típusa.³ A „nézés” rendkívül közeli, és éppen ezért tökéletesen illúziótlan. Nem arról van szó, hogy a kortárs dráma tematizálja-e magát a pornográfiát – olykor persze azt is, mint ahogy magát a kukkolást is (mindkettőre van friss példa is a magyar színpadon: Toepler Zoltán *Gecy* és Carlos Murillo *Dark play* című darabja). Hanem a látásmódját, hatásmechanizmusát veszi kölcsön. Bármilyen abszurd, de igaznak tűnik: a mai nézőhöz közelebb állnak Csehov száz éve élt hősei, mint az ilyen drámákban ábrázolt kortársai, állítja Jevgenyij Griskovec kortárs orosz drámaíró, s a Presznyakov testvérek, a legtöbbet játszott



A Pornográfia hamburgi előadása



Citibor Bahrty felvételei

orosz drámák szerzőpárosa osztja nézetét. Mert a (színházi) néző ettől a mindent megmutató, illúziókat felszámoló kortárs drámától és a benne végletekig lecsupaszított és felnagyított valóságtól gyakran elfordul. Ugyanakkor, akárcsak a pornográfiában, „nincs mit adni cserébe”, ahogy Baudrillard mondja: nem lehet

séges érzelmi azonosulás, de még csak viszony sem. Az érzelmi azonosulásra szocializált néző elfordul ettől a színháztól.

Még nem volt alkalmunk olyan közelről nézni az embert, az emberi tudatot és testet (filmben és drámában), mint a hiperrealizmus korában, amikor a közeli nézés egyben fel is számolja az embert mint személyiséget, és feldarabolja a testet (a szadizmus mellett ez is gyakran tematizálódik). Tanulságos erről a kortársdráma-receptről elolvasni a *Hogyan írjunk kortárs német drámát?* című disputát (SZINHÁZ, 2006. július). Vita-indítójában Tasnádi István szellemesen vázolja a német (de mondhatnánk: nyugat-európai) receptúrát, elsősorban a konkrét emberi perverziók, a torzságok ábrázolását említve tematikai „védjegyként”.

Baudrillard a továbbiakban így fogalmaz: „Legyen minden megjelenítve, legyen minden olvasható, történjen meg minden a valóságban, legyen szemmel látható a hatásosság valamilyen fokán is, mutakozzék meg minden az erőviszonyokban, a fogalmak rendszerében vagy az energiában, amely kiszámítható, legyen minden kimondva, felhalmozva, összeírva, átszámolva: ilyen a szex a pornóban, de ilyen egyáltalán az egész kultúránk vállal-

³ Lásd erről részletesebben Sanja Nikcevic: *Csináljunk új európai drámát.* SZINHÁZ, 2005. július.

kozása, amelynek az obszcenitás természetes állapota: kultúránké, amely a megmutatás, a bizonyítás, a termelő feldarabolás kultúrája.” Szólhatna ez a bekezdés a hiperrealizmus drámáiról is, bár az a dráma, amely ezt a modellt „esztétizálja”, fordítja át esztétikává, csak a kilencvenes évek derekán születik meg.

Simon Stephens 2007-ben írt *Pornográfia* című darabja egy újabb kor filozófiáját mutatja meg oly közelről, mint a pornófilm a genitáliákat, miközben valójában el is távolodik drámai elődeitől, hiszen már nem ábrázolja és nem is reflektálja magát a brutalizmust. A brutalizmust leváltja a terrorizmus, a feldarabolást tehát már nem az egyén, hanem egy láthatatlan ellenség végzi. A hamburgi színház előadása pedig mintha a két mű, a francia filozófus 1976-ban írt esszéjének és az ifjú angol drámaíró meglehetősen ismerős dramaturgiájú művének lehetséges találkozását tükrözné. (A Stephens-drámát egyébként a szegedi Kisszínház is színre vitte ebben az évadban, Bodolay Géza rendezésében, meglehetősen visszhangtalanul – sajnálatára e sorok szerzője sem látta a magyar előadást. A hamburgi produkciót a nyitrai fesztiválon láthatta, a fesztivál nem egyetlen értékelhető, bár legteljesebb darabjaként.)

Stephens darabjában sem pornófilmről, sem pornográf aktusokról nincs szó; csupán magának a pornográfia filozófiájának, a felszámolt személyiségek életének, mechanikus mindennapjainak közönyös, illúziótlan kukkolófiájában vesz részt a néző. Valahogy úgy, ahogy a World Press Photo legutóbbi kiállítását a „szociális pornográfia” hajszozásának nevezték, mint-hogy fő attrakcióját, a szegénység és nyomor hatásadás képeit közömbösen szemlélhettük. A *Pornográfia*: dráma hét képben, egy már-már szokványos dramaturgiával, ahol a szerzői utasítás: „Ezt a darabot akárhány színész játszhatja. Bármilyen sorrendben.” Történet nincs, rögzített szerepalakok sem – a pornográfia tökéletesen dehumanizál, mindenki felcserélhető. A helyszín London, az időbeli mérföldkövek: a *Live8* című gigantikus jótékonyági koncert, a 2012-es olimpia megrendezésének híre és az azt követő metróbeli terrortámadás 2005. július 7-én. A többi: életek, morszák, töredékek, a létfelületek karistolása, mindössze csak puzzle. Villanások egy nagyváros életéből, egy olyan nagyvárosból, ahonnan az egész világ belátható, és riasztóan nagyoknak és sokféleképpen tűnik. Hétköznapok egy nagyvárosban, úgynevezett „normális” élet, melynek háttérében a pokol, a terrorizmus ijesztő képei látszanak. A darab visszatérő rendezői utasítása: „A pokol képei. Némák.” Monológok sora: nagyváros és magány, munka és család, egymástól elválaszthatatlanul. A monológot – mely talán a kortárs dráma legfontosabb technikai eszköze – a magány hívja életre, lévén hogy „én”, egyedül én vagyok az, aki bármikor kötelezhető arra, hogy meghallgassa a saját gondolataimat, akit mindig kell hogy érdekeljen, amit mondok.

Talán ezért is érzékelhető, hogy mindazok a drámák, amelyek New Yorktól Londonon át Párizsig, Berlinig, Moszkváig és Barcelonáig eljátszhatóak, Budapesten, Bukarestben, Prágában valahogy a periférián maradnak – és itt kivételesen nem kelet-európaiságunkon van a hangsúly. A különbség nemcsak méreteinkben, földrajzi helyünkön, hanem újkori tapasztalatainkban keresendő. A felsorolt nyugati városok mind tapasztal-

tak már valamit a terrorizmusból, minthogy a centrumban vannak. Ezek az interkulturális vagy inkább globális dramaturgiák, amelyek a globalizálódó, fenyegető világot tematizálják – a Presznyakov fivérek *Terrorizmus* című darabjától kezdve Mark Ravenhill *Product (A termék)* című drámájáig (ez utóbbi is a kukkolást alkalmazza) –, nehezen tudnak meggyökerezni itt (tegyük hozzá: egy, a kortárs drámára amúgy sem fogékony színházi kultúrában). A „mi” dramaturgiánk sokkal lokálisabb, mondhatnám: magunkra figyelő, és éppen ezért nehezebben is exportálható.

A pornográfia – különösen az irodalmi formái – a személyiség, a másik vagy az én felszámolásával, dehumanizációjával ugyanakkor a halált is tematizálja⁴ – látni való, hogy éppen az új brutalizmus és az *in-yer-face* drámáiban születik újjá a tragédia. Másrészt, mint Stephensnél is, a terrorizmus témájával kapcsolódik össze, a kortárs nagyvárosi tapasztalattal. A *Pornográfia*ban groteszk módon találkozik a két tematikai szál, mint választás terrorizmus és szex között: „A híradót nézi – mondja az egyik szereplő. – Megint robbant egy autóbomba a bagdadi piacon. A bagdadi piacon folyton autóbombák robbannak. Én nem nézem. Megpróbálok újságot olvasni. Inkább a *Szex és New Yorkot* nézném. Most megy a *Szex és New York*. Nem nézhetnék inkább a *Szex és New Yorkot*?”⁵ A terrorizmusnak ez a közönyös szemlélete visszavezet a „pornográf tekintet-höz”. A londoni metróban elkövetett terrortámadás ötvenkét áldozatáról a darab végén kapunk egy-egy villanásnyi képet.

A *Pornográfia* egyedülálló színrevitelnek örvendhet: a jelentős hamburgi színház nagyszínpadi, nagy formátumú drámának láttatja ezt a szabad, olvasva alig egyórás partitúrát, és két óra húsz perces produkciót készít belőle. Kortárs dráma ritkán válik igazán nagy formává, mintha ez a klasszikusoknak, a már kanonizált szövegeknek lenne fenntartva.

A nagy formát egy képre való rátalálás biztosítja. Bruegel *Bábel tornya*-képeinek 9 x 16 méteres homorú nagyítása, egy óriási Bábel tornya-puzzle grandiózus díszletté válik. Ez már maga a pornográfia eljárásának modellálása: hiszen a pornó is nagyít, kiszakít. A kép az előadás ikonja lesz, úgy, ahogy a Kovalik Balázs-féle *Fidelió*nak a *Pietà* vagy korábban a *Pentheszileia* előadásában a Feszty-körkép. Játékboltban lehet kapni ilyen ezerdarabos Bábel tornya-kirakóst. Ennek mintájára készült ez a gigantikus puzzle, amelyet minden szereplő öröktől fogva – az előadás ilyen módon sehol nem kezdődik és nem is végződik – épít, rombol, küzd vele, egyszóval *dolgozik*. Bábel tornya: köztér. A nagyváros. És örök a rajta folyó munka, mint maga a Bábel tornya vagy magos Déva vára, csakhogy ezek a közterek nem maguktól omlanak le, hanem emberi kéz építi és rombolja őket. Ládaszám állnak a kis kirakósdarabok, a hét szereplő asztaloknál dolgozik, kirak, kategorizál, majd asztalt mászva illeszti-keresi a mágneses falú darabok helyét. Ez a munka: alázatos, gépies, értelmetlen, üres és – marxi értelemben – halott, elidegenedett. De megvan benne a rombolás öröme is,

⁴ Lásd Susan Sontag esszéjét: A pornográf képzelet. In *A pusztulás képei*. Bp., Európa, 1971.

⁵ Merényi Anna fordítása (kézirat).

amikor a „dolgozók” egymást felszabadultan dobálva vagy az értelmetlen és végeláthatatlan munkán feldühödve vásott kölykökként rombolni kezdenek. Élő és holt munka metaforái ezek. A soha fel nem épülő, egyseget, a közöset létrehozni nem tudó nagyváros képei, ahol a közös cél ugyan érzékelhető – felépíteni a megértés közös várát –, az együttműködés mégsem lehetséges. Az emberi feszültségek, a közös, kényszerű terrek lerombolják azt is, ami felépült. Ugyanakkor a „halott munka” azt is jelenti: nincs valóságos termelés, nincsenek valóságos munkafolyamatok, elidegenedtünk eszközeinktől, csak szimulakrumok, utáztatok vannak. A Bábel tornya építése, a diribdarabok összerakása folyamatos, mindenkori feladat, leküzdhetetlen kényszer és emberi szükséglet, amelyhez sem hit, sem teleológia (a kettő ugyanaz) nem kapcsolódik. Munka: az emberi természet része, rend (németes, ha tetszik) és rendetlenség, szervezettség és káosz együttese.

Ahogy a pornográfia a maga módján képrombolás, úgy a *Pornográfia* című előadásban is képrombolás folyik: a puzzle kirakásának lehetetlensége azt jelenti, hogy a kép hiányos, és az is marad, a történet nem visz előbbre, a kép nem épül meg általa. Sok hangyaszorgalmú kicsiny ember a nagy, végleg töredékes képben. A nagyvárosnak, a munkának és magának a pornográfia – e három szorosan összekapcsolódik – aktív, cse-

lekvő, épülő-omló díszlete, képi és gesztikus hasonmása áll a színpadon. A Bábel tornya-kirakós a túlságosan nagyra tervezett, eget ostromló emberi akarat kritikája.

Az iker- és bábeli tornyoké.

A realizmus orgiája ez az élő, épülő-omló színpadi kép, ahogy Baudrillard a pornográfiát jellemzi. Munka és pornográfia az ő értelmezésében a produkció ultimátuma révén kapcsolódik össze. De ahogy a pornográfia, úgy a Bábel tornya építése sem produkcióra épül, hanem pusztán a megjelenítésre, láthatóvá tételre. A munka és a nagyváros apokalipszise ez. A Stephan Nübling rendezte előadás az orgiasztikus kép és a figyelmeztetett, gépies munka között egyensúlyoz. A pokol képei némák – állítja a darab szerzője.

De, figyelmeztet Baudrillard, „a pornó azt mondja: van valahol igazi szex, mivel én a karikatúrája vagyok”. Tehát miután bejelentette a „vég” eljövételét, azt állítván, hogy a pornográfia felszámolta az illúziót és a képet, mégis megenged egy kis reményt. Ez a remény a pornográfián kívül helyezkedik el. Ellentmondás ez? Vagy egyszerűen csak nem lehet leszámolni végleg a reménnyel? És, mutatis mutandis, a pornográfia analógiájára készült drámák ezt a reményt mégiscsak fel tudják mutatni? Mert akkor a *Pornográfia* és a pornográfia következtetése végül mégiscsak az, hogy az élet máshol: van.

Jászay Tamás

Tucatáru

SIMON STEPHENS: PORNOGRÁFIA

Bodolay Géza látszólag nem tett mást, csupán komolyan vette Simon Stephens drámájának szerzői utasítását (?), nyitó mondatát (?): „Ezt a darabot akárhány színész játszhatja. Bármilyen sorrendben.” A káosz – vagy újra a szerzőt idézve: a pokol – képei szervezik elejétől végéig a *Pornográfia* szegedi előadását. A hamburgi produkcióban központi metaforává növesztett kirakós játék bizonyos értelemben visszhangra lel a szegedi színrevitelben, ám itt a mozaikdarabkák összerakása nem annyira a színészek, inkább a kezdetben magukat meglehetősen elveszettnek érző nézők feladata.

Bodolay rendezése nem könnyen adja meg magát, hiszen az önálló szerepeket meg nem nevező, amúgy is atomizált drámaszöveget a rendező szilánkosra törte Márton Andrea dramaturg közreműködésével. Aki nem ismeri a textust – márpedig magyarországi premier lévén mindez a nézők többségéről elmondható –, először alighanem kapkodja a fejét: az első jelenetek

ben egy szereplő szájából legfeljebb egy egész mondat ha elhangzik. A szinte üres színpadon láthatatlan geometrikus mintákat, (nyom)vonalat mozgással leküvető tizenhét szereplő rutinosan passzolgatja egymásnak a rövid, fémesen koppanó frázisokat, melyek között már csak azért sem egyszerű rendet tenni, mert jó ideig nem tudni, közülük mi lesz fontos és mi lényegtelen a későbbiek szempontjából. A kezdeti zűrzavar idővel tisztul: a hét (visszafelé) számozott fejezetből épülő stephensi szöveg minden jelenetéből előbb kissé bizonytalanul, később határozottabban kiválik egy-egy góc vagy központi mag – ha úgy tetszik: narratíva –, ami már némi kapaszkodót kínál.

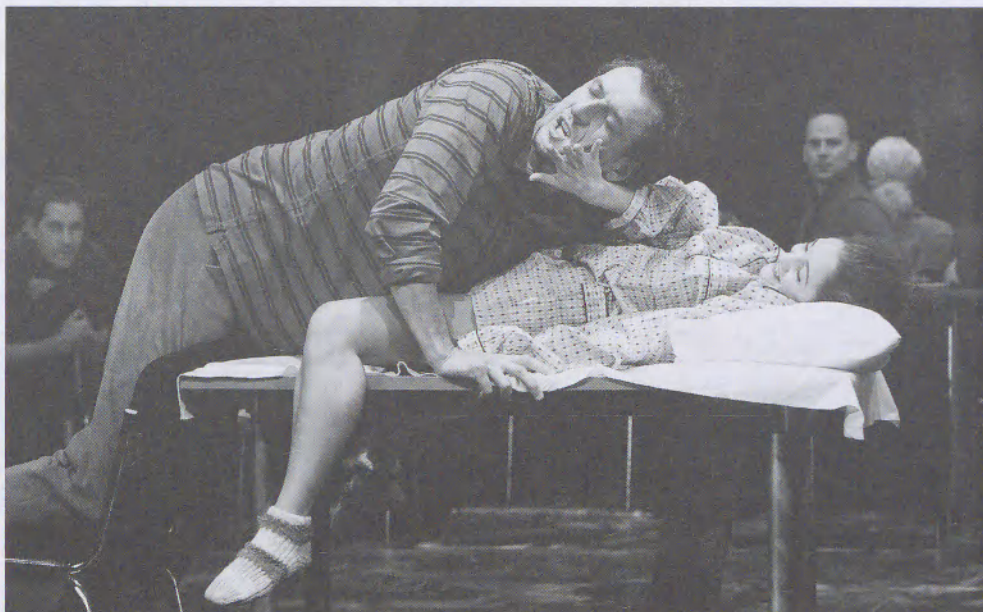
A „történetnek” persze akkor se jutunk birtokába, részint rendezői, részint szerzői döntés miatt. Ami a rendezőt illeti: a szereplők megtöbbszörözése révén bizonyos szövegegységek többször, több hangfekvésben, több modorban elhangzanak – *Stílusgyakorlat* à la Bodolay –, ironikusan rámutatva, hogy nem létezik

egységes történet; így például az egymásba habarodó vagy legalábbis egymás testét megkívánó fiú- és lánytestvért négyen játsszák. Hogy az incesztus tabujának megsértését, amit „minden szabály tilt, az emberi kultúra egész történetében”, éppen milyen fénytörésben látjuk, attól függ, mit hallunk bele a több verzióban elhangzó párbeszédbe: a fiú/lány odaadását, erőszakosságát vagy éppen csendes belenyugvását abba, ami megtörtént, s ezáltal megváltoztathatatlan.

Ami pedig Stephenst illeti: szövegében természetesen (?) nincs hagyományos értelemben vett, lineáris történetmesélés. Mintha egy olyan albumot lapozgatnánk, amelyben csupa rontott fénykép van, s egy elmosódó arcéből, egy vicssorgássá torzuló vigyorgásból vagy a fotós által véletlenül elkapott, kétértelmű mozdulatból kellene kikövetkeztetni az örökkévalóság számára megőrzött személy valódi szándékait. Csupa kisszerű, sokszor nevetséges, olykor megrendítő mikrotörténet kavarg a szövegben és a színpadon, melyeknek közös nevezője a címbe l pornográfia.

Ami a szónak a lehető legtágabb értelmében kell értenünk. Miközben a kisördög azt súgja, hogy ezzel a címmel gyakorlatilag bármit el lehet adni még azok-

Erdélyi Tímea, Savanyu Gergely, Szűcs Lajos, Fekete Gizi és Jakab Tamás



Borovics Tamás és Erdélyi Tímea

nak is, akik nem követik a kortárs dráma legújabb történéseit, meggyőző a szerzőnek részben a szövegből kiolvasható, részben interjúkban közzétett magyarázata a metropoliszokba zárt embert – vagyis mindannyiunkat – magába szippantó hétköznapi pornográfia. A kiábrándító szellemi és közállapotok, a magány mint a társas kapcsolatok legfőbb jellemzője, a sivár munka- és életkörülmények – ezek felemlegetése amolyan tipikusan „tizenkettő egy tucat” bölcsességnek tűnik, Stephens mégis markánsan fogja őket egybe. Az időfolyam egyetlen napját ragadja meg, hogy az



Veréb Simon felvételei

eksztázis lélekemelő és az apokalipszis rettenetes képeivel töltse meg: 2005. július 6-án jelentették be, hogy London rendezheti a 2012-es nyári olimpiai játékokat, majd másnap ötvenkét halálos áldozatot követelt a brit fővárosban elkövetett terrortámadás – a két, egymástól extrém távolságra eső tény közé kaotikus rendben ömlesztzi a már említett jelenettörmelékeket, életfragmentumokat.

Vissza az előadáshoz: a robbanás előtti visszszámolás reménytelenségére is utal a jelenetek 7-től 1-ig tartó, angolul és magyarul mindig mikrofonba mondott számozása. A káoszról nemcsak ez, hanem az időnkénti „lábjegyzetek”, az önreflexív kommentárok, a vendégszöveg bejelentése is mintha valamiféle kiutat mutatnának – többek között elhangzik, kicsoda Sebastian Coe, hogy a Coldplay egy együttes, Petőfi-verset szaval az egyik utas stb. –, de valójában mindvégig a pornográfia labirintusának foglyai maradunk. A széttartó jelenetek már említett központi magjaira rövid ideig éles fénycsóva vetül – a tömegeből úgyahogy arcot kap a konkurens vállalatnak unalmában vagy dühében bizalmas anyagokat elfaxoló nő, a csinos tanárnőjével kikezdő kamasz fiú vagy a „hátizsákosok”, azaz a bombamerénylők percre pontosan megkonstruált útitervének ügyetlenkedő felmondása stb. –, hogy aztán örökre eltűnjenek az emlékezet süllyesztőjében. Bodolay előadása – részben az általa preferált színházi nyelvből, részben a választott darabból következően – kiugró egyéni teljesítmények helyett inkább azt mutatja meg, mire képes együtt (és mire nem) a szegedi, nem éppen csúcsmódban lévő, más-más iskolákból érkező új tagokkal szaporodott társulat. Revolúció helyett egyelőre renoválás. (Új) kezdetnek nem rossz.

Utóirat. A szegedi Kisszínházban tavaly novemberben megtartott magyarországi bemutatót a helyi közönség ellentmondásosan fogadta. Botrányról nem, inkább értetlenségről beszélnek – ebből a szempontból egyszerre tanulságosak és dermesztőek a helyi lap internetes változatában az előadásról olvasható kommentárok –, ami legalább részben a szegedi színházvezetés utóbbi években tanúsított, érdektelen, művésziileg nemegyszer értékelhetetlen előadásokat színpadra engedő „antipedagógiájának” is betudható (a népszerűtlenség egyéb lehetséges okairól lásd Tompa Andrea írásának vonatkozó részeit). S bár egy fontos nyugat-európai kortárs szöveg hazai premierjéről van szó, szinte esélye sem volt bekerülni a szakmai köztudatba: a *Pornográfia*t Szegeden a tavaly november közepétől december elejéig zsinórban leadott kerekén egy tucat előadás (melyek közül kettő volt bérletszünet) után több mint két hónapig nem játszották, hogy aztán idén februárban egyetlen alkalommal újra elővegyék.

SIMON STEPHENS: PORNOGRÁFIA (Szegedi Nemzeti Színház)

Fordította: Merényi Anna. **Díszlet:** Székely László.
Jelmez: Benedek Mari. **Fény:** Stadler Ferenc.
Dramaturg: Márton Andrea. **Rendezte:** Bodolay.
Szereplők: Jakab Tamás, Fekete Gizi, Szűcs Lajos, Borovics Tamás, Somló Gábor, Farkas Andrea, Márkus Melinda, Erdélyi Tímea, Pataki Ferenc, Savanyu Gergely, Borsos Beáta, Gömöri Krisztián, Barnák László, Egger Géza, Járai Máté, Poroszlay Kristóf, Szívós László, Csorba Kata.

