

SZÉCHÉNYI
KÖNYVTÁR

43
229

Színház

Goldoni

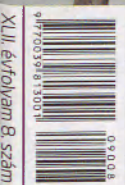
nyaralás

OPERA:
Az átváltozás
A szicíliai vecsernye
Miskolc: Bartók+Bécs

Közép-Európa Táncszínház

VILÁGSZÍNHÁZ:
Berlin, Moszkva,
Varsó, Pozsony

392 Ft



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Pozsgai Zsolt: Naplópók (dráma)



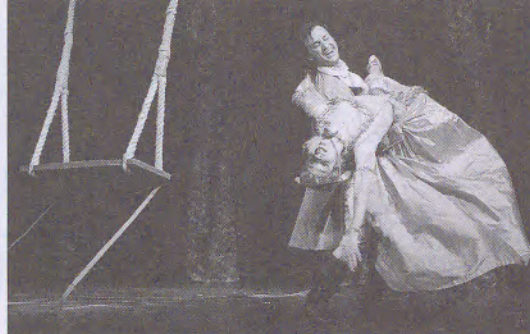
Franziska Rauch (Marie) és Andreas Scheibner (Wozzeck) Alban Berg Operájában

(Miskolci Nemzetközi Operafesztivál)

Vajda János felvétele



A VARÁZSFUVOLA
Bartók + Bécs, Mikolci Operafesztivál
Bocsi Krisztián felvétele



CONTACT
Madách Színház
Schiller Kata felvétele



SOSZTAKOVICS (Opus 7)
Arany Maszk Fesztivál, Moszkva

1418 1427

Opera

- 2 Rác Judit:**
Új kommunikációs törekvések az operajátzásban
- 5 Molnár Szabolcs:**
A pincebogár
Faragó Béla: Az átváltozás
- 8 Márok Tamás:**
Szicíliai szeljegyzetek
Giuseppe Verdi:
A szicíliai vecsernye
- 11 Kolozsi László:**
Irodalmi alapanyag
Alban Berg: Lulu; Wozzeck
- 14 Koltai Tamás:**
Klasszikus keretben
Wolfgang Amadeus Mozart:
Figaro házassága;
Richard Strauss:
Ariadné Naxosz szigetén

Kritikai tükör

- 17 Selmeczi Bea:**
Térérzékeny brigádnapló
A Neptunbrigád előadásai
- 20 Gerold László: Női praktikák**
Maja Pelević: Narancsbőr;
Kiss Csaba: Veszedelmes viszonyok
- 23 Kutszegi Csaba:**
Pas de deux a ristoranteban
Contact

Tánc – 20 éves a KET

- 26 Török Ákos:**
Ketten nyolcért
Carneval
- 27 Halász Tamás:**
Mindennapi ragadozásaink
Valami történ(e);
Szájbanforgó
- 29 Kutszegi Csaba:**
Az innovációra költeni kell
Beszélgetés Szögi Csabával

Goldoni

- 31 Urbán Balázs:**
Napfény és árnyék
Carlo Goldoni:
Nyaralás-trilógia
- 32 Török Tamara:**
Goldoni d-mollban
Beszélgetés Toni Servillóval
- 37 Török Tamara: Goldoni, a színházi ember**
Reformkiteljesedés
az 1760-as évek elején

Fórum

- 42 Szabó György:**
Az előadó-művészeti törvény útján
- 43 Venczel Sándor: Mit mond a gazdasági igazgató?**

Világszínház

- 46 Thomas Irmer:**
A szerzői színház típusai
Berlini Színházi Találkozó
- 50 Tompa Andrea:**
Moszkva, tiszta pszichó
Arany Maszk Fesztivál
- 53 Bérczes László: A hetedik**
Dmitrij Krjmovról
- 58 Jászay Tamás:**
Sötétben izzó aranykor
Varsói Színházi Találkozó
- 62 Markó Róbert:**
Mesék Közép-Európából
Nová Dráma

DRÁMAMELLÉKLET:

Pozsgai Zsolt:
Naplópók
Játék az irodalommal

MELLÉKLET:

Magyar színház – európai fénytörésben
A Kortárs Drámafesztivál
Budapest Színház. Kritika. Ma
című nemzetközi színikritikus-
szemináriumának kiadványa,
2008

A CÍMLAPON: Anna Della Rosa (Giacinta) a *Nyaralás-trilógiában*
(a Piccolo Teatro vendégjátéka a Művészetek Palotájában) • Koncz Zsuzsa felvétele

A HÁTSÓ BORITÓN: Az *Itt és most* című előadás a Theatertreffenen (Schauspielhaus Zürich) • Matthias Horn felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLII. évfolyam 8. szám
2009. augusztus

Megjelenik havonta
XLII. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136


www.szinhaz.net

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

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

Terjeszti LAPKER Rt. és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfizethető a szerkesztőségben, közvetlenül a postai 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; hirlapelfozetes@posta.hu. Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102-02102799. Előfizetés egy évre: 3900 Ft – Egy példány ára: 392 Ft.

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

 OKTATÁSI ÉS KULTURÁLIS MINISZTERIUM

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

 OSZMI Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet

 Magyar Színházi Fesztivál www.szinhaz.net

Rácz Judit

Új kommunikációs törekvések az operajátszásban

A kommunikáció akár határtalannak mondható témakörében ritkábban kerülnek elő a művészet kommunikációjának kérdései. Sokkal gyakoribb a szédítő gyorsasággal fejlődő technológia és az üzenetekre, kapcsolatokra, társadalmi jelenségekre stb. gyakorolt hatásainak vizsgálata. Pedig a művészetet is lehet úgy vizsgálni, mint bármely más üzenet eljuttatásának formáját és módjait.

Ahogy a tévémondónő stílusa vagy személyes üzeneteink szerkesztettsége, vagy a technikai eszközök kommunikációs igénybevétele változik – hogy csak néhányat említsünk a hagyományosan „kommunikációként” vizsgált számtalan jelenségcsoport közül –, ugyanúgy változik a küldő–befogadó folyamatosan egymást alakító kölcsönhatásában például az operajátszás is.

Amilyen érvényesen vizsgálhatjuk egy hír emberekhez való eljuttatásának vagy a képzőművészet közönségbarát bemutatási módjainak mikéntjét, ugyanúgy érdekes megvizsgálni, mi módon alakították egyrészt nyilván a művészi szándékok, másrészt a környezet elvárásai, harmadrészt az egyre gazdagabb technikai lehetőségek az operajátszást.

A művészet a kommunikáció egyik csúcsműfaja. A különféle művészeti ágak közül a zene a legabsztraktabb, s mivel „önmagában” – mint, mondjuk, egy kép – nem, csak interpretációjában létezik, amely azonban maga is művészet, következésképp talán a sajátos értelmezéseknek leginkább kitett forma.

Az opera mint megvalósult ösztönművészet a zenei hangzás, a látvány, a szó és a dráma minden lehetőségét úgy szólván tetszés szerinti kombinációban használhatja, ezért rendkívül gazdag műfaj. Természetesen minden művészet „kommunikál”, azaz a maga formai keretei és szabályai szerint közölni akar valamit, reflektálni a „condition humaine”-re és az adott társadalmi állapotokra. A kommunikáció mikéntjét a kor elvárásai, szokásai és általános adottságai döntően meghatározzák.

OPERAJÁTSZÁS

Az opera „hivatalosan” 2007-ben ünnepelte négy-századik születésnapját: a műfaj története a közmegegyezés szerint 1607-ben, Monteverdi *La favola d’Orfeó*jával kezdődik. Nyilvánvalóan nem a semmiből keletkezett, és megvannak a maga műfaji elődei és gyökerei – de ez az a mű, amely nemcsak fennmaradt, hanem színpadi karrierje mindmáig töretlen.

Ezúttal azonban nem az opera, hanem az operajátszás történetével foglalkozunk, pontosabban leginkább annak utolsó negyven-ötven évével.

A barokk opera játékmódjáról viszonylag sokat tudunk, mert fennmaradtak értekezések, tankönyvek, valóságos „szótárak” a magas fokon sztereotipizált gesztikáról, mimikáról, deklamációról, koreográfiáról. A látvány grandiózus és szintén típuszerű volt, nem az adott műre egyénített.

A barokk és a romantika között szerényebb polgári keretek között adták elő az operákat, majd a romantikával, főképp a francia nagypolgárság igényeinek kielégítésére, az operajátszás ismét látványossá vált, de már historizálva: illúziószínházzal, külsőségekkel az operák történelmi korát igyekeztek felidézni.

A történet és a figurák pszichológiai megformálásának határozott igénye markánsan Verdivel és Wagnerrel jelent meg. Az operajátszásban mindaddig az énekes volt a meghatározó személy; az ő hangja, felfogása, kívánalmi szabták meg az operának nemcsak az előadását, de akár a keletkezését is. Verdivel és Wagnerrel lépett előtérbe a zeneszerző mint autonóm és meghatározó figura. (Mozart külön történet.)

Később, a XX. század első évtizedeitől a karmester lesz a mértékadó (ez nagyjából Toscaninivel kezdődik), majd úgy az 1960-as évektől virágzik ki az úgynevezett rendezői operaszínház, melynek első és meghatározó mestere a harmincas évektől a hetvenesekig tevékenykedő Walter Felsenstein volt. A húszas–harmincas évekig a rendezőt nem is tüntették fel a színlapon – ma nemegyszer a karmester, sőt akár a szerző fölé emelkedik. Ha híres rendező állít színpadra operát, az előadás akár „második ősbemutatónak” is számíthat.

VÁLTOZIK A SZÍN

A XX. században radikálisan megváltozott az operaházak műsorstruktúrája: túlnyomórészt – olykor akár kizárólag – ismert, többé vagy kevésbé régi műveket játszanak. Helyenként és korszakonként különböző módon ugyan, de az arányok végletesen eltolódtak a klasszikus, közismert repertoárdarabok javára. Az utolsó nagy opera-világsiker Richard Strauss 1911-es *A rózsalovagja* és Puccini 1926-os *Turandotja*. Ez nem jelenti azt, hogy azóta ne születtek volna új művek, de a XX. század végére úgy szólván állandósult az a helyzet, hogy kortárs operát a dalszínházak ritkán tűznek műsorra, akkor is csak rövid ideig játsszák őket, és

többségüknek kevés reményük van a felújításra. Jóleső kivétel Eötvös Péter *Három nővére*, amely hamarosan eléri századik előadását – ez élő szerző esetében ma teljességgel kivételes (míg Puccini még megérhette saját operáinak sok száz előadását).

KORTÁRS ZENE ÉS KÖZÖNSÉG

Mindez annak a jelenségnek (is) a része, hogy valamikor az előző századforduló tájékától a kortárs komolyzenét egyre inkább csak egy szűk, elkötelezett kör kíséri figyelemmel; szó sincs zenekedvelő tömegekről, amelyek izgalommal várják valamely élő zeneszerző legújabb művének bemutatását, esetleg hajba is kapnak annak kvalitásain vagy hiányosságain. Ezt különbözőképpen, esztétikai, társadalmi, zeneszerzés-technikai vagy akár lélektani és esztétikai okokkal magyarázzák. Önmagában egyik magyarázat sem kielégítő, azaz nem ad választ arra a kérdésre, hogy miért éppen most (az utolsó, nagyjából száz évben) vált el zene és közönsége, valamint arra sem, hogy miképp és mitől változhatna ez újra szervezettebb kapcsolattá.

E tendencia alól a kortárs opera sem kivétel – s az operajátszás is ugyanazzal az eszközzel él, mint a koncertrendezés: jól bevált, régi darabokat tűznek műsorra, amelyekkel nem „riasztják el” az újakra kevésbé fogékony tömegeket.

KÖVETKEZÉSKÉPP

Ezek a változások számos következménnyel járnak. Nem lehet pusztán arra számítani, hogy van elég cse-csemő, akinek minden vicc új. Tehát a régi darabokban is kell újat nyújtani, a közönség megtartása, illetve növelése érdekében.

Ma az opera egyenlő az opera „felfogásával” – a darabot kívülről tudjuk. Nincs új darab – csak új rendezés van (Nike Wagner). Ezért jönnek az interpretátorok, közvetítők, kommunikátorok, akik újrafogyaszthatóvá teszik a régit.

Az opera kommunikációs feladat lett: hogyan teszem a néző elé, hogy befogadja (= megvegye), milyen előadói nyelven, milyen környezetben, milyen eszközökkel. Más műfajokban persze ugyanígy változik a kommunikáció mikéntje. A Múzeumok Éjszakáján százezrek nézik meg azokat a műalkotásokat, amelyeket egyébként nappal és nyugodtabb körülmények között is megnézhetnének. A Csajkovszkij- (Dvořák- stb.) maratonon sem játszanak új Csajkovszkij-darabokat, még csak nem is az előadók annyira izgalmasak, hanem a tálalás összformája. A színházban (és az operában is) a közönség soraiból, a plafonról, az erkélyről jönnek elő az előadók, ugyanazzal a szöveggel/zenével, amelyet azelőtt a színpadról hallottunk.

Ezen a ponton válik kulcsfontosságúvá az opera *rendezője* – nagyrészt ő az, aki ezt a kommunikációs feladatot el tudja látni.

De miért nem az énekesek vagy a karmester teszik az egyik előadást vonzóbbá a másiknál? Természetesen ők is hozzájárulnak – egy-egy sztárénekes nagy tömegeket vonzhat. Híres karmester szintén, bár sokkal kevésbé, mint az előbbieket; jóval kevesebb is van belőlük. A vonzó sztárénekeseket még a gazdag ope-

raházak is nehezen tudják megfizetni. Noha maga az operarendezés is drága, de egy izgalmas és egy hagyományos produkció költségeinek különbsége adott esetben nem olyan nagy, mint egy híres vagy kevésbé híres énekes gázsijáé.

Az operának mint műfajnak és mint intézménynek folyamatosan az erős hatásokra, a meglepetésekre, a különlegesre kell törekednie. Még fokozottabban igaz ez, ha az előadott mű jól ismert repertoárdarab, azaz „önmagában” nem újdonság. Ez a kényszer termelte ki, és emelte sokszor minden más résztvevőnél magasabbra az operarendezőt.

A rendezés a szó szoros értelmében nem alkotás, de az értelmezés révén egy bizonyos jelentés megalkotása. A létrejövő jelentés, mint minden kommunikációs helyzetben, természetesen a küldő és a befogadó közös produktuma, tehát alkalmanként – legalábbis valamelyest – eltérő lesz. A jelentéstartalmak létrehozásának olykor szinte korlátlan a szabadsága, a néha igen radikális újraértelmezések nagyjából a második világháború után kezdődtek, s gyakran magát a partitúrát sem hagyják érintetlenül. A *Regie* (a rendezés) határokat feszeget, újraértelmez, sűrít, rövidít, aktualizál, olykor a fájdalomküszöböt is átlépi. Még a zene sem szent: rövidítik, transzponálják, keverik más műfajjal stb. A rendező az, akiben ütöközik/hasad az újraértelmezés és a műhöz való hűség.

HŰSÉG A MŰHÖZ – MI AZ?

A műalkotás autonóm, egyszeri mivoltáról, sérthetetlen határaitól máig eldöntetlen vita folyik. Mi a *Werktreue*, a műhöz való hűség? A maga módján minden előadó/rendező a műre hivatkozik, az is, aki nyilvánvalóan és radikálisan eltér a közkeletű (?) értelmezéstől, évszázados bevett hagyománytól, sőt a leírt szövegtől/kottától is. De hát mi adja a mű identitását, amihez „hűnek” kellene lenni: a zene, a szöveg, a történet, a „szerzői szándék”, a *message*? A szerzői szándék ma esetleg érdektelen, ismételtetése meg unalmas. Árulás-e a radikális átértelmezés? Egyáltalán: mi egy opera „igazi” képe – vagy mindegy is: az opera (is) egyszerűen szórakoztatás, szabadon formálható anyagból?

Minél többször játszanak egy darabot, annál nagyobb szükség van a rendezőre – az operarendezés az operairás csődjéből született.

Az operarendezés mint mesterség vagy hivatás viszonylag új keletű, mára azonban a rendező önmagát autonóm személyiségként, művészként határozza meg. Vitathatatlan, hogy munkája szorosan kapcsolódik korának és környezetének igényeihez és elvárásaihoz – nem feltétlenül úgy, hogy kielégíti őket, hanem valahol a megfelelés–szembenállás szélsőségeivel meghatározott skálán helyezkedik el, s a két attitűd akár egyidejűleg is jelen lehet: bizonyos megoldásaiiban, az alkalmazott technikákban például igyekszik (vagy kénytelen) akár versenyre is kelni a modern média eszközeivel, üzenetében, állásfoglalásában ugyanakkor lehet kifejezetten tradicionális(nak számító) is – vagy éppen fordítva.

Ki „hivatott”, ki „jogosult” operát rendezni? A mű alázatos szolgálója, a vad képromboló, a szórakoztató „feldolgozó”, a társadalmi igényt kielégítő? Operát sok-

féle rendező rendez: radikális, dilettáns, zseni, vendégszereplő, provokátor stb.

A rendezői színház kezdeteit – mint említettük – Felsteinhez kötik, akinek fél évszázados tevékenysége a színházi és operarendezésben is korszakos jelentőségű.

Jelentős korszakváltó esemény volt a Wagner unokák szakítása a megszentelt bayreuthi hagyományokkal. Ugyanígy erőteljes vonulat a barokkopera-revival, melynek során az eladdig hallgathatatlanul hosszadalmasnak tűnő barokk operákat zeneileg izgalmasan, a látványt és a felfogást tekintve pedig rendkívül szellemesen újították fel. Lényeges továbbá a radikálisan újraértelmezett és/vagy aktualizált rendezések megjelenése és divattá/standarddó válása. De az operajátszás legújabb kori történetének ez csak néhány vonulata.

Érdekes megfigyelni a barokk és a modern operajátszás párhuzamait és ellentéteit. A barokkban a komponálás és a színrevitel nem vált el egymástól. Nem volt repertoár, csak új darabokat játszottak. Semmi sem volt végleges, a zenei anyagban minden előfordulhatott: kölcsönzés, transzponálás, énekesre/házra/közönségre átírás. A „rendezést” akárki végezhetette: énekes, impresszárió, koreográfus, karmester, zeneszerző, díszletfestő stb. A közönség klipszerűen nézte a darabot, közben mindenfélét csinált, jött-ment, fecsegett, akár étkezett is. Ma a partitúra elvileg szent; az előadás sokszor gondos forráskutatáson alapszik – ugyanakkor a „műre” való szoros hivatkozással gyakran tudatos, radikális eltérés is előfordul, vagy maga a produkció tűnhet akár önkényes szórakoztatásnak is, amely tetszőlegesen összeszedett anyagot használ fel.

Az erősen globalizált operavilágban is érezhető (szerencsére) a nemzeti stílusok, ízlések, hagyományok az operarendezésben. Nagyon leegyszerűsítve: Amerikára a hagyomány és a sztárkultusz (MET) jellemző, de megjelenik néhány fenegyerek is (Peter Sellars). Európában erős motívum a szex és a társadalmi problémák. A franciákat érzékiség, játékosság, humor és a látványban való tobzódás jellemzi. Az angol operajátszás legjobb példáiban pompa, szépség és finom irónia van. A németek pedig a *Regietheaterről* híresültek el. Vajon miért éppen Németországban jött létre a rendezői operaszínház? Hiszen máshol is kell a médiafigyelem, a skandalum, a szenzáció, ami mindig is hozzátartozott az operához. A magyarázatokat sorra véve elgondolkodhatunk a német „alkat” elemző, (túl)magyarázó, lényegkereső mivoltán; felismerhetjük a társadalmi változtatás igényét, a közvetlen üzenetküldést. Az 1920-asok és a '68-asok rengeteg társadalomkritikai anyagot találtak az operákban. Meg akarták szüntetni a „negyedik falat” – az együtt gondolkodó nézőt igényelték, aki felismeri saját világát. De vannak talán tágabb, távolibbnak tűnő okok is. Az operaházak számára a német alkotmány biztosítja a finanszírozási forrástól független, teljes művészi szabadságot. Továbbá: mivel a sztárok roppant drágák, helyettük a *Regie* lehet a közönségcsalगतó.

AZ OPERAI JÁTSZÓHELYEK

Mi egy opera/előadás célja? A szerző szempontjából nyilvánvalóan a művészi önkifejezés, másrésről a

megbecsülés, a hírnév és a megélhetés, továbbá valamely emberi-társadalmi-politikai üzenet eljuttatása, s ez utóbbi célkitűzésben osztozik az operát bemutató intézménnyel. Szerző és operaház egyértelmű célja természetesen a piaci fennmaradás is.

Az operaház vagy operát bemutató bármely intézmény ma jelentősen keményebb versenyhelyzetben találja magát, mint korábban. A műfajt nem tudja eltartani egy, azt teljes egészében megfizetni tudó és egyben igénylő réteg, nincs annyi gazdag és jó ízlésű (vagy sznob) nagypolgár/arisztokrata. Minden megszereshető szubvenció mellett is szükség van minél tömegesebb jegyvásárlásra – vagyis a közönség érdeklődésének fenntartására. Ez ugyan részben mindig így volt, ma azonban többet kell érte teljesíteni. A tömegmédiák által kínált szórakozási, időtöltési, művelődési lehetőségek között számos olyan is akad, amely minőségében is komoly versenyt jelent az opera számára – arról nem beszélve, hogy a gyengébb minőségű, de sokkal könnyebben és olcsóbban elérhető szórakozástól is vissza kell hódítania a közönséget.

Mindez tehát új feladat elé állítja az operaházakat. Meg kell maradnia elit intézménynek, de egyben nyitnia kell minél szélesebb közönség felé, bizonyos értelemben demokratizálódnia kell. Ehhez új és minél változatosabb eszközöket kell találnia. Magának az operaháznak mint épületnek új funkciókat kell ellátnia, oda kell vonzania a prospektív látogatót. Olyan tereket kell kialakítania, amelyek kapcsolatba hozzák a közönséget az operával.

A műfaj számos esetben ki is vonul az operaházból. Játszanak operát elhagyott vasúti pályaudvartól ókori arénán, lerobbant gyártelepen vagy állóhajón át a legkülönbözőbb átmeneti helyszíneken is. Sokszor épp a helyszín válik fő vonzóerővé.

A bemutatott művek mellett tehát kiemelt figyelem irányul a befogadóra, a közönségre, illetve az opera/operaház és a közönség különféle lehetséges kapcsolataira. Az operaháznak figyelnie kell arra, hogyan érzi magát a közönség az opera előadásának helyszínén és környezetében. Meg kell tudnia, milyen előzetes ismeretek birtokában jut el az operához, mivel lehet közelebb vinni hozzá a művet. Fel kell mérnie az igényeit, és biztosítania kell, hogy kifejezhesse azokat. Fel kell ébresztenie benne a gondolatot, hogy barátait, családját is részletetni akarja az élményben.

Az operarendezéseket is elemezhetjük a közönségre, annak vélt vagy érzékelt igényeire való reagálásként. Hogy csak néhány, az operában is megjelenő újabb közönségorientált eszközt említsünk: a technika maximális kiaknázása, a néző – a prózaszínház esetében már szinte hagyománynak számító – bevonására tett lépések, a virtuális terek, sőt virtuális jelenlétek felhasználása.

Az operaházak mindenütt presztízsintézmények, amelyek kiemelt támogatások nélkül nem maradhatnak fenn. A presztízs-státusért azonban folyamatosan meg is kell küzdeni, az már a pusztán hagyományból nem táplálkozhat – új közösségi művészeti formák kerülnek előtérbe, amelyek könnyen az opera helyébe férkőzhetnek.

Molnár Szabolcs

A pincebogár

FARAGÓ BÉLA: AZ ÁTVÁLTOZÁS

F aragó Béla két évtizede komponálta *Gregor Samsa vágyakozása* című, klarinétra és zongorára írt kamaraművét (1987–91). A négytételű darab dramaturgiája, zenei megoldásai operát jósoltak – persze ki hiszi el, hogy nem csak utólag vagyunk ilyen okosak?

A Sanyi és Aranka Színházban bemutatott új kamaraopera, *Az átváltozás* magvához két úton célszerű elindulni. Egyfelől vizsgálhatjuk a librettó és az alapnovella viszonyát, másfelől szemlélhetjük a zene absztrakt ábrázolástechnikáját. A két út – szerencsés esetben – többször is keresztezi egymást, így gazdagon árnyalt, polifon zenés színházi szövet jön létre, melyben a csomópontokat nem véletlen egybeesésnek, hanem alaposan végiggondolt, kalkulált alkotói szándéknak láthatjuk. Faragó Béla kamaraooperája ilyen szerencsés eset. Nem különösebben zavaró (talán még erénynek is mondhatjuk), hogy a színházi és zenei dramaturgia olajozott működtetéséért cserébe Faragó többnyire lemond a hangvétel személyességéről. Kafka novellájának ismeretében nem csodálkozunk ezen a személytelen, leíró, szürreálisan tárgyilagos hanghordozáson.

A novella és a librettó szembetűnő és alapvető eltérései, valamint a zene idiomatikus tárgyszerűsége elsőre és különösebb előtanulmányok nélkül is érzékelhető, azonosítható és értelmezhető. Faragó kamaraooperája közérthető. Ha a mű centrumához a fentebb javasolt irányokból közelítünk, akkor óhatatlanul beleütközünk a *Gregor Samsa vágyakozásába*, ebbe a sajátos kamarazenei programkompozícióba. Mivel tudjuk, hogy az előadás élménye csak igen körülményesen – és akkor is csak néhány speciális helyzetben lévő nézőre vonatkoztatva – írható le egy másik mű háttérben zajló „aknamunkájaként”, az alább következő leírásban kizárólag technikai (vagy ha tetszik: propedeutikai) megfontolások miatt indulunk ki az 1987–91-es darabból. Az eljárás ugyan azt a látszatot kelti, mintha a kamaramű lenne a kamaraopera csirája, ám erről semmilyen konkrétumot nem állítunk, és nem tulajdonítunk jelentőséget annak sem, hogy a kamaradarab a korábbi keltezésű. E tényből sem evolúciós, sem a későbbi mű genezisére vonatkozó következtetést nem vonunk le.

A klarinétdarab beszédes tételcímei a következők: 1. Gregor Samsa vágyakozása; 2. Grete és Gregor; 3. Gregor álma; 4. „Jó reggelt, Samsa úr!” (NB.: a negyedik tétel címe az opera alcímeként jelent meg az előadás műsorlapján.) E címek ugyan asszociáltatnak a novel-

la néhány motívumára, de bizonyosan nem a legkarakteresebbekre. A zeneszerző szubjektív olvasatát rajzolják körül. Ha pedig a kiragadott motívumokat a novella vázlatpontjainak tekintjük, akkor e vázlat alapján nem a karkai, hanem egy másik, de (nem mellékesen) karkai figurákkal benépesített történetet mesélhetnénk el – ma már tudjuk, hogy ez a sztori lényegében az opera szinopsziséval azonos. E szinopszis szerint az opera a „vágyak” és az „álmok” birodalmában játszódik, a főhős kapcsolataiból a leánytestvér iránti viszony kap különös hangsúlyt, az utolsó tétel (tehát a majdani opera végkicsengése) pedig ébresztés, mintha minden „csak” egy álmom lett volna. A novella átértelmezése szempontjából ez az egyik, ha nem a legfontosabb motívum, ugyanis Kafka „álomügyben” abszolút világosan fogalmazott. „Nem álmodott” – olvashatjuk, amikor a felébredő Samsa önmagát kérdezi: „Mi történt velem?” Az opera előadásának slusszpoénja 2009-ben még rá is erősít a klarinétdarab „álomnarratívájára”. Amikor megszólal egy vekker, Samsa (aki álmában már meghalt...) durcásan a másik oldalára fordul. Nem akar felébredni. Itt, az opera legvégén a Kafka-novella kezdetét idézhetnénk: „Mi lenne, ha kicsit még aludnék, és elfelejteném ezt az egész őrültséget?” A vekkercsörgés az opera azon kevés akusztikus mozzanatainak egyike, mely hangsúlyosan hiányzik az alapnovellából: „Nem szólt volna az ébresztőóra? Az ágyból is lehetett látni, hogy be volt állítva pontosan négy órára; biztosan szólt is. Igen ám, de lehetséges, hogy átaludta volna azt a bútorrengető csörömpölést?”

Kafka szerint a bogárrá válás Samsa életének egyik eseménye, Samsa apja szerint baleset, Faragó operájában – az álmokonceptióval összhangban – Samsa átváltozás utáni vágyakozását fejezi ki, egyfajta menekülést, kilépést addigi életéből. Kafka nem nyilatkozik arról, hogy Samsa normális élete mennyire borzalmas és megtagadásra érdemes, az olvasó vonja meg (ha megvonja) Samsa életének mérlegét. Faragó operájában viszont már az első pillanatban élehetetlen közegnek látjuk a családot, ahol mindenki élősködő, parazita módon csüng Samsa jövedelmén. Az anya nem érdemel felmentést (pedig Kafkánál munkaképtelen, beteg asszony), a bogár testvér rombolja hűgának házassági esélyeit (Kafkánál Grete még gyereklány), az apa komikussá válik, amikor munkáról vagy a számára érthetetlen nyelven fogalmazott kötvényszerződéseiről beszél (Kafkánál inkább előrelátó, racionálisan gondolkodó férfinak látjuk), mindezeket túl töketlen

despotaként uralkodik feleségén és lányán, ők pedig lelkes háttérvo-kalistaként asszisztálnak látszatak-tivitásához. Amikor pedig elbóbis-kol, mindketten egy igazi férfiról koloratúráznak, teljes összhang-ban (tercekben és szextekben). Igencsak elrajzolt családkép, de színpadi értelemben nagyon is működőképes. A család és Samsa viszonyának ambivalenciája – szem-ben a novellával – mind a rende-zés, mind a darab oldaláról igen plasztikus formában jelenik meg.

A Grete–Gregor viszony részlete-it a novella is gazdagon tárgyalja, az opera – a novellától teljesen füg-getlenül – e viszony erotikájára és Grete személyiségének narcisztikus, hisztérikus, azaz ellenszenves vonásaira koncentrál. A testvéro-ritika sugalmazásához azonban új figurát kellett teremteni, a Fény-képnő alakját. Róla Kafkánál csak annyi derül ki, hogy Samsa „egy képes folyóiratból vágta ki”, és „csi-nos, aranyozott keretbe” foglalta. Az asztal fölött lógott (nem az ágy fölött, mint az előadásban). A kép „egy hölgyet ábrázolt szórmeke-lapban és szórmeboával – feszes tar-tásban ült, alsókarja egészen eltűnt nehéz szórmebuffjában, amelyet a szemlélő felé nyújtott” (Györfly Miklós fordítása) – ugyanúgy, mint az előadásban. A második felvonás-ban megelevenedő Fényképnő, mivel Kafka nem adott neki nevet, a librettószerzőtől többet is kap: „Nevem Olga vagy Ingrid, nem is emlékszem már. Stella, eset-leg Amália. Valami művésznév volt, amit a lányok vesznek fel, ha a fényképész lencséje elé magukat ki-terítik.” Nem kétséges, hogy a művészlány-fantáziakép Gretére utal, Gregor ugyanis azt szeretné, ha hegedűművésznő lenne. A Fényképnő–Gregor-jelenet zenéje több ponton is visszaüt az első felvonás Grete–Gregor-jelenetére (Olgát jellegzetes zenei for-dulatok azonosítják Gretével), a szarkasztikus *Képáriában* pedig Samsa végig a *képhez* énekel, mi-közben persze hűgáról fantáziál: „Hegedűművésznő. Már láttam magam előtt a pódiumon, a szeme be-hunyva. A közönség kíváncsi szemétől vékony selyem-ruha óvja a testét, de titokban mégis felkínálja.” A Fényképnő reakciója vicces és „logikus”: „Nekem mondja? Ne mondja! En gondokáztam.”

A *Képáriában* Samsa szólamainak kialakítása rend-kívül árulkodó. (Később még részletesebben visszaté-rünk a darab egyik speciális vonására, arra, hogy Samsa két hangon – tehát két szólamban – énekel.) Míg a második szólam többnyire az alapszólam elszí-nezését szolgálja, itt ellenpontosza: tükörfordításban imitál, vagy *hoquetusszerűen* kiegészít, tördel. A cím-lap szerint Gregor szőlampárját a Fiú éneklí. A két szólam (tehát a két szerep) itt – számos értelmezési le-hetőséget teremtve – látványosan elkülönül egymástól.



Gregor férfitággal közeledne Olgához-Gretéhez, ám ehhez meg kellene szabadulni önnön fiúságától. Részben azért, hogy az infantilis létből átlépjen a felnőtthez, részben pedig azért, hogy Gretében ne a testvéret lássa. Így érthető, hogy Gregor miért is szeretné önmagát a családtól teljesen különállónak látni, miért vágyakozik az *idegen* státusára, miért szeretne radikálisan *mássá* transzformálódni, miért lenne megváltás számára a metamorfózis. Gregor és a Fiú zenei, dramaturgiai viszonyának alapszerkezetét megerősíti a második felvonás egyik utolsó, de ezúttal elhagyott je-lenete (Valaha – Gregor halála).

Négyszáz éve tudjuk (tudjuk?), hogy az opera nem a mitikus-történeti-irodalmi előkép reprezentációjában, hanem annak transzformációjában érdekelt, sőt azt is tudjuk, hogy a transzformáció hol deformációként, hol pedig metamorfózisként lép elénk. Előbbit általában kudarcnak, utóbbit sikernek tartjuk. Kafka *Átváltozás*-novellájának operai transzformációja egyértelműen siker, hiszen metamorfózis – a fenti példák-ból láthatuk, hogy Samsára nemcsak az anyja, hanem teremtő-je, Franz Kafka sem ismerne rá.

Miközben a szüzsé, a librettó igen szabadon kezeli Kafka szövegét, addig a zene számos konkrét szöveg-elemre reflektál, s azokat absztrakt zenei alakzatokká fordítja át. Az egyes szerepeket nemcsak vizuális, ha-nem akusztikus figurák is egyénítik, a zenei alakzatok megteremtéséhez az ötletek – meglepő módon – nem-egyszer magától Kafkától (kvázi a novella akusztikus mozzanataiból) származnak.



BALRA:
Kővári Eszter Sára
(Grete Samsa),
Pető Kata
(Fényképnő),
Pogány Judit
(Takarítónő) és
Schöck Atala
(Anya)

LENT: Pető Kata
és Pataki Potyók
Dániel (Gregor
Samsa)



Székáróssy Zsuzsa felvételei

„Gregor – szólta anyja –, három-negyed hét. Nem akartál elutazni? A szelíd hang!” – olvassuk Kafkánál. Faragó ezt a szelídséget képezi le, amikor az ébresztő tercettben (első felvonás, második jelenet) az Anya kisterces hívómotívumokat énekel, a ringató dalam vonala később pentatonizáló formulákká széleseedik ki. Ezzel szemben az Apa előszeretettel szólal meg merev oktávokban, és a későbbiekben is gyakran szögletesen szekvenciázó fordulatokat hallunk tőle – ez a dallamvilág tökéletesen képezi le kissé bárgyú, egyszerű személyiségét, ezzel együtt figuráját az opera buffa megfelelő fachjába is behelyezi. Ugyanebben a jelenetben Grete „könyörgő” és „suttogó” hangon (Kafka), szaggatott, a rokokó stilizáltságát idéző kisszekundos sóhajmotívumokat énekelve (Faragó) szólal meg. Extravertált (bellinis, donizettis) koloratúráival csak később találkozunk. A családi tercett d-molljához illeszkedik a Cégvezető Kövendéget idéző (Mozart: *Don Giovanni*) belépője. A Mozart-maraton után (a Gróf kertésze egy pillanatra túlvilági szellemnek képzei magát...) keregett poénnak is tarthatnánk, ám az ötlet akár Kafkától is eredhet. Samsa ugyanis azon töpreng, hogy vajon miért maga a Cégvezető jött el, miért nem csak egy gyakornok. „Magának a cégvezetőnek kellett eljönnie, és ezzel az egész ártatlan család tudomására hozni, hogy e gyanús ügy kivizsgálását csakis a cégvezető észére lehet rábíznai”, ugyanúgy intézi el tehát az ügyet, mint a nem e világi szellem a *Don Giovanni*ban.

A legizgalmasabb Gregor már korábban is említett kétszólamúsága. Amikor először szólal meg az operában, olyan, mintha énekében a Fiú tartott hangjának akusztikus felharmonikusai szólnának meg, nem is lehet azonnal érteni, hogy miként jön létre ez a furcsa (ehhez hasonló a mongol hőmi-ének) akusztikájú pillanat. Teljesen jogos a Cégvezető észrevétele: „Ez egy állathang.” Kafka így fogalmaz: „Gregor megijedt, amikor meghallotta önmaga válaszoló hangját, amely félreismerhetetlenül régi hangja volt ugyan, de mintegy alulról valami visszafojthatatlan, fájdalmas csipogás vegyült bele, s ettől jóformán csak az első pillanatban maradtak épek, érthetőek a szavai, utözengésüket már annyira szétzilálta, hogy az ember nem tudta, jól hall-e.” Teljesen világos tehát, hogy Gregor saját hangját először idegen hangnak, egy másik lény hangjának hallja; és nagyon érzékenyen írja le Kafka a furcsa „utözengés” jelenségét is, a néző pedig ugyanúgy csodálkozik eleinte – nem tudja, jól hall-e –, mint a novella narrátora.

Faragó a kispolgári miliőt a *singspieles* közvetlenségű muzsika, a mindennapi háttérzenék és táncdalok szolidan parodisztikus megidézésével teremt meg. A *Singspiel*-jellegét erősíti a rövid és zárt szakaszokból álló szerkezet, tehát az át komponáltság kerülése is. A zenei folyamat linearitása a gyakran közbeiktatott kórusszakaszok miatt sem valósulhat meg, a nézőnek az a határozott benyomása, hogy a komponista szándékosan kerüli a hosszabb egységek zenedramai kidolgozását. Ez a „hiány” is a narráció objektív hangjára erősít rá. E formai-technikai sajátosságra már a *Gregor Samsa vágyakozásában* is felfigyelhettünk. A programcímek és a klasszikus mintákat követő tételformák közötti feszültség ebben a darabban is az objektivitás irányába billentették az „elbeszélés” tónusát. A történet logikájától függetlenített zenei logika ugyanúgy a távolságtartás eszköze volt.

A látott előadásban a kórusok „csak” elhangoztak (felvételtől), maga a kórus – mint albérlők vagy kórházi ápoltak csoportja, vagy mint az archaikus színház kara – nem jelent meg. Nem tudtam eldönteni (és ez talán probléma), hogy ezt a szűk színházi tér vagy koncepcionális okok indokolták-e. A most látott kivitelben ezek a kórustételek több, operán kívüli műfajt és zenei formát is integráltak, talán túl sokat is ahhoz, hogy koherens struktúrának lássuk. Hiszen átmenetileg hol rekviemmé, hol passióvá, hol kantátává, hol pedig antik drámává hangolták át a darabot (a megfelelő zenei idióma vagy intonáció megcsendítésével), s e kitekintések logikáját követve gyászszertartásnak, szenvedéstörténetnek – Grete is többször „megtagadja” Gregort –, példabeszédnek, sorstragédiának is értelmezhetjük a látottakat.

Az előadás meggyőzően érzékeltette a darab értékeit. Semmi okunk a sajátos helyszín és a sajátos körülmények (a premier után két előadás is elmaradt, a muzsikuskoknak a felkészülés, a próbálás szempontjából kiszámíthatatlan és szinte menedzselhetetlen helyzetben kellett készülniük) miatt keseregni. Tihanyi László – ki tudja hányadszor – ismét átlékelítő-értelmező, rendkívül magabiztos és koncentrált, az énekeseket maximálisan segítő és kiszolgáló módon vezényelt. Karmesteri csúcskvalitását mi sem bizonyítja jobban, mint hogy muzikalitásával egy olyan zenei nyelvet hitelesített, mely a zeneszerző Tihanyinak egyébként egyáltalán nem sajátja. Több ez, mint alázat.

A hangszeresek egytől egyig kipróbált, kortárs zenén edzett, nagyszerű muzsikuskok; fiatalabbak és idősebbek (rutinosabbak) vegyesen. Gregor Samsa szerepében Pataki Potyók Dániel a hősi tenortól a kvázi-rovar szöszmötölésen át az expresszív énekbeszédig minden zenei helyzetben helytállt. Nagy zenei tehetség, és már most is figyelemre méltó színpadi súllyal rendelkezik, úgy tűnt, hogy az intenzív terhelést is igen jól bírja. Gregor hangjának másik felét (Fiú) Molnár Ágnes énekelte. Számára hálátlanabb lenne, de a darab szempontjából előnyösebb volna, ha *nem derülne ki*, hogy létezik. Kővári Eszter Sára extrovertált mozgékonyaságú és dinamikus szopránját nem most hallottam először, s „bevállalós” színésze sem okozott meglepetést. Az opera egyetlen igazán dinamikus szerepét Kővári inkább a szélsőségeire, s nem az átmeneteire koncentrálna formálta meg. Persze nem tudom, hogy mindez nem a zene sajátosságai-ból ered-e. Az Apa buffo-karaktere különösen szembetűnően érvényesült Jekl László előadásában. Alkati kérdés is lehet, legutóbb például Alessandro Scarlatti intermezzóiban (CD-n) „lubickolt”. A fiatal Érsek Dóra belátta (a premieren még nem ő énekelt), hogy felesleges volna energiáit egy beteg és időződő anya megformálására pazarolni. Színpadi férjével aszimmetrikus párt alkotott, inkább volt saját lánya barátnője. Domahidy László (Cégvezető) hálás szerepet kapott. Kicsit hosszadalmas jelenlétét – érzésem szerint – nem tudta teljesen kitölteni. Zenei értelemben Szandtner Anna (Fényképnő) – ő is új beálló volt – bőven többet nyújtott, mint egy éneklő prózai színész, és nem kizárólag színészetével teremtette meg az énekesnő illúzióját.

A produkció értékelésekor nem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy a Sanyi és Aranka Színház repertoárfilozófiájának operai része finoman fogalmazva is markáns gesztus. Vagy ha tetszik: örültség. Igen ám, de a mindenki szunnyadó pszichiáter nagyjából *Az átváltozás* ötödik percében elcsöndesedik, hiszen azt látja, hogy a pinceopera opera a javából. Miként a pincebogár is bogár. Legújabb *species*ét pedig Lukáts Andornak hívják.

Lukáts olyannak mutatta a játék terét – a bal oldali „párkányon” vonósok, jobbról fúvósok, hátul nagybőgő és harsona, a „konyhából” félig belóg egy ütős, a lesüllyesztett közbülső rész Samsa szobája, ajtaját fehér zsinórok jelzik –, mintha a darabhoz tervezte volna. Az énekesekre pontos ruhákat szabott. Sok szellemesen kidolgozott szituációt láthattunk, a Kafka által is hosszan tárgyalt bogár-problémát (hogyan tud a rovar elfordítani egy kulcsot a zárban) például nagyon kreatívan oldotta meg: Samsa a szájával szó szerint kicsomózza a bezárt ajtót. Szimbolikus, sűrű pillanat – bármi átváltozhat színházzá, operává.

* A bemutató előadáson az Anyát Schöck Atala, a Fényképnőt Pető Kata énekelte. (A Szerk.)

FARAGÓ BÉLA: AZ ÁTVÁLTOZÁS (Sanyi és Aranka Színház és Opera)

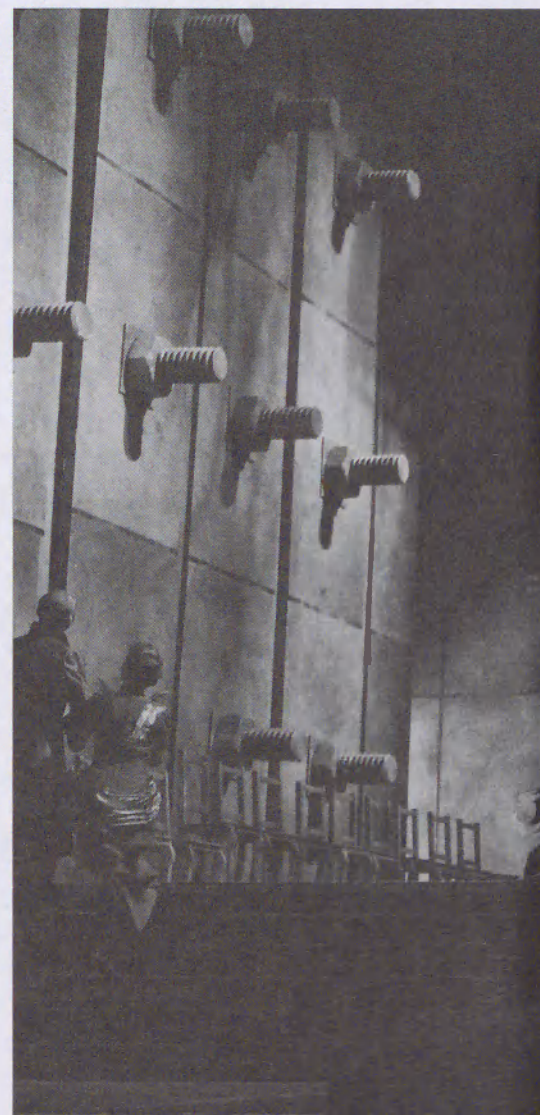
Librettó: Kovács Kristóf. **Korrepetitor:** Sándor Szabolcs, Sáry Bánk. **A rendező munkatársa:** Várkonyi Tímea. **Karmester:** Tihanyi László. **Rendező:** Lukáts Andor.

Szereplők: Pataki Potyók Dániel, Molnár Ágnes, Kővári Eszter Sára, Jekl László, Schöck Atala/Érsek Dóra, Domahidy László, Pető Kata/Szandtner Anna, Pogány Judit. **Kórus:** Szt. Efrém Kvartett.

Sohase szerettem *A szicíliai vescesernyét*. Sohase tudták megszerettetni velem.

Mindig úgy érzem, hogy ez voltaképpen nem is Verdi-opera, egy tehetséges epigon írta, aki sok mindent ellesett a lángelmétől, csak a lényegét nem tudja: *az egész megte-remtését*. Bemutatta alkotását a Maestrónak, aki megdicsérte érte. Imitt bele is írt (egy basszus áriát és egy Bolerót), amott belejavított (a második Arrigo–Monforte kettősbe), de azért mégse ő komponálta.

Kicsit földhözragadtan fogalmazva: Verdi első próbálkozása a francia nagyopera formavilágával mérsékelt sikerrel járt. Értjük a zeneszerzői szándékot, méltányoljuk, hogy most mást akart csinálni, mint amit addig, de a végeredmény felemás. És nem oly módon, mint korai műveiben, ahol az éretlen lángelme működik. Ez egy érett zseni tétovasága. Nagyon sok értékes momentum van benne, de valahogy semmi nem találja meg önön természetes formáját. Monforte áriájába például precízen bele van írva a drámai szituáció többértelműsége: egy középkori férfi rá-



Márok Tamás

Szicíliai széljegyzetek

GIUSEPPE VERDI: A SZICÍLIAI VECSE RNYE



döbben, hogy van egy fia, aki az ellenség egyik vezére – csak hogy mindez inkább töprengés, mintsem elsőpró erejű vívódás. Közhely, hogy a szerző ebben a műformában csak később volt képes volt remekművet alkotni. Tanulságos azonban, hogy a *Don Carlos* mitől „sikerült”. Elsősorban attól, hogy az alakok motivációi, törekvései sokkal világosabbak, a szituációk sokkal pregnánsabbak. A *Don Carlos* ebből a szempontból sokkal inkább olasz opera, a francia mintából Verdi példás önzéssel csak azt használja föl, ami kedvére és hasznára van: a sok főszereplőt, a monumentális tömegjeleneteket.

BALRA: Rácz István (Procida) és Fekete Attila (Arrigo)

LENT: Fekete Attila, Rácz István és Sümegi Eszter (Elena)



Persze mentegethetjük a helyzetet azzal, hogy a szövegíró Eugène Scribe nem volt hajlandó együttműködni Verdiel, nem vette figyelembe változtatási kéréseit, ez azonban csak történelmi kérdés, a végeredmény szempontjából édes mindegy.

A színen csúnyán vöröslő támaszfalak, éktelen csavarok rögzítik őket, az ember szinte hallja a borzasztó csikorgást, ahogy helyükre tekerték őket a vízbetörés ellen. Akárha a négyes metró egy félbehagyott szakaszán lennénk, avagy az M6-os autópálya valamelyik főlősleges alagútjában, amelyben a löszfal épp beomlani készül. Az operaszínpadra beszüremkednek a mai Magyarország képei, akkor is, ha a díszletek tervezője, Frank Philipp Schlössmann nem ezen a tájon nőtt föl. De nem ez a probléma, hanem hogy a játéktér semmit nem ad hozzá a darabhoz. Nem indukál és nem zár ki történéseket, hangulati hatása semleges. Hozzávetőleges számításaim szerint további hat-nyolc Verdi operát lehetne benne eljátszani különösebb nehézségek nélkül.

A vörös falak előtt a francia elnyomók egységes kében masíroznak, az őshonos, szabadságharcos szicíliaiaknak viszont némi tarkaságban a Föld színeit, a barnát, a zöldet, a narancssárgát és a bordót juttatja Nagy Viktória jelmeztervező. Procida fekete köpenyt kap szürke inge fölé, mintha ő is gyászolna. Vagy ez volna a valóban elkéseredett hazafiak tónusa? Arrigo barna nadrágot visel, ám vajszínű köpenye alatt kék ing „dobog”, jelezvén igazi rokonságát.

A metró-metaphora akár érthető is lenne, hisz földalatti mozgalomról van szó, a szicíliaiak az elnyomó franciák ellen szervezkednek. Vagy túl távoli az asszociáció? Attól tartok, igen. A látvány inkább fellengzősen semmitmondó, semmint hogy gazdag képzettársításokra sarkallna.

Verdi közepesen ritkán játszott műve, *A szicíliai vécsernye* először került színre a Magyar Állami Operaházban. Az ősbemutató idején másorra tűzte ugyan a Nemzeti Színház, és Vaszy Viktor is eljátszotta Szegezen, de kétségtelen, hogy a magyar operai publikum tudatában nem él a darab. Az Andrássy úti palota urai most látták elérkezettnek az időt, hogy megismertessék vele.

