

KHB
1427

SZÍNHÁZ

Miskolci Operafesztivál

Lázár Kati

Magyarországi
Német Színház

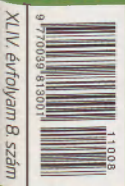
A színház és
az 1956-os forradalom

VILÁGSZÍNHÁZ:
Berlin, Bécs
Fosse, Warlikowski

NÓRA

Theatertreffen

392 Ft



nka
Nemzeti Kulturális Alap





A Cseresznyés kert a Theatertreffenen

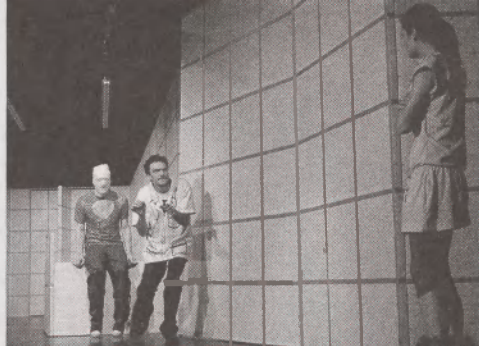
(Schauspiel Köln)

Sebastian Hoppe felvétele



NABUCCO
Miskolci Operafesztivál
Vajda János felvétele

(9. oldal)



A CSÚNYA
Magyarországi Német Színház
Florin Gabriel Ionescu felvétele

(11. oldal)



AZ UBORKAFA
Nemzeti Színház
Farkas Tamás felvétele

(20. oldal)



MTB
1427

Magyar játékszín

- 2 Urbán Balázs:
Egy válogató emlékiratai IV.

Fesztivál

- 9 Kolozsi László: Kettő maradt
Miskolci Operafesztivál

Színházportré

- 11 Stuber Andrea: Drang nach Osten
A Magyarországi
Német Színházról

Interjú

- 14 Ménesi Gábor:
A puszta jelenlét öröme
Beszélgetés Lázár Katival

Tánc

- 17 Szoboszlai Annamária:
Ez itt a fény,
ez a csigolya
Russell Maliphant és
Wayne McGregor
koreográfiái

Színháztörténet

- 20 Cseh Katalin:
A teátrális demokrácia útjai
A színház szerepe
az 1956-os forradalomban

Világszínház

- 30 Faluhelyi Krisztián:
Apokalipszis itt,
utópia ott
A berlini Theatertreffen

- 35 Rákóczy Anita:
Számoljunk, papa
A TESTAMENT
a Theatertreffenen

- 38 Koltai Tamás:
A klisé és a helynéküliség
Bécsi Ünnepi Hetek

- 43 Thomas Irmer:
A csendes hang zenéje
Beszélgetés Jon Fosséval

- 45 Karsai György:
A remizbe tartó villamos
Krzysztof Warlikowski
Tennessee Williams-parafrázisa

A CÍMLAPON: A *Nóra* a berlini Theatertreffenen (Theater Oberhausen) • Thomas Aurin felvétele

A HÁTSÓ BORÍTÓN: A *Rajna kincse* a Bécsi Ünnepi Heteken (Schauspiel Dresden) • David Baltzer felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG IORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLIV. évfolyam 8. szám
2011. augusztus

Megjelenik havonta
XLIV. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

www.szinhaz.net

FŐSZERKESZTŐ: KOLTAI TAMÁS. FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES: TOMPA ANDREA (világszínház). A SZERKESZTŐSÉG: CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár); HERNER DÁNIEL (technikai munkatárs); KÖNCZ ZSUZSA (képszerkesztő); KUTSZEGI CSABA (tánc, színhaz.net); SZÁNTÓ JUDIT.

Szerkesztőség és kiadó (SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY): 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.; Telefon/fax: 214-3770, 214-5937; (bankszámlaszám: 10402166-21624669-00000000), <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; hirlapelofizetes@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

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



Urbán Balázs

Egy válogató emlékiratai IV.

A külföldi félklasszikus és kortárs darabok színvitele esetében elvben nem állhatnának fenn ugyanazok a problémák, mint a magyar drámák színpadi megvalósításakor. Hiszen a világirodalom csaknem kimeríthetetlen, az utóbbi száz-százötven évben nem egy nemzeti irodalom látványosan megerősödött, az egyes szövegekhez nem tapadnak bénító tradíciók, az alkotói invenciónak tehát kevés gátja lehet.

A valóság persze más. A félklasszikusok köre gyakorlatilag kanonizálódott. Ugyanazon szerzők ugyanazon darabjai kerülnek színre, legfeljebb egyikük-másikuk egy időre „kimegy a divatból”, hogy aztán néhány évad múltán ismét mind sűrűbben vegyék elő. Jelentős alkotók, irányzatok nem vagy csak véletlenszerűen jelennek

utalni; a markáns központi gondolat és az azt megvalósító átgondolt dramaturgiai változtatások, átírások, valamint a remek színészi alakítások egészen megrendítő, felkavaró előadássá formálták az általam mindig gicscesnek, hazugnak tartott *A vágy villamosát*.) Annál is inkább, mert izzó kérdéseket vetnek fel – csupán azt az aspektust és azt a formát kellene megtalálni, mellyel ez az izzás ma is hatásossá, a kérdések tartalma pedig maivá tehető.

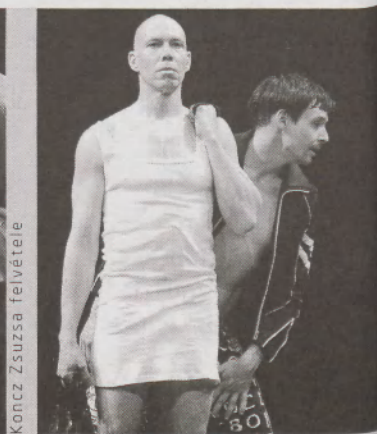
Am a létrejött produkciók jelentős része semmi ilyenre nem törekszik. A múlt század első felének klasszikusai – és ez természetesen nem pusztán a válogatói periódus tapasztalata – a legtöbbször érdektelen, elnagyolt, legfeljebb egyetlen kérdésre (vagy egyetlen



A Pillantás a hídról Kecskeméten



A Pygmalion a Radnóti Színházban



A Godot-ra várva a Forte Társulattól

meg hosszú évadokon keresztül magyar színpadon, míg kevésbé jelentősek újra és újra feltűnnek. (Például szinte egyáltalán nem láthatjuk Ghelderode vagy Audiberti műveit, míg Anouilh minduntalan felüti a fejét.) A leggyakrabban játszott drámák azok, amelyek erősen tapadnak a realista-naturalista játékkonvenciókhoz, s emellett kitűnő szerepeket kínálnak a színészeknek. Van persze néhány kivétel, leginkább Brecht és Pirandello darabjai, de az előadások jelentős hányada ezeket is kisrealista formába csomagolja. És itt a hangsúly természetesen a csomagoláson, vagyis a rendezői szándékon, gondolon, invención van. Mert bármennyire kiürültek, izgalommentesnek, meghaladottnak érződnek is Eugene O'Neill, Arthur Miller és főként Tennessee Williams drámái, alapanyagai lehetnek egészen jelentős bemutatóknak is. (Elég talán Szász János másfél évtizeddel ezelőtti nyíregyházi rendezésére

színészre) koncentráció előadásban kelnek életre. És még az olyan bemutató is ritka, mint a kecskeméti *Pillantás a hídról*, amely ugyan sem mai aspektust, sem eredeti formát nem keres a darabhoz, de magukat a szituációkat, emberi kapcsolatokat legalább aprólékosan, árnyaltan, pontosan bontja ki. Béres Attila rendezésének szakmai precizitása, gondossága, lelkiismeretessége és a színészi alakítások ereje elegendő ahhoz, hogy rést üssön az avított formán, s a történet magával ragadhassa a drámát nem ismerő nézőt. Amire mondhatni, hogy kevés, de rögvést igen soknak látszik, ha az ember megtekinti Székesfehérvárott Miller másik reprezentáns darabjának, *Az ügynök halálának* bemutatóját, ahol sem koncepció, sem mondandó, sem stílus nem látszik, s a rendező, Korcsmáros György mintha szabad kezett volna a színészeinek, hogy a maguk eszközeivel kitöltsék a végtelenül hosszúnak tűnő játékidőt. Az aktorok kisebb

része teljesen szintelen, többségük viszont valami megmagyarázhatatlanul forszírozott modort erőltet magára – Kuna Károly Willy Lomanjét helyenként egyenesen paródiának érezném, ha ezt bármilyen koncepció támogatná. És igencsak méltánylandónak látszik az az energia és szaktudás, melyet Béres Attila a kecskeméti előadásba fektetett, ha összevetjük másik munkájával, a Budapesti Operettszínházban rendezett *Koldusoperával*. Ez utóbbi amolyan kecske-káposzta előadásnak tűnik; mintha az lett volna a cél, hogy a látványos, sztárszerposztásban kiállított produkció bevételei úgy gyarapítsák a kasszát, hogy közben számos játékkötlet, szokottól elütő teatrális megoldás mélyítse a gondolatot. Ami ellen semmi kifogásom nem volna – ha lenne mit mélyíteni. De az előadás jobbára csak a felszínen található közhelyeket mondja fel, így a legvégére helyezett második koldusfinálé, melyet civilre vetkezett színészek vágnak képünkbe, nem több kimódolt didaxisnál, a némafilmes alapötlet pedig – mivel teljesen hiányzik a játékból az az irónia, mely a némafilmet a hangos musicallel ütköztetné – egyszerűen értelmetlen marad. (Ráadásul szakmailag is hagy maga után kívánivalót az előadás: a zenei megszólalás terén ezúttal is kompromisszumokat kell kötni, Dolhai Attila pedig meglepően súlytalannak bizonyul a főszerepben.)

Vannak olyan bemutatók is, amelyeknél nehezebben fejthető meg a kudarc oka: a Radnóti Színház *Pygma-*

még fokozta is – végső soron érdektelenné stilizálva és hűtve a játékot. Több eredményt hozott a szezon másik Pirandello-bemutatója: noha Zakariás Zalánnak távolról sem sikerült megoldania azt az összetett problémahalmazt, mely elé a *Hat szerep keres egy szerzőt* mindenkor rendezője kerül (az volt az érzésem, hogy túl sok irányba szóródik szét az alkotói figyelem, s a sok finoman kifejtett gondolat közül nem válik ki egy, amely a játék középpontjába helyezve meghatározhatná az előadást), a nagyváradi társulatot olyan precíz, színes és szakmailag is méltánylandó színvonalú csapatmunkára készítette, melyhez hasonlót magam még nem láttam tőlük. Ha a produkció nem nyitott is új fejezetet a Pirandello-interpretációk történetében, igen fontos szerepe lehet a társulatépítésben.

A mérleg másik serpenyőjében viszonylag kevés számú ellenpélda áll. Zsótér Sándor felfedezett a magyar színház számára egy drámát, Paul Claudel *A selyemcipőjét*. *A selyemcipő* nem ismeretlen mű persze, de gondolatrendszere, filozófiája inkább olvasva, könyvdrámaként követhető nyomon, cselekményéről nem is beszélve. A teljes szöveg előadása pedig tíz-tizenkét órát vehet igénybe. Zsótér nem készített tízórás előadást a szövegből, de az egri Gárdonyi Géza Színházban bemutatott változat kétségtelenül az átlagosnál nagyobb koncentrációt, türelmet, nyitottságot igényel a nézőtől. A rendező az érzelmi és gondolati csomópontok megérezkítésére



A Nem tudni, hogyan a Bárka Színházban

Az Élnék, mint a disznók a Szputnyikban

lionjáról például éppúgy nem tudtam eldönteni, hogy Szervét Tibor önkontrollját veszítette-e, vagy azért játszik a nehéz természetű, érzelmeit görcsösen palástoló, javíthatatlanul egoista professzor helyett az érzelmeket hírből sem ismerő, mindenkivel durván, lekezelően viselkedő, faragatlan értelmiségit, mert ezzel az előadásnak valami számomra megfejthetetlen mondanója van, mint azt sem, hogy Valló Péter tartalmat kibontó formának képzelte-e a színházi fények szinte folyamatos kapcsolgatását, vagy csupán úgy gondolta, hogy ez a nézőnek biztosan tetszeni fog. Összetett lehet Bocsárdi László kudarcának oka is: ő Pirandello méltán keveset játszott drámáját, a *Nem tudni, hogyan-t* vitte színre a Bárkán – érzékelhetően nagy energiákkal, letisztult formavilággal, koncentrált alakításra készítette színészeit. Ám a mű eredendő sterilitását, spekulativitását, művi hidegségét nemhogy áttörni nem tudta, de

koncentrált, felejthetetlenül szép jeleneteket hozva létre, s koncentrált, a színészi jelenlét erejére építő színházi létezésre készítette a társulat tagjait. A sok kitűnő alakítás közül is kiemelkedik Mészáros Sára egészen kivételes intenzitású játéka. Kár, hogy maguk a jelenetek nem egyenletesen intenzívek, s hogy a cselekmény menete annyira átláthatatlan, hogy a néző voltaképpen jelenetfűzért lát, melyet sem az egyébként észlelhető központi gondolat, sem annak érzékletes vizuális megfogalmazása nem tart össze. Az ív hiányzik – s emiatt mintha majd' minden jelenet önmagába záródna, mindig minden újakezdődne, s az egyes színekben megteremtett feszültség is ki-kihunyana. Így a befogadónak a műegész iránti érdeklődése könnyen elveszhet, s maradnak az önmagukban helyenként egészen lenyűgöző, de egymásból alig-alig építkező fragmentumok. Maradt tehát bennem némi hiányérzet, de maga a vállalkozás

lenyűgözött – nem csupán heroizmusa, hanem szakmai színvonala okán is. Az pedig, hogy az egri színház új vezetői többek közt éppen erre az előadásra – tehát a múlt század katolikus költőfejedelme drámai főművének magyarországi bemutatójára – hivatkozva hirdették meg a száznyolcvan fokos fordulatot, még a jelen finoman szólva zavarosan kavargó honi színházi életének is egészen elképesztő fejezete.

A fragmentáltság Zsótér Sándor egy másik idei előadásának is meghatározója – de itt a feldolgozott mű formáját követő fragmentumokat látunk. A negyedéves főiskolai osztállyal, színészvizsgaként vitte színre – ezúttal *Félelem és macskakaj a Harmadik Birodalomban* címmel – Brecht ritkán játszott darabját, amelyet legutoljára is az ő rendezésében láthattunk (a kilencvenes

elpárolog a játékból. Idén is bemutatták, a Budapesti Kamaraszínházban, de nem tudtam megnézni. Láttam viszont az irányzat másik reprezentáns alakjának, John Ardennek jóval ritkábban játszott művét, az *Élnék, mint a disznókat*. A Szputnyik Hajózási Társaság színészeiről és a rendezőről, Göttinger Pálról aligha lehet azt gondolni, hogy a hálás színészi szerepek lehetőségét keresték volna. Inkább azt az eszközt kutatták, mellyel mai formát adhatnának az avított dramaturgiájú, de roppant aktuális mondandójú darabnak. És nem találták meg. Annak az „ülő színháznak”, melyet Göttinger megvalósított, lehet sok haszna (akár a színészi koncentráció, akár a világos történetmesélés szintjén), de a mű újabb rétegeit biztosan nem tárja fel, ugyanakkor stílusosan monotonná, nehezen élvezhetővé teszi a játé-



Az öldöklés istene a Vígszínházban



A Vadászjelenetek Alsó-Bajorországból a Nemzetiben



A Mikve a Pesti Színházban

évek végén, a Radnóti színpadán). Ezúttal más és másképpen szólal meg a hosszabb és rövidebb jelenetekre szabdaltnál, mint akkor. Az az előadás általánosan szólva a totalitárius rendszerek működéséről, míg a mostani (mely szemléletében inkább az Örkényben színre vitt *Arturo Ui*val rokon) arra a dermesztő logikára, gondolkodásmódra koncentrált, mely a diktatúra mindennapjait jellemzi. És anélkül, hogy közvetlenül aktualizálna, vagy a mába transzponálna a jeleneteket, maradéktalanul átértelmezteti, mennyire nem ismeretlen ez a logika, ez a gondolkodás és a lépten-nyomon megjelenő félelem. Más a forma is: lakásszínházban vagyunk, mindössze huszonöt, a színészek karnyújtásnyira tőlünk, a jelenetváltásokkor csak át kell mennünk egy másik szobába. A szűk tér, a történések intim közelsége, az összezártság érzése és az osztály komoly tehetséget mutató tagjainak alakításai egyaránt erősítik a hatást, nemcsak intellektuálisan, de emocionálisan is megéreztetve a nézővel a félelem erejét és a félelemből fakadó gondolkodás, cselekvés fájdalmas abszurditását.

Ezzel nagyjából be is fejeződik ama külföldi félklasszikusok sora, amelyek valóban kortársi előadásban jelentek meg az évadban. És a sor akkor sem bővíthető hosszán, ha ideszámítjuk a múlt század közepének félig-meddig klasszicizálódtatott alkotásait. Az angol „dühös fiatalok” drámái közül egy vált repertoárdarabbá: Osborne *Dühöngő ifjúság* című drámája – ám a legtöbb esetben ezt is csak a szerepek kedvéért veszik elő, a düh (és vele együtt a mélyebb társadalomkritika)

kot. S noha a színészi precizitás, összmunka mindenképpen méltánylandó, azért összességében arról sem győz meg az előadás, hogy a Szputnyik színészeinek a pusztán szövegmondásra építő színpadi jelenlét lenne a legfőbb erősségük.

Jóval érdekesebb formát talált Horváth Csaba és a Forte Társulat Beckett-hoz. A Beckett-drámák színrevitele mindig hálátlan feladat; nem tudnék még egy olyan múlt századi íróat említeni, akinek világirodalmi jelentősége és műveinek színpadi érdekessége közt oly nagy rész tétongana, mint nála. A *Godot-ra várva* megkérdőjelezhetetlen remekmű, s az egyfelvonásosok java is kivételes következetességgel megírt, formát és tartalmat tökéletes egységbe állító alkotás. Ám a zárt szerkezet, a mondandó egyértelműsége és pozícionáltsága (sőt: nem egy esetben a szerzői utasítások és elvárások szigorúsága) finoman szólva sem könnyíti meg újabb jelentéstartalmak felfedezését, ráadásul a legtöbb mű esetében a forma is erősen kötött. Így aztán a már sok Beckettet látott recenzenseken többnyire páni félelem lesz úrrá egy-egy felújítás (és annak várható unalma) miatt. Ezért értékelem nagyra, hogy a Forte két bemutatója jóval kevésbé unalmas a szokottnál. Nem mintha Horváth Csaba igazán újat tudna mondani a szövegről, vagy revelatíván új formát talált volna az előadásokhoz, de mindkét esetben volt egy meghatározó ötlete, melyet aztán kisebbekkel egészített ki. Az *Ó, azok a szép napok!* esetében ugyan nincs mély mögöttes tartalma annak, hogy Winnie-t egy helyett három színésznő játssza, de

ez a megoldás már önmagában is oldja a szöveg monotonitását – ráadásul a három azonos jelmez alól három jól elkülöníthető, markáns hang szólal meg. A *Godot-ra várva*-t pedig focisták játsszák; ez sem hoz ugyan pluszjelentést, de ad egy nagyon határozott stílust és ritmust a játéknak, melyre természetesen fűzhetőek fel Horváth Csaba sajátos fizikai színházának elemei, s amelynek segítségével a színészek – főként Krisztk Csaba és Kádás József – igen szuggesztív, mind fizikai, mind szellemi értelemben roppant komoly teljesítményként értékelendő játéka hatni tud. Hogy a hatás, a ritmus, a változottság ereje önmagában sok vagy kevés, azon persze lehet vitatkozni, de a félklasszikusokkal való unalmas, szándék nélküli pepecselések évadjain mindenképpen örvendetes.

érthető, a közönség által jól befogadható, nem feltétlenül jelentékeny irodalmi értékű drámák írására ösztönzi a szerzőket, másfelől a hagyományos értelemben vett drámai szövegek elvetésére bírja a színpadi alkotókat (vö. posztdramatikus kor). Az e két tendencia közt egyensúlyozni próbáló darabok között nagyon kevés a klasszikusokkal összevethető értékű remekmű – ám éppen ez éreztetheti meg a nézőkkel is annak fontosságát, hogy a színház autonóm művészet, s nem az irodalom szolgálólánya. Hogy ez megtörténjen, s az alkotónak ne kelljen csóválnia a fejét a befogadói értetlenség miatt (s itt most nemcsak a civil nézőkre gondolok, hanem magunkra, a kortárs drámák poétikai problémáit szívesen elemző kritikusokra is), valóban alapos alkotói folyamatra van szükség. Nem egy bemutató



A kommunizmus története elmebetegeknek Székesfehérváron

Az őszi álom a Bárkában

A kortárs dráma esetében összetettebb a helyzet. Ezek között is találhatóak százéves dramaturgiájú, egyszerűen és hatásosan felépített, inkább csak a színészek kedvében járó darabok. Ám a legtöbb mégis közvetlenebbül szól a korról, melyben élünk, mint bármely klasszikus. Van, amelyik húsba vágó társadalmi problémák exponálásának lehet kitűnő alapanyaga, s van olyan is, amely eredeti stílár megformáltságával arra kínál kitűnő terepet, hogy a színház elszakadjon a szokott nyelvtől, formáktól. A merítés óriási, a dramaturgok lelkesen fordítják a műveket, s mivel a színházak repertoárján azért „illik” kortárs szerzőknek is szerepelniük, elég sok színre is kerül közülük (más kérdés, hogy általában stúdiókban és nem túl nagy szériában). Ám a színrevitel mögül gyakran hiányzik az alkotói ambíció; nem egy olyan előadást láttam, amelynél fogalmam sem volt, miért esett éppen a bemutatott darabra a választás, és mit akart kezdeni a rendező a szöveggel. De szerencsére több, az alapmű lehetőségeit pontosan végiggondoló és kiaknázó, hatásosan megvalósított előadás is létrejött. Olyan, melynek alkotója pontosan méri fel az adott dráma erőit és problémáit, tudja, mire és hogyan használható a szöveg. Merthogy – amennyire itt és most meg lehet ítélni – a múlt század vége és a jelen század eleje nem tartozik a világ drámairodalmának meghatározó korszakai közé. Ennek valószínűleg oka a színházi pragmatizmus is, amelynek hatása kétfelől is érvényesül. Egyrészt köz-

éppen ennek elmaradása, vagyis a szöveg túlértékelése vagy problémáinak következtelen végiggondolása miatt érződik sikertelennek.

Egyszerűbb a helyzet a „közönségbarát” kortárs darabok esetében. Olyan szövegekre gondolok itt, amelyek fontos társadalmi (vagy akár metafizikai) kérdéseket boncolgatnak úgy, hogy voltaképpen kommersz struktúrát használnak, s az egyes szituációkban – biztos hatásra törve – pontosan adagolják a humort, az érzelmességet, a kegyetlenséget. Ha ez a struktúra valóban pontosan kiépített, akkor jó játékmesterként csak működtetni kell. A „csak” nem kevés, mivel komoly szakértelmet, precizitást feltételez. Ebben az évadban is láttam nem egy olyan előadást, mely a rosszul megválasztott ritmus, a rendezői erélytelenség miatt maradt érdektelen. A Thália Színház sűrű és tempótlan előadása például picit sem igazolta, hogy Leonard Gershe retroflinget árasztó drámájának, *A pillangók szabadok*-nak színre kellene kerülnie. Az Új Színházban láttam Dacia Maraini-darab, *A királynő teste* Léway Adina rendezésében még azt sem fogadtatta el, hogy valóban hálás szerepet tud kínálni három színésznőnek – mást pedig végképp nem lehetett kiolvasni az előadásból. Szakmailag összehasonlíthatatlanul jobban sikerült ugyanitt Beth Henley *A szív bűnei* című drámájának színrevitele; Bagó Bertalan invenciózusan faragott abszurdba mártott blódlit a patentokra építő melodramából – igaz, a vállalkozás tétjét, mélyebb értelmét nem sikerült belátnom. Győrött Funtek Frigyes „túlművész-

kedte” Shaffer manapság talán valóban túl bombasztikusnak ható, de a primer érzéki-érzelmi hatásokra kivételes ügyességgel építő *Equus*-át, éppen legvonzóbb sajátjától, a szuggesztív erőttől, a megdöbbenés erejétől fosztva meg azt. Nagyjából az ellenkezője esett meg ennek a Vígszínházban, ahol Kamondi Zoltán – nem kis döbbenetemre – drasztikus és olcsó hatáselemekre építő, egyes pontjain kifejezetten alpári előadást fabrikált Yasmina Reza darabjából (*Az öldöklés istene*). De éppen a Vígszínház (pontosabban a Pesti Színház) mutatott példát arra is, hogyan lehet becsülendő szakmai színvonalon, a nézőket valóban megszólítva színre vinni egy ilyen szöveget. Haldr Galron *Mikvéje* voltaképpen a „jól megcsinált darabok” összes kliséjét felvonultatja. Egy „egzotikus” helyszínen, ahol össze lehet zárni a szereplőket, akik erősen tipizáltak ugyan, de valamennyien

chanizmusát tekintve nem áll messze a *Mikvétől* Vaszilij Szigarjev *Guppija*. A fókuszba állított társadalmi probléma itt komplexebb, de maga a helyzet kevésbé kiélezett. A három szereplő egymáshoz való viszonya társadalmi kapcsolatrendszereket is leképez ugyan, de a szereplők eléggé egyénítettek ahhoz, hogy önmagukban is érdekessé váljanak. Két előadást is láttam a darabból, s noha a két bemutató még szövegszinten sem egyezett, s érezhető volt, hogy a két rendező más-más aspektusra koncentrált, az előadások mégis erőteljesen hasonlítottak egymásra. Kiss Csaba rendezése a Centrál Színházban markánsan megidézi a késői szovjet korszakot, emblémaként használva Alla Pugacsova művészetét, de közben pontosan bontja ki a reálszituációkat. A marosvásárhelyi Akadémiai Műhely Harsányi Zsolt rendezte bemutatója elemeltebb ugyan, s szívesebben él a harsá-



A Népiértés az Újvidéki Színházban

A Két lengyelül beszélő szegény román a Kamrában

A Golden Dragon a Katonában

markánsan felskiccelt életproblémát képviselnek. Ezután már csak egy központi dilemma mentén kell megosztani a szereplők csoportját s frappáns (szentimentalizmust és sok poént is tartalmazó) dialógokat írni. Galron drámája annyival több kortárs ikertestvére-inél, hogy a középpontba sikerül olyan problémát állítania, mely kellően egzotikus, és mégis átélhető: az ortodox vallású nők lázadásának története egyfelől mindenfajta fundamentalizmusra, másfelől a minden társadalomban érvényesülő férfidominanciára is asszociáltat. Michael Dočekal rendezése pedig tökéletesen tisztában van a szöveg lehetőségeivel és korlátaival; nem próbál mélyebb jelentésrétegeket találni ott, ahol nincsenek, maximálisan kiaknázza a párbeszéd humorát, bölcsen érvényesíti a papírformát a szereposztásnál is, s csaknem tökéletesen alkalmazza a színpadi hatáskeltés rendezői eszközeit (a „csaknem” a tér elrendezésének szól: sem spirituális, sem pragmatikus szempontból nem szerencsés, hogy az alámerülések tere a szín szélére kerül). A magamfajta recenzenst nem hozza lázba az ilyen típusú előadás (elsősorban kiszámíthatósága okán), jelentőségét mégsem becsülném le, hiszen nyilvánvalóan jóval több nézőt érint meg és készítet gondolkodásra, mint a bonyolultabb színházi nyelvből formálódó, elvontabb, a felvetett problémákat áttételesen megfogalmazó bemutatók.