ÉLET ÉS ●
IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

MINDEN PÉNTEKEN!

KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL
VAGY FIZESSEN ELŐ!

Kedvezményes éves előfizetési díj 15.500 Ft

Megrendelhető a szerkesztőségben:

1089 Budapest, Rezső tér 15.

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

e-mail: lapterjesztes@es.hu

PONTOSÍTÁS:

Januári számunk 4. oldalán a képaláírás helyesen:
Gorkij Sztálinnal és Vorosilovval.

A VÁROSI SZÍNHÁZ BEMUTATJA

BÁBEL

KORTÁRS FELNŐTTBÁB KAVALKÁD

2009. MÁRCIUS 19-22.

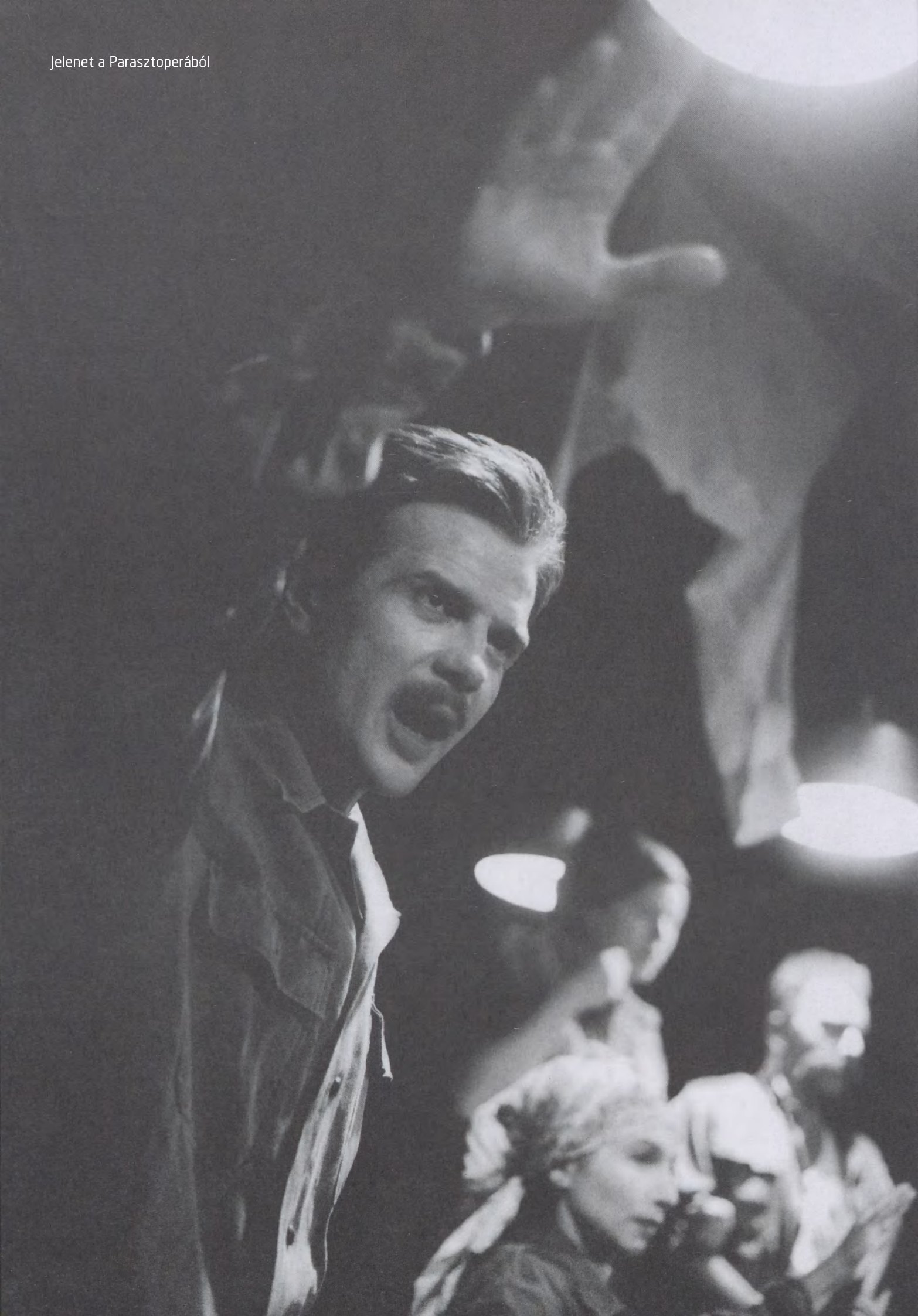
SIRÁLY

1061 BUDAPEST
KIRÁLY UTCA 50.

AZ ELŐADÁSOK INGYENESEN
LÁTOGATHATÓAK!!!

www.siraly.co.hu





Oroszlán Anikó

Zárt műhelyek, nyitott perspektívák

PINTÉR BÉLA ÉS TÁRSULATA

„A színház azok a férfiak és nők, akik csinálják.”¹

A 2008-as Pécsi Országos Színházi Találkozón az egyik előadás-értékelő beszélgetésen fogalmazódott meg a Pintér Béla és Társulata kapcsán az az aggály, hogy a műhelymunka és a minőség, amit ez a mikroközösség képvisel, kifáradni látszik. Emellett nemcsak itt, de a színikritikákban is gyakran megemlítik, hogy érzékelhető a társulat játéktípusának egyhangúvá válása, a történetek forrásának kiapadása, az egyéni, már-már autokrata társulatvezetés, a színészekre való túlzott rátelepedés és legfőképpen az, hogy a *Parasztopera* utáni előadások egyre kevésbé átütőek, újszerűek. Mintha Pintérékből kifogyott volna az a gondolati tartalom, amely színpadi működésük első pár évében olyan izgalmas volt, és munkamódszerük, jellegzetes, újszerű játéktípusuk mára érdekességét veszítette volna.

A felsorolt problémák nemcsak a Pintér-előadások kapcsán lehetnek sarkalatos pontjai a színházról való gondolkodásnak, hanem általában is, akár szinkrón, akár diakrón módon szemléljük a bennünket körülvevő színházi jelenségeket. Érdekes módon nálunk a színházzal foglalkozó tudományágak közül nemcsak a színikritika és az előadás-elemzés, de a színháztörténet is a játéktípust, valamint főleg a(z ezt részben meghatározó) szöveg-előadás viszonyt helyezi a fókuszba. Szeretünk origót keresni, lineárisan haladni, elődöket számba venni és viszonyítani – akár egy színházi jelenségről, akár egy konkrét társulat munkájáról és létmódjáról essék szó.

A XX. század első felében több színházi műhelyben is a munkamódszer része volt a múlt egyes színházi formáinak, illetve az olyan követendő utaknak a kutatása, amelyek élőbb színházat és felszabadultabb színészt eredményezhettek. Mejerhold, Bertolt Brecht, majd később Peter Brook egyaránt alkalmazta esztétikájában a középkori vagy a reneszánsz színház elemeit, valamint az olyan populáris kifejezési formákat, mint a cirkusz, a zenés színház vagy a kabaré.

Pintér Bélát és Társulatát hagyományosan az alternatív (vagy független) színházak között tartjuk számon, mivel főként nem állami támogatásból, hanem pályázati pénzekből gazdálkodnak, játszóhelyükön másokkal is osztoznak, és mert nem a hagyományosabb, „szövegtől a színpadig” tartó munkamódszert követik. Ahogy azonban maga a társulat vezetője is megfogalmazta, a fenti kategória sem igen illik rájuk, mert előadásaik direktek, történetük van, amelyeknek egyik tartópillére a szöveg.² Tény, hogy bizonyos szempontból valóban szövegközpontú, ám egyszerre egyéni színházi nyelvet alkalmazó, zárt műhelyről van szó, amely mind egzisztenciáját, mind esztétikáját és munkamódszerét tekintve valamiféle határmezsgyén mozog. Rendszeres résztvevői és díjazottjai mind a „hagyományos” színházi világot reprezentáló pécsi POSZT-nak, mind az alternatív csoportokat felvonultató szegedi Thealternek, de nem minősíthetők sem *mainstream*, sem a fősodorról ellentétes irányba haladó „ellenszínháznak”, s úgy tűnik, tudatosan is igyekeznek ellenállni mindenféle olyan kísérletnek, amely valamilyen irányzatba vagy műfajba sorolná őket.³

E tanulmány célja, hogy a kategorizálás szándéka nélkül, a társulatot ért elmarasztaló véleményekre is reflektálva kontextusba helyezze Pintér Béla és Társulata tevékenységét, párhuzamba állítva őket más, alkotói módszerekben és színházról való gondolkodásban hasonlóságot mutató színházi jelenségekkel.

Többen több helyen vetették már össze Pintéréket a reneszánsz színjátszással és Pintér Bélát Shakespeare-rel, és jelen írás ennek a talán komolytalannak tűnő

¹ Eugenio Barba: *Papírkenu*. Ford. Andó Gabriella – Demcsák Katalin. Budapest, Kijarat, 2001, 128.

² Sztankay Ádám: A színházcsináló. Pintér Béla a sárga bicikliről. 168 óra online (2006. augusztus 28.), elérhető: <http://www.168ora.hu/cikk.php?id=6039>.

³ A hagyományos színház–alternatív színház szembehelyezésének funkcióvesztéséről és értelmetlenségéről a kilencvenes évek végén bővebben írt Kékesi Kun Árpád: *Színház, kultúra, emlékezet*. Veszprém, Pannon Egyetemi Kiadó, 2006, 70–72.

A SZÍNHÁZ kritika- és esszépályázatán díjazott dolgozat.

párhuzamnak a részletesebb kifejtésére, a műhely- és alkotófolyamatok sajátosságainak, azon belül a szöveg helyének és a játéktílusnak az elemzésére vállalkozik.⁴

William Shakespeare és Pintér Béla (valamint társulataik) összehasonlításának alapja általában az, hogy drámaíróként saját koruk irodalmi közege nem kanonizálta őket. Ami Shakespeare-t illeti, színdarabjai sem formailag, sem tartalmilag nem értek bele a XVI. századi, ókori görög és latin dekórumot követő akadémikus elvárásrendszerbe. Ahogy Philip Sydney fogalmaz az 1589-ben kiadott *A Defence of Poetry (A költészet védelme)* című írásában, az arisztotelészi dramaturgia elvei szerint teljesen megengedhetetlen a laza időkezelés vagy a cselekmény túlbonyolítása. „Napirenden van ugyanis, ha két hercegi sarj szerelembe esik; sok fordulat után a lány állapotos lesz, szép fiút szül; a fiú elvész, emberré cseperedik, szerelmes lesz, és már kész újabb gyermeket nemzeni; s mindezt kétórányi idő alatt; s hogy ez milyen abszurditás, az józan ésszel elképzelhető, és a művészet is megtanított rá, és minden antik példa ezt igazolja.”⁵ A másik általa kifogásolt kihágás a műfajok és azok tipikus szereplőinek összekeverése ugyanazon darabban, ami megfosztja a nézőt a katarzis élményétől. „Mily kevéssé igazi tragédiák vagy igazi komédiák a darabjaink, összekevervén királyokat és bohócokat, nem mintha a téma így kívánná, hanem uccu fejest hajítják a bohócot, hogy fenséges ügyekben is szerepe legyen, anélkül, hogy odaillő vagy indokolt lenne, és így öszvér komédiájuk nem okoz sem csodálatot, sem részvétet, de még igazi szórakozást sem.”⁶

Pintér Béla drámaírói megítéléséről a későbbiekben – szövegeinek „minősége” és előadásbeli funkciója kapcsán – még szó lesz. Ennél az irodalmi-irodalomkritikai szempontú, személyes és viszonylag felületes összevetésnél viszont talán érdekesebb megnézni a szöveg általános szerepét és annak értelmezési lehetőségeit a kb. négyszáz évnyi különbséggel létező két színház működésében.

P. Müller Péter *Szöveg és műfaj* című tanulmányában arról beszél, hogy míg az ókori görög és az Erzsébet kori színházban az előadás és a szöveg elkülöníthetetlenül egybetartozott, a klasszicista színházban a drámaszöveg már leigázta, azaz az „irodalom szolgálóleányává” tette az előadást.⁷ Jóval később, ennek megfelelően alakult ki az a színházfogalom, amelynek egyik központi eleme a – szövegben vagy a szöveg által artikulált – drámai karakter.⁸ E mellett a textusközpontú hagyomány mellett azonban léteztek olyan színházi jelenségek is, amelyek nem drámai műfajokat, hanem színházi hagyományokat örökítettek tovább. Ezekről a ma általában a szórakoztatóiparba sorolt formákról, mint például a vaudeville vagy a kabaré, az irodalmi/színházi kánon sokáig tudomást sem vett.⁹

A XVI–XVII. századi Angliában – ahogy azt P. Müller is említi – a szórakoztatás és az „irodalmi színház” még nem vált ketté, mert a teátrális hagyomány magába olvasztotta a kőszínházakban játszó társulatokat és az utcai mulattatókat is. Következésképpen a Globe vagy a Swan Színházban keletkezett vagy az itteni társulatok számára írt szövegek a kor akadémikus gondolkodóinak szemében nem képviseltek irodalmi érté-

ket, és a drámaírók sem foglalkoztak színdarabjaik utóéletével. Ma már az is közismert tény, hogy a reneszánsz drámaszövegek többségét színészek vagy későbbi korok szerkesztői toldozták-foldozták össze fennmaradt kalóz- és sűgőpéldányokból és emlékezetből. A szöveget a színészek nem teljes terjedelmében, hanem töredékekben kapták kézhez, s legtöbbször csak a saját szerepüket, nem a teljes darabot. Az egyes előadások zökkenőmentességét a színpad bejáratánál kifüggesztett „plot”, azaz cselekményváz segítette. Mivel a próbák száma kevés, a műsoron tartott előadások száma pedig sok volt, a társulatoknak nagyban hagyatkozniuk kellett az improvizációra, a színész egyéni képességeire és az emlékezetre is.¹⁰ Ahogy a későbbi korok színházai kapcsán, a reneszánsz kori előadásokat vizsgálva is az a színháztudomány egyik fő vitatémája, hogy e szokatlan színházi körülmények között milyen funkciója lehetett az amúgy kétségtelesen fontos drámaszövegnek.

Erre a bonyolult viszonyra világít rá W. B. Worthen is *Drama, Performativity, and Performance* című tanulmányában. Worthen, miközben a drámaszövegeket használó színházat próbálja elhelyezni az irodalomtudományok és a *performance studies*¹¹ egymás iránti előítéletekkel terhelt vitájában, kifejti, hogy a (szöveget használó) színházi előadás soha nem egy adott dráma színpadi megvalósulása, mert a textus – az előadás verbális és nem verbális diskurzusaiba beleolvadva – a színházi esemény részévé, alkotóelemévé válik.¹² Ennélfogva ezek az előadások nem a konkrét, egyetlen szöveg autoritását „szenvedik el”, hanem legfeljebb a szöveg egy bizonyos zárt, kulturálisan determinált értelmezésének hegemoniáját és az arra alapozott rendezésnek, játéktílusnak és/vagy azok hagyományának kizárólagosságát. Ez a reneszánsz kor utáni

⁴ Lásd Molnár Gál Péter: Hábeterlek a tatamin. *Népszabadság*, 2008. március 2. és Sziúcs Katalin Ágnes szóbeli közlése 2008. június 10-én a POSZT A *Démon gyermekeit* elemző szakmai beszélgetésén.

⁵ Philip Sydney: *A költészet védelme* (részletek). Ford. Székely György. In Székely György (szerk.): *Angol színházművészet a XVI–XVII. században*. Budapest, Gondolat, 1972, 78.

⁶ Uo. 80.

⁷ P. Müller Péter: Szöveg és műfaj – dráma és színház kapcsolatában. In Mestyán Ádám – Horváth Eszter (szerk.): *Látvány/színház. Performativitás, műfaj, test*. Budapest, L'Harmattan, 2006, 167.

⁸ „A megszemélyesíti B-t, C pedig figyelni.” In Eric Bentley: *A dráma élete*. Ford. Földényi F. László. Pécs, Jelenkor, 1998, 123.

⁹ P. Müller 2006, 167.

¹⁰ Erről bővebben lásd Alexander Leggat: *Jacobean Public Theatre*. London, Routledge, 1992 és Tiffany Stern: *Rehearsal from Shakespeare to Sheridan*. Oxford, Clarendon Press, 2000.

¹¹ A *performance studies*-ra tudomásom szerint egyelőre nincs megfelelő magyar kifejezés. A *performance* szót magyarul hagyományosan 'előadás'-nak fordítják, ami színházi kontextusban a színházi előadást jelöli, 'performansz'-ként (függetlenül az angol vagy kiejtés szerinti írásmódtól) pedig azokra a hetvenes évektől kezdve kialakuló művészi megnyilvánulásokra utal, amelyek a testet technikai/(képző)-művészeti eszközként vagy tárgyként kezelik. A 2000-ben megjelent *A performance művészet* című kötet (Budapest, Balassi Kiadó) foglalkozik ugyan a fogalommagyarázattal, de távol tartja magát az olyan „hagyományos előadó-művészetek” diskurzusaitól, mint a színház, a tánc és a zene. A magyar színháztudomány pedig eddig nem nagyon reflektált a főként Richard Schechner által képviselt *performance studies* nevű új diszciplínára sem, amely koncepciószerűen először a 2002-ben publikált *Performance Studies: An Introduction* (London, Routledge, 2002) című kötetben jelent meg.

¹² W. B. Worthen: *Drama, Performativity, and Performance*. *PMLA*, 113/5 (1998), 1100.

„klasszikus” nyugati színházi struktúrában nagymértékben függ a rendezőtől.

Az Erzsébet kori színház kapcsán már csak azért sem beszélhetünk a szó szoros értelmében vett szövegközpontúságról, mert a könyvnyomtatás viszonylagos kezdetlegessége miatt az autoritás kérdése sokkal inkább az orális hagyományhoz, mintsem az írásbeli kultúrához kapcsolódott.¹³ A színjátszás pedig – mint látványosság (*spectacle*) – hiába kötődött egyre inkább épülethez, magába foglalta az olyan (utcai) szórakoztató műfajokat is, mint a tánc, a karnevál, a nyilvános kivégzések vagy az anatómia-színház. A reneszánsz színház olyan szóbeli hagyományba ágyazott heterogén, nyitott forma volt, amelyre sem a nem létező rendező, sem a szöveg nem teleped(het)ett rá, és ahol az

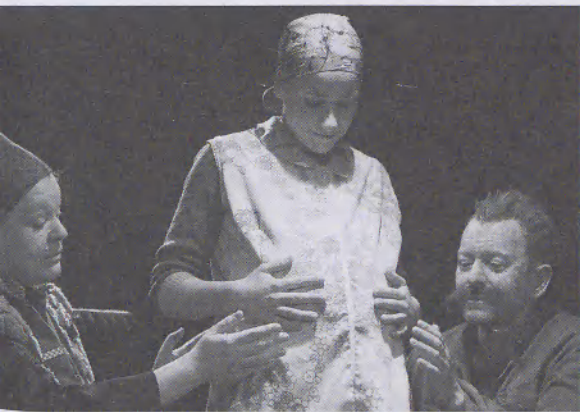
ritást” elbizonytalanítják a köztes, akár nyomtatásban is megjelent verziók. Ez a jelenség figyelhető meg a Pintér Béla és Társulata szövegeinél is.

Ahogy Pintér több vele készült interjúban is elmondta, számára a legizgalmasabb feladat előadásokat létrehozni a semmiből – azaz nem egy előre meglévő szöveganyaggal dolgozni, hanem a szöveget a próbafolyamat és a műhelymunka során, az előadás összes többi összetevőjével párhuzamosan kialakítani. Az előre rendelkezésre álló „anyag” csupán egy ötlet, egy téma vagy egy cselekményváz, ami körül az alkotás menetében alakulnak ki a szereplők, a dialógusok, a mozgás és a zene. Más szóval a szöveg mind a próbákon, mind az előadásban ugyanolyan kifejezési eszköz, mint a többi, ugyanúgy meg kell születnie és ki

kell fejlődnie, mint a díszletnek, a jelmezeknek vagy a színészi játéknak, hogy aztán az előadás végétével nyomtalanul eltűnjön. A szöveg tehát nem cél, csakis az adott előadásban érvényes, az utóélete pedig nem érdekes.¹⁶

Pintér szövegeivel kapcsolatban a színikritikák problémája leginkább az, hogy személyes indíttatásúak, és hogy túl direkt módon reflektálnak a hétköznapi tapasztalatokra, a „valóságra”, túl konkrétan fogalmaznak meg valamilyen „mondanivalót”. Mivel kevés az áttétel, és csere-

szabatosak a szövegbeli poénok, az utóbbi évek előadásai már nem adnak átütő élményt a nézőnek.¹⁷ Különösen Csáki Judit kritikáiból olvasható ki sokszor az az álláspont, hogy Pintér színházának leggyengébb pontja a szöveg, mivel „Pintér Béla feltehetőleg nemigen tud írni”, és – el-



Jelenetek a Parasztoperából

autoritás ennél fogva lokalizálhatatlan volt. Robert Weimann szerint Shakespeare színházában a színész játékához kötődően „kettős” (*bifold*), váltakozó autoritásról beszélhetünk, ami egyrészt a szöveghez köthetően a karakterformálásban, másrészt a gyakori improvizációkban nyilvánul meg. Ezt az akár egyetlen színész tevékenységében is érzékelhető jelenséget Weimann a szóbeliség és az írásbeliség kulturális modalitásával és azok vetélkedésével hozza összefüggésbe.¹⁴

Ahogy Worthen is kiemeli érvelésében, a drámaszöveg keletkezése nem az előadás feltétele vagy oka, hanem annak következménye.¹⁵ Ez összhangban van azzal is, amit a mai Shakespeare-kritika alaptételként kezel: a drámák ma olvasható, véglegesnek tekintett formája különböző szövegverziókból az előadások után alakult ki és került nyomtatásba. Ugyanakkor a mai színházi szövegek esetében sem feltétlenül szokatlan az, hogy a végleges, stabilnak hitt „szövegauto-



Dusa Gábor felvételei

¹³ Mindez nem keverendő össze azzal, hogy a korabeli irodalmi/akadémikus kánon a drámát nem, csak a lírát tekintette műalkotás értékűnek.

¹⁴ Robert Weimann: *Playing with a Difference. Revisiting 'Pen' and 'Voice' in Shakespeare's Theatre. Shakespeare Quarterly*, 50/4 (1999), 416–420. Bővebb kifejtését lásd Robert Weimann: *Author's Pen and Actor's Voice. Playing and Writing in Shakespeare's Theatre*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

¹⁵ Worthen 1998, 1101.

