



Koltai Tamás

Bécsi szelet

WIENER FESTWOCHE

A Bécsi Ünnepi Hetek műsorfüzetének címlapján egy mosolygó háziasszony ecetet lötytyint egy tál fejes salátára. Salátaprogramról azonban annak ellenére sem beszélhetünk, hogy a több mint egy hónapos fesztivál széles választékot kínált zenei és drámai, helyszínhez kötött és sétáló, fikciós és dokumentarista, művészi-esztétikai és szociológiai-politikai alapvetéssel létrejött eseményekből. A műfajok és műformák gazdag kínálatán túl a szervezők meghaladták az Európa-centrizmust (Törökország volt a kiemelt vendég, több előadással), s ezzel nemcsak „ismeretlen” társulatokat, hanem az általuk fémjelzett társadalmi problémákat is a látókörükbe vonták. A saláta nem „francia” és nem „vegyes”. És nem is túl édes. Van benne ecet.

Aki mértékkel, levelenként kaphatta a salátát, és ingyenc lévén a „rendezői színház” nagy nevei vonzoták, még ezzel a szűkítéssel is erős szelekcióra kényszerült. Listámon Krzysztof Warlikowski állt az első helyen; amit eddig láttam tőle, korszakosnak tartom. Az *(A)pollonia* – lásd Jászay Tamás varsói beszámolóját, *SZÍNHÁZ*, 2009. augusztus – lenyűgöző. Gondolatilag, dramaturgiailag, képileg, színészig. Az egy szünettel négy és fél órás előadás a női áldozatvállalás, a háború és a holokauszt traumáját kapcsolja egybe, szövegszerűen az ógörög tragédiától mai irodalmi és improvizált textusokig, úgy, hogy egyszerre kíván egyetemes érvényű és speciálisan lengyel lenni. A törekvés lemérhető a címen, amely magában foglalja Apolló nevét, Lengyelországot (Polonia) és Apolonia Machczyńskát, a fiatal lengyel nőt, aki a második világháborúban huszonöt zsidó kisgyereket próbált megmenteni. Az egyes tematikai egységekhez Euripidész- és Aiszkhülosz-tragédiák, az indiai költő Rabindranath Tagore, Jonathan Littell, Hanna Krall és a Nobel-díjas J. M. Coetzee írásai szolgáltattak anyagot, de nem egymástól elkülönülten, hanem olyan montázs részeként, amelyben a szövegek és a teátrális összetevők (vizualitás, zene, szerepmegfelelés) kölcsönös szimbiózisban jelennek meg. Az Iphigeneiát a trójai háborúért feláldozó Agamemnón a mikrofonba mondott Euripidész-monológot a *Jóakaratók* című Littell-regény fiktív SS-tisztjének a háborús áldozatokat napra, órára, percre számszerűsítő statisztikájába futtatja. A férje helyett önmagát feláldozó Alkésztiszt ugyanaz a színész – Magdalena Cielecka – játssza, aki Apoloniát, haláluk mintegy folytatásszerűen (de az előadás dramaturgiájában nem folytatólagosan, hanem

megszakítás után) egymásra kopírozódik. A „megszakítás” ideje alatt – a német tiszt lelki-fizikai agresszióját elszennvedő Apolonia háttérjeleneteivel párhuzamosan – elől az *Elizabeth Costello* című Coetzee-regény fiktív író címszereplőjének egyik hosszú felolvasása zajlik (ha jól figyeltem meg, önmagában is montázs) Kafkáról és a börtönkörülmények között tartott csimpánzról.