Bár egyedibb, szövevényesebb, gazdagabb szövetű (és más jól bevált mintákat követő) alkotás, de hatásme-

nyabb, illetve a groteszkebb színekkel is, de a humor és az érzelem egyensúlyának megőrzésére gondosan ügyel. A darab szerkezete, a rendezők tempóérzéke, a színészi alakítások színvonala zárójelbe teszi a különbségeket, s precízen működik a szerző által hatásosan alkalmazott dramaturgia. Erősebb a különbség a két férfi figura megformáltságában: míg Pesten Bán János Pásája, Marosvásárhelyen inkább Gáspárik Attila Leonyidja tűnik dominánsabb figurának (miközben a női szerepet mindkét előadásban markánsan egyéníti Györgyi Anna, illetve Berekméri Katalin). Kellemes, hangulatos, gondolkodásra készítő színház születik mindkét esetben, csak éppen a torokszorogtatás marad el; a humor és a finom szentimentalizmus éppen annyira távolítja el a témát a befogadótól, hogy a felvetett kérdéseket ne érezze saját magára vonatkoztatható, égető életproblémának.

Némi megszorítással a „közönségbarát” kortárs alkotások közé sorolhatók azok is, amelyek nem a jól bevált dramaturgiai panelekből építkeznek, kellemesnek és szellemesnek sem igyekeznek látszani, s a kérdéseiket úgy teszik fel, hogy ezzel állásfoglalásra kényszerítsék a nézőt – de eközben közérthetőek maradnak, a reálszituációkra építenek, s nem készítenek a hagyományoktól eltérő színpadi fogalmazásra a rendezőket. Mark Ravenhill *Piszkos fotók* című drámája az utóbbi egy-két évtized sok fontos társadalmi kérdésére reflektál. Főszereplője a frissen szabadult egykori terrorista, aki

nem találja helyét a „szép új világban”: az egykori társai által pragmatikusan megvalósított konformista beilleszkedésre éppúgy képtelen, mint a hedonista, eszmékkel még csak véletlenül sem törődő, „minden mindegy” alapú életvitelre, mely az ifjabb generáció sajátja. A kissé kiszámíthatóan, de korrektül megírt történetben a mellékszereplők izgalmasabbnak, egyénitettebbnek tűnnek a főszereplőknél, bár lehet, hogy ezt maga az előadás mondatja velem, melyet leginkább két mellékszereplő, Stefanovics Angéla és Szűcs Péter Pál játéka határoz meg. A rendező, Németh Ákos érzi a darab atmoszféráját, de nem érzi a ritmusát, ráadásul a jelenetváltásokat helyenként riasztóan ügyetlenül megoldva szétzördeli a játékot. Jóval fontosabb bemutató a Nemzetiben látható *Vadászjelenetek Alsó-Bajorországból*. Martin Sperr drámája évtizedekkel ezelőtt íródott, problemati-

szembesít napjaink legkellemetlenebb társadalmi jelenségeinek egyikével, a totális intoleranciával.

A kevésbé populárisan fogalmazó szerzőkkel, akik mondandójukat a realista-naturalista tradícióktól finomabban vagy radikálisabban elszakadva fejtik ki, jóval több a kortárs magyar színház problémája. Egyes esetekben már maga a választás is felfoghatatlan; még a nem különösebben bonyolult szövegek esetében is rendezői értetlenség körvonalazódik. Matei Vişniec drámája, *A kommunizmus története elmébetegeknek* igazán nem bonyolult képlet, a reálszituációktól is csak annyiban szakad el, hogy a történelmi realitást a bolondok irrealitásával csúsztatja össze. Szűcs Gábor székesfehérvári rendezéséből azonban épp ez nem érthető; mármint hogy politikai üldözötteket zárnak a bolondok közé. Itt szinte mindenki elmébetegnek tűnik, színészi



Köncz Zsuzsa felvétele



Schiller Kata felvétele

A Cserenadrág a Kamrában

A Kvarsett a Nemzetiben

kája azonban annak ellenére is fájdalmasan aktuális, hogy maga az ábrázolt környezet azóta természetesen valamelyest megváltozott. Alföldi Róbert rendezése tartózkodik minden durva aktualizálástól, nem transzponálja a mába a cselekményt, ehelyett érzékletesen és aprólékosan vizsgálja azt a folyamatot, melynek során a falu társadalmá kivét magából – alkalmazkodásra kényszerít, elűz, felmorzsol – minden idegennek, másnak minősített elemet. Az előadást alapvetően határozza meg az a rendezői döntés, mely a játékot a Nemzeti nem díszletezendő (bár tárgyi kellékekkel azért dúsírandó) festőműhelyébe helyezi, a publikumot pedig a földre, kényelmetlen zsákokra ülteti. A néző így szüntelen nézőpontváltásra kényszerül, vagyis egy sajátos interaktivitást is sikerül megteremteni, mellyel az alkotók elérik, hogy az előadás végén a sört és fasírtot lelkesen elfogadó nézősereg tudatosan vagy öntudatlanul a kirekesztést ünneplők táborához csatlakozzék. Ugyanakkor ez a megoldás gyengíti a játék erejét, feszültségét, hiszen a pozícióit változtató közönség egyre inkább saját kényelmével/kényelmetlenségével és nézőtársaival van elfoglalva. Ezt a befogadói érzést csak kivételesen szuggesztív alakítások törhetnék meg, ám az alakítások nem azonos színvonalon alkalmazkodnak a nézők intim közelségéhez. Azt a hihetetlen sodrású intenzitást pedig, amely a főszereplő, Stohl András játékát jellemzi, senki más nem éri el. Kissé egyenetlen, változó erejű, de igen fontos produkció jön létre így, amely élesen

magánszámok sorakoznak a végigelemzett monológok helyett, így az alapszituáció tépje válik érzékelhetetlenné. Az már csak hab a tortán, hogy a rendező – miközben mindent megtesz, hogy a mű antikommunista hangütését erősítse – a szovjet/orosz dalbetéteket időzőjelektől mentesen, valódi slágerszámokként találja a lelkesen tapsoló közönségnek. Nem túl bonyolult feladvány David Giesemann igen közhelyes mondandójú, de roppant ügyesen megírt drámája, a *Kolpert úr sem*. Voltaképpen két nagy kérdőjelre épül a darab, melyből csak a végén lesz pont: Kolpert úr valóban mint hullá található-e a lakásban, illetőleg maga a szituáció realiztikusan értelmezendő-e (s így többé-kevésbé zakkant alakok meglepően logikus cselekvései alakítják az események menetét), vagy ironikus tónusú, abszurd játék, a valóság torz karikatúrája? A rendező legfőbb feladata, hogy ez utóbbi kérdést lehetőleg az utolsó pillanatig nyitva hagyja – ehelyett Sipos Imre a Magyar Színházban az első pillanattól kezdve elemelt, stilizált bohózatot játszat színészeivel, megszüntetve ezzel a mű talán legfőbb érdekességét jelentő ambivalenciát. Ezeknél lényegesen sikerültebb, de így is hiányérzetet keltő előadás Kecskeméten az *Orosz lekvár*. Nem olvastam Ljudmila Ulickaja drámáját, de egyáltalán nem derült ki számomra, mit látott meg Szász János az első hallásra a csehovi reminiscenciákat a „peresztrojka-darabok” sablonjaival vegyítő szövegben. Ám a szürke, humortalan kecskeméti produkciót vala-

melyest megmentette szakmai színvonala; emlékezetes díszlete és a nem kis létszámú társulat összehangolt, precíz játéka.

A szokott játéktradícióktól élesebben elütő művek esetében még nagyobb a zavar. A Bárkán Jan Fosse *Őszi álom* című sejtelmes, szimbolikus, puritán eszközökkel élve is lírai tónusú drámáját Szabó Máté teljesen érdektelen kisrealista etűdsorozattá változtatta. Hasonlóképpen nem tudott elszakadni a reálszituációktól az Elfriede Jelinek teljesen más aspektust és főképp más színészi szerepformálást indukáló darabját színre vivő Pejó Róbert sem; a Trafó színpadán így egy amúgy igen jó erőkből álló színészcsapat szólhat meglehetősen érdektelenül és hatástalanul életbe vágóan fontos társadalmi kérdésekről. Werner Schwab kegyetlen, a naturalizmust gyilkos abszurdba oltó *Népiertásának* Sorin Militaru nem tudott egységes stílust adni; az újvidéki előadásban élesen eltérő színészi stílusok keveredtek, anélkül, hogy egymást erősítve határozott irányt, formát adtak volna a játéknak.

És mégis, a válogatás ideje alatt az ilyen típusú darabokból a szokottnál nagyobb számban születtek sikeres előadások. Mivel nem mindegyik drámát olvastam, a dramaturgiai munka súlyát nem tudom valamennyi esetben megítélni, de négy olyan bemutatót is láttam, ahol a színre vitt szöveg markáns stílusú, tudatosan felépített, kortársi hangvételű előadás alapja lett. Igaz, a négyből három a Katona József Színházban született meg. Ezek közül nálunk a legkevésbé ismert szerző a lengyel Dorota Masłowska, akinek darabját, a *Két lengyelül beszélő szegény románt* a Kamrában vitte színre Kovács Dániel. Meglepődtem az előadás meglehetősen hűvös szakmai fogadtatásán; számomra eddig egyszerűen ez a fiatal rendező legtehetségesebb, legértetesebb munkája. A két fiatal rémálomszerű utazása borzongató „közép-európai road movie”-ként jelenik meg; a játék egyszerre filmszerű és hangsúlyozottan teatrális, a főszereplők „lepesztultsága” szélsőségesen elrajzolt. A két főalak éppúgy lehet saját nemzedékének mindenről lemaradt vesztese, mint filmforgatásról hazatérő színész/statiszta, s Kovács Dániel rendezése mesterien pozicionálja ezt az eldöntetlenséget. Ezzel a mindvégig meghagyott ambivalenciával folyamatos szempontváltásra készíti a nézőt is, hogy a végére egy játékosan szemtelen teatrális slusszpoénnal tegyen pontot. A színészek kitűnően érzékelik ezt a játéktípust: Dankó István és Borbély Alexandra tökéletesen lebegtetik a figurákat az értelmezési pólusok közt, a mellékszereplők pedig roppant finoman stilizált karaktereket hoznak.

A Kamra másik, a TÁP Színházzal együttműködésben készült előadásának szerzői jóval ismertebbek. A hazánkban élő Presznyakov fivérek *Cserenadrág* című drámája kortársian szarkasztikus Hamlet-parafraízist vegyít egy rémtörténetet vérfagyasztó blódlibe mártó krimivel. A hétköznapi történet a hétköznapi örületek történetévé változik, és mégsem válik tét nélküli bohózzattá; blódlíjellege ellenére igen markánsan szól napjaink érzelmi-morális káoszáról, szétesettségéről. A főszereplő Válja gyilkossági rekonstrukciók alanya – ő „alakítja” a rekonstrukciók során az áldozatot, hogy ez a szerep aztán gyilkos iróniával ékelődjék saját életszere-

pébe. Remek etűdök sorakoznak egymás után, s Vajdai Vilmos rendezése a kitűnően megteremtett atmoszféra mellett találó játékörletek sorát is felsorakoztatja. Változatos eszközökkel stilizálja, idegeníti el, majd szállítja mégis földre a jeleneteket: több funkcióban, találatkónyan használja a kamerát, remek, szürreálisnak ható betéteket ékel a játékba, mértékkel, de hatásosan alkalmazza a teatrális kikacsintásokat, s ezúttal még azokat az eszközöket (például a forszírozott repetitívítást) is elfogadhatja, melyeket én általában nem szeretek rendezéseiben. Az inkább a TÁP, mint a Katona színészeiből összeálló társulat egységesen jó teljesítményt nyújt, Vájaként Bánki Gergely hajszálpontosan fogalmazza meg az ösztönös kívülállás céltalan fensőbbiségét és tarthatatlanságát.

A Katonában bemutatott *Golden Dragon* szerzője, Roland Schimmelpennig alighanem a legtöbbet játszott kortárs szerző színpadjainkon, s mintha a színházak is egyre inkább ráéreznének arra a játéktípusra, mellyel a tartalmilag különösebb eredetiséggel általában nem vádolható, ám bravúrosan író alkotó darabjai hatásosan előadhatóak. A *Golden Dragon* sok szálon futó történet, melybe az aktuális európai társadalmi problémák igen jelentős hányada (illegális bevándorlás, nyomor, prostitúció, intolerancia, társadalmi kiszolgáltatottság vs. céltalan hedonizmus stb.) belezsúfoltatik. Ám mindezt egy játékos, elemelt, hol szürreális, hol gyilkos humorú jelenetsorozat mondja el. Változik a szereplők nézőpontja is: hol elszennvedő-alakítói, hol narrátorai a történetnek. Gothár Péter rendezése nagyvonalúan és magabiztosan alkalmaz minden lehetséges hatás- és stíluselemet. A sokszereplős történetet öt színész – Fullajtár Andrea, Hajduk Károly, Kocsis Gergely, Mészáros Béla, Tenki Réka – játssza, sűrűn cserélgetve a figurákat s velük együtt nemet, életkort, társadalmi pozíciót is. Ez alkalmas ad stilizálásra és elidegenítésre is – s mindezekkel Gothár úgy él, hogy sem a játék lendülete nem törik meg, sem a stílusrétegek keveredése nem hoz létre követhetetlen eklektikát. A színészi alakítások virtuozitása pedig nem fedi el a mondandó súlyát, az előadás tétjét.

Heiner Müller *Kvartettje* jóval régebbi darab, melyet eddig nem láttam valóban sikerült előadásban, s hajlamos is voltam inkább mives irodalomnak, mint ideális színházi nyersanyagának tekinteni. A Nemzeti Színház bemutatója azonban valamelyest rácsfolt erre. Gergely Krisztián rendezése bravúrosan valósítja meg tartalmi egyszerűség és formai gazdagság kettősségét. A játékot végletesen lecsupaszítja a két szereplő, Merteuil márkiné és Valmont vikomt érzéki-érzelmi-szellemi párharcára; a két szereplő nem játszik szerepeket, illetve a játszott szerepekben is önmaga marad. Az atmoszférát, a metafizikát pedig a „körítés” teremti meg; azon jelentésrétegek, melyeket az előadás a zene, a tánc és a vizualitás segítségével nyit meg, s amelyeknek pontos jelentése inkább érzéki, emocionális, mint logikai úton dolgozandó fel. Így eltűnik a korábbi előadásokban mindig fölöslegesnek érzett cicoma, a komikumba hajló nemváltó szerepjáték, érvényesülhet Udvaros Dorottya és Alföldi Róbert színészi ereje, de megmarad a játék gazdagsága, sokfélesége, sejtelmessége.

Kolozsi László

Kettő maradt

MISKOLCI OPERAFESZTIVÁL

A hol felüti fejét a nosztalgia, ott azzal, ami éppen van: baj van. A Miskolci Operafesztivál megmaradt néhány előadásának szünetében és a közeli sörözőkben sokan emlegették a régi szép időket. Nemcsak a helyi fesztivál arany napjait, elmúlt tíz évét, de a pesti opera csillagóráit is. Hol Ljubimov nevét hallhattam ki egy kesernyés eszmecsereből, hol az előző operai éra művészeti direktorát emlegették a korsót emelők elismerően bólogatva.

Nehéz napok jártak az operabarátokra: a beígért hét Verdi-előadásból a csonkolt programban csak kettő maradt. Hét előadás sem kecsegtethetett azzal, hogy az operabefogadást, egyáltalán az operáról alkotott képet ma is alapjaiban meghatározó szerző művészetéről átfogó képet kapjunk. A szervezők Verdi szinte minden korszakából idecitaltak volna egy jeles darabot.



Rigoletto
(Visnyevszkaja
Énekesképző
Center)



Nabucco
(Helikon Opera)

Közel olyan bő és tartalmas Verdi-válogatással kényeztették volna a népes – és egyre több külhonit is magába foglaló – publikumot, mint az első, immár tíz évvel ezelőtti fesztiválon, ahol is a zászlókon Bartók és a pluszjel mellett ott lobogott Verdi neve is.

A fesztiválok azzal szolgálnak rá a – fizetőképes – operarajongók figyelmére, hogy nemcsak jó előadásokat állítanak ki, de hozzá is adnak, alakítják, megdolgozzák az egyes szerzőkről alkotott képet. Nyugat-Európában egy fesztivál nem áthat olykor a nimbusz ellen is dolgozni; a kialakított képet rombolva alakítani: dekonstruálni és újjáépíteni. Éppen azért, mert Verdi még mindig a magyar operabarát első számú *lieblingje*, kellene, lehetne a Verdi-képbe belemarni, erős vonásokkal átfazonírozni.

Vajda János felvételei

Kellene és lehetne Verdiből bohócot, trónfosztott királyt csinálni.

Ám egy fesztiválnak több feladata is lenne annál, hogy jó produkciókat egy – jelen esetben: opera-előadásra nem is igazán alkalmas – helyszínre csalogasson. A fesztiválok illik maguk köré fesztiválléggé kavarni. Eleddig a miskolci eseménysorozat idején felbolydult a város. Megváltozott a főutca (Széchenyi) képe (közben látványosan és lassan épülgetett az új villamospálya), és nem csak azért, mert egymás mellé törleszkedtek a táncolókat látni kívánók, és kézműipari termékeket árultak sátrakban. A város a fesztivál idején elevebb lett, kilépett ama otthagytott iparváros sztereotípiájából, melynek fejlesztése senkinek sem érdeke.

A látott két orosz előadás egyike sem volt remekbe szabott: a Galina Visnyevszkaja Énekesképző Centerből importált produkcióra rányomta bélyegét, hogy vizsgára készült, a számos nagyszerű rendezése után várva várt Dmitrij Bertman *Nabuccója* pedig nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket. Az orosz szoprán sztárról elnevezett énekesképzőbe végzett vagy utolsó éves énekesek jelentkezhetnek, a tagok jelentős része igen fiatal, pályakezdő. A Center játéktere szűkös, ebből is következik, hogy a *Rigoletto* minimalista verzióját hozták.

A játéktér közepén egy díszkalitka, négy fal, tetején csúcsívek zárulnak össze. A nyitó képben tarkabarka szörnyeteggé kapaszkodik össze a hat kórustag: az udvaroncok. A zene ütemére válnak ki lábak, kezek, mozdul a furcsa teremtmény. Olyan, mintha e lény lenne a lakója a csiricsáre kutricának, és a zene rázná fel évtizedes álmából. A pantomimesen mozgó játékosok közül kiválnak a főszereplők, majd közre fogják a kétségbeesett Monterone grófot.

A rendező Ivan Popovszkij a továbbiakban sem tud szabadulni a pantomimes mozgásoktól. Az előjátéknál több realizmust követelő jelenetekben is pantomimgyakorlatokkal nehezíti az énekesek dolgát. Pedig bízhatna bennük: mind a *Rigolettót* megformáló Jurij Baranov, mind a *Gildát* alakító Irina Dubrovskaja színészként is megállná a helyét. Baranov vörösben pompázó – természetesen műpúppal megvert –, megkeseredett buffonét ad; nem akarja oly nagyon a bosszút. Mintha belegabalyodna a sors fonalába. Dubrovskaja *Gildája* nem szende, hanem koraérett, a szerelem utolsó esélyét kihasználó nagylány. *Rigoletto* a *Gildát* szöktezők létrájára hág föl, hogy bosszút esküdjön, a létrával fenyegeti a lányát elrabló udvaroncokat, akik végül szinte felfeszítik a fokokra. Sparafucile fogadjában *Gilda* egy oszlop mögé húzódik. Olyan félszegen, hogy nem is maradna rejtve. Neki készült a kalitka. S mintha éppen a biztonságot adó, egyben őt a világtól elzáró építményből lenne kizárva. Oda vágyakozna vissza. De abban már a herceg pöffeszkedik, és éneklő dalát az asszonyok állhatatlanságáról.

Dubrovskaja eszményi lírai koloratúrszoprán: magas koloratúrái szépek, játéka kifejező. Az előadás énekesei derekasan helyálltak, nem úgy a zenekar, amelyet már az előjátékban megzavart a furcsa akusztika. Így csak késve döbbenhettünk rá, hogy megannyi zenei csínny követ el a Jaroszlav Tkalenko vezette együt-

tes. A fúvósok olykor erős, kíméletlen basszusmeneteket fújtak be, az ütősök előretolakodtak.

A Helikon Opera jeles rendezőjének, Bertmannak előadásai eddig a fesztiválok kitüntetett pontjai voltak. A *Kisvárosi Lady Macbeth* címszereplője idén Abigélt énekelte, de hogy ő az, arra csak napokkal később döbentem rá. Ez is jelzi a *Nabucco* és a Sosztakovics-mű színrevitele közti jelentős különbséget. Bertman stilizál, nem várható tőle pszichologizáló előadás, mindent belezsúfol a produkcióba, ami egy műről eszébe jut. A *Nabuccóban* egy, az iraki olajmezőket, a haláltáborok őrtornyainak fényét, a tengerparti őrtüzeket magában foglaló képet feszített fel a díszlet vastraverzeire (igaz, ezúttal nem vesztett el minden mértéket, mint tavaly a *Wallenberg*-produkció rendezésekor). Az őrtornyok fényének villanása nem olyan hivalkodó, ha a zsidók verődnek kórusba, hogy népük sorsáról énekeljenek.

A XIX. század első felében alkotó komponisták nagyszabású és statikus képeit idéző operához illettek a lebernyegeket, melyek majd mindegyikére az Istár-kapu egy részletét batikolták, és illettek a berlini Pergamon Múzeum szinte teljes alsó szintjét elősorakoztató – a traverzek előtt lebegő – vásznak is. A vasrudakból eskábált díszlet tetejére csak a végén hág fel a trónját visszaszászó, a zsidók Istenének kegyeibe férkőzni akaró uralkodó. A díszlet így nyeri el értelmét: addig csak állványzat, amin jönnek-mennek a szereplők, ki a magasban, ki lejjebb, társadalmi státusától függetlenül. *Nabucco* mindannyiuk fölébe emelkedik.

A második felvonás mintha tenger mellett játszódna: Abigél csupaszon emelkedik ki a habokból. Szvetlana Szozdatyeva hangja sajnos a magas lágéban elég éles, kifejezetten kellemetlen, ugyanakkor alakítása mégis ép, a – szinte indokolatlan – drámai váltásokat, sorsfordulatokat hitelessé teszi. Egyetlen igazán jelentős énekest ismerhettek meg a *Nabuccóra* jegyet váltók: a nagy orosz basszistahagyomány letéteményesét, a Zakariást – az egyik legnehezebb Verdi basszus szerepet – éneklő Mihail Guzsovot. Igaz, ő bizarr gombasapkájában, drapp kosztümjében sci-fi-hősnek hatott, nem vallási vezetőnek. A Helikon Opera zenekara mindenesetre jobban szólt, mint a *Rigolettót* kísérve.

Idén tehát Miskolcot nem váltotta meg a fesztivál – a város ugyanúgy a közelmúlt prédájának tűnt, mint a fesztivál előtti napokon. A rendszeres látogatók nosztalgizáltak – és nem Verdiről cseréltek eszmét.

Verdi még mindig az az etalon szerző, akihez viszonyítva határozatit meg a többi komponista. Verdi az, akivel – akár csak a Metben – nem ildomos kísérletezni. A *Nabucco* legyen csak aranyló mellvértes bibliai opus, a *Falstaff* mulattató darab, a *trubadúr* vad dráma. Nem nehéz megjósolni: éppen a Verdi-kép alapvető változásai jeleznék mindennél pontosabban, hogy felkelt a korszerű rendezések napja, az európai színvonalú előadásoké. Ám az Operaház *Macbethjének* sötét óráiban sajnos már a kudarc sem látszott.

Abban, hogy kettőre redukálódott Miskolcon a Verdi-előadások száma, nem nehéz a fátumot látni: a magyar opera ügye nem tud előremozdulni. És ennek is következménye, hogy idén az operafesztivál hírére már meg sem rezgett a miskolci utca.