Közhelyek szoktak ilyenkor sorjázni „régii adósságról”, „felfedezett szunnyadó értékről”, „csillagállásról”. A mű inkább érdekes, mint értékes, ezért az adósság nem volt olyan nagy. Még néhány évig kényelmesen fizethették volna a kamatait. A hallgatónak csak egyetlen kétsége marad: vajha jobb előadást látott volna, nem lenne-e jobb véleménye egy csapásra magáról a darabról is? Csillagok vannak, de csillagállást nem látok. Az Opera egészen jó szereposztást állított ki, de egyik énekes után sem kiált a feladat. Sümegi Eszter ma a Ház leglíraibb lelkületű drámai szopránja. A sorsverte lányok-asszonyok állnak közel hozzá, nem a heroinák. Toscákkal, Aidákkal, Leonorákkal a háta mögött is Liù, nem pedig Turandot. Lady Macbeth vagy Abigél meg se fordul a fejében. Lélek és személyiség egységének szép példája, hogy valahogy a torkához sem illenek. Sem a féktelen habzású koloratúrák, sem a süvöltő magasságok. Elena szerepére optimális, bár távolról sem ideális válasz-

tásnak tűnik. Persze létezik-e egyáltalán ideális Elena? Aki négy felvonáson át drámai szoprán fekvésben gyászolja fivérét, és epekedik szerelme után, majd a végén bravúrkoloratúr betétszámmal áll elő? Sümegit tetőtől talpig fekete gyászruhába öltöztették, csak a végén húz menyasszonyi fehéret. Sajnos ennek megfelelően figuraformálása is kissé monoton. A *voce* és a kedély az utolsó felvonásra sem világosodik ki kellően. A Bolerót dicséretesen megoldja, még az – egyébként hangterjedelmének szélső határán lévő – magas e-t is megkockáztatja, és el is éri, csak épp a fölény, a csillogás hiányzik. Nem mintha lenne biztos tippem, ki az, aki ma mind a kettőt tudná. A régi felvételek tanúsága szerint például Callas tudta (még akkor is, ha a nevezetes magas hangon híres gikszert fogott). Az ő kedvéért érdemes volt elővenni a darabot. Vagy Boris Christoffert, aki ugyanebben a produkcióban úgy szólal meg Procidaként, mintha egy orosz ikon fakadna dalra. Kitaszítottság, fájdalom és némi keserű remény cseng a hangjában. Rácz István úgy fest, mint egy kukázó hajléktalan, és mozgása, hangütése sem hordozza azt a lelki nemességet és formátumot, amelyet a szicíliai demokratikus ellenzék vezérértől elvárnánk. Basszusa telt, zengő, önmagában élményszerű, ám önmagán túl nem mutató. Hasonlóan papírfoma-eredmény Fekete Attila Arrigója. Csengő tenor hang, fiatalos megjelenés, hevület – mi más kellene a szerephez? Érdekes, hogy Fekete épp túlhajtott erényei miatt veszt rajta. Állandóan csúcsra járatva, túl hangosan, túl hevesen énekel, ezért aztán a szerepből nem tud kiemelni semmit. Vokálisan egy exponált gikszerral fizet meg, figurálisan pedig azzal, hogy Arrigója teljesen egysíkúvá s kissé érdektelenné válik. Nincs elkésértőbb, mint ha egy ilyen szép hangra ráun a hallgató.

Ami azt illeti, az egészséges matéria zengetésével és a sztereotip gesztusokkal Anatolij Fokanov is számtalanszor elkedvetlenített már bennünket. Ezért melengető a meglepetés, hogy most tőle kapjuk a legárnyaltabb portrét. Különösen meghat, hogy olyasmire vállalkozik, amire hangja kevésbé alkalmas, épp azt az erényét korlátozza, amellyel a legnagyobb sikert szokta volt aratni. Kissé darabosra komponált áriáját sok lelki finomsággal adja elő, meggyőződéssel fojtja le néha baritonjának erős csengését, bátran mutatkozik gyengének, tanácstalannak, érzékletesen formálja meg a zsarnokot, aki apaként egyszerre kiszolgáltatott és tétovává válik.

Persze mindez a felemás eredmény sem csak az énekeseken múltott. A rendező Mathias von Stegmannról sem derült ki, miért épp ezt az operát választotta, vagy miért őt választották a feladatra. A cselekményt lebonyolítja ugyan, de nem lep meg és nem háborít föl. Másnap azért törí egy picit a fejét az ember, vajon mi is lett a vége a darabnak. Igaz, a szöveg és a zene sem igazít el, hogy pontosan ki is hal meg, és ki marad életben, de a legnagyobb baj, hogy mindez hidegen is hagyja a hallgatót. Egyedül Elena hercegnő marad meg az emlékezetben, amint a színpad közepén diadalmasan magasra emeli az olasz zászlót. Kérdés, hogy mi nek örül olyan nagyon.

Kovács János keze alatt franciá-
san szólal meg a muzsika. Ami
egyszerre jelent autenticitást és
némi tanácstalanságot. Pontosan
jelzi az erős meggyőződést, hogy el
kell játszani végre Budapesten ezt
a darabot, ám még inkább a teljes
bizonytalanságot, hogy hogyan és
miért kell eljátszani. A *szicíliai ve-
csernye* operaházi bemutatója nem
igazol semmit a darabbal kapcso-
latban, s nem igazolja magamagát
sem.

GIUSEPPE VERDI: A SZICÍLIAI VECSENYE (Magyar Állami Operaház)

Szövegíró: Eugène Scribe és Charles Duveyrier francia nyelvű librettója
alapján Eugenio Caimi. **Zenei vezető:** Pál Anikó. **Karigazgató:** Szabó Sipos
Máté. **Díszlet:** Frank Philipp Schössmann. **Jelmez:** Nagy Viktória. **Kar-
mester:** Kovács János. **Rendező:** Matthias von Stegmann.

Szereplők: Fokanov Anatolij, Horváth Ádám, Cserhalmi Ferenc, Fekete
Attila, Rácz István, Sümegi Eszter, Ulbrich Andrea, Vadász Dániel,
Daróczi Tamás, Tóth János, Derecskei Zsolt.

Kolozsi László

Irodalmi alapanyag

ALBAN BERG: LULU; WOZZECK

Alban Berg mindkét, műves irodalmi anyagból ké-
szült *Literaturoperjét* láthatta a Miskolci Opera-
fesztivál egyre több külföldi érdeklődőt vonzó közön-
sége. Mindkét mű rendezése képzőművészeti indítta-
tású volt, de míg a moszkvai Helikon Opera *Luluja*
elsősorban az, a Gerai Állami Színház *Wozzeckje mel-
lesleg* az is.

A moszkvaiak *Lulu*jában a *Literatur* nem domboro-
dott ki, míg ellenben a geraiak *Wozzeckjét* nem csu-
pán Berg *Operje* előadásának, hanem a Büchner-drá-
ma átgondolt, mélyreható elemzéséből következő
Büchner-értelmezésnek is nevezhetjük. A *Lulu* rende-
zője, Dmitrij Bertman mintha nem törődött volna a
Berg-opera alapjául szolgáló Wedekind-drámák –
A Föld szelleme és a *Pandora szelencéje* – megrendezé-
sével, számára nem a történések, a *femme fatale* Lulu
sorsa volt az érdekes, hanem az a látvány, amelyet a
Berg-mű apropóján a színpadon megvalósíthatott, és
amelynek – ha jól értettem a rendezést – egyetlen élő,
humanoid alakja volt Lulu.

Vagyis a miskolci két Berg-előadás már-már para-
digmatikusan, de legalábbis – talán a szervezői szán-
dékától nem függetlenül – meglehetősen világosan
megmutatta az operarendezés két útját, és mindemel-
lett azt is: mindkét út járható ugyan, de nemhogy a
hangulati egyezések tekintetében nem járnak egymás
közeliében, de még a távolban, tehát a XX. századi ope-
ra (azon belül is a Berg-életmű) egységességének be-
nyomásában sem találkoznak.

A moszkvai Helikoné látványszínház volt, ellenben a
geraiak az üres teret tették légüressé, vagyis nyomasz-
tóan zárttá (olykor csak egy szekrény vagy egy kinn fe-
lejtett nyugagy volt a színpadon) – vagyis mindkét elő-
adás már a térképzéssel, a tér asszociatív variálásával
aláhúzta koncepcióját. A Helikon Opera leszűkítette
az előadás terét, mintegy kivonva belőle egy dimenzi-
ót, ezzel is erősítve annak képzőművészeti alkotás jel-
legét, a geraiak viszont a teret víz alá nyomták. Mintha
az egész Büchner-darab, a címszereplő öngyilkosságát
megelőlegezve, az alatt a tó alatt játszódnak volna, ame-
lyikbe Wozzeck beleöli magát.

A *Lulu* előadása már az első pillanatban felvetette
bennem azt a kérdést, hogy vajon Bertman ismerte-e,
ismerhette-e Deim Pál festményeit – a díszlet (Igor
Nyezsnyij és Tatyjana Tolubjeva terve) legfontosabb,
minden színben megjelenő és változó hajlított acél ele-
mei ugyanis az ő munkáit idézték: görnyedt alakok
sziluettjét. E Deim Pál-festményrészek szolgáltak hát-
térül már az első jelenethez is, melyben a cirkuszosok
bemutatják a humanoidot, egy ketrecbe zárt, kitörni
vágó ösztönlényt. Ő tért vissza az utolsó színben Has-
felmetsző Jackként, hogy végezzen Luluval. A Lulut ki-
tartó és gardírozó dr. Schön (Mihail Davidov), aki fél-
tékenyen, mártírszerepben tetszelegve egyengeti a vi-
rágáruslányból számító prostívá, gazdag úrinővé
avanzsáló Lulu útját, a nő, pontosabban az egyre job-
ban elharapódzó becsvágy és bírvágy áldozata lesz; ám
a Luluval leszámoló Jacknek – nem ez volt az egyetlen



BALRA:
Tatyjana Kuindzsi (Lulu)

LENT: Bernhard Hänsch
(Doktor) és Andreas
Scheibner (Wozzeck)

Vajda János felvételei

szerepkettőzés a Helikon előadásában – is ő a hangja. A szép testű Jack dr. Schön énjének sötét oldala, s egyszersmind Schön vágyainak megtestesítője is: ő az, aki mer és tud keményen bánni az álnok és maga körül minden értéket tönkretévő nővel. Luluból ekkor már nem is marad más, csak egy festmény. Az, amelyet az első felvonásban a festő készített róla.

A kép, amelyet minden felvonásban végighurcolnak, és minden felvonásban összeillesztenek, egy René Magritte-mű: festőt ábrázol, aki éppen szerelmesét festi. A kezét még be sem fejezte, de a test már készen áll. Ez a Pügmalión mítoszát idéző alkotás mint képi *leit-motiv* vonul végig a művön. Lulu egyre inkább csak ez a kép lesz, amely elfedi igazi énjét, a vad és csábító Lulut. Mintha ez a kép testesítené meg a Lulu-szerepet: egy álarc, amely ráolvad Lulura. Amikor Jack szét-hasogatja, Lulu már csak szárnalmas, elesett lény, nem csábító és tette kész nőstény humanoid.

A két Deim Pál-os szobor mintha azt jelezné, hogy a drámának két igazi szereplője van, az ingatag szerelmi



kapcsolatban mindenét – állását, menyasszonyát, tartását – elvesztő dr. Schön és Lulu. A darabban Lulun kívül mindenki valamilyen festményt idéz meg (ez azt is jelenti, hogy nem valóságosak, nem rendelkeznek önálló személyiséggel): dr. Schön Otto Dixnek a rémült, sárga képű Dr. Stadelmannról készült portróját, Lulu udvartartása Picasso, Botero és Dix bohózatba illő – a lányok vagy rózsaszín tütüben esetlenkednek, vagy

hatalmas, széles valaggal pompáznak – furcsa alakjait, az állatszélidítő combnál terebélyesedő harisnyájában a vámos Rousseau tornászait, erőművészeit. Lulu apja egy George Grosz-festmény mása, ahogy a festő is; a szó szerint fejét vesztő dr. Goll egy Max Beckmann-kép. A Helikon társulata ezzel a fülledt képzőművészeti pompával a régi idők nagy orosz társulatait is előhívja, Gyagilevet és együttesét, a Sztravinszkij-ballettek háttereit. Számos megidézett piktor a weimari Németországban teljesedett ki. Ha az előadás nem köthető is meghatározható korhoz és helyszínhez (hiszen a tér egy vászonra szűkül le, és rajta az alakok mintha festett papírmásé figurák lennének), a háttér, a kosztümök leginkább ezt az ernyed, a nagy tragikus kort megelőző időszakot jelenítik meg. Lulu apja, ahogy lánya egyre lejjebb csúszik a társadalmi ranglét-rán, elveszti a festményre utaló jegyeit, lekerül róla a kályhacsőből eszkábált, ezüsttel befújt múlab, egyre inkább önmaga lesz; humanoid formájú lény. Dr. Schön is hétköznapi polgárrá vedlik. Az első jelenetben feltűnő, fekete csőrös maszkot viselő démonok egyre sűrűbben jelennek meg, amint közeledik a borzalmas végkifejlet. A szürreális színpadkép átlényegül koszos pincévé, valódi, háromdimenziós térré.

A Lulut éneklő Tatyjana Kuindzsi uralta ugyan az atonális áriák kíméletlen frázisait – melyektől nem egy énekesnő egyenesen félti a hangját –, de nem tudott eléggé sem *femme fatale*-lá, sem kizsigerelt utcalánnyá válni. Az első felvonásban ármánykodása nem nélkülözte a Luluban elengedhetetlen bujaságot. Szerepformálás és hang tekintetében a Geschwitz grófnőt alakító Larisza Kosztyuk volt a legmeggyőzőbb. A Helikon Opera Zenekarának egy része, a fűvósok és az ütősök kiszorultak a zenekari árokból, így nehéz volt megteremteni az egységes hangzást, ráadásul elnyomták a rendezés szelleméhez nem igazodó, visszafogottan éneklő énekeseket. A karmester, Konsztantyin Hudovszkij nem tudta összefogni zenekarát.

A geraiak *Wozzeck*jében is két festő képei jelennek meg (díszlet: Thomas Gruber): az örült Alfred Kubin és Rembrandt (már ha a kizsigerelt disznó képét neki tulajdonítjuk, és nem Chaim Soutine-nak). A négy vaskos és félelmetesen a színpad közepe felé boruló, kútmély-fekete palatábla a nézők felé lejt; a szereplők a nézőtér felé csúsznak le. A táblák, a perspektívát érzékelte, a színpad mélyén összezárulnak.

Alfred Kubin képeinek szereplői a Semmi felé gravitálnak megállíthatatlanul, egyre gyorsuló sebességgel – hasonlóan kegyetlen zuhanást érzékeltet Matthias Oldag rendezése is. A jelenetek után összecsukódik a függöny, arra is utalva, hogy amit látunk, az csupán jelenetsor egy szimpla, a Semmi felé tartó életből, felesleges jelentőséget tulajdonítani nekik. E tagolás akkor marad abba, akkor nem megy fel a függöny, amikor a személyes pokol tömegvonzása a felé gravitáló tragédiát, a zuhanást végzetesen felgyorsítja. Akkor, amikor Marie – aki itt egyértelműen hűtlen, hiszen a Tamburmajossal nyílt színen heteg – felolvassa a Mária Magdolnáról szóló epizódot a *Bibliából*, amikor a begőzölt, felheccelt Wozzeck a késével megjelenik, amikor megszólal az unisono *h* hang, érzékelte a bordák közé hatoló kés hideg pengéjét, amikor a kétség-

beesett férfi a tó felé veszi útját. Vagyis akkor, amikor Wozzecket már nem vezérli a Kapitány és az Orvos, amikor az életképek történetté alakulnak, és a rettenetes Sors veszi át az irányítást. A Wozzecket vezető személyek megijednek, látván kezesnek hitt fenevadjuk elszabadulását. Itt, a geraiak előadásában minden mozzanatnak, minden apró gesztusnak tétje és jelentése van: minden mint apró súly gyorsítja fel a végzet felé mozdulást. A díszlet háttérében a harmadik felvonás elején (a darabot a társulat szünet nélkül játszotta) az izzó Hold jelenik meg. Wozzeck a Kapitánynál egy girbegurba vonalat karistol az összefirkált palatáblára, de többé nem lép a tábla elé. Ennyiből is megértjük: minden vonal tőle származik, vívódása közben véste fel az idegesség jeleit. A Tamburmajor jelenetében feltűnik Rembrandt *Mészárszekének* felboncolt és kifeszített disznója, de a kép nem teremt alkalmat sem a Tamburmajor mohóságának, sem pedig állatiasságának bemutatásra: nem lesz direkt jelentése. Amikor Wozzeck az orvosnál felfekszik a nejlonnal behúzott műtőasztalra, a *Tulp doktor anatómiájának* kompozíciójába rendeződnek körülötte a figurák – de Wozzeck nem engedelmes kísérleti állat lesz, hanem tehetetlen áldozat. Wozzeck a Holdba (a szöveg szerint a tóba) dobja véres kését, de a Hold, bár a dráma szövege erre utal, nem válik vörössé. A dráma szövege és a színpadképek, alakítások közti viszony így válik feszültté. A kocsmajelenet mintha már az élet mélyén játszódna, a verklifutamok, a kegyetlen gépzongora hangja a pokol mélyéről bugyognak fel.

A Gerai Állami Színház előadásának tónusa mindvégig a palatáblák színét idéző fekete, bár a szín egyre jobban kivilágosodik, az egyre erősebben ragyogó Holdtól. A Hold, írja Pilinszky, aki többször eszembe jutott a geraiak előadása közben, olyan, mint egy ütés. Miután Wozzeck a tóba öli magát, felfüggesztett teste ott lebeg a színre vonulók fölött. A táblák lassan egymásba zárnak. A Holdból sem látszik már semmi.

Talán este van. Talán alkonyat.

A végkifejletben Wozzeck teste mintha nem hullana tovább, a kárhozatis. Félrenyelt falatként akad meg a közömbös vagy sorsának rontásában részt vevő helybeliek torkán. Ruháját a fia ölti magára, aki mindvégig szemtanú volt, apja erőszakosságáé ugyanúgy, mint anyja félrelépéséé (akkor a szekrényben lapult).

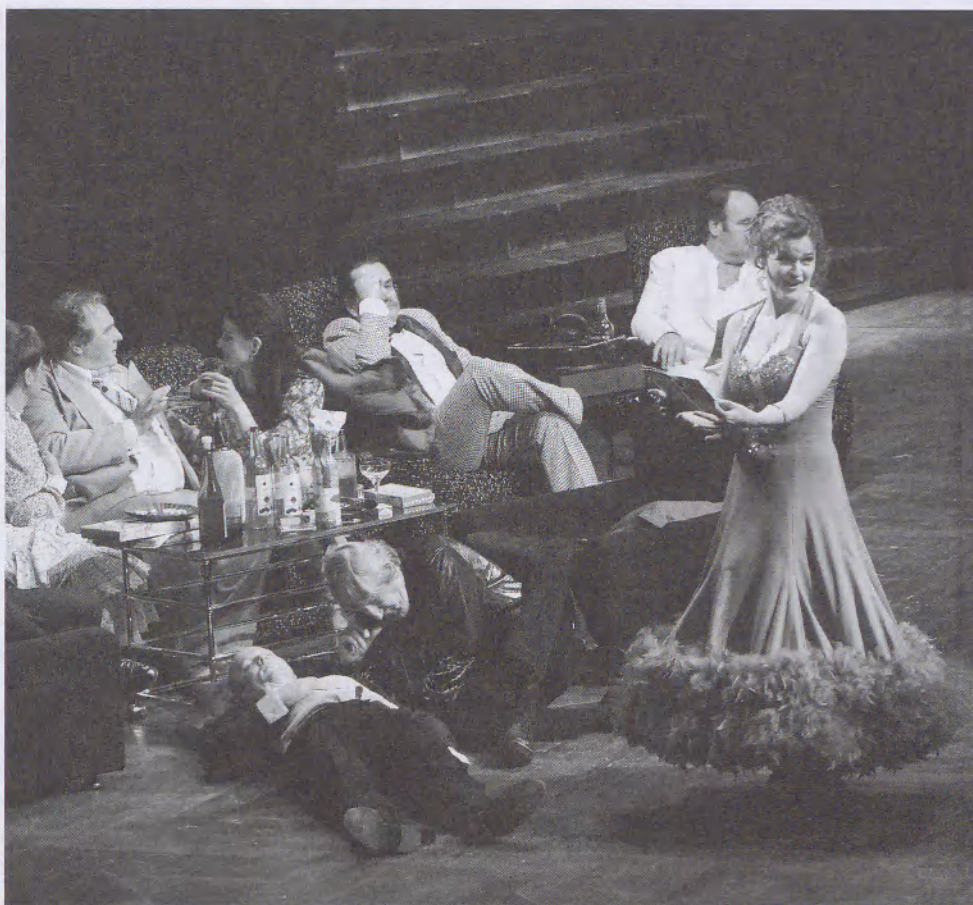
A *Wozzeck* zenéjének erősebb részletei ugyan nem szóltak démonian, de minden hátráltató tényező ellenére – Altenburg-Gera Filharmonikus Zenekarának egy része itt is az oldalpáholyok alatt volt kénytelen meghúzni magát – Eric Solén erős, savas *Wozzecket* vezényelt. Kivétel nélkül mindenki telitalálat volt az adott szerepre (még a megszeppent kisfiú is); Marieban – Franziska Rauch – volt valami enyhén parasztlányos, csalódott cselédre emlékeztető, Wozzecken a bűntudat úgy futott végig, mint egy fertőzés nyoma. Az egyébként remekül alakító Andreas Scheibner még énekülésének tónusát is megváltoztatta, amikor a kést a tóba dobta. Jürgen Müller erőszakos, állatias Tamburmajor volt, levetett hózentrágerben is (a jelmezeket Henrike Bromber tervezte). A Kapitányt éneklő Patrick Jones hangja is dübörgött, ugyanakkor alkatilag is nagyon alkalmas volt a szerepre.

Koltai Tamás

Klasszikus keretben

WOLFGANG AMADEUS MOZART: FIGARO HÁZASSÁGA;
RICHARD STRAUSS: ARIADNÉ NAXOSZ SZIGETÉN

Az opera-színház sarkalatos kérdése, hogy szellemi értelemben közel tudja-e hozni a közönséghez a klasszikus műveket. A klasszicitás az operajátszásban nem homogén fogalom, különösen nem az Magyarországon. Amikor az idei miskolci fesztivál a Bartók + Bécs tematikát úgy hirdette meg, hogy a „Bécsben” Mozart, Richard Strauss, Arnold Schönberg és Alban Berg egyaránt benne foglaltatik, merész döntést hozott. A felsorolt szerzők a világ egyetlen operaházának műsorán sem egyforma súllyal vannak jelen, noha mindannyian részei a klasszikus repertoárnak, és Schönberg kivételével nem kuriózumok. Magyarországon más a helyzet, mert már Richard Strauss is csak az Andrássy úti reprezentatív épületben számít (ritkán) *játszott* szerzőnek, Berg nyolcvannégy évvel ezelőtti *Wozzeck*-je még mindig a jelentés-telen „modern opera” címkét viseli, és eddig mindössze két betanulásban került (rövid időre) az Operaház műsorára, noha sokfelé



FENT: Balra: Jan Vacík (Bacchus),
középen: L'ubica Vargicova (Ariadné),
jobbra: Denisa Hamarova (Zeneszerző)



BALRA: Florin Simionca (Gróf),
Tina Munteanu (Grófné), Radu
Pintilie (Bartolo), Ionuț Pascu (Figaro)
és Crina Zancu (Susanna)

éppúgy repertoárdarab, mint a másik Berg-mű, a *Lulu*, amely viszont még sohasem volt látható nálunk. Ahogy az 1934-es (először 1954-ben színpadra került) Schönberg-opera, a *Mózes és Áron* sem. Ezeket a remekműveket egymás után elő-

adni egy operajátás-tradícióval nem rendelkező magyar vidéki városban, még ha egyszeri alkalommal is, valódi istenkísértés. (Összehasonlításként: a karakterét és a lakosság számát tekintve „Miskolc-típusú”, volt NDK-beli Gera színháza, amely a *Wozzecket* hozta el nagy-szerű előadásában – ott tizenegyszer játsszák! –, a következő színházi évadban hét operát, tizenhárom drámát és három baletet mutat be.) A Miskolci Nemzetközi Operafesztivál vállalkozása mindennek tükrében nemcsak radikális, hanem hősi és példászerű is.

A magára adó opera-színház a konvencionális repertoárdarabokat is kivieszi a „klasszikus keretből”. A Bukaresti Nemzeti Opera *Figaro házassága*-előadása kísérletet tesz erre. A zenei megvalósítás tekintetében *egyenesen* közepes színvonalú produkció – legjobbja

a szép hangú Susanna, Crina Zancu és az erőteljes Figaro, Ionuț Pascu, de helytállt a túlzott forte vibratóival is kiegyenlített éneklő Tina Munteanu és a spiritualitást némileg nélkülöző Maria Jinga is a Grófné, illetve Cherubino szerepében, egyedül Florin Simionca személyisége és mind a közép-, mind a mély fekvésben „elenyésző” Almagro grófja volt kevés a figurához – a rendezői önkénynek esett áldozatul. Pedig a díszlet – Adriana Urmuzescu munkája –, a lép-

használja járásként a zenekari árkot (de a menekülő apród nem beleugrik, hanem létrán mászik le), minduntalan a közönség elé visz kivilágított nézőtérnek énekel, szerinte hangsúlyos áriákat (Basilióét, Figaróét a negyedik felvonásból, a szerelmi lázát kommunikáló Cherubinóét, akinek ráadásul „leleplezi” nő voltát!), idéltlen játékokat talál ki, hogy „összevonja” az első–második, illetve a harmadik–negyedik felvonást (a „*Non più andrai*” levezető zenéje alatt a részeg Antonio kertészt bóklásztatja a függöny előtt, a tút kereső Barbarinát pedig, miután a harmadik finálé végén elhurcoltatta a Gróffal, zilált, kvázi megerőszkolt állapotban hozza vissza). Ráadásul nem viseli el, hogy Mozart sok áriát írt, amelyek alatt „nem történik semmi”, tesz róla, hogy ne így legyen, a Gróf például áriája közben folyamatosan leckézteti, üti-vágja Basiliót, akit kémként foglalkoztat. Végül pedig nem tartja elegendőnek, hogy összezagyválja a szereplők ruhatárát – a „korabeli” jelmezek mellett Antonio „Teleki téri” civilben van, Basilio szmokingot visel –, a fináléra mindenkire mai öltözetet ad (Cherubinóra például katonai terepruhát), kivéve azokra, akiknek nincs idejük átöltözni. Övjon meg az ég a Radulescu-típusú rendezőtől!

Szerencsés ellenpélda Richard Strauss „mozarti” remeke, az *Ariadné Naxosz szigetén* a pozsonyi Nemzeti Színház előadásában, Dieter Kaegi eredeti, gondolatgazdag, szellemes és filozofikusan költői rendezésében. Kaegi egyetlen könnyed, természetes gesztussal emeli át a cselekményt – érzésem szerint és a tárgyakból ítélve – a XX. század közepe tájára vagy valamivel korábbra. Közelebbi idő- és helymeghatározásnak nincs jelentősége, polgári szalonról van szó, inkább Nyugaton, mint Keleten, amelyben nem a kőgazdagság (mint Hofmannsthalnál), hanem a divatkonform kulturális sznobéria dominál. Díszlet nélküli ós-szobaszínházként adják elő az Ariadné-operát – összeolvasztva a szórakoztatóipari hírességek esztrádjával –, amelyben Bacchus szerepébe a házigazda „ugrik be”



Vajda János felvételei



Jelenet a Mózes és Áronból

csős színpadon két, saját tengelye körül forgó gobelin-panel, amelyek a rivalda vonalával párhuzamosan összefüggő falat képeztek, merőlegesre fordítva pedig szellős átjárásokkal kinyitották a teret, alkalmas lett volna a játékra. Az ugyancsak általa tervezett zavarosan eklektikus ruhák azonban már a rendező amatőr diktátumának nyomát viselik. Alexander Radulescu folyvást szerepelni akar, és a legrosszabb pillanatokban tör be a porcelánboltba. Durván fölborítja a színpadtér jelzések konvencióját (Cherubinót ajtó mögé zárják, de az ajtót megkerülve szabadul ki), önkényesen

(az eredeti operában nem szerepel, csak beszélnek róla), mert a tenorista holtrészeg. Itt is alapeszme tehát *a bevonás a játékba*, mint ahogy magában a darabban, többszörösen is, hiszen a színház és a valóság áttűnésén kívül realitás és transzcendencia határának átlépéséről is szó van. Az operán belüli opera Ariadnéját az istenített férfi elvesztése miatti halálvágyában a csalóka illúzió adja át a pusztulás helyett egy új életnek – „új istennek” –: egy másik férfinak. Kaegi rendezésében az érzéketlen (üzlet)ember, aki az imént még civil csodálkozással bámulta a zenekari árokban helyet foglaló valódi zenekart, „istenül meg”, lép át egy spirituális szférába. Ha ehhez hozzávesszük, hogy a rendező a hasonló jellegű eredeti párhuzamokat is megerősíti – a darabjának méltatlan sorsa miatt elkeseredett Zeneszerző hirtelen szerelemre gyullad a fellángolások pajzán eufóriáját hirdető „celeb” Zerbinetta iránt, és az élménytől meg a pezsgőtől ittasan elterülve váratlan „áttűnéssel” egy pillanatra saját operájának hősnőjévé, Ariadnévá válik –, képet kapunk az előadás vonzó szellemi erőteréről. Az már csak természetes ezek után, hogy a „színház” a darabbeli közönséget szó szerint bevonják a játékba (virtuálisan persze minket is, ha érzékenyek és odaadók vagyunk), s a nézők meghatott tanúi lesznek a végső szerelmi apoteózisnak. Az utolsó jelenetben az oldalfalból kiemelt és elforgatott hatalmas *képkéret* mintegy festményként foglalja rájá a transzcendenciába (egy másik valóságba?) távozó szerelmeseket. A klaszszikus „keretből” kibontott opera a wagnerien romantikus-heroikus, majd spirituálisan elcsituló dallamíveken éteri magasságokba emel.

Még ha a zenei megvalósítás korántsem tökéletes is. Bár a hangzás a rossz akusztika miatt eleve csökkent értékű, és az orkesztrális telítettség itt-ott kívánivalót hagy maga után, az olyan kamaraszínpadi ötletek,

mint például az, hogy Zerbinetta koncertszerűvé tett áriájának zongorakísérője a pincérek közül „ugrik be” a hangszer mellé, kiválóan működnek. L'ubica Vargicova koloratúrabiztonsága már nem a régi, de így is csípősen frivol Zerbinetta. Meggyőzően bánatosalélt az Ariadné lamentációját is szépen teljesítő Maida Hundeling, a Zeneszerző szerepében pedig az ifjú titán szakmai kétségbeesésétől a hirtelen jött szerelmi fellángolásig érzéki ívet épít Denisa Hamarova. Bacchusszá avanszált „gazdag emberként” Jan Vacíknak két órán át intenzív némaságban kell a színpadon tartózkodnia, hogy az utolsó húsz percben abszolválja a wagneri igényű hőstenorokéval vetekedő énekszólamot; javára írandó, hogy makulátlannak nem mondható hangmatériáját tökéletesen a helyzet és a karakter szolgálatába állítja: groteszk módon megkapható, amint a nagydarab ember a „nimfák” – jólkú polgári kerítőnők – biztatására civil „natúrszereplőként” és botcsinálta istenként egyszerre igyekszik föltalálni magát a „szerepben” és megfelelni az eksztatikus szerelmi lázban égő Ariadné elvárásának. Ez a ket-tősség mint nem várt bónusz remekül illeszkedik a darab amúgy is *seria-* és *buffa-*elemeket egyesítő alap-karakteréhez.

Epilógusként a *Mózes és Áron* kritikájának kellene következnie, és *zenei fórumok* bizonyára örömeiket is lelhetik Kocsis Zoltán, a Nemzeti Filharmonikus Zenekar és Énekkar, valamint a szólisták egyértelműen nagyszerű teljesítményében. A Schönberg-opera ugyan Giorgio Pressburger által – az újabban elterjedt frázis szerint – „félíg szcenírozva” került színre, de olyan kínosan, sőt botrányosan amatőr módon, hogy csaknem sikerült tönkrevágnia a „magyarországi bemutatót”. Sokkal-sokkal jobb lett volna oratorikusan előadni. Inkább, mint inkompetens személyt engedni be az operaszínpadra.

A BŰN ÁRNYÉKÁBAN

KLASSZIKUS FILM NOIR-SOROZAT

augusztus 8-tól
szombat esténként
a Duna Televízióban

MARTHA IVERS FURCSA SZERELME
(The Strange Love of Martha Ivers, 1946)

ÉJSZAKAI VÁNDOR (He Walked By Night, 1948)

HOLTAN ÉRKEZETT (D. O. A., 1950)

EGYMILLIÓ DOLLÁROS ZSÁKMÁNY
(Kansas City Confidential, 1952)

VORÓS UTCA (Scarlet Street, 1945)

A STOPPOS (The Hitch-Hiker, 1953)

AZ IDEGEN (The Stranger, 1946)

DUNA

Selmeczi Bea

Térérzékeny brigádnapló

A NEPTUNBRIGÁD ELŐADÁSAI

Hogyan hozhatunk létre olyan társulatot, amely valójában nem is létezik?

A Neptunbrigád nevét a véletlen szülte: egyik előadásukra készülve a balatonföldvári Neptun Szállóban laktak. A szereplőgárda előadásról előadásra változik, vannak, akik már két-három produkcióban részt vettek, mások csak egyszer mutatták meg magukat, mégis a brigád tagjai. A társulat Baksa Imre köré szerveződött, akinek balesete után egy időre le kellett mondania a színpadról, s bár azóta visszatért a színeszethez, de a kényszerszünet szülte rendezési kedve sem hagyott alább, és életben tartja állandó finanszí- lis, hely- és időproblémákkal küszködő munkaközös- ségét. A csapat pedig előbb-utóbb valódi társulattá ko- vácsolódik.

Baksa Imre igazi színészközpontú színházat terem- tett: olyan darabokat választ, amelyek ugyan nem kü- lönösebben jelentősek, de a színészeknek hatalmas teret hagynak. Baksa képes a bennük lappangó érzése- ket, élményeket a felszínre hozni és a kissé papírizű darabokat tartalommal megtölteni. A spanyol (tragi)- komédiák mellett készült már csapatmunkából építke- ző „színházi szappanopera” is, ahol a rögtönzés domi- nált – noha ez a túlságosan laza szerkezetben néha ön- célúnak hatott. Sokszor olybá tűnik, mintha nem is előadást látnánk, hanem chipkamerával követnénk nyomon néhány ember életét.

A brigádnak nincs színháza, ami annyiban előnyös, hogy folyamatosan alkalmazkodniuk kell az új és új helyszínekhez, s ez nemcsak frissíti a vérkeringést, de átértelmezheti a koncepciót is. A helyszín ezért na- gyobb hangsúlyt kap, mint egy hagyományos kőszín- ház esetében, még akkor is, ha például *A Grönholm- módszer* kőszínházi körülmények között jött létre. Ahogy a modern képzőművészet a múzeumi visz- nyok ellen lázad, úgy próbál a modern (úttörő) színjá- tszás a kőszínházról leválni. A játék többnyire beékelő- dik a közönség közé, hogy megszüntesse a határokat néző és színész, valóság és színház között.

A brigád anyagi keretei szűkösek, ezért jelzésszerű díszletet használnak, de állandó díszlettervezőjük, Huszár Andrea bebizonyítja, hogy a minimalizmus sokszor izgalmasabb lehetőségeket nyújt a túlbútoro- zott játéktérnél. Minden előadásuk egy térben és dísz- letben játszódik, a helyszín alapos kiaknázásával.

A Városi Színház kis, emeleti termében mutatkoz- tak be 2006 márciusában, Jordí Galcerán katalán szer-

ző *Dakota* című comico-tragicójának ősbemutatójával. A derékszögben elhelyezkedő padosorok megnyitották a teret, és egyfajta V-effektként a szemközt ülőket is bevonták a látómezőbe. A nézők többé nem burkolóz- hattak jótékony homályba, minden rezdülésüket fi- gyelték a játéktérről. Nem maradt sarok kihasználatla- nul, a rendező még az ablakot is beemelte a játékba. Az előadás később átkerült a Thália Színház Régi Stúdiójába, majd a Stúdió „K”-ba, ahol a tér hasonlóan intim, de az emeleti és földszinti elhelyezkedés, vala- mint a szoba- és a színházhangulat különbsége új at- moszférát teremt.

A *Dakota* tipikus féltékenységi történetnek indul: Hipólito, a sikeres szájszobész (Huszár Zsolt) nem bí- zik fiatal feleségében, majd gyanakvása rögeszmébe csap át, amibe egyre jobban belehergeli magát. Végül megőrül. Felesége természetesen elhagyja egy másik férfiért, de hát ezen nincs mit csodálkozni, ha valami- től sokáig félünk, az bekövetkezik.

Mégsem egyszerű melodramát látunk, hiszen a száj- sebész egy napon rádöbben, hogy bármit álmodik, az előbb-utóbb megtörténik. Innentől kezdve az álom ke- veredik a valósággal. Baksa Imre hagyja összerosódni a két tudatállapotot; csak az időbeli eltolódásokból kö- vetkeztethetünk vissza az eseményekre. A feszültség így egy pillanatra sem lankad, sőt a humoros és tragi- kus részek folyamatos váltakozása, főképp Ficzeré Béla kitűnő karakteralakításai (álombéli rendőr, Lui, majd ápoló) még jobban felerősítik.

Hipólito féltékenységi örülete lelkiismeret-furdalás- sal keveredik, mert megálmodja, hogy gyermekük azonnal meghal, miután felesége, Laura (Kakasy Dóra) megszülte, ám családi békéjük érdekében nem szól egy szót sem az asszonynak. Nemcsak az elhallgatás, hanem a közvetett gyilkosság is terheli tehát a lelkét, hiszen ki tudná megmondani, hogy az álom a valóság előjelezése-e avagy alakítója? A szájszobész ugyanis nemcsak fél az álmaitól, de várja is megvalósulását. Gyermekeit így tulajdonképpen saját maga pusztítja el, ahogy ő kényszeríti ki azt is, hogy felesége elhagyja.

A darab mintha végig kizárólag Hipólito fejében ját- szódna, aki belső monológjait vetíti ki a többi szerep- lőre, majd erős retorikával vázolja fel áldozatainak agy- rémeit. Igen, az áldozatainak. Laura és Guillermo, a pléhpfájú protézisügynök, akinek a karjaiba úzi, bár- mennyire is igyekeznek, már nem képesek saját életü- ket irányítani. Bár egyértelműen Hipólito a főszereplő,

a többi karakter is hasonlóan lényeges, s mindig az adott jelenet dönti el, kire kerül a hangsúly. Huszár Zsolt a gondosan felépített logikai eszmefuttatások segítségével és szabadjárá engedett ösztönösségével alkotja meg a féltékeny férj figuráját. Kakasy Dóra odaadó, érzéki feleséget alakít, aki pontosan tudja, mikor kell keménynek vagy puhának (cicásnak) lennie, a pókerarcú Géczy Zoltánt pedig semmivel sem lehet ki-zökkenteni nyugalmaiból, még akkor sem, ha felidege-sítik. Ficzer Béla komikus jellemi a külvilág lenyomataként törnek be az intim szférába, mondhatnánk, egymaga képes megjeleníteni az egész külvilágot.

A Neptunbrigád többi produkciója szintén tág mozgásteret biztosít a színészeknek. Szó szerint is. A 2007-ben bemutatott *Kaszabasza* (zűrzavar) a társulat saját ötletéből született, hosszú éjszakai próbák előzték meg, mire az improvizációkból összeállt a többnyire egyszéles előadás.

A budapesti éjszaka (élet)művészei estéről estére összegyűlnek egy kocsmában, hogy ne kelljen szembenézniük magukkal, ott-hon unatkozniuk, egyedül és céltalanul lézengeniük. Nevük nem fontos, talán soha nem is kérdezték meg a másiktól, csak azért beszélnek, mert a csend félelmetes. Jobbára hangosan gondolkodnak, választ és érdeklődést nem várnak. A társas magány tökéletes megvalósítása. Egyikük autóbalesetben meghal, de az ivócimborák közönyösen veszik tudomásul. A halál ugyanúgy elmegy mellettük, ahogy az élet. Csupáncsak eggyel kevesebben vannak.

A brigád nagyon ismerős problémához nyúlt a kocsmák lélektelen egyhangúságának ábrázolásakor, darabjuk az „üssük el az időt, és közben ne mondjunk egymásnak semmit” tipikus megvalósulása. Itt mindenki kényelmesnek ígérkező, valódi érzelmeiket nélkülöző viszonyokba menekül mély barátságok és szerelem helyett, mert valójában hazamenni fél.

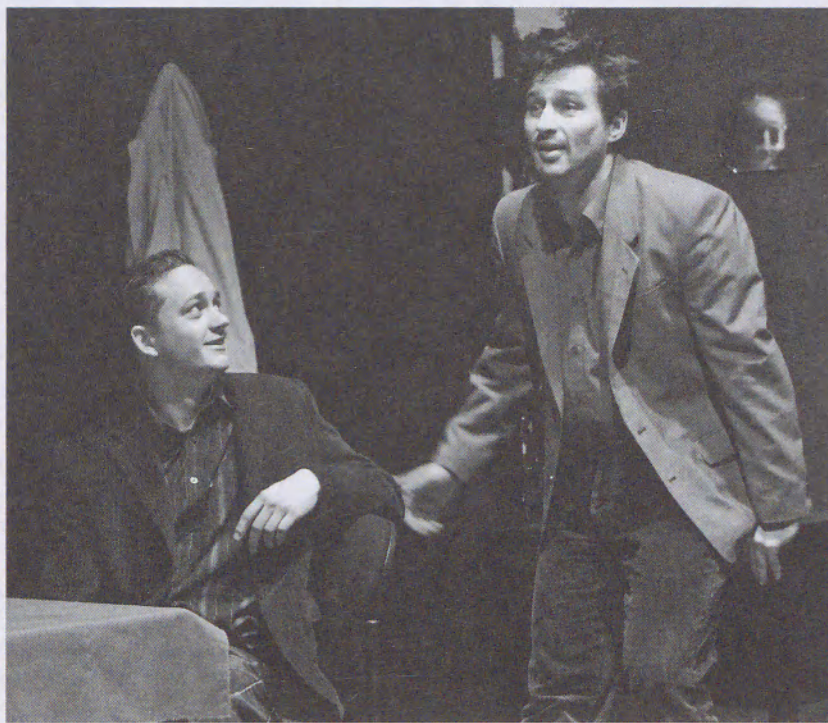
Az előadásban a társulat törzsgárdáján (Géczy Zoltán, Huszár Zsolt, az ezúttal színészként is közreműködő Baksa Imre) kívül Pokorny Lia és Polnauer Flóra, valamint a dizőz szerepében domborító Tóth Evelin énekesnő vett részt. Hitelesen hozták a kiüresedett individuuumokat és a sablonos ismeretségeket, ki-ki ráismerhetett a hírhedt éjszakai arcokra, mulatóbeli beszélgetőtársaira, alkalmi szeretőire.

A kollektíva remek helyszínre talált a Sirály (a Városi Színház ideiglenes játszótere) színháztermében, amely nemcsak pincehangulata és oszlopos kialakítása miatt érdekes – a jelenetek több blokkban játszódhatnak –, hanem a budapesti éjszaka egyik népszerű szó-

rakozóhelyeként adekvát környezetet nyújtott a történethez.

A Neptunbrigád 2007-ben egy újabb Jordí Garcelán-ősbemutatóval, *A Grönholm-módszerrel* megnyerte az Új Színház Kőfal pályázatát. Ebben a katalán szerző egy kiterjedt kapcsolatokkal rendelkező nemzetközi bútortég állásinterjúinak keretében mutatja be négy, a kereskedelmi igazgató posztjára jelentkező ember kálváriáját, megaláztatását és megalázkodását, kiemelve, hogy mi mindenre képesek az áhított munka elnyeréséért.

A játék több síkon folyik: a jelöltek versenyztetését egy beépített ember irányítja, akiről nem tudjuk, közülük egy-e, avagy kívülről figyeli őket afféle Nagy Testvérként. Ahogy a *Dakotában* a valóság az álommal, úgy mosódik itt össze a hazugság az igazsággal. A jelöltek nem mehetnek ki a szobából – a bezárás a megalázás része, és a halállal egyenértékű, mert a menekülést, vagyis a feladást jelenti. Ezt



Géczy Zoltán
és Huszár Zsolt
a *Dakotában*

pedig egy multinacionális cég igazgatója nem teheti meg.

Az önvédelem személyeskedésbe csap át, kínosan vájkálnak egymás múltjában, magánéletében, de a kiborulás ellenére senki sem adja fel. Lassan mégis sorra kiszállingóznak a teremből, míg végül csak egyvalaki marad. A győzelem ízét már a szájában érző Ferran azonban rádöbben, hogy nem olyan embert keresnek, aki ugyan gátlástalannak látszik, de a szíve mélyén jó, hanem olyat, aki bár gátlástalan, de mégis jónak mutatja magát. Ezen nincs mit csodálkozni, hiszen a multik világában a töröket hátulról illik döfni.

Ficzer Béla (Enric) a kiegyensúlyozott, de önbizalom-hiányos kisembert testesíti meg, aki úgy tesz, mintha alárendelné magát mások céljainak. Vass György Carlos szerepében szélsőséges jellem, egyszer tenyérbe mászóan kedves, másszor teljesen váratlanul

szúr. Érzelmossége totálisan alkalmatlanná teszi a vezetői posztra. Huszár Zsolt a cinikus, mindenkin keresztülgázoló Ferran, aki maga az *Übermensch*. Mikor azonban felszínre tör elfojtott énje, frusztráltsága és gátlásai miatt kisfiús agresszivitásba csap át. Tombol, de nem lépi át az önkontrollvesztés határát. Éppen az ellentéte Botos Éva Mercéje, aki vérbeli női szenszitivitását a keménység álcájával leplezi, de végül mégis összeomlik. A meglepő fordulat után aztán lehullik róla az álarc álarcának álarca: ő az, aki jónak mutatja magát, pedig...

Az Új Színház meglehetősen barátságos és szobaszínház jellegű stúdiója nem tett rosszat az előadás-



Ficzere Béla,
Botos Éva és
Vass György
A Grönholm-
módszerben

Kakasy Dóra és Nasz lady Éva a Mobilban



Katona László felvétele

nak, bár a színpad így elkülönült a nézőtértől. Ha a szereplők a közönségbe ékelődve küzdik végig a játékot, talán még jobban érzékeltethetnék a bezártságot és a félelmet, a nem szunnyadó gyanakvást és a kéte-lyeket.

2008-ban a Neptunbrigád egy másik katalán szerző, Sergi Belbel *Mobil* című (tragi)komédiáját tűzte műsorára, ezúttal a Gödörben, majd átköltöztették a felújított KINO-ba. Sergi Belbel érdekes kísérletre vállalkozik: monológokból és fél-párbeszédkekből (vagy talán ezek is monológok?) állítja össze a helyenként drámai, máskor komikumba forduló darabot.

Az író négy ember egy napját mutatja be egy reptéri terroristatámadás tükrében. Mind a négyen mai alap-típusok: az egyedül teljesen elveszett háziasszony (Nasz lady Éva), aki korábban férjére, a válás után pedig lányára támaszkodik; az erőszakos karrierista üzletasszony (Molnár Erika), aki fiát háziállatként kezeli, és féltékeny minden nélküle töltött percére; a fiatal lány (Kakasy Dóra), aki uralkodni akar környezetén, és anyját meghunyászkodó szerepkörbe kényszeríti; és végül a rövid pórázon tartott fiú (Chován Gábor). A karakterek több síkon keresztezik, ellentétezzük egymást, a támadás először egymás mellé sodorja, majd szembefordítja őket. Percről percre más és más oldalukat ismerjük meg, és a közhelyes alapszituáció ellenére egyre mélyebb rétegek kerülnek felszínre. Ezen az egy napon egész életük leperog előttünk.

A terrorcselekmény szélsőséges viselkedést vált ki, már senki sem lehet langyos, a szőnyeg alá söpört konfliktusok hirtelen előtörnek. Kémiai reakcióhoz hasonlóan a koherens kötésben élő atomok szétvál-
nak, hogy másképpen kapcsolódjanak össze. A színészek ügyesen építik fel az először sematikusnak tűnő, de igencsak összetett jellemeket, amelyeket aztán hagymaszerűen bontanak ki álca-héjukból.

Ráadásul a KINO tere, ahol a szereplők jelenetei nem különülnek el, új tartalommal gazdagította a játékot, hiszen a kagylóba mondott monológok alatt megfigyelhettük a hívott fél reakcióit is, s mimikájuk dialógussá emelte a külső megfigyelőként valójában mulatságos dobozba beszélést. A mozi erkélye a lány lakásává vált, a bárpult többnyire igazi bárpultként, a közönség székei pedig megannyi várótermi ülésként funkcionáltak. Baksa Imre még a büfé fali menüjét is felhasználta díszletelemként: a reptéri járatok számát és indulási idejét tüntette fel rajta. Külön öröm, hogy egy mozinéző (a KINO-ban gyakran egyszerre fut két program) a legmegfelelőbb időben gyalogolt keresztül a színen, sőt a büfében még rendelt is, miközben kint-ről egy hajléktalan integetett be az üveglakhoz nyomva orrát, hogy a kép teljes legyen.

A Neptunbrigád előadásai az elidegenedés, kiszolgáltatottság problémája körül forognak; arról szólnak, hogy miért válunk saját kapcsolatainkban kívülállóvá, miért félünk a kötődéstől, miközben ugyanakkor szorongunk a magánytól. Kérdés, hogy 2009 őszére beharangozott fél-ősbemutatójuk, *A világszép nádszál-kisasszony* (a mesedarabot Litvai Nelli dolgozza át) hogyan illeszkedik majd a gondosan végigvitt tematikába, és hogy a kőszínházi (új színházi) környezet nem kényelmesíti-e el a csapatot.

Gerold László

Női praktikák

MAJA PELEVIĆ: NARANCSBŐR; KISS CSABA: VESZEDELMES VISZONYOK

Napokig törtem a fejem azon, hogyan hozhatnám össze (szerkesztői kívánságra) egy kritikában Maja Pelević (1981), fiatal kora ellenére sikeres szerb drámaíró – öt év alatt hat darabját mutatták be – az Újvidéki Színházban színre vitt *Narancsbőr* című művének és a világszerte ismert, sokáig erkölcstelennek bélyegzett, de az utóbbi időben egyre inkább divatba jött XVIII. századi Choderlos de Laclos-regény, a

is, úgy döntöttem: nem térek ki a két, szerintem nézhető, de nem kimagasló előadás ismertetésének feladata elől.

