

ugyanazt, mint egy verbunkossal dúsan díszített Kosuth-musical a New York-i Broadway közönségének.

Érdekes, hogy a fesztivál „amerikai témájú” előadásai mennyire különböző képeket festettek a világ legerősebb (sokak szerint legnagyobb) országáról. A hamburgi Thalia Theater Luk Perceval rendezte Kennedy-előadása alapján a másik legendás elnök családjában és tágabb környezetében erkölcsi elismerést senkinek sem lehetne kiosztani. Mendel Singer, a müncheni *Hiob*-előadás főhőse pedig egyenesen annyira megutálja Amerikát, hogy gyökértelen hontalanságában vallási ereklyéivel együtt Istenét is legszívesebben elégetné. Igaz, e két produkció alkotói európaiak. Akkor viszont ennyire eltérően látjuk egymást (és önmagunkat) a nagy víz két partján?

Az izraeli Inbal Pinto & Avshalom Pollack Dance Company *Hydra* című táncelőadásán (amelyet szintén a Nemzeti Színházban játszottak) nem derül fény arra, hogy a darab alkotói mit gondolnak Amerikáról. Az érzékeny, tehetséges és minden téren igen színvonalas alkotás nem az ember külső körülményeit, hanem belső lelki folyamatait ábrázolja. A hidra csak jelképes álca. A mű a gondolatok, vágyak és a fenyegetettség sokféleségét, valamint a küzdelmes emberi életet szimbolizálja. Sem a mitológiai történet eseményei, sem pedig a víziszörny nincs felismerhetően megjelenítve, pusztán ráutaló jelzések működnek. Az előadás kezdetén például egy nőt sötétben kilenc, fején világító lámpát viselő titokzatos alak mozog körül. Ha a koreográfia címe nem *Hydra* volna, a látványról soha nem jutna eszembe a kilencfejű szörnyeteg. Mint ahogy az előadás közepe táján színre lépő „fejdíszes” hölgyről sem, akinek a fejéből kinőtt csápjai végén egy-egy ember küzd. És ez így van jól: a konkrét lernéi mocsári szörny helyett az élet bonyolult és gonosz *hidraságával* találkozhatunk. Ez a koncepció és a hozzá társuló címadás teljesen elfogadható, szemben azzal a (nálunk igen divatos) megoldás-

sal, hogy egy jól ismert műalkotás címét adják a koreográfiának, mondván, hogy ama mű táncnyelvi változata született meg, vagy legalábbis a konkrét műelőzmény ihlette az új művet, amely végül még halványan sem emlékeztet a hivatkozási alapra. Ez tulajdonképpen világirodalmi remekművek címének sima elorozása.

A *Hydra* egyébként arcul csapó újdonságot nem tartalmaz, de minden alkotóeleme eredeti módon van megmunkálva, kidolgozva. Kitűnő a koreográfiai materiája, a szólók, a kettősök és a csoportos jelenetek egyaránt anyagerősek. Az előadás nagy részében nem történik semmi konkrétan elmondható, mégis folyamatosan érezhető a figyelmet megkötő, izgalmas atmoszféra. Bizarr, szürreális világban különös figurák utaznak és érkeznek meg valahova, közben maguk és egymáshoz fűződő kapcsolataik is furcsa változásokon esnek át. Az élet valóban egy mitikus, gonosz hidra, amelynek minden levágott feje helyén újabbak nőnek. A tárgy- és eszközhasználat is artisztikus és jelentéssel teli, ebben és a hosszú, tartalmas csendekben érhető tetten leginkább az alkotókat ért japán hatás. Talán csak a felakasztott zsákból lassan pergő homok látványát éreztem kicsit szokványosnak. A különböző hosszúságú botok ügyesen válnak a koreográfia részeivé, a „japánosan” díszített paraván mögött megjelenített elvont távol-keleti színház odaillővé stilizált mozdulataival színesíti, gazdagítja az előadás mozgásanyagát. Néha hangeffektek segítik diszkrétan a tájékozódást: lópatakopogás jelzi az indulást és megérkezést.

Mindent egybevetve: korszerű, színvonalas táncművészet a fesztiválon egyedül az Inbal Pinto előadásán jelent meg. Igaz, a harmincéves Győri Balett Magyarországon már bemutatott, két Sztravinszkij-egyfelvonásból álló estjét kihagytam, és a Ballet Flamenco de Andalucia minden bizonnyal hangulatos előadására sem csábultam el. Így az idei fesztiválon táncból beértem egy ötfejű (öttestés) hidrával.

Koltai Tamás

Magyarni, franciázni

HAZAI ELŐADÁSOK

Részben meghívott, részben az alkalomra kreált előadásokból állt a Tavaszi Fesztivál hazai mezőnye, helyesen, mivel az értékek szélesebb körű megismertetése, illetve létrehozása olyan kettős cél, amely együttesen adhat reprezentativitást az alkalomnak.

