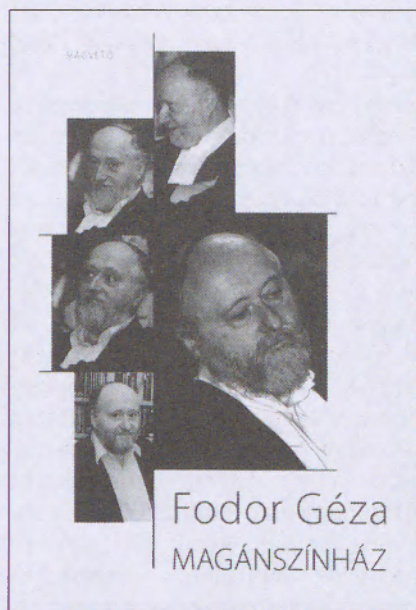


Koltai Tamás

A művekben élő

FODOR GÉZA: MAGÁNSZÍNHÁZ



A dolgok természete folytán valakiből előbb lesz néző, és – ha egyáltalán – csak utána teoretikus (esztéta, dramaturg, kritikus). A teoretikusok egy része idővel elfelejti, hogy valaha néző volt (belőlük lesznek az élményhiányos íróasztali fafejek), más részük ugyan hivalkodva hivatkozik rá, hogy megmaradt „egyszerű” nézőnek, de mivel nem látja, amit néz, tehát nézőnek is rossz, teoretikusnak sem lehet jó (belőlük lesz a gondolat, tudás és stílus nélküli színházi napszámos vagy újságíró).

Fodor Géza a legkiválóbb teoretikus és a legkiválóbb néző egy személyben. Volt – egy éve már, hogy így kell mondanunk. *Magánszínház* című, a Magvetőnél megjelent gyűjteményes kötetének anyagát még ő maga állította össze olyan írásaiból, amelyek, egy híján, különböző folyóiratokban és kiadványokban jelentek meg 1996-tól, de főként a 2000-es években. Az egyetlen kivétel, az itt először publikált „*O statua gentilissima*” című dolgozat pregnantan mutatja szerzőjének kivételes teoretikus karakterét. A cím – magyarul „Ó, méltóságos kőszobor” – Mozart *Don Giovanni* című operájának egy frázisa, a temetőjelenetben hangzik el, amikor Leporello gazdája többszöri unszolására

megszólítja és vacsorára hívja a Kormányzó síremlékét. Fodor a megszólított, majd fejbőlintó szobor megjelenítését, színpadi beállítását elemzi végig húsz különböző előadás temetői, illetve vacsorajelenetében, ahol a szobor meg is szólal, és kézfogással a pokolba rántja Don Giovannit. Az ismertetéssel párhuzamosan az írás feltárja az úgynevezett *színpadi konvenció* működésének színháztörténeti alakulását. A konvencióét, amelynek létezése, érvényessége, működése „a művészetek nagy korszakaiban a nagyság egyik feltétele... s nemcsak esztétikai értelemben”. Olyan „struktúrasémákról [van szó], amelyekre hagyatkozhat az alkotó”, s amelyeket a produkció létrehozói és nézői egyaránt elfogadnak. Példaként említi a legősibb konvenciók egyikét, azt, hogy a színész az előadás idejére egy színpadi figura, mondjuk, Hamlet vagy Don Giovanni lesz. A Mozart-opera előadási konvenciói közé tartozott az említett jelenetekben a szobor szoborszerű megjelenítése, gyalog vagy lóháton, mozdulatlanul vagy mereven lépkedve, páncélt utánzó jelmezben vagy kőálcában, amelynek csak az arcát helyettesíti az énekes a sajátjával. Ez a konvenció különböző, a lényegét nem érintő változtatásokkal egészen 1980-ig, Peter Sellars rendezéséig tartott. Sellarsnál a Kormányzó fekete öltönyös, csokornyakkendősi úriember egy építkezési munkagödörben az amerikai Harlem nyomornegyedében, a vacsorajelenet végén pedig nincs kézfogás, és a pokolra szállást különleges vízió keretezi. Sellars tehát – Fodor Géza szerint – felmondta az általa romantiko-klasszikus paradigmának nevezett, a *Don Giovanni* előadására vonatkozó konvenciót. Nemcsak ebben a két jelenetben, hanem az előadás egészével. Vagyis nem excentrikus ötleteket valósított meg, hanem radikálisan újraértelmezte a művet. Fodor már ezzel, az újraértelmezés fogalmának teoretikus legitimálásával a vérbeli néző – ettől kezdve mondjuk így: színházi ember – szilárd pozícióját foglalta el, a skolasztikus könyvtári ember álláspontjával szemben. Ennél fontosabb, hogy leszögezi, nincs világvége, a régi konvenció széthullása annak ellenére sem tragikus, hogy nem jött létre kényelmes új kon-