„Narancs, tessék, a francba!” – írja Kukorelly Endre most megjelent, *EZER és 3* című, „avagy a nőkben rejlő szív” alcímet viselő regényében. Ez a francba kívánt, az orvosi értelmezés szerint a „bőr alatti kötőszövet gyulladása” folytán keletkezett, a köznyelvben na-



Jankovics
Andrea és
Balázs Áron
a *Narancsbőr*ben

Mikus Csaba
felvétele

Veszedelmes viszonyok Szabadkán látható, Kiss Csaba dramatizálása alapján készült előadását. A megoldást végül is egy váratlanul beugrott varázsszó: a *praktikák* kínálta. Hát persze, mindkét esetben erről van szó: női praktikákról. De – merült fel azonnal bennem – mentesülhet-e a férfi kritikus az esetleges feminista vád alól, miszerint – ahogy a manapság divatos női irodalom hívei hirdetik – *masculusként* nem értheti meg, sőt, nem élheti át hitelesen ennek a kifejezetten a női lélekből táplálkozó fortélyos eljárásnak a lényegét? Végül, vállalva akár a férfigondolatlanlanság ódiáját

rancsbőrnek nevezett női iszonyat a tárgya Maja Pelević reklámszövegekből, net-chatelésből, egészségügyi kérdőívekre adott válaszokból, a férfiak szexuális potenciáját segítő eljárást s ennek kellékeit – nyilván nem kis megbotránkozást kiváltó szabadszájúsággal – néven nevező tanácsokból, házastársi perpatvarok szokványos vitamondataiból, vallomások monológ- s párbeszéd-töredékeiből komponált szövegfolyamának. Amely a fordítóként és dramaturgként is példás munkát végző Gyarmati Kata által életképeződök sorozatává alakítva nyert az eredetinel színpadképebb for-

mát. Elsősorban azért, hogy a középpontban álló Nő mellett hat további női szerep (Érett, Problémás, Állapotos, Özvegy, Picsogós, Barbika) megformálására is alkalmat kínál.

A hat nőt részben orvosi rendelőben látjuk, ahol vizsgálat nélkül záporoznak rájuk a divatos, női magazinokból ismert, testápolásra vonatkozó fogalmak (bőrtisztítás, hajgeneráló mélypakolás, zsírleszívás, depilálás, epilálás, ráncfelvarrás, mélyhámlassztás stb.), majd miközben kiszolgáltatta túrik, hogy a bizalmas kérdéseket (van barátja, megcsalja, hányszor, hogyan szeretkezik stb.) feltevő orvos testükön vonalakkal jelölje meg, hol, milyen szépsészeti beavatkozásra lenne szükség alakjuk tökéletessé tételéhez, visszatérő kérdésként rendre elhangzik: szeretne-e megszabadulni a narancsbőrtől? Ami annyira természetes, hogy választ sem igényel. Míg nem egyszer csak a saját egyediségéért küzdő főszereplő Nő a feje tetejére állítja az addigi logikát, s a „lennie kell valaminknek, ami nekik (a bitang férfiaknak) nincs” elv alapján ezt az átkozott stigmat nevezik ki a nőiség egyenjogúságot biztosító, megkülönböztető ismérvének. Így lesz a hátrányból előny, ami egyszerre szomorú és komikus, ám érthető elhatározás. Vele szemben a női kórus tagjai az éppen divatos szépségideál uniformizáltságát vallják és vállalják. Akár az öncsalás árán is, amint erre az előadás kezdő jelenete utal, melyben az utcáról érkező, lényegesen más-más öltözötű és másként viselkedő nők az orvosi váróterembe kerülve teljes mértékben, a megtévesztésig uniformizálódnak: hajuk hosszú és szőke lesz, szerelésük (köpeny, alsónemű, szandál) krém-színű, sminkjük egyforma, kezükben *Cosmopolitan*. Számukra egyetlen szempont létezik: a tetszeni vágyás, s ennek érdekében hazudni is hajlandók, amint azt a kórus első áriájában tudunkra is adják: „Szeretem magam. Hazudok. Hazudok, hogy szerethessem magam.” A konfliktus megoldása pedig az, hogy miután a Nő végigpróbálja az ismert élethelyzeteket (ismerkedés, csábítás, szerelem, házasság, hűtlenség, gyerekszülés, magány), lemond egyedi útjáról, s kijelenti: „Átlagos külsőt szeretnék [...], hogy beolvadjak a tömegbe.”

A lelkes és elutasító fogadtatást egyaránt kiváltó előadásnak, amelyet a tehetséges fiatal Kokan Mladenović rendezett, két főszereplője van: a Nő és a több szerepben megmutakozó Ó. Az est központi alakja, Jankovics Andrea mind megjelenésében, mind reakciói tekintetében hiteles, s a különböző élethelyzeteket győzi erővel, lendülettel. Balázs Áron is több szerepet játszik. Egyebek között a vagány, de fölényes orvost, aki bár ezt leplezni szeretné, egyik páciense esetében mégis férfiként viselkedik. Továbbá a csak magával törődő bunkó focistát; majd a rámenős hódítót, aki amikor „cselekedni” kellene, gyáván kihátrál a nő felkínálta helyzetből; a hűtlen, csalárdságon ért, majd szeretőjével lelépő férjet... S minden szerepében hoz valami jellegzeteset: hol fölényes, hol szánalmas, hol komikus, hol sármoskodó. A hat, férfit kereső nő mind a csapatjátékban, mind néhány percnyi magánszámával mindenekelőtt az előadás egységes összképét igyekeznek megteremteni. Banka Livia (Érett) a tapasztalat fölényét, vele szemben Elor Emina (Problémás)

a fiatalág gátlástalansággal leplezendő határozatlanságát hangsúlyozza. Ferenc Ágota (Állapotos) az állapota és vágyai között feszülő ellentétet fogalmazza meg. Faragó Edit (Özvegy) a teljes kiábrándulás közönyét mutatja be. Táborosi Margaréta (Picsogós) belső bizonytalanságának rabja. Gál Elvira (Barbika) a meszterkétség ürességét érzékelteti. Még egy nő szereplője van az előadásnak, az Ápolónő, akit Krizsán Szilvia a *Bubó doktor* Ursuláját idézve épít be a férfiak után ácsingózó női ensemble-be.

Kokan Mladenović rendező legfőbb érdeme, hogy minden jelenetet célratörő egyszerűséggel szerkeszt, színészei számára alkalmas megmutakozási feltételeket teremt, s hogy jó színészvezetéssel szavatolja az előadás egységét. Ebben segítségére van a jelzesszerűre redukált díszlet (Marija Kalabić) és a hasonló elv szerint kreált ruhák (Marina Sremac), amelyekről csak a Nő színeken tobzódo trendi szerelése üt el.

A gonoszság és az ebből következő megrontás szándéka és élvezete által motivált praktika mozgatja a levelregényből dramatizált *Veszedelemes viszonyok* cselekményét és szereplőit is. Ennek jegyében zajlik a két kiegészítő, de egymásra továbbra is vágyódo szerető,



Szilágyi Nándor felvétele

G. Erdélyi Hermina
(Merteuil márkiné) és
Pálfi Ervin (Danceny)

Merteuil márkiné és Valmont vikomt ördögi játéka, melyben a végső cél egy közös szerelmi éjszaka, ám

ennek különös ára, hogy a férfinak el kell csábítania a „szent életű” Madame de Tourvel, s erről kézzelfogható bizonyítékot is kell szolgáltatnia. A történet mellékszálaként Valmont *en passant* – igaz, a márkiné személyes bosszútól fűtött biztatására – elcsábítja a „teljesen ártatlan és csiszolatlan” Cécile Volanges-t is, akit éppenséggel Merteuil-né volt szeretőjéhez akarnak férjhez adni. A márkiné eközben a fiatal Danceny, a Cécile-t a bel canto rejtelmekre oktató s tanítványa iránt idillikus – viszonzott – szerelemre lobbanó lovagot hódítja meg.

Így alakul a veszedelmes viszonyokból szőtt háló, melyből mindenki csak vesztesként kerülhet ki, ha gonoszága vagy önhibája, naivsága vagy hiúsága, hitványsága vagy gyengesége folytán belegabalyodott. Tourvelné, Cécile és Danceny elcsábul, majd hűtlenül

elhagyják őket, a márkiné elveszti a maga irányította játék tétjét, Valmont-t, akit végül a többszörösen lóvá tett kis lovag szúr le. És ezzel bezárul a kör: a kard, amely a történet kezdetén a márkiné és a vikomt közötti (Soltis Lehel által ügyesen betanított) asszóban a köztük levő *en garde* pozícióra utal, a történet végén, akárcsak az a bizonyos csehovi puska, betölti előre kijelölt szerepét.

Kétségtelen tehát, hogy a *Veszedelemes viszonyok* a dramaturgiai elvárások értelmében hangsúlyos kezdéssel indul és hangsúlyos befejezéssel zárul, éppen ezért nem éppen érthető, mi szerepe van a Puskás Zoltán rendezte előadás elő- és utójátékának, amely semmit nem ad hozzá a történethez, ellenben semlegesíti mind a kezdés, mind a befejezés jól időzített drámai hatását. Ennél is kényesebb kérdés, hogy a rendezés a Laclos-regény szalonias finomságú stílusát, a XVIII. század végi verbális artisztikumot kívánja-e érvényesíteni, amely a mondatokba ügyesen csomagolt tömény szexualitásban leli élvezetét, vagy vállalja-e már-már a pornográfiát is, azaz a testiséget utalásszerűen vagy a maga nyers valóságában jeleníti-e meg. Mindkét változat lehetséges. A hihetetlen stílusérzékenységet igénylő verbális virtuozitást az alapszöveg teheti indokolttá, s az a tény, amit a mű magyar fordítója, Örkény István is megemlíti, hogy Laclos-nál csak nagyjátóval lehet találni kifejezetten erotikus részleteket. A testszagú realitást viszont a manír mögött megbúvó elemi szexuális vágy indokolhatja. Puskás rendezése sokkal inkább az utóbbi utat járja, nem gondolva vagy nem is törődve azzal, hogy ily módon lényegesen bagatellizálja a történetet. Nem valószínű ugyanis, hogy ez a szerelmi tárgyú mű a b.....ról, s nem inkább a kib.....ról szól, viszont az előadás zömmel az előbbiről. Zömmel – mert vannak olyan megoldásai, amelyek jelzik: a rendezés a másik úton is haladhatott volna. Ilyen az a remek ötlet, amikor Valmont nem velocipédre ülteti Tourvelnét, hanem (nyilván a stúdiónyi játéktérre való tekintettel is) kerekesebb cipellőt húz a lábára, s így alkalma adódik kézbe venni, megsimogatni, mielőtt úgy zuhanna, hogy a nő alákerüljön. Mennyivel ügyesebb ez a nyögésáriáknál, vagy amikor a márkiné sokáig és intenzíven markolássza a szerelemre okított kis énektanár-lovag nadrágja elejét!

A rendezői koncepciót szolgálja a középpontban levő, a szűk játéktérrel összeegyeztethetetlenül terebélyes fekvőalkalmatosság is (díszlet, jelmez: Cselényi Nóra), míg a csábítás rafináltabb formáira a díszes, egyszerre súlyos és sejtelmes függönyök utalnak. A rendezés zökkenőmentesen teremti meg a jelenetek folyamatosságát. A cselekmény egyetlen helyszínen játszódik, mindig mindenki jelen van, az is, aki a történet logikája szerint éppen máshol tartózkodik, mégis érezni a térbeli távolságokat.

Az előadás hat színésze három csoportba osztható, az egyikbe a két játékmester, Merteuil márkiné (G. Erdélyi Hermina) és Valmont vikomt (Kálló Béla), a másikba az áldozatok, Tourvelné (Pesitz Mónika), Cécile (Kokrehel Júlia) és Danceny (Pálfi Ervin) tartoznak, míg a lányával ügyeskedő, de bizonyos fokig áldozatnak is tekinthető Volanges-né (Körmöci Petronella) a kettő között van. A csoportosítás egyben a szerepformálást is differenciálja. A romlottsággal elegendő

gonoszsgot megtestesítő márkiné és a vikomt jelleme a történet folyamán változatlan. A két színész feladata az árnyalásban merül ki, ám hogy miért oly fakóak és unottak mindketten, annak sem igazi értelmét, sem magyarázatát nem látom. Valmont ugyanis bele is szeret az elcsábítandó Tourvelnéba, ami emberileg érthető, dramaturgiailag pedig szükséges ahhoz, hogy a történet működőképes legyen, s hogy a vég, bármennyire jogos is a költői igazságszolgáltatás, bizonyos tragikus színezetet kapjon; egyszerre érezzük büntetésnek és bűnhődésnek. A praktika fő irányítójában, a márkinében erősebb a játékszellem, mint amit a szerep megformálója mutat. Kálló is, G. Erdélyi is inkább kívül marad az eseményeken, tetteiket mintha csupán a rutin mozgatná.

Az áldozatok közül Cécile útja a legdrámaibb. Zárdából jön, nem kívánt házasságba akarják kényszeríteni, de miközben beleszeret egy hozzá illő fiatalemberbe, egy hivatásos csábító áldozatává válik. Kokrehel Júlia végigjárja, de nem azonos hőfokon, a szerep dikta-talta utat. Drámai megmozdulásai hitelesek, olykor megrendítőek, szerelmi eufóriája viszont kevésbé. Mivel Tourvelnének önmagát kell legyőznie, a színésznőnek is elsősorban a benne zajló lelki tusát kell közvetítenie, hangsúlyossá téve azt a pillanatot, amikor önmaga ellenére is behódol a csábítóknak. Pesitz Mónika alakításában az előbbi kevésbé sikeres, a váltás pillanata viszont erős, de a cserbenhagyása utáni hisztériát inkább megjátszottnak érzem. A lelkes Dancenyt Pálfi kellő naivsággal adja, pontosan érzi és érzékelteti a lovag eszköz voltát, bosszúja azonban túl spontán, s nem sértettségéből következik. Volanges-né összetettebb, mint Körmöci Petronella mutatja. Nemcsak a lánya dolgában ügyeskedő anya, hanem nő, akinek múltja, méghozzá nem éppen makulátlan múltja van, s ezzel a dimenzióval adós marad.

MAJA PELEVIĆ: NARANCSBŐR (Újvidéki Színház)

Fordította, dramaturg: Gyarmati Kata. **Díszlet:** Marija Kalabić m.v. **Jelmez:** Marina Sremac m. v. **Zene:** Irena Popović m. v. **Színpadai mozgás:** Andreja Kulečević m. v. **Rendező:** Kokan Mladenović m. v. **Szereplők:** Balázs Áron, Jankovics Andrea, Banka Livia, Elor Emina, Krizsán Szilvia, Ferenc Ágota, Faragó Edit, Táborosi Margaréta, Gál Elvira m. v.

KISS CSABA: VESZEDELMES VISZONYOK (Népszínház, Szabadka)

Choderlos de Laclos regénye nyomán Örkény István fordításának felhasználásával **Díszlet-jelmez:** Cselényi Nóra m. v. **Zene:** Erős Ervin m. v. **Vivás:** Soltis Lehel m. v. **Dramaturg:** Brestyánszky B. Rozália. **Rendező:** Puskás Zoltán m. v. **Szereplők:** Kálló Béla, G. Erdélyi Hermina, Pesitz Mónika, Körmöci Petronella, Kokrehel Júlia a. h., Pálfi Ervin.

Kutszegi Csaba

Pas de deux a ristoranteban

CONTACT

A *Contact* színpadra állításáért Susan Stroman, az eredeti bemutató rendező-koreográfusa megkapta a legjobb musicalért járó Tony-díjat. Sőt! A produkció kedvéért létrehozták a díj egy új, „A legjobb különleges színházi esemény” elnevezésű kategóriáját. Ezek a piárértékkel bíró információk a budapesti bemutató szórólapján olvashatók. A musicalprodukciók nem nélkülözhetik az előzetes hírverést, és ehhez a díjkról szóló tudósítás is hozzátartozik, a különleges színházi esemény kategóriája engem mégis inkább gyanakvással, mint lelkesedéssel töltött el.

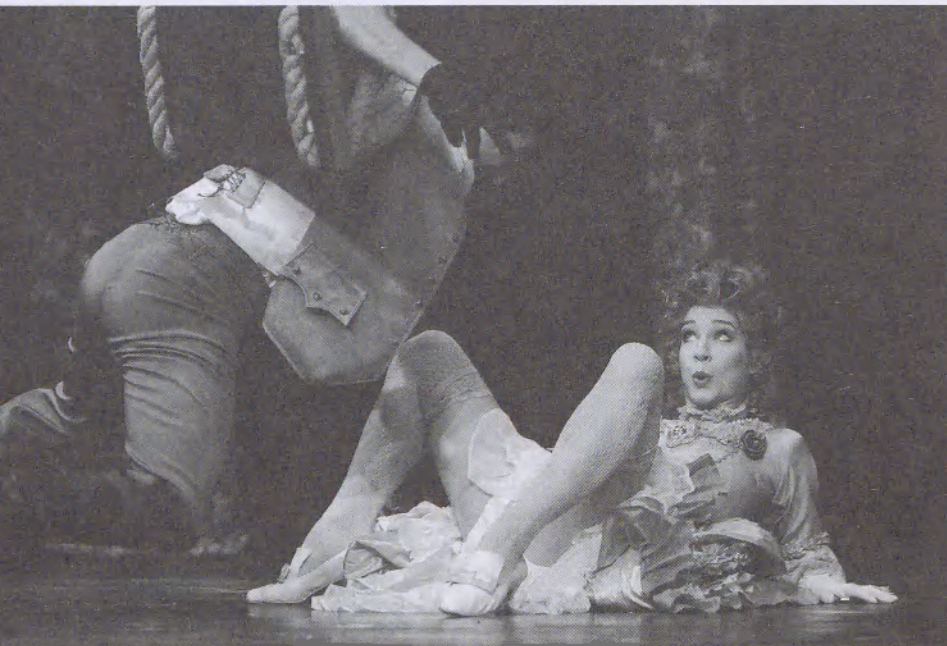
Milyen lehet az a musical-előadás – tettem fel magamban a kérdést –, amely nem sorolható kategóriába, és a legjobb benne az, hogy különleges? A választ természetesen csak a két szereposztásban játszott előadás kétszeri megtekintése után fogalmaztam meg magamban.

Korunk művészeti életének egyik pestise az újdonságra való felszínes törekvés. És itt a hangsúly a felszínesen van. New Yorkban több mint ezerszer műsorra lehet tűzni egy olyan musicalt, amelynek nincs saját zenéje, nem énekelnek benne, koreográfiai eredetiséget egyáltalán nem vagy csak nyomokban tartalmaz, és a színházszerűsége kimerül néhány keresetlen dialógusban és komikus helyzetben. Mivel a budapesti produkció az eredeti *replikája*, és a zene hangfelvételtől szól, feltételezhető, hogy a tengerentúli előadások hasonlóan vontatottak, feleslegesen elnyújtottak, tempótlanok voltak. De úgy látszik, a publikum tagjai és az ítések ezt díjazzák. Hogy miért? Szerintem azért, mert a világon globalice mindenhol a tartalmi mélység, igényesség, urambocsá!-, némi gondolatiság helyett a formális újításokat preferálják. Mert az könnyen észrevehető, arról lehet vitatkozni, annak befogadása azt hízelgi, hogy haladó a szemléletem, a gondolati-érzelmi igényesség meg különben is csak fáraszt. Ehhez persze az is hozzátartozik, hogy – másrésztől – a megszokott megoldások meg jogosan untatnak. Észrevételemet természetesen nem általánosítom, sőt látom és belátom, hogy még a szórakoztató műfajon belül is vannak igényes törekvések, de a *Contact* nemzetközi sikere mégis a középszerű felszínesség újabb diadalútjáról tudósít. Mindezt a dabra értem. A műfaj sajátossága, hogy erősen közepes színvonalú alkotás előadásában is megjelenhetnek nagyszerű egyéni alakítások – és erre a Madách Színház produkciójában is szép számmal akad példa.

A háromrészes (de két felvonásban játszott) „musi-

cal-fantázia” első, rövidke része *A hinta*. Még javában próbálom eldönteni magamban, mit is látok tulajdonképpen, amikor már vége is a jelenetnek. A Jean-Honoré Fragonard francia festő (1732–1803) képe ihlette tétel erotikus barokk-rokókó idilljében egy arisztokrata úr csapja a szelet a kacéran hintázó lánynak, de végül a hintát az odáig alázatosan toszigáló szolgáló jön létre – nyögések, hörgések, sikongatások és akrobatikus mutatványok közepette, magán a pajkosan lengő hintán – a boldog beteljesülés. Az aktus végére a pezsgőért elszalajtott úr visszatér, majd néhány árthatatlan udvarlási kísérlet után kabátot cserél (vissza) a szolgálóval, aki pénzeszacskóval jutalmazza meg urát, majd elégedetten elheverve közkinccsé kiáltja: jó játék volt! A kísérőzene tempója és dzsesszes hangzása bulizós Tom és Jerry-epizódok hangulatát idézi fel, a szereplők mimikája, gesztusai százéves néma burleszkek stílusára hajaznak. A hirtelen (már hét óra tízkor, három perccel a kezdés után) előbukkanó párzásimitáció trivialitása elsősre (vagy úgy általában, színházban) egy kicsit talán sok, összességében (vagy, mondjuk, egy peep-show-ban) viszont elég kevés. „Különleges színházi eseménynek” éppen mondható a jelenet, mert olyan műfajok (vagy egyéb látványosságok) lebutított elemei, eszközei jelennek meg benne, amelyek ritkán surrannak be a színházba; viszont több olyan dolgot is nélkülöz, amiről ritkán mond le a színház (például: verbális szöveget).

A szokatlan felütés után a *Santa Lucia* című dal mandolinon pengetett motívuma vezeti be a második, *Nem mozog!* című, a múlt század ötvenes éveiben játszódó részt. Házaspár érkezik az olasz étterembe. A férj beszűkült agyú, féltékeny domináns hím, szépségre, gyöngédségre, kényeztetésre vágyó ábrándozó feleségét brutálisan elnyomja: megszólalnia, moccannia sem szabad, ha néhány percre egyedül hagyja. Így az asszonynak a Főpincérrel folytatott (balett-táncolással realizált) obszcén kalandja is csak a képzelet világában zajlik. A musical-fantázia ebben a részben valóságos társadalmi problémák megjelenítésével kacérkodik. A többször megalázott, a rideg valóságba visszatérni kényszerített asszony a képzeletbeli Főpincértől kapott rózsával végigsimítja tahó ura arcát. De hiába: a faragatlan tuskó elkapja és félredobja a virágot. A jelenet együttérzésre készítet ugyan, de az emberi kapcsolatok elhidegülését szívesebben élem át, mondjuk, a K. V. Társulat *Fellebbezés* című előadásán, pedig bergmani mélységekig ez utóbbin sem juthat el



Bajári Levente és Pazár Krisztina
A hintában

a néző. Nyilván a *Contact* attól (is) különleges, hogy bár szórakoztató műfajban fogant, de társadalmi-lélektani problémákra is reflektálni próbál.

A *Nem mozog!* meghatározó táncnyelve is a katarzisznak álcázott felszínes mondanivalóhoz hasonló: ebben a részben jórészt szabályos klasszikusbalett-mozgást látunk, de ez a tánc mégsem az, csak olyan. Eleve kérdéses, hogy a koreográfus miért nyúlt Grieg-, Bizet- és Csajkovszkij-zenékhez, és miért balett-koreográfiákat készített. És ha már ezt tette, miért nem döntötte el: ironizálni, parodizálni akar-e, vagy pedig valóban balettoztatni óhajt musical-színészeket és -táncosokat. Az Operaház balettművész-kiválóságai – ebben a részben leginkább Apáti Bence és (a másik szereposztásban) Szigeti Gábor – prózai szöveget mondó színészként is helytállnak, Ladinek Judit és Veress Zsuzsanna pedig minden dicséretet (meg különleges díjakat) megérdemel a balettkoreográfia abszolválásáért, de tánc és színművészet ütős, komplex, egyidejű hatásában a nagyszerű egyéni teljesítmények ellenére sem részesülhettem. Márpedig ez megtörténhetett volna, ha az alkotó nem ezt a legnehezebb, arisztokratikus mozgásnyelvet erőlteti. A balett szellemes elbutítása sem sikerült markánsan. Egy helyen Bizet-zenére lájtos Balanchine-

paródiát véltem felfedezni. Jó ötlet, de a széles közönség az utalást csak az amerikai metropolisban, a George Balanchine alapította New York City Ballet városában értheti meg (ha ugyan igényli a megértését).

A *Contact* című harmadik rész mozgásanyagával teljesen elégedett lehetek. A szvingkocsmában játszódó táncos jelenetekben az operaházi balettművészek, a KFKI Kamarabalett tagjai, valamint a Madách Színház tánc- és színművészei alkotta „tánckar” elejétől végéig adekvát, stílusos és helyenként virtuóz. A Michael Wiley „civil” szerepét megformáló Debreczeny Csaba, illetve Csórics Balázs is ügyesen illeszkedik a táncokba, de meg kell jegyezni, hogy Debreczeny mozgása jóval több, ínycsekknek is élvezetes csemegét tartalmaz. Sajnálatos, hogy a *Contact*-rész emblematis-

kus figuráját, a Sárgaruhás lányt egyik szereposztásban sem sikerült tehetségesen megformálni. Ebben nemcsak Keveházi Krisztina és Katona Vanda a ludas. A szerepük ugyanis valahogy nincs kitalálva. Egyszerre kell(ene) éteri, már-már misztikus, metaforikus lénynek, erotikát sugárzó, csábos, dögös nőnek és belevaló, jól csörgő mai lánynak lenniük. Mindezek helyett színpadi jelenlétük nagyobb részében mint sárga zománccfestékbe ejtett nyúlánk hattyúlányok jellegtelenül téblábolnak, tartalmatlan, túlhangsúlyozott gesztussal és mimikával operálnak (ez inkább Keveházira jellemző), és ami különösen kínos: ügytelenebbül táncolnak, mint mögöttük a „kar”.

De a *Contact Contact*-része nem a Sárgaruhás lányok miatt nem jó. Az önálló egyfelvonásost tartalmazó felvonásban mai pszichorealista szöveg-színház igyekszik (sikertelenül) szimbiózisba szervesülni szórakoztató musicallel. A táncos részek önmagukban is elnyújtottak és vontatottak, a rövidebb, prózás megtörések pedig csak még nehezebbé teszik a cselekmény kibontakozását. A dramaturgiai alapötlet szokványos (folyamatosan sejteni lehet, hogy milyen „fordulatos megoldás” fog bekövetkezni a végén), de mivel első megtekintéskor a felvonás közben még biztosra nem





Bajári Levente és Keveházi Krisztina a Contactban

nélkül világszínvonalú: az első részben a Szolgát, a másodikban az epizodista, karakteres Vinnie bácsit, a harmadikban pedig a hódító tánc- király Johnnyt alakító Bajári Levente és Solti Csaba a két szereposztás kiemelkedő húzóemberei. (Tánc)- technikájuk könnyed és virtuóz, stílusuk, előadásmódjuk – bár igen különböző (Bajári mozgása bámulatosan kifinomult és harmonikus, Soltié keményebb, karcosabb, izgalmasan macsós) – egyéni és magával ragadó.

A *Contact* magyarországi bemutatója egy pozitív jelenségre is rámutat: nem tűnik már teljesen reménytelennek olyan hazai szereplőgárdát toborozni, amelynek tagjairól nem ordít tíz perc után, hogy ki a színész, melyik igazi táncos, ki tanult rendesen énekelni. A musicalben mindhármát egyformán kell tudni. A *Contactban* az első kettő egy személyben történő birtoklására akad örömteli példa. Az igazi különleges színházi esemény viszont az lesz, ha egy minden alkatrészében kitűnő musicalben a szereplők még énekelni is fognak.

Schiller Kata felvételei

mehetek, néhány történés, betoldás zavarosnak vagy elnagyoltnak tetszik (amikor meg már tudom a végét, triviálisnak). Nemcsak az alapsztori felszínes és kidolgozatlan. A közbeni főmotívumok motiváltsága is hiányos. Tisztázatlan, hogy az öngyilkosságra készülő reklámfilmes férfi végül miért megy el mégis a szvingkocsmába (amikor barátai az üzenetrögzítőjén hívták, még közönyösen hallgat), és az sincs érzékeimre és értelmemre ható színpadi eszközökkel bemutatva-megindokolva, hogy az életunt férfi a kocsmában néhány perc alatt miért gerjed rá a Sárgaruhás lányra, mint a csodálatos mandarin a prostituáltra. Ehhez hasonló „könnyed” rendezői megoldások jellemzik végig az előadást, a látványos, csakis szórakoztató funkcióval bíró táncszámok élvezetébe pedig belezavar az igényesnek álcázott cselekmény és mondanivaló hívatlan-kelletlen odatüremkedése. A sztori tanulságos történetnek kevés, szórakoztatás ürügyének sok.

Ha valami sikeressé és hosszú távon eladhatóvá tudja tenni az előadást, az a közreműködők döntő többségének nagyszerű teljesítménye. A fentiekben már dicsérőleg megemlítették mellett méltatást érdemel mindkét szereposztás hintás lánya (Pazár Krisztina és László Anikó), a *Nem mozog!* Férfjében és a *Contact* Pultosában egyaránt remeklő Pusztaszeri Kornél (váltótársa, Barabás Kiss Zoltán főleg Férfjéért kiváló). Két operaházi táncos teljesítménye túlzás



Pusztaszeri Kornél, Ladinek Judit és Kiss Ernő Zsolt a *Nem mozog!* című epizódban

CONTACT (Madách Színház)

Írta: John Weidman. **Fordította:** Galambos Attila. **Az eredeti rendezést színpadra állította:** Tomé Cousin. **Világítástervező:** Kiss Zsolt. **Díszlet:** Khell Zsolt. **Jelmez:** Velich Rita. **Balettmester:** Katona Vanda, Vaszilenko Eugénia. **Koreográfusasszisztens:** Leeanna Smith. **A magyar változat rendezője:** Szirtes Tamás. **Rendező-koreográfus:** Susan Stroman. **Szereplők:** **A HINTA:** Pazár Krisztina/László Anikó, Ádok Zoltán/Balázs Zoltán, Bajári Levente/Solti Csaba; • **NEM MOZOG!:** Pusztaszeri Kornél/Barabás Kiss Zoltán, Ladinek Judit/Veress Zsuzsanna, Wégnér Judit, Apáti Bence/Szigeti Gábor, Kiss Ernő Zsolt/Kovács Péter, Ádok Zoltán/Balázs Zoltán, Ködmen Krisztián/Füzi Attila, Vaszilenko Eugénia/Mármárosi Tünde, Krizsai Dávid/Fekete Csaba, Párti Júlia/Bársony Szandra, Sándor Dávid/Zsíros Gábor, Veress Zsuzsanna/Sánta Tímea, László Anikó/Lippai Krisztina. Bajári Levente/Solti Csaba; • **CONTACT:** Csórics Balázs/Debreczeny Csaba, Keveházi Krisztina/Katona Vanda, Pusztaszeri Kornél/Barabás Kiss Zoltán, Krizsai Dávid/Kovács Péter, Veress Zsuzsanna/Sánta Tímea, Apáti Bence/Szigeti Gábor, Bajári Levente/Solti Csaba, Ködmen Krisztián/Füzi Attila, Tatos Linda/Joó Viktória, László Anikó, Párti Júlia/Bársony Szandra, Kiss Ernő Zsolt/Fekete Csaba, Pazár Krisztina/Lippai Krisztina, Ádok Zoltán/Balázs Zoltán, Sándor Dávid/Zsíros Gábor, Vaszilenko Eugénia/Mármárosi Tünde.

Török Ákos

Ketten nyolcért

CARNEVAL

A karnevál eksztatikus állapot: halál és újjászületés. Az élet maszkosságának, látványként való mindennapi létezésünknek megélése, a maszkok élethazugságainak önálló életre engedése. Igazság és megtisztulás. Duda Éva koreográfiájában ezt az egyszerre elfogadó-megváltó és kinevető létállapotot – visszatérő keretjátékukban – Gulyás Anna és Tuza Tamás tudja többször is felmutatni.

Mindenekelőtt nem lehet szó nélkül hagyni azt a tudatos szakmai munkát, amely a Közép-Európa Táncszínházban már évek óta folyik, és – másrésztől – azt a folyamatot, amelyben a MU Terminálban felkészített táncosok évről évre beépülnek a kortárs tánc hazai derékhádjába. A fiatal táncosoknak már azért sem nagy váltás a KET-be kerülés, mert a két „intézmény” alapkoncepciója hasonló: különféle koreográfusok kezei között, különféle stílusoknak és rendezői habitusnak kiteve fejlődnek, alakulnak a tagok. Az őket ért (Gergye Krisztián, Pataky Klára, Virág Melinda és még mások fémjelezte) koreográfusi hatások mellett és ellenére a mozgásos alapstílusban talán Hámor József különös erejű, helyenként már-már túl artisztikus feszeségéből „hozzák el” a legtöbbet.

A *Carneval* írásos felvezetője „elrajzolt játékcirkuszt”, maszkokat, kavalkádot, emberi és állati figurákat ígér. Duda Éva koreográfiájában a karneválhoz lényegileg tartozó, véget nem érő élethömpölygés helyett a jelenetekre szabdalás nyilvánvalóan könnyített menet, amit ráadásul nem is igen tud kellőképpen pozicionálni a darab. Néhány figura, néhány maszk, egy-két történet felvillan ugyan, de minden, ami karneváli, az összehúzott függönyök előtt megjelenő két clown-szerű figurából indul ki, és beléjük is tér vissza.

Az előadás – kereten kívüli – legerősebb részei talán azok, amelyekben két fiú egy önmagát helyenként teljesen elhagyó lány akarataát kissé show-szerűen, de világos és szemléletes ügyességgel saját akarata alá hajlítja. Ezekben a jelenetekben a megmutatott maszkok sokkal inkább közelítenek a valósághoz, a hétköznapi mocskosságokhoz, mint a kerettörténet két figurája esetében, akik kezdetben egymásra figyelő testvérpár, szerelmesek, konferansziépár, végül pedig maszkos bábok mozgatóiként állnak a mindennapok konkrétságán kívül, abban az egyre kevésbé felismerhető köztes létállapotban, amelyet karneválnak szokás nevezni.



Köncz Zsuzsa felvétele

Kiss Róbert, Major László
és Katonka Zoltán

Gulyás Anna megejtő,
szépséges gyöngédség-
gel segíti, öleli a testi

szerelemben járatlan kis társát. Érzékeny koreográfusi döntés emeli ki őket a többiek közül, akik – részben a véletlen, részben a Hámor-féle iskola miatt – szinte zavaróan hasonlítanak egymásra (elsősorban a fiúk). Az ellentét Tuza Tamás gyermeki, pirosposztag arc, csak lassan férfiasodó alkata, illetve feszes mozgása között önmagában is izgalmas: a magát megmutatni vágyó nagykaszs első ügyetlen próbálkozásainak színpadi felmutatására predesztinálja őt; ehhez most igazi, anyáson gondoskodó nőt is kapott maga mellé. Gulyás Anna egy év alatt nem csupán nőként vált éretté, de színészi képességei is pallérozódtak, vagy talán mostanában kezdik őket a koreográfusok kiaknázni.

A karnevál figyelmeztetés a lét alapvető rejtőzködésére, egyben élethazugságaink kinevetése és végül a maszk levétele. Mindezt az előadáson csak ketten teszik meg. De ez nem az előadóknak, hanem a koreográfia kiegyensúlyozatlanságának róható fel: Duda Éva két táncossal hozta létre azt, amit nyolccal ígért.

CARNEVAL (Merlin Színház)

Jelmez: Béres Mónika. **Zene:** Kunert Péter. **Fény, hang:** Fogarasi Zoltán. **Díszlet, koreográfia:** Duda Éva. **Szereplők:** Asztalos Dóra, Gulyás Anna, Hargitai Mariann, Kiss Róbert, Katonka Zoltán, Major László, Palcsó Nóra, Tuza Tamás.

Halász Tamás

Mindennapi ragadozásaink

VALAMI TÖRTÉN(E)T; SZÁJBANFORGÓ

Az idén húszéves Közép-Európa Táncszínház (KET) a tíz éve nyílt Trafó – Kortárs Művészetek Házában tartott kettős bemutatóval és egy mutatós emlékkötettel ünnepel. A jubileumi dupla premier hat táncosa közül a legidősebb sem volt még óvodáskorú a társulat alapítása idején. A két produkció szerzője, Pataky Klári és Virág Melinda ugyancsak gyerekek voltak még 1989-ben.

A jubiláló s két évtized óta Szögi Csaba irányította KET a kivételes munkásságot kifejtő Horváth Csaba művészeti vezető távozása után a radikális megújulás irányába nyitott, miközben működésén is változtatott. A műhely kísérletező kedvű, fiatal alkotóknak nyújtott lehetőséget, társulatába pedig a legeslegfiatalabb táncosgeneráció számos tagját emelte be.

„A Közép-Európa Táncszínház immár húszéves történetének egyik lényeges eleme, úgy tűnik, épp a változékonyság, a kockázatvállaló merészség. A kevésbé ismert, esetleg egészen kezdő koreográfusokban való bizodalom meg a nevéssé lett alkotók nemegyszer meglepő stílusváltásainak hű pártolása őrizte meg ezt a műhelyt vagy inkább *műhelységet*” – írja Péter Márta a jubileumi kiadvány előszavában. Az elmúlt három évben fiatal koreográfusok sora készített eredeti táncműveket a formálódó, radikálisan megfiatalodott társulat számára. Az évfordulós est fellépői, alkotói között a 2006-ig tartó korszak egyetlen reprezentánsával sem találkozhatunk immár: ők a nézőtérre foglalnak helyet.

Pataky Klári *Valami történ(e)t* című, izgalmasan időtlen hangulatú alkotása az első a két, nem éppen szokványos terjedelmű, bő félórás mű közül. Fekete-fehérbe öltözött hat szereplője életből vétetett motívumokból, villanó, markáns képekből formázott társasjáték része. Öltözékük, a játék szerkezete puritán, szikár, lecsupaszított hangulatú, tartásuk büszke, méltóságos – eleinte. A játék mozgás- és lélektani anyaga elemelt: valós, kisközösségi, személyközi viszonyok jellegzetes hangulatú, stilizált ábrázolata. Félúton járunk absztrakt és „hús-vér” között.

A birtokló, csábító-taszító ember hatszoros képben, hat testben mutatkozik meg a *Valami történ(e)t* színpadán, attraktív fény-porondon. Nincs cselekményes ív, történet, csak egymás mellé, közé, alá-főlé rendelt helyzetek szövedéke, nyugtalanító sustorgás, feszélyező-sokkoló kiáltások, sikolyok. A szakadozó, felfeslő ego mozdulati kivetülései, kisülései. Láthatatlan szikrákkal, gyű- és enyészpontokkal. Pataky Klári különféle



Major László, Katonka Zoltán
és Hargitai Mariann

helyzeteket, rétegeket, tónusokat montíroz egymásra, kényes

egyensúlyban tart vagy megbillent jelzésszerű helyzeteket. Olykor ragadozóként mozgó táncosai zsákmány után járnak, vagy tehetetlenül, tenni nem akarón vetik oda magukat zsákmányul a másik elé. Csend és nesz, zene, dinamikus mozgás és súlyos mozdulatlanúság szabdalja, mintázza e munka anyagát, felületét. Elmaró, elragadó kezek mozdulatait látjuk, lassú sompolygást, taktikus bekerítést figyelhetünk meg. A tér üres, a játékosok, bevontak és kihagyottak, mozgatók és mozzgatottak fekete-fehér figurái olykor egymásnak

szolgálnak szinte mozgó díszletül. A figyelem keresztüzébe állított eseményfoslány, történetzilánk és hősei mögött ott a várakozó, a feltételezett, készülődő folytatás. A cselekmény olykor vissza-visszaugorni látszik, a beálló változásnak, a történések mibenlétének mintha újabb olvasatait kapnánk. Ösztönlények kockázatos játszmái zajlanak előttünk: egy-egy mozdulatsorról a szavannán elejtett zsákmányával árnyas fa alá vonuló oroszlán juthat eszünkbe. Pataky Klári alakjai, jellemei nem olyan fekete-fehérek, mint egyszerű jelmezeik: a táncjáték a felcserélhetőséget, a szerepátadás lehetőségét mutatja fel. Az élet színpadán zajló, villámsebes változásokat követő újra-castingok során bizony váratlan változás állhat be egy-egy figura státusában. Hogy ki a zsákmány, vagy ki viszi az élettelen tetet tűhegyes fogai közé véve, azt néha egészen banális körülmények döntenek el.

tett produkció virgonc, merész ötletek füzére. A cementport ruhájából szitaló, kísérteties, szürkére sápasztott nőalak, a fürgén pörgő, éles, apró fényben csillogó tányérok képe, a zörgés, csörömpölés, szuszogás hangjai egyszerre teszik bizarrul derűssé és sejtelmesen nyomasztóvá e munkát. Az asztallap magasán, a plexin és a tányérokban mászkáló-táncoló, önálló életre kelt kezek, a mélyen meggörnyedt, olykor tarkón tányért egyensúlyozó, fej nélkülinek látszó alakok látványa egyidejűleg borzongat és mosolyra készítenet.

Egy pohár víz jár körbe, kortyokban. A póklábú szék magasából ereszti alá vékony sugárban társnője szájába az egyik táncosnő. A víz kotyogó nesze felerősítve visszhangzik a színház tágas terében. A korty aztán újabb, majd újabb szájba vándorol, végül óvatosan, marékba gyűjtve csepeg vissza maradéka a kiindulópontba, az üvegphárba. Sajátos reciklációt, fanyar getet látunk. Az étkezőépitmény darabokra szedetik aztán: a két szék szép rajzolatú, szálkás drótszoborrá egyesül. Az asztallap a padlón, a táncosok egy-egy tányérban egyensúlyoznak, mintegy: a terítőken. Valóságos evés-ivás nincs, csak a kellékeit látjuk: a bűtort, a tányért, a poharat és a legfontosabb hozzávalót, az éheseket-szomjasakat. Az éhes szájakat, akik/amelyek olykor egymással laknak jól, ha nincs kéznél egyéb. S ha akad még, persze akkor is. Virág Melinda bizarr játéka eredeti, rendhagyó alkotót mutat, aki mindössze második munkájánál jár csak. Az *Altera Pars* című kettős és a *Szájbanforgó* nyomán csatlakozhatunk a színlapon idézett Goda Gáborhoz, aki új, egyéni stílust emleget a mű szerzőjét jellemezvén.

A *Szájbanforgó* egyes, nehézkesebbé váló pontjai ellenére ígéretes, újszerű munka, markáns jegyekkel.

Virág Melinda *Szájbanforgó* című munkája sajátos, szürreális hangulatú munka, erős és szokatlan képekkel, fel nem oldott rejtélyekkel. Eleje-vége nyitottnak tűnik (vagy nyitva hagyott), annak ellenére, hogy a kezdő- és a zárópont hangsúlyosan, világosan utal egymásra. Nem a szerkezet, inkább ez a megidézett, aszociációkra épülő, szabálytalanságában szabályos világ, a különös ötletek, kapcsolások sugallják e nyitottságot. A *Szájbanforgó* terét egy hatalmas, mégis könnyed építmény, egybeszerkesztett, de (mint később látjuk) elemeire szedhető bűtorszett uralja. A két, háttámla nélküli széken és a plexilapos asztal mögött ülő alakok liliputi mesefiguráknak tűnnek. Az óriásira nagyított asztal-szék lidérces, nyomasztó hangulatú díszletelemként ismerős lehet táncból, színházból is (így Alföldi Róbert *Az ügynök halála*-rendezéséből vagy a svájci Compagnie Alias trafóbéli, sok-sok évvel ezelőtti vendégjátékából). Virág Melinda építménye azonban légiességével, áttetszőségével igazi különlegesség. A sudár, póklábú építmény tövébe hamarosan különös népség gyülekezik. Az evés-ivás szertartásából, kellékeiből, azok groteszk kiforgásából szerkesz-

Hargitai Mariann és
Palcsó Nóra

Koncz Zsuzsa felvételei

VALAMI TÖRTÉN(E)T (Közép-Európa Táncszínház, Trafó)

Jelmez: Szeibert Katalin. **Fényterv:** Szirtes Attila.
Koreográfus: Pataky Klári.

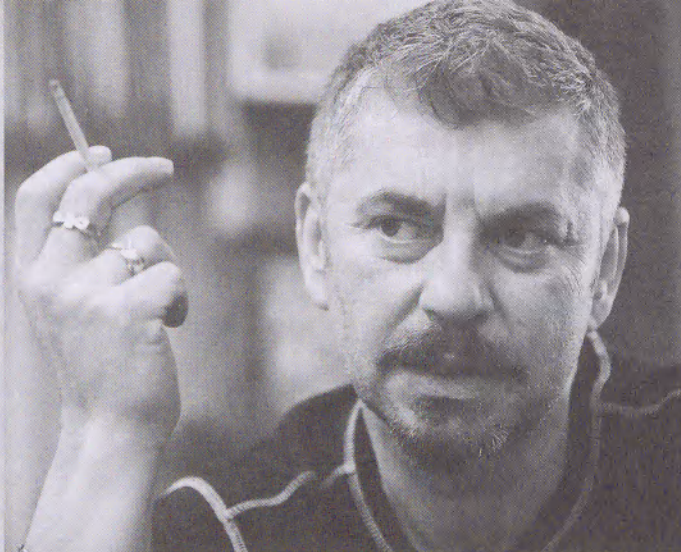
SZÁJBANFORGÓ

Konzultáns, fotó: Téri Gáspár. **Zene:** Sörös Zsolt, Nagy Ágoston. **Fényterv:** Szirtes Attila. **Koreográfus:** Virág Melinda.

Mindkét előadást táncolja: Asztalos Dóra, Hargitai Mariann, Katonka Zoltán, Kiss Róbert, Major László, Palcsó Nóra.

Az innovációra költeni kell

BESZÉLGETÉS SZÖGI CSABÁVAL



– A neved összeforrt a KET-ével: nemcsak a Közép-Európa Táncszínházban voltál benne folyamatosan, hanem már az előzményeiben. Most az együttes vezetője vagy, tehát a múltad és a jelened miatt sem lehetsz elfogulatlan. Ezért válaszolj nyugodtan elfogultan: a KET húsz évének melyik időszakát kedveled legjobban?

– Mindegyik másért kedvenc. Az első időszak azért, mert nagyon fiatalon vehettük át Györgyfalvai Katalintól a legprogresszívebb néptáncegyüttes vezetését. Elindítottuk a táncszínházat – ilyen, hogy táncszínház, ami az együttes nevében most is szerepel, akkor még nem volt Magyarországon.

– *Taták* [Novák Ferenc – A szerk.] a *Honvéd Művészegyüttesben* nem táncszínházat csináltak már előtte?

– Azt dramatikusan hívták, és másmilyen volt. Személyesen is megtapasztalhattam: benne voltam például a *Magyar Elektrában* és a *Szarvassá változott fiakban* is. De Tatával vitám is volt erről: '88 őszén őt is (mint a Táncszövetség akkori főtitkárát) meg kellett győznöm, hogy a Népszínház Táncegyüttes helyett hivatalosan felvehessük a mostani nevünket. Végül – bár nem azonosult a gondolattal – elfogadta ő is. Tehát ez volt az első szerelem, az első aktus boldog időszaka. Az első öt évben, amikor határozottan néptáncból indultunk ki, Énekes István volt a művészeti vezető, őt később Köllő Miklós követte. Ez utóbbi periódust azért szerettem, mert Köllő személyében elképesztő intellektussal rendelkező, nagy tudású művésszel dolgozhattunk együtt; akkor a színház dominált (olyan darabok fémjelzik a korszakot, mint *A Sátán bája* vagy a *Rasputyin, az ördög*). Utána Horváth Csaba jött, akinek a KET-ben két alkotói korszaka is volt. Elfogultan az elsőt szerettem jobban, mert abban sokat táncoltam is. A *Tűzugrás*, a *Szép csendesen* stb., általában a Dresch Mihály-zenékre készült darabok a kedvenceim voltak. Ma is hiszek abban, hogy néptánc alpból kiindulva lehet korszerű táncszínházat csinálni, csak kevés az olyan koreográfus, aki hasonlóan gondolkodik. A *Tűzugrás* nekem azért is különleges, mert akkor egyszerre voltam aktív táncos, művészeti vezető és igazgató.

– Mekkora úr keletkezett Horváth Csaba távozása után? Hogyan jellemeznéd röviden az utána következő időszakot?

– Azt szeretném, ha kívülről is az látszódná, hogy koreográfusi laborként működünk. Az alapítást is négyen, koreográfusok jegyeztük: Bognár József, Énekes István, Janek József és én. Köllő Miklós művészeti vezetése alatt is megfordultak nálunk vendégkoreográfusok

(például Bozsik Yvette, Mándy Ildikó), és Horváth Csaba idejében is (Tanaka Min, Pintér Béla és mások). Most, mivel én nem alkotok, természetesen több meghívott koreográfus dolgozik az együttesen.

– *Miért mondtál le a koreografálásról?*

– Húsz éve vagyok különböző pozíciókban az együttes vezetője. Ha reálisan földön kell járni, akkor nagyon nehéz elrugaszkodva álmodozni. Már az is elég erős belső konfliktus, hogy egy személyben vagyok művészeti vezető és igazgató, ha ehhez még bevállalnám az alkotást is... Ahhoz felkészülési, feltöltődési idő kell, mert a próbateremben a koreográfusnak belül már készen kell lennie.

– *Rólad az a hír járja, hogy inkább gyakorlati ember, kitűnő menedzser vagy. Van-e kidolgozott művészi koncepciód?*

– Az ars poeticám lényegében ugyanaz, mint ami a Dunaújvárosi Vasas Táncegyüttesnél is volt: újszerű táncszínházi nyelv kialakítása. A lényeg a folyamatos változás, a mozgásban levés, az izgalmi állapot fenntartása, az állandó kutatás. Ma már egyértelműen látható, hogy a Horváth Csaba utáni három évben a KET körül kialakult egy alkotói kör. Ennek centrumában Gergye Krisztián, Duda Éva és Hámor József áll. Ők egyidősek, hasonlóan gondolkodnak, persze ez nem a megvalósulásban, az elkészült munkáikban vehető észre. Azokban markánsan a saját hangjukon szólalnak meg. Mellettük minden évben lehetőséget kapnak olyan fiatalok is, akik még keresik a hangjukat. Készített koreográfiát az együttesnek Réti Anna, Virág Melinda, Pataky Klári, most ősszel fog Katona Gábor is.

– *Befolyásolod a koreográfusokat legalább szolidan, indirekten abban, hogy merre menjenek, milyen stílusban, megszólalási módban gondolkodjanak?*

– Nem. A koreográfus azt csinálja, amit akar. Persze a kiválasztása nem véletlenül történik: azzal arról is döntünk, hogy milyen felfogású, milyen stílusú előadást akarunk. Amikor felkérem az alkotót, az időpontban és a helyszínben egyezünk meg, persze ismernie kell az együttest, tudnia kell, hol, mikor, kinek koreográfja. Én arra törekszem, hogy minél több terhet levegyek a válláról. Nagyon jól tudom, hogy manapság egy koreográfus energiájának közel hetven százaléka szervezésre, ügyintézésre, egyeztetésre megy el. Mi ebből szeretnénk átvállalni legalább hatvanat. A koreográfus elmondja, mit tervez, mi pályázunk rá, biztosítjuk a próbatermet, az infrastruktúrát, a bemutató után is ápoljuk, menedzseljük, repertoáron tartjuk az előadást.