A Thália Színházban játszott produkciók bizonyos tematikus átgondoltságra vallanak, ami egyetlen fesztivál esetében sem kötelező (tudomásom szerint nem volt meghirdetve), de jó esetben szellemi sorvezetőként működhet. (Újabbán a Salzburgi Ünnepi Hetek is bevezette)

BÁNK BÁN A VÉRZIVATARBAN

A nemzeti dráma és a belőle készült nemzeti opera egyaránt területekre került, és a kettő együtt szürreális örületet – zenei nyelven fogalmazva: kakofóniát – eredményezett. Katona drámáját a szolno-

ki Szigligeti Színház játszotta (nem a hivatalos fesztivál-előadást láttam a Tháliában, hanem az egy héttel korábbi vendégjátékot a március 15-i nemzeti ünnepen a Magyar Színházban), Erkel operáját pedig a debreceni Csokonai Színház. A debreceniek két éve műsoron tartott produkciója az eredeti – vagy az eredetihez közel álló – „ős-Bánk” első bemutatója azóta (hetven ével!), hogy Nádasdy Kálmán, Oláh Gusztáv, Kenessey Jenő és Rékai Nándor radikálisan átdolgozta a darabot. (A vendégjáték napjának délelőttjén mutatták be azt a frissen megjelent, az eredeti művet rekonstruáló könyvet, amelynek munkapéldányából annak idején, az előadásra készülve a debreceni karmester, Kocsár Balázs és a rendező Vidnyánszky Attila dolgozott.) A ma élő embernek nyolcvan fölött kell lennie, hogy elmondhassa magáról, *kisgyermekként még látta a Bánk bánt* úgy, ahogy Erkel Ferenc és Egressy Béni megírta. Zenei szakembereink és szakíróink évek óta nehezményezik az általuk szókimondó nyerseséggel hamisításnak nevezett *Bánk bán* sorozatos felújításait. A debreceniek előadása tehát gesztusértékű.

A szolnokiaké is az, mert ők – Kerényi Imre rendezésében – abból az operai *Bánk bán*-érzetből visznek át sűrű zenei idézeteket a drámai színházba, amelyet az átdolgozás képviselt. Úgy viselkednek, mint egykor „az Operaház haladó szellemű »vezérkara«” (Fodor Géza), csak éppen fordítva, mert míg Nádasdyék Katona szelleméhez visszanyúlva vélték erősíteni Erkel operájának *nemzeti jellegét* – „eszmeileg és dramaturgiai zavaros, olykor egyenesen abszurd, zeneileg primitív, művészetikailag elfogadhatatlan” (Fodor) művet hozva létre –, addig Kerényi Katonát *operásítja* ugyanebben a szellemben. Nádasdyék abban a tévhitben éltek, hogy *magyarabb* operát kreálnak a *Bánk bán*-ból, ha kiszabadítják „a XIX. századi olasz és francia opera konvencióiból” (Fodor). Kerényi ugyanebből a tévhitből a *legmagyarabb* drámai *Bánk bánt* akarja létrehozni azáltal, hogy Erkel-idézeteket és historikus magyar festészetet pakol rá Katonára, akinek a szövegét is „kijavítja”, sőt hozzátold a saját ízlése szerint. Az eredmény esztétikai értelemben ugyanolyan katasztrofális.

A szolnoki és a debreceni *Bánk bán* egyaránt eklektikus, csak másképp. Kerényi makett-realizmusában steril kulisszaként ható teret és jelmezkölcsönzői szintű farsangi ruhákat koncipiál, amelyek nem historikusan régiessé, hanem amatőr jellegűvé teszik a já-



FENT: A szolnoki Bánk bán

LENT: A debreceni Bánk bán-opera

tékot. A romantikus magyar festészet történelmi vásznainak rávetítése a kulisszára és a muzikális slágerhőmpölyként alámontírozott Erkel-idézetek a történelmi búsongás hangulatát árasztják. Ezzel éles ellentétben állnak a szituációteremtést és az árnyaltabb karakterizálást teljességgel mellőző triviális színészi megszólalások, amelyekben skrupulus nélkül elegyedik a hamis pátoz, a vulgáris közönségesség és a nettó dilettantizmus. Ehhez járul a ceremoniális megoldásokhoz – archaikus nyelvi formulákhoz és ünnepi rendezvényekhez – mindig is vonzó Kerényi akusztikus szervezői buzgalma, amely az utolsó képben, egy törvényhatósági nagygyűléssé tett temetési szertartásban éli ki magát. Az egész cudar nekibuzdulás minduntalan átfordul önnön paródiájába.

