



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 posztdramatikus korban 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: koncepcionálisan 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 drámaíró 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 szövegekönyv – ebből mintegy kommentárként olykor fel is olvasnak a szereplők. A Jon Fosse *Melankólia* című regénye alapján készült szövegekönyv (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 Szögi, 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*.