



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 tengernyi 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 Broadwayn 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 bemutatva 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 házának 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, nádfonatú 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, összemosódva 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 jelentelekben 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 sarkánál 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-

szorban 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 vetítőlámpák, állandóan kinyíló ajtókeretek miatt. Pedig vannak jól működő, visszatérő látványelemek, mint például a fekete táblákra írt matematikai jelek. A rendezői leegyszerűsítéssel azonban sajnos elvesz 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 dinamikusra 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 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 tételt 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.*