venció. Ma minden jelenetet és minden előadást újra ki kell találni. Látszólag mindent szabad, ami azal jár, hogy nehéz különbséget tenni a „mély interpretáció”, illetve a „humbug”, a „blöff” között. Ez a kényelmes konzervatívok számára talán szomorú, a gondolkodásra és alkotásra képes színházi emberek szemében viszont termékeny következmény.

A színházi ember kivételes esztétikai tudással és műveltséggel felvértezett szemlélete végigvonul a könyvön. Ebből az aspektusból a legérdekesebb a *Shakespeare Hamlet-„filmje”* című írás, amely sorra veszi az úgynevezett shakespeare-i felületesség miatt hagyományosan következtetlennek, ellentmondásosnak tartott helyeket a darabban. Például, miért mondja Hamlet, hogy a túlvilágról nem tért meg utazó, amikor az imént beszélt apja szellemével. Vagy miért írja le Horatio úgy az öreg királyt, mint aki egykor személyesen látta, hiszen akkor legalább negyvenévesnek kellene lennie, főleg ha hiszünk a Sírásónak, aki szerint a király harminc éve halt meg, és Hamlet is ennyi idős, amiben szintén van okunk kételkedni. És így tovább, a példák száma jóval több, mint egy tucat. Fodor – minden hely részletes elemzését követően – álproblémának ítéli az egész kérdésfelvetést. „A Shakespeare-dráma kompozícióját – írja – a színházi befogadás szituációja határozza meg, következésképpen elsődleges feladata a közönség figyelmének irányítása.” Ennek megfelelően a szóban forgó helyeket a közönségre gyakorolt hatás szempontjából kell megvizsgálnunk, s ha így teszünk – a dolgozat szerzője megteszi helyettünk –, látni fogjuk, hogy „célracionális” vagy „értékrationális” szempontból ezek a következtelenségek „vagy közvetlenül értelmes összefüggéseket teremtenek, vagy kiszűrnék olyan elemeket, amelyek megnehezítenék értelmes összefüggések tiszta érvényesülését”.

Az említett írások – az egyik egy drámai műről, a másik egy operáról – leképezik Fodor Géza érdeklődési és tevékenységi körének két nagy területét. Csak egy olyan írás van, amelyik epikus műveket elemez – ez Asbóth János *Álmok álmodója* és Szerb Antal *Utas és holdvilág* című

regényének motivikus összevetése. A legmeglepőbb kapcsolódási pont az opera „fölfedezése” az ógörög tragédiában, az erről szóló tanulmány címe: *Egy antik „operajelenet”* (A muzsiké Aiszkhülosz Agamemnónjának Kasszandra-jelenetében.) A „legelméletibb” a színházzal mint morális intézménnyel foglalkozó Rousseau újravizsgálása: *Termékeny rosszhiszeműség* (Rousseau színházkritikája).

A legizgalmasabbak, legalábbis a mezei olvasó és a gyakorló színházi ember számára, minden bizonnyal a művek értelmezési vagy interpretációs problémájába egy-egy fénynyalábbal bevilágító briliáns dolgozatok. Egy drámai és egy operai – az Othellóról és a Lohengrinről. Az előbbi (*A mór Velencéje*) pompás elemzése annak a kollízióknak (összeütközésnek), amely egy már-már mitikus hős kalandos múltjával együtt is egyszerű, „egzotikus világa” és Velence „emberi viszonylatokban szövevényes európai kis világa” között lejátszódik. Illetve magában a hősben, Othellóban, aki saját belső valóját teszi eme összeütközés terepévé. A szövegidézetekkel gazdagon illusztrált, lucidus gondolatmenetét lebilincselő stílusban közvetí-

tő írás a Fodor-féle ideáltipikus eszszé perfekt megvalósulása. Nem írhatom, hogy a *legjobb* megvalósulása, mert a többi is ilyen. Mindenesetre megkerülhetetlen azoknak, akik az *Othello* színpadra állítását valamennyire is komolyan veszik.