¹⁶ Több olvasható erről a Pintér Bélával készült interjúban. Lásd Csáki Judit: Szakrális színház, kaján komédia. *SZÍNHÁZ*, 37/4 (2005), 14. és sisso: Kusza apokalipszis. Pintér Béla színházcsináló. *Magyar Narancs Online*, elérhető: <http://www.mancs.hu/index.php?gcPage=public/hirek/hir.php&id=10981>

¹⁷ Jászay Tamás: Kölyökszaké. *kultura.hu* (2008. március 1.), elérhető: <http://www.kultura.hu/main.php?folderID=1174&articleID=267028&ctag=articlelist&iid=1> és Csáki Judit 2005, 13.

A Sütemények királynője



lentétben a drámairodalommal – az az egyszemélyes dramaturgia, amely főként önéletrajzi elemekből táplálkozik, véges és kimeríthető.¹⁸ Valószínűleg ebből az álláspontból indul ki az a kritikus attitűd is, amely a Pintér-előadásokat folyamatosan az (ön)életrajzzal összefüggésben, lineáris fejlődést feltételezve értelmezi.¹⁹

Való igaz, hogy a 2001-es Örkeny Drámaírói Ösztöndíj és a 2004–2005-ös *Rivalda*-válogatásban (Magvető Kiadó, 2005) megjelent *A Sütemények királynője* elle-

nére Pintér nem tartják számon drámaíróként, sőt, identifikálása színházi írásokban folyamatosan problémát okoz. A rendszeres meghatározási kísérletek között szerepel a „színésznek táncos, táncosnak színész”²⁰ és a „táncosmúltjából profitáló rendező” is.²¹ Pintér saját definíciója szerint elsősorban sokoldalú színész igyekszik lenni, aki társulatvezetőként felelősséget érez az előadás minden összetevője iránt. Univerzális színházi emberként, „playmaker”-ként a hatáskörébe tartozik a játék, az írás, a zenei szerkesztés, a dramaturgia és a rendezés is. Sem a személyében, sem a színházában nem válnak el egymástól ezek a funkciók (ahogy a reneszánszban sem). Ezzel talán kölcsönhatásban áll az is, hogy a társulat előadásainak összetevői sincsenek egymással hierarchikus viszonyban.

A Pintér-előadásokban – akárcsak az Erzsébet kori színházban – nem merülhet fel a szerző/szöveg kizárólagos és stabil autoritásának kérdése, egyrészt mert a dráma nem korábban keletkezik, és sem az előadás előtti szakaszban, sem közben nem válik el egymástól performancia és szöveg; másrészt a szöveg kimondott, előadott formája az érdekes, s ettől ugyanolyan mulékony és pillanatnyi, mint az előadás többi összetevője. Bár Pintér általában mint író (és rendező) szerepel,

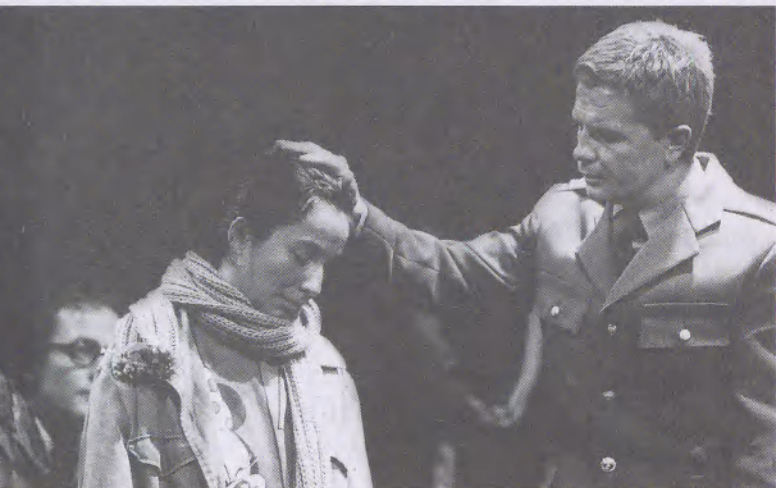
szövegei sem tőle, sem a társulattól vagy az előadástól nem függetleníthetők. Mivel a próbafolyamatok megkezdésekor még nincs kész szöveg, és mivel a szere-

¹⁸ Csáki 2005, 15. és uő.: Feketén-fehéren. *Magyar Narancs*, 2003. november 27.

¹⁹ Bóta Gábor: Az archaikus és a giccs elegye – Beszélgetés Pintér Bélával. *SZÍNHÁZ*, 34/4 (2001), 40–43.

²⁰ Csáki 2005, 12.

²¹ Koltai Tamás: Pinter és Pintér. *Élet és Irodalom*, 45/2 (2001).



Jelenetek A Sütemények királynőjéből

pek a színészekre, az ő közreműködésükkel is írónak, a textus a szó szoros értelmében folyamatosan alakul, és a lezárt formát soha nem éri el. Pintér kizárólagos szerzői autoritása nem létezik vagy nem érhető tetten, hiszen nem birtokosa a szövegeinek, azokat előadásra írja, közrebocsátja, megváltoztatja, alárendeli, a színházi gyakorlatban használja és használztatja. Ezt támasztja alá az a kevés, szöveget (is) érintő észrevétel is, amely a Pintér-írásokról elismerően beszél. „Ezt írtam föl magamnak: a darab megírása, lejegyzése – nem tudom, hogy milyen technikával dolgozik a szerző –, összekalapálása teljesen kerek volt számomra, abszolút jól felépített, fordulatos, hiteles, hatásos, nem volt hosszabb, mint kellett volna, nem voltak üresjáratok, nem voltak hiteltelen mondatok, vagy legalábbis minden mondatot hitelesített az előadás számomra.”²² Ugyanakkor, mivel előadás és szöveg mindig együtt létezik és tűnik el, a Pintér-szövegek értelmezési hagyományáról sem igen beszélhetünk, hiszen az előadásokról írott kritikák általában nem értelmezik őket irodalmi műként.

Tudomásom szerint Pintér szövegeinek az előadásról való leválására csak két példa van: a kötetben publikált *A Sütemények királynője* és a Mohácsi János által Kaposváron megrendezett *Parasztopera*. Így e két színdarab esetében lehetséges az, hogy más rendezéssel, más színészi eszközökkel is megvalósulhassanak.

Pintérék jelenleg futó előadásai – tudatosan vagy tudattalanul – egy olyan színházi hagyományra apellálnak, amelyben még „elkülönítetlenül tartozott egybe előadás és szöveg”.²³ Ezért bennük az autoritás ugyanúgy lokalizálhatatlan, mint a korabeli Shakespeare-féle színházban, és véleményem szerint a színikritikák jó része ezt nehezményezi, vagy nem tud vele mit kezdeni. Mivel a pintéri színház csakis Pintér „színdarabjait” játssza, sem a daraboknak, sem az előadásoknak nem létezik e kereten kívül eső értelmezési hagyománya, akárcsak a Shakespeare-drámáknak/Globe-előadásoknak a korabeli kontextusban. Az angol „bárd” szövegei körül aztán később – főleg a klasszikus és a romantika korabeli értelmezéseknek köszönhetően – olyan vaskos értelmezési hagyomány alakult ki mind az irodalmi, mind a színházi kánonban (egymástól



Koncz Zsuzsa felvételei

egyáltalán nem elválaszthatatlan módon), amelytől ma is csak nagyon kevés Shakespeare-előadásnak sikerül függetlenítenie magát. Ezzel összhangban sok Shakespeare-előadásról szóló kritikában kéri számon a szerző és szövege „autentikusságát”. Mivel a Pintér-előadásokat „írta és rendezte: Pintér Béla”, ezért – nem úgy, mint sok más, szöveget szintén használó, de a szerzőt kevésbé konkrétan kijelölő társulat esetében – a kritika szóvá teszi a szöveg minőségét, helyét, fontosságát, olykor tartalmát is. Sőt, mivel mind a tizenkét eddigi előadást ő jegyzi, egyre inkább egymáshoz viszonyítva, egymáshoz képest értékelik egyes produkciók gyengeségeit vagy erőnyeit, úgy, mintha azok egy koherens, összefüggő életművet alkotnának.²⁴

A „Pintér-drámák” kritikus vizsgálattól és interpretációtól való megfosztottsága persze nem jelenti azt, hogy az előadások vagy a társulat ne lennének elhelyez-

²² Verebes István véleménye a 2005-ös POSZT szakmai beszélgetésén. Forrás: <http://www.poszt.com>

²³ P. Müller 2006, 167.

²⁴ Ezt leginkább a POSZT 2008. június 10-i szakmai beszélgetésén tapasztalhattam.

hetők valamiféle színházi hagyományban. Szövegeik egyrészt tele vannak intertextuális utalásokkal – az *Anyám orrában* történetesen Shakespeare-idézetek szerepelnek –, másrészt nem titok, hogy az Arvisura társulatban nevelkedett Pintér színházi elődei között szerepelnek a nyolcvanas években a Szkénében látható szabad színházak és alkotók, az Odin Teatret, a Gardzienice, a Derevo vagy Min Tanaka.²⁵ A szöveg ezeknél is – ugyanúgy, ahogy a reneszánszban vagy Pintéréknél – komplementer elem az előadás létrejöttében. Morten Kyndrup az Odin Teatretől megjelent tanulmánykötetben a szöveg és az előadás viszonyát Barbáék színházában például „nem platonikus” vagy „nem reprezentáló” viszonyként írja le.

„Itt a szöveg anyagi értelemben az előadás része ugyanúgy, ahogy minden más anyag is: a művészi technikák, a színészek személyes kompetenciája, ötletei vagy intenciói mikro- és makroszinten egyaránt, a képek, a hangok, és így tovább. Ez az anyag bizonyos mértékig valóban létezik az előadás előtt, de az, hogy »genealógiai értelemben előtte« létezik, nem azt jelenti, hogy »ontológiai értelemben« is. Annak a matériának, amely a munkafolyamat során jön létre, semmiképpen nincs alacsonyabb státusa annál, mint amely már esetleg korábban is létezett.

A színház ilyesfajta [nem platonikus, nem reprezentáló] értelmezése az előadásra a maga egyedülállóságában (*singularity*) tekint. Nem úgy, mint valami más reprezentációjára, vagy valami más után következőre, vagy valami más egy verziójára. Nem, az előadás az, ami: önmaga. De mindenekfelett annak egyedülállósága, hogy *cselekvés* történik, ami *előremutat* a saját kompetenciájára, ahelyett, hogy visszautalna arra, hogy mi lehetne.”²⁶

Kyndrup tehát az Odin bizonyos előadásaira utalva a szöveget valami előzetesen létező dolog helyett *cselekvésként/tettként* írja le, amely hatást és reakciót válthat ki, míg a szöveg „már-megléte” az autentikusság és érinthetlenség érzetét sugallja számára. Ugyanakkor azt is hangsúlyozza, hogy a szövegkezelés e két módja és az ebből következő kétfajta esztétika nem feltétlenül különül el élesen egymástól, mindkettő legitím, csak épp másfajta előadásokat eredményez. „Azokkal az alkotásokkal, amelyek elsősorban a »már meglévőre« való utalásrendszerében határozzák meg magukat, előfordulhat az, hogy saját magukkal szemben, azaz saját *cselekvés* voltak ellenében határozzák meg őket. És ez fordítva is igaz. Mindez végzetes félreértésekhez és persze letisztult perspektívából történő körültekintő átértelmezésekhez is vezethet.”²⁷

A szerzői identitás és a szöveg pozíciójának instabilitása és viszonylagossága az említett színházi hagyományokban és társulatokban a színészi munkamódszerekkel is kölcsönhatásban volt és van ma is. A reneszánsz színházban a darab írója először csak a *cselekmény* alapjait ismertette az előadás résztvevőivel, és ha azok érdeklődtek a továbbiak iránt, felkérhették, hogy írja meg a teljes szöveget. Majd amikor ezzel elkészült, minden színésznek odaadta a saját

szerepét, hogy megtanulja. Az a szerző, aki a társulat tagja, és nem felkért külső ember volt, valószínűleg rendszeresen részt is vett a próbafolyamatban, így a szöveg a színészek és a megrendelő/támogató igényeinek megfelelően folyamatosan alakulhatott.²⁸

Az egyes színészek birtokában lévő színdarab-törédek – ahogy azt a Robert Greene *Orlando Furioso* című darabjából fennmaradt Orlando-szereppéldány is mutatja – csak a saját szövegüket, valamint néhány végzót és pár színpadi utasítást tartalmazott. Az előadás résztvevőinek tehát a teljes dráma és történet ismerete nélkül kellett memorizálniuk a saját szerepüket, és – összpórák híján – a részletek valószínűleg az egyre rutinosabbá és gördülékenyebbé váló előadások során alakultak egységgé. A színészek önállóan készültek; a korabeli források közös próbákra szinte alig, a színészek tanulási képességére viszont annál többször hivatkoznak. Erre (és egyébként az egész szereposztási folyamatra) közismert parodisztikus példa Shakespeare *Szentivánéji álom* című darabjának mesterember-jelenete, ahol Gyalu arra panaszkodik, hogy nehezen tanul.²⁹ Sok más korabeli szövegnyom is utal gyakran elmarasztalóan arra, hogy a komikus színészek nem szívesen vagy dőcögve memorizálták a szerepüket, és ezért rendszeresen az improvizációra hagyatkoztak.

A reneszánsz színházi előadásban a szöveg tehát csak vázként, fogódzóként működött az egyéni alakítások kibontakoztatásához. Segítséget, azaz instrukciót csak a fiatal színésztanoncok kaptak idősebb, tapasztaltabb kollégáiktól vagy magától a szerzőtől, de ez főleg az alakítás technikai megvalósítására, hangsúlyozásra, gesztusokra, mozdulatokra vonatkozhatott, semmiképpen sem a szerep értelmezésére.³⁰ Az is valószínű, hogy a retorikai diskurzus viszonylag merev szabályrendszere által inspirált játéktípust a színészek gyakran felülírták, áthágták, és előadás közben is megváltoztatták a szöveget. Erre vonatkozik Hamletnek a színészekhez szóló egyik intelme is: „No meg, aki köztetek a bohócot játssza, ne mondjon többet, mint írva van neki; mert vannak azok közt is, kik magok nevetnek, hogy egy csapat bárgyú néző utánok ne vessen; ha szinte a darabnak éppen valamely fontos mozzanata forog is fent”.³¹

Pintér Béláék színházában a zárt műhelymunka garantálja azt, hogy az egyes színészeknek olyan szerep íródik, amely összhangban van az egyéniségükkel és a képességeikkel, de egyúttal kihívást és inspirációt is jelent számukra. Ahogy a társulatvezető több interjúban is elmondta, módszerüket bizonyos értelemben töre-

²⁵ Csáki 2005, 12.

²⁶ Morten Kyndrup: *Mythos. Text and Performance*. In John Andreasen – Annelis Kuhlmann (szerk.): *Odin Teatret 2000*. Arhuus, Denmark, Arhuus University Press, 110–112.

²⁷ Uo. 112.

²⁸ Stern 2000, 59–61.

²⁹ „De le van írva az oroslán szerepe? Ha le van, kérlek add ide, mert kissé nehéz fejem van [for I am slow of studie]”. (I./2.) (Arany János fordítása.) Minden Shakespeare-idézet a következő kiadásból származik: *Shakespeare Összes Művei*. Budapest, Európa, 1961.

³⁰ Stern 2000, 70.

³¹ *Hamlet* III/2. (Arany János fordítása.)

déesség, szaggatottság és a nem-linearitás jellemzi; a próbafolyamat elején a cselekményről, térről, zenéről való elképzelésekből és pár oldal kész szövegből kiindulva kezdik meg a munkát.³² Az egyetlen különbség az, hogy míg a reneszánszban az alakítások az egyéni felkészültségre, tanulásra és tapasztalatokra épültek, és „élesben”, a bemutatók során értek össze, Pintéréknél fontos a „nyersanyag” közösségben, műhelymunka során történő összegyűrése. Ez persze nem jelenti azt, hogy egy-egy előadás a premierre készül és lezártnak tekinthető, hiszen – akárcsak történeti kortól függetlenül minden színházi forma esetében – a produkció folyamatos alakulásnak és változásnak van kitéve.

Végül hadd beszéljek arról a talán legfontosabb ösztetevőről, amelyről szintén sok szó esik a színháztudományokban bármilyen színházi jelenség kapcsán: a színjátszási stílusról. A színjátszás mibenlétéről és módszertanáról, főleg a történetileg korábban létező színházak esetében, azért nehéz érvényes módon beszélni, mert a színház a pillanat művészete, és mert – ahogy már említettem – a színháztudomány jobb híján sokszor még mindig leggyakrabban az irodalomtudomány (drámaelmélet) fogalmaival közelíti a játékhoz.³³ A reneszánsz színjátszást kutató elméletekről általában elmondható, hogy a drámából és a szerepből indulnak ki, és bár a kilencvenes évek után – nagyrészt az antropológiai és szociológiai megközelítések színháztudományi begyűrésének hatására – már figyelembe vették a szó szoros értelmében nem színházi kontextusú „acting” fogalmát is, nagyrészt maradtak a lokalizált, színházépület-központú, a retorika fogalmaival leírható meghatározásoknál.³⁴ A XVI–XVII. században a retorikai (később pedig a drámaelméleti) diskurzus kétségtelenül fontos szerepet játszott abban, hogy a színészetet legitimálja, azaz a mesterségek sorából a művészetek szintjére emelje. Ez azonban egy olyan lezárt, szabályszerű fogalomrendszert rendelt a színjátszáshoz, amely azt sugallja, hogy a színészek egy meghatározott előíráshalmazt betartva használták a testüket. Ezt az angolszász kritika hagyományosan „színjátszási stílusnak” (*acting style*) hívja.³⁵

A „stílus” szó azonban azt konnotálja, hogy a játék meglehetősen heterogén, minden színészre jellemző, és leírható meghatározott számú jelzővel. Ez a stílusfogalom kísérti Pintér Béla és Társulata munkáit is. A kritikák és a szakmai beszélgetések gyakran hivatkoznak a Pintér-stílusra,³⁶ mint amely „a zene, az ének, a mozgás és a minimálbeszéd strukturált közege”.³⁷ Ez a játékmód könnyen felismerhető, leírható, és egyúttal a társulatba újonnan csatlakozó színészek által is elsajátítható. Mindemellett legtöbbször egy olyan irányító és egységes rendszerként írják le, ahol „nehéz kiragadni azokat a színészi teljesítményeket, amelyek fölötté állnak a többinek”, azaz a színészek ugyan „jó”, de maga a stílus nem enged teret az egyéni érvényesülésnek.³⁸ A másik gyakran hivatkozott kategória Pintérék játékával kapcsolatban a „minőségi amatőrismus”,³⁹ vagyis „az előadók skandaló, prózai megszólalásaikban fület sértő, csikorgó, a legteljesebb mértékben amatőr beszédtonusa, és [hogy] az említett harsány, erőtől duzzadt előadásmód miatt Pintér Béla

darabjai leginkább talán a vásári komédiázásokra emlékeztetnek”.⁴⁰

Ez a komoly érvekkel meg nem alapozott hivatkozás megint a reneszánszhoz vezethet bennünket, hiszen valóban, az amatőrizmust vagy annak látszatát, a „harsányságot”, az erőteljes gesztusokat és a direkt mondanivalót leginkább az utcai szórakoztató színházzal vagy a *commedia dell'arte* stílussal hozzák összefüggésbe. Azt a felületes megközelítést azonban, miszerint a XVI–XVII. századi itáliai vagy angol társulatok egy meghatározott kódrendszert, tipikus figurákat vagy kliséket mozgatva játszottak volna, az olasz színháztörténetesek már a XX. század közepétől kezdve – főleg szemiotikai és ikonográfiai kutatásokra alapozva – módszeresen cáfolják.⁴¹ Ferdinando Taviani szerint nem beszélhetünk autentikus *commedia dell'arte* stílusról, mert amit ezen értünk, az a felületes irodalom- és drámaelméleti megközelítések, valamint a *commedia dell'arte* stílust követni vágyó mai társulatok munkájának eredménye, egy olyan stilizált és kodifikált játékmód, amely megköti a színész mozgulatait, testbeszédét és verbális eszközeit. Ehelyett azt kell tudomásul vennünk, hogy az itáliai reneszánszban a színészek egyéni dramaturgiával dolgoztak, amit a közös kulturális tudásra és az általuk ismert, ún. pre-expresszív performanciára (úgy mint az udvari táncok, költészet, zene ismerete stb.) építettek fel.⁴² Ez persze sokkal nehezebbé teszi a *commedia dell'arte* színészeinek játékáról való diskurzust.

Pintérék színháza esetében a zárt műhely koncepciója és az előadások hasonlósága, ismerős elemei sugallhatják azt a kritikának, hogy a játékmód egységes, az új tagok által átvehető, ám ennek leírására ugyanakkor még egyetlen elemzés sem vállalkozott azon túl, hogy „jó” a színészek, de nemigen tudnak énekelni”,

³² Pintér Béla: „Kegyetlenebb, gyógyítóbb színházra vágyom.” (Interjú.) *Figyelőnet*, 2008. május 9., elérhető: http://www.fn.hu/magazin/20080507/pinter_bela_kegyetlenebb_gyogyitobb_szinhazra/?oldal=1 és Csáki 2005, 12.

³³ P. Müller 2006, 168.

³⁴ Lásd például J. D. Cox – D. S. Kastan (szerk.): *The New History of Early English Drama*. New York, Columbia University Press, 1997.

³⁵ Uo. 321–335.

³⁶ Különösen Tompa Andrea kritikái hangsúlyozzák, hogy a társulat egyéni stílust alakított ki. Lásd Tompa Andrea: A kókuszcigolyó receptje. Pintér Béla – Korcsula. *SZÍNHÁZ*, 39/12 (2006), 6–8. A 2008-as POSZT *A Démon gyermekeit* elemző szakmai beszélgetésén elhangzott, hogy „itt valóban megszületett egy stílus, amit egyszerűen Pintér Béla-stílusnak kell hívni”.

³⁷ Balogh Tibor: A móc csontkovács műhibája. Pintér Béla – Anyám orra. *Critikai Lapok Online*, elérhető: <http://www.szinhaz.hu/index.php?id=656&cid=13433>.

³⁸ Uo. Az említett észrevétel Novák Eszter *A Démon gyermekeivel* kapcsolatos véleményében is hangsúlyos volt a POSZT műhelybeszélgetésén.

³⁹ Csáki 2003.

⁴⁰ Török Ákos: Mi van velünk, Pintér Béla? *Z'art Kor*, elérhető: <http://zartkor.hu/c2158/torok-akos-mi-van-velunk-pinter-bela>.

⁴¹ Lásd Demcsák Katalin – Kis Attila Atilla (szerk.): *Színház-szemiotika. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája. Ikonológia és műértelmezés 8*. Szeged, JATEPress, 1999, különösen Marco de Marinis, Ferdinando Taviani és Franco Ruffini színháztörténeti tanulmányai.