Stuber Andrea

Drang nach Osten

A MAGYARORSZÁGI NÉMET SZÍNHÁZRÓL

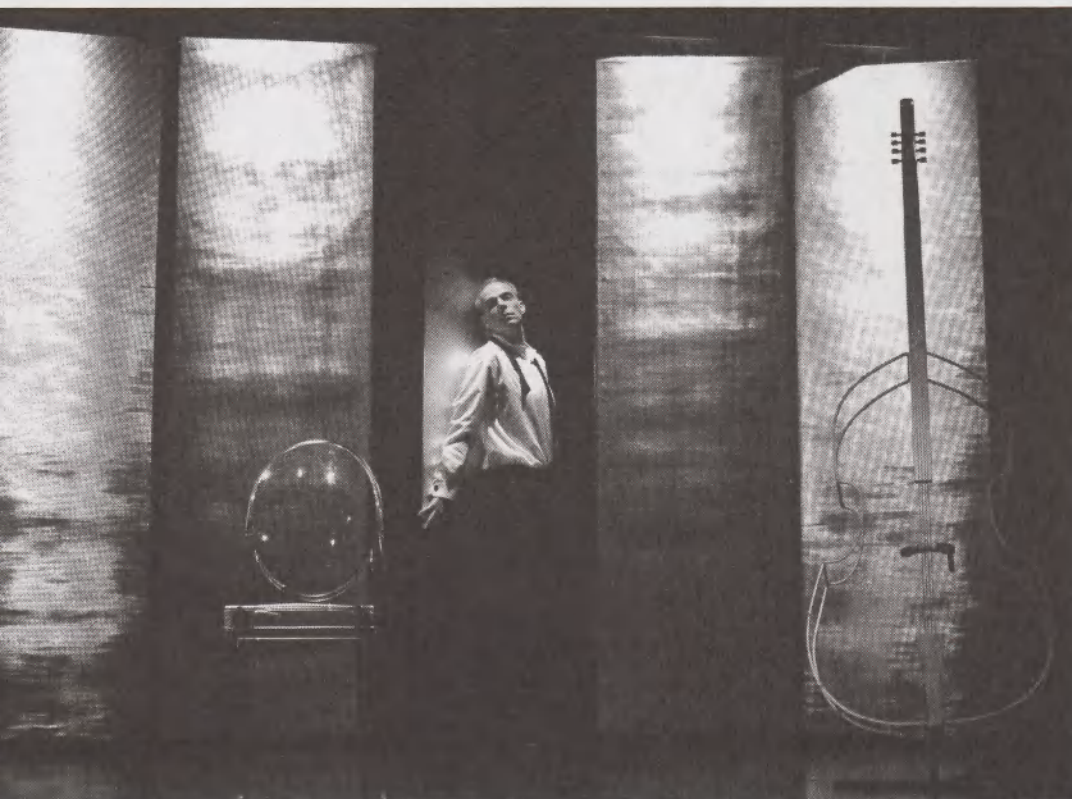
Nem szándékozom Ádámtól és Évától kezdeni a Magyarországi Német Színház idei évadáról szóló beszámolót, de azért futólag hadd pillantsak vissza egy kedves, múltbeli nekibuzdulásra. Tudniillik a honfoglalás ezredik évéhez közeledve Szekszárd nagyközségben ficeregni kezdtek a színpártolók. Egyesületet alapítottak, majd 1889-ben már hangzatosan kinyilvánították: kívánatosnak vélik, hogy egy nagyvendéglő díszterme legyen olyan helyiség, hol színi és egyéb, közművelődést előmozdító előadások tarthatóak. Ötvenéves futamidejű hitelből felépült hát az új Szekszárd Szálló, amelynek nagyterme a város színházaként debütált. A bérlők szigorú feltételek mellett vehették birtokba a vendégfogadót, például kötelesek voltak valódi jó minőségű szekszárdi vörösbort tartani, s más vörösbort nem mérhettek ki. Lehetséges, hogy műsorpolitikai követelmények is akadtak. Az 1893. július 6-i ünnepélyes avatáson mindenesetre Jászai Mari is fellépett a Lechner Ödön tervezte épület negyven évvel későbbi állapotában. A ház ma is áll a Garay téren, szemben Szekszárd mostani egyetlen színházával, amely történetesen német nyelven játszik. A Magyarországi Német Színház az egykori Világ mozgófilmszínházban talált otthonra 1994-ben. Akkor már bő tíz éve működött a szekszárdi Deutsche Bühne. Eleinte verses esteket kínált a németül értő közönségnek. Az első „szabályos” premier Arthur Schnitzler *Anatolja* volt 1984-ben Iglódi István rendezésében. Őt vezetői korszakon, szezononként három-öt bemutatót keresztül vezetett az út a jelenlegi érához, amelyet Frank Ildikó színésznő direktori működése fémjeléz 2004 óta.

A Magyarországi Német Színház egy kis személyzetű – nyolcfős művészi állományt és harminc munkatársat alkalmazó – picinyke repertoárszínház. (2003-ban még csak három állandó színészt mondhatott magáénak.) Működési költségeinek 20-20 százalékát a Tolna megyei önkormányzat és a Magyarországi Németek Országos Önkormányzata fedezi – bár a megye most elvont néhány milliót –, a többit a központi költségvetés finanszírozza. Érdekes módon Szekszárd városa nem nyújt anyagi támogatást, és bár az ember feltételezné, németországi források sincsenek. Az épületben éppen felújítás folyik – akárcsak a Babits Mihály Művelődési Házban, amelyben a színház 1994-ig játszott. A mostani, Garay téri otthonuk kissé lelakott, de csinos, enyhén szecessziós díszítésű színházterem. (Kék-zöld mintázata halkan visszaköszön a Nemzeti Színházénak. Pontosabban odaköszön.) A kényelmes, jól emelkedő néző-

tér nyolcvan főt képes befogadni. Meg is telik szinte mindig – elől általában diákok ülnek, németül tanulók, hátul pedig idős emberek, akik még értik a nyelvet. Alkalmanként szinkrontolmács-berendezés is rendelkezésre áll.

A színház – mivel egykor mozi volt itt – igen szerény adottságokkal bír. Például a hátsó színpad egyik felébe pechesen beleépült a lépcsőház. Annál sokkal több lehetőséget nemigen kínál a tér, mint hogy az előadás-kezdéshez beállítsanak pár díszletfalat. A változás általában néhány bútor szorgos, kétékezi ki-be hordását jelenti. Ebből annyi előny kétségkívül származik, hogy hosszadalmasabb díszletépítések nélkül követhetik egymást a produkciók, ha egy évben egyszer arra van szükség. Márpedig a szekszárdi Német Színház június elején minióvadot szokott tartani, amikor is két-három nap alatt eljátssza az összes produkcióját. S nemcsak a szezon havi tizenöt-húsz előadására jut közönség, hanem a minióvad délelőtti-délutáni-esti szeánsaira is.

Idén a szekszárdiak nyolc darabot vittek közönség elé. Egy közülük gyerekeknek szült – ez a hagyományos műsortervi eljárás: korábban volt már Batzlibutzlitol (az erdei koboldtól) Schüschüig (a sárkányig) mindenféle gyermekmulatság. Az idei *Oszkár tojást rak* (Roswitha Zauner zenés mesejátéka) kedves, színes, harsány célprodukció. A klasszikus kommersz szerepét tölti be az 2010/2011-es évadban a *Mirandolina*-bemutató, amely mind formájában-stílusában, mind tartalmában a leegyszerűsített szórakoztatást szolgálja. (Meglepően és feltűnően rövidke egyébként az évad előadásai: úgy tűnik, minden művet húzásnak vetettek alá. Ez feltehetőleg az esetenkénti rendezői szándék eredménye, mert a társulat dramaturggal nem rendelkezik, és szinte egyetlen produkció színlapja sem tüntet fel dramaturgiai munkát elvégző személyt.) A *Mirandolina*-előadás ambíciótlansága, kedélyes semmisség jellege annyiból talán meglepő, hogy Britta Schreiber rendezte, aki Berlinben Thomas Ostermeier asszisztenseként tanult és dolgozott. E munkája azonban legfeljebb jóindulatú elnézésre buzdítja a tájékozódás kezdetén tartó érdeklődőt. Akiben enyhe aggodalmat és ijedelmet kelt a produkción átsütő anyagi és szakmai szegénység. (Fehér, műanyag kerti székek. Egészen amatőr hangon megszólaló, kontrollálatlan szereplő.) Ugyanakkor ez a humorban is alacsony szinten maradó *Mirandolina*-produkció az, amelyben a legdirektebb módon kifejeződik a Német Színház sajátos többnyelvűsége és ebből fakadó multikulturalitása. A mostani társulat ugyanis



1. A nagybögő
2. Hit, remény, szeretet
3. Művészet
4. Apácák
5. Mirandolina

1.

különleges összetételű. Korábbi korszakaiban a Deutsche Bühne előszeretettel merített németül beszélő színészeket a magyar színházi szakmából. Szép feladatokat teljesítettek itt a szakma olyan jelesei, mint Schubert Éva, Gera Zoltán vagy Mécs Károly. Azután dolgoztak ebben színházban a középnemzedék szabad kapacitással rendelkező, megbízható tagjai, Lengyel Ferencről Bregyán Péterig, valamint máshol feladathoz egyáltalán nem jutó színészek is. Ma viszont egyetlen olyan színész sem látható Szekszárdon, akit a magyarországi színháznéző máshonnan is ismerhetne. A szekszárdi színészek vagy Németországból érkeztek, vagy Romániából, a temesvári német színház felől. Nem függetlenül, hanem nagyon is függően attól, hogy az igazgató, Frank Ildikó maga is ott tanult és dolgozott, s Florian Gabriel Ionescu személyében színész-rendező férjét is onnan hozta magával, további kötődésekkel és művészi alkotókapcsolatokkal együtt. Ez szerencsés esetben egyfajta sajátos elegyét és kölcsönös egymásra hatását eredményezheti magyar, német és román színháznak, eszménynek, felfogásnak. Optimális esetben ez az út egészen az európaiságig vezethet.

De visszatérve a műsortervhez, a „modern kommerszet” Dan Goggin *Apácák* című musicalje képviseli. A meglehetősen szerény értékű zenés mű rokonszenvesen, „kamarásítva” kel életre a színpadon: egy szál zongora kíséretével, öt virgonc apácaszereplő előadásában, a nagy tapasztalatú énekesnő-színésznő, Iván Ildikó főnökasszonyi vezényletével. Lotz Kata, Frank Ildikó, Lena Stamm és Pitz Melinda a társai. Ugyancsak szűkített verzióknak mondható az a kétszemélyes színjáték, amely Ödön von Horváth *Hit, remény, szeretet* című drámájából készült. A Verena Koch által átdolgozott és rendezett darabka beavató jellegű, iskolákba viszik a játékosok, s egy-egy ponton kissé drasztikusan oktrojálják rá a nézőkre. (Divat ez, úgy látszik, helyi divat is: majd



minden előadásban kimennek-kijátszanak a szereplők a nézőterre.) A produkció valamelyest képet ad az eredeti műről, s még inkább a két színészcél: az átlagos külsejű, ám a színpadon egyszerűen kivirágzó, fénylő Lena Stammról és a jó adottságokkal rendelkező ifjú férfi színészcél, Solymár Dánielről. (Van benne egy kicsi Pierce Brosnanból.)

Az idei szekszárdi repertoár további négy darabja kortárs szerzők műve. Három közülük német, egy pedig Yasmina Reza. Patrick Süskind *A nagybögője*, monodráma lévén, kissé kívül esik a társulati munkán. Temesvári vendég, az ottani német színház tagja, Georg Peetz adja elő Mihai Constantin Ranin rendezésében. Az egy személyes produkció jeles szakbizonyítvány: precíz, érzékeny, végig folyamatos figyelmet keltő színészi teljesítmény a világos szemű, tüsihajjú, szikár alkatú,



2.



3.



4.

németesen fegyelmezett színésztől. Beszéd, intonáció, hang, dinamika, mozgás kifogástalanul profi. Ugyanakkor épp ezen az előadásán tapasztalunk először (és utoljára) némi idétlen viháncolást a diákközönségtől. Peetz emiatt csúnyán néz a tapsnál, ami mindig kicsit ambivalens megnyilvánulás, mert azt is éri, aki nem viháncolt idétlenül.

A szekszárdi színház komoly munkájának ékes bizonyága Marius von Mayenburg *A csúnya*, Roland Schimmelpfennig *Nő a múltból* és Yasmina Reza *Művészet* című művének bemutatója. *A csúnyát* a címszereplő Tom Pilath sajnálatos és súlyos megbetegedése miatt csak DVD-ről volt mód megnézni a miniévad keretében. Megállapítható a felvétel láttán, hogy a rendező Stefan Iordanescu-Fogarasi fogékonyan bizonyult Mayenburg hűvös, analitikus drámai konstrukciójára, Tom Pilath pedig pontos érzékenységgel kísérte végig különös sorsán a főhóst.

A *Művészet* és a *Nő a múltból* a színház korlátozott technikai képességei ellenére vizuális élménnyel is szolgál. A *Művészet*-előadásnak az a képe, amikor a Serge különös festményvásárlását tárgyaló Marc és Yvan egy himbálózó lámpa imbolygó fényében pingpongozva adogatják egymásnak a labdát és a mondatokat – emlékezetesebb, mint hat másik. A *Művészet*ben Florin Gabriel Ionescu a társulat két jellegzetes figuráját játszatja. A magas, kopaszodó, x lábú, „béna pasas” karakterben jeles Matthias Patzeltet, akit konkrétan bohócrúhába is öltöztet, így segítve színésztét túllóni a célon. A német Patzelt a *Mirandolinában* Forlipopolit, a gyerekdarabban a Kutyát játssza nem feltűnő becsvággyal, és a *Nő a múltban* tétovagyáva Férj-szerepében mutatja a legjobb formát. A *Művészet* Marcját a román Andrei Hansel formálja meg: laza

alkatú, markáns fejű, intellektuális típusú színész. A *Mirandolinában* egy cinikus értelmiségi meggyőző csömörével ódzkodik a fogadókisasszonytól, a gyerekdarabban humort mozgósít, *A csúnyában* élesen karakterizálja a sebészprofesszort. Nála többet, szereteágazóbb feladatot csak Solymár Dániel kapott, aki öt bemutatóban vett részt, ráadásnak a miniévadban beugrott a *Művészet*be, Serge szerepébe, és tisztesen abszolválta. (Nem könnyítette meg az aznapi fellépők dolgát, hogy bejelentkezett nézőnek az épp Szekszárdon tartózkodó köztársasági elnök felesége. S mivel nem kívánt hosszabb időt tölteni az előadáson, ezért előre kérte, hogy ezúttal a játszó vagy végezzenek ötven perc alatt a *Művészet*tel, vagy tartsanak szünetet az egyrészes előadásban. Az utóbbit tették.)



Florian Ibrügger felvétele

5.

A *Nő a múltból*, a romániai Szabó K. István kompakt rendezése a szekszárdiak reprezentatív produkciója. Ezt jelzi, hogy evvel vettek részt a Thália Színházban a Rivalda Fesztiválon, ahol az évad végén a társulatot elhagyó, Németországba visszatérő Lena Stamm elnyerte a szakmai zsűritől a legjobb női mellékszereplő díját. Szintén ő kapta „Az évad színésze” díjat, amelyet a miniévad végeztével ítelt oda a társulat és a szakmai zsűri. Ugyancsak méltányolható a *Nő a múltból* többi résztvevője, például Frank Ildikó, akiből a *Mirandolina* címszerepében csupán annyi látszott, hogy kecses, sikkes, bájos színésznő, itt viszont Romyként mélyebb és bensőségesebb tartalmakat is sugall. Szépen simul a három főszereplő, Patzelt, Stamm és Frank összehangolt játékához Solymár Dániel Andrea és a finom, bánatos naivának ható Pitz Melinda Tinája. Ráadásul Bagoly Zsuzsanna díszlet- és jelmeztervezőnek sikerült meglepetésekre és váltásokra képes színpadképet varázsolnia.

Az utóbbi produkciók láttán bizakodóan állapíthatjuk meg, hogy a szekszárdi színházról nem idegen az igényes szakmai munka. Akár integrálódik valamelyest a Deutsche Bühne a magyar színházi életbe – mondjuk, olyanformán, hogy számottevő magyar rendezőket tud dolgozni hívni és fogadni –, akár megmarad a román–német alkotói vonulatnál, mindenképpen lehet jövője, amennyiben lesz jövője.

A puszta jelenlét öröme

BESZÉLGETÉS LÁZÁR KATIVAL



– Több alkalommal beszélt korábban arról, hogy csapatjátékosnak tekinti magát. Ehhez képest jelenleg egyetlen társulatnak sem tagja. Nem hiányzik a csapathoz tartozás?

– Olyan jó csapatok találhatnak meg engem, én pedig őket, hogy ilyen értelemben nem hiányzik. Amikor Szolnokon Székely Gábornál, Kaposváron Babarczy Lászlónál voltam csapattag, egyúttal szektatagnak is éreztem magam. Ma már a csapathoz tartozást leszűkítem arra, amit éppen csinálók az adott kollégáimmal, és így lehetek jó csapatjátékos.

– Pályájának viszonylag sok állomása volt: a Huszonötödik Színháztól a Bárkáig, majd a szabadúzásáig. Mi húzódik meg a gyakori váltások, változtatások mögött? Talán az elégedetlenség és a kielégületlenség?

– Mindig az. Persze nem az anyagiakra gondolok, hanem arra, hogy nem sikerült magamat igazán megmutatni és kipróbálni. Szerettem volna rendezni és tanítani, amitől egy idő után elmenekültem, mert világossá vált számomra, hogy rendszeresen nem megy. Én inkább játékmester tudok lenni. Amikor Ascher Tamás a Főiskolán tanított, és Turgenyev-jeleneteket csinált tanítványaival, illetve megrendezte a *Mesél a bécsi erdőt*, én pedig bekéredzkedtem mint játékmester, az maga volt a gyönyörűség. Ez felel meg nekem, nem a rendszeres tanári tevékenység. Ha tanítok, frusztrált és sértett leszek, mert fáj, hogy nem értik a tanítványaim, amit szeretnék és kérek tőlük, inkább megúszni akarják. Vagyis mindazok fájnak, amiket magam is elkövettem pályám elején.

– Akkor a *Merlín* ezért nem jött be?

– Bejött az, hiszen sok jót csináltunk, és komoly sikereket értünk el. Az ottani növendékek fele a színészi pályán maradt – és nem is akármilyenek! –, sőt még rendeznek is. Köztük van Bozó Andi, Orosz Robi, Kalmár Tamás, Horváth Ákos, Szűcs Lajos, Cseke Katinka és Koleszár Bazil Péter, aki rendező lett.

– Nem is az eredményt tekintve értettem, hogy nem jött be, hanem lelkileg.

– Mint említettem, én nem ezt akartam csinálni hosszú távon. Azért nem beszélek szívesen arról az időszakról, mert nagy hibát követtem el emberileg, ugyanis fel akartam áldozni a szakmai lehetőségeket egy romló párkapcsolatért, miközben az már nem működött. De erre csak később jöttem rá, így hát fogtam magam, és elszerződtem az Új Színházba, Székely Gáborhoz. Ott találkoztam Novák Eszterrel, akinek ereje és szeretete, tehetsége rendkívül sokat jelentett számomra. Azon túl, hogy nagy sikerű, díjazott előadásaimat ren-

dezte, nagyon szeretett engem. Amikor dolgozom és keresek, hisztérikus vagyok. Nagyon kifárasztottam Esztert is, ő azonban megértett és túrt engem, és mindig jó instrukciókat adott. Imádom a bátorságát, hogy úgy nyúl az anyaghoz, amitől az életre kel.

– Székely Gábor másik tanítványával, Bagossy Lászlóval is volt alkalma dolgozni a Bárkában, mégpedig Thomas Bernhard Ritter, Dene, Voss című drámájában. Úgy tudom, ez a találkozás is nagyon fontos volt Önnek.

– Nagyon köszönöm, hogy Bagossyt említi, mert bár csupán egyetlen alkalommal dolgoztam vele – ráadásul a darab nagyon kevés előadást ért meg, mert bizonyos okokból le kellett venni műsorról –, mégis nagyon mély nyomot hagyott bennem. Azóta láttam néhány rendezését, *A filléres opera* és *Az arab éjszaka* az Örkény Színházban különösen revelatív volt számomra. Bernhardtot is neki köszönhetem, mert a bemutató előtt adott egy könyvet, hogy olvassam el, s azt követően az író minden művét elolvastam.

– Kiemelkedik a korábbi „bárkás” szerepek közül Puck a Szentivánéji álomból.

– Nagyon jó volt Alföldivel dolgozni, akiről azóta az is kiderült, milyen kiváló, erős vezető egyéniség. Egyik legfontosabb mondanivalója az volt, hogy a fiatalok vállalják fel a szerelmet, a vágyat, az erotikát, mert az gyönyörű. És erről mindent tudott az én Puckom: a szabadságról, illetve a szabadság hiányáról.

– A jelenlegi csapatok között is a Bárka Színház a legfontosabb, ahol két előadásban látható. Az egyik Esterházy Péter darabja, a Harminchárom változat Haydn-koponyára, amelyben Haydn anyját személyesíti meg.

– Valósággal imádom a darabot! Amikor benn ülök, és hallgatom Esterházy szövegét és Haydn muzsikáját, akkor mindig eszembe jut, mennyire szerencsés vagyok, mert játszom, és közben erős impulzusokat kapok a zenén keresztül.

– A másik jelenleg is futó Bárka-előadás, Háy János Nehéz című darabja. Önt Gabi édesanyjaként láthatjuk a színpadon. Hogyan lehet megközelíteni és felépíteni egy olyan szerepet, amelyben kevés szóval van jelen, sokkal inkább a puszta jelenlétével, apró mozgásokkal, gesztusaival hat?

– Én nagyon szeretem a minél egyszerűbb jelenléteket filmen is, színpadon is. Nem bírom a felesleges locso-

gást, nem akarom mindenáron felhívni magamra a figyelmet. Hálás vagyok ezért a szerepért, bár valóban nagyon fárasztó, mert én fogadom a nézőket, és végig színen vagyok. De ezt azért sem bánom, mert az előadás első részében különleges „dialógus” alakul ki Mucsi Zoltánnal, aki folyamatosan beszél, én pedig hallgatom. Mindig új lehetőségeket fedezek fel a darabban, ami persze Kapán is múlik, aki játék közben folyamatosan keresgél, és ez engem megtalál, tudok rá reagálni. Valaki azt mondta, hogy mekkora alázat ez a szerep, én pedig mennyire áldozatos vagyok. Pedig ez nem áldozat. Ez boldogság. Egy gyönyörű lehetőség.

– Nem ez az első ilyen jellegű szerep, hiszen pályája során többször adódtak olyan



munkák, melyekben a szavaknál beszéde-
sebb volt a puszta jelenlét.

– Igen, tényleg megtalálnak ezek a szerepek, és hajlamom is van erre, amit többször kiélhettem a színpadon. Ilyen volt a *Marat halála* Kaposváron. Ács János rám akartam osztani a négy énekes szerep egyikét. Én azonban azt kértem tőle, hogy Lukáts Andor mellett ülhessek mint Simonne Évrard, Marat ápolója, cselédje és szeretője.

– Ha már Kaposvárt említi, az volt az a társulat, ahol legtovább, több mint egy évtizeden keresztül volt tag. Ön 1980-ban érkezett a színházhoz, miután vendégként eljátszotta Ruth szerepét *Harold Pinter Hazatérés című darabjában, amelyet Gothár Péter rendezett. Mit tapasztalt akkor Kaposváron a Nemzetiben eltöltött két évad után?*

– Visszavágytam vidékre, és régi álmom teljesült, amikor Kaposvárra kerültünk Jordán Tamással. Egy mániákus, az életét a színpadon és a klubban élő közösséget találtunk ott. Jó volt közójük tartozni. Bármit tettünk, ha próbáltunk vagy játszottunk, ha sakkoztunk, ha ittunk, vagy

ha csak beszélgettünk, minden pillanatban a színház lüktetett bennünk.

– *Kaposváron kezdett rendezni is. Mi inspirálta erre?*

– Babarczy nagyvonalúságának, kísérletezőkedvének és huncutságának köszönhetően próbálkoztunk meg a rendezéssel. Egy évadra megkaptuk a stúdiót is, ahol előadásokat hozhattunk létre. A *Bernar-*



Schiller Kata felvételei



da Alba házával díjat nyertünk a spanyolországi Sitgesben megrendezett Nemzetközi Lorca Fesztiválon. Itt, Pesten a *Karneválvégi éjszaka* kapott díjat, Gödöllőn pedig – ahol akkor még létezett a Kapusza Katalin által megálmodott csodálatos fesztivál – a *Petra von Kant*.

– *Hogyan talált rá az említett García Lorca-dramára, a Bernarda Alba házára, amelyet 1985-ben mutattak be először a kaposvári stúdióban?*

– Szolnokon Horváth Jenő rendezésében játszottam Martirio szerepét, amit a mi előadásunkban Nagy Mari játszott, remekül... De az egész úgy jutott eszembe, hogy egy alkalommal keserűen ültünk a büfében, ott voltak a kislányok is, itták a kávé és a bort, láthatóan nagy volt a fesző bennük. Váratlanul felötlött bennem, hogy jó lenne ezzel a csapattal megrendezni a *Bernardát*. Rögtön tudtam, hogy Pontia szeretnék lenni, mert folyamatosan nyüzsög, ő a cseléd, aki irányít. A címszerepet pedig Jordán játszotta. Aztán jött a *Karneválvégi éjszaka* és a *Petra von Kant keserű könnyei*. Ez utóbbi különösen fontos volt számomra.

– *Miért?*

– Amiatt, amiről szól; a tévedésekről, amikben élünk, miközben azt hisszük, mennyire igazunk van, és nekünk jár minden. Engem mindig az érdekelt, mire vetül fény, mi világosodik meg a szerepeim és a rendezéseim által.

– *Petra von Kant szerepe által mire vetült rá a fény?*

– Ő korunk sikeres nője, megjelennek munkái, sajtóban méltatják, neve ismertté válik. Elhiszi magáról, hogy boldog, és megy a nap felé. Karin azonban megkavarja őt, mert őszinte önmagához is, Petrához is, miközben Petra sosem volt az, sem önmagához, sem Karinhoz, sem az anyjához, sem a kislányához. Karin kíméletlen őszintesége úgy kikészíti Petrát, hogy az előadás végére kérdésessé válik, mer-e valaha annyi szenvedés után őszinte lenni. Nagyon nehéz ugyanis őszintén élni. Az ember akar, de nem tud, mert annyi mindent cipel magával jelen és múlt életeiből, és sajnos általában elbizonytalanodik.

– *Nem sokkal a Petra von Kant keserű könnyei előtt mutatták be a Kurácsi mama és gyermekeit Gothár Péter rendezésében, amelyben a címszerepet játszotta. A mai beszélgetésünkre készülve korábbi interjúkat is fellapoztam, de erről a szerepről alig találtam említést. Nem volt annyira fontos?*

– Jaj, dehogynem! Nagyon fáradt voltam, kicsi gyermekem volt, sűrű volt az évad, a szerep nehéz volt, mármint fizikailag, hiszen majdnem minden jelenetben a színpadon kellett lennem. Ráadásul a bemutatóra nem készültem el vele, csak a szeptemberi vígszínházi előadásra érett meg. Akkor láttam rá, milyen csodálatos az egész előadás, de utána már csak néhányszor játszottuk.