Vidnyánszky rendezésének az Erkel-évben különös akusztikát kölcsönöz, hogy az eredeti mű – részbeni –



1. A királyasszony lovagja
(Kolovratnik Krisztián és Horváth Lili)
2. Álmodozók (Haumann Máté,
Szamosi Donáth és Danis Lídia)
3. Menszátor Héresz Attila (Germont) és
Tóth Ildikó (Marguerite) a Kaméliásban

Schiller Katalin felvételei



2.

Koncz Zsuzsa felvétele



3.

helyreállításával előbújnak a „takarásból” a XIX. századi olasz és francia operaminták, idiomatikus formák és zenei karakterek, amelyek jól megvannak a korabeli magyar muzsika hangvételével és stílusával. Ez első hallásra szokatlan. Hazaffyas fülnek a *Bánk bán* most valóban „kevésbé magyar”, mint eddig volt, csak hát – hélas! – egykoron így irták meg, bármilyen fájdalmas is némely érző kebelnek. Ráadásul – ha már lúd, legyen kövér – Vidnyánszky rátesz egy lapáttal az eklektikára, és ortodox szláv motívumokat kever az előadásba, templomszerű architektúrát, ikonosztázt sejtet, Gertrudist pedig cárnőnek öltözteti. (Egyébként korábban megtette ugyanezt Katona drámájának rendezőjeként is a Nemzeti Színházban.) A levette önmagukban megálló subákat viselő, *Magyar Nemzetet* olvasó békétlenek további feladványokat kínálnak a nézőnek, akár csak a Melinda megfulladását tipikus alternatív színházi effekttel, egy jókora fekete viaszosvászonba tekeredéssel megoldó Tisza-parti jelenet. Csupán a darabhoz tapadt pátoz és önmeghatódás miatt félünk elismerni a zenei sokféleségnek megfelelő szcenikai megoldásokat. A „nemzeti opera” kétségkívül kapott egy kis groteszk színezetet, és a színpad olykor zsúfoltnak hat – Vidnyánszky legújabb operarendezése, a *Borisz Godunov* sokkal letisztultabb, egységesebb és markánsabb –, de most már nincs módunkban elfelejteni, hogy az eklektika mint rendezőelv magából a műből fakad.

VIGYÁZÓ SZEMETEK

Érdekes módon az alkalomra készült drámai előadásokban szintén volt valami operai, és nemcsak azért, mert a francia romantikától, amelyben utaznak, nem idegen az operai mitológia. Maga a francia tematika is lehet vezérszólam, és a szóban forgó három produkciót nem lehetetlen ebből a szempontból egybekapcsolni. A *Kaméliás* című előadás legalább annyira (ha nem jobban) hivatkozik Verdi *Traviatájára*, mint az eredeti Dumas-regényre. Victor Hugo színműve, *A királyasszony lovagja* kész operalibrettó, készült is belőle opera, Filippo Marchettié, 1869-ben mutatták be *Ruy Blas* címen, ami az eredeti darab címe is. S bár a harmadik opus, az *Álmodozók* nem az operamítoszra, hanem a filmmítoszra reflektál, kétszeresen is – Bernardo Bertolucci hasonló című mozija alapján készült, melynek tárgya a '68-as nemzedék lázadásának összekapcsolása a filmmel –, tőle sem áll távol a romanticizmus.

A három vállalkozás közül, amelyek fesztivál-előadásként való koncipiálásában felismerhető az az üdvös szándék, hogy a divatos „fősodorból” kieső alkotóknak nyújtson megnyilvánulási lehetőséget, végül is csak egyből, a *Kaméliásból* lett értékelhető opus. A *királyasszony lovagja* (rendező: Léner András) nagyszínházi tetszetőssége ellenére (részben miatta) a popularitással és a fölöslegesen drága, ám üres díszlettel

hivalkodó, rossz minőségű celebszínészetnél, illetve a mobiltelefonos „posztmodernizmusnál” többet nem tud felmutatni, mert a darab alaphelyzetének, szituációinak, karaktereinek, emberi viszonyainak tisztázása, elemzése és teatralizálása helyett megelégszik a kabaréra jellemző jópofáskodással (Hujber Ferenc, Kolovratnik Krisztián, Esztergályos Cecília). A stúdióban játszott *Álmodozók* mögül (rendező: Dicső Dániel) hiányzik az eredetiben hivatkozott kétféle mitológia *átéltsége*: a '68-as francia diáklázadás és az új hullámos filmkultúra. Ezek hiányában értelmetlen kortársi, *élő színházként* prezentálni, mert az erősödik föl benne, ami az eredeti Bertolucciban is affektált, művészkedő, giccsbe hajló. Ráadásul a nemzedéki lázadás főtémájaként intonált szexuális forradalom – a vérfertőző és homoszexuális szerelem – még a filmbeli artistikus malackodáshoz képest is óvatoskodó, széplelkűsködő prűdériával van ábrázolva, azaz provokatív gesztus helyett végképp leszáll a pajzán (kielégítetlen) kukkolás nyárspolgári szintjére.