– Ha jelentkezne most egy olyan markáns személyiség, mint, mondjuk, Horváth Csaba, átadnád neki a művészeti vezetői pozíciót?

– Igen. Ha akadna olyan volumenű, szabad kapacitású alkotó, aki nem vezet saját társulatot, és nem zárja be a KET kapuit, akkor természetesen igen. Amikor Csaba elment, és megkérdezték, ki lesz az új művészeti vezető, azt feleltem, hogy a kérdés nyitva van. Ez most



KONCZ ZSUZSA FELVÉTELEI

is így van. Gergye Krisztián például lehetne, mert nyitottan gondolkodik, megfelelő minőséget képvisel, és bele tud látni a dolgokba (mert ha van is egy igazgató, a művészeti vezetőnek is ismernie kell a működést is), de neki van saját együttese, amellyel a saját művészi céljaiért dolgozik. Ő művészeti tanácsadója a KET-nek, de ez a felkérés nem arra szól, hogy saját elképzelései alapján határozza meg az irányt, hanem hogy a mi művészi koncepciónk megvalósítását, kidolgozását, új utak kijelölését segítse. Az elmúlt három évben kiderült: nagyon jól tudunk együtt gondolkodni.

– A kortárs táncban természetes, hogy aktív táncosok koreografálnak is. Kézenfekvőnek tetszik, hogy a KET egykori vagy jelenlegi tagjai könnyebben jutnak veled közös nevezőre. Előnyt élveznek nálad a „saját nevelésű” táncosokból lett koreográfusok?

– Az előtünk álló évad éppen erről is szól: Virág Melinda és Katona Gábor fog koreografálni az együttesnek. Ők mindketten évekig a társulat jeles táncosai voltak. De koprodukción is terveztük a MU Terminállal, holland koreográfus, Andrea Boll részvételével.

– Az előadó-művészeti törvény előkészítésének, létrehozásának szorgal-

mazója, sőt egyik kitartó harcosa voltál. Lesz-e a törvénynek számotokra is kedvező következménye? Konkrétan: vajon megkapjátok jövőre működésre az idejétek összegét?

– Igen. Már publikus: negyvenmilliót kapunk.

– Ugyanerre időn mennyi van?

– Huszonkettő és fél. 1995-ben még állami színházként harmincegy és fél millió volt a költségvetésünk, amely '99-ben, amikor független társulat lettünk, hét és fél millióra csökkent. 2004-ben ebből húszmillió lett, ami öt év alatt tizenkét százalékos emelkedést jelent. Tehát tisztán látható, hogy hosszú évekig nagyon alulfinanszírozottak voltunk.

– A majdnem kétszer akkora összeg mennyire változtatja meg az együttes életét?

– Például nyolc helyett tíz táncos lesz, és valamivel normálisabb fizetéseket tudunk majd adni. Lesz valamennyi pénzünk nemzetközi kapcsolatok építésére, és a bemutatóinkat is meg tudjuk támogatni, ami nagyon fontos, mert az NKA-tól kapott produkciós támogatások nem emelkedtek, változatlanul irreálisan alacsonyak. Promócióra, műsorfüzetekre, DVD-kre, kétnyelvű anyagokra is hihetetlenül nagy összegek mennek el.

– Szabad a működésre kapott pénzt produkcióra fordítani?

– Persze. A színház akkor működik, ha bemutatásokat tart. Az NKA is arra hivatkozik, hogy ők csak részfinanszírozást nyújtanak. A nagy színházaknak is a működésre kapott összegből van produkciós keretük.

– Meg tudja változtatni a több pénz azt a furcsa helyzetet, hogy az előadásaitok ráfizetések, tehát minél többször léptek fel, annál nagyobb veszteséget termeltek?

– A több pénz nem változtat azon, hogy milyen terekben, hány néző előtt tudunk játszani, és a jegyárainkat sem emeli fel. Háromszáz fölötti nézőszám ötezer forintos (értsd: tizenhatszáz eurós) jegyárral – ez tudná fedezni egy előadás napi költségét, amelyben a technikától a jogdíjon át a közreműködők díjáig minden benne van. Ez szinte lehetetlen. Átlagosan (a helytől is függően) ötven–százötven néző

előtt játszunk, és az ezeröttszáz forintnál drágább jegyeket már alig tudjuk eladni, mert a közönségünk többsége értelmiségi vagy egyetemista.

– Így a társulatok – legalábbis anyagilag – sohasem lesznek érdekelték abban, hogy többet játsszanak, többször mutatkozzanak meg a nézők előtt.

– Én erről azt gondolom, hogy a független, alternatív együttesek működése a színházművészet innovációja. Az innovációra pedig költeni kell. A költségek egy részét így is mi termeljük meg, a Közép-Európa Táncszínház működése például évi hatvanmillióba kerül, tehát a negyven mellé húszat mi fogunk visszaforgatni. Igaz, nem tudjuk önmagunkat eltartani, de nem is lehet az a cél, hogy önfenn tartók legyünk, és belekényszerüljünk valamilyen popularitásba.

– Tehát szerinted az nem baj, hogy ezen a területen veszteségesek az előadások. Hiszen az innovációra költeni kell...

– Így van. Ezt most már törvény is garantálja: a színházaknak nyújtott mindenkoros költségvetési támogatás tíz százalékát a függetlenekre kell fordítani. Ha van kilencven százalék a termelés támogatására, tíz százalékot muszáj is innovációra költeni. Ez mindenhol így van, még az autó-, a számítógép- vagy a gyógyszergyártásban is.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
KUTSZEGI CSABA

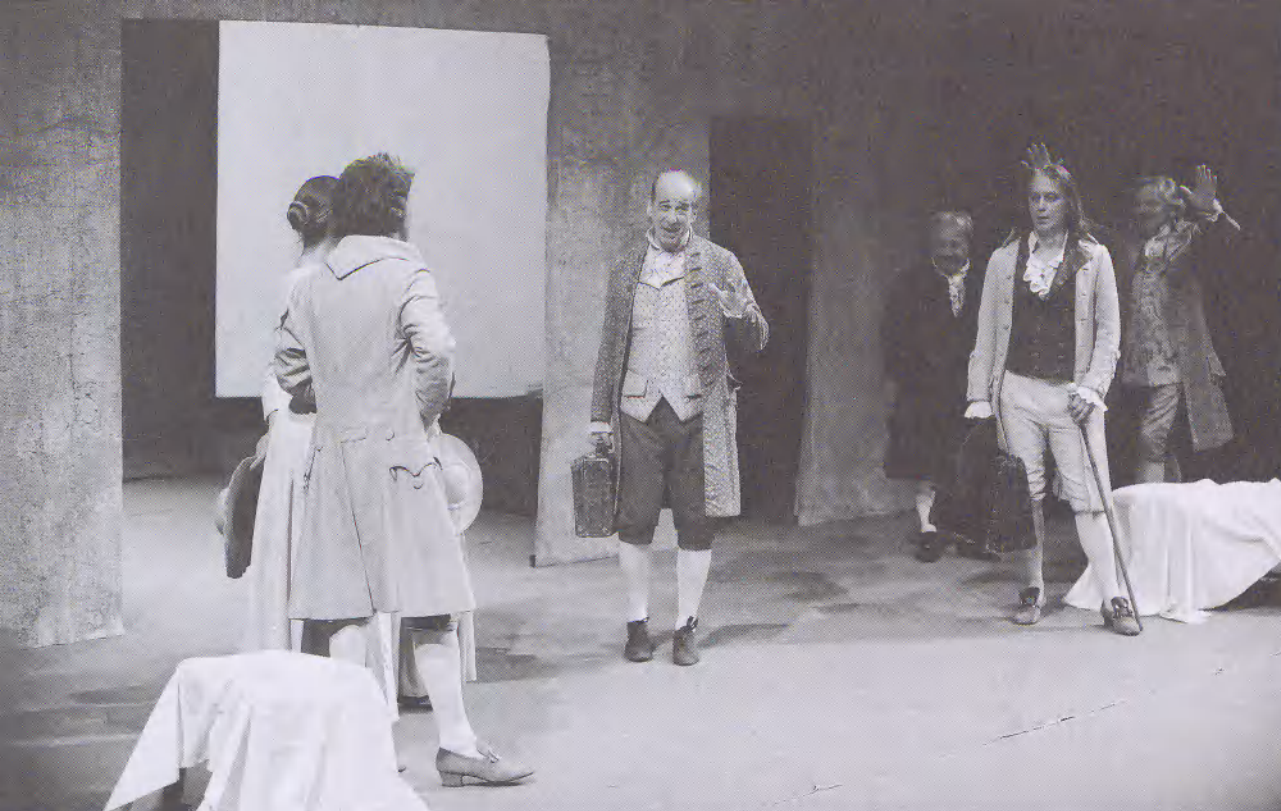
Alulírott készülő színházi produkciókhoz – a formálás bármely stádiumában – felajánlom segédrendezői szolgálataimat.

Vállalok gyorssegélyt, más néven tűzoltást (azaz premier előtti gatyába rázást) vagy folyamatos éceszgéberséget. (Komputer javít: éceszhéberséget stb.)

Szükség és igény szerint üzemszerűen rendelkezésre állok dramaturgiai, szcenikai, illetve koncepcionális mentőötletekkel, kisebb-nagyobb gegekkel, blikkfangokkal, a színészvezetésben hatásosan alkalmazható mély értelmű teóriákkal és átöbbit.

Jelentkezés levélben „Leben und Leben lassen” jelígre a szerkesztőség címén.

Jeles András
reménybeli segédrendező



Anna Della Rosa (Giacinta),
Andrea Renzi (Leonardo),
Toni Servillo (Ferdinando),
Gigio Morra (Fulgenzio),
Tommaso Ragno (Guglielmo) és
Paolo Graziosi (Filippo)

Koncz Zsuzsa
felvétele

Urbán Balázs

Napfény és árnyék

CARLO GOLDONI: NYARALÁS-TRILÓGIA

Az utóbbi egy-két évadban öröndetesen megsza-
porodtak a külföldi vendégjátékok. Jelentős alkotók érkeztek hozzánk, közülük néhányan már-már visszatérő vendégnek számítanak. Ilyenkor kínálkozik persze az összevetés lehetősége, amiben nem árt óvatosnak lenni, hiszen a világszínház elitjét nem teljesen sportszerű a hazai színház átlagához mérni. Annyi viszont általában látható, hogy a hazai és az európai színházi tendenciák sok tekintetben élesen eltérnek egymástól: a vendégjátékok jelentős részében a hagyományos értelemben vett interpretációt háttérbe szorítja az eredeti kreáció, s még az inkább interpretáló jellegű előadások is stilizáltabb, expresszív, gazdagabb színházi nyelvet használnak a hazai *mainstream*-nél. Most azonban olyan bemutató érkezett a MűPába, melyről mindez távolról sem mondható el.

A milánói Piccolo Teatro és a nápolyi Teatri Uniti előadása klasszikus szöveg- és színészközpontú színház. Toni Servillo teljesen más úton halad, más tradíciókat követ, mint például Nekrošius, Purcárete, Mogyucsi (hogy csak néhány, a közelmúltban Magyarországon több előadásukkal is reprezentált alkotót említsünk). Nála nem különleges *trouvaillé*, egyedi,

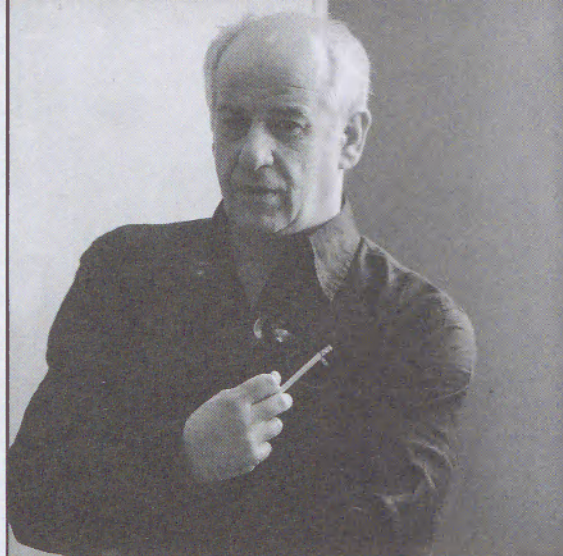
csak rá jellemző forma vagy valami egészen eredeti gondolat határozza meg az előadást – mindegyre a választott Goldoni-trilógia meglehetősen korlátozottan is lenne alkalmas –, hanem a szöveg gondos elemzése, markáns értelmezése, az elemzésből fakadó játékötletek sokasága s ezek árnyalatgazdag színészi közvetítése. Ami a Piccolo Teatro tradícióiból is következik; hogy mennyiben, arról azon szerencsések, akik a Strehler-rendezések javát látták, nálamnál alaposabban gondolkodhatnak el. Ám ez inkább a színháztörténet, esetleg a színháztudomány lapjaira tartozik: szerencsére Servillo *Nyáralás-trilógiája* jóval előbb és gazdagabb annál, hogysem strehleri avagy anti-strehleri voltárról kelljen értekezni.

Carlo Sala díszlete az első felvonásban voltaképpen a lehető legegyszerűbb: falak, járások, csak a legszükségesebb térelemek, alapvetően világos árnyalatok. A második felvonástól (a három darabot két részben játsszák) változik a tér: mintha közelebb jutnánk a természethez – s mégis a sötétebb árnyalatok dominálnak. A játékot amúgy is fokozatosan eluralja a keserűség, a fájdalom. De nem a tematikus szinten megjelenített ocsmányságok (adósság, korrupció, család, hazugságok, színlelések stb.), hanem sokkal in-

kább a mulandóság, az elrontott életek okán. A mellékszálakon megjelenő figurák és események csupa-csupa kudarcról tudósítanak, még akkor is, ha maguk a szereplők többnyire nem látnak rá erre a kudarca. (S még akkor is, ha a mellékalakok teljesítménye egy árnyalattal haloványabb a főszereplőkénél, s egyes szituációkban rendező és színészek az optimálisnál többet engednek a komikum túl édes csábításának.) A főszálból pedig Servillo komoly és súlyos drámát bont ki – anélkül, hogy eltüntetné a mű derűjét, vészesen elkomorítaná vagy zárójelbe tenné a komikus szituációkat. Mert a sok futkosás, félreértés, érzelmi zűrzavar közepette világossá válik, hogy itt mégiscsak egy emberi élet – vagy legalábbis emberi boldogság – a tét. Pontosabban nem is egy emberé, hanem háromé. Merthogy Giacinta, Leonardo és Guglielmo olyan csapdahelyzetbe sétálnak bele, ahonnan nincs kiút. Giacinta ebben az előadásban nem az ifjonti szenvedély és a biztonságot adó szeretet közt vívódik; itt nem egy heves, de nyilvánvalóan pillanatnyi érzelmi-érzéki vihar próbál félresöpörni egy kevésbé intenzív, de tartósabbnak ígérkező kapcsolatot. Ezt az is hangsúlyossá teszi, hogy a két férfi közt nincs lényeges korkülönbség, s egyikük sem fiatal már (sőt, Giacinta maga sem tinédzser). Két meglett, jóvágású férfi áll szemben egymással; egyikükről (érzelmein túl) keveset tudni, másikükről bizonyos, hogy felelőtlenül költekeznek, s a tehetős, értelmes és talpraesett lány mégis vele fog elköltözni vidékre, távol az igazi szerelemtől. E döntés mögött egyaránt ott van gyávaság és egyenes gerinc, hiúság és szemérem, csodavárás és bölcs belátás; Anna Della Rosa fokozatosan mutatja meg ennek a kezdetben gondtalanul cseverésző leánynak valamennyi arcát, s teszi egyszerre érthetővé döntését és átélhetővé intim, személyes drámáját. Hasonlóan kitűnő alakítás Tommaso Ragnóé, aki végtelenségig büszke, egyenes tartású férfinak mutatja Guglielmót, olyanak, aki a szeretett nőért mindenre hajlandó, de szinte leplezetlenül szkeptikus, s érzeteti is mindenről a véleményét. Akárcsak partnernője, ő is hihetővé teszi a reálszituációkat, de eközben finoman stilizál, ami által fontos jelenetek, helyzetek nyerne ambivalens értelmet. Miként Andrea Renzi (Leonardo) is pontosan érzeteti érzelmeinek ellentmondásosságát, s inkább csak sejtetni engedi, hogy a kízó féltékenység (és az anyagi érdekek hálója) mögött mennyire erősek is valójában a férfi Giacinta iránti érzései.

Ha a főszereplő hármas jelenetei fokozatosan elkomorulnak is (amire a színészi játékon túl a rendezés atmoszferikus elemekkel is ráerősít), a humor nem távozik véglegesen az előadásból. Ebben döntő érdeme van magának Servillonak, aki színészként is részt vesz a játékban: a nőtől nőig, pénztől pénzig sodródó szélhámost, Ferdinándot alakítja. Nem moralizál, nem „leplezi le” Ferdinando családságát, de nem is láttatja rokonszenvesnek a figurát: egyszerűen az amoralitás felhőtlen, társadalmi és érzelmi béklyóktól mentes boldogságát érzékíti meg – hol ellenállhatatlanul mulatságosan, hol háborzongatóan. Az epizodisták közül a Filippo érzéketlenül kedélyes életszeretét sok humorral megjelenítő Paolo Graziosi, a maga fájalmát kevésbé mélyen megélt Sabinát sok színnel ábrázoló Betti Pedrazzi és a kívülről reménytelennek tetsző helyzetét boldogan vállaló Rosinát nagy lendülettel színre hozó Giulia Pica nyújt markáns és stílusos alakítást – a többiek vagy haloványabbak egy árnyalattal, vagy éppen ellenkezőleg: némileg túlkarikírozzák a szerepüket.

Ez utóbbi sem jelent persze stílusterést, hiszen a stílust, a formát ropant erősen, szilárdan határozzák meg a kimagasló színészi alakítások, a gondosan megtervezett látványvilág (melynek a már említettek túl fontos összetevői Ortensia de Francesco szép és korabeli levegőt árasztó jelmezei is), a csaknem minden részletre kiterjedő rendezői érzékenység. Finom elegancia, derűn átütő fájdalom s ugyanakkor drámát oldó fanyarság jellemzi a játék egészét. Olyan produkció a Piccolóé, mely nem könnyen férkőzik közel nézőjéhez, de az idő teltével mind erősebben, mind meggyőzőbben fejt ki hatását – létrehozva a szövegnek a szokottól eltérő, markáns és felettébb meggyőzően megvalósított értelmezését. Nem megismételhetetlenül egyedi kreáció, nem nyelvújító produktum – „csak” erős, érzékeny, tartalmas színház.



A MűPában vendégeskedő Nyaralás-trilógia nézői közül sokan talán nem is tudták, hogy – bár az előadás a milánói Piccolo Teatro produkciója – nem a Piccolo színház színpadon.

– A legtöbbször a nápolyi Teatri Unitihez kötődik. A tizenöt színészből héttel dolgoztam korábban is; a női főszerepet játszó Anna Della Rosát hosszasan kerestem. Anna milánói, a Piccolo színiiskolájában végzett, de ő sem állandó tagja a Piccolónak. Azt sem mondhatjuk, hogy a nézők a Teatri Uniti társulát látják, mert ennek a színháznak nincs állandó társulata. Egyedül a Leonardót játszó Andrea Renzi van státusban. Nem is szeretném, ha mindig ugyanazokkal a színészekkel kellene dolgoznom. Gyakran előfordul, hogy visszahívom valamelyiküket egy következő produkcióra, de aztán szinte mindig váltok, és másokat próbálok ki.

– Akkor nyilván pontosan tudja, hogy milyenfajta figurára keresi a színészt, amikor szerepet oszt.

– Giacinta szerepére például olyan színésznőt kerestem, aki temperamentumos, erős, ambiciózus személyiség, de képes az ironikus látásmódra is, van humorérzéke. A fizikai megjelenésében fontos volt, hogy majdnem kész nő legyen – már nem lány, de még nem nő, hiszen Giacinta épp most szembe-sül azzal, hogy milyen az élet. Hasonló szempontok szerint kerestem a többi szereplőt is. Nem kell, hogy pont olyan legyen a színész, amilyennek a figuráját elképzelttem. Viszont pontosan tudom, hogy melyik színészben milyen húrokat érdemes pengetni. Akkor születnek a legnagyobb eredmények, amikor közel van egymás-

Goldoni d-mollban

BESZÉLGETÉS TONI SERVILLÓVAL

hoz a figura és a színész személyisége, de az utóbbi képes bizonyos távolságtartással szemlélni és játszani a szerepét. A *Nyaralás* legfiatalabb színésze húszéves, a legidősebb hetven – szeretem, hogy életkor szerint ennyire változatos ez a társaság, mert így az előadás árnyaltabban, gazdagabban beszélhet a világ teljességéről és bonyolultságáról.

– *Nagyon gazdag a színészei eszköztára. Meghökkenítő, ahogy az egyik pillanathban nagyon finom eszközökkel dolgoznak, a következőben pedig valami egészen szélsőséges, túlzó dolgot csinálnak, olyasmit, ami leginkább a commedia dell'arte játékmódjára emlékeztet. Ez mennyiben tudatos?*

– Azt hiszem, ez a Goldoni-játszás természetéből következik. A két aspektusnak épp egyszerre van létjogosultsága, hiszen Goldoni színháza a commedia dell'artéban gyökerezik; innen indult el egy másfajta, realistább színház felé. A színészek akkor játszanak jól, ha – főként egy ilyen komplex, sokrétű komédia előadásakor – a partitúra összes hangját meg tudják szólaltatni. Ez persze nem azt jelenti, hogy mindig így játszunk. A *Szombat, vasárnap, hétfő* című előadásunk például – az Eduardo De Filippo-szöveg támasztotta követelményeknek megfelelően – sokkal realistább, naturalistább. Pedig ugyanazokat a hangulatokat, reményeket és vágyakozásokat találjuk ebben a darabban is, mint Goldoni *Trilógiájában*. Közös viszont a két előadásban a színészi játékból fakadó erős zeneiség. A *Szombat, vasárnap, hétfő* egyik jelenetében tizenhat színész ül körül egy asztalt, és úgy működnek, mint egy zenekar. Akárcsak a *Trilógia* kártyázói. De nem lehet Beethovent ugyanúgy játszani, mint Mozartot, és Goldonit sem lehet úgy, mint Csehovot. Sokkal inkább lehet viszont Eduardo De Filippót úgy játszani, mint Csehovot, és Marivaux-t úgy, ahogy Goldonit. Amikor az előadás elejét próbáltuk, azt kértem a színészektől, hogy „ugorjanak bele” a nyaralni indulás vágyakozásteli, örült napjának hangulatába – így lett kulcsfontosságú az első rész stílusában a ritmus.

– *A szereplők milyenségének és kapcsolatainak kibontását legalább ilyen fontosnak éreztem.*

– Sosem tudnék olyan szöveget rendezni, amely csak formai vagy dramaturgiai szempontból vonzó a számomra. Az érzelmek, az izgalmas emberi viszonyok érdekelnek. Talán banálisan hangzik, de a színházi szövegek, főleg a nagy klasszikusok arra is valók, hogy irányt mutassanak az életben, segítsenek jobban megértenünk saját magunkat. Ha sokféle szereplő bő-

rébe bújhatunk, akiket sokféleképpen kell eljátszani, talán kirajzolódik néhány vonatkozási pont... Ezért is jó, ha egy színész többféle módon, más-más körülmények között is kipróbálhatja magát. A *Szombat, vasárnap, hétfő*ben néma szereplőt játszottam nagyon kevés gesztussal – ez épp ellenkezője annak, amit a *Nyaralásban* Ferdinandóként csinálók.

– *Ha rendez, mindig játszik is az előadásban?*

– Igen, de sosem főszerepet. Egyetlenegyszer rendeztem úgy, hogy nem játszottam – és nagyon rosszul éreztem magam. Csak úgy értem meg igazán a szöveget, ha magam is a részese lehetek az előadás folyamatának.

– *Pedig kívülről azt hinném, hogy így nehezebb rendezni.*

– Nekem viszont – mivel elsősorban színész vagyok – így természetesebb. Leginkább úgy érzem magam, mint egy zenekari koncertmester, első hegedűs, aki együtt játszik a többiekkel, de közben irányítja is őket. Minden előadás után átbeszéljük, hogy mi történt, mi működött, mi nem működött. Vigyázok az előadásra. Olyan vagyok, mint egy valamikori „capocomico”: egyszerre társulatvezető és színész. Talán azért is szeretem Molière, Eduardo De Filippo vagy Goldoni darabjait rendezni, mert részt vettek a társulatuk mindennapi életében, aktív színházi emberek voltak, és nem a dolgozósobájuk magányában alkottak.

Nem véletlen, hogy nem a próbákat tartom a színházi munkafolyamat legizgalmasabb fázisának. A próbaidőszak az anyagrendezés, a színészek összehangolódása szempontjából fontos, de az az érzékeny és intelligens játékmód, amelyre a közönség valóban kíváncsi, csak az előadások folyamatában születhet meg. Az igazi felfedezéseket az előadások alatt tesszük, a legjobb rendezői megérzéseim is ekkor születnek, hiszen a játék és a szöveg mélységeinek megtalálásához feltétlenül szükség van a nézőre is. Ilyenkor telik meg étellel a szöveg: a színész kimondja, a közönség pedig reagál rá. Az előadásaink erősen színészközpontúak, de a színészek mindig a nézőkkel való kommunikáció szándékával dolgoznak. Térben is közel vannak a nézőkhöz, a *Nyaralás* nagy részét például az előszínpadon játsszák. A nápolyi színházban egyébként nagy hagyománya van annak, hogy a színész, a szerző, a rendező mellett a közönség is igen lényeges résztvevője az előadásnak. Szinte alkotótárs. Hiszek abban, hogy valóban megszülethet valamiféle egység a színpad és a nézőtér között, működhet a „mágikus kölcsönhatás”. Nagyon hiszek a színház – legjobb értelemben vett – népi gyökereiben.

– *Mennyire van létjogosultsága Dél-Olaszországban egy művészszínháznak?*

– Egyre ijesztebben nyomul előre a kommersz. Nincs mese: a közönség arra megy be szívesebben, és a tévében látott show-műsorok az egyedüli mércéje. Dél-olasz, „vidéki” színházként feltétlenül érezzük ezt, és a túlélés érdekében alkalmazkodni kell a kommersz színház diktálta szabályokhoz is. Úgy próbálunk trükközni a műsorral, hogy a közönség minden rétege kíváncsi legyen ránk, és a szórakoztató előadásainkban se veszítsük el a művészi igényességünket. Nemcsak húsz éve fűtöttek bennünket művészszínházi ambíciók. Igaz, az akkori provokatív, kísérletező színházunk avantgárd előadásai helyett ma sokkal közérthetőbb,

konzolidáltabb előadásokat játszunk, de sokan dolgoznak velem még most is a régi csapatból, tehát megmaradt egyfajta folyamatosság. Ugyanazzal a lelkesedéssel csináljuk a színházat, és ugyanolyan szakmai komolysággal állunk a feladatokhoz. Ami az elmúlt húsz évben történt, csak kiteljesíti azt, amit a Teatri Uniti indulásakor, sőt, már korábban is, a Teatro Studio di Casertában elkezdtem.

– *Vagyis?*

– A Teatri Uniti három kísérleti színházi csoport, a Falso Movimento, a Teatro dei Mutamenti és a Teatro Studio di Caserta egyesüléséből született 1987-ben; az új színház három alapító rendezője a három társulat vezetője volt: Mario Martone, a korán elhunyt Antonio Neiwiller és én. Mindhárom csoport meghatározó szerepet játszott a hatvanas évek közepétől az olasz színházban, sőt, egész Európát és Amerikát is bejártuk a performanszainkkal. A hetvenes évektől kezdve gyakran dolgoztunk együtt, majd '87-ben úgy döntöttünk, hogy egyesítjük a három társulatot.

Kortárs színházi „laboratóriumot” hoztunk létre; egyrészt megtanultuk, átvettük a másik két társulat munkamódszereit (a Falso Movimento például fizikai színház, szinte táncszínház volt, a színészei ekkor próbálták

Chiara Baffi
(Brigida) és
Anna Della Rosa
(Giacinta)

– Nincs állandó játszóhelyünk. A Teatri Uniti olyan független társulat, amely állami támogatásokból él, mint az olasz színházak többsége, és igyekszik koprodukciós partnereket találni magának; ezekkel együttműködve hozza létre az előadásait. Az utóbbi években a milánói Piccolo Teatro a legfontosabb partnerünk. Együttműködésünk úgy kezdődött, hogy összefutottam Luca Ronconival egy színházi előadáson, beszél-

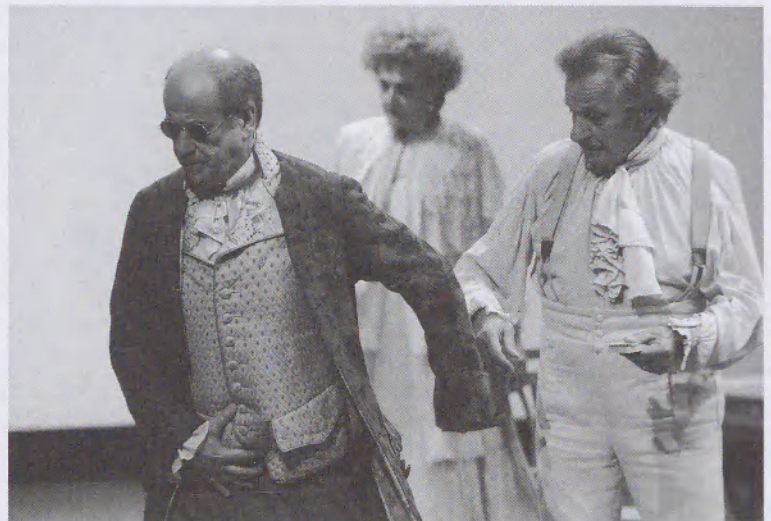


ki magukat először prózai előadásokban), másrészt más rendezők, más stílusok, más műfajok (az opera és a film) felé is nyitottunk. Használtuk a nápolyi színház nagyon gazdag hagyományát is, de nem akartunk beleszokni. Nagyon fontos volt az a független, szabad szellemiség, amely az új társulatot jellemezte. Eleinte csak kísérleti előadásokat hoztunk létre, amelyekben a színházi nyelv a zene, a képzőművészet, a videó nyelvével keveredett, aztán nemsokára klasszikusokat is műsorra tűztünk. Eleinte mindhárom rendező egy-egy fő kísérletezési irányt követett, én leginkább a nápolyi színházi nyelv használatával és megújításával kísérleteztem. Később főleg XVII–XVIII. századi francia darabokat rendeztem, Molière-t, Marivaux-t. 2000-ig Martone volt a színház művészeti vezetője, majd amikor a Teatro di Roma igazgatója lett, én léptem a helyébe.

– *Olasz ismerőseim a „leghíresebb olasz színészként” emlegetik önt. A filmes sikerei segítik a színházi karrierjét? Növelik a társulata népszerűségét?*

– Érezhető, hogy sok néző azért jön el a színházba, mert látta valamelyik filmemet, és a színpadon is kíváncsi rám. De sosem veszek részt kommersz filmekben azért, hogy híres legyek. Sok minden összeköti a filmjeimet és az előadásaimat témaválasztás, forma terén; a nézők a filmes játékmód folytatását láthatják színházi alakításaimban is, és ez – úgy tűnik – tetszik nekik.

– *Hogy kerültek Milánóba a Nyaralással?*



FENT: Toni Servillo
(Ferdinando), Betti
Pedrazzi (Sabina) és
Paolo Graziosi
(Filippo)



JOBBRA: Tommaso
Ragno (Guglielmo),
Anna Della Rosa és
Andrea Renzi
(Leonardo)

tem neki a *Tartuffe*-rendezéséről, kérdeztem, hogy nem érdekl-e. Meghívta; ez volt az első milánói vendégszolgánk. Azóta minden évben vendégszolgánk a Piccolóban, gyakran akár két hónapig is játszottunk náluk, de a *Nyarlás* az első közös produkciónk. Én vittem a színészeket, ők pedig anyagilag támogatták az előadást; biztosították hozzá az infrastrukturális hátteret, és megszervezik a nemzetközi turnékat.

– *Hogy lehet dolgozni a Piccolóban Strehler után?*

– Nagyon jól. Az államilag nagyon támogatott *stabile*-színházak között még mindig a Piccolo a legérdekesebb. Valóban a „színház otthona”; olyan hely, amely megengedheti magának, hogy főként a színházcsiná-

– Mert az olasz polgárságot a legnyomorúságosabb aspektusaiban ábrázolja; olyan portrét fest róla, amely ma is nagyon aktuális. Goldoni az 1760-as évek elején írta a *Trilógiát*, vagyis olyan történelmi pillanatban festi le a polgárságot, amikor épp hátrafelé tesz egy lépést: úgy tűnt, hogy át tudja venni a hatalmat Velence vezetésében az arisztokráciától, de ez nem történt meg. Erre is utal Goldoninál a nyarlás metaforája: képtelenek – a történelmi múlt tanulságainak levonása után – újragondolni a jövőjüket. Csak a jelenben keresik a boldogságot, ez viszont olcsó, könnyen megszerezhető boldogság. Nagyon érdekesnek tűnt a darabban a fiatalok rajza, amely neurotikusan keresi ezt a fajta bol-



Koncz Zsuzsa felvételei

lásról legyen benne szó – nem úgy, mint más intézmények, amelyek nem igazán tudnak függetlenedni a politikától, és az üzleti hasznot, az eladhatóságot tekintik legfontosabb szempontnak a műsor összeállításakor. A Piccolóban még van esély az elmélyült munkára; azon kevés helyek egyike, ahol még úgy érezheti az ember, hogy van értelme színházat csinálni. Ráadásul nagyon jó a közönsége; rengetegen járnak a Piccolóba. A *Nyarlást* négy hónapra keresztül játszottuk zsúfolt házak előtt. Strehlerrel természetesen befejeződött az ő nevével fémjelzett korszak, de a Piccolo már tíz éve egy másik világhírű rendező, Luca Ronconi vezetése alatt dolgozik, aki nekem mint vendégszolgának abszolút szabadságot adott a művészi munka terén, a színészválasztásban...

– *A darabot ki választotta?*

– Én.

– *Miért?*

dogságot; négy fiatal szomorú érzelmi fejlődésének lehetünk tanúi, látjuk az örült készülődésüket a nyarlásra, a nyarlás helyszínén átélt események örvényét, majd az egyáltalán nem vidám hazatérésüket. Az olasz „vacanza” (nyarlás) a latin *vacuum* (üresség) szóból ered – vagyis azt a pillanatot, időszakot jelenti, amikor az ember nem dolgozik. Itt a semmittevés állapota állandó lesz, és megakadályoz minden előrelépést. Ez épp ellentétes azzal a munkaszeretettel, amellyel a *Karneválvégi éjszakában* találkozunk.

– *Meglepő, hogy mennyit beszélnek a darabban a pénzről.*

– Rengeteget. A szereplőket nagyon aggasztja és nyomasztja a pénz hiánya. Elpazarolták a pénzüket a nyarlás alatt – ez új irányt ad érzelmi történeteiknek, és kompromisszumokra kényszeríti őket, bárhogy tervezték is eredetileg a boldogságukat. Ez szépen találkozik a mai érzékenységünkkel, talán épp a válság miatt; az érdekek és érzelmek összeütközése közelről

érint mindnyájunkat. A pénz és az érzelmek összekapcsolódása egyébként a XVIII. századi dramaturgia tipikus eleme, és itt is alapvetően ez határozza meg a szereplők viselkedését. A féltékeny Leonardo henceg a pénzével, költekezik, és közben titkolja adósságait, így próbál életben maradni. Felszínessége olyan jövő felé sodorja, amelyben minden valódi érzelmet fel kell áldozni. Ferdinando pedig a legnagyobb munkakerülő, aki valóban semmit sem csinált egész életében. Másokon élösködik, és érdekből teszi a szépet a nőknek; kifoszt egy bolond öregasszonyt, és üzletet nyit a hozományából. Amikor a darab végén hangosan felolvassa Sabina levelét, akit ezzel az általános neveltség tárgyává tesz, pontosan látszik, hogyan viszonyul az érzelmekhez.

– Érdekes, hogy Goldoni milyen szeretettel szemléli a szereplőit, még Ferdinándot is.

– Igen, de azért mégis ő a legsötétebb, legcinikusabb figura, rosszabb, mint bárki más. Csak sajnos néha a legmegvetendőbb szereplő egyben a legszórakoztatóbb is. Ferdinando mindenkihez benéz, mindent megfigyel, kommentálja az eseményeket. Remek szerep a színész-rendezőnek.

– Goldoni talán egyetlen más darabjában sem megy ilyen mélyre az emberi lélek működésének, rezdüléseinek boncolgatásában.

– Giacinta például Goldoni egyik legszebb, legárnyaltabban megrajzolt nőalakja, és csodálatos az a lelki folyamat, amelyen a *Trilógia* három darabja alatt keresztül megy. Szeszélyes, de ugyanakkor érzékeny lánynak ismerjük meg *A nyaralás örületében*, aki senkinek sem engedelmeskedik; a *Nyári kalandok* történései nyomán megismeri az életet, és az érzelmei megváltoztatják a személyiségstruktúráját; a *Hazatérés a nyaralásból* című részben pedig visszatér a társadalmi szabályok, szokások, elvárások korlátai közé. Beleszeret ugyan Guglielmóba, de képtelen olyan döntést hozni, amely teljesen megváltoztatná az életét. Abban a jelenetben, amikor a lelke cellácskájáról beszél, és arról gyözködi magát, hogy könnyedén elfelejti majd Guglielmót, természetesen magának is hazudik, ami szórakoztató, de – mivel drámai végkifejlethez vezet – véresen komoly is. A jelenet utáni monológ az értelem és érzelem konfliktusáról pedig olyan, mintha egy XIX. századi szerző írta volna – mondjuk, Strindberg.

– Tragikus Giacinta döntése?

– Nem. Lemond valamiről, kompromisszumot köt, mégis a saját kezébe veszi a sorsát. Elutazik Genovába a vőlegényével, akit nem szeret. Persze eltörik, elromlik valami az életnek ahhoz a szakaszához képest, amelyet az örült nyaralási kalandok jellemeztek, elmúlik a vágyak és remények okozta boldogság; másfajta, felelősségteljes élet kezdődik. Véget ér egy csoda. Talán a kamaszkor, az első fiatalság csodája. Giacinta felnő; nővé válik. Nemet mondott arra, amit a szíve diktált volna, és talán boldogtalanságot hoz számára az új élet – de nem tudjuk, mi történik majd Genovában. Bármilyen megtörténhet. Épp ettől a bizonytalanságtól olyan szépek Goldoni késői nagy komédiái.

– Nem a Nyaralás az egyetlen, amelynek egy bonyolult nőalak áll a középpontjában.

– Goldoni a női figurák egész enciklopédiáját tárja elénk. Ő foglalkozott a legtöbbet a nőkkel az egész

olasz irodalomban. Talán a francia Marivaux-nál találunk hasonlót, de Goldoni még finomabban kidolgozza a nőalakjait. Szép sorban kinyitja a lelkük fiókocskáit, és mindegyikbe bekukucskál. Hozzám egyébként is nagyon közel állnak a bonyolult női szereplők, szeretem megfejteni a viselkedésüket, az érzéseiket, a szívből jövő intelligenciájukat. Az utolsó előadásaim középpontjában egy-egy meghatározó, izgalmas nő állt: Araminte Marivaux *Állhatatlan szeretők*-jében, Rosa Priore a *Szombat, vasárnap, hétfőben* és persze Giacinta. Az ő figurájának gazdagsága annak is köszönhető, hogy nagyon hosszú a *Trilógia*, kilenc felvonás, és néhány aspektusában olyan, mint egy regény. Giacinta egészen más ember, amikor elbúcsúznak tőle, mint amilyennek megismertük. Csak a regényekben ilyen nagy az egy-egy szereplő által bejárható út. Néha – a nagy monológjaiban – kilép a cselekményből, a közönséghez fordul, és az élet nagy kérdéseit boncolgatja. Mint amikor egy regény szereplője bizalmas viszonyba kerül az olvasóval. Ez a bonyolult, családregényre emlékeztető szerkezet is vonzott a *Trilógiában*. És rá kellett jönnöm, hogy a látszólagos bonyolultság mögött mégiscsak nagyon pontos és tiszta a Goldoni alkotta szerkezet. Szép az a metronóm-szerű ritmus, amelyet a Filippo, illetve a Leonardo házában játszódó jelenetek gyors váltakozása beindít, és szép a helyszínek szimbolikus összekapcsolódása: a város az üzlet, a tervek helye, a vidék pedig az igazi semmittevés. Costanza szűkös, rendetlen lakása, ahol a harmadik rész játszódik, merőben más hangulatú, mint a második rész helyszínei: a napsugaras terasz és a holdvilágos liget, ahol az érzelmek úgy gabyodnak egymásba, mint a falevelek, és ugyanúgy zajlanak le a párcserék, mint a *Figaro házassága* negyedik felvonásában. A *Trilógia* mindhárom részében más az uralkodó értékrend. Az elsőben leginkább a divat határozza meg; Giacinta is a divat és a szokások rabja. A másodikban a magánéleti aspektus kerül előtérbe: a szenvedélyek, a vágyak, a titkok – minden, amit el akar nyomni a társadalom. Itt még úgy tűnik, hogy az egyéni vágyak győzedelmeskedhetnek a társadalmi elvárásokkal szemben, de nem: a harmadik részben helyreáll a gyászos, szomorú rend, amelyet tovább súlyosbít a pénztelenség. Valami visszafordíthatatlan történik. Ez a „moll hangnem” tipikusan mozarti melankóliát teremt; vége a Tiepolo világát idéző, rózsaszín-égszínkék velencei életérzésnek.

Mozart és Goldoni egyébként nagyjából egy időben alkotott, Goldoni több vígopera-librettót is írt Mozartnak. Nagyon vonz a kettejük rokonsága és főleg annak a kornak a zeneisége. A *Nyaralási kalandok* Cimara *A titkos házasság* című operáját juttatja eszembe, a *Hazatérés a nyaralásból* pedig bizonyos Mozart-művek, például a vonósnégyesek „derűs” melankóliáját. Ez más, mint az a csehovi, minden derűt nélkülöző hangulat, amely Strehler *Nyaralás*-előadását jellemezte.

– Mennyiben hasonlít az ön előadása Strehlerére? A díszlet – főként a Trilógia középső részében – mintha egyértelműen őt idézné.

– Az egyszerűség, a letisztultság, a nagy, fehér háttérfüggöny lehet, hogy hasonlít Strehler díszleteihez. Hasonlóan használjuk a terek, a fények, a színek dramaturgiáját; az érzelmek változása nálunk is rímelt az

évszakok változására. Strehler volt az első, aki egyesítés előadást rendezett a *Trilógiából*. Én is az ő szövegváltozatából indultam ki, de egészen másképp húztam meg a szöveget, mint ő, és nem három, hanem két részben játsszuk az előadást. Goldoni, aki egyszerre volt drámaíró és színházi impresszárió, színházigazgatóként nyilván külön estékre szánta a *Trilógia* három részét. Tudjuk, hogy az első darabot, *A nyaralás örületét* valóban sokszor játszották önállóan. Drámaíróként viszont csak azt remélhette, hogy a három darab együtt is előadható. Biztos vagyok benne, hogy tudta: valami egészen eredetit, a maga korában egyedülálló hozott létre; ha a három darab együtt szólal meg, a nyaralás mint életforma, mint egyfajta gondolkodásmód metaforája egészen mély értelmet nyerhet.

Strehler a nagy Csehov-előadásai korszakában rendezte meg a *Trilógiát*, és ez nagyban befolyásolta darabolvasatát. Goldoni világa Strehler értelmezésében hanyatló világ, Giacinta pedig a körülmények és a társadalom áldozata; szenvedő, fájdalmas figura. Nálunk viszont – amint már mondtam – felelősen dönt a sorsáról: elfogadja saját társadalmi osztálya értékrendjét, és nincs bátorsága felrúgni annak szabályait. Bármennyire azt hittük is az elején, hogy sikerül majd felborítania ezt az értékrendet, semmiféle szabadságot

nem vív ki magának – gyakorlatilag semmit sem tesz annak érdekében, hogy változtasson a helyzetén. Giacinta tehát egy olyan világ áldozata, amelynek ő maga is tudatos részese.

A Strehler utáni, kortárs olasz színház gyakran régi, idejétmúlt szerzőként kezeli Goldonit, aki távol áll mai érzékenységünktől, és sztereotip figurákat fest. Szerintem viszont Goldoni késői, 1760-as évekbeli komédiái a világ drámairodalmának igazi gyöngyszemei. Csak meg kell találni hozzájuk azt a színházi stílust, amelyben igazán jól működnek. Úgy végződnek, mintha polgári drámák lennének – de nem azok. Én a mozarti d-moll hangnemet keresem hozzájuk: igyekszem megtalálni az egyensúlyt a melankolikus és a komikus, a drámai és a könnyed között. Ez annak a természetességnek és könnyedségnek az alapja, amely számomra a Goldoni-játszás kulcsát adja. Goldoni ebben az időszakban egyfelől kiábrándul a velencei polgárságból, és különösen keserű komédiákat ír azokról a szűk látókörű személyekről, akik a szőnyeg alá söpörnek minden problémát, másfelől viszont azt érezzük, hogy maga Goldoni sem tenne másképp, és saját magán is mosolyog emiatt. Hiába, ilyenek az olaszok.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: TÖRÖK TAMARA

Török Tamara

Goldoni, a színházi ember

REFORMKITELJESEDÉS AZ 1760-AS ÉVEK ELEJÉN

Goldoni színházi reformja csak a színészekkel, a színházi közeggel való folyamatos kölcsönhatásban értelmezhető. A velencei színházi környezet és színházi „struktúra” (impresszáriórendszer, állandó társulatok, szinte folyamatos évadok; heterogén, fizető közönség) nagyon kedvezett reformjának; sehol másol nem lehetett volna egyszerre szerző, „rendező”, színházigazgató és színházreformer, csak Velencében. A reform vívmányainak, Goldoni színházi és dramaturgiai újításainak nagyon fontos alapja tehát Goldoni aktív színházi tevékenysége, a folyamatos reflektálás a közönségre és a színészekre, illetve a velük való konszenzus a játékmód és az ízlés terén. Goldoni darabjai hatottak a színészek játékára, műveinek dramaturgiai irányelvei nyomot hagytak a részt vevő társulatok színészi munkáján; ugyanakkor a színészek is erőteljesen hatottak darabjaira. Goldoni jellemkomédiáinak szereplőgárdája, sőt jellemei is nagyban függtek a rendelkezésére álló színészek számától, színészi és emberi kvalitásaiktól, milyenségüktől.

A Goldoni-reform nemcsak a színészek ízlését és játékmódját, illetve a szöveg és a színpadi játék minőségét változtatta meg, hanem nagyon erősen befolyásolta a közönség reakcióit, ízlését és szokásait is. Goldoni színházi működésének kezdetén Velencében mindössze két komédiatársulat dolgozott. Hála Goldoni munkásságának, a komédia rangban lassan a zenés színház fölé emelkedett; valóban megtöltötte a színházakat, és a legfontosabb műfaj lett Velencében. A nézők nem fordítottak hátat a zenés színháznak, de – a Goldoni-reform kezdetétől folyamatosan, főleg Goldoni és Pietro Chiari vitája idején, amelybe aztán Carlo Gozzi is bekapcsolódott – a komédiaszínházakba is özönlöttek az emberek.

A színházi előadások a XVII. századtól kezdve óriási fontossággal bírtak a város életében. Európa egyetlen városa sem büszkélkedhetett a velenceihez hasonló koncentrált színházi hálózattal: a XVII. században tizenhat zenés és hét prózai színház jutott Velence száznegyvenezer lakosára. A XVI. század vége és a XVII.

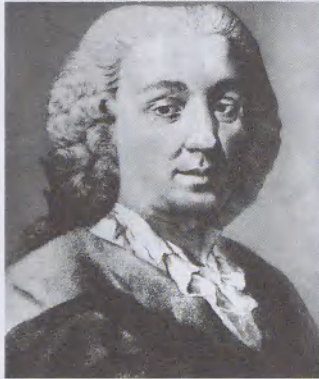
közepe között nem kevesebb, mint tíz új színház nyílt a városban, és a század végén a számuk majdnem húszra növekedett. Néhány szerencsétlen körülmény következtében a színházak száma a XVIII. században tizenhárom-tizennygyre csökkent, ezek közül hét játszott rendszeresen, egymással gyakran párhuzamosan, az év azonos időszakában. Nem csoda, hogy egymás konkurensei voltak, és kegyetlen harc dúlt köztük. És nemcsak a társulatok, hanem a házi szerzők is rivalizáltak egymással.

A velenceiek szenvedélyes színházszeretetéről árulkodik az a tény, hogy ennyi előadásra meg tudták tölteni – esténként mintegy hétezeren – a viszonylag nagyméretű színházakat. A darabokat hivatásos színészek pénzért játszották, s a belépőjegy megvásárlása után bárki megnézhetette őket. A színház mindenki számára hozzáférhetővé vált; az egész társadalom képviseltette magát a nézőtérén.

A XVIII. században működő hét velencei színház közül kettőben komoly operát, kettőben vígoperát, háromban (San Samuele, Sant'Angelo, San Luca)

pedig komédiát játszottak. Goldoni mindhárom prózai színházban dolgozott – három különböző társulattal. Mindegyik másfajta alkotói közeget jelentett a számára, és ennek nyomán mindegyik másképp befolyásolta a számukra írt darabok „milyenségét”.

A San Samuele Színház épp Goldoni ottani működésének következtében állt át a zenés darabokról a komédiajátszásra. Goldoni itt tapasztalta meg először, mit jelent a „gyakorlati” színházcsinálás: házi szerzőként folyamatosan együtt dolgozott a társulattal, követ-



Második társulata igazi inspiráló, támogató alkotói közeget jelentett Goldoni számára a Sant'Angelo Színházban (1748–1753). A XVIII. század első évtizedeiben ez a színház is csak operát játszott, és csak akkor állt át a komédiajátszásra, amikor Girolamo Medebach, társulatvezető és impresszárió 1747-ben bérbe vette, és Goldonit szerződtette házi szerzőnek. Goldoni ebben a korszakban általában egyetlen központi, árnyalt, jól kidolgozott szereplő köré szervezte a darabjait, de a commedia dell' arte jellemkomédiává alakítása hosszú és nehéz folyamat volt. A commedia dell' arte-hagyomány szilárdan tartotta magát; a közhírség megszokta és szerette, ezen alapult a társulatok gazdasági, technikai, művészi működése. Sem Goldoni, sem Medebach nem tudhatta, hogy az újfajta komédia hoz-e majd annyi hasznot, mint a commedia dell' arte darabjai. Medebach jelentős kockázatot vállalt tehát, amikor bemutatta őket. Színészei szívesen kísérleteztek az újfajta komédiával, Goldoni újításaival. Goldoni egyetlen más társulatban sem találkozott hasonló nyitottsággal a színészek részéről, és egyetlen más társulattal sem volt ilyen szoros és gyümölcsöző az együttműködése. A Sant'Angelóban töltött időszak tehát színházi munkásságának központi fázisa volt; ezek az évek döntő fontosságúak az újfajta dramaturgia megteremtésének útján.