– Kifejtené, mit jelent az, hogy egy szereppel a bemutatóra nem készül el, de egy idő után megérik? Hogyan működik az a belső kontroll, amellyel ezt pontosan lehet mérni?

– Az evidencia. Birtokon belül lenni. Annak, aki nagyon igényes, vagy nem bízik eléggé önmagában, a beérés folyamata saját magának jelent korlátokat és gátakat, miközben annak, aki tudja magáról, hogy jó, amit csinál, ez egyáltalán nem jelent problémát. Én előbb mindent felépítetek, hogy jó nehéz legyen, és félnem kelljen. Valósággal rettegek a bemutatóktól, mert van bennem egy nagyon erős görcs, amit borzasztó nehéz leküzdenem. Adél [Jordán Adél] ilyen szempontból apja lánya, mert várja a bemutatókat, és imád játszani. Visszatérve a Kurázi mamára, szerencsére Gothárnál olyan sok mindenre kellett egyszerre figyelni – behúzzuk a kocsit, a halott fiamra ráöntik a meszet, máris énekelek, ég a tűz, kopaszodom a tyúkot, kóbor kutya ugrál körülöttem, csúszik a lábom alatt a fehér granulátum, forog a hatalmas sorskerék stb. –, hogy nem volt időm magammal foglalkozni. A pesti vendégjátéokra azonban sikerült túllépnem a korlátokon és gátakon. Ott álltunk hárman az előadás kezdetén, két gyermek – Pogány Jutka és Dunai Karcsi – meg én, és éreztem, hogy nincs mitől tartanom. Minden birtokon belül volt. Az utolsó előadáson pedig már szeretettel néztem a partnereimet, azokat, akikre korábban dühöngtem, mert nem úgy játszottak, nem úgy adták a végszót, ahogy „elvártam” tőlük. Szóval, alaposan megszenvedtem a Kurázsit. Szerencsére Gothár, aki nekem a csodálatos útbaigazítóm és segítóm, végtelenül türelmes volt.

– Vele több alkalommal dolgozott, nemcsak színpadon, filmben is. Mi az, amit Gothárnak köszönhet?

– Gothár a sorsomat meghatározó és irányító művész-személyiség. Nagyon sok lehetőséget adott, és rengeteget tanultam tőle. Nem szerette a gyöpös színjátszást, unta a szokványos megoldásokat, amiket a Főiskolán mi is kezdtünk elsajátítani. Nem állított be mindent aprólékosan, sokkal inkább a dolgok megszületését és újjászületését várta el tőlünk. És nagyon jó volt neki megfelelni.

– A nyolcvanas évek meghatározó szerepei közül semmiképpen sem hagyhatjuk ki a Médeiát, melyet a pécsi Anna Udvarban mutattak be. Ott is hosszas küzdelem volt, amíg birtokon belül került?

– Ott is nagyon megnehezítettem az életemet. A Médeia az utolsó előadáson lett meg. Addig versenyt futottam az idővel, hibáztattam mindenkit, aki körülöttem volt, testi-lelki fájdalmaim voltak, és rettenetesen sajnáltam magam. Az utolsó előadáson, amikor már tudtam, hogy nem játsszuk többet, valahogy minden a helyére került. A darab Médeia hatalmas üvöltésével kezdődik. Már az az üvöltés olyan volt, mintha elvesztettem volna mindent – de egyúttal a színészi gátjaimat is –, és onnantól kezdve nem volt probléma. Ha megvan a megfelelő állapot, akkor végig felszabadultan játszhatok. Nem kell oda még mondat sem, mert minden

megvan. Ezt sose tudom előre, újra és újra rá kell jönnöm.

– Különböző habitusú és gondolkodásmódú rendezőkkel dolgozott már Kaposváron és azóta is. Meghatározható-e, hogy milyen az a rendezői módszer és hozzáállás, amely színészi alkatához leginkább illeszkedik? Mit vár, illetve mit igényel egy rendezőtől? Szigort, aprólékos instrukciókat vagy éppen ellenkezőleg: arra van szüksége, hogy szabad kezet kapjon, és a rendező szinte észrevétlenül irányítsa?

– Mindkettő jó, ha érzem, hogy kincs van a kezében, és ha azt át tudja adni, akkor minden eszköz elfogadható.

– Ilyen volt Székely Gábor, akivel Szolnokon találkoztam először, ahol – Kaposvár és Kecskemét mellett – rendkívül jelentős színházi folyamatok zajlottak. Hogyan került a Szigligeti Színházhoz?

– Panaszkodtam Ivánka Csabának – aki az osztálytársam és barátom volt –, hogy boldogtalan vagyok Miskolcon. Megemlítette ezt Székelynek, aki látott engem az egyik előadásban, és leszerződtetett.

– Az első közös munkájuk az Athéni Timon volt, majd Füst Milán Boldogtalanok című darabja következett. Miért volt fontos a Székely Gáborral való közös munka?

– Székely rendezései korát megelőző, fantasztikus előadások. Az Athéni Timon szövegét ma is kívülről tudom. Büszke vagyok, hogy részt vehettem ebben a korszakalkotó előadásban.

– Több alkalommal is megfordult vendégként a Katonában. Nem merült fel egyik alkalommal sem, hogy oda szerződjön?

– Szóba sem került, hiszen vannak színésznők a korosztályomból. Ott van Olsavszky Éva és Máthé Erzszi az öregasszony-szerepekre, illetve Bodnár Erika, akivel egyidősek vagyunk.

– Szívesen vesz részt a színházi nyelvet másképpen megközelítő produkciókban, gondolok itt elsősorban a Bodó Viktor által rendezett Holt lelkekre vagy a Bérháztörténetekre a Szputnyikban. Bodóval már korábban is dolgozott együtt, miként Schilling Árpáddal is volt közös munkájuk. Mennyiben gazdagítják, illetve teszik frissebbé színészetét az említett és ezekhez hasonló törekvések?

– Abban, hogy a gyerekkoromat hozzák vissza, de azzal a tudással, amivel ma rendelkezem. Az ember – így a színész is – gyerek, aki játszani akar. A felnőtt azonban elfelejti a játékot, különösen akkor, ha sikeres színész, aki hozza a sablont, és rutinból old meg bizonyos feladatokat. Schillingnél is, Bodónál is úgy izgultam, mint amikor a Főiskolára felvételiztem, mert annyira imádtam fiatal tehetségüket, és nagyon meg akartam nekik felelni. Ezek olyan találkozások, mint egy-egy kis szerelem. A Bérháztörténetek végén, amikor dobolt, nem tudtam levenni a szemem Bodóról, mert el voltam varázsolva tőle, attól, ahogy dolgozik, ahogy instrukciót ad, ahogy jelen van. Gyermekkoromban imádtam a szalmakazalban ugrálni, azt sem éreztem, hogy összecsíptek a bolhák, hiába hívtak haza a szüleim, amikor besötétedett, ez volt a legjobb dolog a világon. Ugyanezt éreztem a színpadon is, ha Schillinggel vagy Bodóval dolgozhattam, és hát Mohácsi János előadásában is megkaptam ugyanezt az élményt, a felszabadult játék örömét.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: MÉNESI GÁBOR

Szoboszlai Annamária

Ez itt a fény, ez a csigolya

RUSSELL MALIPHANT ÉS WAYNE MCGREGOR KOREOGRÁFIÁI

Fényes” előadások a Trafóban. Talán tudatos a műsoralakítás szempontjából, talán véletlen, hogy mind Russell Maliphant, mind a Random Dance Company alapítója, Wayne McGregor a fényt választotta koreográfiájának egyik alappilléreül, mindenestre az *AfterLight* és a *FAR* egészen másképp közlekedik a sötét-világos pólusok drámai terében. Míg előbbi a fényt szereplővé lépteti elő – s irigylésre méltó módon képes mozgatni, játszani testetlen „előadóját” –, addig az utóbbi nem kíváncsi a fény lényére-lényegére, hisz benne a fény csupán valamiféle kiismerhetetlen matematikai rend szerint felgyulladó, másodpercmutatóként körbepásztázó izzók formájában van jelen. (Kivéve az előadás négy égő fáklyával, vagyis élő fénnel indító perceiben.) A fentiek értelmében megkerülhetetlen a fény eltérő színpadi jelenlétéből, használatából – és a vele és általa születő táncból – levonható következtetések megfogalmazása, minek folytán rögtön szembe is találjuk magunkat alapvető s ma „modernnek” épp nem tűnő esztétikai kérdésekkel. Mégis megkockázatom, hogy ezeknek a gondolatoknak a fölvetése nem-hogy nem ódivatú, hanem nagyon is valóságközeli, az ember világhoz való viszonyát, kapcsolatát feszegető, provokatív tett (lehet).

Hogy miért? Miről van szó? Az egymást követő hetekben másorra tűzött két előadás bizonyos, a művészetben jó ideje jelen lévő és erősödő karaktervonásokat mutat. Ezek a jellegzetességek nem önmagukban álló „stílusjegyek”, hanem az életünk megváltozott viszonyaihoz, a manapság erőre kapott gondolatokhoz, a technikai fejlődéshez szorosan kapcsolódó tünetek, melyek nyomán a korszellem bámulatos precizitással megragadható. Csak tudjuk kellő távolságból szemlélni mind a kort, mind a színpadot! Az nem kérdéses, hogy mindkét esetben remekül képzett táncosokat látunk lehengerlő technikával, ami már önmagában öröm. A magyar táncszínpad e tekintetben ritkán kényeztetni a nézőt (még szerencse, hogy a Trafó rendszeresen), bár az sem igaz, hogy akkor alél el a publikum, ha a férfiak gerince hajlik, mint a nádszál, csavarodik, mint a gumikötél, s karjukon szállásra edzve domborodik a *musculus biceps brachii*... A lányok *écartéja* pedig túlmegy az *abductio* 180. fokán. Egy perc elképesztő terpesz ellenére is előfordul, hogy unalmas, átütő személyiség nélküli testek abrakadabráját kell elviselni, melyben a művészi érték egyenes arányban méretik a test szélső határainak feszegetésével. Lehetséges út persze ez, mely a táncot a cirkusz kockázatvállalásával rokonítja,

e kockázatvállalást és az ügyességet teszi meg tárgyává, s a testet lényegében mindent végrehajtó, precíz gépezetként értelmezi.

Russell Maliphant a Royal Ballet School elvégzése, majd a Royal Ballet Companyben töltött rövid időszak után alapított társulatot 1996-ban. Dolgozott a fizikai színház élharcosával, a DV8-tel; Rosemary Butcherral, akinek az emberi testet filozofikus, meditatív hangulatban megközelítő filmje, a *Vanishing Point* nálunk is látható volt az EDIT Nemzetközi Táncfilm Fesztiválon; az eléggé extrém darabokról hírhedt Michael Clarkkal; s készített koreográfiát az izraeli Batsheva Társulat számára is. Sokirányú táncos tájékozottságát mutatja az *AfterLight*: benne a klasszikusbalett-alapokra a legkülönfélébb tánc- és mozgásformák (például harcművészetek) épülnek, s gyúródnak sajátos táncnyelvvé, melyben a test ívein, hajlékonyságán van a hangsúly.

A koreográfia alapja egy 2009-es szóló, amely a londoni Sadler's Wells rendezte Gyagilev-estre készült. Maliphant Nizsinszkij munkáiból, rajzaiból – s feltételezhetően életéből – merített ihletet, de kár lenne az *AfterLight*-ot kartotékolni és számon kérni rajta Nizsinszkij minden rezdülését.

Könnyed, de dinamikus mozgás, valamiféle magába szippantó éteriség és belső érzelmi kavargás... A „kavargás”, a körszerűség szerkezetileg is rendezi az előadást, hisz a férfi táncos, Daniel Proietto egy zárt fénykörből indul. Fejére tapadó sapkájában, nadrágjában utcai táncosnak néznénk, de a külsőségeknek jócskán ellentmond az a finomság, amellyel megdolgozza a koreográfia kezdő perceit. A kör középpontjában álló alak kihajlik a test súlypontján keresztül jelölődő tengelyből. A felülről érkező erős, „lyukacsos” fényben a test egyes részletei kiemelődnek, mások árnyékba szorulnak. Csak sejteni lehet a mozgó test határait, egyértelműen meghatározni nem. Forog a megvilágító fénykör, és forog ő maga is saját tengelye körül, csak épp az ellenkező irányba. A fény és árnyék ekkor még sejteni engedi a test plasztikumát, de az erdőlombozaton átszűrődő fényt imitáló megvilágítás impresszíven hangolja a látványt. Majd a következő jelenetben test és fény együttes játéka hangsúlyozottabbá válik; a táncos leveti ingét, és nagy íveket betáncolva, földön gördülve mozog a térben olyan elegáns egyértelműséggel és tisztasággal, mintha legalábbis a spirálszerűen megtekeredő s közben még hátrafelé is döntött gerinc a világ legtermészetesebb pozíciója lenne. Lába előtt terelődik a fénygomolyag vagy a körbefonó örvény, (élet)stációkon haladunk

keresztül. A továbbra is sötét színpadra két táncos nő érkezik habfehér ruhában, angyali teremtmények lehetnek, vagy a Nizsinszkij-féle *Faun* nimfáinak erdejében járunk? A két éteri teremtmény egymáshoz képest kicsit elcsúsztatva mozog, láthatóan szándékolatlan. A szinkronitás leheletnyi megtörésével élet, misztikum és „jelen” töltődik a történetbe. A jelenet azonban akkor válik igazán izgalmassá, mikor visszatér a „faun”, s az egymáshoz képest kicsit elcsúsztatott két táncosnővel a zene más-más részére táncol:

máshol találják meg az ütemkezdéseket és -végeket, vagyis nemcsak a kép, a látvány, de a mozgás „szabályosságai” is elmosódnak, gyorsan feldobott „színeket” kapnak. Ha felállítanánk az impreszív táncmű kategóriáját, akkor az *AfterLight* annak iskolapéldája lehetne. A fény (Michael Hulls munkája, koncepció: Es Devlin) nemcsak arra képes, hogy domborművé formálja a testet, de arra is, hogy a látvány egészen filmszerűvé transzformálódjék, ami egy további „segédeszközzel”, a nézőtér és a színpad közé



Charlotte MacMillan felvétele

feszített áttetsző drapériával érhető el. A transzparens anyagokon különböző mintázatok – felhő, szűrőstört vonalak – jelennek meg, felületek, melyek még inkább elbizonytalanítanak az embertestek körvonalait illetően. Szinte fekete-fehér cellulóz mozi varázsolódik a színháztérbe. Ebben a kétkomponensű világban a megtört karok, a kicsavartságok, a pózok felerősödnek, olykor már bábszerűen hatnak. Daniel Proietto Andy Cowton és Eric Satie zongorazenejére nyitja és zárja a kört.

Lehetséges a csigolyák ilyen rugalmassága, mozgástartománya? A *Random Dance* táncosai kiválóak. A *FAR*-előadás első tíz perce különösen élvezetes, a fennmaradó többi pedig fénytel, számokkal s valamiféle emberiségtörténettel átítatott erőfeszítés – a semmiért. Teljesen helyénvalónak tűnik, hogy a művészet (a tánc) „érdeklődik” a tudományok iránt, s hogy a művész (a koreográfus Wayne McGregor) egzakt módon is igyekszik választ találni bizonyos kérdésekre. Tendencia, hogy a táncos a komputertudomány, a virtualitás, a robotika felé fordul. De újra s újra felmerül a kérdés: mi végre teszi ezt? S mi sül ki belőle? Az emberi test, az érzékek és érzékletek, a test mechanikai működésének külső (gépi) vizsgálatával a koreográfusok voltaképp megszüntetik azt, amitől a tánc tánc. Az többé nem élő forma, hanem grafikonok, csipek, pulzuszámok, személységtesztek s még ki tudja, mi által meghatározott üres váz. Eljutottunk addig a nulla pontig, ahol min-

dent meg lehet tenni a művészetben. Ez a felszabadító, határtalan szabadság kora. De vajon innen nem törvényszerűen a szellem tökéletes likvidálása felé kell hogy vezessen tovább az út? (Remélhetően nem.) A bevezetőben írt gondolatot folytatva, a *FAR* olyan korról tanúsodik, amelyben a táncoló test ki van szolgáltatva például kognitív kutatásoknak, és kevés köze van a valódi inspirációhoz. Ez pedig a művészet (s teszem hozzá: a tánc) halála, és a toron – jellegzetes módon – többnyire

elektronikus zajzene a talpalávaló. Az embert már a művészet is szeleteire trancsírozható és vizsgálható szerkentyűként látja.

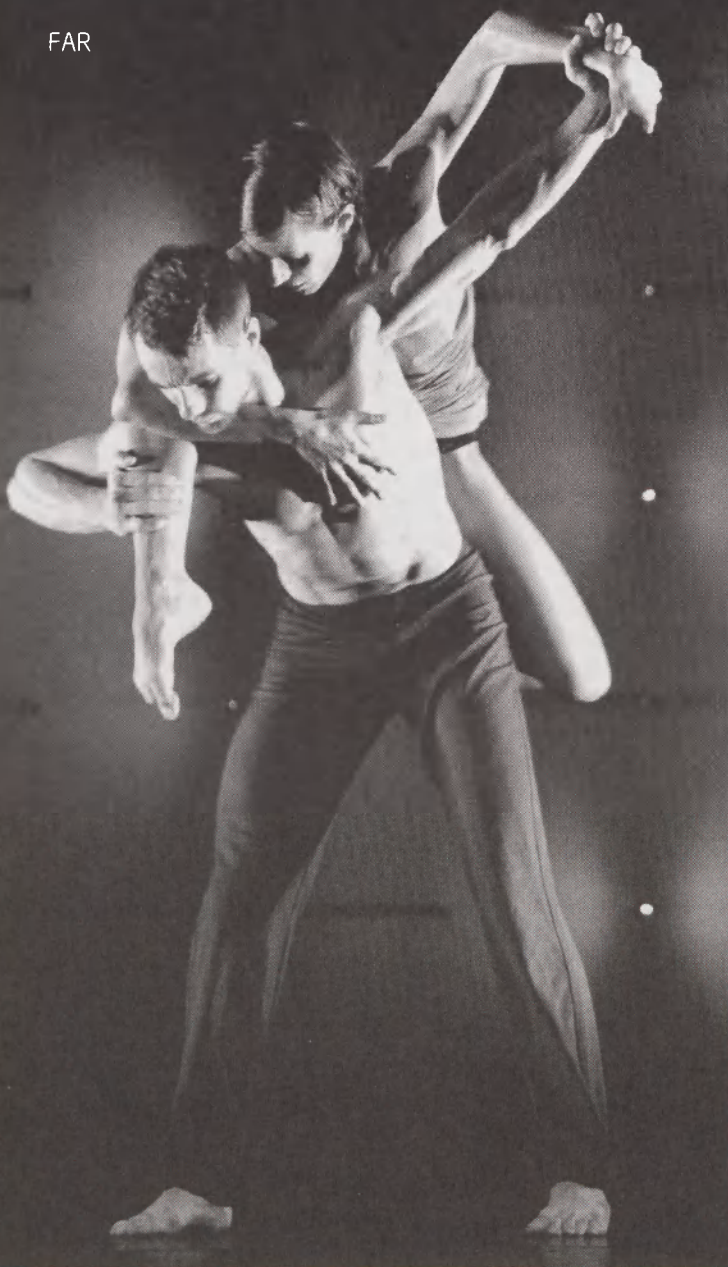
Wayne McGregor 1992-ben alakított társulatot azzal a céllal, hogy megteremtse a táncosokkal szorosan együttműködő, a zene és a vizualitás területéről érkező művészek műhelyét. Előadásait többnyire különböző irányultságú kutatási projektek előzik meg, melyekről egy helyen Wayne úgy nyilatkozott, hogy a nézőnek egyáltalán nem kell felfedeznie az előadásban az előzményeket, inkább neki magának fontos a bejárt út, mert anélkül teljesen más koreográfia jönne létre. A Brit Birodalom Érdemkeresztjének tiszti fokozatával is kitüntetett alkotó bevallása szerint a mostani *FAR*-t Diderot enciklopédiája és a felvilágosodás inspirálta.

A kezdő képen négy fátylas alak látható, középen pedig férfi–nő emberpár táncol. Pas de deux-jük hol ismerkedésükről, egymásrautaltságról, hol az erőviszonyok kibillenéséről beszél. Mozdulataikkal egymásba indáznak-gabalyodnak, mintha egyetlen lény lennének ők ketten. Ahogy bejárják a teret, egymás után alszanak ki a tüzek, egyre intimebb a hangulat, s mikor teljes sötétség borul a teremre, akkor a színpad hátsó felén pontnyi lámpafények gyulladnak. Mintha ezernyi csillag húzna át az égen... Az úrkorszakot (vagy a hatvanas évekbeli olasz minimáldizájnt) idéző fényinstallációban (Lucy Carter munkája) szigorú rendben, fenyegetően merednek a közönségre a fénylő rudak. E látvány attól

sem lesz szimpatikusabb, hogy egy bizonyos idő elteltével felvonódik a magasba.

A darabot jellemző mozgásforma sajátos. A levegőbe feszített „csúnya kéz” (szögletes csukló), a minden ízben mozgó, hullámzó gerinc, a pontos lábmunka, az egymásba kulcsolódó-fonódó embertest-szobrok a pár éve ugyancsak a Trafóban látott előadást, az *Entityt* idézik. [Wayne McGregor koreográfója a *Random Dance* előadásában 2008. október 3–4-én – A Szerk.] Az öt férfira

FAR



és öt nőre (Catarina Carvalho, Davide di Pretoro, Michael John Harper, Agnès López Rio, Louis McMiller, Paolo Mangiola, Daniela Neugebauer, Anna Nowak, Alexander Whitley, Jessica Wright) felépített mű a végletekig úzi a táncosokat a mozdulatok kivitelezésében, nincs egy pillanatnyi lanyhulás, lazsálás, minden perc megfeszített munka a testtel – a sajáttal és a máséval. Állandó készenlét, míg a végletes – néha állatszerű animáció

idétlenségű mozgásokat is magába olvasztó – fizikalitás és Ben Frost „elektro-zenemágiája” le nem terheli a néző „áramköreit”. Persze még ekkor is van alkalmunk belefeledkezni egy-egy táncos rendkívüli képességeibe, egy oldott-humoros pillanatba, de egy sebtében odavetett pusztól, egy kis „tracspartitól” a háttérben még nem varázsolódik érdekfeszítőbbé a darab, mint egy színes tintákkal papírra vetett harmadfokú egyenlet megoldóképlete.

A FAR látszólag tiszta táncot művel, az előadás elején felvont, majd végeztével leengedett díszletelem azonban mintha mégiscsak szeretne valamit „közölni”. Az előadás egy pontján számok villanak föl rajta. Három-jegyűek, négyjegyűek? Ezek az enciklopédia oldalai? Jelentenek valamit? Vagy ha nem, akkor mi marad a gyönyörű testeken s a világító sündisznótetemre hajazó installáción túl? Lehet örülni a háttérben megbúvó kognitív kutatási eredményeknek. S lehet hazafelé azon gondolkodni, hogy a szépről miért is mondjuk azt, hogy szentimentális. Hogy az *AfterLight*-ban Daniel Proietto néhány gesztusa (egy ing félredobása, egy ugrás...) mitől lesz „érzelgős”, s miért fáj ez az „érzelgősség” (ha az)? S miért, hogy a művészet másból többé nem tud inspirálódni, mint a technikából és a tudományokból? Segédeszközökhöz fordul, mint az orvos, aki az érzékszerveit parkolópályára állítva csakis elektronikus kutyúkkal diagnosztizál.

Profán tevékenység lenne a művészet, a tánc? Vagy a jelenségben valóban a korszellem ragadható meg precízen: a készen kapott „ismeretek” megtapasztalás nélkül való, kritikátlan elfogadása, a valóság helyére ültetett látzatvalóságok dömpingje? De elsősorban is: a megszerzett szabadságunkkal való felelős bánásmódtól való rettegés, mely kit virtuális absztrakciókba (filozófiai fikciókba) üldöz, kit pedig tocsogós művész-önátélésekbe?

ÉLET ÉS ●
IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

MINDEN PÉNTEKEN!

**KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL
VAGY FIZESSEN ELŐ!**

Kedvezményes éves előfizetési díj 15.500 Ft

Megrendelhető a szerkesztőségben:

1089 Budapest, Rezső tér 15.

Tel: 06-1 210-5149, 210-5159; Fax: 303-9241

e-mail: lapterjesztes@es.hu

Cseh Katalin

A teátrális demokrácia útjai

A SZÍNHÁZ SZEREPE AZ 1956-OS FORRADALOMBAN

A szocialista rendszer megrendüléséhez vezető 1956-os események a színháztörténetet, illetve a színháztudományt sem hagyták érintetlenül. Vajon mi zajlott le a színház világában 1956. október 23-a és november 4-e között? Milyen változások történtek a forradalmat megelőzően a színpadon és a „színfalak mögött”?

Az ötvenes évek elején a színház a totalitárius hatalom kiépítésének, majd később megszilárdításának egyik propagandisztikus, ideológiai¹ eszköze volt – ezt megbecsült társadalmi szerepe is jelezte.

Az 1956-os forradalom a konfliktusokkal terhelt szociális tér újragondolását és átalakítását² jelentette, és mélyrehatóan beleavatkozott a hatalombirtoklás rendszerébe. Hatalmi kapcsolatrendszer nem létezik ellenállás nélkül – mondja Michel Foucault.³ A diktatúra fegyelmezési kudarcra a színművészet területén is megnyilvánult. A diktatúrában az igazság mindig a hatalom oldalán áll, mivel az határozza meg, hogy mi az igaz, mi a hamis, de a színház területén is akadtak törékeny demokratikus mozzanatok, amelyek megpróbálták elválasztani az igazságot e hegemonikus kötöttségtől.⁴ Ez megmutatkozott néhány színdarabban és előadásban, a korabeli színházi szaklapokban, majd a forradalom követeléseiben, eseményeiben is.