Minden előadásról, de erről különösen nehéz lényegesen mondani informatív tárgyyszerűséggel. Leírásához stílári empátia, értelmezéséhez szépirói érzékettség kellene. Átlagszínházi igénnyel nem mérhető az az anyagismeret, filozófiai gondolkodás, történelmi tudás és erkölcsi-esztétikai felelősség – nem beszélve az előadói virtuozitásról –, ami bele van pakolva. Kész színházi enciklopédia. Elképesztő az a szellemi és szakmai felkészültség, amellyel Warlikowski homogenizálja a heterogén anyagot. Minden mozzanat jelen idejű. A fellépő személyek kortársaink vagy – a Tagore-jelenetben és az Apolonia-történetben szereplő gyerekek esetében – bábok. (Ugyanazok a bábok, természetesen.) Iphigeneia fehér ruhás vagy hálóinges kislány, aki végigviháncolja, bukfencezi a színpadot. Agamemnón és Klütaimnéztra hétköznapi civilek, súlyos házastársi vitában és mikrofonba mondott komor közleményekkel, amelyeket az arcukkal együtt könnyörtelenül kinagyít és kivetít az élő kamera. Admétosz családi búcsúvacsorát ad Alkésztiszt eltávozása alkalmából, amelyen a Halál kivégzőszerszámok gyanánt a heroinbelövés alkalmosságait (fecskendő, gumileszorító stb.) készíti elő fémdobozban, az önkéntes halálraítelt pedig magára erőltetett vidámsággal meséli el a tévében látott dokumentumfilmet a delfinek szerelmi életéről, miközben többször átöltözve sorra fölveszi legcsinosabb ruháit. Apolonia kínzatása hosszadalmas tortúra a háttérben, a fokozatosan lerészegedő SS-tiszt megmeneküléssel kecsgetteti, ha föladjá a bújtatottakat, a kétségbeesett nő kitér, menekül, a tiszt udvarolva molesztálja, táncol vele, ledönti, vetkőzteti – a jelenet egyszerre realiztikus és koreografáltan balett-szerű –, beköti az egyik gyerekbábu szemét, később le is lövi, Apolonia a gyerek és az SS között tántorog, mindez lassan, vontatottan történik, zenével, visszafojtott sírással, sikolyokkal, hosszadalmasan, mialatt az előtérben Elizabeth Costello (egy külsőleg és modorában Eszenyi Enikő kísérteties másának ható színésznő) szónoki pulpituson állva, tévéképernyőn megketőződve úgy mondja nagy ívű beszédét, háta mög

dobva a felolvasott papírlapokat, hogy egy elhúzott függöny mögött beszédének „tárgyát”, az ember alakította csimpánzot is látjuk. Apolonia mintegy „folytatja” Alkésztisz halálát, amelynek helyszíne egy nagyméretű, mozgatható plexi fürdőszoba-dobozban kezdődött – egy másik hasonló is van, mint a legtöbb Warlikowski-rendezésben, amaz berendezett nappali szobát ábrázol –: a luxusmosdóval és -vécével fölszerelt mellékhelyiségben haldokló fiatal nő véres tenyerével tapad az átlátszó falra. Csakhogy több ez, mint képi-fizikai párhuzam, az Alkésztisz–Apolonia-történetek „utóélete” is egybecseng. Arról van szó, hogy mit tudunk kezdeni az áldozat visszatéréssel – akár valóságosan, mint az antik sztoriban, akár képletesen, mint a modern tragédiában –, amikor az utódoknak, sőt (mindkét esetben) a családtagoknak kell feldolgozniuk a mártír emlékét. Warlikowski itt kitágítja, több értelemben is megduplázza a dimenziót: az élő színházhoz és az élő videóhoz hozzákapcsolja a konzerv felvett és a chat-szobát, továbbá az antik „rezonőröket”, Apollót és Héraklészt ráúsztatja Apolonia utóéletének szereplőire. Ugyanis – hogy a párhuzam valóban kísérteties legyen – a mártírhaltalt halt nőt az egyetlen megmentett kisgyermekért a világ igazai közé választották, s a kitüntetést a fia vette át, aki nemcsak anyja egykori kihallgatását élte át, hanem nagyapját is, aki nem állt ki a lánya mellett, hanem ellenezte a mártír-umot, azt akarta, hogy Apolonia tegyen vallomást, és maradjon életben. Így kapcsolódnak egybe az antik és modern családi áldozattörténetek.