⁴² Ferdinando Taviani: Élő ellentét. Szeminárium a *commedia dell'arte* színésznőiről és színészeiről. In Demcsák – Kiss (szerk.), 1999, 163–169.

vagy hogy „Pintér Béla és Társulata [színészileg] nem a pozíciós magánkezdeményezések színháza”.⁴³ Ez azt is jelenti, hogy szerintük a „stílus” homogén és stagnáló, amiből nincs elmozdulás.⁴⁴ (Kétségtelen, hogy az előadásokban vannak visszatérő motívumok, úgymint a *Parasztopera* által először alkalmazott énekbeszéd, következetesen használt zenei irányzatok – sokszor valamilyen népzene – vagy az élőbeszédre egyáltalán nem apelláló szövegmondás. Ezeket a színészek előzetes tudásként használják, és ötvözik olyan erős, valóban a kora modern populáris színházat idéző elemekkel, mint a nemek cseréje vagy a direkt, akár burleszkszerű vagy groteszk humor. Az említett közös eszközökkel viszont mindenki szükségszerűen maga gazdálkodik, és bővíti-egyeníti saját – akár más színházakban is szerzett – tapasztalataival.)

A „stílusnak” azonban kevés köze van ahhoz, amit például Eugenio Barba (vagy a reneszánsz színészekről kezdve Grotowskin át sokan mások) a színészi munka alapösszetevőinek tart: a színész egyéni kompetenciája, a saját maga által pozicionált, őt körülvevő tradíciók, valamint a hétköznapiól eltérő testtudat.⁴⁵ Éppen ezért, ha komolyan érdeklődünk akármelyik történeti kor színháza és alkotói műhelyitkai iránt, azt a hétköznapiól eltérő, (ön)tudatos technikát kell fókuszba állítanunk, amely – Barbával szólva – preexpresszív alapként szolgál bármilyen ábrázoláshoz, és amelyre a színpadi alkotók a nyugati hagyományban is a reneszánsz óta folyamatosan reflektálnak. Ez pedig semmiképp nem azonos a hagyományos értelemben vett „játékkal”. A Pintér-társulat színészei nem játszanak. Erre utal Quitt László is, amikor azt mondja: „az előadások úgy működnek, hogy a bennük részt vevő színészek nem játszanak vagy színészkednek. Ha lehet ilyet mondani, olyan magától értetődően kell jelen lennünk ezekben a figurákban, hogy fel se merüljön az a kérdés, hogy most ez mit játszik.”⁴⁶

A társulat munkájával kapcsolatban emlegetett zárt-ságnak létezhet egy olyan értelmezése is, mely szerint az alkotói technikák (a barbai értelemben is) tudatosak, a színészek pedig nem próbálják megalkuvó módon teljesíteni a kritika (vagy akár a néző) igényeit a játékmódra vagy bármire vonatkozólag. Ahogy Verebes István fogalmazott a 2005-ös POSZT szakmai beszélgetésén *A Sütemények királynője* kapcsán: „Azt éreztem inkább, hogy izolált a játék. Vagyis hogy nem kapaszkodik énfelém. Ez lehet jó is. Megengedi, hogy én beljebb kerüljek, legyen közöm hozzá. De ha nem, hát nem, ő akkor is csinálja a dolgát. Ez egyébként a színészetéből is kiderül, ami nagyon ritka.”⁴⁷ Akik felróják ezt az izoláltságot, lehet, hogy a társulat természetes létmódját kérdőjelezzik meg, hiszen a siker titka talán nem a – szintén nagyon gyakran és sokszor pejoratívan hivatkozott – humorban vagy tudatosan felvállalt egyszerűségben és közérthetőségben (ha tesszik: szórakoztatásban) rejlik, hanem a külső szemmel nem átlátható (de a kritikusi érdeklődés által érdem-

ben nem is nagyon firtatott) titkos és pontos műhelymunkában. Ez az a (végső soron természetes) megközelíthetlenség, intimitás és egyszerű misztikum, amely a korabeli hatóságok vagy az egyház szemében már az angol reneszánsz színészeket is titokzatossá, érthetlenné, elérhetlenné, irányíthatatlanná, és ezért félelmetessé és ördögivé tette.

Az eddigieket összegezve és sok-sok színikritikát átolvasva úgy tűnik tehát, hogy a Pintér Béla és Társulatát az ellentmondásosság jellemzi. Egyszerre tartják őket alternatívnak és „hagyományosnak”, függetlennek és elkötelezettnek, mozgás- és szövegszínháznak (ami – ahogy Novák Eszter fogalmazott az ideji POSZT-on – nem annak néz ki, de mégis az), „szakrálisnak” és „kajánnak”, „archaikusnak” és „giccesnek”. Mindebből következik az is, hogy az előadásokról szóló kritikák gyakran csak tapogatóznak, és általában leragadnak az egyik végletnél; például drámaelméleti kritériumok alapján közelítenek a szöveget csak eszközként használó előadáshoz, vagy a homogén „játékstílust” vélik felfedezni a társulatban, holott esetükben (már csak a saját maguk által definiált kontextusukból kiindulva is) valószínűleg inkább a hétköznapiól eltérő (pre-expresszív) technikák vizsgálata lenne célravezető. Ebben a színikritika segítségére lehetne több olyan kezdeményezés, mint az Imre Zoltán szerkesztette *Alternatív színház történetek – Alternatívok és alternatívák* (Budapest, Európa, 2008), amely a bármilyen értelemben vett „másként gondolkodó” műhelyeket veszi górcső alá.⁴⁸ Ugyancsak üdvös lenne, ha maguk az alkotók is megpróbálnák többször és több fórumon szavakba önteni szándékaikat, ars poeticájukat, alkotásról, művészetről, színházról való elképzeléseiket, akár úgy, ahogy, mondjuk, Schilling Árpád teszi az *Egy szabadulóművész feljegyzéseiben* (Krétakör, 2007). A készítés helyett, hogy a Pintér-színházat egy fix állapotba rögzítsük, hogy tízéves működését fejlődéstörténetként képzeljük el, hogy konyhakész választ várjunk a „mindez most merre tart” kérdésre, vagy hogy egy, a mostani létmódjától idegen akciót (mondjuk, klasszikus drámák színrevitelét) várjunk el tőle, talán célszerűbb lenne a fent említett paradoxonokat és a rögzíthetlenséget természetesnek és alapvetőnek tekintve mindig kívánni a következő lépést.

⁴³ Balogh: i. m.

⁴⁴ Az olyan felvetések, hogy „a színészek sokat fejlődtek az utóbbi előadás óta”, vagy hogy „egyre jobban énekelnek”, a gondolatmenetem szempontjából (is) értelmezhetetlenek.

⁴⁵ Barba 2001, 21.

⁴⁶ Idézi Hontalan Iván: A zűrzavar mint alternatíva. Hontalan Iván alamerülései a szegedi Theater fesztiválban. *Terasz.hu*, elérhető: http://www.terasz.hu/terasz.php?id=eloadomuveszet&page=cikk&ikk_id=10363

⁴⁷ Forrás: <http://www.poszt.com>

⁴⁸ A kötetből a Pintér Béla és Társulata, bár hivatkoznak rá, sajnos ki-maradt.

Bács Miklós

Színész és figura közös identitása

SUZUKI „ÁLLATI ENERGIÁJA”

Az identitás fogalma szorosan összefügg a színházzal. Nem annyira a különböző *drámai szereplők* identitásának köszönhetően, amelyek feltételezik a *színjátszást*, mint inkább a mindkét fogalom számára szükségszerű *cselekvés* (δραμα) által. A színház lényege (akárcsak az identitásé) a cselekvés. Amikor meghatározuk identitásunkat, olyan információk (tapasztalat, hit, neveltetés, kultúra, nem, család, hagyomány stb.) alapján válaszolunk a „ki vagyok én?” örök kérdésére, amelyeket szerepjátszás által sajátítottunk el. Az énkép kialakulása szorosan összefügg a megtapasztalással. A megtapasztalás egyetlen módja a szerepjátszásban alkalmazott cselekvés. Énünket tulajdonképpen szerepeink határozzák meg. A szerep meghatározó vonása pedig a cselekvés. A szerepek számának növekedése alakítja, változtatja, fejleszti éniünket, ugyanúgy, ahogy éniünk alkotja, táplálja szerepeinket – tehát identitás és szerepjátszás között szoros kölcsönhatás áll fenn. Ez érvényes színházra és civil életre egyaránt. A jelen tanulmányban megpróbálok meghatározni egy színpadi szerep (Cornwall fejedelem a *Lear királyban*) megalkotásának és az azt játszó színész (Bács Miklós) önmeghatározásának, önmegvalósításának közös elemeit, hangsúlyt helyezve az identitás interkulturális viszonyok általi – ebben az esetben két kultúrát képviselő színésztréningnek köszönhető – gazdagodására.

A szerep fogalma („role”) az utóbbi években különböző értelmezésekkel (szociológiai, pszichológiai, antropológiai, szemiotikai megközelítésekkel) gazdagodott. Eppen ezért szükségesnek tartom e fogalom meghatározásának újraértékelését. A jelen tanulmányban szerepen olyan rendszert értek, amely bizonyos cselekvéseket egymással kapcsolatba hoz, és ezáltal meghatározott cselekvéseket más cselekvésektől elhatárol. *Egy olyan, cselekvésben és létezésben megnyilvánuló magatartást, amellyel az egyén, céljának elérése érdekében, egy megadott helyzetre reagál.* A szerep színházi értelmezésében további pontosítást érzek szükségesnek: a drámaíró alkotását, a megírt szerepet drámai szereplőnek, drámai alaknak, drámai figurának nevezem, a színész alkotását, az eljátszott szerepet pedig színpadi szereplőnek, színpadi alaknak, színpadi figurának. A pontosítást nemcsak a *szerep-írás* különböző módjai,

technikái teszi szükségessé, hanem az általuk létrehozott műalkotás eltérő befogadása is. Mint ahogyan az életben is különbséget tehetünk egyrészt a fizikai és pszichikai adottságok, illetve lehetőségek, másrészt pedig a személyiség által megvalósított (berne-i értelemben vett) sorskönyv között. A fenti distinkciónak köszönhetően külön tanulmányozhatjuk a drámai szereplőt (a drámaíró alkotását, avagy az életbeli egyéni mátrixot), a színpadi szereplőt (a színész alkotását, avagy az életbeli megvalósult személyiséget) és a cselekvés által született új drámai szereplőt (a megújult színészt). A színészet megtapasztalása ilyen értelemben híven tükrözi a mindennapi élet folyamatát.

Ezek után világossá válik, hogy egy drámai szereplő, akárcsak a színpadi figura, számtalan *szerepet* játszik. Minden szerepnek megvan a maga életútja, értelme, funkciója, és minden szerep alakítja, formálja, gazdagítja a színpadi figura és a színész identitását, meghatározva egyediségüket.

A jelen tanulmányban a shakespeare-i Cornwall fejedelem „megtorló” szerepét elemzem, ahogy az a Kolozsvári Nemzeti Színház Tompa Gábor rendezte előadásában, Gloster megvakításának jelenetében látható. A megvakítási, megvakulási motívumnak gazdag tárháza van a színművészetben (Szophoklész Oidipuszától Buñuelen, Peter Shaffer *Equus*-án keresztül egészen Beckettig), ahol – a *Lear királyhoz* hasonlóan – a megvilágosodás, az igazi látás metaforája.

A színpadi figura megteremtésében a színészek általában hasonló forrásokat használnak. Elsősorban a drámai szereplőt, amelynek tárgyi megjelenése az írott szöveg (a „rotulus”). Az írott szöveg elemzése számos „intertextualitásra” ad lehetőséget a színész „diskurzusában”, amit asszociatív gondolkodása tesz hangsúlyossá. A színész, szövegének elemzése révén, nemcsak az adott drámai szereplő szövegére reflektál, hanem a többi szereplő szövegével való kapcsolatára is (a szóban forgó előadás esetében Berne tranzakcionális elméletét alkalmaztam), továbbá a történelmi kontextusra, amelyben a mű íródott, a színmű irodalmi formájára, esztétikai töltetére, maiságára, képi jellegére, szuggesztív erejére stb. Ennek a „projektív” (Radu Stanca, 1943) olvasatnak erénye az erős szubjektív vonás.



alkalmas, kizárandó a szerepből. Cornwall célja egy lehetséges ellenfél-tanú eltávolítása és a korona megszerzése (kibernetikai olvasat). Ennek tesz eleget, amikor „használatlanná” teszi Glostert. Nem öli meg, hanem életben hagyja, saját hatalma élő példaképének szánva. Íme, a determinista olvasat hatalomvágy-perspektívája. A szociális elvárás egyik mozgatórugója és magyarázata Cornwall cselekedetének. Egész magatartása az akkori társadalom igényének felel meg – az akkori időben és az akkori kontextusban, mondhatnánk, „politically correct”. Határozott, magabiztos, és meg van győződve afelől, hogy döntései helyesek. Végül is

BALRA: Bács Miklós (Cornwall), Cornel Răileanu (Gloster) és Elena Ivanca (Regan)

LENT: Gloster megvakítása



Bár a modern színészvezetésben a kibernetikai olvasat elhomályosítja a deterministát, különbséget téve intenció és motiváció között, én mindkettő tanulmányozását fontosnak tartom annak megértéséhez, milyen vonások teszik lehetővé és egyben szükségessé, hogy Cornwall megvakítsa Glostert.

Cornwall agresszív megnyilvánulásának mechanizmusa hasonló a mindennapi szerepekéhez. Minden szerepnek célja és minden szereplőnek intenciója van, vagyis – Bandura kifejezésével – „ügyintéző ágens” (Bandura, 2001). A cselekvések, melyek összefogva a szerep rendszerét alkotják, a célhoz vannak hozzárendelve, mint amelyek alkalmasak a cél elérésére. Ugyanakkor minden olyan cselekvés, mely erre nem

olyan egyént vakít meg, aki az országot veszélyeztető francia hadak oldalán áll. Az árulás – mind a mai napig – morálisan elítélendő cselekedet. Maga az agresszivitás természetes magatartás egy primitív, ősi, állati állapotban. De az agresszivitást is egy megadott helyzet szüli. A háborús állapot olyan helyzetet teremt, amelyben Cornwall szabadjára engedheti haragját.

Bár élete, míg el nem ítéltetik,
Nem támadhatjuk meg: mégis hatalmunk
Szolgáljon egyszer a haragnak, amit
Gáncsolnak bár, gátolni nem lehet.¹

¹ Vörösmarty Mihály fordítása.

Bár a kolozsvári előadásban dramaturgiai megmondolásból a fenti szöveg nem hangzott el, számomra hasznos információnak bizonyult a színpadi figura megszerkesztésekor.

A másik magyarázat a szexuális rabság. Regan nemegyszer követeli: „Ki kell vájni szemét.” Cornwall tehát nemi zsarolásnak tesz eleget. E két motiváció (determinista olvasat) megegyezik ama freudi elképzeléssel, miszerint a becsvágyó vagy az erotikus kívánságok a személyiség felemelkedését szolgálják.

A helyzet mindig új szerepeket szül. Igaz ez a mindennapi életre, de a színházi előadásra is, ahol a drámai helyzetek és a színpadi helyzetek között ugyanolyan különbség van, mint a drámai szereplő és a színpadi figura között. Az agresszivitásnak számtalan oka, magyarázata és motivációja van. Ennek az agresszív világnak a megelevenítése viszont fontos mozzanata *Lear király*-előadásunknak, ugyanis csak ehhez a világhoz viszonyítva válik értékké Lear beavatási kálváriája.

Egy másik forrása a színpadi szereplő alkotásának rendezői olvasat, amely a színészi olvasattól eltérően az egészet látja és látatja inkább, mint a részt. A kettő közötti különbség és hasonlóság meghatározóan befolyásolja a jövődó színpadi figurát, mert bennük fontos szerepet játszik a két olvasó összes egyéni vonása, a nemi identitástól a kulturálisig. A mai színházi életben, ahol a rendezők és színészek gyakran „vendégeskednek” a világban, a különböző kultúrák, hagyományok találkozására érdekes, különleges identitással rendelkező színpadi figurákat eredményez.

Az elemzett esetben az érdekesség abból adódott, hogy bár Tompa és a magam nemzeti identitása hasonló, ami megkönnyítette a kommunikációt, a kontextus, amelyben az alkotás megszületett, idegen nemzeti identitású volt. Ilyen helyzetekben néha a sablonok (sunteji disziplina, civilizáció, európai, azaz: fegyelmezettek vagytok, civilizáltak, európaiak stb.), bármennyire jóhiszeműek, olykor megnehezítik a valódi kommunikálást. Ami ezeket a különbségeket eltörli, az tulajdonképpen a közös cselekvés. A színész alkotó folyamata sokat köszönhet a színház meghatározó csoport jellegének. Ilyen értelemben a civil életben is működik az „ember szociális lényéből” fakadó törvényszerűség. A csoport működése túlmutat a nemzeti identitáson, egy új identitást hozva létre: a társulatét. A civil ember és a színész szerepalkotó tevékenységét messzemenően befolyásolják a csoport pszichofizikai törvényszerűségei.

Ehhez adódott a szöveg román formája. Három nyelven olvastam el a darabot (angolul mindkét változatot: a *The History of King Lear* kvartó és a *The Tragedy of King Lear* fólió kiadást), és mindhárom olvasat különböző asszociációkra adott lehetőséget. A színpadi figura megteremtésében ilyen esetben nemcsak a drámaíró identitása és egyénisége hat megtermékenyítően a színészre, hanem a fordító (fordítók), esetleg az előadás létrehozásában aktívan részt vevő – lessingi értelemben vett – dramaturg is. Ez olyan, mint amikor az életben egy történetet nem közvetlenül élünk meg, hanem egy másik személy beszámolója révén: bármennyire hű is – szubjektív. Például a Gloster megkötözését szorgalmazó replika az eredeti szövegben így hangzik: „Bind fast his corky arms”, a magyar fordítás:

„Meg kell kötözni száraz karjait”, a román változat pedig: „Legați-i bine ghearele” („Kötözzék meg a karmait.”), ami pedig az előadásban elhangzik: „Legați-i brațele uscate.” („Kötözzék meg a száraz karjait.”)² Az angol *fast* szó jelentheti azt is, hogy *szorosan*, de azt is, hogy *gyorsan*... A választás a színészé (pontosabban a színpadi helyzeté). Ilyen és hasonló részletek messzemenően befolyásolják a szerepalkotást, ugyanis különböző minőségű cselekvéseket eredményeznek. Ami az előadásban elhangzott replikát illeti, azért különbözik az eredetitől, mert a mi olvasatunkban a fokozás vált fontossá. Az idézett mondat egy hármas ismétlés része: „Legați-i brațele uscate”, „Legați-l, dacăam spus”, „Legați-l bine de scaun”.³

Forrásként szolgálhat a színész alkotómunkájában a tér is. A színpadi tér befolyásolja a testtudatot, és hangsúlyozza kifejezőképességét. A színész teste a térben és a térrel alkotja meg a színpadi figura testi identitását, amely fokozott esztétikummal rendelkezik, de megteremtése hasonlít a mindennapi testi identitásunk kifejezéséhez. A civil ember is, tudatosan vagy tudattalanul, a teste által kapcsolódik a realitáshoz.

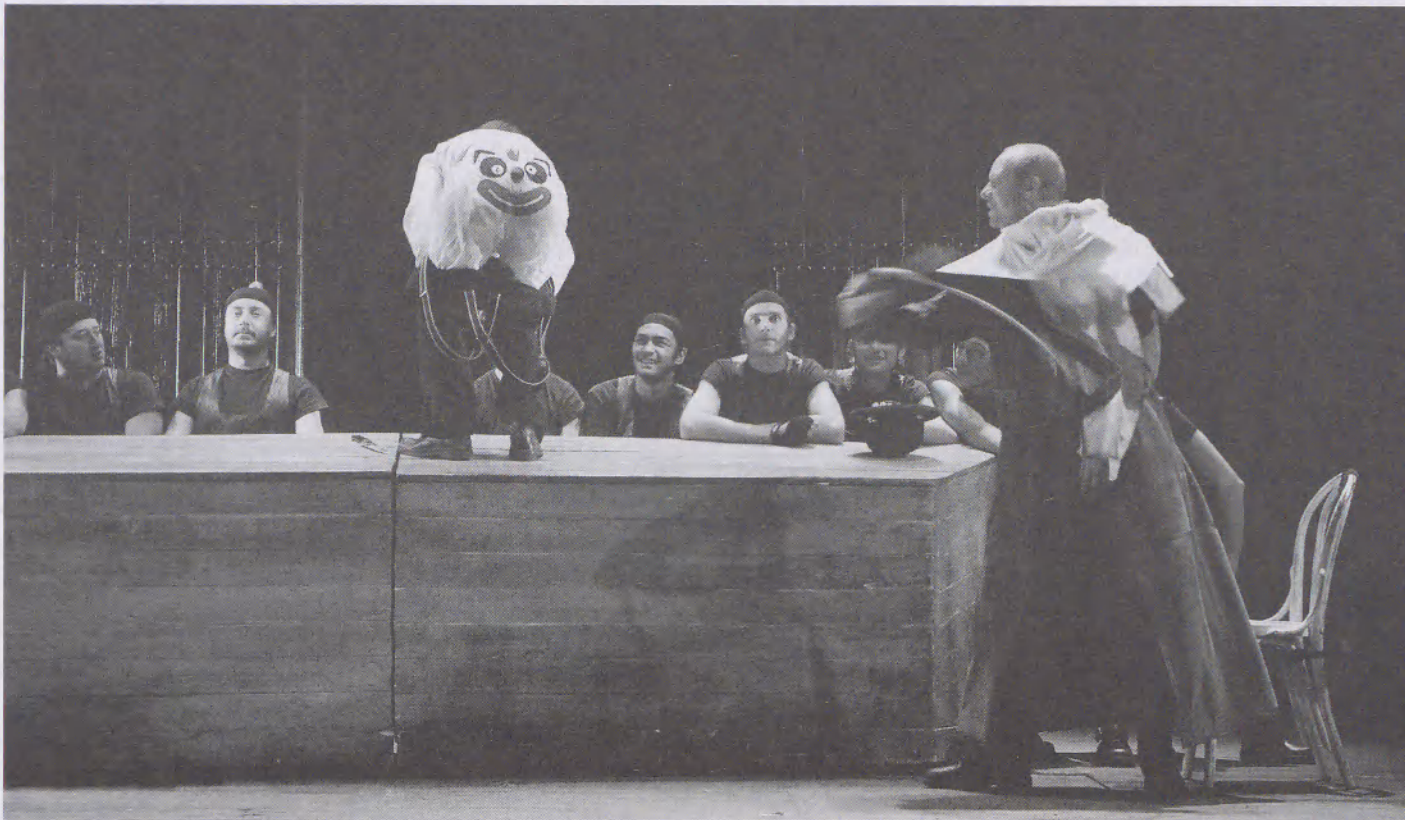
A tervező által alkotott tér lehetőséget ad a színésznek, hogy hieroglifiként „beírja” szerepét az előadásba, proxemikai jelek segítségével kifejezésre juttassa a drámai szereplő „szociális atomját” (Moreno, 1934). Teste rovásként alkot különböző formákat a megadott térben, ezáltal egészítve ki vagy mondvá ellent a narrációnak. Az én esetemben Both András szublimált tere (üres színpad, amelynek dinamikus alkotója a hat mozgatható, magas fatorony volt) lehetőséget nyújtott arra, hogy a megvakítási jelenet rituális jellegét hangsúlyozzam. Az átlátszó műanyag függöny pedig (amely mögül a megvakítandó Gloster – Cornel Răileanu – megérkezik) abban segített, hogy „eszköz” mi voltom tudatát erősítse. Cornwall tulajdonképpen eszköze Gloster újjászületésének. Az átlátszó függöny, egy steril tér érzetét kelteve, azt a homályt testesítette meg számomra, amelyről Gloster a megvakítás pillanatában megszabadul.