Az 1950-es évek színháza a kor egyik fő politikai mozgatóeleme, ezért alkalmas a politika, a demokrácia, a társadalom és a művészet összefüggéseinek vizsgálatára. A történész azonban csak kiragad eseményeket a múltból, és tetszőleges formába rendezi, majd a „történelem” köntösébe bújtatja őket.⁵ A színházi performanszt pedig a szemléltető mulandó mivoltában ismerheti meg, mely az előadás pillanatában és általa létezik, majd elenyésczik – reprodukciója viszont erőltetett.⁶ Így a jelen

színháztörténeti tanulmány is csak egyik olvasata lehet a történelem kiválasztott szegmensének.

A második világháború kaotikus politikai, társadalmi és gazdasági állapotokat teremtett Magyarországon, ami a színházművészetben – többek között a Nemzeti Színház viharos történetében – is érzékelhető volt. A társulat ifjú kommunista művészeinek kezdeményezéséből alakult meg 1945 februárjában az Ötös Bizottság (tagjai: Major Tamás, Both Béla, Gobbi Hilda, Várkonyi Zoltán, Oláh Gusztáv), mely a művészi tervezésnek és megvalósításnak intézményes keretet adott. Nyomában több színházi szervezet is létrejött. Az ún. „koalíciós időszak” (1945–1949) színházművészetére általában tematikai és műfaji gazdagság volt jellemző, hódított a könnyű műfaj,⁷ nem volt túl nagy változás a korábbi évadokhoz képest.⁸ A tényleges művészi fordulat – mely szocialista alapokra helyezte a színház működését – csak a Magyar Dolgozók Pártjának hatalmi konszolidációja után következett be,⁹ s különböző új, „ideológiailag megfelelő” társulatok megszervezésében és a színházi irányítás centralizálásában mutatkozott meg, melynek személyi összetételét a már említett kommunista művészszervezetek csírái biztosították – így jutott 1949 után fontos szerephez Major Tamás és Horvai István¹⁰ (illetve őket ellensúlyozandó Ladányi Ferenc és Gábor Miklós).¹¹

Az ötvenes évek elejének színházában is visszatükröződnek a hiperadminisztratív rendőrállam¹² tulajdonságai. Mint említettük, az igazságot a hatalom állítja elő, azé a hatalom, aki az igazságot létrehozza.¹³ A korszak színházi nézői egy megkonstruált, szabályozott, mesterséges, a párt által előírt világot láthattak a színpadon. Ilyen módon használta fel a diktatúra működési mechanizmusa a színházművészetet a közönség baloldali szel-

¹ Vö. Bessenyei Dr. Élthes Eszter gondolataival a <http://www.bessenyei.hu/dokum/dokum.htm#mem> honlapon, *Bessenyei Ferenc és a levéltári dokumentumok*. (Utolsó megtekintés: 2009. november 29.)

² Laclau, Ernesto – Mouffe, Chantal: *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*. Wien, Passagen, 1991 (Orig. 1985), 211 f.

³ Foucault, Michel: *Kritik des Regierens. Schriften zur Politik*. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Ulrich Bröckling. Berlin, Suhrkamp, 2010, 316.

⁴ A politika, hatalom és igazság kapcsolatáról lásd többet uo. 301 ff.

⁵ Czékány, Anna: Múltunk kútja. A kortárs történettudomány szempontjai és az 1956-os forradalom és szabadságharc. In Gajdó Tamás (szerk.): *Színház és politika. Színháztörténeti tanulmányok, 1949–1989*. Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2007, 225–256., 232ff.

⁶ Lásd ehhez Jákfalvi, Magdolna: Bécsy-kommentárok. In *A színháztudomány az akadémiai diszciplínák rendjében. Bécsy Tamás életművéről*.

Szerk. Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád. Paris–Torino–Budapest, L’Harmattan, 2009, 21–28., 25.

⁷ Korossy, Zsuzsa: Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében. In Gajdó Tamás (szerk.): *Színház és politika. Színháztörténeti tanulmányok, 1949–1989*. Budapest, OSZMI, 2007, 45–137., 46ff. és 84.

⁸ Vö. Székely György, idézve in Gajdó, Tamás: *Színház és diktatúra – Magyarországon*. Kézirat. 27.

⁹ Székely, György: A Nemzeti Színház. In Gajdó Tamás, Bécsy Tamás, Székely György (szerk.): *Magyar Színháztörténet 1920–1949*. III. kötet. Budapest, Magyar Könyvklub, 2005, 215–312.

¹⁰ Korossy Zsuzsa a levéltári dokumentumok alapján Gellért Endrét is ebbe a sorba helyezi. Lásd erről Korossy, Zsuzsa: *Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében*. 52.

¹¹ Gajdó, Tamás: *Színház és diktatúra – Magyarországon*. 7ff.

¹² Foucault, Michel: i. m. 172f.

¹³ Uo. 28.

lemű „átnevelésére”. Kezdetben (1945-ben) nem túl szigorúan, az 1949/1950-es évtől¹⁴ egyre erőteljesebben.

Az előadásoknak kötelezően ideológiai üzenetet kellett közvetíteniük, a színpadi műtől pedig elvárták, hogy az osztályharc összeütközéseit ábrázolja.¹⁵ Ez utóbbiról Heltai Gyöngyi a következőket írja: „[...] két személy konfliktusában tulajdonképpen két kibékíthetetlenül ellentétes világfelfogás reprezentációjáról van szó. [...] igen ritka az egy személyen belüli konfliktus, az olyan dilemma, ahol a hős nem tud dönteni két álláspont között.”¹⁶ A forradalmiság¹⁷ és a pozitív hős¹⁸ (mint az eljövendő kommunista társadalom felépítője) szintén a szocialista színművészet (zsdanovi¹⁹) receptjének eleme volt. A szereplők általában a munkásság, a parasztság,²⁰ ritkábban az értelmiség soraiból kerültek ki, gyakran történelmi kontextusba ágyazva. Az 1949/50-es évad új magyar drámáinak²¹ témái többek között: a többlettermelésért való harc, a falusi osztályharc és a Horthy-korszakban működő illegális pártmozgalom. A baloldali hatalom emellett hiányolta a szegényparasztk és kulákok harcának, a középparasztság helyzetének tematikáját.²² Gajdó Tamás egy, a korszakot összefoglaló írásában még említi az ún. békeharcos drámákat és az ifjúságnak szánt didaktikus műveket is.²³ Az 1951/52-es és 1952/53-as évadban hasonló volt a tendencia, s állandó kereslet mutatkozott új magyar darabok, a magyar helyzetre releváns szovjet színpadi művek, valamint a környező szocialista országok drámairodalma iránt. A (kicsérélődött²⁴) klasszikus és nyugati „haladó” darabok továbbra is részét képezték a repertoárnak.²⁵ Az igazgatók, dramaturgok és rendezők számára ez volt a kötelező tematika, ugyanakkor nem mutathattak be burzsoá, a nemzeti múltat kutató, a magyar hagyományokkal foglalkozó és általában nyugati szellemiségű darabokat.²⁶

A fenti műsorpolitikai és ideológiai-művészi irányvonalat egy átbürokratizált koordinációs, ellenőrző és engedélyező-tiltó rendszer foglalta keretbe. Szervezeti felépítésének csúcán a Népművelési Minisztérium állt, élén Révai Józseffel (1949–1953). Számítalan – bonyolultságában nehezen áttekinthető – szervezeti egysége között a Népművelési Minisztérium Kollégiuma, az Agitációs és Propaganda Bizottság (később Pártkollégium), a Dramaturgiai Tanács, illetve a Minisztérium Színházi Főosztálya tartozott a legfontosabbak közé. Ez utóbbi volt felelős a közvetlen koordinációért, valamint a fővárosi és vidéki színházi élet irányításáért. A Drama-

turgiai Tanács színingazgatókból, rendezőkből és dramaturgokból állt. „Ennek feladata az írók aktivizálása, színdarabok íratása volt, előre meghatározott problématervezet keretein belül.”²⁷ A magyar színházaknak az okozta a legnagyobb károkat, hogy a művészeti kérdésekben általában szakemberek helyett hivatalnokok hoztak döntést.²⁸

Az 1949-es fordulatot követően minden budapesti színház új ideológiai-művészi profilt kapott.²⁹ A baloldali színházművészeti átforgalmazás centrumába a Nemzeti Színház került,³⁰ szerepe a „mindent meghatározó minta” reprezentálása volt.³¹

1949-re a nagyszabású tervek és a kommunista színházművészet kiépítésére irányuló igyekezet volt jellemző. Korossy Zsuzsa azonban rámutat, hogy komoly diszkrépancia mutatkozott a tervezett és a ténylegesen megvalósult színpadi, drámai művészet között: „1949-ben a színházi életet a pillanatnyi kérdések megoldása, a nagyobb perspektívák hiánya, a tervszerűtlenség jellemezte [...]”³² Szerinte ezek közül a legelső volt a fő hiba.³³ Ehhez járult egy általános színházi válság, hiszen a háború után a közönség létszáma csökkent, és a társadalmi rétegek egymástól különböző „művészi” igénye továbbra is megmaradt.³⁴ A tervezett gyors „átnevelés” így csak fokról fokra valósulhatott meg.

Ez a fokozatosság volt jellemző a színházak államosítására is: a már 1945-ben megkezdett folyamat³⁵ 1949. augusztus 1-jére fejeződött be. Egyes források szerint az államosítás hátterében a magán-színházak elleni szándékolt kampány állt,³⁶ másutt viszont rámutatnak a háború utáni tényleges válságra, aminek következtében sok magántulajdonban lévő színház üdvözölte az államosítást, mivel az labilis gazdasági helyzetükben biztonságot jelentett. Mindazonáltal a közönségnek számos nivós intézménytől el kellett búcsúznia.³⁷ Az „állami tulajdonú” színházak (1949. augusztus 31-től csak ilyenek működhetek országszerte³⁸) irányítását, ellenőrzését terhes bürokratikus kötelezettségek segítették. A színházaknak részt kellett vállalniuk az új társadalmi rend kiépítésében. Hasonló feladatra készültek fel a Színművészeti Főiskola leendő végzősei – az 1949/1950-es tanévtől már a szovjet tantervek alapján.³⁹ A keretbe tökéletesen illeszkedett a – kezdetben „sikeresen” – szervezett (főleg munkás-) közönség.⁴⁰ A szervezést a szakszervezetekkel, a színházak közönségszervezőivel, tömegszervezetekkel és az IBUSZ-szal összhangban

¹⁴ Korossy, Zsuzsa: *Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében*. 60. és 86.

¹⁵ Lukács, György: *Művészet és társadalom. Válogatott esztétikai tanulmányok*. Budapest, Gondolat, 1969., 263f.

¹⁶ Heltai, Gyöngyi: *A szocialista sematizmus. Sematizmus és komédia. Definíciók és határai*. MTA Politikai Tudományok Intézete Etno-regionális Kultúrközpont. Munkafüzetek 34. Budapest, MTA Politikai Tudományok Intézete, 1997, 12.

¹⁷ Illés, Jenő: *Szocialista dráma – korszerű dramaturgia*. In Gyárfás, Miklós (szerk.): *Élő dramaturgia. Tanulmányok a színházról*. Budapest, Magvető, 1963, 311–348., 322ff.

¹⁸ Staud, Géza Dr. (szerk.): *Magyar Színművészet 1949–1959*. Budapest, Színházstudományi Intézet, 1960, 7.

¹⁹ Gajdó, Tamás: *Színház és diktatúra – Magyarországon*. 28.

²⁰ Staud, Géza Dr. (ed.): *Magyar Színművészet 1949–1959*. 7.

²¹ Kedvelt módszer volt az ún. „aktualizálás” is, amellyel az 1945 előtti darabokat megfelelő ideológiai töltettel látták el. Lásd erről Korossy, Zsuzsa: *Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében*. 84f.

²² Korossy, Zsuzsa: *Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében*. 102.

²³ Gajdó, Tamás: *Színház és diktatúra – Magyarországon*. 29.

²⁴ Uo. 28.

²⁵ Korossy, Zsuzsa: *Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében*. 109.

²⁶ Uo. 85f.

²⁷ Uo. 62ff., továbbá Gajdó, Tamás: *Színház és diktatúra – Magyarországon*. 33f.

²⁸ Korossy, Zsuzsa: *Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében*. 72.

²⁹ Uo. 59. és 101.

³⁰ Gajdó, Tamás: *Színház és diktatúra – Magyarországon*. 28.

³¹ Ez utóbbi helyzeten a budapesti színházak viszonylatában az 1951/52-es évtől már változtatni akartak. Vö. Korossy, Zsuzsa: 106.

³² Uo. 83.

³³ Uo. 87f.

³⁴ Gajdó, Tamás: *Színház és diktatúra – Magyarországon*. 12.

³⁵ Uo.

³⁶ Vogl, Ferenc: *Theater in Ungarn. 1945 bis 1965*. Unter Mitarbeit von Peter Bochow. Köln, Verlag Wissenschaft und Politik, 1966, 15.

³⁷ Gajdó, Tamás: *Színház és diktatúra – Magyarországon*. 12ff.

³⁸ Korossy, Zsuzsa: *Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében*. 58.

³⁹ Uo. 93.

⁴⁰ Uo. 99f. és 89f.

végezték. A hatékonyság a későbbiekben csökkent, erről korabeli cikkek tudósítanak a szaksajtóban. Gyakori problémát jelentett, hogy az engedélyeztetés elhúzó-dása miatt irritáló műsorcsúszásokkal lehetett számolni.⁴¹

A darabok tematikája is igazodott a marxi-lenini tartalmi és esztétikai követelményekhez.⁴² Erre kényszerült a színikritika is, amelynek „[...] segítségével egyrészt a közönséget kívánták »nevelni«, másrészt eszközként használták a színházak munkájában előforduló »elhajlások« megszüntetésére”.⁴³ Ez az elvárásrendszer jelentősen korlátozta a művészi szabadságot, aminek következményeként Heltai Gyöngyi az ötvenes évek színházában a hétköznapiok túlstilizált imitációját, ennek eredményeként pedig a teátrális performansz egyik leglényegesebb elemének, a továbbított jel dekódolásának sérülését véli felfedezni a színpadon.⁴⁴ De nemcsak korlátozták, hanem alá is becsülték a közönség értelmezési lehetőségét (lásd lejjebb az egyes demokratikus irányvonalú darabok társadalmi olvasatát), és ehhez járult még a néző közönye, beletörődő elfogadása, amit Pomogáts Béla társadalmi „különbekének” nevez. Ez utóbbi magatartásforma jellemzi a hatékonyabb propaganda célját szolgáló heterogén művészi értékű, előírt tömegelőadások⁴⁵ befogadását.⁴⁶

1949-től az új koncepcióba illesztett, ahhoz igazított darabokat a Nemzeti Színházban egy új rendezőgeneráció tagjai, (többek között) Apáthi Imre, Gellért Endre és Marton Endre állították színpadra Major Tamás igazgatósága alatt.⁴⁷ Ugyanakkor Várkonyi Zoltán – mint polgárinak minősített színiigazgató és művészi szakember – a Nemzeti perifériájára szorult.⁴⁸

A kommunista vezetés az ideológiailag helyesen értelmezett előadások által egyfajta tudatváltozást akart kiváltani a nézőkből, és mindenkorra le kívánta zárni a polgári eszmék időszakát. Ezt a célt a *szocialista realizmus* esztétikai normái foglalták keretbe, mely a valóságot a maga forradalmi fejlődésében, történelmi konkrétságában volt köteles kifejezni, s a romantika (pozitív szellemiség; érzelmesség) és a realizmus (ábrázolás módja) jegyeit ötvözte. Követelménye volt a pártosság, a (dolgozó) néphez való kötődés, a közérthetőség (olykor túlzottan triviális formában) és a társadalmi dimenzió. Az időszak számtalan paradoxonjának egyike, hogy míg a szaksajtó unalomig ismételte a szocialista realizmus sokszínűségét, addig a realizmus – a színművészet irányíthatóságát megkönnyítendő – tipizáltá,⁴⁹ *semantikussá* dermedt.

A szocialista realizmus az 1950-es években mind a drámairodalomnak, mind a színészek játéktípusának jellemző jegye lett. Ez utóbbi esetében realista, gyakran historizáló ábrázolást⁵⁰ jelentett. A nagyszabású drámák alapvető eleme a „patetikus hangolás”⁵¹ és a hatás-

adás volt (lásd például Illyés Gyula *Dózsa György* című drámájának előadását és kritikáját). Ugyanakkor a vigjáték a hétköznapi szituációkból merített ihletet sztereotip jellemeinek megformálásához. Kifinomult „nyelvi stílusjátékkal”, „allúzióval” és „szellemes szójáttékkal”⁵² a korabeli néző alig találkozhatott a színpadon. Paradox módon viszont a sematikus színműveket sokszor a színészi bravúr mentette meg. Az előadásmódot elsősorban a színészi képzés és játéktípus normájává kikiáltott Sztanyiszlavszkij-rendszer határozta meg. Sztanyiszlavszkij öröksége szerint a színész „énje” játékos gyermeki „művészi én”, amely a színész „privát énjétől” független, és bármely szituációban képes művészi kibontakozni. A másik lényeges elem az „úgy, mintha” elve. Ennek alapján a színésznek a saját



Boldogság (1949)

életéből kell megegyező eseményeket előhívnia, hogy a megfelelő színpadi jelenetet hihetően játssza el. Vogl Ferenc (azaz Gulyás Sándor⁵³ rendező) szerint a Sztanyiszlavszkij-rendszer egyetlen célt szolgált: hogy a művészileg gyenge daraboknak nagyobb színpadi hatást

⁴¹ Uo. 93f.

⁴² Vogl, Ferenc: i. m. 15ff.

⁴³ Korossy, Zsuzsa: *Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében*. 94.

⁴⁴ Heltai, Gyöngyi: i. m. 13.

⁴⁵ Szabó, István: A színházak műsora az ötvenes években. In *Színházi Adattár. Tanulmányok*.

<http://www.szinhaziadattar.hu/index.php?sid=6&lang=hu>. (Utolsó megtekintés: 2009. november 29.)

⁴⁶ Székely, György: i. m. 292ff.

⁴⁷ Szabó, István: i. m.

⁴⁸ Gajdó, Tamás: *Színház és diktatúra – Magyarországon*. 12.

⁴⁹ Az itt összeválogatott gondolatok mind a *Színház- és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóiratának* ötvenes évekbeli anyagából származnak.

⁵⁰ Lukács, György: i. m. 266ff.

⁵¹ Heltai, Gyöngyi: i. m. 9.

⁵² Uo. 7f.

⁵³ (1925–?) Németh Antal rendezői tanfolyamát végezte el, 1947–1949 között a Kis Színházban, 1951–1953 között Szegeden és Győrben rendezett, majd a filmgyárba került. 1956-ban elhagyta Magyarországot. Saarbrückenben és Nyugat-Berlinben romanisztikát, germanisztikát és színháztudományt tanult. 1962-től a Westdeutscher Rundfunk munkatársa.

kölcsönözzön.⁵⁴ A 1953-as politikai enyhülést követően a kritika egyre inkább az egyszerű és autentikus, a mozgó és beszélő „politikai formuláktól”⁵⁵ mentes játéktípust díjazta.

Az időszak kevésbé negatív előjelű kezdeményezései közé tartozott például a budapesti színházak és az egyes intézmények, illetve drámaírók közötti szoros együttműködés, segítségnyújtás kötelezettsége. Kedvező visszhangra lelhetett az is, hogy a művészeket egy szervezetbe – Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség⁵⁶ – tömörítették, hogy részesei lehessenek a színházi politika formálásának. A színházpolitika előírásainak átültetése a gyakorlatban sokszor akadályokba ütközött, amit a művészet és kultúra irányító testületei gyakran illettek kritikájukkal. Ilyen labilis ügy volt például a színházi dolgozók megfelelő ideológiai képzettségének kérdése, mely a személyzeti problémákkal is összefüggött.⁵⁷ Kritika éri a darabok tematikáját is: „[...] különösen az új magyar darabok esetében hiányolták a »békéért folytatott harcot«, az antiimperialista témákat, az egyházellenes propagandát pedig túlságosan gyen-

1953. március 5-én meghalt Sztálin. Az MDP vezetősége (Rákosi, Gerő, Nagy Imre, Dobi István, Hegedűs András) utasítást kapott Moszkvától a „korrekció politikájára”. Az új irányvonalat Nagy Imre képviselte, Rákosi háttérbe szorult. Az ún. nemzeti vagy reformkommunizmus alapelveit az 1953. júniusi párthatározat tette hivatalossá. A változások a kultúr- és művelődéspolitikai területére is begyűrűztek, így Révai Józsefet is eltávolították.⁶⁰ A *Színház és Filmművészet* lapjain egy folyamat rajzolódik ki, amely demokratikus csúcspontját az 1956-os forradalom és szabadságharc kirobbanásában éri el. A heterogén (olykor ambivalens) közmegegyilvánulásokat nem töretlen linearitás jellemzi: 1955-ben Rákosi Mátyás ismét visszatér a hatalomba. Egészen 1956 elejéig a színházi élet a kora ötvenes évek diktatórikus korlátozásaitól szenved.⁶¹ Ugyanakkor a színházművészet korántsem volt homogén, hiszen kortársak visszaemlékezéseiből és korabeli levéltári jegyzőkönyvekből is kiderül, hogy a színház bizonyos értelemben fénykorát élte (ezen elsősorban a Nemzeti Színházat értem, ahol nem volt ritka a rendszer szín-



Bányászok (1950)



Harcban nőtt fel (1951)

gének találták. Kifogásolták, hogy a színházpolitika nem támasztotta alá kellően a párt politikáját; a színházak nem biztosították a munkástárgyú színművek hegemoniáját.”⁵⁸ Az új magyar darabok ügye még 1954-ben is terítéken volt – mind minőségi, mind mennyiségi tekintetben⁵⁹ –, bár a velük szemben támasztott követelmények a politikai kanyarulatok szerint változtak.

falak mögötti pimasz „kifigurázása” sem⁶²). Viszont tudatában kell lennünk annak is, hogy a nyilvánosságra került igazgatósági, rendezői, dramaturgiai viták éppen ennek a „minőségi fellegvárnak” a létezését cáfolják.

A színházművészet elméletét és gyakorlatát tagláló cikkek számon kérő hangvételéből, a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség gyűléseinek tematikájából és a darabok, előadások kortárs értelmezéséből, szimboli-

⁵⁴ Vogl, Ferenc: i. m. 29.

⁵⁵ Színházművészetünk problémái. Apáti Imre referátumából. *Színház és Filmművészet*, 1954. július/augusztus, 305–314., 305f.

⁵⁶ Korossy, Zsuzsa: *Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében*. 56ff.

⁵⁷ Uo. 58f.

⁵⁸ Uo. 86.

⁵⁹ Uo. 121.

⁶⁰ Korossy, Zsuzsa: „Rólunk nemigen szól a mese.” Pillanatképek a magyar színházi életből, 1953-ban. In *Színházi Adattár. Tanulmányok*. <http://www.szinhaziadattar.hu/index.php?sid=10&lang=hu> (Utolsó megtekintés: 2011. március 6.)

⁶¹ Gajdó, Tamás: *Színház és diktatúra – Magyarországon*. 8. és 30.

⁶² Bessenyei Éliás, Eszter Dr.: *Kilencedik állomás: budapesti Nemzeti Színház, 1950–1963. 1950–51-es évad*. In *Bessenyei Ferenc pályája*.



Felettebb fontos vizsgálati szempont a közönség értelmezőkészségének olajozott működése, az a láthatatlan kapocs, ami összeköti a nézőt a színpadon történetekkel – ezt jegyzi meg mind Bessenyei Ferenc, mind Gulyás Sándor. A hatvanas években írt színháztörténeti művek azt emelik ki, hogy gyakran nem is maguk a darabok hordozták a radikális-felbolygató mondanivalót, hanem a túlzott publicisztikai felhajtás.⁶⁷ Vagyis a rendszer szemszögéből a média játszotta a legnagyobb szerepet a forradalom előkészítésében, és nem maga a művészet. Bár ennek ellentmond, mint Gajdó Tamás megjegyzi, hogy Gáli József *Szabadsághegy* című drámájáról említést sem tesznek.

Az 1953 és 1956 közötti „preforradalmi” periódus ismertetése, fel-

BALRA: Feledhetetlen 1919 (1952)

LENT: Ukrajna mezőin (1953)

JOBBRA: Senki városa (1955)

kájából rakható össze az 1953-at követő kritikai-demokratikus mozaik. Gajdó Tamás is arra mutat rá, hogy a „[...] színházak műsora fokozatosan gazdagabbá, sokszínűbbé vált”. Leginkább a vígjátékokban volt érezhető ez a pozitív hatás, de a közelmúltat és a történelmi kérdéseket taglaló színműveket is érintette.⁶³ A Nemzeti Színházban az 1953/1954-es évadtól a „stílusváltás időszakáról” beszélhetünk.⁶⁴ A Dramaturgiai Tanács és Népművelési Minisztérium engedményeket tett, s a politikailag-ideológiailag olykor nem helyeselt műveket a színházak – saját felelősségükre – bemutathatták.⁶⁵ A folyamat persze fokozatos volt. A bürokratikus gépezetbe nem került kő, csupán porszemek. A „reformok” elindításának első öt hónapját követő értékelés is több kritikát hozott, mint elismerést. A Nagy Imre-kormány elsődleges feladatai közé a politika, a társadalmi kérdések és a gazdaság konszolidálása, újragondolása tartozott, a kultúra csak 1954-től kerül sorra, például a vidéki színházak szerepének átalakítása, az eddigitől ideológiailag eltérő darabok, illetve műfajok műsortervbe illesztése vagy a színházi sajtó optimalizálása terén.⁶⁶



tárása a cenzúrázott szaksajtó, a meghamisított valóság és a befolyásolt nézőközönség miatt nem könnyű feladat, mert egy manipulált világot próbálunk megérteni, melynek majdnem minden eleme a rendszer fennmaradását szolgálta.⁶⁸ 1953 után a *kritika* kulcsszava az ellenállásnak, melyben az individuum és a társadalom

⁶³ Gajdó, Tamás: *Színház és diktatúra – Magyarországon*. 29f.

⁶⁴ Korossy, Zsuzsa: *Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében*. 122f.

⁶⁵ Uo. 103.