Goldoni módosította, megújította ugyan a commedia dell' arte darabok szerkezetét, realista és pszichológus elemekkel gazdagította a történetet és a szereplőket, de végérvényesen sosem vetette el a régi darabstruktúrát. Ennek is köszönhető, hogy a commedia dell' arte nyomai Goldoni „megreformált” színházában is megtalálhatók, a szcenáriumok szerkezete még néhány késői darabjában is felfedezhető. Az 1750-es évek közepéig szinte minden darab szereplőit (vagy szereplőinek egy részét) be tudjuk illeszteni a commedia dell' arte szereplőstruktúrájának (Pantalone – Dottore – 2 zanni – 2 szerelmes) helyeire, még akkor is, ha közben jelentősen megváltoztak a tulajdonságaik. Ennek magyarázatához megint csak a társulati struktúra vezet el: színészei – bár épp a Goldonival való együttműködés következtében a commedia dell' arteval ellentétes, realistához közelítő játékmódot is megtanulták – alapvetően a commedia dell' arte együttesének tagjai voltak. Minden darabjához ugyanazon szereplők színészei álltak Goldoni rendelkezésére.



te darabjai színpadi megvalósulását. Itt tanulta meg a színházi írást 1734 és 1743 között. Nem azt akarta, hogy a színészek ne használják tovább addigi tudásukat és színészi tapasztalataikat, nem azt kérte tőlük, hogy teljesen hagyják el a commedia dell' arte játékmódját, hanem hogy módosítsák, „tartsák kordában”, elfogadva a szerző által felállított szabályokat. Realista játékelemeket igyekezett bevezetni a commedia dell' arte absztrakt szisztémájába.

Attól kezdve, hogy Medebachék a Sant'Angelóba kezdték vonzani a közönséget Goldoni új, teljesen megírt darabjaival, ismét kiéleződött a konkurencia a velencei színházak között. 1749-ben a San Samuele Színház tulajdonosai – Goldoni és a Medebach-társulat sikereit ellensúlyozandó – Chiarit szerződtették házi szerzőnek. Chiari, ahogy majd később Gozzi is, saját magát tartotta az egyetlen „érvényes” reformernek, és minden eszközzel igyekezett legyőzni Goldonit. Több színháztulajdonos és impresszárió is Chiarival igyekezett kitölteni a Goldoni távozása után keletkezett űrt: nemcsak a San Samuelében, hanem később, 1753-ban a Sant'Angelóban is ő lett Goldoni utódja.

A két színház háborúja egyáltalán nem ártott a velencei komédiaszínháznak: minél hevesebb lett a vita, annál inkább érdeklődtek az emberek a jó színház kérdései, problémái iránt. A vita az impresszárióknak is kedvezett: minél nagyobb volt a botrány, annál több lett a bevétel. És bármennyire veszélyes ellenfél volt is Chiari Goldoni számára, a konfliktusuknak köszönhetően az utóbbinak jó alkalma nyílt elmagyarázni a közönségnek reformja szükségességét és szándékait.



Goldoni a természetesség, a jellemkomédia és a realista hangvétel, Chiari a patetikus-kalandos-regényes cselekmény és a commedia dell' arte – mindenképpen dialektusban megszólaló – lazzói mellett érvelt. Chiari tehát épp ellenkező ízlést képviselt a darabírásban, mint Goldoni: a hősit és a csodálatost vitte a színpadra, és szövevényes, barokkos, nagy színházi gépezeteket igénylő, filozofálgató komédiákat írt. Színháza a „valóság” helyett épp a menekülést kínálta a valóságból. Goldoni a szöveg értékeit, stílusegységét védte meg. Chiari különböző műfajokból vett elemeket vegyített, de nem tartotta fontosnak, hogy ezeket összhangba hozza, egységessé tegye.

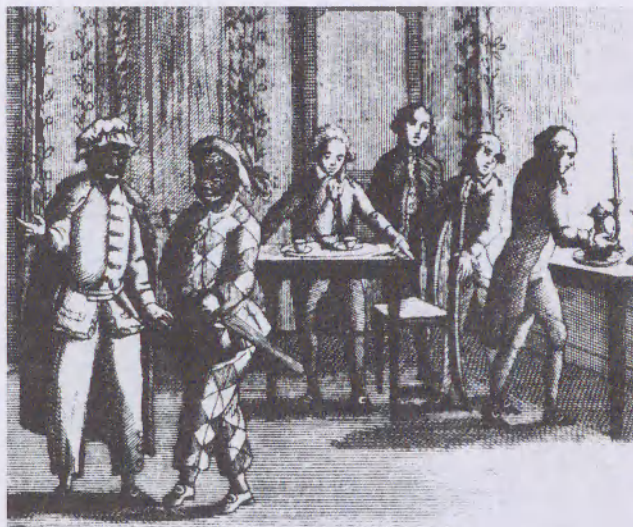
Amikor 1753-ban lejárt Goldoni szerződése Medebachnál, gyakorlatilag annak tudta nélkül átszerződött a San Lucába. Goldoni „átcsábítása” a tulajdonos, Antonio Vendramin részéről érthető lépés: a San Lucának nem volt házi szerzője; a közönség egyértelműen a Sant'Angelót és a San Samuelét részesítette előnyben, ahol Goldoni és Chiari rivalizálása folyt.

Goldonit tíz évre kötötte a San Lucához az új szerződés, amely kedvezőbb anyagi feltételeket és jóval nagyobb szabadságot teremtett a számára. Felszabadult a társulattal való turnézás kötelezettsége alól, és évente

„mindössze” nyolc komédiát kellett írnia havi ötvendukátos fizetésért. Ez évi hatszázat jelent – jóval többet annál, mint amennyit Medebachnál keresett. Zenes librettóival szabadon rendelkezhetett, prózai darabjait viszont csak a San Luca társulata mutathatta be – de három évvel a bemutatójuk után Goldoni ezeket is szabadon kiadhatta.

A művészi munka terén azonban egyáltalán nem volt ilyen kedvező a helyzete. A San Luca színpada, színházi tere sokkal nagyobb volt, mint akár a San Samueléé, akár a Sant'Angelóé; a színpadi gépezetek, nagy díszletek befogadására tervezett színpadon elhalványultak Goldoni társalgási darabjainak intimebb mozzanatai, finom humora. Ráadásul a San Lucában olyan struktúra élén találta magát, amelyben addig sem igazgató, sem házi szerző nem volt. Addig a mindenkori *primo amorosók* (az „első szerelmes” típusát játszó „főszínészek”) töltötték be a társulatvezető és a színházigazgató szerepét: ők kezelték a társulat pénzügyeit, ők írták alá a számlákat, ők bonyolították le a díszletbérletet; ők szerződtették a színészeket, ők állították színre a darabokat, és természetesen játszottak is az előadásban. A bevételt a színészek osztották szét maguk között. Goldoni szerződtetésével Vendramin – mintegy „felülről” – megszüntette a társulat önrányítását és a *primo amoroso* társulatvezetői szerepét. Úgy döntött, hogy az addig játszott commedia dell' arte darabok helyett Goldoni új komédiáival fogják felkelteni a közönség érdeklődését, és ezentúl a műsorral kapcsolatos minden döntéshez Goldoni engedélyére volt szükség. Vagyis Goldoni feladatköre sokkal inkább a színházigazgatóéra, mint a házi szerzőére hasonlított.

Miután Goldoni átment a San Lucába, Medebach – talán bosszúból – a rivális Chiarit szerződtette a Sant' Angelo házi szerzőjéül. A színházi vita kiélezettebb lett, mint valaha. A város két pártra, „chiaristákra” és „goldonistákra” szakadt. Egész Velence állást foglalt a disputában, amely véresen komoly üggyé lett, mert végig közönség előtt zajlott, élvonalbeli színészek részvételével. Goldoni egykori, Sant'Angeló-beli színészei most már Chiari hírnevét öregbítették. De a San Luca iránt is nagy volt az érdeklődés. Annyira megnövekedtek a színház bevételei, hogy az 1753 augusztusában elhunyt Antonio Vendramin utódja, Francesco még kedvezőbb szerződést ajánlott Goldoninak: hatra csök-



kentette az évente megírandó komédiák számát, egyenként száz dukátot fizetett értük, ezenkívül – mintegy „alapfizetesként” – Goldoni még kétszáz dukátot is kapott évente. A chiaristák és goldonisták harcának elfajulása oda vezetett, hogy Goldoni irányt változtatott. Engedett a kísértésnek, és versenyre kelt Chiari verses, maszk nélküli komédiáival: ez a regényes tragédiák, a verses tragikomédiák, az egzotikus témák korszaka Goldoni életművében. Elsősorban nyilván a felülkerekedés vágya hajtotta, de a dolog valószínűleg ennél bonyolultabb. A San Luca társulata még nem volt elég jó színvonalú, a közönsége pedig Goldoni odakerülésekor kevés érdeklődést mutatott a megreformált darabok iránt. A San Luca nagy színpadán bemutatott első Goldoni-darabok megbuktak.

Az 1758–59-es szezontól Goldoni aztán újra magára talált, és 1762-ig megírta *A szerelmeseket*, a *Nyarlás-trilógiát*, *A bugrisokat*, *Az új lakást*, *A chioggiai csetepatét*, a *Karneválvégi éjszakát*; e darabok legfőbb értékei a szereplők érzelmi-lelki elemzése és kapcsolataik árnyalt bemutatása.

Ezek a „kórusszerű”, velencei darabok már nagyon távol állnak korai, a commedia dell’artéhoz kötődő komédiáitól; a szereplők rendszerében nyomát sem találjuk a commedia dell’artebeli, hagyományos szereplőfelosztásnak. De ír néhány olyan darabot ebben a korszakában is, amelyek több ponton kapcsolódnak a commedia dell’artéhoz. Ilyen például *A szerelmesek (Gl’Innamorati, 1759)*. Témájában, hangulatában és a szereplők jellemzésének módjában hasonló, de bonyolultabb cselekményű darab ugyanebből a korszakból *A különös véletlen (1760–61)*, illetve a *Nyarlás-trilógia (1761–62)* is. A magánéleti téma, az érzelmi és morális problémák elnyomják a darab „társadalmi” aspektusát (a *cicisbeismóval* és a nyaralással a nemesek hóbortjait utánzó polgárok bemutatásának szándékát). *A szerelmi történetnek* itt már nem két főszereplője van, mint *A szerelmesekben*, hanem három: Giacinta Leonardo menyasszonya, de beleszeret Guglielmóba; a szenvedély a morális korlátok ledöntésével fenyeget (egy XIX. századi, polgári komédia témája is lehetne), de Giacinta – a társadalmi szabályok szerint, a jó hírnév és a becsület érdekében – végül feláldozza a szerelmét, és Leonardót választja. Leonardo abbahagyja a pazarlást, és úgy dönt, hogy szerényen fog élni. A polgári józanság és bölcsesség győzedelmeskedik.

Giacinta Goldoni egyik legbonyolultabb személyiségű, pontosabban legbonyolultabb lelki helyzetet átélő – az adott szó és a szenvedély között őrlődő – nőfigurája. Sokban emlékeztet *A szerelmesek*-beli Eugeniára, és a Leonardo és Giacinta között zajló veszekedések is *A szerelmesek* hasonló jeleneteit idézik. Goldoni a féltékenység és a szorongás érzését hasonló mélységben ábrázolja mindkét darabban; a szenvedély fejlődésének, majd a józan ész határai közé való visszaterelésének ábrázolása a *Nyarlás* újdonsága.

Ugyanebben a korszakban egy másik téma és komédiafigura is visszatér Goldoni darabjaiba: a „kereskedő” Pantalone figurája és története. *A bugrisokban (1760)*, *Az új lakásban (1760–61)* és *A zsörtölődő Toderó úrban (1761–62)* találkozunk vele. Abban a korban, amikor a polgárság, a kereskedőréteg fokozatosan

elveszíti gazdasági hatalmát, az öreg Pantalonék által képviselt értékek nevetség tárgyává válnak. Mogorvák, rögeszmések, rég letűnt és túlhaladott értékek (tisztesség, becsület, családi béke) védelmezői – pedig a négy bugrist a hagyománytisztelet és az anyagi érdekek vezérik, *Az új lakás* Cristofolója a tisztesség, becsület, családi béke védelmezője, és Sior Toderót is az vezeti, hogy nagy hozományt és jobb életet biztosítson Zanettának, az unokájának. A rögeszmés, zsörtölődő Sior Toderó szándékai felett Marcolinának, a menyének az akarata győzedelmeskedik, és Zanetta hozzámehet a férfihoz, akit szeret; a bugrisokat – Felice vezetésével – legyőzik szabadabb, vidámabb életre vágyó feleségeik. Cristofolót nem győzi le senki, de ő is komikussá válik az elveihez való túlzott ragaszkodása miatt. Felice újítónak minősül a régi típusú családban, Cristofolo konzervatívnak számít az új értékek szerint élő szereplők között. A darabok szépen példázzák az 1760-as évek elejének morális bizonytalanságát: úgy tűnik, a családi életnek sincs elfogadott „modellje” ebben az időszakban.

Goldoni harmadik korszakbeli környezetkomédiáinak érdekes jellegzetessége a belső és a külső helyszínek, a lakások és az utca, a külvilág hangulati különbözősége. A „bent” a munka és az emberek közötti meg nem értések, feszültségek, a „kint” a karnevál, az ünnep, a szabadság színhelye. Az alapvetően „kint” játszódó darabokra (*A terecske*, a *vidám asszonyok*, *A chioggiai csetepaté*) – a szereplők veszekedései, konfliktusaik feszültsége ellenére – egyfajta derű, optimizmus jellemző, a „bent” játszódókra (*A bugrisok*, *A zsörtölődő Toderó úr*) mindig rányomja bélyegét a szereplők otthonának nyomasztó légköre. *A bugrisokban* a két helyszín ellentéte is jól látszik: „bent” a családi élet fojtogató pokla, „kint” a szabadság, a színház, a karnevál. *A velencei szakácsnők* szolgálói „bent” az úrnőkkel csatáznak, „kint” szerelmi kalandokba bonyolódnak karneváli álarcaik fedezékében. (A karnevál valóban a szerepek felcserélődésének ideje; a szolgálók elfoglalják úrnők darabbeli helyét, *innamoratákként* viselkednek, ráadásul a darab címszereplőivé is válnak.) A korábban írt *A kávéházban* is megfigyelhető, hogy a tér, a „kint” a találkozások jó hangulatú színtere, a „bent” pedig Don Marzio rosszindulatáé. *A féltékeny asszonyokban* is tanúi lehetünk a „kint” és „bent” hasonló ellentétének: emitt születnek az emberek közti feszültségek, meg nem értések, amott folyik a karnevál.

A Karneválvégi éjszakában szűnik meg a „kint” és a „bent” szembenállása: az ünnep „bekerül” Zamaria takácsmester házába, aki vacsorát ad céhbeli társainak a karnevál utolsó éjszakáján. Nincs ellentét a közösségen belül, mint *A bugrisokban*; a közös munka harmóniát teremt a különböző társadalmi osztályok képviselői között (a gazdag selyemkereskedő, a takácsok, sőt Zamaria segédei is részt vesznek a vacsorán). A szereplők konfliktusai leginkább jellemeik különbözőségéből fakadnak, de ezek sem hasonlíthatók *A chioggiai csetepaté* veszekedéseire vagy *A bugrisok* szereplői közötti feszültségekhez. Az ünnep, a karnevál már nem a káoszt és a „bent”-ről való menekülést jelenti, hanem a jó munka megérdemelt, magától értetődő jutalmát. (*A Karneválvégi éjszaka* a munka, a mesterség szerete-

téről is szól. Ha pedig a Goldoni *Emlékezéseiben* leírt színházi allegóriára gondolunk, mely szerint a takácsok a velencei színházi élet személyiségeit jelentik, nemcsak a karnevál, hanem egyenesen a színház költözik be Zamaria otthonába.)

A *chioggiai csetepaté* – a „bíróági” kihallgatás jeleneitől eltekintve – „kint” játszódik. Goldoni nem véletlenül választja a Velencénél kevésbé elegáns Chioggiát a darab színhelyéül: a várost a kereskedőknél jóval szegényebb halászok lakják. Valós munka- és életkörülményeik között látjuk a chioggiai családokat, a maguk szokásainak pontos hagyományrendszerében. Megjelenítésük fontos eszköze a nyelvük is: a velenceivel vegyített chioggiai az érthetlenség határát súrolja, ami tovább erősíti a szereplők összetartozásának és a világból való kirekesztettségünek érzését. A Goldoni-darabokban eddig szereplő kereskedőkhöz, nemesekhez képest „másságuk” miatt is érdekesekek; életük bármely aspektusa komédiatémává válhat. A *terecske* szereplői Velence legszegényebbjei, akik azokat a polgári erényeket (becsületesség, munkaszeretet, kölcsönös tisztelet) képviselik, amelyek Goldoni korábbi komédiáiban az ideális polgárokat, polgár családot jellemezték.

Ugyanebben az időszakban Truffaldino Sacchi társulata nem várt, hatalmas sikert aratott Gozzi első *Mesekomédiáival*. Két évtizeddel korábban Goldoni

Sacchira írta a *Két úr szolgája* címszerepét, most viszont Sacchi Gozzival dolgozott, és tökéletes volt közöttük az összhang: mindketten visszautasították Goldoni megreformált színházának újításait, és a commedia dell'artéhoz való visszatérést szorgalmazták. Közös munkájuk és Gozzi „ellenreformja” eredményeképpen új stílust teremtettek: egzotikus és „csodálatos” elemekkel egészítették ki a hagyományos commedia dell'artét, amelyből megtartották a maszkokat és a lazzókat. Goldoni egyszerűségével ellentétben Gozzi a barokk opera hatalmas díszletapparátusát használja, és fontos szerepet szán a csodákat előállító színpadi gépezeteknek. Goldoni a velencei hétköznapiakat, a mindennapi emberek életét mutatja be, felismerhető, „valóságos” szereplők történeteinek keresztül, Carlo Gozzi viszont elfordul a kortárs valóságtól – egy irreális világ, a mese világa felé.

1762-ben, miután Velencében Gozzi ellehetetlenítette helyzetét, Goldoni elfogadta a párizsi Comédie Italienne két évre szóló meghívását a színház igazgatói posztjára – ahol kénytelen volt visszatérni a commedia dell'artéhoz. Tett ugyan kísérletet reformja megvalósítására, de a párizsi olasz színészek nem akartak lemondani régi játékmódjukról. Goldoni új darabjai Velencében csak mérsékelt sikert arattak. Az író haláláig (vagyis több mint harminc évig) Párizsban maradt, és sosem tért vissza Velencébe.



LEONARD COHEN
WORLD TOUR 2009

AUGUSZTUS 31.
PAPP LÁSZLÓ
BUDAPEST
SPORTARÉNA

JEGYEK KAPHATÓK
A TICKET EXPRESS JEGYIRODÁIBAN
ÉS AZ EVENTIM HÁLÓZATÁBAN.
WWW.SHOWTIMEBUDAPEST.HU
INTERNETES JEGYRENDELÉS: WWW.TEX.HU

LEONARDCOHEN.AEGLIVE.COM
LEONARD COHEN - LIVE IN LONDON DVD
A SHOWTIME BUDAPEST PRODUCTION

index SLINGER RADIO PESTI+1 TEXE

Szabó György

Az előadó-művészeti törvény útján

A gazdasági válság és az életbe lépő új előadó-művészeti törvény a színházi életben komoly esélyt ad az érvényben lévő finanszírozás megváltoztatására. Hatásuk a következő évben válik majd érzékelhetővé a színházakban. A lázas előkészítő munka javában folyik a színpaloták mögött. Meglehetősen furcsa helyzet állott elő, mert amíg a recesszió komoly elvonásokkal fenyeget, addig a törvény, éppen ezzel ellenkezőleg, pluszforrásokkal kecsegtet. Ilyen körülmények között a döntéseknek különös tétjük van.

Az a laikus számára is érthető, hogy e két tényező, amennyiben egyszerre jelentkeznek, kölcsönösen gyengíti egymást. Ugyanakkor a váratlanul előállt helyzet, sajnos, növeli annak esélyét, hogy a döntéshozó önkormányzatok ne vállalkozzanak jelentősebb változtatásra a színházi rendszerben, hanem igyekezzenek elkerülni a változásból fakadó feszültségeket és az ezzel járó politikai népszerűségvesztést. Tudjuk: közelednek a választások.

A tét a fővárosban a legnagyobb. A színházak nagy száma a teljes rendszer átgondolását követeli. Erre már csak azért is szükség van, mert a fogyatkozó támogatás és a lakosság jövedelmi viszonyainak átrendeződése komoly színháziprofil-tisztulást indított el (zenés/operett, musical, művész, gyerek, kortárs, báb, szórakoztató). Ez egy sor alapvető kérdést vet föl, amelyre a városi politikának választ kell adnia. Amennyiben a jelenlegi finanszírozási arányok a lényegét érintően nem változnak, akkor a színházban eluralkodott kommercializációs folyamat tovább erősödik, míg az előremutató tendenciák tovább gyengülnek. A döntéshozók felelőssége így abban áll, hogy a támogatások átrendezésével, a rendelkezésre álló pluszpénz (négy-ötyszáz millió forint) elosztásával tevőlegesen és egyértelműen kifejezésre juttassák a főváros kulturális vízióját.

Amennyiben a kulturális döntésekben mégis a régi gyakorlat marad fenn, amely szerint minden intézménynek azonos százalékban jut a többletforrásból, akkor nem fejlődésről, hanem igen komoly visszalépésről kell majd beszélnünk, mivel a szemléletváltás ismételt elmarad. Ha viszont a főváros a differenciáltabb elosztás mellett dönt, és biztosítja a hazai színházi élet progresszív képviselőinek a feladataik teljesítéséhez szükséges pénzügyi feltételeket, úgy az előre lépést jelentene.

Bármilyen döntés születik, az nyílt válasz lesz arra a kérdésre, hogy a város vezetése milyen színházi szerkezetet képzel el a jövőben, és arra is rámutat majd, mit gondol a művészet és a rohamos léptékben fejlődő

kommersz kultúra viszonyáról. Véleménye irányadó üzenet lesz a fogyatkozó városi polgárság elitjének, és pontosan megmutatja, mennyire számít a helyi politika e városi rétegre.

A döntés tágabb értelemben mérvadó lesz abban a tekintetben is, hogy Budapest milyen képet akar kialakítani magáról 2010 után, miféle munkaerő megtartását tartja kívánatosnak, milyen munkaerőpiacban gondolkodik, milyen kvalifikált polgárokat szeretne látni a városban, és milyen imázst szeretne kialakítani a fővárosról idehaza és külföldön. Így a döntés hosszú távra szóló üzenet, nemcsak a városlakónak, de a befektetőnek és a turistának is.

Kétségtelen, hogy a jelenlegi színházi finanszírozás is igen sok kérdést vet fel, de hogy ilyen lett, azt a szakma saját magának is köszönheti. Nem nyújtott ugyanis őszi segítséget a jelenlegi helyzet áttekintéséhez, inkább a kivívott egyéni pozíciók megőrzését tartotta szem előtt. Ez az oka annak, hogy a törvény megszületésekor még kísérlet sem történt a szakmai konszenzus megteremtésére. Az álviták során a konfliktusokat messze elkerültük. Mindenki tudatában volt annak, hogy az egység törvényt hoz, a törvény pedig pénzt. A differenciált finanszírozást kifejező koncepció ellenben megoszt, vizályt teremt, veszélyezteti a mindenki által áhított, pénzzel kecsegtető törvényt. A törvény kidolgozása idején a szakma felszínes egységbe kovácsolódott, abban a hitben, hogy mindenki jobb helyzetbe kerülhet. Senki sem kívánt Júdás lenni, mert megkövetették volna. A bekövetkező gazdasági krízis mélységét pedig senki sem sejtette.

Bizonyára ennek a gondolkodásmódnak lett a következménye, hogy a kis nézőszámú művészszínházak nem mertek kellőképpen kiállni érdekeik mellett. A nagy színházak, keményen érvelve tetemes közönségbázissal, lassan döntő fölénybe kerültek a törvény koncepciójának kialakításakor. Aki olvasta a törvényt, láthatja, hogy az eladott jegyek száma meglehetősen hangsúlyos a rendszerben. A törvény így nem minőségi, hanem mennyiségi, szolgáltatási szemléletű. Az önkormányzatiság elvével összhangban kimondja, hogy a helyi szinteken a fenntartóknak kell döntenie, ami alapvetően helyes. A törvény mentségére szóljon, hogy konszenzus és határozott politikai elképzelés hiányában ennél többre nem vállalkozhatott. Kétségtelen, hogy a szakmai fejlődés ösztönzése céljából módot ad rizikócsökkentő módosító szorzók alkalmazására, de a kis intézmények esetében ezek kompenzációs hatása jelentéktelen lesz a felmerülő költségekkel szemben. Ugyanakkor határozott véleményem, hogy a törvényben megfogalmazott normatív gondolkodás teljesen alkalmatlan a művészi munka minőségi befolyásolására.

Az elkövetkező közel egy év előkészítő munkáit éppen ezért döntő fontosságúaknak tartom, mert számos alapelv kimondására adnak lehetőséget. Ezeket az alapelveket külföldön már régen megfogalmazták, és mind a mai napig alkalmazzák őket. E tapasztalatokat és szükségszerűségeket itthon mind többen ismerik föl, de az egyéni érdekek mind ez idáig felülírták őket. A nagy kérdés az, hogy önkormányzati szinten kifejeződnek-e majd bátor, jövőbe mutató elvek. Szeretnék ismertetni néhányat ezek közül.

1. Abban az üzletágban, ahol erős a piac, mindinkább építeni kell a piac megtartó erejére. A kommersz színház ma még támogatásra szorul ugyan, de itt az idő a közpénz lassú kivonására és az így felszabaduló pénzek átcsoportosítására olyan területekre, ahol ez indokolt.

2. A közpénz szerepe a piaci feltételekkel nem egyeztethető össze, de a köz érdekében szükséges a feladatok háttérének, feltételrendszerének megteremtése és szavatolása.

3. Minél fejlettebb a piac, annál inkább szükség van átgondolt és alaposan megtervezett közpénz-felhasználásra.

4. Következésképp halaszthatatlanul meg kell határozni a közpénz szerepét a színházi finanszírozásban és ezzel egyidejűleg kijelölni a támogatandó területeket és tevékenységeket, valamint finanszírozásuk technikáit.

Számtalan országban ezekre a kérdésekre régen megadták már a válaszokat, és mára sikerekkel igazolt megoldásokat mutatnak fel. Tapasztalataik világosan megmutatják, hogy az értékmegőrzés, az újítás és a tehetségnevelés azok a területek, ahová az anyagi segítséget koncentrálni szükséges. Nos, a viták során mi mind a mai napig még a kérdésfeltevésig sem jutottunk el!

Aggodalmam, gondolom, így már érthető, ezért csak reménykedni tudok a mostani önkormányzati döntéshozók intuíciójában, hogy rátalálnak a helyes válaszokra.

Az általam bírált előadó-művészeti törvény egy ponton kellőképpen bátor volt, és komoly előrelépést hozott,

amit – nem mellesleg – a szakmai konszenzus hiánya eredményezett. A független alkotók és szervezetek finanszírozása mindeddig a hivatásos szakma pillanatnyi érdekeinek, a kőszínházi lobbizás közvetlen érdekérvényesítésének függvényében változott. A mostani törvény szakított az eddigi áldatlan és rövidlátó gyakorlattal: Európában eddig példátlan módon kimondta, hogy a központi költségvetési hozzájárulás minimum tíz százalékát az önkormányzati támogatásban részesülő, nem költségvetési magánszínházak és művészeti csoportok támogatására kell fordítani. Ezzel lényegében kijelölte e terület finanszírozásának helyét és keretét, ami eddig átláthatatlan maradványelven nyugodott. Ennek kimondása megteremtette a lehetőséget, hogy e terület képviselői maguk rendezzék sorraikat, és új alapokra helyezték a szakmai munkát. A törvényben a nagy rendszert meghatározó mennyiségi szemléletről leválasztották e kört, és külön kategóriát kreálva számára, a minőségi munka, a tehetségnevelés lehetséges terepévé tették!

A kérdés persze az, hogy öt-tíz év után mi fogadja majd a kőszínházi rendszerben azokat az alkotókat, illetve csoportokat, akik-amelyek az autonóm szegmensben erősödtek meg. A kommerszre szűkül a mozgásterük, vagy valódi művészi tereppel találkoznak?

Összegezve: a törvény életbelépését követően is komolynak látom a veszélyt, hogy a színházi élet még a jelenleginél is erősebben commercializálódik. Csak átgondolt, határozott önkormányzati elképzeléssel lehet az egészséges művészi munka feltételeit a fővárosban fenntartani.

Venczel Sándor

Mit mond a gazdasági igazgató?

A napokban volt harminc éve, hogy ha megilletődötten is, de önbizalommal és meg nem alapozott nagyképűséggel telve kopogtattam Babarczy László, a kaposvári színház igazgatójának ajtaján. Huszonöt éves voltam akkor, kétévnnyi bútorgyári anyaggazdálkodói múlttal a hátam mögött. Babarczy minden rosszat elmondott a gazdasági igazgatói állásról, végül megjegyezte: Tudja, az a baj, hogy maga túl civilizáltak tűnik ehhez a beosztáshoz.

Az azóta eltelt három évtizedben megpróbáltam bizonyítani, hogy akár civilizáltan is művelhető ez az állás. E három évtized állomásait jelzi a következő huszonhat mondat, amelyek majd mindegyikét elmondtam már valaha. Most, leleplezve egykori magamat, bemutatom az igazgatói kérdésekre adott gazdasági

igazgatói válaszok mögött rejlő tartalmakat, majd az igazgatói teendőkre is javaslatot teszek.

1. Most nem tudom fejből megmondani, de felmegyek, és utánanézek...

Egyszerű és könnyen átlátható válasz. Alapvetően rövid távú, időhúzásos technika. A gazd. ig. nagy valószínűséggel tudja, hogy van-e rá pénz, de végig akarja gondolni, hogy mi a haszna neki, illetve a gazdasági hivatalnak a dologból. Gyakran csupán annak érzékeltetéséről van szó, hogy milyen nehéz, bonyolult és alapos odafigyelést igénylő a gazdasági igazgató munkája. Az időhúzás harmadik fontos oka az abbéli reménye, hogy az igazgató a múlt idő kábulatában elfeledkezik kéréséről.

Javasolom, hogy az igazgató értsen vele egyet, ám határozzon meg egy konkrét időpontot még aznapra, amikor a választ kéri.

2. Meg kell várni a havi (tetszőleges időszakkal helyettesíthető) bevételeket, addig nem tudok mit mondani.

Komoly válasznak tűnik, ám ha mögé pillantunk, észrevehetjük, itt középtávú időhúzásról van szó.

Tanácsoljuk, hogy az igazgató kérje el a tavalyi hasonló időszak bevételi kimutatását, és kérjen egy alapos becslést a gazdasági igazgatótól és közvetlenül az értékesítési osztálytól is. Természetesen ezek ne tudjanak egymásról!

3. Jó, majd felhívom a minisztériumot (önkormányzatot), megkérdem, hogy tudnak-e segíteni.

Rövid távú időhúzásos és egyben áthárításos technika. A csúnyábbik változatában a telefonhívás elmarad, majd néhány nap múlva a gazd. ig. közli, hogy a minisztériumban megsúgták, nem örülnének ennek a kiadásnak. Ezzel azt is jelzi, hogy neki milyen fontos és bensőséges kapcsolatai vannak.

Feltétlenül ajánlott, hogy az igazgató kérdezzen rá a minisztériumi segítő nevére, majd említse meg, hogy annak főnökével már középiskolás koruk óta jóban van.

4. Jó, majd megkérdem XY kollégát, hogy ők ezt hogyan tudták megoldani.

Ritka megoldás, mivel ezzel a gazd. ig. beismeri, hogy vannak kollégák, akik ezt meg tudták oldani. (Bizonyos igazgatók ezt álszerénységnek hiszik.) Néhány órás vagy napos időhúzás van benne, ám gyakran ez is elég arra, hogy a gazd. ig. fölmérje a kérdés fontosságát és igazgatója türelmét.

Itt még inkább javasoljuk, hogy az igazgató rögzítsen egy pontos határidőt.

5. Sajnos, nincs rá egy fillérünk sem.

Az egyik leggyakoribb, standard gazd. ig.-reakció, amelynek családi hangulatával többet lehet elérni, mint gondolnánk. A többes szám első személy is a közösséget hangsúlyozza. Érdemes megfigyelni, hogy mikor, milyen alanyt használ a gazd. ig. Sikeres műveletek esetében az egyes szám első személy az általános: például megtakarítottam, kigazdálkodtam, növeltem a bevételeket, megoldottam. Előfordulhat persze az is, hogy az igazgató hirtelen kérdésre nem jut más az eszébe.

6. Ó, már rég túléltük a keretet.

Az egyik leggyakrabban előforduló gazd. ig.-reakció. Jelzi, kezében tartja a folyamatokat és az információkat, de nem akarta zavarni igazgató urat ezekkel az apróságokkal. A többes szám első személy a családiasságra utal, amely – mint már hangsúlyoztuk – a gazd. ig. egyik kedvenc módszere.

Az igazgató határozottan és családián – legkésőbb másnapra – kérjen egy aktuális előirányzat-felhasználási kimutatást. (Titokban a főkönyvelőt is fölhívhatja.)

7. Lehet, de akkor valahonnan el kell vennünk.

Kreatívnak tűnő, ám annál ízléstelenebb megoldás. A Mindig Van Pénz bölcsessége bújnia meg mögötte, ha jóindulat inspirálná a mondatot. Ám gyakran indulat indukálja: – Jó, jó akkor dönts el te, hogy melyik ujjadat harapd meg!

Ne próbálkozzon az igazgató azzal, hogy javaslatot kér, hiszen úgymint a legfájdalmasabb megoldást hallaná vissza. Inkább rezignáltan döntsön valami kézenfekvő dolog mellett. Később még lesz idő átgondolni a legjobb megoldásokat.

8. Még jó, hogy félretettem egy kis pénzt.

A tökéletes megoldások egyike! Jelzi: tudom, hogy ti szórjátok a pénzt, tudom, hogy nem bízhatok

meg bennetek, de lám, én jól ismerlek titeket, előrelátó vagyok, bevallom nektek a dugi pénzemet, csak azért, hogy megmentsétek benneteket.

Fogadja el az igazgató, sőt köszönje is meg a segítséget. Ám szorgalmasan minden ilyen tételt jegyezzen fel, hogy a jövő évi tervek elkészítésekor már ismerjen egy-két túltervezési trükköt.

9. Rendben, csak ne hogy megtudja XY, mert akkor...

Fogadjuk el: a gazd. ig. is ember, akinek személyes vonzalmái és antipátiái vannak. Ezzel a mondatával jelzi: azok közé tartozunk, akiket szeret, így még pénzügyi áldozatra is képes értük. Titoktartási kérelmével külön is hangsúlyozza: a pénzt kizárólag nekünk biztosítja és nem másnak.

Azon kevés válaszok egyike, amelyekre nem szabad reagálnunk. Mosolyogjunk cinkosan és hátalaten.

10. Már rég felhasználtuk a második félévi többletbevételeket is.

A 6. válaszhoz hasonló, ám annál súlyosabb, rövid távú időhúzásos technikájú mondat. A második félévi hangsúlyozásával megelőzi az esetleges többletbevételre vonatkozó viszontválaszt.

Mivel a mondat tartalma azt is elárulja, hogy az igazgató valószínűleg nem tud a többletbevétel felhasználásáról, ezért javasolt, hogy kérjünk információt arról, mikor, mire és kinek az engedélyével költöttük el a pluszpénzt.

11. Ki kéne számolni, de sajnos az egész gazdasági hivatal...

A választ – hamis sajnálkozással – elnapolja valamilyen szokásos hivatali okra való hivatkozással. A leggyakoribb késlekedési okok: február–március: influenza, február vagy május: mérlegbeszámoló készítése, február: költségvetés-készítés, június–július: szabadságolások, szeptember: iskolakezdés, december: karácsonyra való készülődés, és így tovább. Javasoljuk, hogy kérjünk föl megbízással nyugdíjasokat, béreljünk külső szakembereket, fizessünk túlórárt. Ha egyik sem megy, akkor ajánljuk föl a hivatal hr. átvilágítását.

12. El kell kéredzkednem, mert már megint nagyon fáj a fejem.

A legegyszerűbb és leghatásosabb megoldások egyike, amellyel azonban csak ritkán élhet a gazd. ig. Főleg idősebb hölgyek alkalmazzák.

Javasoljunk hosszabb kivizsgálást vagy pihenést. Ám azt is kérdezzük meg, ki is helyettesítse a gazd. ig.-t távolmaradása alatt.

13. Nézd, erről voltaképpen neked kell döntened.

Az áthárító válasz mintapéldája. A gazd. ig. tudja a megoldást, ám nem akarja elárulni, és saját, félreértelmezett munkamegosztási elképzeléséből kiindulva az igazgatóra akarja áttestálni a terhet. Ne reagáljunk, fogadjuk el a választ, és döntsünk.

14. Először oldjuk meg a..., utána térjünk vissza rá.

Időhúzásos technika, csipetnyi áthárítással és pimaszsággal fűszerezve. Jelzi: vannak sokkal fontosabb dolgok, mint a jelenlegi probléma.

sabb problémák annál, mint amit az igazgató kér. Vigyázat! A gazd. ig. valamivel többet tudhat, mint gondoltuk. De ne hagyjuk magunkat, határozottan utasítsuk a gazd. ig.-t!

15. Hát, hát, hát...

Rövid távú időhúzásos technika. Kimondásával jelzi a gazd. ig., hogy valamivel nem ért egyet. Biztatásra vár, hogy elmondja.

Biztassunk, hallgassunk, hátha megtudunk valami fontos információt. Ráérünk néhány perccel később is dönteni.

16. Már régen szerettem volna javasolni neked.

Igenlő árnyalata ellenére a legnehezebben értelmezhető válasz. Csakis más kiegészítő információkból tudhatjuk, hogy a gazd. ig. valóban egyetért-e velünk, vagy alázatos szervilitás, alig tetten érhető irónia, esetleg bajtársias humor rejlik a szavai mögött.

Mosollyal reagáljunk a készséges válaszra. Hívjuk meg a gazd. ig.-t egy pohár sörre vagy borra, és fagassuk ki irodalmi színpados múltjáról.

17. Hadd találjam ki, ez kinek az ötlete volt.

Igenlő válasz rejtjelezve. Lényegében szokásos színházi feljelentést bevezető mondat, amellyel azt jelzi a gazd. ig., hogy nemcsak a számok nyelvére ért. Szeretne közelebb kerülni az igazgatóhoz. Most meg is ragadja erre a lehetőséget.

Hallgassuk meg nagy empátiával a gazd. ig.-t. Hümmögjünk, bólogassunk, ha kell, csóváljuk a fejünket. Mindenképpen köszönjük meg az együttműködést.

18. Nem biztos, hogy ezt itt és most kellene megoldanunk.

A legpökhendibb válaszok egyike. Jelzi: az igazgató már megint elveszett valamilyen nevetséges részletben, míg ő, a gazd. ig., jóval átfogóbban, jóval nagyobb távlatokban gondolkodik. Ha mások jelenlétében hangzik el, akkor az igazgató és a gazd. ig. közötti bizalmi szövetséggel kérkedik, vagy legalábbis szeretné, ha mások így értenék.

Ne engedjünk a zsarolásnak. Ha úgy véljük, kettesben könnyebb lesz, menjünk át az igazgatói irodába, és ott kérdezzünk rá.

19. Én már tavaly is javasoltam, de te akkor nem értetél vele egyet.

Tipikus manipulátori kijelentés! Azt hiszi, az igazgató nem emlékszik előző évi véleményére. Úgy akarja beállítani, hogy lám, lám, végre megjött az eszetek! Idősebb igazgatókkal szemben szokták alkalmazni karrierista gazd. ig.-k.

Mosolyogjunk, fogadjuk el, hogy a gazd. ig. is azt hiszi, rövidül az emlékezetünk. Vagy tán nem is hiszi, hanem tapasztalja?

20. Úgy gondolom, ezzel együtt meg kellene oldanunk a...

Az árukapcsolás tipikus példája. Pénzről szó sincs! A gazd. ig. kihasználja, hogy az igazgatónak adott

„kedvezmény” hatásaként esetleges elfekvő problémáját is megoldhatja.

Néha engedjünk az ilyen típusú kéréseknek is. De ne hagyjuk elharapózni, jelezzük, hogy tudjuk, miről van szó, csak most nagyvonalúan belemelegünk a játékba.

21. Teljes mértékben egyetérték veled, de előtte készítenünk kellene egy gazdasági számítást.

A nemet mondás rafináltabb formái közé tartozik. Nagy valószínűséggel a gazd. ig. ki fogja mutatni, hogy a dolog nem előnyös számunkra, így nem ő mond nemet, hanem a számok.

Kisebb ügy esetében ne engedjünk számolni. Nagyobb pénz esetében értsünk egyet, de jelezzük, hogy akad néhány szakértő ismerős, akivel a számításokat el lehet végeztetni.

22. Nem igazán értem, mire gondolsz...

Rövid távú időhúzás, szinte érthetetlen, miért is mondja a gazd. ig. Valószínűleg csak egy kis időhöz szeretne jutni, hogy végiggondolhassa, pártolja-e vagy sem az igazgató kérését. Persze az is előfordulhat, hogy az igazgató fogalmazza meg úgy a kérdését, hogy azt talán még maga sem érti.

Próbáljunk meg egyszerűen, ha lehet, a gazd. ig. nyelvére lefordítani, mit is akarunk tulajdonképpen. De vissza is kérdezhetünk: a gazd. ig. vajon mire gondol?

23. Hát erre most hadd ne reagáljak.

Az egyik legdurvább gazd. ig.-reakció. Voltaképpen szeretne reagálni, és ehhez várja az igazgató ösztökélését. Nagyon erős érzések vannak mögötte, amelyek okát a közös múltban kell keresni. Sürgős, szinte azonnali lépések szükségesek a bizalom helyreállításához. Egy üveg vörösbor mindenképpen kell a kibeszéléshez.

24. Mindenképpen szerezni kellene rá pénzt.

Huncut kis nőies válasz. Szinte szeretni való. Ugyanakkor ne feledjük, a gazdasági igazgató a gazd. ig., nem pedig mi. Érthető az igazgató reakciója, ha annak tartalma a buzgó helyeslésben merül ki.

25. Hát, nagyon nehezen, de majd valahogy megoldom.

Majdnem a legszebb mondat, ami egy gazdasági igazgató szájából elhangozhat. Csak a nehézségre vonatkozó kitétel csökkenti értékét.

Dicsérjük meg a gazd. ig.-t! Mondjuk el, bízunk benne, hogy segíteni fog, és azt is, mennyire örülünk, hogy a jövőben is számíthatunk rá.

26. Oké, megoldom.

A legszebb mondat, amit az igazgató gazdasági igazgatójától hallhat. Ritka előfordulása miatt is nagyra kell értékelni. A kezdő és a már nagy öreg gazdasági igazgatók szoktak ilyen egyszerűen válaszolni. A kezdők, akik jól akarnak dolgozni, és az öregek, akik már nem akarnak semmi pluszt elérni maguknak. Becsüljük meg őket, amíg még lehet.



Thomas Irmer

A szerzői színház típusai

BERLINI SZÍNHÁZI TALÁLKOZÓ

„Itt és most” – így hangzott az idei mottó, amelynek, elődeihez hasonlóan, az a dolga, hogy az idő-szerűség mantrájaként hasson, egyszersmind kerülve az egyértelmű fogalmazást. Kiáltjuk ki újra a politikai színházat? Vagy, a szintiszta színészszínház nevében, a színészek művészetét játsszuk ki a rendezők találmányai (a német specialitásnak nevezhető rendezői színház) ellen? Beszélhetünk-e a fiatalok lázadásáról az öregek ellen (a demarkációs vonal körülbelül negyven évnél húzódik)? Lépést tud-e tartani a vidék a metropoliszokkal (Berlin, Hamburg, München, Zürich és persze Bécs) szemben? Netán így hangzik-e a harci kérdés: új narrációs módok vagy visszatérés a régiekhez? Általában e kategóriák szerint vitatja meg a héttagú zsűri által kiválasztott tíz „figyelemre méltó” (ez tudniillik az egyetlen hivatalos kritérium) előadást a többi kritikus, hogy kiolvasson belőlük valamiféle tendenciát. Egy biztos: egyetlen tendencia nincs, és hál’ istennek nem is lehet. Akik mintegy kétszáz előadásból tizet kiválasztanak (a rostán utoljára fennmaradt negyven listáját aztán a vitához nyilvánosságra hozzák), mindig azon lesznek, hogy stílusok és témák bizonyos választékát hozzák létre, és közben a színpad vezető személyiségeire is sandítanak. Legjobb esetben tehát tíz nagyon is eltérő munka kerül színre, amelyek aztán persze további vitákat váltanak ki: mi az, ami hiányzik – és miért? A válogatás körüli vita úgy hozzátartozik a Színházi Találkozóhoz, mint a napsütés a májushoz.

A felütés Christoph Schlingensiefel *A bennem lévő idegentől való félelem temploma* című munkájával először elnémította a Színházi Találkozókon szokásos számígtatásokat. A rákbeteg rendező ugyanis saját betegségét tette egy katolikus istentisztelet formáját öltő „fluxus-oratórium” témájává, amihez a Berlini Ünnepi Játékok házában külön felépítették a duisburgi templomi teret. Ott, az oltár előtt adtak elő élvonalbeli színészek – például Angela Winkler és Margit Carstensen – részleteket Schlingensiefel ráknaplójából, körmenetek és evangéliumi kórusok keretében, és elsősorban néhány videó áttűnéssel megtűzdelve, amelyek feléleszthetik a multimédiás *Gesamtkunstwerk* fogalmának időszzerűségét. Schlingensiefel mindig is önéletrajzi jelleggel ruházta fel a maga kollázsait, melyek többek közt példaképéről, Joseph Beuysról és a beuysi „szociális plasztikán” belül a politikai és a privát elemek összemosódásáról szóltak, illetve hosszú asszociációs láncokat mutattak be képzőnőkből és kábító zenékből. *A bennem lévő ide-*

gentől való félelem eredetileg *Church of Fear* címen a xenofób bensőség elleni stratégiaként öltött formát, most azonban a művészt a rákos sejtek fenyegetik közvetlenül, és Schlingensiefel számos eszközt bevet, hogy ezek metaforikus töltést kapjanak: „Aki megmutatja sebeit, meggyógyul, aki elrejtje őket, nem gyógyul meg” – hirdeti mesterét, Beuyst idézve színházi liturgiájában Schlingensiefel. Mindez együtt sajátos álmokként hat, amely sok mindenre utal, de alig old meg valamit. Egy példa talán érzékeltetheti, miféle áttűnéseket hoz létre a művész. Amikor 2004-ben Bayreuthban rendezte Wagner *Parsifalját*, extrém felgyorsításban mutatta be egy belülről felbomló, fekete kelésekre széteső nyúl filmjét; a rákról készült tomográfvevételek hasonlítanak az akkori filmkockákhoz. A felbomló nyúl azonban nemcsak Schlingensiefel művészi élettrajzában és kórtörténetének része (ezt a kórtörténetet ugyanis éppen ettől a vitatott bayreuthi munkától keltezi), hanem Beuys egy híres performanszából is ismerős, amelyben a művész képeket akart megértetni egy döglött nyúlal. Nem utolsósorban pedig a nyúl Albrecht Dürer révén is mérföldkő a német művészi ikonográfiában – és aki egymásra vetíti ezt a sok síkot, aligha vonhatja ki magát sodrásukból. Schlingensiefel egyszersmind eggyé szervezte alkotásának különböző fázisait is – filmet, színházat, zenés színházat – a Színházi Találkozók történetének e legdrágább produkciójában (eredetileg, a Ruhr-Triennale fesztiválján több mint hetven szereplőt vonultatott fel). Ezzel újra bizonyosságot tett róla, milyen kivételes művész, de ki akarná ezt vitatni egy halálos beteggel szemben, aki a maga betegségét ilyen offenzíven és egyszersmind megindítóan kezeli?

Ez a kényes kérdés Jürgen Goschsal és *Sirályával* kapcsolatban némileg másképpen vetődik fel. A hatvanöt éves rendező, akit, mint azt időközben minden színházbarát megtudta, ugyancsak megjelölt a rák, nem kezeli betegségét ilyen offenzív önéletrajzi alapon. Gosch utóbbi rendezéseiben, különösen a Csehov-előadásokban olyan alkotó von kijózanodott, ám egyszersmind lenyűgöző mérleget, aki meghatározóan hatott a német rendezői színház feljutására, mára azonban egyes-egyedül a színészt állítja a központba. 1978-ban Goscht egy feltűnően szemtelen *Leonce és Léna*-rendezésért úzték el az NDK-ból, de az NSZK-ban is gyakran keltett megbotránkozást mint „konceptiós rendező”, hogy aztán a kilencvenes években még mindig a keresés stádiu-



David Baltzer felvétele

mában legyen. A *Sirály* kezdetén valamennyi színész megjelenik a színpadon – aki éppen nem játszik, az ülve, nézőként vesz részt a játékban –, és Gosch állandó tervezője, Johannes Schütz sűrű fal előtt kezdik el a darabot, amely a fiatal és a kiöregedett művészet szembenállásáról szól. Sok Gosch-rendezésben emeli ki ily módon a színészt egy majdnem minden díszletnek híján lévő, egyszínű színpadkép, amelyet a nézőtér felől óriási reflektor világít meg, s ahol a száj sarkának legparányibb rezdülése is közelképként jelenik meg. A színész mint végletesen megvilágított relief, a néző a legmélyebb koncentráció állapotában, a színdarab úgyszólván anatómiailag feltárva – nos, természetesen ez is koncepció, csak éppen olyan, amely előzetesen minden más koncepcióval szigorúan szakít, és az ideologikus értelmezésektől éppúgy tartózkodik, mint a hamis szájrángásoktól. Ennyiben a *Sirály* Gosch önálló színműve a színházi igazságról, hamisságról és átlátszóságról, és nemzetközi viszonylatban is a Deutsches Theater abszolút „figyelemre méltó” előadásának nevezhető. (Jürgen Gosch a cikk megírása óta elhunyt. – A Szerk.)