A komplexitás élményét lehetetlen érzékeltetni. A bécsi Museumquartier óriási, kiürített termének teljes hosszanti tengelyét elfoglaló s ehhez képest csekély mélységű tér centrumában – a rockkoncertek fémácsolata és színes lámpaparkja alatt – Renate Jett énekesnő és egy rockzenekar dinamikus előadása szakítja meg időnként a szövegfolyamot. Dinamikailag a színészi árnyalatok is széles skálán mozognak, a decens finomságoktól az energiákkal telített intenzív erőig. Lenyűgöző a fegyelem, a választékosság és az ökonómia. Négy és fél óra maximálisan kontrollált, alázatos és sugárzó jelenlét. A szereplők a végén összegyűlnek a kisebbik plexi-„dobozban”, civilként lelazulnak, leheverednek, és meg-meghúzzák az ásványvizes palackokat. Csak csapatban, és formális „tapsrend” nélkül halolnak meg.

Hagyományos értelemben Peter Sellars *Othello*ja sem *darabszerű* előadás, holott ez esetben nem kompilációról vagy montázsról van szó, hanem Shakespeare-ről. Sellars is gyakran beszélteti a szereplőket lecövekelt mikrofonokba, mint Warlikowski, és mindketten használnak mikroportokat, noha erre az *Othello* átlagos méretű, „rendes” színpadán kevesebb primer ok van, mint az *A(p)ollonia* hatalmas, a hangot szétszóró légterében. (Warlikowski nem átallotta kajánul leleplezni a technikát: az egyik jelenetben a meztelen Apolló nyegle tartással fogja a kezében a sehová sem rögzíthető akkumulátort.) Egyre több – elsősorban külföldi – előadásban látni, hogy a „cselekmény helyszínére” (maga az elnevezés is szinte anakronisztikus) utaló akár jelzészzerű díszlet is hiányzik. A tér: maga



Magdalena Hueckel felvétele

Warlikowski (A)pollonia-rendezése

a színpad, amelynek konstrukciós elemei – Warlikowskinál plexiüveg dobozba zárt enteriőrök, Sellarsnál egy csaknem negyven televíziós képernyőből kirakott duplaágyszerű bútordarab – nem a cselekményvezetés vagy a realiztikus jelenetelés eszközei. Ennek megfelelően a szituációértelmezés is eltér a konvenciótól, a szereplők vagy folyamatosan jelen vannak akkor is, ha *nincsenek* ott (Othello és Desdemona a kezdő jelenetek – Jago és Rodrigo dialógusa, Brabantio fellármázása stb. – alatt is az ágyon fekszik, Jago közvetlenül Cassio arca mellett beszélve ad tanácsot Desdemonának), vagy minden külön értesítés nélkül belépve váltanak jelenetet (csak Jago szövegéből tudjuk, hogy „már Cipruson vagyunk”). Ez az új konvenció új darabolvasási lehetőségeket teremt, a történetmesélésnél fontosabbá válnak a történet mögötti, „láthatatlan” viszonyok.

Sellars *Othello*jában benne van a rasszprobléma, de nehéz „kivenni”, hiszen Jago és Desdemona kivételével valamennyi szereplő „színes”, afroamerikai, Puerto Ricó-i stb. Benne van a féltékenységi dráma, de nem „egyszerűen” Othello féltékeny Desdemonára – a szereplők közötti komplex kapcsolatok keresztül-kasul behálózzák a bonyolult érzelmi, szexuális és karriervi-szonyokat. És benne van a politikai dráma, de nem



kérdés Sellars szerint így már nem tehető fel. Természetesen lehetséges – az Obama-korszak mindent megváltoztatott. Brabantio kívül van ezen a mára végleg bezárult körön, nem rúg labdába. Nem is jelenik meg az előadásban, csak a hangját halljuk, telefonon.