Itt vált tulajdonképpen hasznomra a Suzuki-módszer által megtapasztalt energiavezetés. A módszer öt alapgyakorlatból áll, és egyaránt fejleszti a színész tűrőképességét és energiájának vezetését a test felső és alsó része között. Alapja „a láb nyelvtana”, a dobbantás és a nem természetes testtudat.

A tér és a színészi energia közötti kapcsolat nehéz próbaköve a színházi előadásnak és a színésznek egyaránt. Egy nagy tér betöltése különleges színészi technikát igényel. Ehhez nyújthat segítséget a keleti színészi technikák áttemelése a nyugati identitásba (Brook, Grotowski, Barba, Suzuki). Számos színházi embernek hasonló az elmélete a színészi jelenlétről, lásd Barba „preexpresszivitását”, Suzuki „állati energiáját”, Michael Chekhov „extraszenzoriális erejét” és „sugárzását” stb. Az oly modern „intertextualitás” a színészi technikák esetében is fellelhető. A keleti kultúrától szerzett információval Suzuki interkulturális színház-olvasata nemcsak a színpadi figura identitását gazda-

² A magyar fordítás Vörösmarty Mihály, a román fordítás pedig Mihnea Gheorghiu munkája.

³ Az előadásban egy kompilált román fordítást használtunk.



gította, hanem a sajátomat is. A Suzuki-módszer alkalmazása például ez esetben hangsúlyozta Cornwall „házhoz” (kaszthoz) tartozását, elősegítve ezáltal az előadás keleti ízének megteremtését, és fokozva a megvakítási jelenet energiaszintjét. Suzuki szerint a színész nem szabadulhat meg, és nem is kell megszabadulnia a szereplés által keltett feszültségtől. Ez a feszültség abból a tudatból származik, hogy a színész előadás közben meghalhat. A nó-előadásokban a meghaló színészt (*site*) rögtön helyettesítette a mellékszereplő (*kóken*). Ezek szerint a nó-színésznek a halál tudatával kellett színpadra lépnie. A nyugati színész számára a meghalás tulajdonképpen a közönség érdeklődésének elvesztését jelenti. Ezért mondjuk azt, hogy a színész halálfélelemmel játszik. Suzuki ezt a halálfélelmet legyőző és az életet választó energiát „állati energiának” nevezi, amely számára sokkal értékesebb, mint a modern színház által használt mechanikai energia. Ezt a halálfélelemmel ellentétes energiát lehet felhasználni és alkotó energiává nemesíteni a Suzuki-féle tréning segítségével. Az én esetemben Cornwall „állati energiája” teljes mértékben fedte az én „állati energiámat”. Mindketten féltünk a haláltól, és az e halálfélelem legyőzéséhez szükséges „állati energiával” alapoztuk meg a cselekvéshez szükséges erőt: Cornwall, hogy vakítson, Bács Miklós, hogy alkotása hatásos legyen. Maga a megvakítási aktus két forrásból merített: egy testérzésből és egy fantáziálásból (freudi értelemben). A testézés abból a pozícióból született, amely a próbák során alakult ki, és nagyon hasonlított a Suzuki-módszerben alkalmazott *plié*-hez. A széken ülő Glostert a nyakát hátulról átkarolva „vakítottam meg”. Az aktust nem a megszokott taposással oldottam meg (ami viszont hasonlíthatott volna a Suzuki-féle dobantáshoz), hanem egy „emberközeli” szemkivájjal. (Spontán módon választottam a „szem-

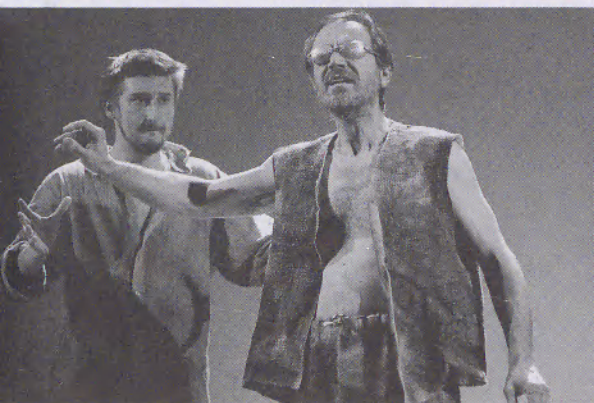
Jelenetek a Kolozsvári Nemzeti Színház Lear király-előadásából

kiszúrás” és a „szemkivájas” kifejezés között. Ez bizonyítja, hogy a szerep eljátszása szubliminálisan befolyásolja gondolkodásomat. Az efféle választási kötelesség fontos alkotóeleme a színészi munkának, és ugyanakkor meghatározó jellegű a mindennapi szerepek építésében is.) Gesztusom a tér függvényében változott. A szublimált térrel egyetemben a leegyszerűsített színpadi mozgás lehetőséget nyújtott, hogy kipróbáljam Suzuki „lábnyelvtanát”, megtapasztalva a „mozdulatlanság művészetét”.

A szemkivájas gesztusának olyan energiával kellett megtelnie, hogy a közönség zsigeri szinten érzékeli. Az aktus hasonlított azokhoz a gyakorlatokhoz, amelyekben a színész, akár a keleti sportokban, egy megadott ponton állítja meg a mozgást, erre a pontra koncentráva a mozgásban feszülő energiát. Ugyanakkor a gesztus ritmusképletének egy állati szinten ismert ösztönmozdulat képletéhez kellett hasonlítania. A közönség ezáltal azonosulhatott – mondhatnám, tudattalanul – az általam játszott drámai szereplővel. Ezek azok a pillanatok, amikor a színész majdnem fizikailag érzi a közönség behódolását és azt a hihetetlen feszültséget, amelyet a publikum benne generál.

Az már csak szerencse volt, hogy a rendezői olvasat a mi előadásunkban Cornwall fejedelmet nyílt színen öli meg, és nem a színpalán mögött, mint Shakespeare-nél. Ezt a rendezői koncepciót támogatta Suzuki-olvasatom is.

A fantáziálás már nehezebben ment. Számomra elfogadhatatlannak tűnt, hogy létezett és létezik olyan embertársam, aki képes egy ilyen gesztusra (bár a történelem nemrég éppen ebben a városban szolgáltatott elrettentő példát). Pontosabban: félttem attól a felisme-



Nicu Cherclu felvételei

restől, hogy személyiségemben is fellelhető hasonló impulzus.

Ami a színészt illeti, egyetlen mód van az ilyen magatartás elfogadására: a sztanyiszlavszkiji „szereperspektíva”. Csak akkor tudom elképzelni egy embertársam megvakítását, ha sikerül elfogadnom a drámai figura perspektíváját, és beismernem egyéni agresszivitásom létét (tényét). A színpadi figura nem létezhet rajtam kívül. Szükségszerűen „tartalmaznom” kell mindazokat az elemeket, amelyek a drámai szereplőt alkotják. Ebből szükségképpen következik, hogy a színpadi figura és a színész identitása között létezik egy közös terület, amely nem mindig veszélytelen a személyiségre nézve. Cornwall agresszivitása bennem is fellelhető, annak művészi megformálása pedig színészi szerepkörömhöz tartozik. És ahogy egy valós helyzet maga után von egy bizonyos szerepet, úgy a „surplus reality”-ben (Moreno, 1923) megalkotott helyzet életre kelti bennem a hozzárendelt szerepet. Az azonosság, paradox módon, a színész pszichikai egészségét őrzi. Rugalmassága révén lehetővé teszi a színpadi figura létezését, ugyanakkor megváltozhatatlan magjának köszönhetően biztosítja a színész egyéniségének kontinuitását.

A térrel egyetemben a színpadi figura „második bőre” („egyéni jelzése” – Lüscher), vagyis a jelmez is fontos elemként működik a színészi munkában. Ebben az esetben valódi második bőrről volt szó, ugyanis a jelmez fő alkotóeleme egy hosszú fekete bőrkabát volt. A fekete szín választása is hangsúlyozta a drámai szereplő merev, egyoldalú, konzervatív gondolkodását. A jelmez egyetlen színtöltője az ugyancsak bőrből készült vörös kesztyű volt. Metaforikus szerepén túl ez a jelmezrészlet megkönnyítette számomra a szemkiszúrás mozzanatának megszerkesztését, hozzájárulva, hogy a cselekvés ritmusképletét egy *legato*

mozdulattal tudjam lepontozni, és pedig: a vér beletörlését az egyik oszlopba. Kesztyű nélkül a gesztus nem kaphatott volna elegendő energiát anélkül, hogy megsebezném magam. A mindennapi életben is számtalanszor tapasztalhatjuk, hogy jelmezeink részmegoldásokat, cselekvéseket, néha mentőakciókat eredményezhetnek (tanúk rá az évszázadokig tartó ruhaviseleti szabályok vagy a zsebkenő, kesztyű, legyező jelbeszéde).

A hang- és fényvilág fontos eleme lehet a szerepépítésnek. Az akusztikai és vizuális impulzusok gondolatokat, érzéseket, asszociációkat szülnek, amelyek beépülnek a cselekvési rendszerbe. A hangforrás lehet gépi vagy emberi. Az én esetemben Gloster fájdalmas üvöltését Puiu Hertea keleti ízű zenei aláfestése egészítette ki. A fény- és árnyjáték a helyzet bizonytalanságát hangsúlyozta, amihez figurám határozottsága szolgáltatva az ellenpontot.

De talán a leglényegesebb elem, amelyből a színész és a civil ember szerepét építi, a „másikkal” való kapcsolatteremtés és az abból fakadó *feed-back*. Minden egyén (legyen reális vagy képzeletbeli) szerep-írásához, szerepalkotásához nagyon fontos az az információ-halmaz, amelyet válaszként kap cselekedeteire. Általában mindenki egy megadott közönségnek játszik, legyen az valóságos (a mindennapi életben a szociális partnerek, a mi esetünkben Regan és a katonák) vagy képzelt (szülők, ősök, morális bírák) személy. Ez érvényes az életben és a színpadon egyaránt. A színész esetében az ilyen *feed-back* általában az előadásban részt vevő színésztársaktól és a közönségtől származik, de ugyanakkor az előadást követő kritikáktól is. A közönség reagálása spontán módon formálja, alakítja, fejleszti a színész munkáját az „itt és most”-ban, így épülve be a színpadi figura identitásába, a kritika viszont racionális befogadást igényel a színész részéről. A színpadi szereplők közötti viszonyok, akárcsak az életben, félelmetes mélységekkel rendelkeznek. Eric Berne tranzakcionális elmélete érdekes gyakorlati alkalmazást kaphat a színész alkotómunkájában.

Befejezésül bátran állíthatom, hogy a drámai szereplők alkotása, akárcsak az életbeli szerepeink szerkesztése, messzemenően befolyásolja identitásunkat. Érdekes lenne feltérképezni a színészi társadalomban azokat a változásokat, amelyeket a drámai szereplők okoztak a színészek identitásában.

Véleményem szerint a szerep-írásnak van egy ösztönös és egy tudatos, gyakorlati komponense. A kettő mennyiségi aránya határozza meg az egyén identitását. A színésznek pedig, mint szakosított szerepépítőnek, ezt az arányt kell esztétikai mércék szerinti formába öntenie. Cornwall megformálásának részleges ismertetése ezt a mértékkereső boszorkánykonyhát kívánta bemutatni az olvasónak.

IRODALOM

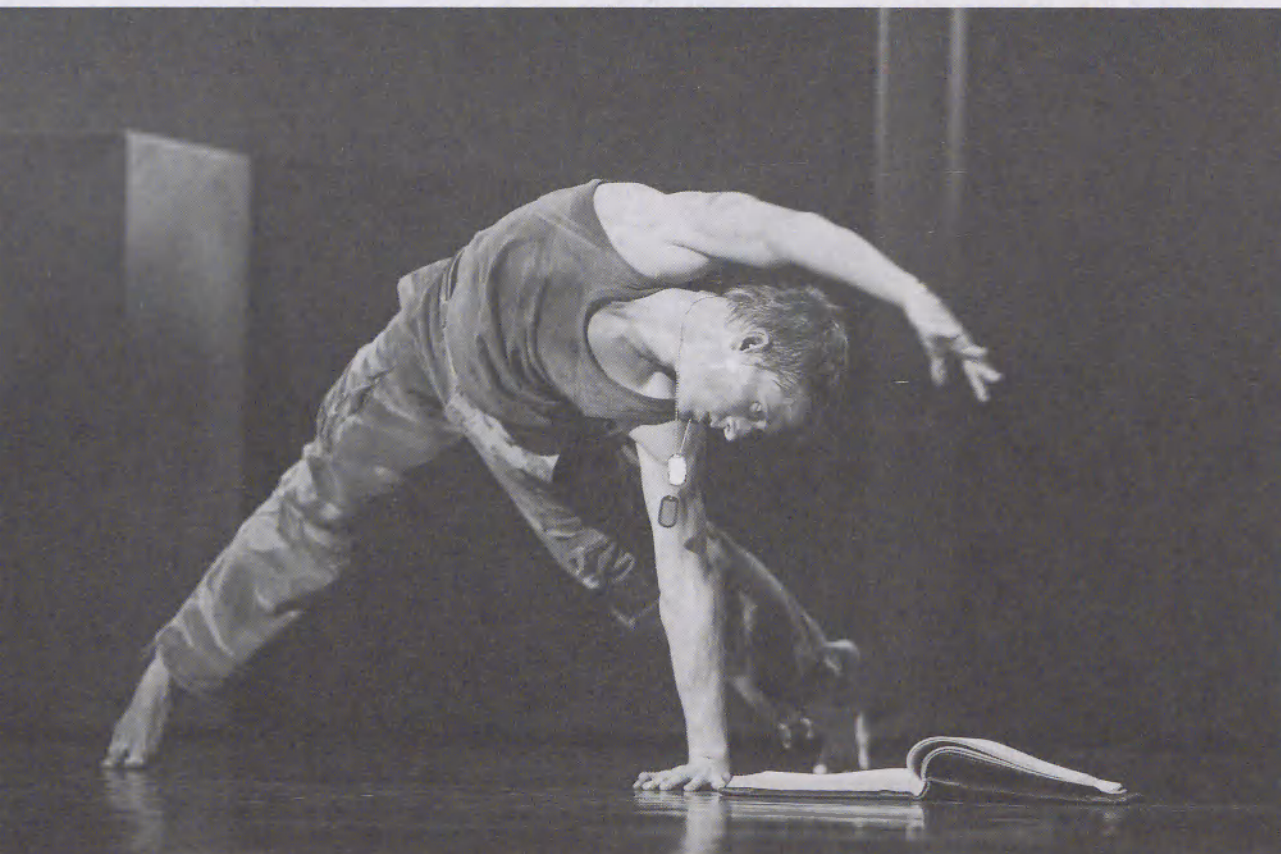
- Allain, Paul: *The art of stillness*. Palgrave Macmillan, 2003.
 Bandura, Albert: Social cognitive theory: An agentic perspective. *Annual Review of Psychology*, 52, 2001, 1–26.
 Berne, Eric: *Games People Play*. New York, Grove Press, 1964.
 Moreno, J. L.: *Who shall survive? Foundations of Sociometry, Group Psychotherapy and Sociodrama*. New York, Beacon House Inc., 1978.
 Moreno, J. L.: *Das Stegreiftheater*. Francia ford.: *Théâtre de la spontanéité*. EPI, 1984.
 Shakespeare, William: *Lear király*. Ford. Vörösmarty Mihály. Új Magyar Könyvkiadó, Budapest, 1955.
 Shakespeare, William: *Regele Lear*. Ford. Mihnea Gheorghiu. București, Editura pentru Literatura Universală, 1962.
 Shakespeare, William: *The History of King Lear*. Oxford University Press, 1998.
 Shakespeare, William: *The Tragedy of King Lear*. Oxford University Press, 1998.
 Suzuki, Tadashi: *The way of acting*. Ford. J. Thomas Rimer. New York, Theatre Communications Group Inc., 1986.
 Vekerdy Tamás: *A színészi hatás eszközei*. Ursula Minor Könyvek, 1999.

Szoboszlai Annamária

Szállóígés ígétlenségek

A MENNYEI VÁROS; A KATONA TÖRTÉNETE

Juronic Tamás koreográfiái közérthetőek. Kedveli a látványos színpadi megoldásokat és az olykor meglepő át- és újraértelmezéseket. Karakterétől távol áll a gondolati mélyfúrás, a szent hevületű kinyilatkoztatás, de a pletyka felületessége is. A legújabb, Budapesten debütáló darabjai azonban – talán a választott örök, közös emberi téma ürügyén – cirkalmas körmondatokba váltanak, és beszélnek-afektálnak, anélkül hogy mondanának valamit. Állításokat, értekezést nem kérek számon, de érvényes viszonyulást, hiteles alkotói szándékot igen. A rendező-koreográfus, bár megpróbálja aktualizálni János Jelenések könyvének apokaliptikus látomásait és *A katona történetének*



FENT:
Szarvas Krisztina,
Tarnavölgyi Zoltán,
Czár Gergely,
Fehér Laura és
Finta Gábor
A mennyei
városban

LENT:
Czár Gergely
A katona
történetében

Dusa Gábor
felvételei

népesei Faust-históriáját, de néhány közhelyes, erőltetett motívumtól eltekintve megreked a külsőségek, a szcenikai megoldások vagy épp a szöveg szintjén, s az emberiség „ősi félelmei” (idézet a darabhoz mellékelte ismertetőből) köré egy impozánsan lapos hordószónoklatot kanyarít.

A *mennyei város* anélkül demitologizálja a *Jelenések könyvét*, hogy valójában ez szándékában állna. Nem készít meghökkentően egyértelmű, radikálisan bizarr XXI. századi átíratot, amely korszakkötelező, flegma iróniával életlenné élezné a bűnhődés történetét. Talán ha megtenné...

A nagyszabású – Juronics szóhasználatával élve – „összművészeti” oratóriumban van tetemes létszámú énekkar, Bábel tornyát idéző sűrű díszletmonstrum; János apostol (Altorjay Tamás), valamint a tér mélyéről előszálló, vetített óriás fény-igék „segítik” a tájékozódást. A szólóénekes és a kórus váltakozó megszólalásaiban szinte már észre sem venni a tizenkét táncost, a dagályos zenei-képi világ kimossa az emlékezetből a táncbetétek jobb pillanatait is. Lendvay avítottan fennkölt zeneműve, Altorjay eldöntetlen kvázi-narrátor szerepköre, a miseruhás szegedi énekkar és a hol sírjaikból kikelt halottakat, hol bukott angyalokat játszó fehér gézruhás táncosok egymás díszítményeivé lesznek a díszítményben. A legmodorosabb megoldás mind közt a színpadot a nézőtérrel teljes felületén elhatároló, alig látható háló, amelynek elsődleges, pusztán technikai funkciója, hogy látható legyen a távolból közelítő „isteni ige lángja” (a vetített felirat). Ez az arcpirítóan giccses képi effektus egyrészt sokszor olvashatatlan, másrészt a *Jelenések*ből teljességgel inadekvát módon kiragadott szöveginformációt ad a nézőnek. Felsorolja többek közt a hét gyülekezet nevét, amelyhez az apostoli intés szól, egy-egy kiragadott kulcsszóval tapogatja körül az eredeti írást, csakhogy annak szimbolikája és titkos értelme szemernyt sem kódolódik a színpadi játékba.

Juronics nem értelmez, nem helyez kontextusba – feltéve, ha a Frenák-koreográfiák emblematisztikus zakófelcsőinek importálását a piros születésnapos (McDonald's-os) papír fejfedőkkel nem tekintjük annak. Helyette egy definiálatlan, közös ismeret- és félelemnyagra apellál. Így a darab kizárólag a külsőségekben, az *anyag*i monumentalitásában identifikálódik.

A második darab sem javít az összképen. A koreográfus-rendező ugyanis *A katona történetében* belesétál Sztravinszkij és Ramuz közel egy évszázados csapdjába. A színpadra szánt, csak a legfontosabb fordulót megőrző mesében a szerzők „összművészeti-ségben” igyekeztek egyesíteni zenét, táncot és színészi játékot. Juronics követi is az eredeti elképzeléseket, meg nem is. Seregszemlével kezd, felsorakoztatja a színen a teljes szereplőgárdát: ábrándos kék szemű táncos a katona, kövérkés, pirosposztagás stüszivadász (Megyeri Zoltán) a sötétebbik fele; lesz vagy fél tucat királykisasszony; ott a duplikált ördög és a később láthatatlanná váló teljes zenekar. Megtartja a mesélőt, aki rímekben szedett sorait a zene dallamára, énekben mondja el, a mai nézőben az első perctől rosszféle musical-utánérzést kelte. Az ördög és a katona párbeszédében viszont – kiragadva természetes környezetéből – a vásári komédiázás hangját csempészi a színházi térbe.

Raadásul felülírja Vitéz László, a népi bábhős és örök ördög ellenfelének viszonyát: megkérdőjelezi az ember kötelező győzelmét, a jó diadalát a rosszon. A bolyhos ördög (Székelyi József) és a puhány, haszonleső katona egyazon szintre kerül. Nincs kinek szurkolnunk.

A mixtúrából teatrális melodráma kerekedik, ez a teatralitás azonban nem hat provokatívan, szimplán csak ősi és mondanivaló nélküli, amit sem a tőzsdeindexes varázskönyv, sem a terepruhás, dögcédulás katona nem tud maivá, érvényessé mágiázni – a sztorit a múltbeli vásári mutatványosbódékba visszarántó, fordított Vitéz László-jelenetek meg még kevésbé. Ez utóbbi elem a tőzsdeindexes „korszerűsítéssel” úgy kavar bele a mese zárt, sajátos logikai rugók szerint működő világába, és üt rést a formán, hogy a felbolygatott anyaggal aztán nem tud mit kezdeni. Az egész játék következtelen és céltalan egyszerre, hisz a hegedűt sem helyettesíti – például – mp3 lejátszó, a királykisasszony sem modernizálódik egy multi-giga vállalkozás egyetlen örökösévé, és a katona sem az interneten keresztül igyekszik felvenni a kapcsolatot rég nem látott édesanyjával. Ez a félkész megoldás még azzal sem védhető, hogy a táncrészletek az eredeti mese világát követik, míg a félig báb, félig ember szereplők a jelenkor szülöttei. De a legbizarrabb elem, hogy Juronics megtartja az egy évszázaddal ezelőtti szerzőpáros ötletét: a királylányból a maga leplezetlen valójában előbúvó, vörös ördögfigurát formál. Anno, amikor bemutatták, biztosan katartikus lehetett az ördög ördöggé váló színre lépése, ma azonban kétséges, hogy a *chippendale* táncos és Pókember keresztezésével született, boxeralsós, nyakkendő kan ördög a kívánt hatást éri-e el. *A katona története* így egy meséből lett, hibrid állapotú, kritikai hangokkal is próbálkozó „összművészeti” tévedés.