⁶⁶ Korossy, Zsuzsa: „Rólunk nemigen szól a mese.” Pillanatképek a magyar színházi életből, 1953-ban. In *Színházi Adattár. Tanulmányok*.

⁶⁷ Hegedüs, Géza – Kónya, Judit: *A magyar dráma útja*. Budapest, Gondolat, 1964, 225ff.

⁶⁸ A Bessenyei dr. Élthes Eszterrel (2010. december 10., Budapest) és Varga Gáborral (2010. december 25. és 30., Sopron) folytatott beszélgetés konzekvenciája.

kibúvókat keres az irányítás, a kormányozottság alól. Megkérdőjelezi a hatalom igazságát, dacból tagadja meg azt.⁶⁹ A szakajtóban és a nyilvános vitákon, értekezleteken, illetve a kortárs darabokban az egyik leggyakrabban bírált politikai túlkapás a bürokratizmus



Farkas Tamás felvételei

mértéke és helytelen intézkedései, továbbá a művészi szabadság korlátozása, a problematikus káderpolitika,⁷⁰ a színházi vezetők szakmai-művészi hiányosságai és az erőszakolt műsortervek⁷¹. Egyes színházi szakemberek, drámaírók radikálisabb hangnemet ütnek meg. Így például Gyárfás Miklós bátrabb, merészebb drámairodalmat⁷² követel, és élesen bírálja az uniformizált színházi rendszert.⁷³ Háty Gyula kitér a színházakkal szembeni elnyomásra, az alkotói szabadság korlátozására, illetve az 1953-as enyhülés pozitív változásaira, melyek kezdetnek elegendők, de folytatást igényelnek (például a hivatali berendezkedések átalakítását).⁷⁴ Nonn György népművelési miniszterhelyettes az új dráma létrejöttének elmaradt támogatását és a színházi koordinációt hiányolja,⁷⁵ Apáthi Imre referátuma pedig az író és művész iránti bizalmat, holott ezt az új kormányprogram megítélte.⁷⁶ A kritikus ellenállás jelei már az ún. dramaturgiai vitákon is megnyilvánultak, ahol a színházak nem kielégítő ideológiai munkáját bírálták⁷⁷ – ez a fajta „parancsmegtagadás” azonban csak indirekt opozíciónak tekinthető.

Egyéb dokumentumok is elének tárják a demokratikus mozgalom mérföldköveit. Az Írók és Művészek Memoranduma (1955. október) a párt hamis, represszív politikájával szembeni véleményformálás jelentős dokumentuma. Megszületésében fontos szerepet játszott Rákosi Máttyás visszatérése. Az aláírók – Major Tamás (a Nemzeti Színház igazgatója), Bessenyei Ferenc (a Nemzeti Színház színésze), Várkonyi Zoltán (a Nemzeti Színház rendezője), Horvai István (a Madách Színház igazgatója), Gábor Miklós (a Nemzeti Színház színésze), Marton Endre (a Nemzeti Színház rendezője) és Ruttikai Éva (a Néphadsereg Színházának színésze)⁷⁸ – a XX. kongresszus határozatai alapján szabad, őszinte, demokratikus alkotói közeget követeltek. A párt később kikényszerítette, hogy vonják vissza aláírásukat. Az elutasítást egy újabb figyelmeztetés követte, melyben a művészek és írók ismét meghallgatást követeltek, előrevetítvén egy megakadályozhatatlan tragédia eljövételt.⁷⁹ A Színház- és Filmművészeti Szövetség elnökségének javaslata a pártvezetőséghez (1956 nyara) stabil reformot alapozna meg a színházművészetben. Ebben nagyobb művészi szabadságot követelnek a színházak vezetőinek a műsorterv, játékművészet és az egyéni rendezői koncepciók kialakításában. Tiltakoznak a bürokratikus akadályok (például Dramaturgiai Tanács) és a (nyugati) művészi ingerektől elszigetelt alkotói környezet ellen. Önállóság, „alulról” szervezett és gyakorolt színházművészetet szeretnének megvalósítani, és felmerül a gyakorlatba helytelenül átültetett szocialista ideológia újragondolása is.⁸⁰

A nyomtatott „ellenállás” mellett jelentős előkészítő szerepet töltöttek be a forradalmat megelőző nyilvános viták, konferenciák. A Szövetség 1954. júniusi (negyedik) gyűlésén vált először érzékelhetővé egy demokratikusabb politikai szemlélet. Megdöbbentő hatást váltott ki Apáthi Imre említett előadása, aki megkérdőjelezte a marxista tézisdráma nevelési szándékát, a pozitív hős figurájának szükségességét, és bírálta az új dramaturgia metodikáját – mindezek mellett az alaphang továbbra is marxista irányultságú maradt. A következő, 1955 júniusában tartott konferencia a színészutánpótlás kérdésével foglalkozott. A Demokratikus Ifjúsági Szövetség (DISZ) kísérleti színházat és külföldi tanulmányutakat követelt. Az események radikalizálódását elősegítette a Szovjetunió Kommunista Pártjának XX. kongresszusa (1956. február), az új irányvonal megpecsételése. Hatása hamar érzékelhető volt a színházművészetben, nyomát számos kortárs hivatalos megnyilvánulás is jelzi.⁸¹ A Szövetség 1956-os gyűlése (május 26–június 10.) Gulyás Sándor szerint már a forradalom közvetlen „előkészítésének” periódusához tartozik; itt

⁶⁹ Foucault, Michel: i. m. 240ff.

⁷⁰ A magyar színjátszás ünnepi hete vitaanyagából. Major Tamás referátuma. Részletek. *Színház- és Filmművészet*, 1955. július/augusztus, 487–497., 491f.

⁷¹ Bessenyei Éltés, Eszter Dr.: I. A magyar művészek 1955. őszi memoranduma. In *Bessenyei Ferenc és a levéltári dokumentumok*.

⁷² Gyárfás, Miklós: Drámairodalomunk szabadsága. *Színház- és Filmművészet*, 1954. április, 155–158., 156f.

⁷³ Gyárfás, Miklós: Színjátszásunk stílusproblémái. *Színház- és Filmművészet*, 1954. szeptember/október, 417–419., 418.

⁷⁴ Háty, Gyula: Az írók közgyűlése előtt. *Irodalmi Újság*, 1956. szeptember 8. 1–2. In Pomogáts, Béla (szerk.): *Tiszta beszéd. A magyar irodalom forradalma 1956-ban*. Budapest, Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, 2006.

⁷⁵ Korossy, Zsuzsa: *Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében*. 122.

⁷⁶ Színművészetiünk problémái. Apáthi Imre referátumából. *Színház- és Filmművészet*, 305f.

⁷⁷ A dramaturgiai értekezlet problémáiról. *Színház- és Filmművészet*, 1953. május, 193–197., 194f.

⁷⁸ Írók és művészek memoranduma 1955 októberében. *Irodalmi Újság*, 1956. október 6. In *Tiszta beszéd. A magyar irodalom forradalma 1956-ban*. 17ff.

⁷⁹ Vö. Bessenyei Éltés, Eszter Dr.: I. A magyar művészek 1955. őszi memoranduma. In *Bessenyei Ferenc és a levéltári dokumentumok*.

⁸⁰ A Színház- és Filmművészeti Szövetség elnökségének javaslata. *Színház- és Filmművészet*, 1956. július/augusztus, 506–508., 506ff.

⁸¹ Gajdó, Tamás: *Színház és diktatúra – Magyarországon*. 8.

a darabok gyenge minőségének, az elfogadhatatlan munkamorálnak és a játéktípus ellaposodásának fő okait a sztálinizmusban, a bürokratizmusban és a színházi rendszer helytelen felépítésében határozták meg.⁸²

A demokratikus mozgalom korántsem egységes, repedéseiben előbuknának ellentmondásos megnyilvánulások is – például Major Tamás egy írása összeegyeztethetőnek véli a szigorított kontrollt és a művészi szabadságot,⁸³ vagy az 1956 márciusában a Színház- és Filmművészetben megjelenő hruscsovi megnyilvánulás, mely határozottabb fellépést követel az ideológiai munka terén.⁸⁴ A hibák beismerése helyett a párt inkább „reakciós” bűnbakokat keresett. Céltábláján előkelő helyet foglalt el a Színház- és Filmművészeti Szövetség, melynek – szovjet minta alapján – a Magyar Dolgozók Pártjának vezetésével a szocialista realizmus „győzelméhez” kellett volna hozzájárulnia; figyelmét elméleti és szakmai problémákra, a színészek művészi nevelésére, a művészet minőségi fejlődésére irányította. Feladatai közé tartozott a színházi előadások, illetve filmvetítések és konferenciák megszervezése, lebonyolítása, a film és színház eredményeinek bemutatása, megvitatása.⁸⁵ A hatalom hiányolta a Szövetségnek és folyóiratának ideológiát alátámasztó és szilárdító szerepét,⁸⁶ még „ellenforradalmi” gondolatok terjesztésével, a felkelés előkészítésével is megvádolta, s ennek következményeként a belügyminiszter 1957. április 20-án fel is oszlatta.⁸⁷

A változások érintették a darabok tartalmát és a színházak látogatottságát is. Ez utóbbiról általánosságban annyit mondhatunk el – és ez önmagában is alátámasztja a színház fénykoráról szóló állítást –, hogy például 1952 és 1960 között évadonként kb. ötszáz ezer néző látogatta a Nemzeti Színházat (kivéve 1956-ot és 1957-et).⁸⁸ A műsorpolitikát vizsgálva láthatjuk, hogy 1953 nyarának politikai enyhülése nem mutatkozik még meg szembetűnően az 1953/54-es évadban. A budapesti színházak látogatottsága viszont megnövekedett, és az 1954/55-ös évadban már több ősbemutató és kevesebb szovjet mű került a színpadra.⁸⁹ Ezeket a darabokat ugyan még nem „autonóm személyiségek” írták, de már nem is a „párt bábjai” – ilyen volt például Urbán Ernő *Uborkafája* (1953) vagy Remenyik Zsigmond *Kard és kockája* (1955).⁹⁰ Ahogy azonban közeledünk 1956 októberéhez, a színpadi művek tematikája, előadásmódja, értelmezése és az ezek kontextusában elhangzó vélemények, illetve viták fokozottan demokratikus, olykor radikális jelleget öltenek.

1964-ben a színháztörténet-írás már hivatalosan is elismeri az 1950-es évek helytelen (színház)politikáját. Hegedűs Géza és Kónya Judit ugyan csak a szocialista

realizmus erőltetését rója fel, viszont bírálati szempontjaik (elnyomás, kirekesztés, sematizmus és a közönség interpretációs készségének alábecsülése)⁹¹ megfelelnek az általunk összefoglalt kritikai elemzésnek. Érdekes, hogy Hegedűs és Kónya is észrevették a *változás drámái* mögött rejlő szimbolikát: „A nézőtér [...] attól a nézőközönségtől [volt hangos], amely akár régen írt műveknek is, s talán legjobb példa erre Németh László *Galileije*, pillanatnyilag félreérthető jele- neteire rezonált.”⁹²

Hannah Arendt *A totalitarizmus gyökerei* című 1958-ban írt könyvében részletesen foglalkozik a sztálini rendszerrel és az 1956-os magyar szabadságharcral. Ez utóbbival kapcsolatban a következő gondolatokat fogalmazza meg: „A totális uralom akkor jár sikerrel, ha meg tud szakítani minden kommunikációs csatornát, a magánélet négy fala között zajló kommunikációt éppúgy, mint a nyilvánosat, amelyet demokráciákban a szólás- és véleményszabadság garantál. [...] Amíg a terrort nem egészíti ki a belülről jövő ideológiai kényszer, [...] addig sértetlen marad az emberek képessége arra, hogy az elemi tényekben különbséget tegyenek igazság és hazugság között; az elnyomást ezért annak érzik, ami, és követelik a szabadságot.”⁹³

A forradalmat megelőző három év színházművészete meglelte az utat, hogy elérje a nézőt, és egy másik dimenzióban szembesítse a színpadról kommunikált igazsággal, demokratikus kritikával. A színház *politikai* szerepe elsősorban a változást jelölő, kortárs magyar alkotásokba ágyazva vált társadalmivá.

Jacques Rancière *politikakoncepciójának* kiindulópontja a társadalom megosztottsága, konfliktusos lényege, amennyiben a konfliktus olyan intézményesített alapokra helyeződik, ahol a társadalmi „elemek” között egyenlőség uralkodik. Rancière szerint a *politika* alapja az, hogy az eddig némaságba burkolóztak hangot kapnak.⁹⁴ Ebben vélhetjük felfedezni a forradalom előtti színház egyik fő feladatát. Míg 1956-ban a magyarság életének aktív formálójává válik, és emancipált szerepet követel magának a politikai életben, addig a dráma ahhoz járul hozzá, hogy a Rancière-féle *politika* népi szócsöve legyen.

Ismerkedjünk meg a *változás drámái* közül hárommal: Urbán Ernő *Uborkafája* (ősbemutató: 1953. november 25., Nemzeti Színház, Marton Endre rendezése), Gáli József *Szabadsághegy* (ősbemutató: 1956. október 6., József Attila Színház, Benedek Árpád rendezése) és Németh László *Galilei* (ősbemutató: 1956. október 20., Nemzeti Színház, Gellért Endre rendezése) című alkotásával.

⁸² Vogl, Ferenc: i. m. 29ff.

⁸³ A magyar színjátszás ünnepi hete vitaanyagából. Major Tamás referátuma. *Színház- és Filmművészet*, 1955. július/augusztus, 487–497., 488.

⁸⁴ Az ideológiai munka kérdései. Részlet N. Sz. Hruscsov előadói beszédéből a XX. kongresszuson. *Színház- és Filmművészet*, 1956. március, 161–165., 165.

⁸⁵ *Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség 1949–1957*. <http://193.224.149.3:8080/mol/fond>. (Utolsó hozzáférés: 2009. november 29.)

⁸⁶ Kende, István: Színművészetünk a márciusi pártthatározat tükrében. *Színház- és Filmművészet*, 1955. június, 407–415., 411.

⁸⁷ *Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség 1949–1957*. Bár a szervezet később újjáalakult.

⁸⁸ Bessenyei Éltés, Eszter Dr.: Kilencedik állomás: Budapesti Nemzeti Színház, 1950–1963, 1950–51-es évad. In *Bessenyei Ferenc pályája*.

⁸⁹ Szabó, István: A színházak műsora az ötvenes években. In *Színházi Adattár. Tanulmányok*.

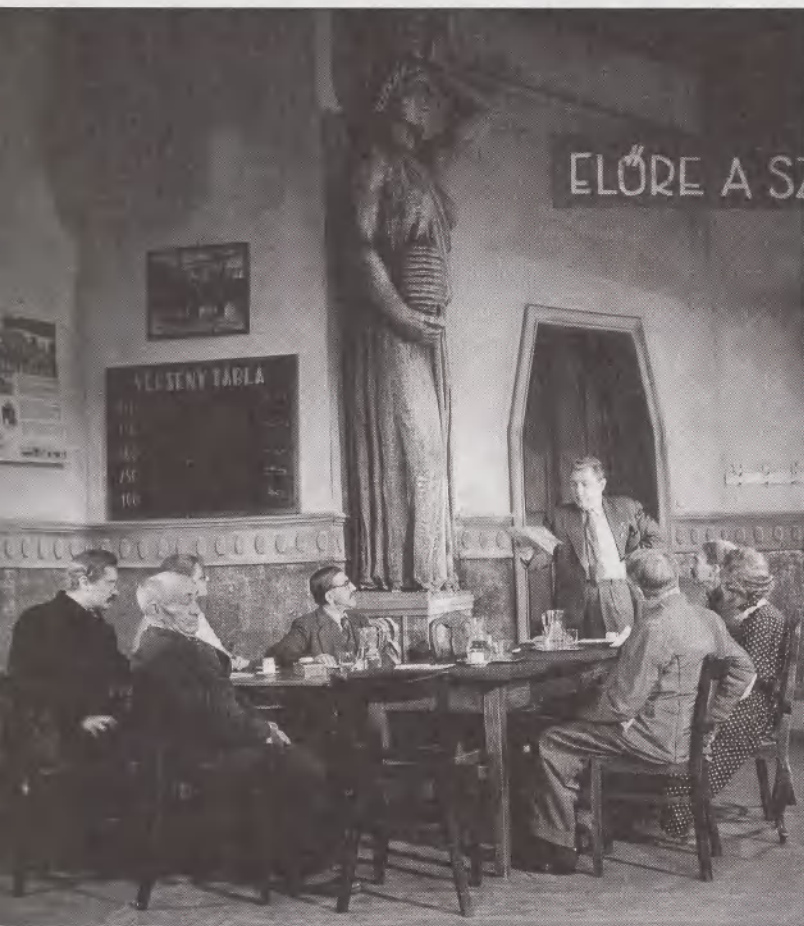
⁹⁰ Vogl, Ferenc: i. m. 46ff.

⁹¹ Hegedűs, Géza – Kónya, Judit: i. m. 217f.

⁹² Uo. 228.

⁹³ Arendt, Hannah: *A totalitarizmus gyökerei*. Budapest, Európa, 1992, 619f.

⁹⁴ Vö. Jacques Rancière, idézi Marchart, Oliver: *Die politische Differenz*. 179.



Jelenetek az *Uborkafa* (1953) előadásából



Urbán Ernő *Uborkafája* – mint az első magyar szatíra⁹⁵ – nagy vihart kavart színházi körökben és azon túl is. (Ézsiás Erzsébet 1982-ből visszatekintve egyenesen „kulturpolitikai botrányról” beszél.⁹⁶) A kritika is az „*Uborkafa*-vita” társadalmi és (aktuál)politikai jelentőségét taglalja.⁹⁷ Stiliztikai és eszté-

tikai formája miatt éppen a vígjáték (szatíra) az, ami – más drámai típusokkal összehasonlítva – közelebb áll a társadalmi valósághoz, és gyakrabban tematizál aktuális szociális változásokat⁹⁸ – jegyzi meg Heltai Gyöngyi. Éppen a társadalom- és politikakritikus hangnem, illetve a minimális látogatottság lehet az oka annak, hogy az előadást az 1954/55-ös évadig csak 84-szer láthatta a közönség, aztán levették a műsorról.⁹⁹



Farkas Tamás felvétele

Az *Uborkafa* cselekménye: Sántha elvtársat – egy közönséges „szőrfelelőst” – kinevezik az excelszói Szörgyűjtő Nemzeti Vállalat (SzörNeVál) igazgatóhelyettesének, hogy oldja meg a közeli filcgyár nyersanyaghiányának problémáját. Az egykori egyszerű alkalmazottat azonban megmámorosítja az előléptetés, a vele járó hatalom, és maximálisan visszaél helyzetével: személyi asszisztensnőt fogad (akinek megígéri, hogy érte elvállik feleségtől), megvesztegetéshez folyamodik, hogy lakáshoz jusson, majd a környék őrült „leborotválásába” kezd, hogy megszerezze a szükséges szörmennyiséget. A település lakossága viszont ellenáll, és az erőszakos lakásfoglalás sem következhet be. Az emberek igazságot és kártérítést követelnek.

⁹⁵ Mesterházi, Lajos: *Uborkafa*. Urbán Ernő szatírja a Nemzeti Színházban. *Színház- és Filmművészet*, 1953. december, 553–557. 556. A darabot még a bemutató előtt át kellett dolgoznia Urbánnak, elsősorban a végső konfliktus (népharagtól mentes) tompítása érdekében, ideológiailag a párt irányvonalának megfelelően. Erről lásd Ézsiás, Erzsébet: *Az Uborkafa-vita tanulságai*. *SZÍNHÁZ*, 1982. május, 8–11., 9. és Bodnár, György: Urbán Ernő új darabja és a szatíra kérdései. *Társadalmi Szemle*, 1954/I. 113–122., 115.

⁹⁶ Ézsiás, Erzsébet: i. m. 8.

⁹⁷ Bodnár, György: i. m. 113f.

⁹⁸ Heltai, Gyöngyi: i. m. 10.

⁹⁹ Szabó, István: i. m.

A legtöbb kritika vegyíti az elismerést és a különböző ellenvetéseket. Általában elismerik, hogy jó szándékú, szükséges kezdeményezésről van szó,¹⁰⁰ de Karinthy Ferenc hiányolja az ábrázolás mélységét, felületesnek ítéli a művet,¹⁰¹ Sebestyén György szintén a mélyreható bírálat szükségességére mutat rá,¹⁰² Darvas József pedig így ír: Urbán „[...] igyekezzen alakjai árnyalatosabb, gazdagabb, egyénibb kidolgozására, a konfliktusok mögött rejlő összefüggések írói eszközökkel való mélyebb megmutatására. S még ezt is hozzátehetem, több költőiségre.”¹⁰³ A stílusselemek keveredését¹⁰⁴ és az aránytalanságokat¹⁰⁵ sok kritika bírálja. Sebestyén György a visszas jelenségek halmozását eltúlzottnak találja.¹⁰⁶ Karinthy Ferenc: „A szerzőnek meg kellett volna találnia a módját, hogy kifejezze korunk egyik igazi, alapvető konfliktusát: a gyülevész, rosszindulatú történetők és kártevők összeütközését a mi rendszerünk erőivel.”¹⁰⁷ Az előadás egyik fő problémája, hogy a rendszer bukta-
tőit, „káros” elemeit hangsúlyozza, ahelyett hogy a népnek a hatalomban vállalt jelentős szerepét húzná alá. A hiányzó (vagy éppen helytelen) konfliktus pedig abszurd befejezést eredményez:¹⁰⁸ a tényleges bűnös (a tanácselnök) büntetlenül távozhat a színről.¹⁰⁹ Demeter Imre ugyanakkor jól sikerült befejezésről, méltó büntetésről beszél.¹¹⁰ A darab „támogatói” hatalmas közönségsikerről,¹¹¹ jól kidolgozott jellemekről és a szatirikus „felnagyítás” kellő alkalmazásáról¹¹² számolnak be. A siker a közönség reakciójában, a hálás ovációban is érződik,¹¹³ ami a sok jól megszerkesztett jelenetből következik.¹¹⁴ A maradandó hatást viszont Karinthy határozottan vitatja, Mesterházi Lajos szerint pedig a darab és az előadás fő negatívuma az általános hivatalellenesség és az anarchista nézőpont. Az *Uborkafa*-ban a korabeli vígjátékok összes általánosított típusát fellelhetjük: ellenséges, önző bürokratákat és az ösztönből lázadó parasztságot. Szenthe Géza alakja (a filcgyár egyik dolgozója, Sántha opponense) a pozitív hős sztereotípiáját testesíti meg, aki végül győzedelmeskedik. A legtöbb kritika éppen az ő (és Góczán Zsófi) drámai és színpadi figuráját éri, mert a többi szereplőhöz viszonyítva gyengének tűnnek.¹¹⁵ Bár Mesterházi kritikájának alaphangja negatív, ő is elismeri a mű szükségességét és társadalmi jelentőségét.¹¹⁶ Annak ellenére, hogy Sebestyén György Urbán szemére veti a sekélyes jellemeket,¹¹⁷ gazdag és a közönség által hálásan fogadott típusvilág tárult a néző szeme elé. Sántha elvtárs figuráját (Juhász József) kizárólag pejoratív jelzőkkel

illeti Mesterházi (nyers; ravasz; karrierista, aki nem válogat az eszközökben; erőszakos; morálisan szántalmas).¹¹⁸ Juhász József színészi teljesítményét a legtöbb kritika dicséri. A közönség kedvenceivé fogadta a darab kispolgári alakjait: Sólyom Aladár, a SzórNeVál igazgatója túlbuzgó és a főnökéért rajongó titkárnőjét, Galavics Piroskát (Máthé Erzszi) és a vállalat parthú portását, Kóbor Vincét (Gózon Gyula). Szenthe Gézát az ifjú Sinkovits Imre alakította, az ő játékát nem túl pozitívan ítélték meg – ennek oka az „eljátszhatatlan” szerep¹¹⁹ és az élettelen megjelenítés¹²⁰ lehetett. A rendező Marton Endre munkájáról – Demeter mellett – Sebestyén is elismerően ír: „A rendező [...] legfőbb érdeme, hogy a darab bíráló tendenciáját megértette, magáévá tette, [...] élesen, szatirikusan igyekszik ábrázolni a pellengérré állított jelenségeket.”¹²¹

Úgy tűnik, a legtöbb kritika a hibákat ideológiai-világ-nézeti alapon¹²² ítéli meg, és tagadni igyekszik, hogy a színpadra állított világ megfelel a valóságnak. Ezért beszél „realitástorzításokról” s arról, hogy a valóságként feltüntetett alakok és tetteik akár meg is téveszthetik a közönséget.¹²³ A hatalom legjobban attól félhetett, hogy kiderül: a fejétől búzlik a hal.

A kommunista rendszert érintő kritika a szatíra számos eszközével valósul meg (ami biztosan nem került el a párt éber figyelmét): a szocialista bürokratizmus zsargonjában;¹²⁴ az alkalmazottak, elvtársak-elvtársnők buzgóságában; magában a szocialista berendezkedésben; a káderproblematikában; egy eddig periferikus társadalmi réteg felemelkedésében; a „felülről jövő” állandó irányításban; a tartalom nélküli – pusztán reprezentációs célokat szolgáló – rendezvényekben; valamint a lakásproblémában. A bírálat legközvetlenebbül az *Uborkafa* két alakján keresztül nyilvánul meg. Egyikük az idős Loboda bácsi, akinek komoly problémát okoz, hogy a XX. század váltakozó rezsimjeihez és a velük kapcsolatos szociális formalitásokhoz alkalmazkodjon. A másik Góczán Zsófi, akiből az önkényes lakásfoglalás pillanatában robban ki minden ellenszenv a bürokratikus-autoriter rendszer iránt.