A mikrofonok, monitorok és telefonok mint napjaink kommunikációs technikájának elemei az intim szférát bizonyos értelemben a világplacc nyilvánosságába emelik. Ez az *Othello* lényege. Szerelem és intrika krízis idején. Minden villámgyorsan, szűk időkoordináták között történik. Jago telefonon zaklatja föl Brabantiót, a „kormány” telefonon hívja össze az éjszakai kabinetülést, miután már mikrofonos beszédben közleményt adtak ki a kilátásban levő háborúról. (Csak eredeti Shakespeare-szövegek hangzanak el.) Eközben Othello és Desdemona gyöngéd pózban ölelkezik a „világot jelentő” nászágyon. (A monitorokon

LeRoy McClain (Cassio), Saidah Arrika Ekulona (Bianca Montano) és Philip Seymour Hoffman (Jago)



úgy, hogy a kényszerhelyzetben levő Velence jobb híján ráfanyalodik Othello flottaparancsnoki tehetségére, hanem úgy, hogy a konfliktusok az államvezetés belső kabinetjének szereplőit érintik. Sellars nem titkolja, hogy ezt az értelmezést egy új paradigma, az Obama-korszak beállta teszi lehetővé. A „lehetséges ez?” kérdése, amit a rasszista Brabantio, Desdemona apja tesz fel – lehetséges, hogy a lánya beleszeret egy feketébe? –, kerül más megvilágításba. Ez a

Armin Bardell felvételei



John Ortiz (Othello),
Jessica Chastain
(Desdemona) és Lisa
Colón-Zayas (Emília)



nem a „CNN” vagy más állomások adásai láthatók, hanem mindvégig változó absztrakt formák és képek.) A lineáris jelenetezés és a pszichorealista, zárt szituációk megszüntetésével fölerősödik a „kifelé” irányuló, a közönség érzelmi-intellektuális részvételére számító kommunikáció. Mivel az első jelenetben az összes szereplő – mind a nyolc – jelen van, többen tisztí egyenruhában, egyvalaki pulóverben, a fekvő pár fehérneműben (az ő arcuk nem látszik, a férfi bőrszíne világosabb, mint az egyetlen fehér férfi kivételével a többieké), egy ideig zavarban vagyunk a *ki kicsoda* tekintetében. Szerintem ez Sellars szándékos „trükkje”: rögtön az elején *felismerhetetlen* képpel indít, ami jelzi az *Othello* paradigmaváltását. Nem könnyű a nézőnek kibontakoznia a rejtvényből, eltart egy ideig, amíg rájövünk, hogy a tisztí egyenruhában levő afroamerikai nő két Shakespeare-szerepből összevont személy, Bianca Montano, Ciprus kormányzója, aki a privát szférában is – szerelmes Cassióba – erős láncszeme a viszonyok hálójának. Ezt a

JOBBRA: Jelenet Jürgen Gosch Ványa bácsijából

LENT: Constanze Becker (Jelena) és Ulrich Mattes (Ványa)



Freeseatarama/Berlin

négy órán át. (Talán ehhez az amerikai filmek beszédhangjából ismert, a „magyar szinkrontól” olyannyira elütő, intim hangjátéktílushoz van szükség a mikroportokra.) Nincs más díszlet, mint a pucér színpadi falak. A közepén álló, hátról megkerülhető monitorágyon kívül csak néhány szék és néhány mikrofon áll a színpadon, illetve Emiliának van hátul egy mécsesekkel, virágszirmokkal körülvett ezoterikus szöglete. (A virágszirmokat a végén majd Othello fogja – a „gicshatáron” – ráhullajtani a kettős nászagy-ravatalra, miután Emiliát Desdemona mellé emelte.) Vég-

telen egyszerűség és hétköznapi természetesség hatja át a játékot. Othello és Desdemona minden adódó pillanatban gyöngéden ölelkeznek. Többször vetkőznek rituális lassúsággal fehérneműre és fekszenek az ágyra, de sohasem a szex, mindig a simogató intimitás dominál. Desdemona (Jessica Chastain) sugárzó erotikája szelíd szépségéből fakad; ahogy finoman lehúzza piros ruhájának cipzárát, leveszi piros körömcipőjét, a mozdulat a bensőséges szerelem és odaadás gesztusa. Othello (John Ortiz) nem viseli magán a különlegesség vagy a férfiaság megkülönböztető jegyeit, nem karizmatikus személyiség – többen hiányolják is –, sem a tábornoki rangját, sem a feleségét nem tekinti kiváltságnak. Mindenekelőtt pedig nem politikai celeb,