Mindkét egyfelvonásosban a jó pillanatok is elfedi a zavaros körítés, a kiforratlan gondolatmenet, a „valamiről beszélni” vágya. Az alkotóelemek – a zene, az ének, a tánc és a színészi játék – csak látszólag vannak összedolgozva, valójában nem reagálnak egymás finom hangjaira, apró rezdüléseire. Juronics Tamás, aki mindig hangsúlyozza, hogy darabjai a közönségnek készülnek, úgy tűnik, látványos, de gondolatilag egyre inkább egyszerűsödő darabokkal szolgálja a „közízlést”.

A MENNYEI VÁROS; A KATONA TÖRTÉNETE (Szegedi Kortárs Balett, Szegedi Nemzeti Színház, Nemzeti Táncszínház, Művészetek Palotája)

Zene: Lendvay Kamilló (*A mennyei város*), Igor Sztravinszkij (*A katona története*). **Díszlet, jelmez:** Molnár Zsuzsa. **Fény:** Stadler Ferenc. **Társrendező:** Almási-Tóth András. **Csellószólo:** Kőrösi Györgyi. **Karmester:** Gyüdi Sándor. **Rendező-koreográfus:** Juronics Tamás. **Szereplők:** Altorjay Tamás, Czár Gergely, Csetényi Vencél, Fehér Laura, Finta Gábor, Hajszán Kitti, Haller János, Horváth Illés, Horváth Miklós Gergő, Megyeri Zoltán, Palman Kitti, Szarvas Krisztina, Székelyi József, Tarnavölgyi Zoltán, Tóth Andrea, Zsádon Flóra.

Kutszegi Csaba

Kétszeri egykimondás

BASTA COSÌ!

A visszszámítások legvégén (a zérónál) általában újtárra indítanak egy úrhajót, vagy kilőnek egy rakétát, de ha mégsem, legalább valami nagy durranás történik. Ezzel szemben a *Basta così!* nagy durranása az, hogy nincs benne durranás. Az előadás így szerénykedik a kortárs táncalkotások között, pedig akár hivalkodhatna is: mert – és ez az igazi ritkaság! – hatásvadász extremitások nélküli, tárgyra és anyagművelésre koncentráló, intellektuális invencióval, értelemmel és érzelemmel teli előadás.

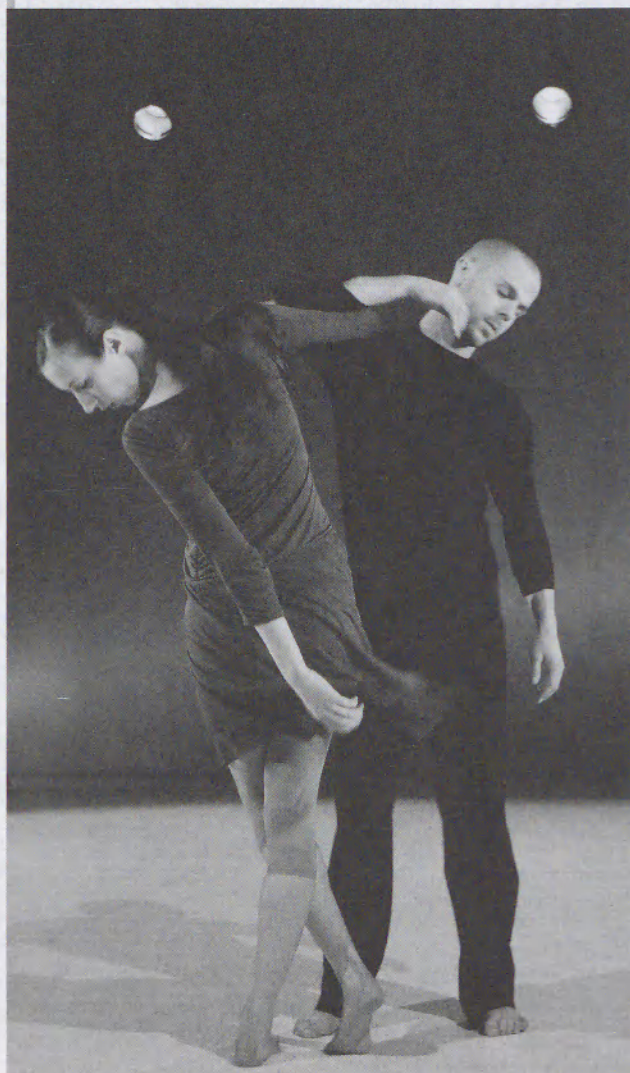
Durranás már azért sem jöhet létre, mert a táncosok a visszszámításban csak a kettőig jutnak el (a nulláig egyszer sem), és az egyet is csak kétszer (az előadás elején és a végén) ejtik ki. A tíz és kettő közötti csökkenő számsor felmondása (Arany Virág hangulatos, kézfejmorzsolgató, tétován izgatott felvezető szólója után) teljes sötéttségben kezdődik el. A mindhárom szereplő által többször elmondott számsor hallgatása eleinte unalmasnak tetszik, később viszont meglepődve tapasztalom: a sötétben „látom” a hulló számokat. Lelki szemem ugyanis, átmeneti vakságra kényszerítetten is, tréfát úzve, incselkedve „tovább lát”: a csökkenő számsorok felhangzásával párhuzamosan színes, függőleges oszlopokat fest a feketeségre. Nem állítanám, hogy minden néző számára magától értetődő volna eme vizuális fantáziálás, de abban biztos vagyok, hogy a koreográfus Pataky Klári a kezdetekkor nem céltalanul sulykolja belénk e sajátos visszszámítást.

A koreográfiában két nő és egy férfi szerepel, mozgásukat, akcióikat szemlélve kínálkozik a feltételezés: bonyolult társas kapcsolatrendszeréről, esetleg szerelmi háromszögről van szó. Ez biztosan benne van a pakliban, de az előadás ennél többről szól. A kettesnél minduntalan megtorpanó visszszámítás ugyanis a kimondhatatlanság és hiábavalóság érzéki-gondolati kontextusába helyezi a kapcsolatok változásait megfogalmazó jeleneteket. Az egyértelműség látszatát két rövid pillanatra megteremtő kétszeri egykimondás között rövidebb-hosszabb tételek váltják egymást, mind-egyikre jellemző, hogy bennük valamely, előzményekben megismert motívum újra terítékre kerül. Állandó eszközként jelen van az ellenpontozás is: a gyorsat, a markánsat visszafogott, csendesebb líraiság követi.

A csökkenő számsor rendszeresen visszatérő auditív sulykolása az állandó süllyedés, lefelé csúszás hangulatát is felkelti. Mintha a kapcsolatokat (és az önértékelést) a folyamatos (le)csúszásveszély közepette kellene a fenyegető mélybe zuhanástól megmenteni. Érződik,

hogyan komoly a tét. Az egy kimondását kölcsönös és önszajbefogással akadályozzák meg – egyre brutálisabban: az egyes tételek közötti zene nélküli részekben egymás „fizikai színházi” vegzálása zajlik, a másik testére ugrálással, földbe taposással, egyéb erőszakos társ- és önkorlátozással. Néhányszor egyértelműnek tetszik, hogy a lányok a fiút (GreCsó Zoltán) akarják maguknak megszerezni, de valójában működő kapcsolat kialakítására és legalizálására ugyanannyi esélyük van, mint a számsor végigmondására. A hátsó, bevilágított fehér fal is a korlátok közé kényszerültség, a bezártság

Dányi Viktória és GreCsó Zoltán



szimbóluma. Nekitámaszkodva, „rágadva”, előtte ügyesen megkoreografált, látványos akciók zajlanak, amelyekben az elmenekülni szándékozó fiút visszatartják.

A számsorok felmondása sohasem egyforma: az intonálás tempója és intenzitása folyton változik. Sőt: a tízes magasságából kezdődő ereszkedés gyakran a kettő ismételtetésével végződik. Többször is elkerülhetetlenül vizualitásba transzponálom a hallottakat: a kettő egyre gyorsuló ismételtetésénél *belül* zuhanó apró, de súlyos tárgyat látok, amely földet érve néhányszor keményen pattog. Ha magamban nem fordítanám látványra a *hallványt*, a pusztán verbális közlésből is kiérteném: a kettő utáni tartományt erős fal védi, átütése csak kivételes pillanatokban sikerülhet. Egy idő után az a benyomásom: a ritmikusan ismételtgett, kimondott számok a *Basta così!*-ban táncává válnak. Ez azt bizonyítja, hogy a visszatérő verbális betét nem odavetett, szünetkitöltő, érdekességkeltő üres szavak halma, hanem színpadi (mozgás)nyelvbe szőtt motívum. Egyéb szavak nem hangoznak el, de másfajta emberi hangadás szerepel: a fiú a két lányt (majd később a lányok a fiút) artikulatlan üvöltéssel távol tartja a színtől egy végpontot képező hátsó faltól. Ezekben a részekben a hang vizuális szerepe (itt: mozgásgenerálása) konkrétan látható: a leüvöltött szereplők visszatáncorodnak. A csökkenő számsort többször némán (hangtalan szájmozgással) is megkísérlik felmondani, de hiába: az *egy* akkor is kimondhatatlan marad. A kísérletezést mégsem adják fel.

Néhány táncjáték zenei kísérete nosztalgikusra hangszerezelt kávéházi tangó. Talán belemagyarázás, de bennem erősödik az érzés: a koreográfia azt az üzenetet is megfogalmazza, hogy *egyértelműsége* lelni a mában ugyanolyan, pusztán illuzórikus vágy, mint a képzelet szárnyán történő valóságos múltba visszatérés. Mintha ezt énekelné a kiválóan válogatott, tartalmas, de fülbemászó kortárs zenei montázsban rendszeresen felhangzó „múltból szóló” muzsika.

Az intellektuális adalékok és keretezés mellett (és nem ezek ellenére) az előadás legfőbb értéke az igényes, minden részletében figyelmes alapossággal megkomponált koreográfia, amelyet gondolatiság, érzékenység és általános anyagtisztelet jellemez. A szövegek és az egyéni variációk is értékesek, de Pataky a *Basta così!*-ban különösen jól alkalmazza (a kettősökben és a triókban) a kontakt tánc elemeit. A legtöbb kortárs koreográfiában – ha kell, ha nem, életöröm vagy halálvágy kifejezésére egyaránt – boldogan és manírosan kontaktolnak, pedig az eszköz igazán adekvátnan kapcsolatrendszerek finomszerkezetének ábrázolására alkalmas. A *Basta così!*-ban a másik érintésével elindított mozdulatsorozatok értelmileg is a helyükön vannak. Az ismert fogások mellett nem kevés egyéni kialakított elem is megfigyelhető. Például: a hátra felkapott lány az emelés közben jelentésszerűen „végigszalad” a másik lány hátán; vagy egy későbbi jelenetben: a lány a földön sebesen guruló fiút lábával „görgeti”. A koreográfia jó táncos nélkül sohasem érvényesülhet; a *Basta così!* fiatal előadói összetett, nehéz feladatokat kitűnően teljesítik.

A kimondhatatlan kimondását megcélzó, hiábavalónak tetsző kísérletezést a darab végén mégis siker koronázza: Dányi Viktória egyszere csak – felpörgő össz-



Dányi Viktória, Arany Virág és Grecsó Zoltán

tánc közben, határozottan, de szinte indokolhatatlan véletlenszerűséggel – a kettő után *egy*t is mond. De – még néhány perióduson át – minden ugyanúgy folytatódik tovább. Durranás nincs. Legfeljebb a lefelé csúszásban egy fokozattal közelebb kerültünk a nullához.

BASTA COSÌ! (MU Színház)

Zene: montázs. **Fény:** Szirtes Attila. **Jelmez:** Nagy Viktória. **Asszisztens:** Nagy Csilla. **Koreográfia:** Pataky Klári.

Táncolja: Arany Virág, Dányi Viktória, Grecsó Zoltán.

Szoboszlai Annamária

Sorstárs mondatok, pontok

KORTÁRS KOREOGRÁFUSOK ESTJE X.

A mennyiben a „kortárs koreográfus” a jelen pillanatban is élő koreográfus, úgy valóban kortárs darabokkal örvendeztet meg a Magyar Nemzeti Balett Alapítvány műhelyének jubileumi előadása. De ha a „kortárs” jelző a mai korra érzékeny, új utakon járó vagy afelé törekvő munkákra tett utalás is kíván lenni – és e helyt nem lila ködéért meg elvont *metasíkon* kommunikáló, nézőidegen darabokért kiáltok –, úgy az est koreográfiai összképe a bejárat járatanra nem cserélő, modernizáló klasszicizmusával és a ko-

turgiai megfontolás készletét néhány darab koreográfusát arra, hogy, hipp-hopp, elvágja a zenét, és ennek megfelelően egy frappánsan gyors *ponttal* le is zárja színpadi megnyilatkozását.

A fent említett hirtelen vágás leginkább talán Bajári Levente munkájában, a *Way of Words*ben érthető: itt valóban jelentésképző szerephez jut. Dario Marionelli írógépkopogásszerű, darabos zenéje, az *Austin Power* filmek világát idéző lila öltözékek, Pazar Krisztina bubifrizurája, a szenvtelenül szögletes, mozgatott bábokra emlékeztető mozdulatsorok s a két táncos központi, közös fénynégyzetben előadott pas de deux-je sajátos tánckrimi-atmoszférát teremt, megtámogatva a címmel (*Way of words* – azaz A szavak mikéntje). Aztán a láthatatlan írógépen doboló láthatatlan kéz váratlanul abbahagyja a történetiszöveget, s bár a beálló csend hagy maga után némi izgalmat, feszültséget, a taps a tánctechnikát, a bravúros pózokat, a spicc-cipőben nevelt lábakat díjazza, s kevéssé a művészi kompozíció nyújtotta élményt.

Pont ez a helyzet Andrea Paolini Merlo *Uncertain Harmony*jával (Bizonytalan harmónia), amely korábban már látható volt a balettműhely *Új utakon* címet viselő estjén. Az egyenes sorban felálló nyolc táncos a szabályos rendből kilépve kezdi azonos, de az ütemeltetés miatt hullámszerűnek tetsző mozdulatsorozatát, egy bizonytalanul sikoltó, fülzaklató zenei harmóniára, vörös fényben. Merlo finoman bontja ki a káosz rendjéből a rend káoszát, és rendezi táncosait újabb s újabb alakzatokba, míg végül visszatér az előadáskezdő egyeneshez, a vörös fényekhez, és mint aki jól végezte dolgát, elhallgattatja a zenét. A mozgásív végére pont kerül, a dallamív pedig egy bizonytalan harmóniában elzáródik... Meghökentőnek meghökentő befejezés, de inkább indokolhatatlan félszege, semmint tudatos megfontoltsága révén.

A másik Merlo-koreográfia, a *Métamorphoses Nocturnes* (Éjjeli metamorfózisok) első része, amely ugyancsak szerepelt már a 2006-os esten, most továbbbírót, felvonultatva az alkotó teljes fegyvertárát, aminek legbombabiztosabb varázsszere a térérzékenysége. A kezdő képben hat, párokba rendezett táncos és táncosnő fekszik a földön, hozzájuk csatlakozik a negye-



Contact rábbi, leporolgotott művek újbóli színpadra állításával – jubileum ide vagy oda – csalódást okoz. A megelőző évek alkotógárdája se új nevekkal, se forradalmi, lebilincselően eredetihozó szellemiséggel nem bővült. A klasszikus balettek szigorú határsorompója rég át van ugyan törve, de a többség – szabadságlevelét szorongatva – még mindig Martha Graham szoknyája körül toporog. Viszont megmagyarázhatatlan, pontosan milyen „modern” drama-

dik pár. Az egész csoportot megmozgató részek változnak a két, illetve három táncosra épülő mikrotörté-
nésekkel, amiből, úgy tűnik, a napszakok változásának
táncos-allegorikus képe kerekedik ki. A klasszikusnak
ható, modernnel dúsitott mozdulatsorozatokat olykor
megtöri a futást imitáló, társaik által levegőbe emelt s
ott megmerevedő testek képe. Akárcsak az *Uncertain
Harmony*ban, a táncosok a darab végéhez közeledve
felveszik a kezdő pozíciót, de most már négy pár fekszik
a földön, s a dallam megnyugtató nyugóponttal zár.

Ez a klasszikus „keretesség”, ez az elhasznált gram-
matika hatványozottan érvényesül az *Elégiában*, Lukács
András 2000-ben készült munkájában, mely a gy-
akorta használt flexek és a függőlegestől eltérő testten-
gelyek ellenére kifejezetten régimódi-romantikus
hangvételű. Három táncosnője három nimfa gyanánt
játszadózik Delibes balettzenéjére. Közös gyújtópont-
ból indulnak, s végül ehhez térnek vissza egy kedves,
bár kissé avított bájú, túllirizált képből (a színpad hátsó
felébe húzódó táncosok utolsóként elől maradó tagja
markába zárja és „elviszi” magával a fényt). Lukács
másik darabja, a *Levél Martha Graham*nek sem mai
portéka. Mályvaszín ruhák, görög amforaalakokat mí-
melő kecses táncosnők... – Lukács a modern tánc

egyik amerikai úttörője előtt tisztelegve eminens diák-
ként sorol elő mindent, ami „Graham”. Szép dinami-
kájú szerkesztménye nagyvonalúan legyint a mára:
nem helyezi művét kontextusba, nem értelmez, csak
esztétizál egy patetikus-szentimentális, lilás háttérde-
rengésben.

A klasszikusan romantikus fogalmazásmódot nem
hagyja el Venekei Marianna sem az ifj. Nagy Zoltán
emlékére készült *Eternal Memory*ban (Örök emlék
vagy Örökös emlékezés), bár a koreográfiában eklekti-
kusan egymáshoz keveredik a nagy balettek világát
idéző szerepfelfogás (a *Táncos: Bajári Levente*, a *Halál:*
Bacsikai Ildikó) s a különböző megvilágításokkal te-
remtett kettős idősíks filmszerűen jelenetező, új-
szerűbb narratívája. Bajári nagyon emberi jelenlétével
izgalmas kontrasztot alkot Bacsikai kérlelhetetlen, csu-
pasz szögletelessége.

Hollywoodi közmondás, hogy a film már fél siker,
ha abban gyerek vagy kutya szerepel. Csonka Roland
fontolóra vette az előbbi jó tanácsot, s *Contact* című ko-
reográfiájában egy „földi” és egy „égi” gyermeket hoz
össze – E.T. helyett egymással meg felnőtt képmásaik-
kal. A körülbelül a darab felénél

Éjjeli metamorfózis pár pillanatra felkapcsolódó,





Nánay István

A dramaturg

CZÍMER JÓZSEF (1913–2008)

Tanított, tanultam tőle, mégsem mondhatom magam a tanítványának. Talán mások sem, akik rövidebb-hosszabb ideig szorosabb szakmai kapcsolatban álltak vele, a dramaturggal. Pedig a hatvanas–hetvenes években – lehet, hogy később is, de erről már nincsenek személyes emlékeim – sokan ülték-ültek körül egy presszóban vagy másutt, s ő hosszan, részletezően, művelődéstörténeti és filozófiai kitérőkkel beszélt, anekdotázott arról, ami épp akkor leginkább foglalkoztatta. Színházi szabadiskolának is nevezhetném ezeket a találkozókat, hiszen bármiről esett szó, a diskurzus mindig a dráma s megvalósulásának problémáiról folyt.

1963–64-ben a Népművelési Intézet rendezőképző tanfolyamán találkozhattam vele először, ahol a kurzusvezető Keleti István és Mezei Éva mellett többek között Dévényi Róberttől, Fehér Miklóstól, Hont Ferentől, Kószegi Jánostól, Montágh Imrétől, Polcz Alaine-től tanulhattunk. És Czímer Józseftől, aki elegáns, tartózkodó, mosolytalanul komoly, halk szavú, szuggesztív előadó volt. Mégsem az óráira emlékszem igazán, hanem azokra az alkalmakra, amikor egy művelődési ház előcsarnokában vagy a Fő utca egyik kisvendéglőjében kötetlenül mesélt vagy elemzett. Lenyűgöző tájékozottsággal, tudással és memóriával rendelkezett. Miközben szétszedett egy-egy jelenetet vagy alakítást, tágabb irodalmi, történelmi és társadalmi összefüggésrendszerbe helyezte őket. A színházi jelenségeket elsősorban a hatás felől, a közönség oldaláról vizsgálta, mániákusan hitt abban, hogy a helyesen értelmezett írói szót jól szolgáló szuverén rendezői koncepció utat talál a nézőhöz, s a színházi hierarchiában nem éppen előkelő helyet elfoglaló dramaturgnak ezért kell dolgoznia.

Pedig nem dramaturgnak készült. Még csak színházi embernek sem. 1913-ban, az akkor még Pest környéki településen, Rákoscsabán született, ott nőtt fel. Szülei bőrgyári munkások voltak, testvérei is munkásként keresték kenyerüket. Ő viszont polgári iskolai, majd gimnáziumi tanulmányai után a Pázmány Péter Tudományegyetemen tanul, filozófiából és lélektanból doktorál. Az egyetem lélektani intézetében kezd dolgozni, első publikációi is pszichológiai tárgyúak. 1943-ban a katonaság elől megszökik, útja az ellenállási mozgalomhoz és a Kommunisták Pártjához vezet. A háború után illegális tevékenységéért kitüntetik, 1946-ban a *Szabadság* című lap munkatársa lesz, majd a Tájékoztatási Minisztériumba, onnan az Országos Filmhivatalba helyezik. Beletanul a filmszakmába: a *Színház*

és *Mozi* című újságba filmkritikákat ír, a Színház- és Filmművészeti Főiskolán filmtörténetet tanít. Aztán egy jelentése miatt a nép ellenségének kiáltják ki, eltiltják az értelmiségi pályától, és kizárják a pártból. Segéd munkás a Ganznál, ahol rehabilitálják, de a Rajk-pert követően kilép a Partizánszövetségből, emiatt kémgyanusnak találják, s a gyárból is elbocsátják. Hónapokig nincs munkája. Végül 1951-ben – hajdani mozgalmi tevékenységére tekintettel – felsőbb utasításra ismét taníthat, Háy Gyula tanársegédéként, színházi dramaturgiát a főiskolán, és kinevezik az Ifjúsági Színház fődramaturgjának. Három író, dramaturg főnökeként csaknem a nulláról kellett megtanulnia mindent, ami a színház: az elméletet, a gyakorló dramaturgiát, a rendezés mibenlétét. Olyan kiválóan megtanulta, ahogy azt iskolában nem lehet, csak önerőből, vasakarattal, szívóssággal.