A *Kaméliás* távolról sem megoldott, de komolyan vehető, határozott szándékkal és manifeszt tehetséggel *körvonalazott* előadás. Nemcsak a *Traviatára* hivatkozik (dramaturgiai értelemben), hanem annak Willy Decker rendezte, emblematikus salzburgi rendezésére is. (Centrumba állított vörös pamplag, élénk virágmintás panelek.) Az adaptáló-rendező Sediánszky Nóra hol Dumas-ból kölcsönzi a neveket (Marguerite Gautier), hol Verdiből (Alfred Germont), aminek talán praktikus oka van – az Armand név kiejtése magyar színészeknek komoly gondot okozhat –, de akár

az operának szóló *hommage* is lehet. Mindenesetre az előadás drámai értelemben vett legsűrűbb jelenete az öreg Germont és Marguerite egyértelműen a *Traviatára* utaló „kettőse”. Menszátor Héresz Attila mint vélt erkölcsi fölényt durván, lekezelően, szinte drasztikusan érzékeltető, pozíciójában támadhatatlan polgár érkezik a „kítartott nőhöz”, párbeszédük feszült, hektikus és robbanásveszélyes, a végén pedig maró gúnnyal és iróniával csattan Tóth Ildikó kérdése, hogy a fiáról való lemondás ellentételezéseként az apa nem akarja-e megölelni őt (ami az operában természetesen melodrámaian szentimentális). Tóth Ildikó nem enged sem a romlott nő, sem a tüdőbeteg nő kliséinek, személyiségét és státusát vállaló Marguerite-et játszik, inkább racionálisat, kesernyés, keményet, önreflexióra hajlamosat, mint érzelmeset. Ez az érzület egyértelműen kortársi, semmi köze a retrospektív romantikus nosztalgiához. Kovács Kristóf mint Alfred hozzá illő – introvertált, magaemésztő, nehezen feloldódó – fiatalember, de kettőjük „története” nincs elmesélve, hiányoznak azok a lélektani fokozatok, állomások és helyzetek, amelyek belülről körüljárják a viszonyt. A társasági háttér is inkább folttechnikával van fölfestve, mint kontúrokkal és szigorú szerkezetben keretezve. De szép az „elmúlás” önsajnálattól mentes ábrázolása, a széken ülő Marguerite emblémája, Tóth Ildikó tekintete, amint a megnyugtató semmibe fúródik. És lényeges a stílár bizonyíték, hogy a bágyadt perditaromantikát az itt alkalmazott prózai beszédmóddal ma is érvényesen lehet földézni.

Deres Kornélia – Herczog Noémi

...és ami utána van

HALÁSZ PÉTER-EMLÉKIDÉZÉS A MŰCSARNOKBAN

Nem ismertük személyesen Halász Pétert. Ez a tény (amit távolról sem mentegetőzősképpen jegyzünk meg) rendkívül fontos, hiszen alapvetően határozza meg a Halász személyéhez vagy mítoszához köthető előadások, performanszok alatt működtethető nézői és/vagy értelmezői horizontot. S hogy ennek a nézői pozíciónak a (felül)vizsgálata éppen aktuális, annak az a Műcsarnokban tartott színházi esemény az apropója, melynek keretében maratoni *Szellemidézést* tartottak (ezzel a címmel) három napon és két éjjelen keresztül. Halász Péter emlékére és emlékéért.

Ott voltak azok (főként azok), akik ismerték, s közülük többen leginkább az elhunyt lényének hiányával foglalkoztak a program tulajdonképpeni gerincét adó,

huszonnégy órás, végtelen hosszúnak tűnő dokumentumfilm végignézése helyett. Ez utóbbiról csak annyit jegyeztek meg: élőben összehasonlíthatatlanul erőteljesebb hatása volt Halásznak. És ott voltunk mi is, akiknek Halász Péter már csak mítosz és legenda – igaz, a lehető legizgalmasabb fajtából. Még Warhol alvós filmje is csupán öt és fél óra, ehhez képest Najmányi László egynapos dokumentumfilmjének gondolata (*The Man Who Was a Theatre*) borzongató. Van ebben a huszonnégy órában – amit Halász kért végakaratóban – valami önmagán túlmutató, valami, ami illékony, akár a napnyi kérészelet, mégis végtelenül hosszú, ha filmként nézzük. Ráadásul ez jelöli ki a háromnapos szeánsz kategorikus imperatívuszát. Ahhoz ugyanis, hogy végig-