Nyugodt tempóban, meditálva és „beszélgetve” – szobahangon – zajlik a dráma, egy szünettel csaknem



Ami lenyűgöző: a virtuozitást nélkülöző színészet. A jelenlét. A többi – a „káosz” hangjait, dialógusfoszlányokat, vihareffektet vagy tömeget megjelenítő akusztikus montázs, a zajkulisszává stilizált pisztolylövések –: az „elemelt realitás” háterelemei. Az előtér az emberi drámák poézise. Egy kultikus, mitologikus és teatralizált megközelítést elutasító mai *Othello*.

Jürgen Gosch *Ványa* bácsijában már a csupasz színpad is ki van rekesztve a játéktérből. Egy piszkosbarna, földszínű, kvázi sárfoltos szövettel kibélelt, ajtó, ablak és bútorok nélküli, *kilátástalan* dobozban játszódik az előadás. A doboznak alig van mélysége, keresztmetszetéből csak egy keskeny szelet maradt, hátfalán padszerűen kiépített ülés húzódik teljes szélességben, rajta néhány tárgy: szamová

holott Shakespeare-től akár lehetne az is, de a rendező és a színész elutasítja ezt a világszerte létező, viszolygatóan ellenszeves „korunk hőse” figurát: a *médiapolitikust*. Ortiz Othelloja hétköznapi, introvertált és kontrollált személyiség. Philip Seymour Hoffman – ő nagy név, többek között a *Capote*-film Oscar-díjas címszereplője – mint Jago szintén nem fedi a várakozást. Nem agresszív, nem erőteljes, nem katonás, nem sármos, nem okos, nem offenzív – könnyebb negatívumokkal jellemezni. Pocakos, puha, ritkás szókés, borostás, elhanyagolt. Többnyire zsebében tartja a kezét. Fásult és lehangolt, mint akit titkos féreg foga rág. Valójában a legtöbb szereplőt gyötri múltbeli, lezáratlan vagy akut módon megoldatlan kapcsolata. Kisiklott házasságot próbálnak fönntartani (Jago és Emília), ambivalens érzelmeket igyekeznek tisztázni (Cassio, Emília, Montano). Szinte észrevétlenül sodródnak bele a katasztrófába. Nagy kilengések nélkül. Inkább gyötrelmes szeretetvággyal. Desdemona Cassio mellére bújva keres menedéket. Othello Emíliát az ágyra vonva, bizalmasan kérdezősködik felesége szokásairól. Egyedül az „látványos”, amikor a részeg Cassio csaknem megerőszakolja Bianca Montanót. De még Othello epilepsziás rohama is lefojtott (előtte Jagoval együtt bedrogoztak). Nyomasztó és szomorú mindaz, ami történik. Desdemona halála is. Semmi hevesség, kéztördelés, rimánkodás vagy más efféle cirkusz. Meghiit halál ez. Desdemona hátrahajlik a derekát átölelő Othello karjában. Nagyon lassan az ágyra hanyatlanak, Othello a hátára fekteti Desdemonát, két kezével a nyakát kulcsolja, halkán beszél hozzá – az öntudatlan végső mozdulat szinte észrevehetetlen. A haldokló Desdemona „megoldhatatlan” utolsó lehetete nem nyöszörgés és vonaglás: Jessica Chastain föláll, és lágy mozdulattal hátulról átölelve „megnyugtatta” férjét. Othello haláltusájában Desdemona kezét úgy vonja magára – tenyere alá kulcsolva a sajátját –, mintha a halott nyúlna át egy mozdulattal odaátrol.