Miután színházról bíráló cikket ír és felmond, 1956–57-től több mint egy évtizeden át a Vígszínház fődramaturgja. Vele együtt érkezik a színházhoz Kazimir Károly és Kazán István, akikkel hamar megtalálja a közös hangot. Nem sokkal később nevezik ki Várkonyi Zoltánt főrendezőnek. A Néphadsereg Színháza általuk alakul vissza a hagyományokat őrző és megújító Víggé. Czímer József egy sikeres és jelentős korszak tanúja, résztvevője és alakítója volt. Sokat tett azért, hogy ismét kialakuljon az intézmény háziszervezőinek köre. Ekkor kezdődött Örkény István vagy Csurka István bemutatószeriája, s nagy szerepe volt abban, hogy Thurzó Gábortól Dunai Ferencen és Szakonyi Károlyon át Eörsi Istvánig a magyar írók tucatja kötődött a színházhoz.

Kilenc nyelven olvasott, *up to date* volt a hazai és a külföldi drámairodalomban (is). S mivel 1957 után – korlátozott – lehetőség nyílt a nyugati irodalom megismerésére és bemutatására, a Vígszínház sorra ismertette meg közönségét az addig csak hírből ismert szerzők munkáival. Nem kevés küzdelem és kompromisszum árán került színre Dürrenmatt-tól *Az öreg hölgy látogatása* és *A fizikusok* vagy Millertől *A salemi boszorkányok* és a *Közjáték Vichyben*. Itt láthatott a közönség először narrátoros előadást (Pavel Kohout: *Ilyen nagy szerelem*) vagy epikus színházat, a *Háború és béke* Piscator-féle átiratát. Mindkettő után Czímer hosszú tanulmányban, vitairatban hadakozott „a drámaiatlan újítások” hivatalos és nem hivatalos ellenzői és értetlenjei ellen. Nemcsak a fődramaturg által igen nagyra tartott amerikai klasszikust, O’ Neillt (*Amerikai Elektra*) mutattak be ekkor, hanem olyan, sok százas

szériát megélt sikerelőadásokat is, mint Romain Weingarten *A nyár* című szürrealista játéka, Neil Simon ma is műsoron lévő *Furcsa párja* vagy Darvas Iván előadásában az *Egy örült naplója*. A Gogol-novel-lából készített francia színpadi verziót Czímer József fordította, mint ahogy sok más drámát is ő ültetett át magyarra németből, angolból vagy franciából.

1968-ban elhagyta a Vígszínházat. Elfogadta Nógrádi Róbert hívását, akit ekkor nevezték ki a Pécsi Nemzeti Színház élére, s e teátrumhoz két évtizeden át hű maradt. Egy későbbi visszaemlékezése szerint a sok örömet is szerző vígszínházi munkájánál jóval nagyobb kihívásnak tartotta azt, hogy a magyar írók és a színház szoros kapcsolatára épülő műsorpolitikát ott alapozza meg, ahol szinte kizárólagos a budapesti repertoár utánjátszása – vidéken. Dramaturgi munkáját az a meggyőződés vezette, hogy élő színházkultúra csak a kortárs drámairodalommal szoros szimbiózisban valósulhat meg, s ezen elv érvényessége nem szűkíthető a fővárosra.

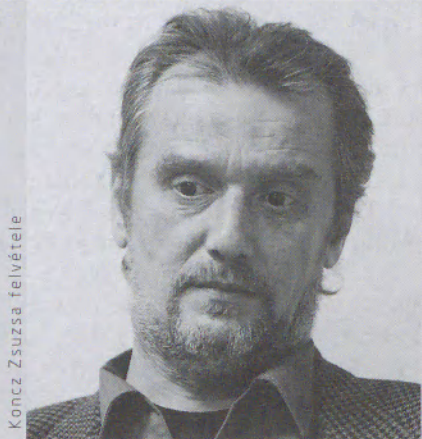
Programjának első eredménye az 1969-ben bemutatott *Tiszták*, amely egyben Illyés Gyula és a pécsi színház közötti példátlanul hosszú és termékeny alkotói együttműködés kezdete is. Czímer az író 1983-ban bekövetkezett haláláig – a *Bánk bán*-átigazítást nem számítva – tíz Illyés-dráma megszületésénél bábáskodott. Illyésnél elsősorban a drámaírói kedvet kellett visszahoznia, másoknál viszont a drámai gondolkodás és láttatás képességét kellett felismernie, s mindenkit más-más módszerrel rávennie arra, hogy vállalkozzon a közös színházi kalandra. Mielőtt sor került egy-egy darab megírására, hónapokon át rendszeresen találkozott az íróval, s csak beszélgettek a világról, a politikáról, az irodalomról – mellesleg a születendő mű problematikájáról is. E látszólag laza csevegések során fo-

kozatosan jutottak el a téma drámai magvához, központi gondolatához, amelynek kibontása és dramaturgiai tökéletesítése képezte a munka második, gyakran rövidebb szakaszát. Így dolgozott Hernádi Gyulával is, akit csak hosszas unszolásra tudott rávenni a drámaírásra, de az ő együttműködésük is sokáig tartott: az író hat darabját mutatta be a pécsi színház. E két házi szerzőn kívül közel húsz író kéttucatnyi művét játszották el, ezek fele ősbemutató volt.

A magyar előadásokhoz hasonlóan Czímer József a modern külföldi drámák bemutatását is feladatának tekintette. Ízléséhez és érdeklődéséhez alighanem a francia irodalom állt legközelebb: hat XX. századi szerző szerepelt műsoron (Aymé, Camus, Giraudoux, Jarry, Vian, Vitrac), de többek között Brecht, Bulgakov, Joyce, Kafka és Mrożek egy-egy darabja is színre került. Esetében a dramaturg tevékenysége nem szűkült le a drámák kiválasztására, az íróval és a rendezővel való közös előkészítő munkára: lényeglátó és elemző-készségére a próbákön is sokszor szükség volt.

Czímer József munkásságának elidegeníthetetlen részei a publikációk, amelyek nagy részét könyv formában is közreadta. Az 1962 óta kiadott nyolc tanulmány- és esszéketete közül most újraolvastam 1955–1975 közötti írásainak válogatását, *A dramaturgia regényét*. Ha a kritikáról és a kritikus szerepéről, Brechtről, a dramaturg munkájáról, a dramaturg és a rendező viszonyáról, a modern francia drámáról, a drámafördítés fortélyairól s más egyébről szóló szövegekről lehántjuk a kor ideológiai kliséit, gondolatainak többsége ma is érvényes.

S ez a többi könyvről is elmondható, amelyek így képesek tovább éltetni a múltó előadások nélkülözhetetlen háttérmunkatársának, Czímer Józsefnek az emlékét.



Köncz Zsuzsa felvétele

Halász Tamás

LESZ

LESZTÁK TIBOR (1955–2008)

Hogyan meddig tart egy ember, meddig tart egy élet, arról sokan, sokféle megközelítésben elmélkedtek az elmúlt évezredek során. A sírkőfeliratok banális tragikumától az esszéregényekig azonban tisztán kirajzolódik egyfajta lényeg. A szívben hordott emlék, a szellemi/érzelmi lenyomat, a hatás, a hátrahagyott úr mind-mind egy megszakadt élet, egy lezárult történet lehetséges meghosszabbodását jelenti.

Ahogy az eltávozott alakja kopni kezd emlékeztünkben, ahogy halványodik orgánumának agyunkban

hordott mintája, ahogy egységes arca, alakja lassan és kérlelhetetlenül szétmállik, szétesik, ahogy a jellegzetes szófordulatok, mozdulatok elenyésznek, azzal az ember, az elvesztés fájdalmán lassan túllépve, harcba száll. Leszták Tibor, mint minden értékes és igaz ember, az általa cselekedett jóval, az általa kiváltott hatással, fennmaradó, másokban tovább élő hagyatékával segít minket, nélküle maradottakat emlékezni őrá, megtartani lényét magunk között.

Dolga volt közöttünk, s ő tette a dolgát. Szorgalom-

mal, elkötelezetten, szerényen, elegánsan elkerülve reflektorfényt, személyes ajnározást. Épített, rendíthetetlenül: közel két évtizedes munkája gyümölcseit nap nap után élvezhettük, s élvezhetjük bizony a mában s holnap is. A MU Színház művészeti vezetőjeként – minden pillanatban távol tartva magától a csalhatatlanság bárgyú illúzióját – aprólékos, alázatos munkával vett részt egy nagyszabású munkában, melynek hatása messze túlterjedt az általa vitt légymányosi teátrum falain.

December 26-án, halála másnapján először beírtam a nevét az internetes keresőbe: sokféle aktivitásának – voltaképp személyiségének, jelentőségének – gazdag részletei rajzolódtak ki a talált anyagokból, de köztük sehol semmi, ami alapvetően őrla szólt volna. Alig néhány interjú, nyilatkozattörredék, és a képkeresőben egyetlen fénykép sem, sehol. Mikor a *Parallel* című periodika főszerkesztőjeként barátainknak megküldtem az ő, a lap ötletgazdája és szerkesztője halálhírét, fényképet akartam csatolni a levélhez. Egyetlen raszteres, tizenöt éves fotót találtam róla. Később e-mailjeit olvastam a gyászunk nyitányaként. Pontos, szikár, rövid mondatai alatt – és ezt most szűrtem csak ki – szinte mindig csak ennyi állt, rövidített aláírásként: LESZ.

Azt a bátor, rettenthetetlen küzdelmet, amelyet évekig folytatott az életért, a vég elodázásáért, csak kevesen ismerhették. Tibor szó szerint az utolsó leheletéig végezte a munkát, amire vállalkozott, amire felhatalmazást kapott. Hogy miféle, elképzelhetetlen csatát vív, alig tudta valaki az apró, élettől pezsgő irodájából ki-be járók közül. Mert a hely, ahol ő és csodás csapata együtt dolgozott, valódi átjáróház volt a maga soha be nem csukott ajtóival. „Tessék szépen innen kimeni, ez munkaterület, azért van rajta ajtó, ne csináljuk

itt a tumultust!” – ripakodott rám egy MU környéki, barátom vezette galéria alkalmazottja a helyi irodában egy meghitt – s épp egy közelmúltban elment művészbarátunkra emlékező – esten. A bárdolatlan megjegyzésről az ekkor már élethalálharcát vívó Tibor és az ő irodája jutott eszembe, ahová bárki, bármikor, bármivel. Mert nem volt ok bezárkózni soha.

Leszták Tibor független, nyitott színházvezetőként, pompás beszélgetőtársként, vitapartnerként, szelíd szóval vagy oroszlánként harcolva néhányadmagával egy egész világot épített maga köré, de nem magának – szinte a semmiből. Közszolga volt, a szó legnemesebb értelmében. Bízott és bevállalt, kockáztatott és kiállt, hitt és hitet adott. Bizalmat és támogatást, lehetőséget, biztonságot. Tette mindezt elképzelhetetlenül mostoha körülmények közt, fillérre beosztva haladó szellemű színháza szűk költségvetését, melyből az ár/érték arányt figyelembe véve annyit hozott ki, mint senki ebben a városban. Oldalakon át sorolhatnánk, ki mindenki indult el a MU-ból, ki mindenki jutott ott lehetőséghez, gondoskodáshoz, nyilvánossághoz, s ki mindenkinek volt utolsó mentsvére ez a – valljuk be őszintén: igen gyatra „alkati” adottságokkal indult – színház. Leszták és csapata komoly, vonzó és kellemes helyé, virágzó műhelyé tette e barátságatlan bunkert, a független hazai és nemzetközi színház- és táncművészet, a progresszív zene, majd az irodalom, a képzőművészet vonzó, rangos, népszerű hajlékává, támasz- és referenciapontjává. E szerény, elhivatott, állhatatos ember kiemelkedő hasznosságú életét, munkáját remélhetőleg számos publikáció járja majd körül az elkövetkezendő időben. Magam egy rendkívüli ember, bátor színházcsináló, gondolkodni tanító, bölcs, egyenes barát emlékét őrzöm, amíg csak élek.



2009. MÁRCIUS 8., 21 ÓRA
A tavasz ébredése

FRANK WEDEKIND MŰVÉBŐL ÍRTA:
HORVÁTH CSABA, GYULAI ESZTER
A DEBRECENI CSOKONAI SZÍNHÁZ
ELŐADÁSA ALAPJÁN

DUNASZÍNHÁZ A DUNA TELEVÍZIÓBAN

2009. MÁRCIUS 22., 8.40
Jules Verne:
80 nap alatt a föld körül

AZ EGRI GÁRDONYI GÉZA SZÍNHÁZ ELŐADÁSA
ZENÉS UTAZÁS KÉT RÉSZBEN
GYEREKEKNEK ÉS
FELNÖTT KÍSÉRŐINEK



DUNA



VILÁGSZÍNHÁZ

NEW YORK

Rosner Krisztina

Nagymesterek ujjgyakorlatai

ELŐADÁSOK NEW YORKBAN





FENT: Oppenheimer (Gerald Finley) az atombombával

BALRA: Doctor Atomic

Legutóbb megjelent, *New York-nosztalgia* című könyvében Heller Ágnes sorra veszi azokat a helyeket, amelyek valamilyen okból fontosak számára, valahogyan meghatározták ottani életét. Ennek során az emlékezés New York-i helyszíneiről ír. Az egyetemről, ahol húsz évig tanított, hangversenytermekről, képtárakról, kedvenc üzletekről, útvonalakról. Meglepően (?) keveset színházról.

Az alábbiakban ismertetett, 2008 őszén New Yorkban látott előadások közül a cikk megjelenésekor egy sincs már műsoron. Így tehát a kritika talán tét nélküli. Nosztalgiává szelődül, olyan színházi események felsorolásává, amelyekre az általam látott tengerszerte jobb-rosszabb produkció közül érdemes emlékez(tet)ni.

A 45. utcában lévő Schönfeld Theatre leginkább azzal igyekszik becsalogatni a közönséget legújabb bemutatójára, hogy ebben az előadásban debütál a Broadwayen Katie Holmes (ha valaki *tényleg* nem tudná, Mrs. Tom Cruise – még). A színházi negyedben való első fellépés kiemelkedő jelentőségű egy színész karrierjében. Arthur Miller *Édes fiaim* című drámájának előadása ugyanakkor nem csupán (vagy nem elsősorban) Mrs. Cruise miatt tűnik izgalmasnak, hanem a rendező személye miatt: a színpadra állítást Simon McBurney, a brit Complicite társulatának vezetője jegyzi.

Arthur Miller drámája a Keller család életét bemutató számos

motívumot gyúr cselekménnyé: apa–anya–fiú-probléma, szerelmi szál, háborús traumák, apai bűn, az elsőszülött fiú öngyilkossága, az igazsággal és a halállal való szembenézésre való képtelenség. McBurney ezek közül a háborús bűnökre, a családfő, Joe Keller elhallgatott tetteire helyezi a hangsúlyt – ez a rendezői gesztus az elnökválasztási kampány idején nagy fontossággal bír (de erről később). McBurney egyszerű eszközökkel erősíti fel a reprezentációt, és zökkenti ki a közönséget a kényelmes sztorikövetésből. Az előadás kezdetén a színészek bevonulnak, megállnak (tabló? családi fotó?), és emlékeztetnek minket, hogy az előadás alatt tilos bárminemű felvételt készíteni, és hogy kapcsoljuk ki telefonunkat, majd a főszereplő (John Lithgow) felolvassa a Miller-kötetből a dráma legelején olvasható szerzői instrukciót a cselekmény helyszínére és idejére vonatkozóan. Úgy hat ez, mint a mágikus „egyszer volt, hol nem volt”. A szereplők kivonulásával egyidejűleg a háttér falon felirat közli a felvonás számát.

A feliratok strukturálják az egész előadást: bejelentik a cselekmény idejének és helyszínének változását, a felvonásokat és a szünetet. Mint egy háromdimenziós, mozgó képekkel illusztrált drámakötet.

A darab cselekménye a Keller család házában hátsó kertjében játszódik. McBurney megoldásában gyepnégyzet a tér, egyszerre keltve a kispolgári hátsó kert és egy fűborítású bokszring képzetét. A tér közepén az atyai trón kertvárosi változata, nádfontatú karosszék. Kidőlt fa oldalt. A kertkapuk (mindkét oldalról szomszédok jönnek, a kisvárosi nyilvánosság csatornáját illusztrálendő), illetve a családi otthon ajtaja jelzésszerű. A játéktér két oldala nyitott, mindig látszik, ki fog belépni a „füves pályára”. A jelenetben nem szereplő színészek, félig takarásban ugyan, de meggyőző fegyelemmel ülnek, és nézik az előadást. Jóval kevésbé meggyőző, sajnos, amikor játszanak...

A teret hátul hatalmas deszkafal zárja. Az előadás legnagyobb részében a családi ház hátsó falát vetíti rá a rendező, de itt jelennek meg a feliratok is. A fal az emlékezet (hatásvadász és túlmagyarázott) fala is, a háborús monológok alatt a fekete-fehér, elmosódott képeken bevetésre induló repülőket látunk, összemosszódva a vetített alkonyat/hajnal képeivel.

A rendezés izgalmas teátrális világa egyetlen dolgon bukik meg: a színészi játékon. Az előadás legnagyobb részében látványosan próbálják meggyőzni a nézőt és önmagukat arról, mennyire átéli a szerepüket. Leginkább Patrick Wilson (Chris Keller), aki eljátssza nekünk az egyszerű amerikai fiatalember sztereotípiáját: sztereotípiás sztereotip megoldása. Dianne Wiest (Kate Keller) mintha idézőjelbe tenné a szerepét, végig nem eldönthető, hogy nem a szerep paródiáját játssza-e. John Lithgow-t (Joe Keller) nézve pedig mintha egy önelégült színészt néznénk, aki egy erőtől duzzadó apát játszik. Bár a játéktér tágas, a színészek a páros jelenetekben a szokásos hetven centiméterre állnak egymástól, minduntalan megragadják és rángatják egymás



alkarját (lehet, hogy emiatt asszociáltam bokszringre és küzdőtérre?), a monológoknál pedig kifordulnak a közönséghez. Karok rángatása kiabálással, kifordulás a közönséghez – körülbelül ez ritmizálja a színészi játékot. A legerősebb jelenet Dianne Wiestnek és Katie Holmesnak (Anne Deever) köszönhető: Anne átadja az elsőszülött fiú búcsúlevelét, halálának bizonyítékát Kate-nek, aki mindvégig meg van győződve arról, hogy fia életben van. Statikus jelenet, és végre pontos, árnyalt játék.

A színpadi tér működtetése a produkció legnagyobb erénye, a színészek azonban egyszerűen nincsenek tisztában a reprezentációnak a rendező által meghatározott rétegeivel.

Az egyetlen musical, amit megnéztem a Broadway kínálatából (Lyceum Theatre, rendezte Michael Berresse), valójában az összes Broadway-musical nagyon magas színvonalú paródiája volt. A *[title of show]* ([az előadás címe]) című előadás a „backstage musical” hagyományát folytatja, s nagyon leegyszerűsítve arról szól, hogy milyen is egy musical. Két New York-i fiatal művész, Jeff Bowen (Jeff) és Hunter Bell (Hunter) be akarnak törni a Broadwayre. Úgy döntenek, hogy létrehoznak egy teljesen eredeti musicalt, amelyben önmagukat fogják alakítani, és meghívják barátnőiket, Susan Blackwellt (Susan) és Heidi Blickenstaffot (Heidi), hogy ők is játsszanak a készülő előadásban. Az elkészül opust benevezik a New York-i musical-fesztiválra, ahol természetesen nagy sikert arat, az egyik Times Square közeli színház a műsorára tűzi, a *New York Times* is lelkenedik. Befutnak. A musical cselekménye tehát azonos a musical létrejöttének körülményeivel. A *[title of show]* arra mutat rá, hogy ez a típusú, a végtelenségig vitt önreferencialitás működőképes színházi formává tehető. Nagyon vicces előadás. A régi téma, a „legyen az előadás, hogy itt ülünk, és nem tudjuk, mi legyen az előadás” általában izzadságszagú, kétségbeesett próbálkozás a teljes ötletelenség elkendőzésére. Itt azonban négy remek (értsd: beszélni, énekelni és táncolni egyaránt kiválóan tudó) musicalszínész és egyetlen billentyűs, Larry Pressgrove (Larry) ad elő egy kimeríthetetlennek tűnő gegparádét. Egyszerre játsszák el és parodizálják a musicalt mint műfajt.

Nagy várakozás előzte meg az off-Broadway egyik komoly hagyományokkal rendelkező játszóhelyére, a New York Theatre Workshopba meghívott Peter Brook-rendezést. A *nagy inkvizítor* szövegét szinte változtatás nélkül emelte át Dosztojevszkij *A Karamazov testvérek* című regényéből Marie-Hélène Estienne, a produkció dramaturgja. A két-szereplős előadás – Bruce Myers (Narrátor) partnere ezúttal Jake M. Smith (Krisztus) – halk visszafogottsága üdítő változatosságként hat a Broadway színpadainak technicolor csodamasinái után. A játéktér pőre, egyszerű: egy fekete, négyzet alakú, alacsony dobo-

gó, az egyik sarokban egyetlen székkal. A másik saroknál fekete kocka, mint kiderül, ezen ül mindvégig – a nézőknek félig háttal – a Krisztust játszó színész. Az előadás voltaképpen egyetlen, egyórás monológ.





Ken Howard felvételei

Jelenetek a Faust elkárhozásából

Jutalomjáték Bruce Myersnak. Keresetlenül (néha túlzottan keresetlenül talán) meséli el a sevillai főinkvizítor találkozását Krisztussal, majd egyetlen elegáns gesztussal, kabátjának kifordításával átvált narrátorból a főinkvizítorrá, belépve a történetbe. Jéghideg, egyszerű, puritán produkció. Ám éppen ez a puritán stílus, a végsőkig lecsupaszított tér erősíti fel a szöveg és a játék problematikusságát. A kint-bent játékok, a váltások, a nézővel való kapcsolattartás nagyon sokszor zavaros. Dramaturgiai tévedés? Rendezői figyelmetlenség? Színészi pontatlanság? Eldönthetetlen. De oda vezet, hogy a közönség nem tudja pontosan a saját szerepét az előadásban. A puritán, szikár játék láttán egy ideig el tudom hitetni magammal, hogy ez tulajdonképpen a főinkvizítor szikárságának, hite szikkadtságának leképezése. Végül azonban gyanússá válik, hogy nem a játszott figura, hanem maga az előadás száraz, papírízű és érdektelen. A New York-i kritika, amely más esetekben nagyon lelkesen osztogatja a felsőfokú jelzőket, ebben az esetben visszafogott. A fogadtatást legpontosabban leíró kritikus, Toby Zinman szerint az ember tanácstalanul vakarja a fejét, amikor elhagyja a nézőteret. Három felkiáltójel helyett három pont...