Pusztán technikai szempontból Franz Xaver Kroetz *Kívánsághangverseny* című néma monológja Katie Mitchell rendezésében (és a Schauspiel Köln vendégjátékában) ugyanebbe a kategóriába tartozik, mivel újításai elsősorban impozáns technikai kiállításában mutatkoznak meg, amely Angliában, a rendezőnő honi kultúrájában nem jöhetne létre, és az 1971-ben született darab újszerű feldolgozásaként ott valószínűleg sikert sem aratna. Kroetz a túl hosszú nyúlt szerzői utasításban egy kis irodai tisztviselőnőnek az öngyilkosságra való felkészülését írja le – társadalmi realizmus és Beckett egyfajta elegyét, tanulmányt egy bukásról, amelyet egyfelől a figura egyedisége, másfelől szociális és kulturális normák szerinti függősége határoz meg, mi-

közben magányosan hallgatja a címadó „kívánsághangversenyt”, egy családi és baráti üdvözlétekkel megszépített rádióadást. Mitchell felboncolja a folyamatot, filmre veszi Rasch kisasszonyt (akit Julia Wieninger alakít bámulatos minimalizmussal), miközben egyes mozzanatok, például a kézmosást, töredékes videofelvételekben látunk, egy másik színésznő előadásában, a hangeffektusokat pedig részben a nyílt színen látható zajkeltő szereplők, részben a kívánsághangversenyen fellépő vonósnégyes adja. Nagyszabású, szemlátomást kollektíven létrehozott kiállítás, amely koncepcionálisan dolgozza fel a témát: egy magányos, kétségbeesett emberi lénynek a színházban számos együttműködőre van szüksége, hogy helyzetét kibonthassa. Közben olyan valóságmorzsák tűnnek fel, mint a hetvenes évek egy rég elfeledett cigarettamárkája vagy az öngyilkosságot megverselő amerikai költőnő, Anne Sexton egyes sorai (amelyeknek vajmi kevés közük van a kroetzi „tényálláshoz”). Mindez magas fokú műviséggel van lehatárolva, és technikailag tökéletes – ám Goschhoz és Schlingensiefhez képest még német viszonylatban is hideg, sőt, ki kell mondanom, jóformán üres munka, figyelemfelkeltő kiállításban. Mindazonáltal Mitchell mégis elismerésre méltó továbbfejlesztője az új színházi technikáknak. Míg Gosch a színészt emeli ki, ahogy belép és ahogy játszik, Mitchell egy közvetítő médium-apparátust mutat be, amely kétségkívül hozzátartozik kulturális észlelési mechanizmusunkhoz, a színházban azonban különlegességgént jeleníthető meg.

A fejlett technikától Andreas Kriegenburg sem retten vissza. Az 1963-ban született művész már évek óta a középnemzedék egyik legjelentősebb rendezője, akit többször is meghívtak a Színházi Találkozókra, főleg a müncheni Kammerspielében és a hamburgi Thaliában készített előadásokkal. Kriegenburg, aki hajdan, a kilenc-

venes évek elején Castorf Volksbühnéjében debütált meglehetősen bolondos munkákkal, mára egészen sajátos optikájú, melankolikus-filozofikus előadások mesterevé vált. Figurái riktóra sminkelt arccal, csendes szövegmondással bolyonganak megannyi alvajáróként a világirodalom nagyszabású anyagaiban, avagy Dea Loher legújabb darabjában. Kriegenburg expresszionista álomszínházában hangosan szól a halk, és félelmetessé lesz a riktó. Kafka *A peré*hez, melyet saját átdolgozásában vitt színre a Kammerspielében, ő tervezte a díszletet is: egy hatalmas szemet, amelynek forgószínpadként meghajlított pupillája, benne Josef K. szobájával, mögötte üres szürkeséggel, hézagtalanul megvalósítja a színház mint pszichoanalízis fogalmát. Nem kevesebb mint nyolc Josef K. lép fel a darabban, hogy további figurákkal karöltve mondják el K. történetét, artistikusan kapaszkodnak a pupillában lévő szoba asztalába vagy ágyába, s a végén megnyomorodva mozognak fel-le egy Jacques Lacan analíziseit idéző, önarcképszerű forgó korongon, akár egy óriáskeréken. Mint irodalmi feldolgozásból színészi feldolgozással született színpadi fantázia Kriegenburg *A pere* volt számomra a favorit, amely ismét bizonyítja, hogy ez a rendező nem kaptafára dolgozik. Itt, ahol a konkrét színpadot a belső és a külső kép duplafedelősége alkotja, a Laurent Simonetti zenélőóraszerű muzsikájával kísért álomszerű elbeszélés keretében sikerült létrehozni egyfajta asszociatív színházat, és még annál többet is. Nemzedékéből Kriegenburg mutatta meg a legplasztikusabban, mire képes legjobb hagyományai folytatójaként a fiatalabb évjáratú német színház. Privát vagy politikai, avagy privát és politikai értelemben ez a magas művészi értékű előadás nem provokál vitára, mint Schlingensief esetében – de hát ez volna az egyedüli cél? És K. nem érdemli-e meg továbbra is, hogy őt keresve a saját szemünkbe nézzünk?

A vitára leginkább ingerlő klasszikus-előadást azonban Nicolas Stemann hozta el a hamburgi Thalia Színházból, Schiller *Haramiák* című műve alapján. Az előadás arra épül, hogy a Sturm und Drang e legfontosabb színpadi művében Karl és Franz Moor, az egymással olyannyira ellentétes fivérek azonosak egymással, és ezért, kiváló színészekre osztva, mindjárt meg is négyszereződnek. Az 1968-as születésű Stemann számára a téma így summázható: egy előre rögzített nemzedéki rendszerben ellenzékiség és alkalmazkodás között nem születet igazi lázadás. A kész családi struktúrákon megfeneklik még egy igazi rablóbanda is (amely itt a tősgyökeres, polgárelenes nyugat-európai terrorizmusból merít). Az igazán érdekes az a mód, ahogy e mozgás a színpadon megvalósul. Schiller színpadképei, a vár háttere előtti középkori várossal, ma már nemigen ábrázolhatók, így hát a nyitott színpadon, a színészek háta mögött, alapos felnagyításban jelenik meg egy minikamerá-

A per

Arno Declair felvétele



Sirály

Matthias Horn felvétele



Egy börtönpszichológus fia

Reinhard Werner / Burgtheater felvétele

val felvett modellvasút-rendszer, ahol még a tűz is igazi. Ez korántsem hat olyan prózai módra kijózanítóan, mint Katie Mitchellnél, és csodálatos trükkhatásokkal kápráztat el. Stemann kapcsán újra fellángoltak a régi viták, hogy szabad-e a klasszikusokat így, aktuálisan értelmezett dekonstrukcióként színre állítani. Goethe *Werthere* és Kleist *A heilbronni Katicája* után ez Stemann legjobb, saját témájához igazított klasszikusfeldolgozása.

Ezzel már ott is vagyunk az ismerős témánál, amely az idei Színházi Találkozót is foglalkoztatta. Akár idegen, akár maguk készítette anyaggal dolgoznak: nem a rendezők-e a tulajdonképpeni szerzők? Schlingensief talán nem testesíti-e meg az író-rendező fogalmát, és nem áll-e közel hozzá a maga Schillerjével egy Stemann? És nem rokonuk-e Kriegenburg, az átdolgozó, rendező és díszlettervező, még akkor is, ha nála nem oly nyilvánvalóak a személyes vonatkozások, amelyeket a maguk részleteiben nem is ismerhetünk? Erre két, igen eltérő válasz született. Joachim Meyerhoff, a középnemzedék egyik sztárszínésze egy szcenírozott felolvasásban önéletrajzi témával jelentkezett *Egy börtönpszichológus fia* címen; Martin Kušej pedig a bécsi Burgtheaterből hozta el Karl Schönherr *A nőstény ördög* című, 1914-ben íródott és azóta feledésbe merült „trio infernalé”-jét. Ezzel a paletta, ha talán nem is teljes, de kerek lett. Schlingensief, Gosch és Kriegenburg munkáiról mindenképpen érdemes tovább vitatkozni. Ezeket az alkotásokat kellene még sok helyen hozzáférhetővé tenni. Feltétel nélkül, és nem érzelemmentesen.

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT



Tomba Andrea

Moszkva, tiszta pszichó

ARANY MASZK FESZTIVÁL



1.

A válság szó az orosz (nemcsak színházi) közegben gyakrabban hangzik el, mint nálunk, miközben maga a válság még talán kevésbé érzékelhető. Persze: nagyobb a tét, ebben az országban sokkal több pénz van, és sokkal fontosabb a halandó ember életében. Ezt a hihetetlen pénzszagot – a rendkívül szennyezett levegővel együtt – az ember azonnal megérzi, ahogy leszáll Seremetyevón: ennyi nagy és drága autót sehol a világon nem látni, ilyen világmárkákat és üzleteket Pesten hírből sem ismerünk, és az ember már az első estén döbbenet nézi a fesztiválon kapott színházjegyet, mellyel Alvis Hermanis produkciójára, a *Suksin történeteire* nyer belépést: ötezer rubel, azaz több mint 110 euró (igen kedvező árfolyamon számolva mintegy 33 ezer forint). Egy átlagos orosz színházi előadás.

Kérdezem is a színház dramaturgjától, miért kerül ennyibe. „Ha egyszer megveszik ötezerért! Ha pedig – folytatja – ezer-ezeröttszázért adnánk, felvásárolnák a jegyüzérek, és öt-, tíz-, tizenötezerért adnák tovább.” A Művész Színház bizonyos előadásai hétezer rubelbe (kb. 160 euróba) kerülnek (szakmai jegyet pedig ott soha nem adnak, panaszolják). Miközben ugyanolyan, garantált állami támogatású színházi rendszerben vagyunk, mint itthon. Mintha egy Katona vagy Örkény színházbeli előadásra 35-40 ezer forintért lehetne jegyet vásárolni. Úgy tűnik, ez a színházi rendszer egyszerre szívná (szívja) le az államtól a lehető legnagyobb támogatást – hatalmas lobbimunka is áll egy-egy igazgató mögött –, és húz ki a közönség zsebéből ugyanannyit. Egyszerre állami szubvenció és piaci viszonyok: az új orosz színházi kapitalizmus.

És mindezzel együtt az orosz színház válságban van, de nem anyagiban. Ezt ez a fesztivál is mutatja, és hiába faggatjuk a kritikusokat, hogy tényleg az itt látható-e a legjobb, fejüket ingatják. A válság valahol itt kezdődik el, ezekkel a hihetetlen jegyárakkal. Ezzel a színház és közönsége közötti, pénz által túlságosan meghatározott – másként nem mondhatom – romlott viszonytal. S amit most látunk belőle, még nem a végjáték.

Mert az orosz néző továbbra is ájultan rajong kedvenc sztárjaiért, s még a legvacakabb, legósdibb előadás után is megrohmozza őket ízléstelen virágcsokraival és plüssállataival; nyílt színi taps fogadja a színpadra belépő színészt, mielőtt még kinyitná a száját. Ettől a sztárkultusztól óvott, ettől akarta megtisztítani a színházat az induló Sztanyiszlavszkij, hiszen ez eleve lehetetlenné tesz bármilyen hiteles játékot.

Ugyanakkor ezek a rajongók távolról sem tekintik „szentnek”, de még csak tiszteletre méltónak sem a színpadot: önfeledten sms-eznek, fogadják hívásaikat, sutyorognak, zörögnek az előadás alatt. A pénz arroganciája ez. A szovjet korszak fegyelmezett színházkultusza oda lett. A jegyet megfizetni képtelen nézők pedig ezalatt tömött sorokban várják a színház előcsarnokában, hogy valahogy bekuncsoroghassák magukat. A jegyüzérek aratnak.

A színházi viták, úgy tűnik, továbbra is az ingatlanok, tehát a *vagyon* körül folynak. Pjotr Fomenkónak a „zsiros” 2000-es évek hozadékaként megépült új, szépséges, vígszínháznyi méretű teátrumában szörnyű avított előadásokat látni. Mintha a legjobb orosz színészi hagyományokra építő finom, kísérleti kis műhely,



átkerülve a nagy, sok száz férőhelyes térbe, a Brook-féle Halott Színházat kezdené művelni, mondván: ezt akarja látni a közönség. A napjainkban legjobbnak mondott orosz repertoárszínházat, az egyetlen igazán jelentős nagyszínházi épületrekonstrukciót magáénak tudható, Valerij Fokin vezette pétervári Alekszandrinszkijt a tavalyi számos Arany Maszk-díj után az idén magas árai miatt nem tudták meghívni Moszkvába. A fővárosban megépült Szergej Zsenovacs színháza (aki főleg főiskolai csapatával dolgozott), folyik a Bolsoj rekonstrukciója (beláthatatlan, hogy meddig), és huszonnégy (!) éve tart a műemlék épület Kors Színház (mai nevén Tyeatr Nacii) átépítése, amelynek művészeti

helytel rendelkező Művész Színház igazgatója egy újabb kihelyezett tagozat építéséért lobbizik a városnál, a meghallgatáson fejből idézi a színház mérlegét, bevételi, látogatottsági adatait, ám amikor a művészi munka kerül terítékre, papírjából kell puskáznia.

A színház és közönsége közti paktum, e mérgezett viszony következtében a színház azt mutatja, amit a néző látni akar. A szép orosz múltat, az ártatlan történelmet, gyönyörű embereket, legyen ez a XIX. század vagy a hatvanas évek. Mintha nem 2009 Moszkvájában lennénk, ebben a pezsgő, olykor hektikus, de fiatal és farsztóan energikus hatalmas városban, hanem a múltban. Mintha az orosz színház folyton a Sztanyiszlavszkij-féle *Három nővért* játszaná újra egy egyre kopó és egyre kivehetetlenebb filmszalagon. S közben éppen azt felejtik el, hogy ez a játéktípus, nyelv, színházzszemlélet a maga korában jelen idejű volt.

A kontemporaneitás, a saját korával való együttélés fájdalmasan hiányzik a mai orosz színházból. És a társadalomból is. Amely azért nem tud (művészileg, de legalábbis a színház területén) megérkezni a saját jelenébe, mert nem tisztázta, nem emésztette meg a múltat, „nem számolt el” vele; a múlt vezetői és mentalitása uralkodik az ország felett, és a kapitalista új világban a cenzúra, ravaszul és okosan, nem mindent, „csak” a lényegét, a meghatározó médiumokat, a vezető tudatformáló eszközöket tartja ellenőrzése alatt. A periférián mindenki azt beszélhet, amit akar, ez azonban nem jut el a tömegekig. Oroszországnak meglehetősen torz képe van önmagáról, totálisan hiányzik belőle a saját múltját-jelenét reflektáló kulturális tudat, és a szovjet mentalitás szinte észrevétlenül nyomul be a réseken. Az országot meghatározó romlott politikai viszonyok, a nagyhatalmi törekvések, a birodalmi-bizánci külsőségek, a közös gondolkodás és a demokrácia hiánya mélyen tükröződnek a színpadon. A kilencvenes évek végének reménykeltő demokratikus társadalmi folyamatai, mozgásai mára perifériára szorultak, hangjuk immár nem befolyásoló tényező,

nem közönség- és tudatformáló erő. Brezsnyev pocsolójában vagyunk, fogalmaz egy fiatal szociológus: semmi sem történik, nincs remény a változásra.

A nagyszínházi előadásokban semmiféle kritikai gondolkodás nem tapasztalható. Lev Dogyin nyolcvanas évek végi egyszerű előadásai, a *Fivérek és nővérek*, *A ház* egyszerre nyújtott megdöbbentő képet az orosz falu tisztaságáról és szegénységéről, kiszolgáltatottságáról. Ennyi daloló, boldog parasztot, orosz népdalt, ennyi románcot meg ennyi Szép Orosz Embert ellenben még egyetlen orosz fesztiválon sem láttam, mint 2009 tavaszán. Ennyiszor még nem hallottam a Volgát emlegetni. És ennyi orosz művel sem találkoztam, amelyek közt nagyítóval kell keresni a kortársakat. Múltba révedő, hamis tudat, szépélgés ural mindent.



1. Suksin-történetek
2. Gogol. Estek
3. Moszkva. Pszicho



vezetője, a sztárszínész Jevgenyij Mironov magánál Putyinnál próbálta kijárni a befejezését (ígéretet kapott). A hatalommal továbbra is jóban kell lenni, és e nagy, általában öreg színházvezetők, mondják, csak lábbal előre fognak majd távozni. Az új, fiatal művészeti vezetők csak a periférián lévő helyeken dolgozhatnak.

A „Színház és válság” című kerekasztal-beszélgetésen Marina Davidova kritikus, amúgy illő tisztelettel adózva az orosz színház legnagyobb mesterének, Anatolij Vasziljevnek, úgy véli, a Mester azért vonult önkéntes száműzetésbe, mert nem két, hanem csak egy színházat birtokolhatott, a kisebbik játszóhelyét, a Povarszkaja utcait elvette a város (és „csak” a csodálatos, az ő igényei szerint épített Szretjenka utcai épületet hagyta meg neki). Davidova maliciózan említi azt is, hogy Oleg Tabakov, az amúgy is három játszó-



Elretentő példa Tom Stoppard *Az utópia partja* című gigantikus műve, melyet kilenc órában játszanak (bár mi korán megszökünk): nagyszerű díszletek, gyönyörű pasztell ruhák és felületes játék, tét nélküli szépelgő elmerülés az orosz múltban. A díszletmunkások, miközben teljesen fölöslegesen tologatják a hatalmas térben a tárgyakat, gyönyörű népviseletben nagyszerű dalokat énekelnek. Tömény színpadi hazugság. Elretentő a Fomenko-műhely *A hozomány nélküli menyasszony* című Osztrovszkij-darabja, amelyben néhány nagyszerű színész játszik egy ugyancsak „szép” és tökéletesen tét nélküli, a jelenhez semmivel nem kapcsolódó, nem történő színházban. Osztrovszkij *Viharát* Lev Ehrenburg Európa-szerte híressé vált, sokat utaztatott rendezésében látjuk. Lehet, hogy ez az orosz színház legjava, tűnődöm, sok folklórellemmel, erős teatralitással és fizikai színházzal: olyan, mint egy régi, húsz évvel ezelőtti Dogyin. Nem tűnik kortárs színháznak, még ha kivitelezése igényes is.

Az egyébként ígéretes *Leningradka* (a pétervári KUB színház produkciója) a blokádról szól, árnyjáték, báb-színház, film keverékével, nagyon leleményes és olykor megfeszítő technikával; egy magára maradt, éhező kislány történetét beszéli el, akit egy rokonszenves házi szellem, manó, az orosz „domovoj” segít a túlélésben. Az egész azonban a szovjet történelemszemlélet hamis tudatának iskolapéldája: Vlagyimir és a áldozatok, az igazságos háború hősi városa; a darab végén mintha csak egy szovjet propagandafilmet látnánk, amelyben a „Senki sem akar háborút” refrént ismételtetik, miközben elaggott háborús veteránok vonulnak fel a képeken. A Győzelem Napján, május 9-én a felvonulásokat nézve a tévében, nem tudnánk megállapítani, hogy nincs már Szovjetunió, ha a bábmeszködő közönség nem mobilozna közben. A haderő fitogtatása, az egész történelmi szimbólika és teatralitás: minden a múltat idézi. Miközben egy olyan országban vagyunk, ahol kimondatlanul, etnikai alapon háború folyik.

Vlagyimir Pankov hangszínháza, a moszkvai Soun-Drama az elmúlt évek orosz *delikatesze* volt: fillérekből létrehozott produkciója, a *Vörös fonál* bejárta Európát (nálunk is megfordult). Pankov mára nagyszabású színházat üzemeltet, sok technikával, komoly felszereléssel és – gyaníthatóan – pénzzel. *Gogol. Estek* című, Gogol ukrán tematikájú elbeszéléseitől ihletett, kétrészes darabjához Ukrajna eldugott falvaiban végzett néprajzi kutatásokat, népviseletet, dalokat, zenéket gyűjtve. A vállalkozás nagyszabású, az eredmény azonban kétséges: a produkció zenei anyaga gazdag, teatralitása, drámai anyaga, dramaturgiája azonban igen csak szegényes. A nagyjából zenélésből, dalokból, olykor táncokból álló előadás a „nagyon kortárs színház” és a random-dramaturgia képzetét kelti, miközben mégsem különbözik egy folklóresttől. Pankovot megrontotta a pénz, ingatja a fejét egy kritikus.

Alvis Hermanis először rendez Moszkvában (csak a saját nagyszerű rigai csapatával szokott dolgozni). Most a Tyeatr Nacii meghívására (amelynek nincs saját társulata) a *Suksin-történetek* című nagyszabású előadást állította színpadra. Tíz, egymással össze nem függő, de mégis egységet alkotó történetet, amely „hosszú, mint az élet”. Minden a nagyszerű, mesteri rendezői kéz munkáját tanúsítja: valamennyi történet-

hez külön díszlet jár, hatalmas, gyönyörű fotók a háttérben, amelyeket vigyázó kezek hoznak-visznek. Suksin vidékének képei, lakóinak portréi: gyűrött arcú, mosolygós emberek, öregek, fiatalok, akiknek vonásaira valahogy ráírta magát az élet. A történetek egyszerűek, hétköznapiak, mint Hermanisnál, a mindennapiság, az egyszerűség költőjénél mindig: egy pár fehér lakkcsizma megvétele, a csábos orvosnő története, a táncos lábú férfi kalandjai, a fizetését mikroszkópra költő férjé, satöbbi. A szöveggel való munka – maga az adaptáció is tanulságos – és színrevitele is kivételes. Azonban Hermanis nem tudta legyűrni az orosz színészeket. Két sztár is játszik előadásában, Jevgenyij Mironov (aki nyílt színi tapsot kap, amint belép, és minden „produkcióját” lelkesen üdvözlők a nézők), valamint a filmekből is ismert fiatal színész, Csulpan Hamatova. A többiek csak adják alájuk a zenét. Mironov hihetetlenül technikás színész, mókázik, mórrikálja magát, ez a fajta orosz sztárkultusz, a közönséget kiszolgáló színészet azonban szétveti Hermanis finom, egészen más emberi dimenzióban zajló játékát.

Rimas Tuminas, aki nemrég lett a Vahtangov Színház vezetője, a *Troilus és Cressidát* vitte színre. Izgalmas, a litván színházi nyelv képi és gesztikus hagyományaira építő előadása éppen a fent jellemzett sztárkultuszra játszik rá és ironizálja, megkísérli kimozdítani a saját szoborszerű nagyságába belemerevedett színészetet. Akárcsak Dmitrij Krimov az oroszok színházi mobilizációs szokásait. Krimov – egyébként Anatolij Efrosz fia –, ez a „későn érő” rendező a mai orosz színpad művészi, emberi, morális szempontból egyaránt egyértelműen legizgalmasabb alakja, aki nem a pénz kiszámítható útjait, hanem a sajátját járja.

Az ukrán származású, de világszerte (sokfelé, mostanában főleg Németországban élő és dolgozó) Andrij Zsoldak *Moszkva. Pszicho* című produkciója – Krimov munkái mellett – az egyetlen olyan esemény, amikor végre a mai Moszkvában, ebben a nehéz, romlott, pénzszagú világban érezhetjük magunkat. Zsoldak valahogy kívülálló, nem moszkvai, nem orosz, de mégis belülről tudja ábrázolni. Az antik *Médeiát* Hitchcock *Psychójával* összeházasító produkció mai orosz nagypolgári környezetbe vezet, üvegfalú, konténeres színpadi világba, élő videóval, kivetítőkkel, sokféle médiummal (erősen emlékeztetve Frank Castorf színházára). Az elképesztő erejű, kis termetű, még ma is tökéletes testű, ötvenhat éves Jelena Korenyeva állítólag húsz éve nem volt színpadon; az egykori híres filmsztár (aki 1982-ben Amerikába költözött) a nézői képzetben gyönyörű, örökké fiatal nő maradt, s éppen Médeia szerepében tér vissza, hogy saját életkoráról beszéljen.

Férfihatalom, dollárkötegek, bűnözés, kortárs örület és szorongás, a kép és a hang agressziója, nők mint babák és démoni őselemek, kiszolgáltatottság és megfelelni akarás – mindez egy morálisan és vizuálisan is vad, romboló, kapkodó, fojtogató, mai előadásban. Amely külsőségeiben németes, mondják is az oroszok elutasítóan: „eto nye nas”, mármint hogy nem az övék, hogy ez import esztétika. Pedig dehogy, ez nagyon is a tietek, mondom én, a messziről jött ember, mert nem Csehov pasztell ábrándjait látom utcáitokon, hanem ezt a Moszkvát, ami szerintem most, ebben a brezsnyevi állóvízben valójában tiszta *psycho*.



Bérczes László

A hetedik

DMITRIJ KRIMOV RÓL

Naponta eszembe jut majd az előadás, ahogy a mozgólépcső felé igyekezvén a farzsebemben matatok, és fásult karszalagos honfitársaimnak mutatom a bérletem, melyben a gyűrtött fotó mögött ott bújik az az újságpapírfecni, ami most még a térdemen pihen, hogy aztán a pillanatnyi eufóriától vezérelve érzélgősen zsebre vágjam azt, úgymond, emlékül, hogy lám, itt is jártam, immár nem először, és hogy egy darabig sose felejtsem el ezt az estét. Az *Opus 7* című előadásról, a Drámai Művészetek Iskolája, azon belül is Dmitrij Krimov és fiatal csapata legújabb produkciójáról, illetve annak is első egységéről, a *Családfáról* van itt most szó. A Szretjenka utcai legendás, Vasziljev-féle épületben üldögélünk (említett mesternek nincs már köze az épülethez, de hát mégiscsak ő hozta létre, és bárhogyan alakul is a sorsa az épp magyarországi rendezésre készülő, külföldön bolyongó színházi prófétának, és bárki rendez is itt akár zseniális eseményeket, mint most és már nem először Krimov, ez már mindig a Vasziljev-féle épület marad), és azt látom, minden néző és persze játész személy térdére, karjára, vállára, hajába papírfecnik ragadtak, de illendőségből és szemérmes romantikából valahogy senki nem szabadul tőlük, nem söpri le ingerülten a szemetet a padlóra, sőt a szünetben mintha egy-két szentimentális társam is belopná azt táskája oldalzsebébe. Lapulhatna ott már egy másik papírfecni, rajta szavak, mondatok szilánkjai, egy nagy spanyol író Krimovék által néhány éve megidézt hősének történet-törmelékei: a *Donki Hot* címmel játszott varázslatos játékban a kifeszített óriási lepedő mögött a homokban talált embert fűrészszel, fejszével, szikével vágja-darabolja az alapos boncmester, az asszisztens vödörbe gyűjti a félredobott, felesleges dolgokat, köztük a lefűrészelt koponyában talált könyv lapjait, hogy azokat hanyag mozdulattal a néhány ecsetvonással paravánra festett vécészsébe öntse. A fehér köpenyes, bájos lányka gumikesztyűs kezével kicibál azért néhány papírfecnit az eltömődött budiból, és megpróbálja kibetűzni az elmosódott szöveg-roncsokat, hívja a többieket is, hogy a kiterített üres csontváz felett kézről kézre adják a talált szöveget, s jelenükbe emeljék, életre keltsék a benne rejlő talált sorsot.

(előhívás)

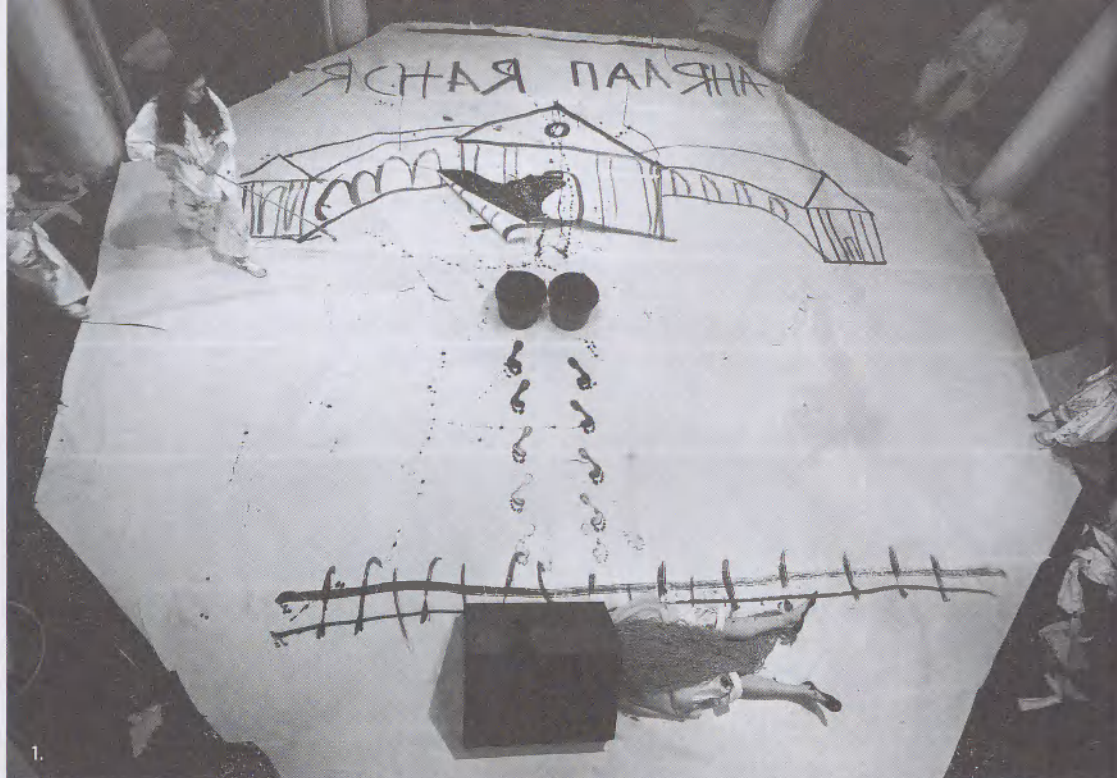
A *Családfában* alkalmi szélvihar repítette be a sok ezer papírdarab-sorsot, amikor is a velünk szemben húzódó kartonpapír falból akárha sírkövek buktak előre a kivágott metszetek, és a mögöttük támadt sötétlő

útból, a múlt végtelen teréből felénk zúdult, ránk hullott a papírtenger. Sírkő, írom, hisz mi másra gondoljak, amikor a szereplők előbb vödörnyi fekete festéket zúdítanak a falra, abból madzaggal-rongyokkal figurákat, zsidókra hajazó alakokat festenek-ragasztanak, majd éles késekkel shylocki gesztussal kimetszik a felvázolt testekből az íves sírköveket – és ahogy mi most araszolgatunk vissza a történet idejében, úgy halászszák ki ők is a múlt tényeit a tengernyi tépett papírból. Kezükben újabb és újabb fecni, olvassák a neveket, valaha volt emberek neveit, ennyi az élet, mondja Krimov, egy semmibe merülő név egy tépett papíron, és nem ennyi az élet, mondja Krimov, ahogy milliárdnyi halálból araszol ő is visszafelé, vissza egészen a születésig.

Születés, halál, s közte az élet – mi más is foglalkoztatna egy valamirevaló alkotót, de Krimov minden előadása arról beszél, hogy a kettő, születés és halál maga az élet. Krimov a múltba kapaszkodik, és a következő, ismeretlen pillanatot ragadja meg vele. A papírtengerben fotókra lelnek a játészók, mondják-mutatják a neveket, az egyszeri, már soha vissza nem térő vonásokat, s mögülük hiábavalóan, de rendületlenül életet hívnak elő az élők. Előhívás, mondjuk a szót találón, és most, amikor szakállas, pajeszos, rég volt arcokat mutatnak, akárha tükröket elém, eszembe jut a délelőtti vizsgaelőadás, ahogy ott Krimov képzőművész tanítványai *Katyerina álma* című előadásban serényen mozgatják a sötétülő fotópapírokat, hogy aztán a kifeszített zsinegekre tűzzék őket száradni, és hogy együtt vizsgáljuk, előbukkan-e már végre az a bizonyos személy, akit tulajdonképpen senki nem ismer, és aki, annyian mondják, valaha létezett, és ezt meg azt gondolt, álmodott és cselekedett, meg is nevezik őt, már nem emlékszem, kit, ahogy megnevezhetnének sokmilliárdnyi személyt, kik mind léteztek már, és nevük örök feledésre ítélve ott árválkodik valamelyik papiroson. Fotók, ilyen-olyan jelentéktelennek tetsző dokumentumok, talált tárgyak, mik által életet próbál lehelni a múltba, és hiábavaló kísérlete által egyúttal azzal szembesül és szembesít: fotón, elhagyott bérleten, papírfecnin forgunk bele mindahányan az örök világegészebe. Azt is mondja, mindez fájdalmas, humoros, szépséges – és maga a törvény. Eszembe jutnak a *Donki Hot* fekete kabátos alakjai, kik döbbenet tapaszthatják, cipőjükből, kabátjuk ujjából, hajukból, zsebükből, bőröndjükből homok hull, végtelen, majd e homokdombot gereblyézik ugyanők madárszárnyként

repdeső fémvillákkal, és teremtenek cirkszi porondot ahhoz a játékhoz, ami még csak most születik, mégpedig éppen ezekből a mindenkori szomorú nagykabátokból, ahogy egyikből dáma, másiból pap, harmadikból fess hercegnő lesz – és azt már csak ezek az eleven fantáziájú tervezőhallgatók és színészek tudják, hogyan lesz egy pillanat alatt nagykabátból frakk, színes kosztüm és más egyéb. Porból porrá, mondják Krimov előadásai,

ám ezt a szelíd mosolyú, türelmes és halk szavú embert és sugárzó, fényes tehetségű társulatát valójában az a villanásnyi pillanatra felcsillanó-kiragyogó élettörődék érdekli, ami por és por közt mindahányunknak megadatik. E közös motívumot könnyen megleljük a további előadásokban is (*Árverés, Démon, Tehénke*), sőt eme esszékiismeretnek éppen ez lenne szemérmes szándéka, hogy e néhány éve indult, hetedik darabjánál¹ tartó kicsiny, ám annál jelentősebb életmű, megkockázatom: az elmúlt évek orosz, sőt európai színházának egyik legjelentősebb (és még mindig csak ígéretes) életművének közös vízjelét-vízjeleit a legutóbbiból, az *Opus 7*-ből kibontva akár csak érintőlegesen sejtetni, megérzékelteni tudja. Ez utóbbi előadás alkalmas erre, mert összegzése, sűrítőménye az eddigi munkáknak. Eldőlni látszik, ami valójában mindig is nyilvánvaló



¹ *Nem tündérmese, Démon, Donki Hot, Árverés, Tehénke, Opus 7* – kérdésemre, hogy miért 7, ha csak 6 előadást csináltak eddig, Krimov azt válaszolta, *Három nővér (Lear király)* című korábban készült, általam nem ismert előadását is munkái közé számítja.

² „Úgy kerültünk kapcsolatba, hogy megnézte legelső előadásunkat, amikor a színészek és a tervezők még csak másodéves főiskolások voltak. Ez volt a *Nem tündérmese*. Tulajdonképpen vizsgaelőadásnak készült, amivel magamat akartam megajándékozni ötvenedik születésnapomon. Hol itt, hol ott próbáltunk, ez egy struktúrán kívüli, »partizánmunka« volt. Aztán vettem a bátorságot, és megkértem Vasziljevet, hogy az utolsó két hétre engedjen be bennünket a színházába. Legnagyobb megdöbbenésemre beengedett. Aki járt már ott, tudhatja, hogy ebbe a kolostorba bejutni a legnagyobb kiváltságok egyike. És ha már bejutottunk, titkon abban bíztam, megengedi majd, hogy néhányszor játszassuk is ott az előadást. Ő komor képpel végignézte, aztán behívatott magához. Rosszat sejtettem, és úgy ültem ott vele és két titkárnőjével szemben, mint aki az utolsó ítéletre vár. »Ezt a produkciót felvesszük a színház repertoárjába, az előadás résztvevőiből pedig hozzanak létre egy műhelyt, egy társulatot.« Nem kérdezett, hanem döntött. Én meg nem hittem a fülemnek. És ezek a másodéves főiskolások tojáséhéjjal a fenekükön egyik pillanatról a másikra »társulat« lettek, a Drámai Művészet Iskolájának színészeiként munkakönyvet, pénzt kaptak, sőt, automatikusan az Európai Színházi Unió tagjai-vá váltak...» (Beszélgetés Dmitrij Krimovval. *Paralell*, 2008/1.)

volt, de Krimov tétován lebegtetett magának valami nem létező menekülési útvonalat: ő és diákjai – fogalmazunk hivatalosabban: a Drámai Művészet Iskolája, benne hét-nyolc ifjú színész és változó számban tevékenykedő tervezőhallgatók – állandó társulattá váltak, fizetéssel, épülettel, tehetséggel és mindezekből következő mérhetetlen felelősséggel a mai orosz színház meghatározó jelensége lettek. A nem hivatalos, de végül is mindennél többet érő jogosítványt évekkal ezelőtt megkapták, amikor is néhány próbára bekérdeztek Anatolij Vasziljev színházába, aztán a mester invitálására ott ragadtak, egyik pillanatról a másikra társulatnak neveztettek, és a periférián tévelygő megnevezetlenségből ők maguk lettek a legendás Drámai Művészet Iskolája.²

(kéz a kézben)

Első, *Nem tündérmese* című, még szöveg nélküli kísérletükkel cseppentek a Szretjenka utcába, hogy aztán

már ott folytatva a munkát, igazi tündérmesét írjanak. Említett produkcióról még csak sejtem, a többiről tudhatom: a különböző műfajok sajátos ötvözetét hozzák létre – és ezzel természetesen még nem mondtunk semmit, hiszen produkciók ezreiben, tudatában vannak ennek az alkotók vagy sem, találkozik kép, zene, élő-mozgó-beszélő személy. Legszívesebben a nyilván csontig rágott, esztéták által talán már idejétmúltnak tekintett eizensteini képletet hozom elő iskolásan, noha ő azt a filmi vágásra értette ($1+1=3$), és eme hivatkozott egyenletet igencsak árnyalni illik, ha Krimov módszerére kívánjuk vonatkoztatni: első a papír és ceruza, de inkább ecset – a *Démon* több szintről, mindig felülről nézhető porondját üres, letéphető, cserélhető papírrétegek fedik, a játszó (vagyis inkább csak teljes természetességgel jelen lévő és munkálkodó fiatal emberek) azokra számunkra még összefüggéstelen vonalakat festenek, próbáljuk kitalálni, mi készül (Krimov erre épít, mert éppen így tud meglepni bennünket), egyszer csak a semmiből előtűnk-alattunk az első emberpár, a festett papírra csalinkázik egy kötéldarab, megjelent hát a kígyó is, s vele előkerül egy tárgy, az alma, mi más, az eseményeket felgyorsítandó ott serpetertél egy dzsesszt improvizáló szaxofonos is, az almat Éva szájához illesztik (továbbra sincs semmiféle

úgynevezett színészi alakítás, hanem csak gyermeki koncentráció és fantázia – erről később bővebben), az alma a feltépett papírlap alá csúsztatva Éva hasába kerül, és íme, megtörtént a bűnbeesés, felzeng Mozart, a munkálkodó fiatalember akárha maga az Úr lenne, üti-veri-korbácsolja a kígyókötéllel a bűnös emberpárt, szakad-repül a festett csomagolópapír, mélybe bukó fehér angyalként hullik a papír fentről is, káosz van, örök világrendbomlás... később régi lemezek százeit szórják szét a fehér papíron, a kezüket festéktől védő sárga kesztyűket melléjük illesztik – és előttünk Van Gogh napraforgótengere... A *Tehénke* című együgyű mesében a velünk szemben árva hokedlin üldögélő lányka mögött száradni akasztott lepedőre mezőt s ott bóklászó tehenet vetítenek, az állat rávetítődik a lányka blúzára, tovább baktat, úgymond, s immár a jámbor lánykából tehénke lesz, ő kapja nyakába a kötelet, ő lesz a legényke baráti társa, gyermekkorai szívbeli emléke... Mindezek utóbb jutnak eszembe az *Opus 7* felől gondolkodva, most csak bámulom, térde-men a papírfecsnivel, ahogyan a szereplők a velünk szemben húzódó paravánfal előtt megállnak, s ahogy fekete nagykabátjukból kibújnak s előrelépnek, a kabátok, ki tudja, hogyan, a falon maradnak – apró csodákkal teli az előadás, mondhatjuk: ügyes trükkök ezek, csakhogy nem céljai, hanem villanásnyi állomá-sai annak a folyamatnak, melyben a múlt árnyai, álmaink titokzatos alakjai, egy másik világ nagyon is való-ságos szereplői felbukkannak, mert nem a trükk a fontos, hanem a folyamatos születés és elmúlás: a kabátok ujjából kezek bújnak elő, az egyik most int, hívja a kicsi, kopasz, riadt zenészt, ismerős szereplő, a Csehov-művekből összerakott *Árverés*ben is ott zenélt a háttérben, zenélte az elveszített tárgyak, emlékek, érzések fájdalmas himnuszát, harmonizálta a *Tehénke* kiskamaszának vágyott multságát, amint a gyönyörű lánnyá változott kistehén árnyékképe csábító táncot



1. *Démon*
2. *Tehénke*
3. Sosztakovics
(*Opus 7*)
4. *Családfa*
(*Opus 7*)



lejt, és Boris Kovač immár emb-lematikussá vált balkáni apo-kaliptikus muzsikájára táncol-ni hívja a fiúcskát, hogy utolsó tangót járjanak, mielőtt a menyasszonyi ruhába bújt, szabadságát visszanyert leányka-állatka boldogan kiszaladna a rétre, a sínekre, hogy aztán bután-bambán az érkező vonat alatt lelje halálát, s a fiúcskából férfit keményítene a veszte-ség... – na, őt hívja ellentmon-dást nem tűrőn az a felemel-kező kar, emberünk félve oda-merészkedik, a kéz a mellső zsebből kicsi trombitát húz elő, megszólal a körtánc hívó zenéje, a halott kabátok kezei összekapaszkodnak, szereplő-ink csatlakoznak, kéz a kézben élők és nem élők, fújja a kis-ember, profán himnuszra fo-rognak kabátok és emberek a milliányi név papírtengerében.

**(bábok, emberek)**

Ilyen halálos táncot járnak az *Árverés* szereplői azokkal a bábokkal, amelyeket a homokkal borított otthon kertjéből ásnak elő. Az otthon egy kicsi makett, „Povarszkaja 20.” – virít rajta a cím, a híres iskola címe, oda járnak-jártak a játsszók is, de tudhatjuk, ez az az otthon, ahonnan az előásott három bábulány Moszkvába vágyakozik, az otthon, amit az árverésen a jövő embere megszerez, hogy kivágja majd a cseresznyefákat, az otthon, amit így vagy úgy mindannyian elveszítünk. Tánc közben az embernői tehetetlen karcsú bábokat fekete fóliába tekerik, fülsértőn recseg a feltépett szigetelőszalag, ahogy örökre elzárja előlünk a csehovi hullákat és velük álmaikat. Szívszorító az a kíméletlen keringő is, amelyben fehérblúzos-rakottszoknyás fiatalok forognak tragikus sorsú elődeik kinagyított fotóival, köztük forog a címszereplő, Sosztakovics alakja is. A tánc végén a képeket összeillesztik, a tablóról szép, okos embertársaink néznek felénk a múltból, majd, mintegy vezényszóra, piros virág szakítja át szívüket, a Sosztakovicsot játszó szemüveges lányka fejjépe körébe zárva, akárha autólámpa fényében szűkülő állat, menekül, miközben a nyájas hatalom óriásbábja, a tányérsapkás, gigantikus bábúskája játékosan körbelöveddözi őt. Régi, rossz hanglemezről a remegő zeneszerző recsegi bűnbánó ígéreteit a XXIV. kongresszus nagy méltóságú urainak, majd felzeng a vélhetőleg címado *Leningrád szimfónia, a 7.*, és íme, a piros függöny mögé tűnt bábúskája kigyókarja meghosszabbodik, a játéktér egészét körbetekeri, bilincsbé kulcsolja a kicsi zeneszerzőt, óriás tenyere jutalmat rejt, méretes kitüntetést szűr törként a zseni szívébe, tűhegyre tűzi legújabb áldozatát, a lepketábor új tagját, hogy az hálálkodva üljön a zongorához. A fehér blúzos segítők tisztos polgári lakást ábrázoló paravánokkal körbeveszik a mestert, mintegy házi őrizettel segítve az alkotást, az ablakok függönyeit fújja a szél, ideghúrokon kalapálva sír, üvölt a hangszer, az U-alakban nyitott szobafalakkal körbefordulnak az őrizők, beláthatunk a lakásba, láthatjuk, hogy lánggra kapott a zongora, de a kicsi szemüveges ember csak veri a bilentyűket, plectsnivel átszúrt szívvel szabadon szól a tébolyult XX. század zenéje, lángok közé hullanak a dallamok.

De Krimovnál egymásba fonódik, egymásból bomlik ki, egymással alakul élet és halál. Természetes hát, hogy az eltemetett muzsika a porból is újjászületik. A fogastra akasztott kabát ujjából kibújó kéz trombitát lopott a tétován várakozó zenész kezébe, hogy az halott dallamokat hívjon elő, ide, közénk, a jelenbe, kezek csatlakoznak, élő halottaknak adnak kézfogót, járják a táncot. Majd ugyanezek a kezek szedik fel a földről a papírdarabkákat, egyszer volt életek cserepeit, s ahogy a játsszók olvassák a neveket, úgy lelik meg bennük a ritmust, a dallamot, és a halálos névsorolvasás vidám, lüktető gosszellé változik, önkéntelenül együtt mozgunk és lépünk az ütemet velük, pompás koncentrációs és ritmusjáték közben a játékos színészekkel együtt nevetünk, és ámulunk, már nem először, milyen gyönyörűen énekelnek. Legyen az az említett gospel vagy az *Árverés* gyászéneke, vagy éppenséggel a csehovi ne-

vekből improvizált rap-parádé... mindig, minden előadásban középpontba kerül a zene és az ének, és a fiatal színészek soha nem hivalkodva, de mindig gyönyörűséggel kapaszkodnak a muzsikába, mintha azt mondanák – mondják is –: Élni jó. Nevetséges ezt így leírni, mondani is az – csakhogy ők, amint megszólal a pátosz, márpedig megszólal folyton-folyvást, bedobnak egy pofátlan viccet, kinevetnek bennünket és saját magukat. Érzékeny és szemtelen fiatalok találkoztak egy bölcs, naiv, realista mesterrel, Krimovval. Ideális találkozás: amikor az előbbieket belecsúsznak a könnyben úszó, kamaszos romantikába, az utóbbi életismerete orrukra koppint, amikor pedig a rendező bácsi veszne el a nosztalgia tengerében, az ifjú színészek mutatnak neki fityiszt.