vár, tálca orvosságokkal és némi étellel, iratdosszié, összetekert helyrajzi térkép a sarokba állítva. Mivel nincs járás a színészeknek, a nézőtér felől jönnek libasorban, és csak a szünetben hagyják el – ugyanúgy – a teret. Összezárva maradnak, három és fél órán át, amíg az előadás tart. Jelenetük végeztével – Gosch szabályosan és jelenetszerűen játszatja végig a darabot, megtartja a szituációkat – „kilépnek” belőle, azaz kétoldalt a falhoz húzódnak (vagy vágódnak, ahogy a kilépés indulati hőfoka megkívánja). Egy ideig arccal a falnak állnak, majd ahogy kiengednek, lassan visszafordulnak a játéktér vagy a közönség felé. Belső koncentrációjuk nem a „szerepé”, de nem is a „színészé” – a Dadát alakító fiatal színésznő lassan, percek alatt egyenesedik ki derékszögű hajlottságából, de hirtelen hajlik meg, amikor visszalép –, hanem valahol a kettő közötti tartományban mozog. Jelenlétük sűrű és nyomasztó. (Kíváncsi lennék, a mi „nagy színészeink” mit szólnának az alázat és az odaadás eme lelkiileg is, fizikailag is megerőltető, a látványos sikertől távol eső követelményéhez.) A játék frontális, nincs más kapaszkodójuk, mint a partnerük és Csehov. Se bútor, se kihasználható tér, se effektekkel segítő atmoszféra. A doboz szembe van világítva, durván és egyenletesen, csak az utolsó felvonásban vetnek kísérteties árnyékokat alulról jövő fények, mintha valami világvége-barlangban volnánk.

A kilátástalanság mint valóságos színpadi létélmény és metafora értendő. Összezártság, egymáshoz rendeltség, menekülésre képtelenség. Hangsúlyozottan egyszerű, hétköznapi emberekről van szó, nem középosztálybeliekről vagy értelmiségiekről, bárhol faluhelyen találkozhatnánk velük, elnyűtt ruhákban járnak, színes pulóverben, farmerban, pizsamában, mezitláb, félcipőben vagy gumicsizmában, Jelena slampos kartonruhát visel (nem látszik rajta, hogy zongoratanárnő), a vékony, hosszú cicabajszos Asztrov esetlen figura, Ványa – Ulrich Mattes az év színésze lett az alakítással –

„tulajdonságok nélküli ember”, Szonya ránézésre átlagosan jelentéktelen, a „maman” zárkózott asszony, csak a professzor viselkedik látványosan valódi fizikai fájdalmában és csípőből induló sántaságával. Nem él meg itt sem a nosztalgia, sem a „csehovi költészet”, sem a fájdalmas melankólia. A lét örömtelen, az ábrázolás tárgyilagossá. De nem részvétlen. Az elején mintha még kívülről néznénk a tenyészetet, de fokozatosan átéljük a viszonyok groteszk meghittségét. Jelena trampis-lusta járása, Asztrov komikus „ orosz tánc” – csak az ujjával jelzi a széles mozdulatokat –, az egymást érintés suta gesztusai (ahogy az esetlen csók után a férfi helyrehúzkodja a nő pulóverét, a búcsúzaskor a fenekét tapogatja görcsösen) megejtően csököttek és szomorúak. Minden közeledés, minden kommunikáció szögletes, bájtalan és sírnivalóan komikus. Mindenki gátlásos, de senki sem durva. Jelena irtózik a férjétől, de nem mutatja, csak a tehetetlenségét. Az is alig látszik rajta, hogy unja Asztrov faunatérképeit – leveleszik a cipőjüket, ahogy a földön kiterített vászonra lépnek –, csak az arcára ül ki az idegenkedés. Kevés a mozgás, mintha testi-lelki paralízis bénítaná a szereplőket, Ványa pisztolylövése alig kavargja föl a tompultságot (de a golyónyomoktól porzik a fall!). Ez a jelenet a felvonásvég, de mivel itt nincs szünet, a szereplők munkavilágításban öltöznek át a színpad alól előkotort

Yves Jacques Az Andersen-projektben



© Em. Valette

műanyag kosarakban tárolt ruhákba. Zene egyáltalán nincs, az utolsó felvonás lópatacsattogását, kocsiörgését és csengőjét a falnál álló színészek egyike állítja elő az erre a célra szolgáló eszközökkel. Egy fiú ugyancsak a falnál melankolikus dalt énekel ismeretlen nyelven.