Az előadás pontosan annak a kérdésnek a gyakorlati körüljárása, amit maga Brook vetett fel évtizedekkel korábban: „Egy ember mozdulatlanul áll egy színpadon, és magára vonja a figyelmünket. A másiknak nem sikerül ugyanez. Nekem csak ez a különbség számít. Mi ez a különbség?”. Ebben az előadásban első-

sorban Bruce Myersnak adódna több lehetősége arra, hogy kivívja, vezesse ezt a nézői figyelmet. Csakhogy nem ő, hanem a nekünk félig háttal ülő fiatal színész az izgalmas, a titokzatos. Az *üres tér* csapdája. „Félholt” színház.

A Metropolitan Opera őszi évadját a Faust-történet határozza meg. A szezon első kiemelkedően fontos eseménye a *Doctor Atomic*. A 2005-ben San Franciscóban bemutatott operával a zeneszerző, John Adams egy „amerikai Faust-történetet” akart megteremteni, a darab címében is utalva Thomas Mann regényére. A heroikus vállalkozás Robert Oppenheimer személye köré szervezi a cselekményt, felismerve az atombomba kifejlesztésének történetében rejlő hatalmas drámai potenciált. A librettót Peter Sellars írta – vagyis inkább állította össze, korabeli feljegyzéseket, leveleket és Oppenheimer kedvenc verseit is felhasználva olyan montázst alkotott, amely néha egy fizikatankönyvre emlékeztet –, a nézőnek össze kell szednie magát ahhoz, hogy kövesse a bonyolult definíciók mögött rejlő cselekményt. Amely 1945 júniusában kezdődik: a Los Alamosban kutató tudósok – Oppenheimer (Gerald Finley), Teller Ede (Richard Paul Fink) és Robert Wilson (Thomas Glenn) – arról vitáznak, meg kell-e, meg lehet-e akadályozni a fejlesztés legutolsó fázisában lévő atombomba tesztelését Japánban. Az opera a sikeres tesztrobbantással fejeződik be, 1945. július 16-án. Az alkotók elképzelése kitűnő – a megvalósítás már kevésbé. A Met Opera előadása két szempontból hagy kívánnivalót maga után: egyrészt a feszesség, a feszült-



ség fenntartásának hiánya kérhető rajta számon, olyan, mintha negyven perccel hosszabb lenne az előadás, mint valójában. A másik – ezzel összefüggő – probléma maga a színpadi megvalósítás. A rendező Penny Woolcock és a díszlettervező Julian Crouch mintha nem tudta volna eldönteni, hogy milyen felfogású színpadi látványt szeretne megvalósítani, és a legrosszabb megoldást választotta: mintha több, egymással párhuzamosan futó színpadkép lenne egyidejűleg a színpadon, arra kárhoztatva az egyébként kiváló énekeseket, hogy vagy kerüljék az elemeket, vagy álrealista módon matassanak velük. (Molnár Szabolcs kritikája szerint az egyik jelenet *Indiana Jones*-képsor is lehetne. Igaza van.) A valószínűleg rendkívül drága díszlet ráadásul olcsónak hat a kilazult vetítívásznak, állandóan kinyíló ajtókeretek miatt. Pedig vannak jól működő, visszatérő látványelemek, mint például a fekete táblákra írt matematikai jelek. A rendezői leegyszerűsítéssel azonban sajnos elvész az opera feszültsége: a szorongás, a várakozás kínlásának fokozatait nagyon jól felépítő zene mintha háttérbe szorulnia a színpadtérben lógó alufólia atombomba neveltségessége mögött. Talán jobb lett volna, ha a Metropolitanban is Peter Sellars állítja színpadra a művet, mint a San Franciscó-i ősbemutatón.

A Met őszi évadjának „második Faustját”, Hector Berlioz *Faust elkárhozása* című művét Robert Lepage rendezte. Az eredetileg koncerttermi előadásra szánt művet a látvány változatosságával kísérli meg dinamikusá tenni – sikerrel. A magas színvonalú zenekari előadás (James Levine vezényletével) rendkívül kreatív vizuális megoldásokkal párosul. Robert Lepage-től nem meglepő, a Metropolitan falai közt viszont újdonságnak tekinthető a videoprojekció vagy az interaktív számítógépes grafika. Az előadást a Met scenikai tesztervezőnek tekint a 2010-ben, szintén Lepage rendezésében színpadra kerülő *Ringhez*. Lepage dinamikus, filmszerű látványt komponál a *Faust elkárhozásához*. A színpadkép meghatározó eleme a színpadnyílás teljes szélességét és magasságát betöltő, négyzetes, cellákra osztott fémszerkezet, amely lehatárolja a színpad mélységét. Leginkább olyan építőállványra emlékeztet, amelynek elhúzhatóak a falai: az énekesek az állvány különböző emeletein vannak, itt vonulnak (háttal a menetiránynak) a Rákóczi-indulóra a katonák, a „falakra” pedig előlről és hátulról is lehet vetíteni. A díszlet maga tehát – bár statikus – számtalan lehetőséget kínál. Az egyik legszebb példa erre az a jelenet, amikor Faust és Mephistopheles lóháton vágat Marguerite megmentésére – Lepage a díszlet celláiban megsokszorozza a lovas és ló képét, így Muybridge híres, vágató lovat ábrázoló képsorát idézi fel. Más esetekben is él a rendező egy adott elem többszörözésével, erős kép például, amikor a táncosok az állvány külső oldalán mint megannyi keresztre feszített Krisztus jelennek meg. Az énekesek érezhető biztonsággal mozognak a lepage-i világban, különösen Marcello Giordani (Faust) és John Relyea (Mephistopheles) meggyőző.

Anne Bogart amerikai rendező az azt írja egyik esszéjében: a számára meghatározó színházi előadásokat nézve azon kapta magát, hogy előredőlvé figyeli a színpadon történeteket, ahelyett, hogy kényelmesen hátradőlne. A néző aktív figyelme azóta is kiemelt fontosságú számára – maga az elvárás természetesen nem újdonság a XX–XXI. századi színházban. Bogart fiziológiai jellegű megfigyelése – „előredőlvé nézem, tehát jó az előadás” – ugyan leegyszerűsített és nem szükségszerűen pontos minősítés, rövid számvetésem szerint mindazonáltal egyetlen olyan produkciót láttam New York-i tartózkodásom során, amelyet végig megfeszített figyelemmel és – igen! – előredőlvé néztem. A Brooklyn Academy of Music szervezésében minden ősszel megrendezik a Next Wave fesztivált, amely izgalmas európai, illetve amerikai kísérleti színházi előadásokat vonultat fel. A *Steve Reich Evening* Anna Theresa De Keersmaeckernek azokat a koreográfiáit foglalja magában, amelyeket a Brüsszelben élő holland koreográfus az amerikai minimalista zeneszerző, Steve Reich zenéjére készített. A zenék élőben, a színpadon hangzanak el, a látványt is meghatározzák. A *Piano Phrase* című koreográfia pontossága, a két táncosnő és a két zongorista figyelme elválaszthatatlanná, megkülönböztethetetlené teszi a táncot a zenétől. A műsorban helyet kap Ligeti György *Szimfonikus költemény 100 metronómra* című műve is. Száz metronóm a színpadon, mozgás táncos nélkül, zene zenész nélkül. Mint valami száz apró, tapsoló pingvinből álló hadsereg. Az egyszerűnek látszó formai és zenei elemek hihetetlenül precíz kivitelezése jellemző erre az estre.

2008 őszén láttam: a performativitás sokkal eleve-
nebben és – ha lehetséges – még nagyobb tétellel volt jelen New York utcáin, az emberek életében, mint a színházakban. Az elnökválasztás körüli időszakot, a kampány finisét és a választások utáni eufóriát szemlélve-átélve a szavazati joggal nem rendelkező látogató úgy érezhette, mintha az utcán és a társas helyeken az emberek ugyanúgy vitatnák meg egy-egy politikai mozdulatait, tekintetét, meggyőzőkészségét, mint a Broadway valamelyik sztárját: az előadói-retorikai hitelesség mögött politikai hitelességet remélnek, „átélő alakítást”. Úgy drukkolnak a jelöltjüknek, mint a kedvenc csapatuknak. Nem láttam olyan színházat, amely teljesen nyíltan kampánycélokat szolgált volna (bár bizonyára voltak ilyenek), azt azonban nagyon izgalmas volt megfigyelni, hogyan viselkedik a közönség azokon az előadásokon, amelyek a háborút és/vagy a saját múltat tematizálják, hogyan válnak lelkesen az (alig rejtett) utalás értő cinkosává. Az *Édes fiaim* vagy a *Doctor Atomic* néhány pillanatában olyan érzésem támadt, mintha a közönség reakcióját már láttam volna valahol... a hetvenes–nyolcvanas évek magyar színházában... Kaposvár-jelenség a Broadwayn...

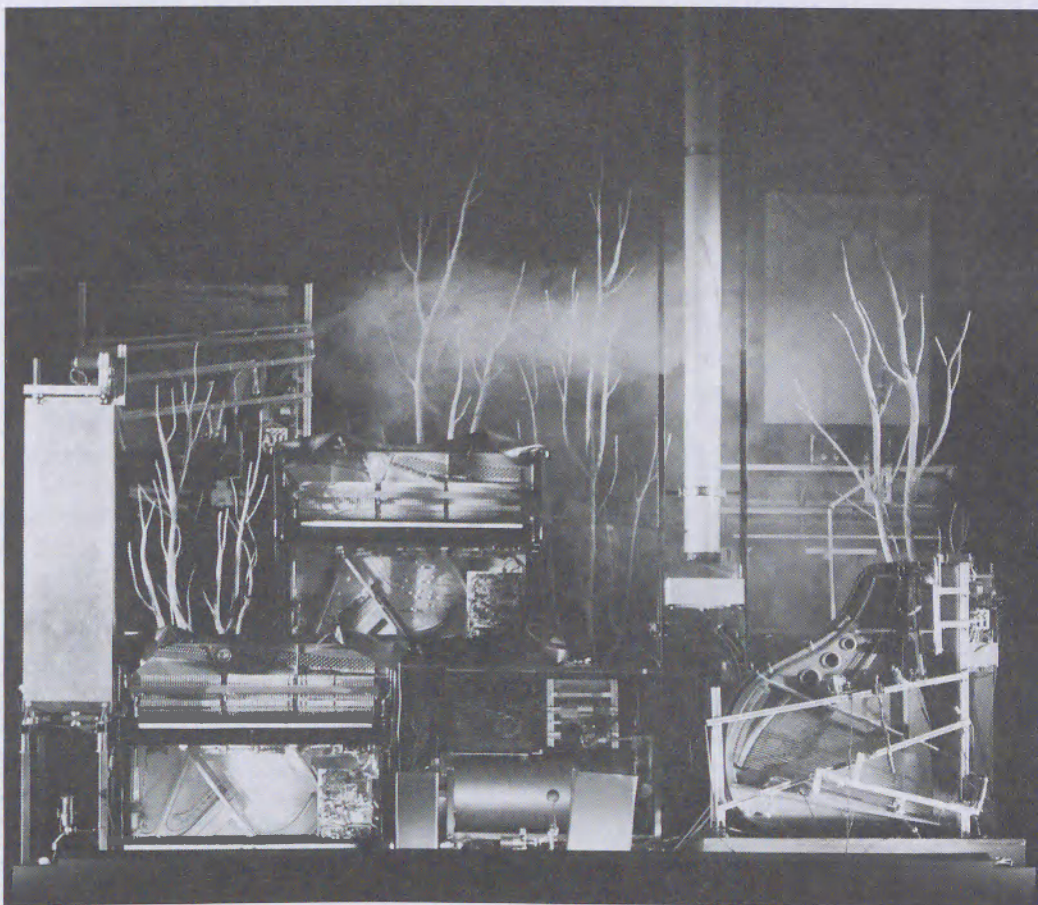
A cikk megírását a Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj tette lehetővé.

Barda Bea

Heiner Goebbels: Stifter dolgai

Heiner Goebbels új, Európában nagy visszhangot keltett darabjának már a címe is különös: *Stifters Dinge*, azaz *Stifter dolgai*. Adalbert Stifter osztrák biedermeier költő, német nyelvterületen tananyag – mondja Heiner Goebbels az előadás után tartott közönségtalálkozón. Belépéskor nem is sejtjük, mi köze lehet az osztrák irodalom e XIX. századi kiválóságának kortársunkhoz, a zeneszerző, rendező Heiner Goebbelshez. Úgy hisszük, nem sok. Sejtésünk másfél óra múlva bizonyos szempontból beigazolódik. Bizonyos szempontból. És ezt Goebbels sem gondolja másképp.

A lausanne-i Théâtre Vidy előadásán félsötétben látjuk az emelkedő nézőteret, a mély színpadnyílást, furcsa szoborszerű tárgyakkal a térben. Még nem tudjuk, hol vagyunk. Meg kell érkeznünk. Megjelenik két különös figura. Színészek, gondoljuk, tehát kezdődik. Tévedünk, aznap este nem először és nem utoljára. Nem színészek, dehogyan. Fekete pólós technikusok. Egy furcsa szertartás közreműködői. Ők lendítik mozgásba a gépezetet. Néhány, a térben kígyózó hosszú csövet gondosan eligazgatnak, majd pontosan kiszámított, begyakorlott mozdulatokkal, precíz összjátékkal, meghatározott koreográfia mentén hatalmas szita segítségével fehér port szórnak három téglalap alakú mélyedésre. Mintha megcukroznák ezt a furcsa felületet. Beindul a mechanizmus. A mélyedésekből medence lesz, zöldesen világító tartályokból töltik fel őket vízzel. A koreográfia megszabja a technikusok mozdulatának ütemét, hosszát, irányát. A gépezet működése maga a színház – önmaga alakította dramaturgiai szabályokkal. Megérkezünk. Elkezdődik a hetvenperces utazás...



Mario del Curto felvétele

A harmadik „tó” túlsópartján, a háttérben, furcsa installáció: kopasz fa és öt, burkából kihámozott, élére állított, egymáshoz rögzített zongora mint öt meztelen csiga, mindegyiknek látható a mechanikája, sőt az is, ahogy testüket különböző kábelek, drótok hálózják be. Varázsdobozok.

„Ez egy zongoradarab zongorista nélkül, színdarab színész nélkül, performansz előadó nélkül...” – írja le Heiner Goebbels saját művét. A közönségtalálkozón később azt is elmeséli: észrevették, hogy Elias Canetti írásaira épülő *Eraritjaritjaka* című (a 2007-es Budapesti Tavasi Fesztiválon is bemutatott) előadásuk nézőinek a koncentrációja érezhetően megváltozott, fokozódott, amikor a darab egyetlen szereplője, André Wilms kísértelt a színházteremből, és csak vetített képe jelent



meg a közönség előtt. Innen jött az ötlet, hogy munkatársai-
val olyan előadást hozzon létre, amelyben nincsenek élő sze-
replők, ahol mindent hidraulika és elektronika mozgat, ahol
rögzített beszéd- és énekhangok, vetített képek, zörejek szö-
vetéből áll össze a produkció.

Hosszú előkészület, kísérletezés, fegyelmezett csapatmun-
ka és precíz tervezés eredménye a létrejött hang- és látvány-
kulissza. Először Stifter egyik tájleíró költeményét idézi fel
hangfelvételtől egy bársonyos hangú színész (mert az előadást
a BITEF-en nézzük Belgrádban, hát szerbül). Goebbels el-
mondja, hogy ez az előadás egyetlen olyan szövege, amelyet
mindig, mindenhol klasszikus képzettségű színésszel mon-
datnak fel, a bemutató helyszínének nyelvén. Majd az egyik
zongorán felcsendül Bach *Olasz koncertje*, látjuk, milyen az,
amikor zongorista nélkül is lehet zongorázni: mozognak a
billentyűk, működik a technika. Később részleteket hallunk
egy Claude Lévi-Strauss antropológussal folytatott francia
nyelvű interjúból, amelyben az idős tudós lassú, elgondolko-
zó hangon magyarázza meg nekünk, mit is jelent számára új
világokat felfedezni, akár egy villamos ablakából, akár az őser-
dőben, és keserű véleményt fogalmaz meg az emberekről és
hozzájuk fűződő viszonyáról. Néhány mondat erejéig felcsen-
dül William S. Burroughs, a beatnemzedék kiemelkedő alak-
jának hangja is.

Látjuk, hogyan adnak szelepként hangot a hosszú csövek,
hogyan mozdulnak meg zongorabillentyűk, csendülnek fel
hangszóróból archaikus törzsi dalok – egy különleges, egy-
másnak felelgető rituálé részeként. Hármastagolású vetítést
is kapunk, és egy németalföldi festmény (Jacob Isaacks van
Ruisdael, tudom meg később) kivetített részletét. Fodrozódó
víztükör, zuhogó eső, jég. Majdnem giccs. Szertartás egy kü-
lönleges, indusztriális térben. Látjuk a hangokat, halljuk a ké-
pet. Idegenül ismerős és archaikusan technicizált. Elsőtétített
terem, Bach, halk eső, vízcsobogás, furcsa hangok, zörejek
(izgatott annak a hangja, ahogy egyik kő a másikhoz koccan –
állítja később Goebbels) – a gondosan komponált becső rit-
mus szinte transzba ringatja a nézőket (bár mellettem két
belgrádi hölgyet többször is figyelmeztetünk, hogy halkabban
csevegjenek, esetleg máshol – talán ők a kivétel?), akiken egy-
re jobban elhatalmasodik a gyötrő kérdés: hogyan működik ez
az egész? Annyira tökéletes minden, nem hiányoznak a hús-
vér emberek.

Goebbels pedig megint becsap minket, az installáció lát-
szategysége részekre bomlik, a zongorák nekilendülnek, és
elindulnak a közönség felé, átsiklanak a három „tavon”, majd
különleges, kicsipkézett vízfelületet maguk mögött hagyva
térnek vissza kiindulópontjukra.

Az előadásnak vége. Vége? Dehogyan van vége! A közönsé-
get a színpadra hívják, közlelő is meg lehet nézni, körbe le-
het járni a performatív installációt – így nevezi Goebbels a
színpadképét –, és az érdeklődőket, akik telefonjukkal vadul
fényképeznek (persze én is), alig lehet hazaküldeni.

Varázslat.

Előadás után természetesen felteszik a szerzőnek a banális
kérdést: mit szeretett volna elmondani (?) a darabban? Goeb-
bels egy történettel felel. Egy német fesztiválon São Pauló-i
rendőrök is megnézték az előadást. Mindent megértettek,
mondták később, nagyon szép volt, mondták, köszönik szé-
pen, mondták, pontosan leírja az Amazonas pusztulását.

A 42. BITEF fesztivál nagydíját Heiner Goebbels előadása kapta.

SUMMARY

As mid-season always abounds in new produc-
tions, the issue starts with our column of re-
views. Critics Andrea Tompa, Péter Tömpe,
Attila Nyulassy with Balázs Zsedényi, Tamás
Tariján, Tamás Márok, Tamás Koltai, László Sz.
Deme, Glória Halász, Andrea Stuber, Judit
Szántó, István Ugrai, and Noémi Herczog saw
for us our national musical drama *János the Brave*
by Pongrác Kacsoh, Jenő Heltai and Károly
Bakonyi (National), Raymond Chandler's *The Long
Good-Bye* (Eger), Shakespeare's *Hamlet* (Sopron
and Zalaegerszeg), Maxim Gorki's *The Lower
Depths* (József Attila), Mozart's *Figaro's Wedding*
(Szeged), István Tasnádi's *Phaedra Fitness* (Euro-
center, Club Fitness), Péter Nadas's *The Encounter*
(Budapest Chamber Theatre, House Tivoli), *Egg
Night*, a production by the Maladype Theatre
(Thália), *Ibusár* by Lajos Parti Nagy and Ferenc Dar-
vas (Budapest Operetta Theatre), Edward Albee's
Delicate Balance (Hungarian Theatre), *Stories of a
Tenement House*, a montage of scenes by Viktor
Bodó's Sputnik Shipping Company and *A Marathon
of Catastrophes* by the Symptom Company.

A separate column is devoted to pornography
on stage and Simon Stephens's play demonstra-
tively titled *Pornography*. Andrea Tompa discusses
the phenomenon itself, while Tamás Jászay re-
views the Szeged production of the play.

Within the column called „Workshop” Anikó
Oroszlán analyzes one of our leading fringe
theatres, Béla Pintér's Company – a prize-win-
ning study of our competition for theatre-centred
essays. Transylvanian actor Miklós Bács exam-
ines the process of building a stage character
through his own interpretation of Cornwall, in a
production of *King Lear* at the Kolozsvár/Cluj
National Theatre.

The column on modern dance contains two
contributions of Annamária Szoboszlai and one
of Csaba Kutszegi. Szoboszlai first reviews *The
City in Heaven* by Kamilló Lendvai and *History of
a Soldier* by Igor Stravinski, both realized by
Szeged's Contemporary Ballet Ensemble. Csaba
Kutszegi's review of *Basta così*, a new choreogra-
phy of Klári Pataky (MU Theatre) is followed by
A. Szoboszlai's second article, concerned with
eight new works presented within the scheme of
Evenings of Contemporary Choreographers (Na-
tional Dance Theatre).

Two obituaries follow. István Nánay evokes the
multi-faceted life work of dramaturg József
Czímer (1913–2008), while Tamás Halász evokes
the fully engaged activity of Tibor Leszták
(1955–2008), arts director of the MU Theatre.

Our column on World Theatre presents two ac-
counts. One account comes from Krisztina
Rosner who saw several worthwhile plays in New
York during autumn 2008, the other, Bea
Barda's is about German playwright Heiner
Goebbels's *Stifiers Dinge*; the production directed
by the author himself won the first prize at
Belgrade's 42. BITEF Festival.

Playtext of the month is István Tasnádi's *Phaedra
Fitness*.



Orosz Ákos, Simkó Katalin, Lendváczy Zoltán, Tompa Ádám és Fátyol Kamilla

a Tojáséjben (Maladype – Thália Színház, Új Stúdió)

Koncz Zsuzsa felvétele

SZEGEDISZABADTERI.HU



július 3. – augusztus 22.

Lehár

CIGÁNYSZERELEM

operett július 3., 4., 10., 11.

Béjart Ballet Lausanne

SZERELEMTÁNC

balett július 17., 18.

Puccini

TURANDOT

opera július 24., 25.

Szörényi – Bródy

ISTVÁN, A KIRÁLY

rockopera július 31., augusztus 1.,

Lévay – Kunze

ELISABETH

musical augusztus 15., 16., 20., 21., 22.

Jegyértékesítés:

- Szeged REÖK, Tisza L. krt. 56. Tel.: 62/541-205
- Országosan az IBUSZ kirendeltségeken
- Budapesti Operettszínház, Nagymező u. 17. Tel.: 1/353-2172
- jegyrendeles@szegediszabadtteri.hu