(bohócok)

Ebből a kettősségből születik a Krimov-előadások humora is: amikor például a már említett vizsgán a játsszók és velük a nézők is átítatódznak az áhítattól, és éppen felszárnyalnak az alkotás fennkölt, éteri magasságaiba, hogy ott megszabadulhassanak a mindennapok sarától, prózai nyűgjétől, becsörtet a színiiskola portása, és szabatosan megfegyvelmez bennünket, nehogy bekapcsolva hagyjuk mobiltelefonjainkat, s ha elbizonytalanodtunk volna, hogy került a portás bácsi csizmája az asztalra, félóra múltán visszatér, és az éppen aktuális katarzis-buborékot átszúrva keresztülgázol a nézőseregen, és elkoboz egy néma telefont, miközben megszólal a sajátja... Mindez természetesen az előadás része, bizonytalanságunk abból származik, hogy a máskülönbőn napi nyolc órában kisablaka mögül kikapcsoló bácsi „civil” megjelenése illeszkedik a játéktérben ügyködők „civilségéhez” – ezek az elképesztő fantáziával rendelkező, bátor és érzékeny fiatal alkotók, képzőművészek és színészek olyannyira komolyan veszik dolgukat, hogy nem pazarolnak energiát a színház látszatának megteremtésére. Nem játszanak szerepet, nem csinálnak úgy, mintha – minden az, ami. Az utánzással, az imitációval mit sem törődnek, egyszerűen a dolgukat végzik: ha festeni, énekelni tudnék, ha még emlékeznék arra, milyen a sarokban játszó gyermek elmélyült és koncentrált létezése, semmiből teremtett teljes világa, magam is beállhatnék közéjük... Krimov színházának lényegi természetéhez tartozik a váratlanság, a nem kiszámítható, de jólesően megvalósuló meglepetés, és ez humorának forrása is. Hiszen a jó poén sose kitalálható, de megtörténeése pillanatában azonnal nyilvánvaló. Az *Árverés*ben együtt repülünk a talált tárgyak közt lelt sirállyal: Nyina, a szabadság sugárzó fiatal szobra ott áll előttünk (Anna Sinyakina „játssza”, ez a nagy színésznő, írnám, írom is, ha nem egy törekeny, szőke tinédzser állna ott), fejére illeszti a madarat, rugózik kicsiket, a kitárt szárnyak vele mozdulnak, rögvést repülünk, a hangfalakból sirályrikoltások gazdagítják az illúziót, a költészetből félrebillent fejecskén lassan körbefordul a kitömött madár, kedves kópé fiúcskák, Anya színésztársai belopóznak, és a repülésről álmódó lány háta mögött ágaszkodva megitatják a szomjas vándort, csőrébe műanyag kannából vizet töltenek, hogy aztán velünk nevesse-



nek, ahogy a sirály szemén fossa az álomba álított lánykát. Bohóctréfák mentén haladnak az előadások, a zsebekből örök időig pergő homokba, a homokból összegereblyézett porondba, a nagykabátos, tarka inges, keménykalapos festett bohócok világába ágyazódik az a bölcsesség és ártatlanság, ami az idősödő mester, Dmitrij Krimov és csikócsapata, a Drámai Művészetek Iskolája társulatának sajátja. Fellini bohócai libikókáznak az *Árverés* cirkuszában, belőlük születik egymás vállára állva a *Donki Hot* jámbor fehérbohóca, aki felveszi a harcot a szélmalomerdővel, ők mozgatják a hatalom gigantikus bábuska-bábjának fejét, karját a hetedik opusban.³

(egy pár piros cipő)

Ebből a kifordítom-befordítom váltakozásból hol vics kerekedik, hol szívfacsaró fájdalom. Ahogy nézzük a *Családfa* kéttucatnyi paravánján hol itt, hol ott megjelenő fotókat a múlt század harmincas éveiből, szemcsés, roncsolt, fekete-fehér képek pajeszos, szakállas, hajlott hátú, fáradt zsidókról, a képek egyikemásika bemozdul, felénk fordulnak vagy odébb baktatnak ezek a valaha élt emberek, immár semmitmondó nevek a papírfecniken, hétköznapiak zörejeit, beszélgetésfoszlányait hallgatjuk, hogy például egy kisgyerek labdát pattogat, igen, ez is történt egyszer valahol, s e labdapattogatás immár örökre benne marad a végtelen időben – és a paravánfal mögül berepül egy piros pettyes labda, valódi, igazi, és a megidézett életből azonnal valódi, igazi élet lesz, a nagykabátos kamaszok felejtenek színpadot-művészetet, nyargalnak a laszti után, köztük a várandós Anya is nagy pocakjával, már a kezdet kezdetén feltűnt komótos járása, amikor sepregetett, míg mi helyünket kerestük, a kicsi, kopasz trombitás egész jól rúgja, most ad kötenyt Makszim Maminovnak, a remek színészpalántának, aztán egy tért ölelő indítás, és a labda átszáll a kerítésen... A gyermek csalódottságával bámulnak utána, mint a kiskamasz az elkóricált tehénke után, mint a batyuikat magukhoz szorító fiatalok, akik még visszaneznek az ajtóból az elveszített kertre, otthonra – aztán vállat vonva beletörődnek a nagybetűs Életbe. Abba, amiben a veszteség természetes, és a *Démonban* megidézett Gogol tűzbe hajítja a *Holt lelkeket*, amiben a kiakasztott lepedőn Lumière-ék mozdonya közelít felénk, hogy elcsapja a sínekre tévedt állatot, a *Tehénkét*. És zakatol a vonat tovább, végig a XX. századon, vagonjaiban Eiffel-tornyok és Lenin-szobrok, úrhajók és csíkos ruhás lágerlakók, egy bájosan suta diavetítésen felbukkan köztük a reménytelenül rendíthetetlen, újra és újra összetákolta lovag, *Donki Hot*: mosolyog az amerikai elnökkel, kezét csókol a pápának, parolázik Tolsztojjal és a Beatles-fíúkkal, pajeszos férfiakkal bá-

mul a Siratófal felé, majd a zongora mellől még derűsen mosolygó Sosztakovicsot öleli, és e diaképek készítésekor még senki nem gondolt a majdani, immár megszületett *Opus 7*-re... Krimov egyszerre idézi meg a semmi-fűszál hajladosását és a bolygók mozgását, hogy összekösse őket, mert egy és ugyanazon dologról van szó: élet és halál örök váltakozásáról. Újra halljuk a labda pattogását, egyre keményebb és élesebb a hang, a paravánok egyikén német tiszt jelenik meg, az ő csizmája csattog immár, ezt hittük labdapattogatásnak, de hisz ez a tiszt is volt gyermek egyszer, most peckesen lépdél, egy útjába kerülő, vetített gyerekkoscinál megáll, dühödten félrerúgja – és a paraván mögül a gyerekocsi begurul a térbe. A játszók körbeállják a kocsit, amiből kiscipők és szemüvegek százai borulnak ki. A cipőcskéket a paravánfalhoz illesztik, a falra köröket festenek, pont-pont-vevesszőcske, készen van a fejecske, hozzá szemüvegeket biggyesztenek a keménypapírba, íme, sorban, egymás mellett: gyerekek a múltból. A játékmester szerepét is betöltő egyik nagykabátos legényke visszajön a tér közepére, felémeli földön felejtett kalapját – alatta egy pár piros cipőcske. A fűzőnél fogva, akárha bábút, lépteti őket. Egy-kettő, egy-kettő, lépkednek a piros cipők a várandós lányka felé, ki a falnak támaszkodva lassan lecsúszik a földre. Az imént még sepregetett, énekelt, a többiekkel a labdát kergette, a szünet után Sosztakovicsként küzd majd a zongorával és a hatalommal, mindaddig, mígnem az a muzsikus bábuját kezébe fogva-markolva nyugovóra nem tér vele. Alszik a hatalom gigantikus bábuja, kezében halálba babusgatott kicsi zongoristája. Csend van, mozdulatlanság – a bábtestből kibújik két csapzott, fáradt fiatalember, ők mozgatták a bábuskát, ki így, rongyként heverve életét veszíti, de életre kel és mosolyog a két bábos, és beáll a játszók közé. A földre csúszott, vajúdó lányka pedig örök Máriaként Megváltót remél. Felsír a gyermek, a nagykabátból kopott, elhasznált kiscipők gurulnak ki, életből halál, halálból élet születik, a lucskos, csapzott, fáradt fiatalasszony és az árva cipőcskéek piétája zárja az előadást. Sötét. Időtlen szél fúj, kalapot, kabátot, cipőt, labdát, szemüveget, regény széthullott lapjait, farzsebből kihullott bérletet kerget a végtelenség át, a bérletben papírfecni és fotó, a fecnien ismeretlen név, a fotón ismeretlen arc, mind-mind beforog az időtlen időbe.

OPUS 7 (Drámai Művészetek Iskolája)

Tervezők: Vera Martinova, Maria Tregubova. **Ren-
dező:** Dmitrij Krimov.

Játsszák: Anna Sinyakina, Natalja Gorcsakova,
Makszim Maminov, Szergej Melkonyan, Mihail
Umanyec, Arkagyij Kiricsenko, Varvara Vojeckova,
Marija Gulik.

³ „A hetes bűvös, isteni szám, talán ezért sikerült az *Opus 7*, de ezután törvényszerűen bekövetkezik a bukás. Át kéne ugrani a nyolcas számot, legyen a következő címe rögtön 8 és fél” – írta egy e-mailben viccesen Krimov, aki társulatával egyébként Csehov halálának századik évfordulóján, 2010 februárjában mutatja be következő előadását, munkacíme: *Tarara bumbija*, a *Három nővérből* idézve.



Jászay Tamás

Sötéten izzó aranykor

VARSÓI SZÍNHÁZI TALÁLKOZÓ

A lengyel színház aranykorát éli. Ezt mutatják egyrészt a hangzatos – ám hazai példákból tudjuk, milyen csalóka – számok: a kétszáz állami színház mellett vagy félezer független csoport tevékenykedik a harmincnegyolcmillió országban. Másrészt a jól karbantartott, működő színházi életéről tanúskodott a huszonkilencedik alkalommal megrendezett Varsói Színházi Találkozó a nemzetközi vendégek – kritikusok, újságírók, fesztiválszervezők, színházigazgatók stb. – számára összeállított programja is.

Azért nekik és azért így, mert itt (egyelőre?) van pénz a hazai kultúra külföldi kapcsolatainak ápolására, még inkább fejlesztésükre. Ezt vállalta fel a 2000-ben létrejött Adam Mickiewicz Intézet: nem csupán vállve-regetéssel, de anyagilag is támogatja a lengyel rendezők külföldi bemutatkozását, a lengyel darabok nemzetközi forgalmazását (a fordítástól a felolvasó színházi bemutatóig sok mindent) vagy éppen a külföldi rendezők hosszabb-rövidebb lengyelországi tartózkodását. S az itt dolgozó fiatal, dinamikus csapat aktívan készül a 2011-es lengyel EU-elnökség felévére is, amikor nemzetközi színházi kooperációk révén kívánják demonstrálni kultúrájuk nyitottságát – szabad a pálya... (Eltérő profilú intézmény a varsói „OSZMI”, vagyis a Zbigniew Raszewski Színházi Intézet. Amellett, hogy munkatársai a mostani találkozó szervezésében is részt vettek, a 2003-ban megnyílt, egyebek mellett egy kamaraszínpaddal is rendelkező, tágas épületben a hetvenes évek eleje óta gyűjtött archívum, remek színházi könyvesbolt vár mindenkit, továbbá innen irányítják az ország legjelentősebb, lengyel és angol nyelvű színházi portálját is.)

Az összesen majd' háromhetes Varsói Színházi Találkozó külföldi vendégeknek szóló, közel egyhetes fejezete összefonódott a színház piaci működ(tet)ésével: a meghívott újságírók „feladata” a látottak hírének messzire röpitése, míg a fesztiválválogatók és színházigazgatók saját rendezvényeik profiljába vágó és persze pénztárcájuknak megfelelő produkciók meghívásáról dönthettek. Ezért mi nyilvánvalóan a *mainstream*-et kaptuk: többnyire a már nemzetközi szinten is elismert, lassan őszülő halántékú, de még mindig úgynevezett fiatal rendezők munkáit (a jelző tehát ott sem életkort, inkább színház- és világlátást jelöl). A nagy öreg, a szűkebb páttriájában szinte kultikus tiszteletnek örvendő Krystian Lupa ugyan kimaradt a szórásból (Varsóban az érkezésünk előtt négyszer játszották az Andy Warholról emlékező *Factory 2-t*, az előadásról

lásd a *SZÍNHÁZ* 2009. januári és júniusi számát), de a számunkra összeállított programban Lupa tanítványai és/vagy követői (Warlikowski, Klata, Jarzyna) mellett helyet kapott a legifjabb rendezőgeneráció egyik befutott tagja (Zadara) is.

DRAMATURG KERESTETIK

Mielőtt valaki félreértene: amikor azt állítom, hogy a lengyel színház aranykorát éli, nem arra gondolok, hogy a néző egyik ámulatból a másikba esik a szakmában készülő, lenyűgöző előadások láttán, ahogy azt sem mondanám, hogy Varsóban csupa ilyet láttam. A minősítés inkább a blöff, a hakni, a tét nélküli bohóckodás feltűnő hiányát, a kitaposott utakat bátran elhagyók aktivitását jelenti, meg azt, hogy a lengyelek szemléletét érett és felelős színház, amelynek a gondolkodás mellett kifejezett célja a gondolkodtatás is.

További közös jellegzetességük (ami egyébként hamarosan eltűnhet): a külső szemet jelentő dramaturg szerepének jól érzékelhető hiánya. A lengyel erőteljesen rendezőcentrikus színház, markánsan egyéni alkotókkal, akik nem mindenki számára emészthető vagy élvezhető színházat készítenek. (Ez feltehetően összefügg avval, hogy a lengyel drámaszerzők már a XIX. században inkább költők és kísérletezők voltak, mintsem szórakoztató, a színpadon egy csapásra megszólaló szövegek létrehozói. A színrevivőknek hasonló kvalitásokkal, nagyfokú kreativitással és szárnyaló fantáziával kellett rendelkezniük, hogy élő színház szülessen ezekből a textusokból.) Néha az a benyomásunk, mintha a mai rendezők a nézőről is megfeledeznének: hogy ezt saját mániáik kiélésével vagy a szünni nem akaró s olykor zátonyra futó kísérletező- és felfedezőkedvvel indokoljuk-e, nézőpont kérdése.

Mindenesetre ez villan belém például a rég várt Warlikowski-premier, a (szakmai) közönséget leginkább megosztó, nettó ötórás (*A*) *pollonia* láttán. S a színházi képletben a nézőt a sokadik helyre rangsoroló szemlélet is kihallható abból, ahogyan vendéglátóink közlik: ez az előadás talán őszre nyeri el úgy-ahogy végleges formáját, hiszen a mester a nyári külföldi vendéglátók (Bécs, Avignon stb.) során folyamatosan dolgozik majd rajta. Ami persze valahol természetes és dicséretes, ugyanakkor – és ez korántsem csak Warlikowskira, hanem az összes, Varsóban látott produkcióra vonatkozik – mégis nehezen belátható: vajon miért nem működik a rendező mellett egy dramaturg,

(A)pollonia

aki közbelép, hogy nyugvópont felé terelgesse a határozott formanyelvvvel dolgozó, ám esztétizáló megoldásokban tobzódó előadásokat? Magyarán: hol az az ember, aki meggregulazza az önnön zsenialitásában sütkérező rendezőt? Impresszióink, miszerint a dramaturg gyakorlatilag nem létező státus a kortárs lengyel színházban, utóbb hivatalos igazolást nyert. A Raszewski Intézet munkatársai nemcsak (f)elismerték a problémát, de orvosolni is igyekeznek azt: többek között külföldről hívnak felkészült dramaturgokat, akik fiatal lengyel szakembereket képeznek workshopok és fórumok keretében. Pénz és paripa tehát van, azt meg az idő dönti el, hogy a várhatóan megizmosodó dramaturgok tudják-e, merik-e használni a fegyverüket...

A továbbiakban haladjunk időrend és „nagyság” szerint! Nem mondanám, hogy a fiatal, ám pályakezdőnek korántsem nevezhető, színházrendezést Philadelphiában és Krakkóban tanult Michał Zadara (szül. 1976) és egyebek mellett az életkorát tekintve is a sor másik végén álló, nemzetközi hírnévnek örvendő, a lengyelek szerint tehetségével magányos szirtfokként kimagasló Lupa-tanítvány, Krzysztof Warlikowski (szül. 1962) között egyenes vonal lenne húzható. A kettejük közé eső sztárrendezők ugyanis eltérő nyomvonalakon haladnak: Grzegorz Jarzyna (szül. 1968) kifinomultan esztétikus, a realista színházat felhasználó, ám azon messze túllendülő „látványszínházban” gondolkodik, míg a punkfrizurás, baloldali katolikus Jan Klata (szül. 1973) gyilkos humorérzéssel és bömbölő rockzenével mutatja fel akár évezredek drámáiban is mindazt, ami a lengyeleknek itt és most fontos – vagy szerinte fontosnak kellene lennie.

Az aktualitás, vagyis a színháznak a (szűkebb vagy tágabb) világra való nyitottsága egyébként újabb általános jellemző. A szervezők szerint a véletlen műve, mégis feltűnő, hogy alig akadt előadás, amely ne nyilvánított volna karakteres véleményt néhány visszatérő témáról: a holokausztról, a kisebbségek egykori és mai helyzetéről, zsidók és katolikusok kényszerű együttéléséről, a második világháború Lengyelországban mindmáig feldolgozatlan traumájáról... Téved azonban, aki arra gyanakszik, hogy csupa nyomasztó produkcióval sokkolják a közönséget: lenyűgöző az a könnyedség, sokszor egyenesen játékoság, amellyel a mégoly megrendítő témákat, a társadalmat feszítő ellentéteket kezelik és színpadra viszik az alkotók.

MENEKÜLTEK

Cáfolatként és igazolásként itt van mindjárt Michał Zadara két munkája (a Tavaszi Fesztiválon nálunk is látott *A Pál utcai fiúk* rendezőjével interjút közölt a *SZÍNHÁZ* 2009. júniusi száma). Az izraeli–lengyel koprodukcióban készült *Bat Yam – Tykocin* című elő-



Stefan Okolowicz felvétele

adás példás nemzetközi együttműködés eredménye, amely az Adam Mickiewicz Intézet támogatásával jött létre. A címként egy izraeli és egy lengyel település nevét viselő, kétrészes előadás első felében (*Bat Yam*) az izraeli Yael Ronen lengyel színészekkel dolgozott Wrocławban, míg a *Tykocin*ban Zadara izraeli játszókat instruálta a tel-avivi premierre készülve. A két „felvonás” két külön világ. Vagy inkább ég és föld: míg Yael Ronen rendezése (és Amit Epstein szellemes szövege) könnyed eleganciával, amolyan „magamat kigúnyolom, ha kell” hozzáállással értekezik a zsidó–lengyel kapcsolatokról, addig Zadarának és a többedszer vele dolgozó, a *Tykocin* szövegét jegyző Paweł Demirskinek csupán lapos és unalmas közhelyparádéra futja.

A *Bat Yamban* napjaink Varsójába érkezik az izraeli család: a nagypapa túlélte a holokausztot, gyerekei és unokái számára azonban mindez már inkább csak egzotikus mítosz – az egykor volt zsinagóga mellett épült H&M áruház jobban izgatja a fantáziájukat. A pátosz obligát pillanatait olykor épp a nagypapa rombolja szét – amikor az ősök nyomai után hiába kutatva az egyik szereplő kifakad, hogy ez az egész olyan, mintha a zsidó közösséget egyszerűen kitörölték volna Lengyelország emlékezetéből, az idős férfi visszakérdez: talán újra fel kellett volna építeni a gettót? Ez a fajta polemizáló, önmagával (is) vitatkozó megközelítés jellemzi a minimáltérben, állványok, rámpák és jelzésszerű helyszínek között (díszlet: Robert Rumas) zajló, filmes eszközökkel is gyakorta élő történetmondást. A nosztalgia mellett bőségesen jut hely a csípős (ön)kritikának, és eközben észrevétlenül egymásra vetítődik a család és a nemzet (és több nemzetek) sorsa és nézőpontja. Az előadás rádöbrent, mennyire értelmetlenek az emberek által olyannyira óhajtott és folyton hangoztatott vegytiszta kategóriák: az áldozatok keserűek és cinikusak, mi több, xenofókok és rasszisták, a valódi gyilkosoknak meg közben nyomuk vész.

Üdítő a *Bat Yamban* tapasztalt politikai inkompetencia, és hozzá képest arcul csapással ér fel Zadara *Tykocin*jának ötletlen, a folytonos önreflexióba sután kapaszkodó nézőpontja. A gondolat és az üzenet per-

szé itt is megvan – a történelem fiktív mivolta, az egyéni és generációs történetek elmesélhetetlensége és töredékessége, az objektív igazság megkérdőjelezése és eltörlése stb. –, a didaktikus kifejezési eszközök és a színészvezetés hiányosságai azonban varsói tartózkodásom egyik, ha nem legnagyobb csalódását hozzák.

A program összeállítói azonban még egy esélyt adtak Zadarának, és milyen jól tették! A Racine *Iphigeniája* nyomán született, szintén Paweł Demirskivel közösen jegyzett *Iphigenia. Egy új tragédia* című, Krakkóból meghívott előadás érvényes és izgalmas interpretáció. A szövegverzió azért is figyelemre méltó, mert Racine drámájába természetesen simulnak bele a menekülttáborokról, etnikai ellentétekről szóló passzusok, még inkább átélhetővé téve, közel hozva az isteni beavatkozásnak köszönhetően megszakadó tragédiát. A színpadot fehér padló borítja, a sokszög-alakzat egyik sarka a nézőtér fölé lóg. Az egyetlen kiemelkedő díszletelem egy hatalmas, szintén fehér plató: egy hajó fedélzetén vagyunk (a viharos tengeren hánykolódó hajó a háborúval küzdő állam metaforáját idézi). Racine-nál és ókori előzményeiben Iphigeniát a szélcsend megszüntetése érdekében áldozzák fel, itt viszont fordítva: a folyton zúgó – szélgépekkel és erőteljes hang- és fényhatásokkal megidézett –, idegtépő vihar tesz lehetetlenné bármiféle emberi kommunikációt. A tomboló orkánt képtelenség túlkiabálni, innen az előadás egyik legkarakteresebb megoldása: a plató oldalára vetítve, illetve a színpadon több helyen elhelyezett monitorokon fut lengyelül (és ezúttal a vendégek miatt angolul is) az elhangzó, terjedős racine-i szöveg.

Többjelentésű megoldás: egyrészt az Iphigenia feláldozásáról döntő marcona katonák gyakran a vetített szöveget betűzgetik – ez utalhat arra, hogy ki-ki innen tudja meg, milyen szerepet tölt be a történetekben, meg arra is, hogy a címszereplő sorsa eleve elrendelt: az istenek (és persze az őket „képviselő” drámaíró) mintegy a szereplők szájába adják a szituációnak megfelelő mondatokat. És tényleg: egyedül a feláldozásra váró Iphigenia (Barbara Wysocka minden ízében mai, fiatal és céltudatos nőt formál) és anyja, Klü-taimnésztra (Anna Radwan-Gancarzyk harsány áriái mesteriek – épphogy nem lépik át a ripacséria határát) nem látják a feliratokat, hiszen ők azok, akik mit sem tudnak a készülődő borzalomról. Másrészt: a kivetített szövegtől való eltérés lehetősége, a helyenként jól felismerhető improvizáció váratlan mozgásteret ad az egyébként több értelemben is rendkívül kötött pályán mozgó színészeknek.

LÁZADÓK

A rokonszenves anarchista, Jan Klata, a lengyel színház ügyeletes fenegyereke újságírói kérdésre határozottan állította, hogy a Varsóba is meghívott wrocławui előadása, *A Danton-ügy* minden látszat ellenére sem a mai Lengyelországról szól, hanem – ki gondolta volna? – a francia forradalomról. Lehet, hogy igaza van, lehet, hogy nincs, mindenesetre a gigantikus politikai cirkusz magánszámait károsan ismerősek saját hétköznapijainkból, és ezzel nyilván sokan így lennének,

nemcsak a közép-kelet-európai régióban. Klata nagyszabású előadásáról kivételesen nem varsói, hanem 2008. szeptember 28-i nyitrai emlékeim alapján írok. Ennek oka, hogy egyrészt *A Danton-ügy* markáns képi világával, határozott állásfoglalásával, jól megragadható üzeneteivel és groteszk humorával nem könnyen felejthető élmény, másrészt be kell valljam: az előadás nem csábított újránézésre.

Ugyanis ez is túl „hosszú” (Nyitran 160 percben, egy részben játszották), ami részint a szerző, a nálunk gyakorlatilag ismeretlen Stanisława Przybyszewska „hibája”: könyvterjedelmű, Büchner *Danton halála* című drámájának nyomán és részben hatására írt, rendkívül rétegzett szövege tobzódik a történetfilozófiai eszmefuttatásokban, melyek jó részét Klata meghagyta. Igaz, láncfűrész, rockzenés betétszámokkal dúsitotta fel őket; na igen, így még a metafizika is új dimenziókat kap. A rendezőt leginkább a forradalom mechanizmusa, „a forradalom gyermekeinek” beteges lélektana izgatja. Eből is következik, hogy nem tesz, mert nem tehet igazságot: az általa bemutatott államférfiak közül egyikre se bízna még egy kutyát sem, nemhogy egy egész államot. Robespierre (Marcin Czarnik, aki néhány éve a gdanski hajógyárban Hamletet alakította Klata *H.* című előadásában) amolyan sima nyelvű, magát állig begombolt kabátkába szorító, veszélyes figura, míg a nagypofájú, ágyban és asztalnál is kielégíthetetlen étvágyú Danton (Wiesław Cichy) tökéletes ellentéte. Amikor ott tart a világ, hogy csak kettejük közül választhat, akkor tényleg nagy a baj.

IDEGENEK

Egyazon évben, 1997-ben debütált a beszámolóim végére hagyott két rendező, Grzegorz Jarzyna és Krzysztof Warlikowski. A lengyel kritika a második világháború utáni rendezőgenerációt a „fiatal és tehetséges” elnevezésű skatulyába dugta, míg Jarzyna és Warlikowski a megtisztelőbb (?) „fiatal és még tehetségesebb” fiókot kapta. Műveikben akkoriban tabunak számító témákat (a társadalmi valóság vagy a szexualitás alternatív formái stb.) feszegettek, s újat hoztak abban is, hogy az egyén és a nemzet viszonya többé már nem érdekelte őket: az egyének egymás közötti relációit öntötték színpadképes formába. A két rendezőt összekötötte továbbá, hogy egy ideig közösen dolgoztak a ma TR Warszawa (2003 előtt Rozmaitości) névre hallgató, belvárosi kisszínházban. A két nagy formátumú alkotó szakítása idővel alighanem szükségszerű volt: Jarzyna maradt a TR-ben, míg Warlikowski nem-



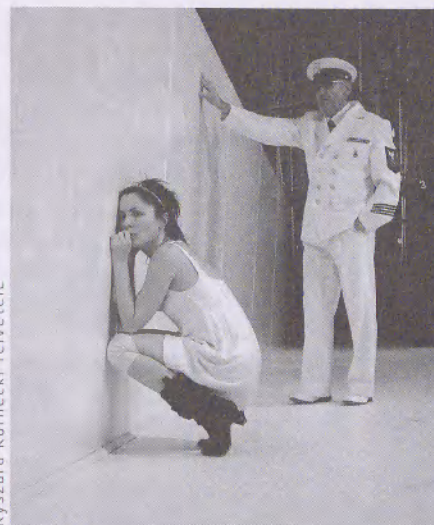
Barthosz M. felvétele

rég Nowy Teatr néven egy részben elhagyott, szépen lepusztult gyárépületben alapította meg saját színházát.

A TR Warszawa repertoárját gazdagítja a Pasolini *Teorema* című filmje ihletésére készült lírai szépségű Jarzyna-rendezés, a *T.E.O.R.E.M.A.T.* Szó sincs hűség adaptációról, Jarzynát a jelenség maga, vagyis a rejtélyes idegen betoppanása, s ennek következtében a poshadt családi harmónia lágy erőszakkal végrehajtott feldúlása izgatja. Igen, aki ismeri az 1968-as filmet, azt mondhatja, hogy Pasolini is valami ilyesmiről beszélt, és alighanem ez a kettősség, vagyis a hűség és az önállóság közti ingadozás adja Jarzyna színházának erejét. Meg azok a szemet gyönyörködtető, esztétikus tablóképek, pár perces, sűrű helyzetek, amikben fogalmaz: sötétekkel és instrumentális alapú, ismerős zeneszámokkal metszi el egymástól a jeleneteket – időt hagy a nézőnek a belefeledkezésre éppúgy, mint a lá-

lan férfi, aki mindenkinek azt adja meg, amire a legnagyobb szüksége van, azaz tulajdonképpen – ha csak pillanatnyi időre is – boldoggá teszi „új családjának” rideg tagjait. Nem várt távirata („Holnap érkezem”) láncreakciót indít el – mint amikor követ hajítunk a sima víztükörbe. És az előadás végére belátjuk, hogy a jogos kérdésre – „Ki ez a fiú?” – tényleg csak egy válasz adható: „Egy fiú.”

Zárásképpen hasonlóan sokatmondó titokzatosság-



Ryszard Kornecki felvétele

FENT: Iphigenia.
Egy új tragédia

BALRA: A Danton-ügy

JOBBRA: T.E.O.R.E.M.A.T.



Stefan Okolowicz felvétele

tottak értelmezésére, (át)értékelésére. Magdalena Maciejewska furnérlemezekből szigorú és zárt, mégis otthonos, ugyanakkor hirtelen feltároló nyílásaival meglepetéseket is okozó teret tervezett, amely Jacqueline Sobiszewski aprólékos fénytervétől szinte életre kel.

A diktátori hajlamait palástolni nem is nagyon igyekvő apa (Jan Englert) szemében az idegen az elszalasztott lehetőségeket jelképezi: házának taszítóan katonás rendje ugyan ideig-óráig háborítatlan maradhat, de szögletes lelki békéjét végleg felzaklatja, amikor rádöbben fia és az idegen között szövődő testi-lelki románcra (s tán irigylis azt). Lucia (Danuta Stenka), a feleség (meg a lány és a fiú) kedvenc reggeli rutinja, ahogy tükörbe meredve valami nevetséges, mégis tiszteletré méltó kitarással fésülködnek: üres szépségmániájuk, hervatag öltözködési vagy étkezési szertartásaik egy babaház fröccsöntött lakóihoz teszik őket hasonlatossá. Talán a lány (Katarzyna Warnke) a legemberibb mindegyikük közül, de számára sincs remény, túl fiatal, túl ártatlan, és alighanem túl naiv a hepiendhez. A fiú (Jan Dravnel) művésznek képzelet magát (s nyilvánvaló warholi hommage-ként levizeli festményét – hódolat Lupának [is]?), de valóságra ébredését az idegennel eltöltött éjszakának köszönheti. A semmiből betoppanó látogató (Sebastian Pawlak) mintha az elfojtott, soha ki nem mondott vágyak manifesztációja volna. Magas és jóképű, fekete hajú, szót-

többek között a Bécsi Ünnepi Heteket és az Avignoni Fesztivált is felmutató előadás – mint utaltam rá – az általam látott, bemutatóközeli állapotához képest feltehetően sokat fejlődik még. Ez a látszat ellenére nem menteget(ő)zés, hiszen az *(A)pollonia* jelen formájában is kivételes, grandiózus utazás, korokon és ideológiákon átszáguldó, kimerítő hajsza, egészében alig (fel)fogható, a hagyományos színházfogalmat egy gúnyos vállrándítással maga mögött hagyó irdatlan konstrukció. Egzakt megállapítások helyett azonban alighanem inkább óvatos hívószavak ötlenek fel a döbbségtől, akik a teljes elutasítástól a reflektálatlan rajongásig elég széles skálán reagáltak, és fognak még reagálni. Egy biztos: lehetetlen szó nélkül elmenni az előadás mellett, melyet a szakértők máris Warlikowski eddigi munkásságának összegzéseként olvasnak.

Gigantikus, sokértelmű montázs az *(A)pollonia*, melynek címe is utal az előadás rétegzettségére. Az első rész főleg antik drámákon alapul (*Iphigenia Auliszban*, *Alkésztisz*, *Oreszteia*), itt lényeges szereplő Apolló (meg később az internetes chatszobából előkerülő @pollo), aztán felbukkan a második világháború idején zsidókat elrejtő, az SS által elfogott és megzsarolt Apollonia Machczyńska, és a zárójelbe bújtatott kezdőbetű nélkül Polonia, azaz Lengyelország mint állandó téma és örök probléma is hangsúlyosan jelen van. Az előadásban Euripidésznek éppúgy jut hely,



mint a Nobel-díjas dél-afrikai írónak, J. M. Coetzee-nek, Aiszkhüloszt kiegészíti a Goncourt-díjjal kitüntetett, egy SS-tiszt életét majd' ezeroldalas regényben (*A jóakaratiúk*) feldolgozó Jonathan Littell szövege, de Warlikowski felhasználta Hanna Krallnak a lengyel zsidók háború alatti életéről írt beszámolóit is. Warlikowski rendezői eszköztára kimeríthetetlen – báb-színház és élő rockkoncert (az angolul éneklő Renate Jett erős hang és erős karakter), filmbejátszások és talk-show-ba csomagolt interjúk, videokonferencia és arrogáns politikusi beszéd váltják egymást.

A minuciózus részletekben gazdag kanavászhoz felhasználta alapanyagok kivétel nélkül egy irányba, egy téma felé mutatnak, ez pedig az áldozat fogalmának ókori és jelenkori értelmezése, egyáltalán: az áldozathozatal szükségessége vagy értelmének megkérdőjelezése. Az ókori és a holokausztról szóló textusok egymásra helyezése révén a nézőben felerősödik az a benyomás is, miszerint a háború öröktől való és feltehetőleg örökké tartó, mélyen emberi adottság, körülmény. Az áldozatot Warlikowski világszínházában nem magyarázhatja semmiféle racionális érv – az általa felmutatott három, nők által megélt és elszenvedett, kuszán egymásba fonódó narratíva látványosan igazolja felvetését. Iphigeneiát az apja azért áldozná fel, hogy ezzel jót tegyen szülőföldjének, Alkésztisz maga váltalta mártíromságával férjét, Admétoszt menti meg,

Apoloniának pedig azért kell meghalnia, mert a háború alatt húsz zsidót rejtett el a nácik elől. Az áldozat mint téma kellőképpen sokirányú és árnyalt ahhoz, hogy a rendező egy sor más kérdésről is kifejtse véleményét: így szóba kerül hatalom és elnyomás, szerelem és gyűlölet, kegyetlenség és humanizmus, bűn és bűnhődés, igazságszolgáltatás és igazságtalanság.

A gondolatiságában sokat markoló előadáshoz hasonlóan nagyszabású látvány illik: Małgorzata Szczeniak elképesztő, panorámaképre emlékeztető terére kizárólag a *tökéletes* jelzőt tudom alkalmazni. A hatalmas gyáracsarnok teljes szélességét és magasságát elfoglalja az egykori funkcióval és enteriőrrel helyenként finoman összecsengő üres, épített tér. Amiben egy szabadtéri koncert állványzatának és lámpaparkjának, egy kerekeken tologatható, üvegfalú, királyi méretű mellékhelyiségnek és egy átvilágítható üvegű, berendezett lakásnak is bőséggel jut hely.

Az utolsó jelenetben gyilkosok és áldozatok, bűnösök és ártatlanok a rockbanda harsogó élőzenéjére gyűlnek össze a zárt falú lakásban. Különös és bizarr feloldás, amiben a megváltás lehetetlensége és egyetlen lehetséges módja kapcsolódik össze. A zene ritmusára mind együtt ringatóznak a játsszók. Nincs más választásunk, mi is ugyanezt tesszük.

A cikk megírását a Lengyel Intézet támogatása tette lehetővé.

Markó Róbert

Mesék Közép-Európából

NOVÁ DRÁMA

A ki színházba jár, előbb-utóbb óhatatlanul megtapasztalja, hogy a drámaszöveg alapú színház monopolhelyzete – ha volt – immár a múlté. Állítólag posztdramatikusan élünk (bár Nyugat-Európában az írott drámaszöveg kezd újra teret nyerni), vagyis az anakronisztikus *dráma* helyett a *színpadi szöveg* terminus a helytálló. Ilyen alapon 2009-ben drámafesztivált rendezni meglehetősen retrográd dolognak tűnik. Finomabban: koncepciólagosan problematikusnak.

A 2009-ben minijubileumot, fennállásának ötödik évfordulóját ünneplő pozsonyi Nová Drámának ('új dráma') karakán koncepciója van: olyan fesztivál, amely kizárólag a drámára kíváncsi, nem pedig a színpadi szövegre. Ily módon tehát célja nem a szlovák színház, csupán a kortárs szlovák dráma jelenének valamiféle átfogó bemutatása. A szervezőknek, a prog-

ram válogatóinak ugyanakkor elkerülhetetlenül szembe kell(ett) nézniük avval a nehézséggel, hogy a dráma eredendően mégiscsak a színház kiszolgálója, továbbá hogy a drámafesztivál alapjaiban mégiscsak színházi fesztivál. Előfordul, hogy kétségtelenül magas minőségű drámaszöveg alacsony színvonalú előadásban kerül színre, s ilyenkor az előadások progresszivitását is zászlajára tűző fesztivál döntéskényszerbe kerül. A Nová Dráma szlovák programjának válogatói – Dáša Čiripová, Dária Fehérová és Elena Knopová – bizonyára fájó szívvel, de lemondtak az ilyen produkciókról: az előadások megbízhatóan közepes színvonalúak. A kurátorok láthatóan minden tekintetben egyensúly kialakítására törekedtek: a külföldi és a szlovák szerzők, a pozsonyi és a vidéki produkciók nagyjából hasonló arányban szerepelnek a Nová Dráma hét előadását tömörítő programjában. Amelyet hagyományosan fő-



kuszprogram egészíti ki: a fesztivál minden évben egy másik európai ország drámaírásának jelenére próbál rálátást biztosítani – a 2009-es Nová Dráma díszvendégként Szerbia mutatkozhatott meg.

Mielőtt a két programblokk – a szlovák és a szerb – tanulságainak összegzéséhez fognánk, fontos, hogy néhány szót ejtsünk a Nová Dráma szervezőiről, a pozsonyi Színházi Intézetről (Divadelný ústav) és az Aréna Színházról (Divadlo Aréna). Az 1961-ben alapított Színházi Intézet a budapestihez hasonló feladatkörrel rendelkezik: tudományos és kutatási; dokumentációs; információs és promóciós; valamint oktatási tevékenységet folytat. *KÓD* címmel évadonként összefoglaló kiadványt – interjúkat, kritikákat, elemző cikkeket – publikál a szlovák színházról angol nyelven; általános



és középiskolásokat ismertet meg (tevélegesen) a kortárs drámaírással és színházzal a *Dramatically Young* (*Dramaticky mladí*) program keretében; minden évben díjazza a legjobb eredeti színháztudományi egyetemi vagy doktori (PhD-) kutatást; a *New Writing* elnevezésű kezdeményezéssel pedig pályakezdő és már rendszeresen publikáló drámaírók (tovább)képzését segíti szlovák és külföldi drámaírók, dramaturgok vezetésével. Ugyancsak figyelemre méltó, hogy a pozsonyi Színházi Intézet 2001 óta saját játszóhelyet működtet: a Studio 12 elsősorban kortárs szlovák és

külföldi szövegek ősbemutatóinak ad teret, valamint workshopokat, továbbképzéseket, felolvasó színházi előadásokat, színházikönyv-bemutatókat szervez. S természetesen jelentős feladata a Nová Dráma évenkénti megrendezése is, melyben az idén először vesz részt társszervezőként az Aréna Színház, Pozsony egyik legrégebbi alapítású teátruma.

Éppen a színház saját bemutatója, a *Kommunizmus* (Kommunizmus) bizonyult az 5. Nová Dráma talán legnagyobb revelációjának. Viliam Klimáček darabja, melyet az Aréna felkérésére, Juraj Kukura ötlete alapján 2008-ban írt, erősen releváns szöveg – nem csupán Szlovákiában, de egész Közép-Kelet-Európában. A szlovák kritika épp ezt: a túlzott általánosságot róttá fel a darabnak (és az előadásnak), számunkra, külföldi nézők számára azonban fő értékét éppen széles(ebb)



1. Kommunizmus
2. Hajó bábnak
3. Barbelo, kutyákról és gyerekekről

körű referencialitása adja. A dráma az „ott és akkor” nosztalgiját az „itt és most” gyökereiként mutatja fel: nagyapáink és apáink törté-

nete nem független tőlünk, a mi demokráciánk az ő tragédiáik árán születhetett meg, s a mi demokráciánk hiánybetegségei az ő kényszerű kompromisszumaik miatt léteznek, üzeni Klimáček. A történet középpontjában egy család – férj, feleség és fiatal felnőtt fiuk – áll, s fokozatosan derül fény múltjukra: a férfi ügynök, aki az amerikai származású nővel felsőbb utasításra ismerkedett meg és házasodott össze, s bár később beleszeretett feleségébe, esküvőjük óta is folyamatosan jelteni kénytelen feljebbvalóinak. A szereplők személyes igazságai mindjobban relativizálódnak: a férfi természetesen családja védelmében (is) kénytelen az államigazgatásnak dolgozni, a nő joggal kéri számon férjén annak bizalmatlanságát, miközben a minderről mit sem sejtő orvostanhallgató fiú bizalommal tekintget a demokratikus jövőbe. A darab építkezését pontos empátiával követi le Martin Čičvák rendezése: a nyitó jelenet kisrealista életképszerűségétől elindulva fokozatosan emeli el az előadást, s a díszletek és kellékek aprólékosságából végül üres színpad és egyetlen, égbe (de tulajdonképpen hová is: föl, föl...) vezető, csupasz fémlétra marad, melyen az előadás végén az egyetlen



kvázi-bűntelen szereplő, a fiú távozik. Čičvák erőteljes, impulzív képeket alkot – az előadás második részének színpadképét például egyetlen, óriásszobor méretű kőfej: a ledőlt idol metaforája uralja –, és biztos kézzel vezeti színészeit is. Nemcsak Kukurát találja telibe a főszerep (elképzelt, hogy Klimáček éppen őrá írta), hanem játéknyelvében egységes, egyformán magas színvonalon teljesítő társulatot figyelhet a néző. Játékmódjuk alapja az erőteljes színpadi jelenlét, melyre pontos és koncentrált szövegmondás, valamint a természetesség illúzióját megteremtő, koordinált mozgás épül.

Látni másféle szlovák színházat, másféle drámát is a fesztiválon. Az *Evanjélium podl'a Piláta* (Pilátus evangéliuma) Éric-Emmanuel Schmitt negyvenes francia drámáiról kétszereplős darabja, melynek pozsonyi előadását Štefan Korenci rendezőként, dramaturgként, díszlet- és jelmeztervezőként egyaránt jegyzi. Korenci minimálteret álmodott meg a produkcióhoz: a zsebkendőnyi stúdióban csupán egyetlen fekete dobogó és néhány papírlap „játszik”. A Pilátust adó Ján Kozuch azonban klasszikus színészi eszköztárral, deklamálva és nagy gesztusokkal dolgozik: a rendezői minimalitás és a túlbujánzó színészi játék furcsa formai feszültséget teremt. Hasonlóan impresszív a prágai színház *Polylogue* című előadásának térkialakítása: minden térelem a plafonról függ alá fémláncon, s jár le és föl a kellő időben, míg a színpad egyik szélén kottatartón megtalálható a teljes szövegek könyv – ebből mintegy kommentárként olykor fel is olvasnak a szereplők. A Jon Fosse *Melankólia* című regénye alapján készült szövegek könyv (melynek főhőse egy szépművész ifjú festő) a tehetség és a szerelem, helyesebben a szerelem okozta levertség problémáival vet számot. Bilincs, lánc mindkettő: íme, a fémláncon leógátott díszletelemek képeinek felfejtése – s ehhez hasonló, erős és univerzális metaforikusság jellemzi a *Polylogue* felépítettését. Am helyenként éppen a pontos megkomponáltság nehezedik rá az előadásra, különösen a legtöbbször kevés invencióval kivitelezett koreográfiának ható színészi játék tekintetében.

A kortárs szerb színházat bemutató két előadás kiválóan találja meg az arányt egyedi rendezői vízió és erőteljes színészi játék között. Aleksandar Milosavljević dramaturg és Aleksandra Jovičević színháztudós, egyetemi tanár előadásai alapján a kortárs szerb dráma irigylésre méltó helyzetben van: a színházak nemcsak hogy bemutatják az új darabokat, de a szerzők egyenesen rendelésre, társulatokra vagy egy-egy színészre írják műveiket. *Boat for Dolls* (Hajó bábuknak) című művét például Milena Marković az újvidéki Nemzeti Színház felkérésére készítette el, a főszerepet alighanem Jasna Đuričićre szabva. Milosavljević az előadás előtt a főszereplőt a legnagyobb élő szerb színésznőként konferálja fel, s aligha téved: Đuričić kislánytól érett, kiégett nőig hajló szerepsort rajzol fel szűk két órában, káprázatos plasztikussággal. Az általa játszott karakter a nő prototípusa (a színlap is így jegyzi: A Nő), a darab pedig megkísérli bemutatni, hogyan viselkedik a prototípus egyáltalán nem tipikus helyzetekben. A szituációk mint ha valóság és mese (ébredés és álom) határán játszódódnak: a legdrámaibb helyzetek tetőpontján feltűnik például Hófehérke néhány törpéje, esetleg egy barnamedve – szervesen vegyül tragikum és komikum, úgy sírunk, hogy közben nevetünk.

Hasonló alaphangulatot idéz a hazánkban is ismert Biljana Srbljanović *Barbelo, on Dogs and Children* (Barbelo, kutyákról és gyerekekről) című darabja, amely azonban továbblép a groteszk hangütésen: jófajta abszurd a lét értelmetlenségéről és annak viszonylagosságáról. Srbljanović ugyanakkor darabjainak megszokott cinizmusa mellé ezúttal jó adag pátoszt is kever, melyet Dejan Mijać rendezése féken tart, időnként azért meg-megfacsarva a nézői szíveket. Az előadás Juraj Fábry tervezte csaknem üres terét egy közepesen oltárszerűen kiemelkedő fehér asztal töri meg, a díszletnyelv szöges ellentétéként ugyanakkor minden egyes „kellék” (mobiltelefon, ételek, sőt: kutyák) tökéletesen realiztikus, s már ez is az abszurd mindent relativizálva szemlélő alapállását idézi meg. „Ugye, érted, hogy ez alatt a borzasztó hosszú idő alatt végig, végig magamról beszéltem?”, kérdi az előadás végén a főszereplő a közönség felé fordulva. „Magadról? Hát nem rólam?”, kérdezzük magunkban. „Nem”, mondja Srbljanović darabjának ajánlásában: „Barátnőimnek: az öngyilkosoknak és a többieknek.” Amíg van humor – van remény.

A szerző részvételét a fesztiválon a Kortárs Drámafesztivál Budapest támogatja.

SUMMARY

Some important opera events persuaded us to devote a special column to musical theatre. Judit Rác surveys the more recent developments in the communication of the operatic experience, while Szabolcs Molnár saw for us Béla Faragó's *Metamorphosis*, a new Hungarian opera based on Franz Kafka's short story and Tamás Márok analyzes Verdi's early opera, *The Sicilian Vespers*, as seen at the State Opera House. Further, this year's Miskolc Opera Festival was based on the motto „Bartók + Vienna”, Vienna this time implying Mozart, Richard Strauss, Arnold Schönberg and Alban Berg. Four performances are discussed in detail: László Kolozsi saw Berg's *Lulu* by Moscow's Helikon Theatre and the same composer's *Wozzeck* by the State Theatre of Gera (Germany), while Tamás Koltai examines Mozart's *The Marriage of Figaro* by Bucharest's National Opera as well as *Ariadne at the Island of Naxos*, as performed by the Bratislava National.

Theatre events now being somewhat scarce, we publish only three reviews. Bea Selmečzi introduces some productions by a new experimental venture, the Neptune Brigade. László Gerold transmits his impressions of two performances – Maja Pelević's *Orange Skin* and the adaptation by Csaba Kiss of *Les Liaisons Dangereuses* – at the Újvidék/Novi Sad Hungarian-speaking theatre (Serbia), while Csaba Kutszegi reviews John Weidman's musical *Contact* at Budapest's Madách Theatre.

Three contributions stress the importance of KET – Közép-európai Táncszínház (Central European Dance Theatre) – celebrating in 2009 its twentieth anniversary. Akos Török saw *Carneval* (choreography: Éva Duda), Tamás Halász a double-bill by Klári Pataky and Melinda Virág, and Csaba Kutszegi talked to Csaba Szógi, leader of the company.

Another three articles are devoted to Carlo Goldoni, a much beloved classic author in Hungary. In their guest performance, Milan's Piccolo Teatro and the Teatri Uniti of Naples presented Goldoni's *The Summer Season*-trilogy in Budapest; Tamara Török talked to its director Toni Servillo and she also contributed a study about Goldoni, the theatre man and his ties to Venice.

Two further writings contribute to present-day practical aspects of our theatre. György Szabó ponders on the implications of the new law regulating the functioning of performing arts and in a substantial and spiritual essay Sándor Venczel enumerates and exposes 26 typical answers given by the economy manager to the probably anxious questions of the arts director.

World theatre is treated this time rather copiously. German critic Thomas Irmer evaluates the highlights of this year's Berlin Theatertreffen, Andrea Tompa had some interesting experiences at Moscow's Golden Mask Festival, László Bérczes gives an impassioned account of Dmitri Krimov and his students – actors and designers alike – who offer exceptional theatre in Moscow, Tamás Jászay was our delegate to the Warsaw Theatre Encounter and Róbert Markó to the Bratislava Nová Dráma Festival.

Playtext of the month is Zsolt Pozsgay's *Naplópók*.



Asztalos Dóra, Tuza Tamás, Major László és Katonka Zoltán a Carnevalban

(Közép-Európa Táncszínház)

Koncz Zsuzsa felvétele



SZÍNHÁZ

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

DRÁMAMELLÉKLET 2009. AUGUSZTUS

Pozsgai Zsolt NAPLÓPÓK

Játék az irodalommal

SZEREPLŐK

Móricz Zsigmond
Babits Mihály
Kosztolányi Dezső
Tóth Árpád
Juhász Gyula
Ady Endre
Elefánt Olga, fiatal nő

A férfiak valamennyien huszonévesek

Történik a pesti egyetemen, a Négyesszeminárium előadótermében, 1903-ban. Vagy máskor

ELSŐ (ÉS EGYETLEN) JELENET

Szemináriumi terem. Öten vannak a teremben, négyen körmölnek, az ötödik (Ady) csak bámul ki az ablakon

BABITS MIHÁLY Kedves naplóm! Iszonyatos reggel volt. Az egyetemhez közelítve kártékony árnyak siettek, fejüket behúzva, az utcákon. Alig vártam már, hogy a villamossal a múzeumhoz érjek. De a villamos nem állt meg, elszabadult, avatatlan galambok közé sínelt, és mire megállt, galambvér borította a járdát. Nagyokat lépkedtem, hogy ne vérződjem be, de a lelkem így is beszennyeződött, ó, iszonyatos reggel, iszonyatos.

TÓTH ÁRPÁD Csak az a csík a házak felett! Hajnali csík volt, ott ragadt még a reggelen, pedig már semmi keresnivalója nem volt az égen. Alltam én is, néztem, kerestem, felfelé néztem. Hol van már a hajnal? Kérdezte a reggel, de az éjszaka a szemébe nevetett. Ide véreztem neked az aljra, túrd el, hogy érezd a hatalmam, és este, amikor legyőzlek, megalázva vonulj el. Most, ahogy írom a naplót, ugyanez a vércsík megjelenik a papíron. Pedig nem én, ez csak a hajnal tükröskéje. Nem vagyok jól.

JUHÁSZ GYULA Szomorúak itt a reggelek, anyám, a bérházak között megfulladok, felsikoltok. Csak a fal mellett mehetek, hol van itt a Tisza szabadsága, a folyó feletti kanyargós horizont, sehol, meghalni kell, bérházak alatt és között, ott fekszem majd, magam is téglából, rám lépnek majd, levizelnek, azt hiszik, bérház vagyok, pedig csak a hajamat festette meg saját színére a tér.

ADY ENDRE Hol van már Négyessz? Mindig késni szokott? Nem szeretem a későket. Elkésnek.

KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Pacsirtapofájú reggel volt, úgy zengtek a madarak a zsúfolt Körúton, hogy elnyomták az emberek gyilkos nevetését, a nevetést, a köszönést, ahogy egymásra holtak, hulltak, nem vették észre, egymás közt hálnak meg egy pillanatra, aztán mennek tovább, legalább húsz halállal a szívükben. Ma reggel a nap is a pacsirtákkal tartott, átvilágította a madarakat, és a madarak csiklandozva nevettek ebben a röntgen-élményben, átlátszó madarak között telt a reggel, és leesett elém egy toll a járdára, a toll meg volt perzselve, vörös perzs volt rajta, eltettem, neked ragasztom be ide, nagy étvágyú naplóm, örök életem záloga. Rég éreztem magam ilyen pompásan, ilyen pompás, káprázatos reggelben. Ma mindenki boldog.

BABITS MIHÁLY Nem gondoltam volna, hogy eljön, és csak bámul ki az ablakon. Azt írtam róla Dezsőnek: mororossága, bamba, impotens önismétlése, formai slampettsége megbocsáthatatlan, mert nem őszinte, és a tartalommal való küzdelmen alapul. Hiányzik belőle minden *Knappheit*.

KOSZTOLÁNYI DEZSŐ *Knappheit*. Vagyis tömörség.

BABITS MIHÁLY Minden kapcsolás, keménység, ekonómia.

KOSZTOLÁNYI DEZSŐ *Ekonómia*. Vagyis... nem értem.

BABITS MIHÁLY Az ifjú modern magyar irodalomnak közös hibája ez a hígság, ez a hanyagság, lazaság. Lusták, igen, ez a szó, lusták. Naplopók, lusták.

TÓTH ÁRPÁD Kedves naplóm, amikor Babits lelustázza Ady Endrét, aki most, ki tudja, miért, itt van, és bámul ki az ablakon, én úgy éreztem, kissé elhamarkodott volt ez az ítélet.

JUHÁSZ GYULA Ha innen kiugrom az ablakon, beleesek az avarba, amit az utcai takarítók hordtak össze az ablak alá. Nem ugrom ma ki. Majd holnap. Vagy tavasszal. Tavasszal jobb meghalni, mert akkor szemébe nevetünk minden megújulásnak.

KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Kurvára idegesít, hogy ez itt van. Ki hívta ide?