A másik, a *Lohengrin*ről szóló eszmefuttatás egyetlen jelenetben, a második felvonás Ortrud–Friedrich Telramund kettősében a *Ring*-tetralógia felé mutató „mitikus” Wagnert, aki itt, talán ösztönösen, egyértelmű zenei-interpretációs jeleket hagyott Ortrud alakjának jelképesstatikus színpadi beállítására vonatkozóan, szemben azokkal a rendezőkkel (gyakorlatilag az összeszel), akik nem veszik észre vagy figyelmen kívül hagyják ezeket a sugallatokat. Fodor itt rámutat arra a diszkrepanciára, amely a Wagner korabeli – és a Wagner utáni – színházi konvenció és a zeneszerzőben latensen élő vizuális igény között keletkezett. Az utóbbi „öntudatlanul” is stilizált színpadot kívánt volna, amely nemsokára megszületett a zseniális díszlettervező, Adolphe Appia munkáiban – a *Lohengrin*hez is volt szcenikai terve –, de a konvenció szorításában sokáig nem vergődhetett felszínre. (Az operá-

ban egészen az 1950-es évek Új-Bayreuthjáig.)

Mondanom sem kell, hogy Fodor Géza a művekkel kapcsolatos esztétikai és interpretációs kérdéseket új megvilágításba helyező írásai impozáns filológiai előzményekkel, illetve háttértörténettel megtámogatva, dúsán lábjegyzetelve jelennek meg; olykor még az idegen nyelvű tanulmányok vagy (a daraboknál) szerzői instrukciók magyar fordításából kimaradt mondatokat (!) is közli. Ebben a gondosságban, sőt – megkockáztatom – szenvedélyben ugyanolyan *személyesség* nyilvánul meg, mint a kötet végére került két, emlékező-búcsúztató írásban a jó barát Petri Györgyről és a szerző „operai magánmitológiájának” egyik főfigurájáról, Blum Tamásról. Ha másból nem, ezeknek a visszafogottan *érzelmes* memoároknak a révén közelebb juthatunk Fodor Géza szigorú tárgyiasággal elfedett belvilágához. Blum alakjának felidézésével, aki a rigorózus dogmatikusokkal szemben fordítóként és karmesterként maga is pezsdító szellemű virtuóz volt, a művekben élő színházi emberhez.

Magvető Kiadó, 2009

Darvay Nagy Adrienne

Vitakönyv az erőszakszínházról

Az IACT XXIV. Kongresszusát 2008 áprilisában, Szófiában tartották. A posztmodern izmusok korában a különböző földrészekről Bul-

gáriába sereglett színikritikusok elsősorban arra keresték a választ, hogy ebben a kíméletlen világban, miközben a színházban is egyre „trendibb” az erőszak, lehet-e még egyáltalán tere a humanizmusnak. E kiábrándító helyzetben hasonlóan fontos kérdésként vetődött fel a kritikus morál, etika és hivatásgyakorlás, a színikritika-írás határainak, lehetőségeinek és kötelezettségeinek a számbavétele is. Vagyis hogy a „kizökkent időt” – a bolgár szerkesztő *Hamlet*ből vett idézetével szólva – vajon a kritikus „született-e helyretolni”. Ennek megfelelően a konferencia témája: *Színház és humanizmus az erőszak világában* – és ugyanez lett a címe annak a kötetnek, amelyet az elhangzott dolgozatokból Ian Herbert és Kalina Stefanova szerkesztett. Az előb-

bi, azaz az IACT akkor leköszönt, örökös tiszteletbeli elnökének ajánlója szerint: „ez a könyv nem egyszerűen csak a kongresszuson felolvasott tanulmányok gyűjteményét tartalmazza, inkább meghívja az olvasót, legyen tanúja egy nagyon is élő eszmecserének sőt gyakran közelharcnak – a humanizmus végzetéről és az erőszak szerepéről a színházban.”

A kötet mottójául választott két Martin Luther King-szövegrésszel, illetve a saját írással is megjelenő Alvis Hermanis kiemelt idézetével együtt a nemegyszer valóban éles vita mindenekelelt egy jóval szűkebb, ám az utóbbi időben nagyon is reflektorfénybe került terület, az ún. *in-yer-face theatre* körül zajlott. Nevezetesen a Sarah Kane, Mark Ravenhill, Enda Walsh, David Harrower, Marius von Mayenburg (és folytathatjuk a sort) nevével fémjelzett „új európai dráma”, illetve legfőbb színpadi megvalósítói (Krzysztof Warlikowski, Thomas Ostermeier, Frank Castorf, Romeo