A szocializmus ideálját Szenthe Géza testesíti meg – az ő alakján keresztül ismerhetjük meg, hogyan szeretné a párt láttatni magát: „védelmébe” veszi a rendszert, és próbálja csökkenteni felelősségét. A darab végén a tanácstalan, elnyomott és megalázott lakosság a párttól reméli és várja a gyógyírt sérelmeire. A kérdés, hogy ez a heves bírálat ellentételezésének tekinthető-e,

¹⁰⁰ Darvas, József: *Uborkafa*. Urbán Ernő szatírja. *Szabad Nép*, 1953. december 16. 19.; Demeter, Imre: *Uborkafa*. Urbán Ernő szatírja a Nemzeti Színházban. *Művelő Nép*, 1953. december, 23–24., 23f.; Ordas, Sándor: Az „Uborkafa”-vitához. *Ésti Budapest*, 1953. december 21. 4.; R. T.: *Uborkafa*. Urbán Ernő szatírja a Nemzeti Színházban. *Fényszórá*, 1953. december 16.; Sebestyén, György: Az *Uborkafa* előadása a Nemzeti Színházban. *Magyar Nemzet*, 1953. december 15.; Karinthy, Ferenc: *Uborkafa*. Urbán Ernő szatírjájának bemutatója a Nemzeti Színházban. *Irodalmi Újság*, 1953. december 10. 5.

¹⁰¹ Karinthy, Ferenc: i. m. 5.

¹⁰² Sebestyén, György: i. m.

¹⁰³ Darvas, József: i. m. 4.

¹⁰⁴ Karinthy, Ferenc: i. m. 5. és Demeter, Imre: i. m. 23.

¹⁰⁵ Sebestyén, György: i. m.

¹⁰⁶ Uo.

¹⁰⁷ Karinthy, Ferenc: i. m. 5.

¹⁰⁸ Uo.

¹⁰⁹ Sebestyén, György: i. m.

¹¹⁰ Demeter, Imre: i. m. 23.

¹¹¹ R. T.: i. m.

¹¹² Bodnár, György: i. m. 121.

¹¹³ Karinthy, Ferenc: i. m. 5.

¹¹⁴ Sebestyén, György: i. m. és Darvas, József: i. m. 14.

¹¹⁵ Az itt felhasznált majdnem összes kritika ezt állapítja meg, csak Demeter Imre írja a pozitív hősökről, hogy a szerző „[...] hiteles, őszinte és egyéni kifejezést mondhat el a szereplőkkel [...]”.

¹¹⁶ Mesterházi, Lajos: *Uborkafa*. Urbán Ernő szatírja a Nemzeti Színházban. *Színház- és Filmművészet*, 553ff.

¹¹⁷ Sebestyén, György: i. m.

¹¹⁸ Mesterházi, Lajos: i. m. 556.

¹¹⁹ Sebestyén, György: i. m.

¹²⁰ Karinthy, Ferenc: i. m. 5.

¹²¹ Sebestyén, György: i. m.

¹²² Bodnár, György: i. m. és Ordas, Sándor: i. m. 4.

¹²³ Darvas, József: i. m. 7f. és 14ff.

¹²⁴ Darvas József is kiemeli az *Uborkafa* azon pozitív vonását, hogy a bürokratizmust bírálja. I. m. 8f.

vagy az ideológiába vetett őszinte hitről tanúskodik, maradjon megválaszolatlan.

A *Szabadsághegy* című dráma szintén kortárs környezetben játszódik, és kortárs problémákat vet fel. A fiatal Gáli József 1955-ben lát neki a darab megírásának, amely csak mentora, Hágy Gyula segítségével megy át a cenzúrán.¹²⁵ A *Szabadsághegy* hatását egy indirekt politikai dimenzió erősíti fel: 1956. október 6-án, Rajk László újratemetését követően mutatták be – a temetésből tüntetés lett, mely aztán egyik csúcspontját a darab előadásában érte el.¹²⁶ Ez jó példa arra, miként válik a színház „intézménye” a politikai nyilvánosság részévé (hasonlít figyelhetünk meg Németh László *Galileije* kapcsán). Az előadást követően a fiatalság a nyakába véve ünnepelte az író, viszont a darabot megtekintő pártfunkcionáriusok demonstratív elhagyták a nézőteret.¹²⁷

A *Szabadsághegy* az ötvenes években, Budapest vezető rétegének lakhelyén játszódik, látszólagos családi idillben. A Mama politikailag aktív miniszterfiával, Péterrel és másik fiának, Jánosnak feleségével, Zsuzsával él együtt. A házban gyakori vendég a harmadik fiú, a gyárigazgató András is. A fiatalok, hogy megkíméljék a Mamát az igazságtól, azt állítják, János a párt megbízásából külföldön tartózkodik, valójában azonban börtönben ül (ártatlanul), rendszerellenes árulás vádjával. Időközben testvére, Péter és felesége, Zsuzsa egymásba szeretnek. Hamarosan kiderül, hogy Jánost tényleg ártatlanul tartják fogva, és András is egyre inkább lelkiismeret-furdalástól szenved. Az igazságra Pelleg Pista (egy régi barát, aki Jánossal együtt ült börtönben, ugyanazon vád alapján) látogatása folyamán derül fény, aki a Mamát szembesíti a valósággal. A hazugságok láncolata egyre bonyolultabb és feszültebb lesz, mert a Mama is tettet, hogy nem tudja az igazságot. Változást csak János halálhíre hoz: a darab minden alakja feltárja valós énjét, és az igazság ítélszéke előtt felelősségre vonatik.

A korabeli kritika, Gálit a „nép lelkiismeretének” nevezve, szinte kivétel nélkül pozitívan viszonyult a *Szabadsághegy*hez, és – Vitányi János szerint – a közönség is feszülten, érdeklődve adta át magát a darabnak.¹²⁸ Bogáti Péter írásának már a címe rámutat: „Az igazmondás drámája. A Szabadsághegy bemutatója a József Attila

Színházban.”¹²⁹ A továbbiakban a következőket írja: „[...] amíg azt sem lehetett megkérdezni, amiről a *Szabadsághegy* beszél, addig hiába is követeltük a drámától, az irodalomtól a valóságot, az életet, az igazságot.”¹³⁰ A darab olyan problémákat tematizál, amelyek a nyilvános rehabilitációkat követően kerültek napvilágra.¹³¹ Feltárja a társadalmi sebeket, azzal a céllal, hogy megoldást keressen orvoslásukra, és felveti a társadalmi hibák, illetve a szociális (kollektív) felelősség kérdését is.¹³²

Eörsi István a következőképpen jellemzi a darab alakjait: Péter gyengeségből és gyávaságból hazudott, Zsuzsa nem akarta megtörni felfelé ívelő szakmai karrierjét, és András szintén gyáva volt, de ő valójában a szörnyű igazságtól tartott. Eörsi Benedek Árpád rendező egyik nagy hibájának tartja (a sok apró „ízléstelenség” mellett), hogy Zsuzsára mint „női Jagóra” hárít minden felelősséget.¹³³ A kritikák Zsuzsa (Ambrus Edit) alakját és megformálását vitatják leginkább: számító, démoni, racionális, jéghideg szellemi taktika jellemzi, de ugyanakkor polgári érzelmesség is. Pétert (Kőszegi Gyula) viszont szinte kivétel nélkül elítélik; Kőszegi játéka „a frázisember antipatikus vonakodása”, s tovább fokozza a figurának a szerző által ábrázolt kicsinyességét és hétköznapiságát.¹³⁴ Eörsi szerint mind Ambrus, mind Kőszegi kívülről testesítették meg szerepüket.¹³⁵ Joó László mint András realiztikus, jó alakítást nyújtott, de az előadás „sztárja” a Mama (Gobbi Hilda) volt, a *Szabadsághegy* egyetlen, igazi hős(nő)je.¹³⁶ Figurájának érzelmi gazdagságával, precíz alakformálásával, beleélésével, emberségével, szeretetével, gyengédségével és finomságával lenyűgözte a kritikust. Kemény György szerint Gobbi alakítása nélkül szürkeségbe és feledésbe merült volna Gáli darabja.¹³⁷

(A befejező rész a következő számban)

AZ ÖRKÉNY ISTVÁN SZÍNHÁZ DRÁMAPÁLYÁZATOT HIRDET ÖRKÉNY ISTVÁN SZÜLETÉSÉNEK SZÁZADIK ÉVFORDULÓJA ALKALMÁBÓL

PÁLYÁZATI FELTÉTELEK:

A pályázat jelíges.

A műveket 2011. december 31-ig kell benyújtani az Örkény István Színházhoz.

Negyvenéves kor alatt bárki pályázhat. Negyvenéves kor fölött csak olyan szerző jelentkezését várjuk, akinek legalább két színpadi művét korábban bemutatták már, vagy aki drámaíróként még nem mutatkozott be, de már ismert és számottevő szépirodalmi munkássággal rendelkezik.

A pályamű még nem jelent, színre nem került alkotás legyen. A pályamű bemutatható legyen az Örkény Színház művészi és technikai apparátusával.

Tematikai és műfaji megkötés nincs.

Első díj: 1 500 000 Ft.

Második díj: 1 000 000 Ft.

Harmadik díj: 500 000 Ft.

Az EGIS Nyrt. támogatásával.

A pályázat végeredményét az író születésnapján, 2012. április 5-én hirdetjük ki.

A győztes művet, amennyiben a bírálóbizottság megfelelő színvonalúnak ítéli, az Örkény István Színház a 2012/13-as évadban színre viszi.

A díjazott művek előadási joga az Örkény István Színházat illeti. A bírálóbizottság tagjai: Radnóti Zsuzsa, Radnai Annamária, Gáspár Ildikó, Forgách András, Mácsai Pál.

További információ, illetve a pályázat hivatalos kiírása az Örkény István Színház honlapján található.

¹²⁵ Vö. Gáli József. In Multimédiaelemzés a Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban c. kiállításához

¹²⁶ Erről számol be Gobbi Hilda és Rajk László özvegye is. Lásd Gobbi, Hilda: *Közben*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1982, 326. és Szalay, Hanna (összeáll.): *1956 sajtója. Október 23–november 4.* Válogatás. Hely nélkül, Geopen, 2006, 657.

¹²⁷ Vö. Gáli, József: *Szabadsághegy. Új Látóhatár. Irodalmi és politikai folyóirat*, 5. füzet (1981), 288–328., 288.

¹²⁸ Vitányi, János: *Szabadsághegy*. Gáli József drámája a József Attila Színházban. *Színház és Mozi*, IX/41. 1956. október 13. 5.

¹²⁹ Bogáti, Péter: *Az igazmondás drámája. A „Szabadsághegy” bemutatója a József Attila Színházban. Népszava*, 1956. október 7.

¹³⁰ Uo.

¹³¹ Eörsi, István: Gáli József: *Szabadsághegy. Irodalmi Újság*, 1956. október 20.

¹³² Kemény, György: Gáli József: *Szabadsághegy. Új magyar dráma bemutatója a József Attila Színházban. Szabad Nép*, 1956. október 13.

¹³³ Eörsi, István: i. m.

¹³⁴ B. Nagy, László: *Szabadsághegy. Gáli József drámájáról. Művelt Nép*, 1956. október 21.

¹³⁵ Eörsi, István: i. m.

¹³⁶ B. Nagy, László: i. m.

¹³⁷ Kemény, György: i. m.

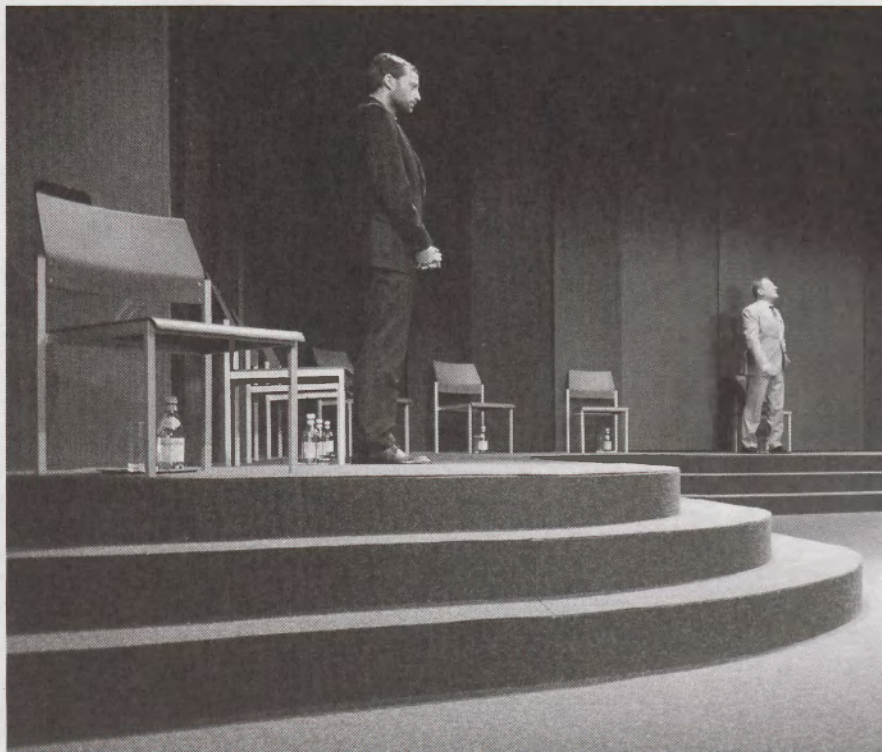
Faluhelyi Krisztián

Apokalipszis itt, utópia ott

A BERLINI THEATERTREFFEN

A berlini Theatertreffen idei válogatásán leginkább mintha egyfajta kompromisszumra törekvés és mindenkinek megfelelni vágyás érződött volna. Öt klasszikus darab és három új – továbbá kettő, aminek a szöveges alapja kevésbé tekinthető önálló drámai műnek. Három előadás az alternatív szférából, három rendező, két produkció az egykori keletnémet régióból, három vidéki, sőt, kisvárosból érkező rendezés (ez utóbbiak hiányát korábban rendszeresen felróták a válogató kritikusoknak), s végül négy új rendező, akiket még sohasem láttunk a Theatertreffenen. S miközben számos fórumon és diskuszió során nyugtázódott, hogy e (talán túlságosan is) közönségbarát és minden igényt kielégítő válogatáson már végképp senki semmit sem kérhet számon (kivéve a korábban majd minden évben meghívott nagy rendezőket és nagy színházakat, akik és amelyek közül idén egy sincs jelen), s a zsűri már-már amiatt volt kénytelen magyarázkodni, hogy korántsem a politikai korrektség jegyében, hanem csak és kizárólag tartalmi alapon válogatott, addig számos diskurzus az idei program hiányait és problémáit is élénken bírálta.

Érdeemes talán rögtön a találkozó egyik leggyakrabban hangoztatott koncepciójával kezdeni, miszerint itt nem a legjobb, hanem a leginkább figyelemre méltó tíz előadás látható minden évben. Míg ugyanis a „leginkább figyelemre méltó” az elmúlt években többnyire az esztétikai innovációt, egy téma szokatlan, újszerű vagy éppen kritikus megközelítését és szemléletét értették, addig az idén a zsűri legtöbbször hallgatott kulcsszavai a *konzekvencia*, a *kidolgozottság* és a *kiemelkedő művészi teljesítmény* voltak. Azaz sokkal inkább előnyben részesítettek olyan rendezéseket, melyek korántsem valamilyen szokatlan, meglepő vagy eredeti ötletre épülnek, viszont konzekvensen és kidolgozottan végigviszik koncepciójukat az előadás egésze folyamán. E szemlélet tükröződött leginkább az olyan darabok beválogatásán, mint Csehov *Cseresznyeskertje* Karin Henkel rendezésében a Schauspiel Köln előadásában, Schiller *Don Carlosa* Roger Vontobel színrevitelében Drezdából vagy éppen *Az ügynök halála* Zürichből Stefan Pucher színpadra állításában. Ez utóbbi ugyan meg volt spékelve jó néhány kivetítővel és kamerával, s szándékai szerint az



amerikai álom a színpadi történésekkel egyidejűleg talán fekete-fehér klasszikus hollywoodi filmként is látható lett volna a háttérben, ám ez csak részben valósult meg. Az ötvenes-hatvanas évekre hajazó színpadi díszlet ugyan tökéletes volt, s jól mutatott fekete-fehérben is a vásznon, ugyanakkor a beállítások, a vágások, a megvilágítás és a jelenetezés technikailag már nem követte, vagy nem tudta pontosan lekövetni a klasszikus hollywoodi film stílusát. Így az előadás végül csak egy kivetítéssel felturbózott, a német színpadokon meglehetősen megszokottnak mondható rendezés képét nyújtotta, amin ha lehet, egy kicsit még tovább rontott a finálé: a tragikus vég után Willy Loman még egyszer visszatér a színpadra, hogy elénekelje a *Velvet Underground I'm set free* című dalát, amit az alkalmilag zenekarrá szerveződött színészek kísérek.

Szerencsére a zsűri korántsem volt konzekvens a legfigyelemreméltóbb fenti koncepciójának tekintetében (sokak számára már így is bőven elégségesnek bizonyult az ötlettel, bár kétségkívül tisztességgel és becsülettel összetákolta előadások száma), így az idén is akadt számos olyan produkció, melyet élénkebb figyelem és diskusziók öveztek.

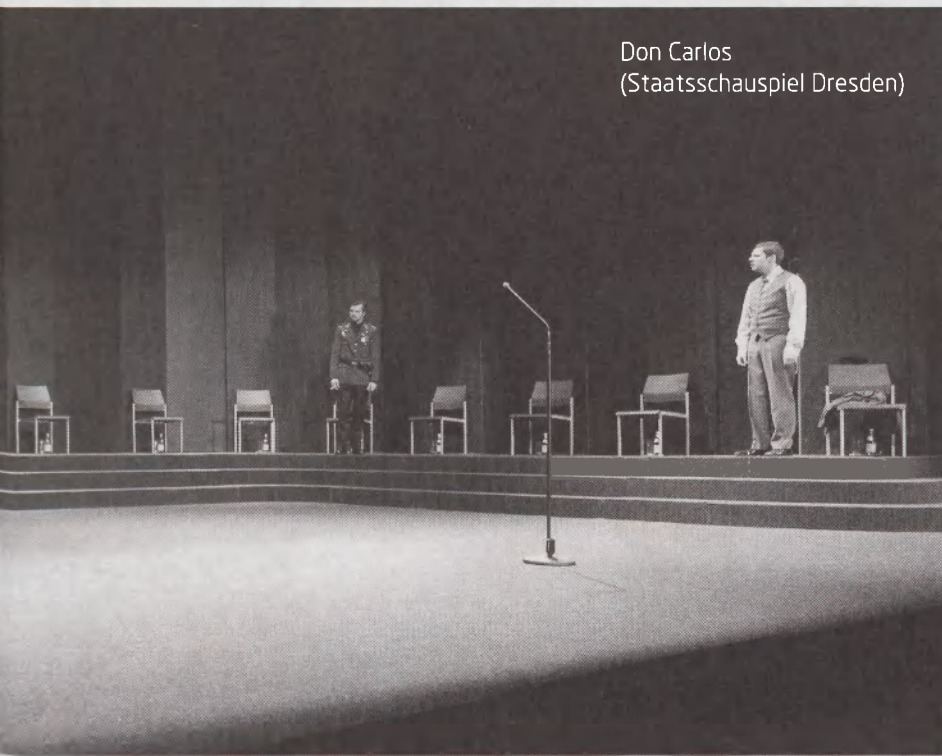


Posztmigránsok és Afrika

Nurkan Erpulat *Verrücktes Blut (Tébolyult vér)* és Christoph Schlingensiefel *Via Intolleranza II* című előadása kétségkívül konkrét politikai állásfoglalás, s a fentiekhez kapcsolódva rögtön itt érdemes kitérni arra is, hogy a „leginkább figyelemre méltó” fogalma sohasem korlátozódott kizárólag formai-esztétikai szempontokra, hanem olyan előadásokra is vonatkozott, amik társadalmi, szociológiai vagy politikai szempontból hívták fel magukra a figyelmet, illetve társadalom- vagy kultúrákritikai kérdéseket vetettek fel. Ezekkel kapcsolatban ugyanakkor felmerülhet az a probléma, hogy

kell-e lennie valamilyenfajta esztétikai minimumnak, amit az itteni előadásoknak is el kell érniük. Erpulat rendezése kapcsán ezúttal meglehetősen hevesen vetődött fel e kérdés, legalábbis a közönségtalálkozón.

A *Tébolyult vér* a berlini Ballhaus Naunynstrasse produkciója, amely azzal az igénnyel jött létre 2008-ban, hogy filmek és színházi előadások létrehozásának elősegítésével támogassa az úgynevezett posztmigrációs generációnak a művészeti és kulturális életbe való bekapcsolódását. Maga a darab Jean-Paul Lilienfeld *A szoknya napja* című, 2008-ban bemutatott és nem nagy visszhangot keltett filmjének motívumaira épül, melynek története Nurkan Erpulat és Jens Hillje átdolgozásában a következő: egy német iskolában egy tanárnő nap nap után súlyosan konfrontálódik a török, arab és kurd diákokkal, mígnem egy nap az egyik táskából előkerül egy fegyver, amit a tanárnő hirtelen magához ragad, majd megkezdi Schillernek az esztétikai nevelésről vallott nézetei elsajátíttatását. S bár az előadást talán onnan is meg lehetne közelíteni, miként interpretálható az *Ármány és szerelem* vagy éppen a *Haramiák* a posztmigrációs generáció szempontjából, a fő problémakör mégiscsak a tudás, a nevelés, az autoritás, a hagyomány, a kultúráköziség, a multikulturalitás és a demokrácia kérdése –



Don Carlos
(Staatsschauspiel Dresden)

David Baltzer felvétele



Pauli Leclaire felvétele



FENT: *Tébolyult vér*
(Ballhaus Naunynstrasse, Berlin)

BALRA: *Az ügynök halála*
(Schauspielhaus Zürich)

ez abszolút figyelemre méltó téma, melynek aktualitását Thilo Sarrazin rengeteg polémia és kritikát kiváltott 2010-es botrányos bestsellere, a *Deutschland schafft sich ab (Németország eltörli magát)* adja. Ebben az író Németország bevándorlóktól való fenyegetettségé mellett igyekszik érvelni.

Az előadás legnagyobb problémája korántsem az, hogy egy politikai állás-

Tanja Dorendorf felvétele

foglalás szimpla reprezentációja, hanem hogy ezt rettenetesen didaktikusan teszi – persze legkevésbé sem egyfajta brechti értelemben. A szereplők meglehetősen sematikusak, a szituációk roppantul közhelyesek: miközben olyan kérdések merülnek fel, hogy vajon a fejkendő viselése vagy tiltása ellenkezik-e jobban a demokrácia elveivel, s a néző egyértelműen szembesül a török és arab diákok Schillerrel való bombázásának problematikusságával, az első lövés eldördülése után – némi hatásszünettel – a tanárnő megállapítja, hogy ez a módszer immáron működik. Hogy azonban senkiben ne hagyjon kétséget a szituáció paradox volta, később fegyverrel a kezében sulykolja a diákokba, hogy „Az erő-



Aino Loberenz felvétele

Via Intolleranza II

szak nem megoldás”. Természetesen korántsem lezárt kérdés, hogy miként lehetséges a másik megértése, hogy hol húzódik a másik kultúrával szembeni tolerancia határa, hogy hol húzódnak a demokrácia határai, olyan evidenciák kinyilatkoztatásánál azonban, mint amilyenekkel a *Tébolyult vérben* találkozunk, valószínűleg mélyebbre is áshatna egy színházi előadás.

Mint ahogy a *Via Intolleranza II* mélyebbre is ás. A tavaly augusztusban elhunyt Christoph Schlingensief utolsó előadása a rendező életének egyik legmonumentálisabb projektjéhez kötődik. Schlingensief a kilencvenes évektől rendszeresen utazott Afrikába, s egyre jobban foglalkoztatták a kontinens kultúrái, mítoszai, történelme; rendezéseiben innentől kezdve rendre megjelentek a kolonializmus kérdései is, mígnem megszületett az Afrikai Operafalu létrehozásának terve. A szándék nem kizárólag Afrika önzetlen megsegítése – hiszen miért is akarunk folyamatosan segíteni Afrikán, kérdezi Schlingensief, amikor magunkon sem tudunk –, hanem hogy mi, európaiak egyben tanuljunk is tőlük, mégpedig olyan dolgokat, melyek a mi kultúránkban már régen veszendőbe mentek. Az alapkövetelre végül 2010. február 8-án került sor Burkina Fasóban, mintegy harminc kilométerre keletre az ország fővárosától, Ouagadougoutól.¹

A *Via Intolleranza II* még nem az operafalu produkciója, sokkal inkább egy annak megvalósulásához

kötődő előadás, ám korántsem dokumentumszínház. Címében Luigi Nono *Intolleranza 1960* című egyfelvénás operájára utal, melyet az 1961-es Velencei Biennálén mutattak be. A mű erőteljes tiltakozás a rasszizmussal, az intoleranciával és az erőszakkal szemben, sokkal fontosabb azonban, hogy Nonónak az operáról való gondolkodása erősen hatott Schlingensiefre és valószínűleg az operafalu utópikus gondolatára is. Schlingensief szerint az opera megszünteti az élet és a művészet elválását, érzelmi, politikai és társadalomformáló erővel bírhat, olyan erővel, ami mára az európai kultúrából már valószínűleg kiveszett.

Az előadás – miként azt Schlingensieftől megszokhattuk – francia, német és mooré nyelvű szövegek, zene, dalok, intenzív színészi játék, tánc s számtalan dokumentumfelvétel multimediális kollázsa – sokszor egyidejűleg. Tematikusan ugyancsak belesűrített mindent, ami életének utolsó szakaszában foglalkoztatta: Európa viszonyát Afrikához, az operafalu építésének nehézségeit és a saját betegségén való felülkerekedést. Az előadás mindvégig vékony mezsgyén egyensúlyoz fikció és valóság között, szokatlan humor jellemzi, s meglehetősen nehéz eldönteni, melyik jelenetet kell komolyan venni, melyiket nem – mint például a Goethe Intézet köszöntőbeszéde esetében, ahol is szó esik az

A mű című
Jelinek-előadás
(Schauspiel Köln)

Klaus Lefebvre felvétele

¹ Az Afrikai Operafalu honlapja további részletes információkat nyújt a projektről és megvalósulásának folyamatáról: <http://www.operndorf-afrika.com/de/home.html>



operafalu építésének a körülményeiről, az előadás létrehozásáról, a pénzhiányról, s végül adakozásra szólítják fel a közönséget az operafalu javára. Nem mentes az előadás az (ön)íroniától sem, különösen azon jelenet, melyben Schlingensiefel hálát ad Istennek, hogy tudórákja van, hiszen ezek után többen és erőteljesebben fogják támogatni az operafalu projektjét. S e gesztus leginkább akkor hatol mélyre, ha egy pillanatra belegondolunk: a brüsszeli ősbemutatón még magának Schlingensiefelnek a szá-



Anna Stöcher felvétele

A résztvevők (Burgtheater, Bécs)

jából hangzottak el e mondatok, ott ugyanis még ő játszotta önmagát a színpadon. Sikerül tehát maximálisan megvalósítania operaeszményét: a *Via Intolleranza II* kétségkívül elmos minden határt élet és művészet között, anélkül, hogy ezzel megszüntetné az élet komolyságát vagy a művészet játékosságát.