Nyílik az ajtó, belép Móríc Zsigmond, és mögötte zavartan Elefánt Olga

MÓRICZ ZSIGMOND Jó napot kívánok.

ADY ENDRE Jó napot.

KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Belépett a terembe akkor egy fiatal férfi. Igazából nem is lépett, belerondított a szeminárium előtti békébe. Nem szeretem a rondítókat. Vastag hajú, nagy, vastag bajuszú, nem szeretem.

TÓTH ÁRPÁD Keskeny haja volt, és alig-bajusza annak a férfinak, aki belépett, és azt mondta: „jó napot”. És vele volt egy lány is, aki ismerősnek tűnt, jaj, nem, nem akarom ismerni őt! Jaj! Jaj!

JUHÁSZ GYULA Szőke volt a férfi, aki belépett, és a csön-det átkarolva kipréselte magából a szót, a köszöntést. Arca csupasz, örökké-borotválkozó, haja szinte alig, talán nem is szőke, talán csak a sárga bőr a fején morcolódott úgy, hogy hajnak tűnt.

BABITS MIHÁLY A férfi, aki belépett, köszönt. Vagy talán csak én emlékszem így. Nem, nem köszönt. Beleálmodtam a köszönését, azt álmodtam, azt mondja, jó napot. Ez a férfi nem köszönős fajta, alacsony és kövér ember, ilyenek nem köszönnek.

KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Magas volt és sovány a férfi, aki köszönt. Nem szeretem.

MÓRICZ ZSIGMOND Gondolom, jó helyen járunk. A Négyesszemináriumra jöttem. Először vagyok itt.

ADY ENDRE Még nem érkezett meg. Késik. Én is először vagyok. Ady Endre.

MÓRICZ ZSIGMOND Móríc Zsigmond vagyok.

TÓTH ÁRPÁD Megmondta a nevét. Madárlepek szakadtak át a légen.

ADY ENDRE Ön nincs egyedül, Zsigmond.

MÓRICZ ZSIGMOND Valóban, ő Elefánt Olga. Tessék, lépjen elő, Olga, mondd, te vagy Elefánt Olga, mutakozz be.

ELEFÁNT OLGA Olga vagyok. Elefánt Olga. Sajnos.

BABITS MIHÁLY Elefánt Olgának hívják. Ha nem költő lennének, most nevetnék.

ADY ENDRE *Nomen est omen!* Baromság. Maga szép, kedvesem, semmi köze egy buta, nagy állathoz.

ELEFÁNT OLGA Ugye?

TÓTH ÁRPÁD És akkor előlépett a magas férfi mögül egy hat év körüli, magas, nagyra nőtt kislány... Azonnal megismertem, de úgy tettem, mint aki félrenéz, és nem látja

őt. Szokom ezt csinálni. Nem ismerhet fel, mert akkor vége. Nem halok meg soha.

KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Érdektelen, kövér nő állt az alacsony férfi mögött, ahogy bemutatkozott, csak átlépett a férfi fején, és már ott állt az előtt a férfi előtt, aki először járt itt szintén, de akit ismerem, de a nevét nem vagyok hajlandó kimondani. Nem az újonnan jöttét, azt kimondom: Móríc Zsigmond. De a másikat nem mondom ki. De az a nő... mégis... lehet?

BABITS MIHÁLY Három nő vette körül a férfit, aki bemutatkozott. Nőket nem engednek be ide a szemináriumba. Hogy kerülnek ezek ide? Nincs a portás a helyén?

JUHÁSZ GYULA Csak a hangot hallottam, ahogy írtam a naplót, nem néztem fel, hiszen ahhoz másik szemüveget kellett volna húznom. De ismerős volt a hangja annak a nőnek, egyelőre nem törődtem vele. De a férfi bemutatkozott.

ADY ENDRE Az urakat nem ismeri. A naplójukat írják, ilyenkor nem hallanak bennünket. Az ott, az erős szemüvegben, Juhász Gyula, a mélabús barom hátul Babits Mihály, a halálarcú fiatalember Tóth Árpád. Idejárnak. Gondolom. Bár én először vagyok itt szintén.

MÓRICZ ZSIGMOND És az úr a sárga kalapban?

ADY ENDRE Őt nem ismerem.

KOSZTOLÁNYI DEZSŐ A férfi, akinek nem mondom ki a nevét, azt állította, nem ismer. A kurv' anyját nem ismer! Kosztolányi Dezső vagyok, mondhattam volna, de nem mondtam.

MÓRICZ ZSIGMOND Ez... híres szeminárium.

ADY ENDRE Az. Maga is ír?

MÓRICZ ZSIGMOND Még nem. Illetve írtam már, de az nem számít.

JUHÁSZ GYULA Ebben a másik szemüvegben látom már, ő az! A lány! Ő az! Hogy álljak elé? Lehet itt a hídon állva?

ADY ENDRE Ezek itt, meg az ott, akit nem ismerek, írnak, azért járnak ide.

ELEFÁNT OLGA Mondd meg neki nyugodtan, Zsiga.

MÓRICZ ZSIGMOND Megmondjam?

ELEFÁNT OLGA Azért jöttünk ide.

MÓRICZ ZSIGMOND Író szeretnék lenni.

BABITS MIHÁLY Piha!

ELEFÁNT OLGA Én csak elkísértem. Tegnap találkoztunk először. Lakodalomban.

MÓRICZ ZSIGMOND Hajnalig mulattunk. Szabadka mellett, kis faluban.

KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Szabadka? Mégis ő az. Amikor megpillantottam, azt hittem, csalóka fénytörés, belőlem jövő fény törése egy ismeretlen arcon. De akkor ez ő.

ADY ENDRE Arrafelé mámoros, véres lakodalmak lehetnek. Leölik a Magyar Disznót.

MÓRICZ ZSIGMOND Nem is aludtunk semmit, mondtam reggel, Olga, megyek Pestre, döntöttem, valakinek el kell mondanom, mit határoztam. Pap akartam lenni eredetileg, aztán jogász, aztán bölcsész. Kilencen voltunk testvérek, nem könnyű élet. Most meg itt volt ez a lány a lakodalomban, megkértem, azt mondta, jön velem. És jött.

ELEFÁNT OLGA Ide kellett vele jönnöm. Azt mondta, megkér, ha engedem. Ha nem jövök el vele, nem jön vissza soha. Nem engedhettem el.

MÓRICZ ZSIGMOND Erős akaratja van. Nem jön ez a Négyessz?

ADY ENDRE Mindig késik. Miket akar írni?

MÓRICZ ZSIGMOND Amit lehet. Novellát mindenképp. Regényt.

BABITS MIHÁLY Ahhoz még őszülni kell, barátom!

ADY ENDRE Verset nem?

MÓRICZ ZSIGMOND Csak ha olyan szükség jön. Vagy tragédia. Az ember akkor ír verset, ha tragédia éri, és nem tudja máshogy megfogalmazni.

KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Baromság. Az ember a teremtésért ír.
ADY ENDRE Drámát? Színházat?
MÓRICZ ZSIGMOND Azt nem tudok.
ADY ENDRE Majd ha közelről belelegzi egy mosdatlan színésznő combtövéből kifakadó pára gőzét, esztelenül fogja írni a színdarabokat, fiam.
MÓRICZ ZSIGMOND (*felnevet*) Alig hiszem. Rólam biztos nem fognak színházat elnevezni! Leülhetünk ide?
ADY ENDRE Én nem ülök le, mert beleragadok ezekbe. És magának sem ajánlom. Kilenc testvér. Parasztszülők?
MÓRICZ ZSIGMOND Igen, de törekedők.
ADY ENDRE Akkor ne üljön le. Majd ha megjön Négyessy.
MÓRICZ ZSIGMOND Akkor csak elácsorgunk itt, igaz, Olga?
ELEFÁNT OLGA Szeretlek, Zsiga.
MÓRICZ ZSIGMOND Ezt most miért mondod?
ELEFÁNT OLGA Akármi történiék is itt, erre emlékezz. Hogy mondtam: szeretlek.
MÓRICZ ZSIGMOND Mi történe itt?!TÓTH ÁRPÁD Megismertem, pedig alig hatéves lehet. Harmincnégy évesen láttam utoljára, de most megismerem így, hatévesen is. Pedig mennyi idő telt el azóta, mennyi!
BABITS MIHÁLY A férfi szimpatikusnak tűnt, de a három nő, akik körülvették, nem mozdultak mellőle, így nem léphettem oda hozzá, hogy megpaskoljam a hátát, és megkérdezzem: maga is a bús barmok seregében akarja írónként szolgálni a hazugságot? A három nő folyton helyet cserélt, nem fértem volna oda hozzá, még nem.
JUHÁSZ GYULA Most leugorjak, vagy várjam meg, míg ideér? Nem vettem fel zoknit, a hídon állva a dunai szél telepötytyözte láthatatlan jéggolyókkal a lábszáramat. Idejön, hozzám.
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Jöhetne már Négyessy. Még a végén beszélgetni kell ezzel a Móriczcal. Meg azzal az alakkal, akit nem ismerek.
ADY ENDRE Mit nem ismersz?! Miféle hülyeségeket firkálsz abba a naplóba, délelőtti úrficska?
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Azért sem nézek fel, írom a naplót tovább.
ADY ENDRE Ki a szánalmas, gyenge váradi költő? Ki a modorosságát hangzatos nacionalista közhelyekbe burkoló dilettáns senkiházi? Üres *poseur*? Émelyítő, tanulatlan, gyöngye legényke?
TÓTH ÁRPÁD Ez nem volt szép Dezsőtől.
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Dögölj meg!
BABITS MIHÁLY Nem bírom, amikor Ady és Kosztolányi veszekednek. Nem bírom a hangos beszédet! Nem bírom ki, elájulok. Segítség.
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Úgysem jön ide, ha naplót írok. Rohadna meg, ki hívta erre a szemináriumra, senki!
ADY ENDRE Ide nem kell hívni senkit, mindenki jön magától.
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Honnan hallja ez, amit írok?
ADY ENDRE Hangosan írsz, hülye.
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Nem ismerem. Nem ismerem. Nem tudom, ki ez. Idejön, és a pofámba vágja, mit mondtam Babitsnak róla. Én nem vagyok ehhez hozzászokva. Megírom róla, rendben. De megmondani neki?
MÓRICZ ZSIGMOND Nem ötre van kiírva a szeminárium?
ADY ENDRE Mindig ötre van. Jó, ha hatra ideér.
MÓRICZ ZSIGMOND Hiszen maga azt mondta, szintén most először...
ADY ENDRE Igen, de én mindent tudok. Előre.
MÓRICZ ZSIGMOND Miért?
ADY ENDRE Mert tehetséges vagyok. Maga kit olvas?
MÓRICZ ZSIGMOND Jókait.
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Köptem.

JUHÁSZ GYULA Kosztolányi nagyot köpött. Én is utána. Hogy lássa.
ADY ENDRE És?
MÓRICZ ZSIGMOND És Jókait.
BABITS MIHÁLY A portásért kellett volna kiáltanunk, de ahhoz ki kellett volna menni a folyosóra, de ahhoz utamat állta volna a három nő, akik sötéten néztek volna felém.
ADY ENDRE Mást nem?
ELEFÁNT OLGA Mondd meg neki, Zsiga.
MÓRICZ ZSIGMOND És egy ifjúsági regényt. Edmondo de Amicis *A szív* című művét.
ADY ENDRE És ez nagy hatással volt Önre.
MÓRICZ ZSIGMOND Igen. Azt hiszem.
JUHÁSZ GYULA Ebben a pillanatban senki nem írt, csak én, de én is csak azt, hogy senki nem írt, a döbbenettől megkövült a tollunk Mit keres ez itt? Beszélnem kell Ilonával, mikor beszélhetek vele? Azt hiszem, most. Odamegyek hozzá, és beszélök vele.
BABITS MIHÁLY Juhász Gyula elindult, lassan, komótosan, a lányok felé. Mit akar velük? Ő is ismeri őket?
TÓTH ÁRPÁD Gyula odarontott a lányhoz. Ő is ismeri? Ő honnan?
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Juhász Gyula áruló. Verset küldött annak, akit nem ismerek. Elárult. Magam vagyok. Magamat simogatom. Nem is kell más. Magamba hegyezem magam. Jó így.
JUHÁSZ GYULA (*közben odaért Elefánthoz*) Mit akar? Miért jött ide, Klíma Ilona?
MÓRICZ ZSIGMOND Kicsoda? Nem Elefánt Olga?
ELEFÁNT OLGA Ne ugorjon le, Gyula. Kérem, ne.
MÓRICZ ZSIGMOND Hova ne?
JUHÁSZ GYULA Látja az örvényeket? Minden halál forog.
ELEFÁNT OLGA Ne ugorjon le. Kérem. Mint gyerekkori szerelme kérem rá.
MÓRICZ ZSIGMOND Kicsoda?
JUHÁSZ GYULA Nem hittem volna, hogy veled találkozom itt, Klíma Ilona.
ELEFÁNT OLGA Idesiettem Szegedről, Gyula. Ez a Zsiga azt hitte, őmiatta, de nem. Mondták, hogy a hídhöz mentél hajnalban, és hogy elszánt voltál, és sokat neveltél. Tudtam, hogy bele akarod ölni magad, ha te nevensz, hívni kell valami orvost, hiszen ismerlek, együtt gyermek-szerelmesedtünk Szegeden, igaz, te csókoltál meg először, jól van, azóta már más is megtette, így legalább megtudtam, milyen az, de a tied is jó volt, így utólag visszagondolva, ne öld meg magad, Gyula.
JUHÁSZ GYULA A halál forog, mint az örvény. A forgásban van az ereje. Minden erő a forgásban van. Ahogy forognak a nappalok és az éjszakák, ahogy forog a szerencse, ahogy forog a föld, ez a halálos férfi-mag, ahogy forognak bennünk a versek, ahogy forognak a halálos gépek a hajnali munkacsarnokokban, minden forog, Klíma Ilona, és én most beleforgok a halálba. Így döntöttem.
ELEFÁNT OLGA Azért siettem ennyire, Gyula, hogy megmondjam...
JUHÁSZ GYULA Felfelé tartok, sápadt glóriában a ködökkel küzdve már kihunyt a nap. Egyre gyorsabban suhannak az árnyak, az örvény egyre magasabb. S míg előretartok lan-kadatlan, csitulni kezd a távolok zaja, és itt fönt már az élet nem is élet, csak végtelen sejtésű nyugalom, a csillagok némán álmodva égnek, míg én fenn állok a Lánchídon, s belémerülve a fénybe, a ködbe, Örök Pán muzsikáját figyelem, kihunyt szívemben minden gyöngye, törpe, és föllobog a végtelen!
ELEFÁNT OLGA Ne! Gyula, ne!
JUHÁSZ GYULA (*felüvölt a Duna feletti szélben*) TUDSZ OKOT?! TUDSZ EGYETLEN ÉRTELMEZ OKOT ARRA, HOGY NE UGORJAK LE INNEN?!

ELEFÁNT OLGA Megjelent a versesköteted Szegeden.
JUHÁSZ GYULA Mi?
ELEFÁNT OLGA Itt van. Hoztam neked belőle egy példányt.
JUHÁSZ GYULA Add ide. Gyenge a borító. Mindegy. Meg-
jelent. Jól van. Kísérj haza. Fáradt vagyok. (*Visszamegy a
helyére a kötetet a kezébe, boldogan*)
MÓRICZ ZSIGMOND Hogy hívnak téged? Klíma Ilona?
ELEFÁNT OLGA Igen.
MÓRICZ ZSIGMOND Nem Elefánt?
ELEFÁNT OLGA Én meg akartam mondani neked, de any-
nyit beszélél, hogy nem jutottam szóhoz.
MÓRICZ ZSIGMOND De engem szeretsz?
ELEFÁNT OLGA Persze, mondtam már.
MÓRICZ ZSIGMOND Vagyis nem is Elefánt...

Elefánt felnevet, de nem szól

BABITS MIHÁLY Akkor Kosztolányi felállt. Mintha felállt
volna vele a terem is.
TÓTH ÁRPÁD És elindult az új, fiatal férfi felé, járásában
lassú patakok csörgedeztek.
JUHÁSZ GYULA Igen, elküldtem Adynak a verset, most
mit akarsz, ne közelíts, ne üss meg, Dezső, ja, nem is ide
jön.

Kosztolányi odaér Elefánthoz, Ady távolabb húzódik látványosan

KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Az Ilona igaz. Csak a Klíma nem,
úgy van?
ELEFÁNT OLGA Úgy.
MÓRICZ ZSIGMOND Nem Klíma?
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Nem. Tiroli Ilona. Tiroli Ilona.
Milyen név ez, milyen hangzók, Ilona, Tiroli Ilona?
ELEFÁNT OLGA Igen. Tudtam, hogy megismer, Dezső.
MÓRICZ ZSIGMOND Most azt hiszem, valamit meg kelle-
ne magyaráznod, Ilona, mielőtt ezzel a költővel beszélsz,
most valamit el kell árulnod, miért engem csókoltál a hur-
kaszagú hajnalon, ott a Szabadka melletti lakodalomban,
ahol a földön mámoros parasztok között bukott orra a nap,
és te a sátor hátuljában azt mondtad, szeretlek, szeretlek
mindenemmel, Zsiga, vígy engem Pestre, hiszen táncolt-
tunk, Zsiga, belém táncoltad magad, Zsiga, úgy táncoltál
bennem, hogy a szívem és a méhem közötti üregben min-
den zenélni kezdett, arcok zenéltek bennem, arcok, ame-
lyeket őrzök, de nem láthatok soha, hiszen bennem van-
nak, ezt mondtad nekem. Elefánt Olga, vagy aki vagy, meg
kell magyaráznod nekem ezt.

Elefánt és Dezső nem törődnek Móriczcal

KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Én azt mondtam, nem lehet. Sem-
mi sem lehet.
ELEFÁNT OLGA Nem hittem el.
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Én nem tudok udvarolni, Tiroli
Ilona, én teljes világi életemben csak szelíd a-mollban ud-
varoltam.
ELEFÁNT OLGA Halkan, igen. Mollban. Igen.
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Nem volt merész frivolság vagy
pajzán enyelgés a dalomban.
ELEFÁNT OLGA (*sóhajt*) Nem.
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Szabadkán születtem, ahol maga.
Én március 29-én, virágvasárnap születtem.
ELEFÁNT OLGA Igen, tudom.
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ A *jourok*on nem egy koros szűz ér-
zelmesen szólt szívemhez, biztatva egyre, hogy legyek jó
és illedelmes.
ELEFÁNT OLGA Igen! Igen!

KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Az ideál arany hajára költői lázban
verset írtam, s más csókolgatta hamvas arcát, míg én ün-
nepeltem dalaimban.
ELEFÁNT OLGA De a sóhajtozó nagy mélabúért a lánynép
oldalára pártolt, dicsért is téged sok, de a szívében azt
mondta mind: „De nagy számár volt.”
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Csak te tudtad a titkot. Neked ír-
tam, de téged más csókolt, igaz. Nem csókolhattalak, téged
nem, Ilona.
MÓRICZ ZSIGMOND Most már álljunk meg!
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ És te tudtad, miért nem.
ELEFÁNT OLGA Sajnos tudtam. Anyádat láttad minden nő-
ben.
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Igen, őt. Minden nőben. Vérfertő-
zés, zaklatottság. Ha közeledtem máshoz. Hogy hívták őt,
anyámat, emlékszel még?
ELEFÁNT OLGA Sokan ismerik őt. Brenner Elilália. Ez a neve.
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Elilália. Elilália szült engem, Ilona.
Hogy szerethetnék mást? Anyám Brenner Elilália, lágy
haja lila volt, lengén lobogott utána, hajára hajoltam, hajlott
hátamon táncolt a keze, nevetett vele, kezekkel nevetett.
ELEFÁNT OLGA Szegény Dezső.
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Nem foghatom le a képeket éjjel,
Ilona, neked megvallhatom, anyám képével érett szparta-
kuszi férfiak meztelen, nap fürdette, római teste kevere-
dik, ebből a szerencse-kevercsből szemölcs lehet legfen-
nebb, szerelmes kapcsolat soha.
ELEFÁNT OLGA Ne sírj, Dezső.
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Lesznek tán szerelmek, de azok
csak hazugak, lesznek tán asszonyok, de azokban nem lá-
tom égni a harisnyakötőket.
ELEFÁNT OLGA Ne sírj, Dezső.
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Hisz nem sírok.
ELEFÁNT OLGA Most nem, azt látom. Később ne sírj,
Dezső.

Ady felnevet, Kosztolányi hirtelen Ady felé fordul

KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Minek jöttél ide? Mi a fene közöd
van neked ehhez a szemináriumhoz?
BABITS MIHÁLY Ne kiabáljatok.
ADY ENDRE Ide akárki jöhet.
BABITS MIHÁLY Ne kiabálj.
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Ide akárki nem!
ADY ENDRE Látod, ez a Móricz is idejött, pedig még nem
írt semmit.
BABITS MIHÁLY Kérlek.
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Miért, te mit írtál, mit?
ADY ENDRE Megismersz? Mondd ki a nevemet!
BABITS MIHÁLY Mondd ki neki, de ne kiabáljatok.
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Egy köteted jelent meg Váradon,
az se kellett senkinek!
ADY ENDRE Akkor miért idegesítetd magad?
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Nem vagyok ideges.
ADY ENDRE Próbáld. Mondd ki a nevemet.
BABITS MIHÁLY Kérlek. Ne. Kérlek.
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Nem mondom.
ADY ENDRE MONDD KI!
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ ÜRES POSEUR! AFFEKTÁLT
VILÁGBÁNAT!
ADY ENDRE A NEVEMET MONDD!
BABITS MIHÁLY (*felsikít*) Hagyjátok abba!

Elájul, Móricz odasiet hozzá, felállítja, Babits magához tér

Köszönöm. Vigyázzon azzal a három nővel. Vérivó leányok
azok.

MÓRICZ ZSIGMOND Itt mindenki... költő?
BABITS MIHÁLY Igen.
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Mindenki nem. Kedves naplóm...

Visszatemetkezik az írásba, Móricz odamegy Elefánthoz

MÓRICZ ZSIGMOND Mi ez az egész? Ki vagy te tulajdonképpen?
ELEFÁNT OLGA Nagyon rossz ez nekem, Zsiga. Ha tudnád, milyen kellemetlen.

Tóth Árpád jön előre lassan Elefánt felé, hátulról nézegeti, szagolgatja

MÓRICZ ZSIGMOND Mi kellemetlen?
ELEFÁNT OLGA Nem az vagyok, akinek gondol, Zsiga.
MÓRICZ ZSIGMOND Azt látom. Hát?
ELEFÁNT OLGA Hatéves vagyok még csak. Lichtmann Annának hívnak.

MÓRICZ ZSIGMOND *(Adyhoz fordul)* Maga szerint?

ADY ENDRE Higgyen neki.

BABITS MIHÁLY Ilyenkor remegés kap el. A várakozástól. Négyessyt várjuk, előre örülök az élménynek, de csak félóra várakozást bírok ki remegés nélkül, most le kellene ülnöm, de akkor a pad is remegni kezd, mindenki meglátja, meg tudja, remegek hát így állva, mint katonacsizma a sivatagban.

JUHÁSZ GYULA Tóth Árpád szagolgatta a lányt, azok már nem szóltak, ez a Móricz sem, pedig a lány megmondta, ki ő. A hatéves Lichtmann Anna.

TÓTH ÁRPÁD Üljön le élém, kislány.

MÓRICZ ZSIGMOND Ne üljön elé.

ELEFÁNT OLGA Csokolom.

TÓTH ÁRPÁD Ide üljön, élém. Vagy a térdemre. Ki ez a férfi, akivel jött?

MÓRICZ ZSIGMOND Én vagyok a szerelmese. A jövődöbelje. Nem tudom ugyan, kicsoda, de én veszem el. Szálítsa le a térdéről.

ELEFÁNT OLGA Lakodalomból hozott.

TÓTH ÁRPÁD Erőszakoskodott magával?

MÓRICZ ZSIGMOND Nem!

ELEFÁNT OLGA Nem.

TÓTH ÁRPÁD Nekem hozott ide?

MÓRICZ ZSIGMOND Nem.

ELEFÁNT OLGA Nem tudtam, hogy a bácsi is itt lesz.

TÓTH ÁRPÁD Tudja, kislány, ki vagyok én?

ELEFÁNT OLGA Tudom. Maga lesz a férjem harmincegy éves koromban.

TÓTH ÁRPÁD Vagyis megismert. Rám ismert!

ELEFÁNT OLGA A férjét megismeri az ember.

TÓTH ÁRPÁD De most még van idő. Még meggondolhatja.

ELEFÁNT OLGA Ez a sors. Mit gondoljak meg a sorson?

TÓTH ÁRPÁD Alakíthatjuk azt a sorsot. Én nem leszek magának jó férj, nem. Nem hiszem. Tüdőbajom van, tudta?

ELEFÁNT OLGA Látszik.

MÓRICZ ZSIGMOND Vigye odébb a tüdőbaját.

TÓTH ÁRPÁD Apámnak is volt sorsa, tudta? Apám szobrász. Kőfaragó. Szerette a '48-as szabadságharcot. Nagyon szerette. És amikor vége lett, Kossuth-szobrokat készített. Sokat. Persze nem rögtön, amikor már lehetett.

ELEFÁNT OLGA Jó ember.

TÓTH ÁRPÁD Igen. Hetvenhat Kossuth-szobrot készített. Nagyon jól éltünk, tudja? Akkor iskoláztattak be, a legjobb helyekre jártam, tudja? Figyel rám? Mert rám nem szoktak figyelni. De maga figyel rám.

ELEFÁNT OLGA Figyelek magára, Árpád.

MÓRICZ ZSIGMOND Honnan a fenéből ismered ezt a be- teget?

TÓTH ÁRPÁD Sok város főterére. Oda készítette a Kossuth-szobrokat apám. Hetvenötöt.

ELEFÁNT OLGA Hetvenhatot mondott az előbb.

TÓTH ÁRPÁD Igen, de egy elveszett. Jól éltünk belőle, nagyon. Ide is eljöhettek, Csak köhögők.

ELEFÁNT OLGA Azt kezeltetni kell.

TÓTH ÁRPÁD Aztán apám a hetvenhat Kossuth-szobor után készített egy Széchenyi-szobrot. Debrecen főterére, tudja? De lerombolták. Nem tetszett nekik. Azt mondták, megcsúfolta a művészetet. Azóta nyomorgunk. Nekem kellene eltartani őket. Egyetemre írtattak, de most haza kell mennem. Debrecenbe. Nem tudom majd eltartani őket, tudósításokat írok, és egyre többet köhögök.

ELEFÁNT OLGA Sajnálom, Árpád.

TÓTH ÁRPÁD Apám nem fogja soha kiheverni. Azóta megrendelést sem kap. Készíti a Kossuth-szobrokat azóta is, de nem veszik meg tőle. Már nem.

ELEFÁNT OLGA Miért mondta ezt el nekem?

TÓTH ÁRPÁD Mert ilyen élete lenne mellettem is. Én is készítem a verseket, egyiket a másik után, mind ugyanolyan. Jó, most leköszölték az egyiket, és talán a másikat is.

ELEFÁNT OLGA Büszke leszek magára, ha majd a férjem lesz.

TÓTH ÁRPÁD Igen?

ELEFÁNT OLGA A költőre büszke az ember.

TÓTH ÁRPÁD Gondolja meg. Még nem késő.

ELEFÁNT OLGA Mivel tölti az időt, amíg majd rám talál?

TÓTH ÁRPÁD Addig álmodok. Olykor éjjel a szívem zaka- tol. Az ágyon az ujjam meg tévedezve jár, és nagyon közel, valahol halkan megkoccan a vizespohár.

ELEFÁNT OLGA Sokat kell menni hegyi levegőre a maga tüdejével.

TÓTH ÁRPÁD S nem tudom, hol vagyok. Akadozón rémlik élém az elmúlt, messzi est, s az ujjam a fagyos márvány- lapon reszketve gyújtót keres.

ELEFÁNT OLGA Maga dohányzik? Hiszen tüdőbeteg.

BABITS MIHÁLY Árpád dohányzik, pedig mondtam neki, így kifüstöli magát az irodalomból. Közepes költő, de halottan mire jó lenni?

KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Sután tartja a cigarettát, mintha a keze azt mondaná közben: el vele! Állandó harc a kezével, hogy szájába tegye a szopóka végét, állandóan harcol, véresre karmolják egymást ebben a harcban.

JUHÁSZ GYULA Szegeden szeretnek.

TÓTH ÁRPÁD Ó, áldott a fény, mely sercegőn, fakón ilyenkor gyúrt párnám mellett kigyúl. S a kedves, vén tapétát a falon megcsillantja, s bús orcámhoz simul. Kabátom öszszegyűrve lóg a szögén, a rózsa rajta hervadóra vált. Csönd. Vén poétám könyvét fölveszem, hova este dobtam, a szék alól. S amíg lankadtan lapozgat kezem, zörgő lap s agg rím álomba dalol. Fél füllel hallom, s halkan nevetem: künn egy papucs mily furcsán csoszog el. S puha Nirvánám, csöndes fekhelyem altatón, hűvösen ölel át.

ELEFÁNT OLGA Átölel.

TÓTH ÁRPÁD Bocsánat, átölel.

ELEFÁNT OLGA Én megvárom magát, Árpád.

MÓRICZ ZSIGMOND Majd ha özvegyem lesz, megvárhatja.

TÓTH ÁRPÁD Lelkem üres, puszta, fásult, és a perc mind- egyre száguld, míg egy sápadt alkonyon itt kell hagyni ab- lakom. S a halál szól irgalommal: ne veszdőj tüdőbajoddal, jégkezemmel szelíden megsimítom, s elpihen. Akkor va- dul felsikoltok, nem akarok lenni boldog, élni, élni akarok. Miért? Balga, bús titok.

ELEFÁNT OLGA Titok az élet miéértje, titok a halál kívá- nása?

TÓTH ÁRPÁD Titok. Titok. Titok.

ELEFÁNT OLGA Én megőrzöm a titkot, Árpád. És megvá- rom magát.

TÓTH ÁRPÁD Nem leszek sokat magával. Hamar elsorvadok, hamar meghalok. Pár év öröm csupán.
ELEFÁNT OLGA Annyi elég lesz nekem magából, Árpád.
TÓTH ÁRPÁD Ennyit, többet nem adhatok. Vagyis megvár, mégis?
ELEFÁNT OLGA Megórzöm a szüzemet magának, mire jön.
TÓTH ÁRPÁD Angyal. Legalább lesz pár boldog évem.
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Neki lehet pár boldog éve. Nekem csak a társas magány.
BABITS MIHÁLY Most tán kicsit jobban vagyok.
ELEFÁNT OLGA Megvárom, Árpád. Csak igyekezzék.

Elefánt megcsókolja Árpád homlokát. Tóth Árpád szomorúan megy vissza a helyére

MÓRICZ ZSIGMOND Maga valóban... hatéves...?
ELEFÁNT OLGA Dehogy. Miért, úgy nézek ki?
MÓRICZ ZSIGMOND Hiszen azt mondta...
ELEFÁNT OLGA És maga elhiszi, ha hatévesnek mondom magam?
MÓRICZ ZSIGMOND Én nem. De ő...
ELEFÁNT OLGA Az más. Ő boldog akar lenni. Ahhoz, hogy egy férfi boldog legyen, a nőnek mindig hazudnia kell.
MÓRICZ ZSIGMOND És elhiszi?
ELEFÁNT OLGA Hallhatta.
MÓRICZ ZSIGMOND Valójában kicsoda maga?
ELEFÁNT OLGA Én vagyok Móricz Zsigmond művészte.
BABITS MIHÁLY Ezek hárman azt mondták neki: mink vagyunk a maga művészte.
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ És valóban Ilona most úgy állt ott, mint valakinek a költészete.
JUHÁSZ GYULA Az a lány, aki megmentett, most azt mondta, a vastag bajszúnak az irodalma. Ő maga. Nekem is az lehetett volna, igaz, akkor beleugrom az örvénybe. De most jó így, Szegeden szeretnek, majd meghalok legközelebb.
MÓRICZ ZSIGMOND Megint be akar csapni.
ELEFÁNT OLGA Azt hisz el, amit akar. Legyek három? Mit akar? Legyek három?
BABITS MIHÁLY Hiszen az. Három.
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Babits megint hármát lát.
TÓTH ÁRPÁD Babits mindig többet látott, mint mi.
JUHÁSZ GYULA Babits éles látású volt, éles, mint a beretva.
MÓRICZ ZSIGMOND Három akar lenni? De miért?!
ADY ENDRE Hagyja, ha akar, legyen három.
MÓRICZ ZSIGMOND Ennek semmi értelme!
BABITS MIHÁLY Tehát nem tévedtem.
TÓTH ÁRPÁD Babits lassan előrement, de remegett, láthatóan remegett a térde, a lelke.
JUHÁSZ GYULA Babits határozottan előrelépett, egyenesen a nőhöz ment, aki akkor már várta.
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Nincs közöm ahhoz, ami most történni fog. A lány, akiket Babits háromnak lát, odamentek hozzá.
ELEFÁNT OLGA *(elővesz női táskájából egy kis dobot, Móricznak adja)* Ezt üsd, én meg táncolok.
MÓRICZ ZSIGMOND Üssem?! De miért?
ADY ENDRE Üsd, ha mondja.

Móricz ütni kezdi a dobot, Elefánt Olga táncolni kezd Babits körül

BABITS MIHÁLY Az utcán álltatok a hűvös éjben. Három póre lány.
TÓTH ÁRPÁD Az utcán, esőben, azt mondta ez.
JUHÁSZ GYULA Az utcán, a hídon!
BABITS MIHÁLY Tüzes szemetek beesve, az arcotok halovány.

KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Kezdődik a nagy költői élmény. Az első este könnyű nőekkel. Hányok.
BABITS MIHÁLY Szólt az egyik: szép legény, rám nézz már csupán. A testem oly igéző, ölelni tud ám!
JUHÁSZ GYULA Én nem tudnék visszanézni rá, megoldadna az arcom. Kurvára ha nézek, megoldad az arcom.
BABITS MIHÁLY Szólt a másik: víg legény, te! Felém gyere csupán, elmúlathatok véled, a lelkem oly vidám!
TÓTH ÁRPÁD Lámpafényben, sápadt fényben, kokott arcán álmos közöny. Mellette a kisdede sír. Ó, ha szopna, szopna már!
BABITS MIHÁLY S az utolsó: bús legény, te! Engem csókolj csupán. Legalább kínzó csókom eléget! Úgy talán!
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Elégni egy kurva tüzeiben. Mindennapi tüzeset.
BABITS MIHÁLY Így hívott szerelemre a három póre lány. Az utcán, hűvös éjben.
TÓTH ÁRPÁD Az arcuk halovány.
JUHÁSZ GYULA Gyenge gyertya-lány.
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Talán talány.
JUHÁSZ GYULA Gyenge gyertya-lány.
TÓTH ÁRPÁD Az arcuk halovány.
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Utca-csinálmány, csókos csinálmány.
JUHÁSZ GYULA Gyenge gyertya-lány.
TÓTH ÁRPÁD Ölük halovány, szőrük halovány.
BABITS MIHÁLY Azóta a sápadt, vérvivő leányok itt keríngenek a szívem körül, zsineget fognak, zaboláznak, a Sátán örül, zsineget fognak, zaboláznak, vacogó fogaim közé. És megnyergelnek, megnyargalnak, milyen gyönyörűség nekem, puha combjuk hideg nyomását borzongó háttal élvezem. Borzong a hátam, ing a vékonyak, hol mélyebb ágyékuk tüzel, jaj, miért vagyok velük magamra? Egednek kék legét ha szívnám, s emléked lelkesítne még, keresztet kennék szemeimre, és kiáltanám: elég! Elég, ti létlen boszorkányok, vad semmi! Vámpír-elmerajz! Lelkem tinéktek zárva, nálam a titkos kulcs: az égi pajzs! Mária, elefántcsont bástya, szívet erősítő kehely, Mária, győzhetetlen zászló, mért hagytál el, Szent Szűz, engem el?

Elvágódik, úgy marad. Elefánt is elfáradt, Móricz abbahagyja a dobolást, Babits mellé térdel

TÓTH ÁRPÁD Mellé térdelt a jövevény, aki nem írt még, csak fog.
JUHÁSZ GYULA Megnézte, lélegzik-e még Mihály, mi nem mozdultunk, mi ismertük már, ha Négyessy professzor késett, mindig ez történt vele. Nem bírja a késést.
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Más ember otthon keres önmagának örömet, de Babits szerette a nyilvános kivégzéseket. Önmagát végezte ki hetente kétszer nyilvánosan. Aztán magához tért.
TÓTH ÁRPÁD Hol vagyok? Szokta kérdeni ilyenkor.
BABITS MIHÁLY Hol vagyok?
MÓRICZ ZSIGMOND Barátoknál.
JUHÁSZ GYULA Megnézte alaposan megmentőjét.
BABITS MIHÁLY Te költögettél?
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Szólt a férfi, ő bizony.
BABITS MIHÁLY Van-e versed? Írtál-e már, költögető?
JUHÁSZ GYULA A férfi nagyot nyelt, nézett körül.
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Ne hordjatok több verset ide már.
ADY ENDRE Mondd meg neki.
MÓRICZ ZSIGMOND Egyet már írtam.
BABITS MIHÁLY Mondd el nekem.
TÓTH ÁRPÁD Mondd el neki. Megnyugszik majd.
ADY ENDRE Nekem azt mondtad, még nem írtál semmit.
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Nem azt mondta. Azt mondta, semmit, mi érdemes.

ADY ENDRE Leváglak onnan!
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Gyere, gyere! Pisztoló, kard?
ADY ENDRE Mondd ki a nevemet!
BABITS MIHÁLY *(sírva fakad)* Kérlek, ne. Ne tegyétek ezt velem.
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Ő pofázik folyton itt!
JUHÁSZ GYULA Babits csak sír, foly a könnye. Amíg nem hall verset, nem hagyja el.
TÓTH ÁRPÁD Mondd el neki, amit írtál.

Móricz körülnéz, mindenki szemlátomást biztatja, hát elkezd

MÓRICZ ZSIGMOND

Volt egy török, Mehemed, sose látott tehenet.
Nem is tudta Mehemed, milyenek a tehenek.
Egyszer aztán Mehemed lát egy csomó tehenet.
Csudálkozik Mehemed: „Ilyenek a tehenek?”
Én vagyok a Mehemed. Mi vagyunk a tehenek.
Számálgatja Mehemed, hányfélék a tehenek.
Meg is számol Mehemed háromféle tehenet:
feketét, fehérét, tarkát,
Meg ne fogd a tehen farkát!
Nem tudta ezt Mehemed,
S felrúgták a tehenek!

Döbrent csönd. Babits feltápászkodik, szédelegve megy naplójához. Ady komolyan néz. A másik négy írni kezd a naplóba

ELEFÁNT OLGA Szerintem jó volt. Nekem tetszett.
BABITS MIHÁLY Az új poétikai elvrendszert írásba is foglalom. Az új költészet legyen objektív, azaz függetlenedjék a vers a szerzőtől mint biográfiai-társadalmi személytől, legyen független minden külső hatalomtól, ne a lokális éntudat legyen a meghatározó. Az empirikus én helyett a szubjektívizmus és impresszionizmus tagadásával a metafizikai ént kell valamilyen módon a vers tárgyává tenni.
MÓRICZ ZSIGMOND Mit ír ez? Maga érti?
ADY ENDRE Én értem. De nem érdekel.
TÓTH ÁRPÁD 7/6 vagy 6/7 osztású jambikus sorok, a nibelungizált alexandrin, ez lesz az, úgy hívják majd: Tóth Árpád-vers, így lesz majd, ha jön Lichtmann Anna.
MÓRICZ ZSIGMOND Én nem akartam elmondani, sőt, kértem, hogy hadd ne mondják még semmit.
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Valahogy meg kellene szűrni, kik járjanak ide Négyessyhez. Túl sokan vagyunk. A parasztokból semmi esetre sem kell több.
MÓRICZ ZSIGMOND Maguk, igen, maguk túl sokan vannak!
ELEFÁNT OLGA Ne húzd fel magad, Zsiga.
MÓRICZ ZSIGMOND Maga hallgasson, vagy mondja meg, kicsoda valójában! Én írni akarok, értik, azért jöttem ide! És tudom, mit írtam eddig, és azt nem is hozom el, de itt vannak nálam azok, amiket majd írni fogok. Itt vannak benne, azokkal jöttem! Nem születtem virágvasárnap, mert nem nézhettük, melyik legyen a születés napja, amikor anyámra jött, kiment az ól mögé, ott sírtam fél a disznók mellett, és büszke vagyok rá! Nem veszem a Szent Születet hiába a számra, ahogy ez az elájulós költő teszi, mert nekem a Szűz Mária a templomban van, vagyis benem van, ahogy a műveim is. És ha a templomba megyek, némán imádkozom hozzá, vagy a többiekkel együtt hangosan énekelve a misén, az ember, ha magában van, legyen néma, ha többekkel van, akkor énekeljen, de Istent dicsérő, szép éneket, erősen, szeretettel, ahogy a Szűz szeret az életet, hiszen azért tolta ki magából, hogy szeresük mi is. Én szeretem az életet, ahogy apám is szereti, aki keményen dolgozott anyámmal azért, hogy én most itt lehessenek! Örömmel, dalokkal! Én nem fogok felállni a hídra,

mert az élet értékét ismerem, és még nyavalyából sem fogom eldobni magamtól soha, akárki hal ki mellőlem, anyám, apám, a gyerekem, majd megírom őket, majd visszaírom az életbe őket. Mert én másokért és másokat írok, hogy az élet öröme akkor is bennük maradjon, ha el akarják venni tőlük. És nem kell nekem olyan Anna, aki visszahangozza bennem a tüdőbajt, de kell nekem olyan nő, aki szembepofoz velem, akiből megteremthetem azokat a nőket, akiket megírok majd! Engem ne ápoljon senki, és a halállal is csak akkor akarok üsmerkedni, amikor nyolcvanévesen elüt a szatmári gyors, mert részegen kódorgok a vasútállomás körül! Maguk egymást írják, én az életet akarom írni, amit ismerek. És most ne mosolyintson ilyen gúnyosat, maga virágvasárnapos születésű, mert beverem a pofáját, ahogy beveri egymását minden magára valamit adó parasztfiú a korcsmában, ha ilyen mosolyintást kap! És elveszem ezt a nőt, akkor is, ha hárman vannak, mert megmondtam neki a lakodalomban Szabadka mellett. Gyere, Olga, Anna, Ilona, vagy aki vagy!

Ady lép most Elefánt mellé

ADY ENDRE Most jól megmondtad nekik.
MÓRICZ ZSIGMOND Könnyebben is vagyok.
ADY ENDRE Többé nem fognak szólni hozzád.
MÓRICZ ZSIGMOND Szólnak majd ezek. Csak később.
ADY ENDRE *(Elefánthoz)* Háltál vele? Ezzel a tehenes költővel?
MÓRICZ ZSIGMOND Én nem akartam elmondani. Ha nem lesz rosszul, nem is mondom el.
ADY ENDRE Háltál vele?
ELEFÁNT OLGA Bolondnak nézel?
MÓRICZ ZSIGMOND Miről van szó? Őj, de megizzadtam ebbe a beszédbe.
ADY ENDRE Hált veled?
MÓRICZ ZSIGMOND Tegeződünk?
ADY ENDRE Versed nyomán megkedveltelek. Te halhatatlan író leszel.
MÓRICZ ZSIGMOND Ezután...?
ADY ENDRE Hált veled?
MÓRICZ ZSIGMOND Nem. Kivitem a csűr mögé.
ELEFÁNT OLGA De nem háltam vele.
MÓRICZ ZSIGMOND Azt mondta, most baja van.
ADY ENDRE Okos lány vagy, Rozália.
MÓRICZ ZSIGMOND KICSODA?!
ADY ENDRE Mihályi Rozália. Örömlány Váradon.
MÓRICZ ZSIGMOND Kicsoda? Az vagy?
ELEFÁNT OLGA Igen. De vállalok más munkát is. Örömködni hívnak esküvőkre. Szabadka mellé is.
MÓRICZ ZSIGMOND Örömködni hívtak oda?
ELEFÁNT OLGA Miért? Te is jót örültél.
ADY ENDRE Mihályi Rozália csókja. Engem egy életre megfertőzött.
ELEFÁNT OLGA Sajnálom, mondtam már, nem tudtam róla.
MÓRICZ ZSIGMOND Fertőz még a csókod is?
ADY ENDRE Szifilisz ez, igaz, Rozi?
ELEFÁNT OLGA Azt mondta az orvos is.
MÓRICZ ZSIGMOND Ezért nem háltál velem?
ELEFÁNT OLGA Ezért nem.
MÓRICZ ZSIGMOND Vele miért?
ELEFÁNT OLGA 'kkor még nem tudtam.
ADY ENDRE Nem tudta. Megfertőzött. Szifilisszel. Egész életemben bánhatom.
ELEFÁNT OLGA Majd tán kigyógyulsz belőle.
ADY ENDRE Ebből nem lehet. Ettől lettem költő, Rozi.
ELEFÁNT OLGA Ez most jó vagy rossz neked?
ADY ENDRE Halálra ítélte a csókod. Lesznek biztos szerelmeim, de a vágy nem teljesedhet. Vagy megölök még va-

lakit. Járkálok majd párizsi őszben, a tengernél fürdöm veled, de csak férjes asszony, csak titkos lény. Mert így mondhatom: nem szabad! Mikor közel leszek hozzá, azt mondhatom, nem szabad! És belül éget egyre a vágy, dübörg a szó, nem szabad. Nem szabad. Nem szabad.

MÓRICZ ZSIGMOND Egy szifilisztes ringyó...

ADY ENDRE Neked nem kell. Nekem kellett. Te író leszel így is majd. De én költő máshogy nem lehetek. Első könyvemem eldobták, jól mondta ez, akit nem ismerek. Semmit sem ér, haszontalan. Akkor még nem találkoztam veled, Mihályi Rozi.

ELEFÁNT OLGA Mégse bánja a szifiliszet?

ADY ENDRE Nem, mert te belepusztulsz, de én élek. Én kibírom ezt. És ez a kór dalol belőlem a végtelenségig, Rozi. Te megszültél engem a bajoddal. Undorító, véres nyálban szültél költőt, kicsi Rozi. Ahogy csoszogott benned a csigám, úgy ítélte te halálra.

ELEFÁNT OLGA Nem akartam, elhiszed?

ADY ENDRE Elhiszem.

ELEFÁNT OLGA Te valódi férfi voltál. A csigád is énkább kemény kígyó. És csókoltál, pedig nem szoktak engemet. Nem is igen hagyom. De a te csókodat szerettem, Bandi.

ADY ENDRE Minden kurva ezt mondja.

ELEFÁNT OLGA Ha akkor már tudtam volna, mi a bajom...

ADY ENDRE Hagyjuk el.

ELEFÁNT OLGA Elmehetnek most?

Csönd. Móricz nem szól. Ady sem. Elefánt lassan kimegy

MÓRICZ ZSIGMOND Szerettem ezt a nőt. Elhiszed?

ADY ENDRE Én is szerettem. Kifizettem, de szerettem.

Ha nem fizetem, és úgy szeretem, ma egészséges vagyok. A fizetés volt a baj.

MÓRICZ ZSIGMOND Szívem szakadt meg utána. Meg is kértem hajnalban.

ADY ENDRE Mert minden-asszony. Megkérhető.

MÓRICZ ZSIGMOND És még most is szeretem. Most, hogy tudom, kicsoda.

ADY ENDRE Tudod? Hisz ez csak egy változat. Hallhattál itt eleget. Másokat. Ki ez a nő? Kosztolányi férfi-combú nőkedvese? Tóth Árpád későbbi párja? Juhász Gyula megmentője? Babits hármasszoros önkívülete? Vagy az én szifilisztes babám? Ki ez a nő? Biztosan tudod?

MÓRICZ ZSIGMOND Szerettem, csak azt tudom.

ADY ENDRE Azért jöttem ide, mert itt a szemináriumon olvasunk a verseinkből. Eddig nem jöttem, mert nem volt olyan, amit én is elolvastam. De ma hoztam, és azt szeretném, ha te olvasnád föl.

MÓRICZ ZSIGMOND Nem szoktam én ahhoz.

ADY ENDRE Ne, itt van. Olvasd.

Átad egy papírlapot, Móricz belenéz, majd fel Adyra

MÓRICZ ZSIGMOND Ezt én nem tudom...

BABITS MIHÁLY Ady akkor leültette maga mellé a fiút.

TÓTH ÁRPÁD A fény még bebúsult az ablakon, és az özszeérő vállukra folyt.

JUHÁSZ GYULA Izzott a fiú szeme, látta a versről már, mire való. De mondani még nem akarta.

MÓRICZ ZSIGMOND Nem akarom még mondani.

KOSZTOLÁNYI DEZSŐ Adyt nem akarok hallani.

ADY ENDRE Segítek... mondd csak utánam... figyelj...

Mit bánom én, ha utcasarkok rongya.

De elkísérjen egész a síromba.

Móricz közben mondja halkán utána a szöveget

Álljon előmbe izzó, forró nyárban:

„Téged szeretlek, Te vagy, akit vártam.”

Legyen kirugdalt, kitagadott, céda,

Csak a szívébe láthassak be néha.

Ha vad viharban átkozódva állunk:

Együtt roskadjon, törjön össze lábunk.

MÓRICZ ZSIGMOND

Együtt... lábunk...

ADY ENDRE

Ha egy-egy órán megtelik a lelkünk:

Üdvöt, gyönyört csak egymás ajkán leljünk.

Ha ott fetrengnek lenn, az utcaporba:

Borúljon rám s óvjon átkarolva.

Tisztító, szent tűz hogyha általéget:

Szárnyaljuk együtt bé a mindenséget.

Mindig csókoljon, egyformán szeressen:

Könnyben, piszokban, szenvedésben, szennyben.

Amiben minden álmom semmivé lett,

Hozza vissza Ő: legyen Ő az Élet.

Kifestett arcát angyalarcnak látom:

A lelkem lenne: életem, halálom.

Szétzúzva minden kötáblát és láncot,

Holtig kacagnók e nyüzsgő világot.

Együtt kacagnánk végső búcsót intve,

Meghalnánk együtt, egymást istenítve.

Meghalnánk, mondván:

„Bűn és szenny az élet

Ketten voltunk csak tiszták, hófehérek.”

MÓRICZ ZSIGMOND

Ketten voltunk csak tiszták... hófehérek...

ADY ENDRE Hozott Isten, Móricz Zsiga.

Összenéznek. Móricz szemében tisztelet. Ady mosolyog. Léptek a folyosóról. Nyílik a nagy ajtó. Négyessz árnyéka bejön a terembe.

VÉGE

Készült Móricz Zsigmond születésének 130. évfordulójára a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház felkérésére. A színház további két szerzőt is fölkért egyfelvonásos írására ugyanebből az alkalomból