A *minimálszínháznak* ez a szélső stádiuma különleges telítettségével varázsol el. *Nagyon* színésznek kell lenni ahhoz, hogy a „semmit sem csinálás” ennyire intenzív legyen, ennyi részletet meséljen el a reménytelen emberi kapcsolatokról, és ilyen mélyen, részvételt keltően humánus üzenetet közvetítsen. Az előadás 2008-ban az év előadása volt Németországban, Matthesen kívül Jens Harzer (Asztrov) is elnyerte az év színészé díjat, Constanze Becker (Jelena) pedig az év színésznője lett. Nálunk észrevétlenek maradtak volna, ahogy az egész produkció is.

A virtuozitás mint forma vagy technika nem veszett ki a színházból, de nélkülözi az olcsó trükközést, csípőből elutasítja a kommerszet, s a legjobbknál mondanivalóval és művészi rafinériával ötvöződik. Az *Andersen-projekt* annak ellenére varázslatos, hogy „monodráma” (maga a műfaj nálam kiveri a biztosítékot). A koncepció – továbbá a szöveg és a rendezés – Robert Lepage-tól való, a színész, aki játssza: Yves Jacques. Egyszerű sztoriról van szó, egy kanadai popköltő Québecből meghívást kap a párizsi Nagypoperába, hogy a dán író meséi alapján az Andersen-évfordulóra készítse el egy gyerekopera librettóját. A fiatalember el is jön a francia fővárosba, kivesz egy szobát, tárgyal az Opera igazgatójával, anyagot gyűjt a múzeumban – a projektből mégsem lesz semmi. Miért? Nincs különösebb oka, csak „nem jön össze”, az igazgató elfoglalt, szétszórt, elkészik, a szerző nem kap támpontot, zavarja a közlekedési sztrájk, foglalkoznia kell az előző bérlő által a lakásban felejtett kiskutyával, és közben a kanadai barátja is elhagyja. Jacques három „szerepet” alakít, a szerzőn és az igazgatón kívül egy afrikai graffitiművészt, aki nem szól egy szót sem, de jártában-keltében festékszórójával mindenütt otthagyja a nyomát (hármuk közül egyedül ő „alkot” valamit). A közvetlen egyszerűséggel, lazán, technikai tudásának öncélú csillogtatása nélkül játszó színész pillanatok alatt tűnik át – parókéval vagy arcába húzott csuklyával – egyik szerepből a másikba, váltogatja az angolt és a franciát (akcentussal megspékelve), miközben a *rendezői háttér* a videó, a komputergrafika és a zenei-akusztikai trackek használata által szem- és fülképrázta változásokat produkál. Panelok siklanak ki-be, a színész belép a vetített képbe, telefonál, sétál a Palais Garnier (a párizsi Nagypopera) előcsarnokában, utazik a metrón, egy vonat tetején (Andersen kiállított bőrdíjén ülve), sétáltatja a kutyát a Bois de Boulogneban (csak a piros póráz látszik, amint jobbra-balra „fut”, megugrik, elránt, hosszabbodik-rövidül). A groteszk esetlenségek tárháza adódik mindenből. A lakás földszintjén egy peep-show működik, szerzőnk oda-szokik, látjuk a fülkesort, meg ahogy vacakol a bedobandó pénzzel, a sliccével matat, telefont kap, de mire befejezi a beszélgetést, és nézné a műsort, lejár az idő, dühösen kijön, majd vissza kell mennie, mert otthagytta a kéziratát, és épp a csatakos fülkéket takarítják –



és így tovább. A múzeumban egy próbababán kiállított jelmez – azaz Jacques – „megjeleníti” Jenny Lindet, Andersen szerelmét, majd a librettó céljára kiválasztott két mese (*A nimfa* és *Az árnyék*) is megelevenedik. Mindez finoman, ironikusan, intellektuálisan elbűvölő és szórakoztató, s közben szarkasztikus-líraian beszél elveszettségünkről egy elidegenedő, elgagyisodó, eltömegesülő világban. Ahhoz, hogy élvezetet leljünk Lepage rafináltan könnyed, reflexív szellemi virtuozit-

Yvonne jelenlétében provokatíván csókolózik Izával, a zenekari kíséret egyre növeli a feszültséget, majd előre jelzi a féltékeny hergelődést – és valóban, Yvonne kisvártatva nekiront a párnak.) A történet pedig épp elég csipkelődő, frivol, humoros és – mindenekelőtt – parodisztikus ahhoz, hogy ötleteket nyújtson a zenei kifejezéshez. Broesmans – akit a konzervatívok avantgardnak, az avantgardisták konzervatívnak tartanak – él is a lehetőséggel, fogyasztható (énekelhető) művet



Ruth Walz felvétele

tásában, nézőként bizonyos kulturális nívón kell lennünk. Irigylésre méltónak találtam, hogy a jelentős méretű Volkstheater közönsége – öt alkalommal játszották az előadást! – rendelkezik azzal a kifinomult nézői igénnyel, amely a reagálásból ítélve pompás partnere a produkciónak.

Ha Andersen-opera nem készült is a Palais Garnier részére, Gombrowicz-ősbemutató ez év januárjában létrejött ugyanott. A belga Philippe Broesmans az *Yvonne, burgundi hercegnőt* zenésítette meg. A művet Sylvain Cambreling vezényelte, Luc Bondy rendezte, és az előadás a Theater an der Wienben volt látható a Bécsi Ünnepi Heteken (amelynek egyébként Bondy a művészeti vezetője). Az *Yvonne*-t az isten is operalibrettónak teremtette – csekély átalakításában Bondy maga is részt vett –, szüzséje egyszerű és líraian enigmatikus, látszólag sokféleképpen értelmezhető, valójában nem viseli el az értelmezést, inkább impressziókat kelt. Az a tény, hogy a címszereplő szinte egész végig szóltan, a megzenésítés révén elveszti maradék avantgardizmusát is, valósággal konzervatívnak hat, hiszen a zenei csöndek vagy a zenekari ellenpontozásból adódó polifon lehetőségek egyrészt ebben a műfajban sokkal megszokottabbak, másrészt dramaturgiaiailag sokkal változatosabbak, mint egy prózai szövegre épülő drámaformában. (Egyszerű példa: amikor a herceg

Jelenet Philippe Broesmans Yvonne-operájából

komponált, stílusidézetekkel és szerény önálló invencióval. Leginkább Richard Strauss- és Wagner-sziporkákat lehet a darabban fölfedezni, de helyenként kifejezetten operettes (Offenbach), máshol raveles és debussys hatást kelt, sőt egy ízben csárdásmotívumokat is kihallani véltem belőle.

Sem a zeneszerző, sem a rendező nem veszi túlságosan komolyan a művet, viszont kihasználják a kínáló groteszk lehetőségeit – az egyik nagynéni szerepe például férfi énekesre van írva. Az előadás kifejezetten látványos – Richard Peduzzi díszleteivel mi más is lehetne? –, könnyed, elegáns: operettes-musicales. A címszerepet játszó színésznő – Dörte Lyssewski – inkább semmilyen (annak is van megírva), mintsem taszító, nem is inzultálják különösebben, magától élénkül fel vagy tompul el időről időre, elrajzoltságának legélénkebb színe az ajkán elmosódott rúzs. Természetesen adódott az eredetiből a királyné „nagyáriájának” megzenésítése – ez itt csak ugyan ariá, amivel Mireille Delunsch meglehetősen sikert arat. A végén háromméteres halat tesznek tálcán az asztalra, s amikor leemelik a hátát, tudni lehet, hogy Yvonne fölmászik majd rá, és a szó szoros értelmében *belehal*.