Nature strikes back!

Úgy tűnik, a tavalyi után az idén sem múlhat el találkozó Elfriede Jelinek nélkül. Karin Beier a Schauspiel Köln előadásában ezúttal három darabját fűzte egymás után: a 2003-as születésű *Das Werk (A mű)* középpontjában a Salzburgtól délre eső kapruni erőmű áll, amit a húszas évektől kezdve jó negyedszázadon keresztül terveztek és építettek, s végül 1955-ben fejeztek be. Az erőmű már építése során is számos emberáldozatot követelt – kiéheztetett és agyondolgoztatott kényszermunkásokét a náci időkben, szerencsétlenül jártakét a negyvenes–ötvenes években –, s már az ötvenes évektől az osztrák kultúra meghatározó mítoszai közé tartozott, majd 2000-ben került ismét a hírek középpontjába, amikor is tűz ütött ki az egyik alagútban, s a mintegy százötven ember halálát okozó eset Ausztria legnagyobb katasztrófája lett a második világháború óta. Az *Im Bus (A buszban)* egy 1994-es müncheni közlekedési balesetet tematizál, melynek során a hanyag mérnöki munka következtében egy busz egy hirtelen keletkező kráterbe billent egy metrőépítkezés közelében. S végül a harmadik darabot, az *Ein Sturz (Egy beomlás)* címűt kifejezetten a Schauspiel Köln számára írta Jelinek, ebben pedig egy 2009-es helyi katasztrófát dolgoz fel: a kölni levéltár és két szomszédos épület egy építkezés következtében történt beomlá-

Silke Winkler felvétele



A bunda (Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin)

sát, aminek oka részben számos előírás megszegése, részben bürokratikus szabálytalanságok sorozata volt. A *Das Werk/Im Bus/Ein Sturz* című előadás így tehát három katasztrófán keresztül a technika, a fejlődés és a profittermelés bővületében élő embernek a természettel szembeni elbizakodottságát veszi keresztűz alá.

Karin Beier rendezése sok szempontból Nicolas Stemann Jelinek-interpretációira emlékeztet a színpadkép (a színpadi káosz!), a színezvezetés és a zenehasználat tekintetében is. Az előadás kulcsdarabja *A mű*: a hatalmas, többnyire sötét színpadon halottak tömegei kísértének – a náci idők kényszermunkásai, balesetet szenvedett mérnökök és munkások –, majd gigantikus férfikórossá szerveződnek. A darab második fele az előadás egyik csúcspontja: a Jelinek-szöveg valóságos apokaliptikus oratóriumává válik Beier rendezése nyomán. A második felvonásban az *Egy beomlás*ra esik nagyobb hangsúly: a kölni levéltár beomlásának története ironikus szatíraként kerül színpadra. A darab apatikus irodai dolgozókkal indul, akik unottan tologatják ide-oda asztalaikon az irataikat, nyitogatják laptopjaikat,

s enerváltan sétáfikálnak fel s alá, mígnem az elemek el nem árasztják a színpadot: a föld csak jelképesen, Kathrin Wehlisch felkavaró alakításában, míg a víz ténylegesen is. Beier színpada a produkció végére ugyanis teljességgel vízben úszik. Ekkor következik az előadás másik csúcspontja: a Föld és a Víz megkapó kettőse, s ez az a pont is egyben, ahol a rendezés kissé elkanyarodik a stemanni világtól. Az elbizakodott ember végül csak annyit tud folyamatosan hajtogatni: „Ki a bűnös?” Folyamatosan, ám egyre hasztalanabban.

„such a lonely little girl in a cold, cold world”

A találkozó egyik legizgalmasabb darabja kétségkívül Stefan Bachmann *Die Beteiligten* (*A résztvevők*) című rendezése volt a bécsi Burgtheater előadásában, amiben nem kis szerepe van magának az alapműnek.

Kathrin Röggla alkotása minden bizonnyal az elmúlt évek drámatermesének egyik legfigyelemreméltóbb teljesítménye, melyben az író a '98-ban, még tízéves korában eltűnt (mint kiderült: elrabolt), majd nyolc évvel később, 2006-ban váratlanul előkerült Natascha Kampusch történetével foglalkozik, akinek kiszabadulása óriási médiaesemény volt hónapokon keresztül az egész világon. A hirtelen médiasztrákként kezelt Kampusch aztán 2008-ban maga is talk show-vezetéssel próbálkozott, 2010-ben pedig *3096 nap* címmel megjelent önéletrajza. Röggla érdeklődése elsősorban arra irányul, miként kezelte a társadalom és a média Kampusch felbukkanását, így a darab az egész média-közeg, továbbá az osztrák társadalom és kultúra kritikájaként is olvasható. Szereplői az eset tipikus másodvonalbeli képviselői közül kerülnek ki – a kvázi-barát, a szívesen lenne újságíró, a pseudo-pszichológusnő, a valamiféleképpen szomszédnő, az „optimális” tizenégy éves és az elbukott tehetség-utánpótlás –, akik folyamatosan segítik, tanáccsal látják el, óvják és védik, menedzselik, továbbá folyamatosan analizálják és kritikával illetik a lányt. Sőt, azt is megmondják, mit gondol (mit kell, hogy gondoljon), figyelmeztetik, ha nem akar áldozatként tekinteni magára, és megrökönyödnek, ha boldog jövőről és anyaságról mer álmodozni azok után, amin keresztülment. A darab igazi teljesítménye a nyelvi formája: a szereplők mondatai ugyanis függő beszédben fogalmazódnak meg, mégpedig úgy, mintha Kampusch idézné őket. Az egész mű mintha egyetlen monológ lenne, melyben Kampusch felidézi, melyik szereplő mit mondott neki, és hogyan vélekedik róla – ő maga azonban nem szerepel a darabban, sőt még csak a neve merül föl; az ő perspektívájából megfogalmazott mondatok a szereplők szájából hangzanak el, azaz végül ki-ki a saját gondolatait mondja, csak éppen kétszeres elidegenítéssel, távolságtartással. E különös forma révén képlékennyé válik az én és a másik viszonya, ami ez esetben az áldozat és a tettes dialektikáját is érzékelteti: a magára áldozatként tekinteni nem tudó, így az áldozat szerepének eljátszását megtagadó Kampusch mármár bűnössé válik, a társadalom pedig az ő áldozatává.

Röggla tehát nem takarékoskodik a cinizmussal, ám Bachmann-nak még ezt is sikerül megfejeznie. Rögtön a darab elején, mielőtt még a függöny felgördülne, Kampusch története a *Piroska és a farkas* meséjeként idéződik fel – csak hogy ebben az átiratban Piroska 3096 napig raboskodott a farkas gyomrában. Az első jelenet színpadképének vizualitása remekül illeszkedik Röggla szövegéhez: a szereplők folyamatosan a színpad bal szélén álló kamera felé fordulva beszélnek, így egyidejűleg látjuk őket oldalról élőben, a kamera szemszögéből pedig – amit akár Kampuschéval is azonosíthatunk – a színpad hátsó falára vetítik ki őket óriási méretben. A továbbiakban Bachmann ugyancsak szá-

mos utalással tüzdeli meg a darabot: az első jelenetet záró botrányos, betiltott '86-os Falco-sláger, a *Jeanny* a fizikai erőszak, a tettes és az áldozat kibogozhatatlan viszonyának tematizálása révén kap helyet az előadásban; *A muzsika hangjának* egy jelenete az osztrák történelem és kultúra reprezentációjaként, mintegy kulturális kontextusként pereg a háttérben, míg *A majmok bolygójára* hajazó képsorok az emberi társadalom és civilizáció kontextusa felől értelmezik a Kampusch-történetet. S miközben egy-egy jelenetben az összes szereplő a lány alteregójának mutatkozik, s már végképp eldönthetetlen, hogy a társadalom Kampuschsal vagy önmagával hadakozik-e, a *Kill Bill* zenéje festi alá a záró képet. A számos különböző kulturális utalás ellenére Bachmann-nak sikerül rendkívül egységes, különösen hátborzongató és sötét atmoszférájú előadást teremtenie.

Tévétra került vagy éppen tévelygő lánykákból végül Herbert Fritsch *Nórájának* köszönhetően sem volt hiány a találkozón, a rendezés ugyanis messze elköszön a hagyomány azon fő sodrától, mely Nórára az emancipációs törekvések egyik úttörő figurájaként tekint. Nem véletlen, hogy az oberhauseni színház előadását a leggyakrabban csak posztfeminista horrorkabinetként emlegették. Az idén hatvanéves Fritsch, aki mindeddig még soha nem kapott meghívást a Theatertreffenre, az idei találkozó egyik nagy meglepetéseként most rögtön két darabban is jelen volt. Fritsch színészként kezdte a pályafutását. A nyolcvanas évektől fotóval, filmmel és számítógépes animációval is foglalkozott, s csak a kilencvenes években rendezett először színházban, míg nemrégiben immáron nagyjátékfilmmel is próbálkozott. A találkozóra meghívott mindkét darabjára jellemző egyfajta erős stilizáltság, esztétizáltság, expresszív-groteszk játéktípus, meseszerűség, csak hogy míg *A bunda* társadalomkritikája inkább ironikus-komikus irányba fordul, addig a *Nóra* inkább horrorisztikus rém-mesévé válik.

Fritsch figurái mintha egyenesen egy Tim Burton-filmből léptek volna elő: Nóra már a darab elején sem az a csicsergő kis madárka, akire a szöveg utal, sokkal inkább egzaltált, neurotikus és hisztérikus félőrült, folyamatosan sikoltozik és nyög (s mellel nem „A kutya mindenségét!” kimondására vágyik mérhetetlenül – miként az a Németh László-fordításban olvasható –, hanem sokkal inkább „A kibaszott kurva életbe!” kívánkozik a szájába). A férfi szereplők kivétel nélkül szexuálisan frusztrált figurák, akiknek minden egyes mondatát és közeledését Nóra fenyegető veszélyként és támadásként éli meg – ahogy Lindénéét is. Fritsch alaposan ki is aknázza a szöveg lehetséges szexuális utalásait, így Nóra számára a XIX. század szexuális elfojtásokkal teli patriarchális polgári világa horrorisztikus rémálomként elevenedik meg, aminek következtében esélye sincs a történetek következményeként független, emancipált nővé válnia. A darab végét kissé megkurítva – azaz Torvald elhagyásának megfontolt, határozott és higgadt indoklását lespórolva – sokkal inkább tűnik úgy, hogy Nóra egy hirtelen elhatározástól vezérelve lép ki a közös otthonból, még nagyobb bizonytalanságot hagyva maga után férjében és a nézőben is...

Rákóczy Anita

Számoljunk, papa

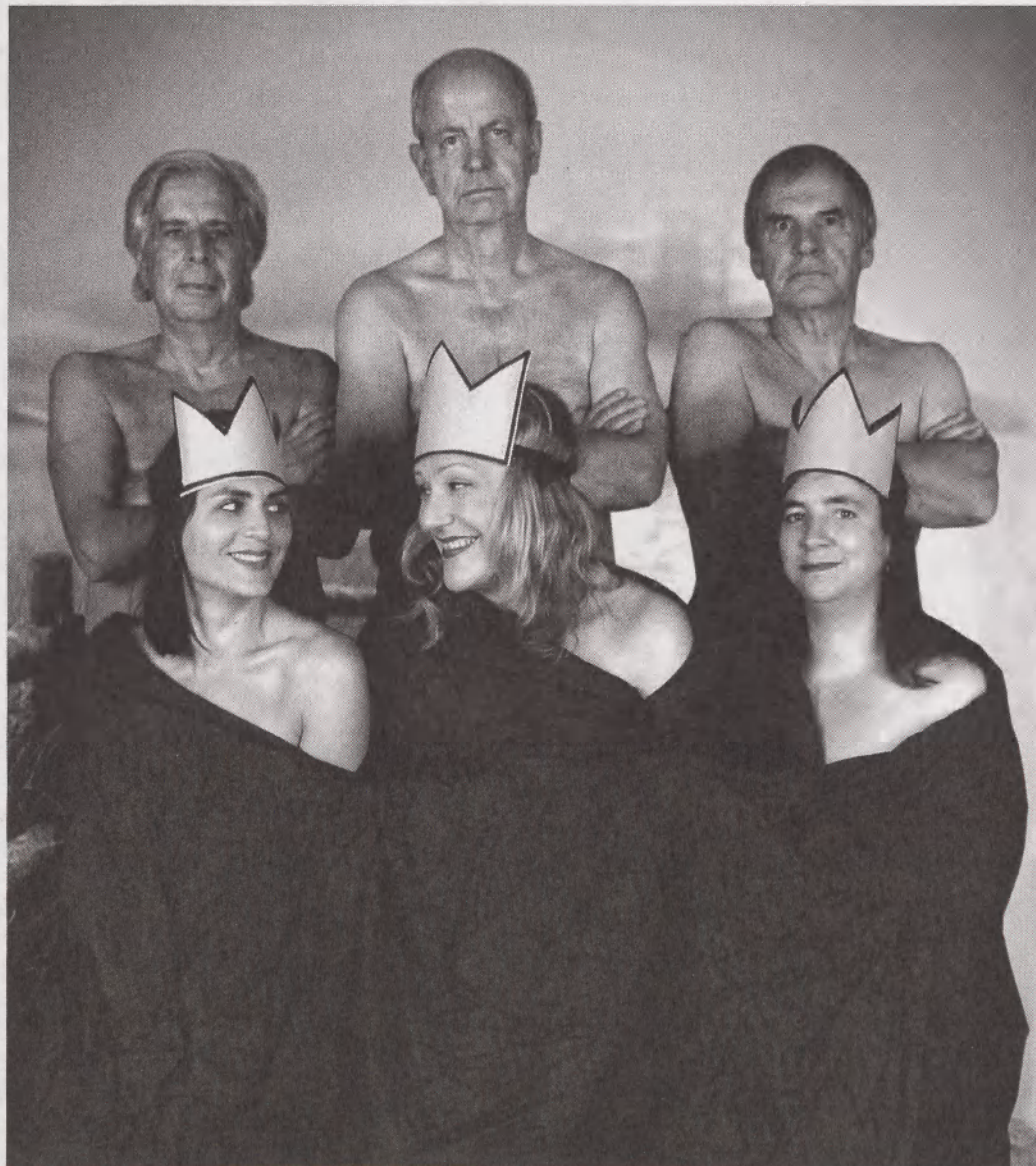
A TESTAMENT A THEATERTREFFENEN

Minden öreg ember Lear király.
A ki fegyvertársa volt,
Azt elvitte a halál.
A ki él, az néki holt,
Más vonzalmat s kapcsokat talál.
Az ifjúság meg magának él,
S nincsen abban értelem,
Ha az aggkor így beszél:
Jer és öregedj velem.¹

(Johann Wolfgang von Goethe)

Tettél félre pénzt a nyugdíjas-korodra, papa? Ki fog a mostoha-anyámra vigyázni, ha meghalsz? Mennyi lesz az örökségem? Beszámít, hogy a bátyámnak már gyerekei vannak? Ha már nem tudod ellátni magad, és hozzám költözöl, ugye, nem akarsz magaddal hozni a fúrógépedet?

A 2011-es Theatertreffen számomra legkülönlegesebb, három felkiáltójeles élménye egy független társulat, a She She Pop TESTAMENT című dokumentarista színházi előadása volt. A berlini Hebbel Am Ufer, a hamburgi Kampnagel és a düsseldorfi FFT koprodukciója Shakespeare *Lear királyát* dolgozta fel, csak hogy a klasszikus narráció helyett a Lear és három lánya közötti generációs konfliktust bontotta ki, illetve használta kiindulópontul ahhoz, hogy a jelenről beszélhessen. A színész alkotók meghívták saját (!) apjukat a színpadi térbe, meghívták családi együttlétre, hogy nyílt színen, a *Lear király* felvonásai mentén – amelynek szövege kivetítón végig követte az előadás fonalát – szót ejtsenek erről-arról. Csak amúgy merészen, tabukat nem kímélve, időről, pénzről, öröklésről, öregedésről. De az élet-



ben nem sikerül mindenre választ kapni, így találékonyan befektették apjukat egy koporsóba, hátha majd akkor, az utolsó (utáni) szó jogán fény derül az igazságra – vagy legalább valamire. A bankkártya kódjára, a homoszexuális fiát elfogadni képtelen apa egykori meleg kalandjaira a katonaságban, ki nem mondott és magukkal eltemetett érzésekre.

A She She Pop hétfős, Berlinben és Hamburgban működő performansz-kollektíva 1998-ban alakult ugyanannak a giesseni egyetemnek a diákjaiból, amelynek alkalmazott színháztudomány szakán a Rimini Protokoll alkotói is végeztek. A társulat állandó tagjai Sebastian Bark, Johanna Freiburg, Fanni Halmburger, Lisa Lucassen, Mieke Matzke, Ilia Papatheodorou és Berit Stumpf.

¹ *Rímek, példaszók, szelíd xéniák.* Dóczi Lajos fordítása.

A *TESTAMENT* az első alkalom, hogy a She She Pop az interaktív színpadi forma helyett klasszikus darabot, zártabb struktúrát választott – máskülönben a közönséget radikálisan bevonják művészi döntéseikbe, konferenciaasztalok vagy tábortűz körül, báltermekben és gyertyafényes vakrandikon zajló előadásaiskba.

A háttérben három üres vászon. Egy tábla előtt nő áll, a szívéhez hozzáérősítve valami, mint egy lélegeztetőgép. Jobbra a *Lear király* kivetített első oldala látható, balra három fotel és három mikrofon. A térből feltűnnek a lányok (az egyikük fiú), egyesével előlépnek, és az apjukról kezdenek beszélni. Majd, miközben a táblába befűzött drámaszöveg elérkezik Lear színre lépéséhez – a lányok bekarikázzák, hogy „a király jön” –, egymás után előkerülnek az apák is harsonaszó kíséretében, egy szuszszanasra megállnak a gyerekeik mellett, majd leülnek a fotelekbe regnálni teljes pompájukban, amíg tehetik. Mindegyikükön fodros gallér, egyébként átlagos apák farmerban a hetvenes korosztályból, csak egyencsizmájuk jelzi uralkodói mivoltukat. Ekkor a fehér vásznakon megpillantjuk a három férfi közeli képét. A gyerekek odaállnak nemzójük elérhetetlen megaportréja alá, és Frank Sinatrával énekelnek egy kis figyelemért, együtt töltött időért könyörögve: *I know I stand in line until you think / You have the time to spend an evening with me...*

Az előadás legalább három dramaturgiai síkon zajlik, melyek medrét a *Lear király* adja: a dráma egyes kulcs-



feldolgoz egy tabuként kezelt témát, hanem a forma keresését is tematizálja – a kudarcokat is –, reflektál a feldolgozás módszereire, a szereplők hozzáállásának, lelkiállapotának változásaira – mintha a saját apjukkal készített mélyinterjúk színpadra vitele mellett állandó feladat lenne a próbák teljes folyamatának megmutatása, a vele járó kitárulkozás, exhibicionizmus, méltóságvesztés, megaláztatás minden aspektusával.

2009. augusztus 9. – első próba az apákkal. A lányok-fiúk fülhallgatót vesznek fel, mint mindig, ha időutazást tesznek a múltba, és így hallgatják akkori önmagukat. *Oral history*. Ebben az időszakban költözött az egyik apa a fiához egy időre, és véletlenül beletört valami üveget a mosogatóba. A fia diszkrétan összeszedte a szilánkokat, és azon töprengett, hogy vajon szólnia kéne-e érte, vagy nem. A fiatalok tervezik, hogy milyen legyen az új show – kell egy dráma a nyugdíjba menéstől való félelemről, a pénzről, az árulásról. Elhatározzák, hogy meg kell rendezni, meg kell írni az apák szerepét, hiszen „mi vagyunk a főnökök itt (végre valahol), mi döntjük el, mi történjék a színpadon, bárhogy próbáljuk is eltitkolni”.

Elkezdődik a vagyonfelosztási jelenet, ahol Goneril, Regan és Cordelia kiválik a többiek közül. Az apákkal felolvastatják Lear monológját, majd Goneril megmagyarázza nekik a király szándékát, végül is civilek, kell nekik az értelmező segítség: Lear élve osztja szét az örökségét, úgy, hogy retorikai versenyt rendez a lányai között. Ölelő karokra van szüksége, együttérzésre, hiszen éppen feladni készül a hatalmát, a vagyonáról önként lemondva is igénye van arra, hogy tiszteljék és becsüljék, hiába lett fogatlan oroszlán. Kompenzációt akar. Szeretetkinyilatkoztatást az ingatlanjaiért cserébe.

A She She Pop tagjai az apjukkal való kapcsolat összes terhelt pontját tisztázni akarják, mert tíz-tizenöt év múlva ők fognak gondoskodni róluk, addig kell ezt



Doro Tuch felvételei

jelenetei mentén halad a színpadi történés, a vonatkozó részeket vagy felolvassák, vagy a kivetítőn olvasható, miközben a lányok a táblán szövegkiemeléssel vezetik a szemünket, hogy mire figyeljünk. Közben pedig kérdés-felelet formájában folyik a párbeszéd apák és utódaik között, a szembesítés; a She She Pop tagjai pánik-szerű gyorsasággal igyekeznek elvégezni a „megkésztet előkészületeket” a generációváltáshoz, amíg lehet, amíg a kétórásra szabott játékidő és a szintén behatárolt életidő engedi. De a *TESTAMENT* nem elégszik meg ennyivel: dokumentálja és fázisonként rögzíti az előadás létrejöttének teljes ívét. Nem áll meg ott, hogy kiemel és



megtenni, amíg lehet, amíg a múlt még nincs elérhetetlenül távol, amíg a halál közelsége nem értékeli át mindent minden mindegyé, amíg a felek a generációs szakadék mindkét oldalán tudnak beszélni, és meghallják a másikat. Miért undorodtál mindig a testi dolgoktól? Haragszol, hogy nem végeztem egyetemet? Az örökségtől függünk, ez nem fair. Harminckilenc éves vagyok, és nincs gyerekem, nem is lesz, ez baj, papa?

Közben az apák feszengenek, az egyikük közbekiált: mindennek konfliktusszaga van itt! Limitáljátok a konfliktusokat! Majd a táblához lép, és nekilát a válasznak. Ő fizikus, és nem akar ilyen érzelmes beszélgetésekre belemenni – egyenletrendszerrel vázol fel, amely a Lear és lányai közötti relációt elemzi a vagyon és a szeretet összefüggésében, és jó pedagógusként módszeresen levezeti, hogy a lányok szeretetmegnyilvánulása az apa „anyagi” tartományát mozgósítja. A férfi láthatóan komolyan veszi a feladatot, és a tőle telhető legtöbbet szeretné kihozni belőle, mégis, ez a színpadi „példa” gyönyörűen mutatja, hogy nem elég a nehezen kimondható kérdéseket megszülni és feltenni ahhoz, hogy választ is kapjunk rájuk. Föl kell készülni arra, hogy nem az a válasz jön, amire számítottunk, nem úgy jön, ahogy vártuk, ahogy a férfi lányának kifakadása is jelzi: „Kösz, papa, de kihagytad azt, amit én kérdeztem. Mi van, ha nem lesz gyerekem? A bátyámnak két gyereke van, az örökség fele mégis az enyém. Ez nem igazságos...”

Ha már számolunk, csináljuk komolyan. Belemenősen. Nézzük meg, papa, hogy hetente hány órát töltesz a bátyám gyerekeivel kulturális nevelés ürügyén – libben a táblához ezúttal a lány, és kisvártatva kijön az eredmény, hogy az apa tizenegy és fél éve heti négy órát szán az unokákra. Közben Sebastian Bark apja elővesz egy külön erre az alkalomra tartogatott verset, amit egy rokona Sebastian konfirmációjára írt – viselkedj már úgy, mint egy férfi! Ne legyél homokos! A fiú éppen kikérné magának a jó tanácsot, mikor apja megpendíti a közönségnek, nyilván elfogadása jeléül, hogy az utolsó fillérig fizeti meleg fiacskája dekonstruktivisták oktatását. Ezalatt a lány kiszámolta, mennyit ér a gyerekfelügyelet pénzben kifejezve, egy nyugdíjas fizikus harmincöt eurós óradíját alapul véve, unokánként folszorozva – apuci 229 320 eurót „költött rájuk” az első unoka születése óta. A gyerektelen lány kompenzációt kér. Az apa erre ki akar szállni, ő nem fog bajt hozni a családra, nem akar tovább részt venni a próbafolyamatban.

A második felvonásban Goneril és Regan csúnyán megnyirbálják Lear kíséretét. Kinek mit jelenthet ma az a száz lovag? Mi történik akkor, ha az egyik lány kénytelen lesz apját annak frankfurti házából a saját berlini lakásába költöztetni, amikor úgy hozza a szükség? Már látjuk is a két ingatlan alaprajzát: vajon elférnek-e Peter könyvespolcai, a száz kísérő? Nemigen. Meg kell tanulnod elengedni a dolgokat, papa. Peternek tetszik a többgenerációs együttélés gondolata – lerajzolja, milyen legyen a szobája. Kell bele egy íróasztal, egy kis könyvespolc, egyenesen a lánya konyhájába nyíljon, és a hűtő legyen tele sörrrel és finomságokkal. És a Lichtensteinképet is hadd vigye magával Berlinbe, amit még New Yorkban vett 1969-ben, a holdra szállás napján. Az apa szerint Learnek státuszvesztése van, a lányai kíséroról kísérorre kiszolgáltattottabbá teszik. Mi a száz kísérő?

Egy kabát, ami melegen tart. Ezt nem szabad eltépünk. Kell, hogy maradjon nekünk valami. Ez a generációk közötti szerződés része. Nem járja, hogy itt a színpadon csak követeléseket és elvárásokat hall, és igenis viszi az elektromos fúróparkját, a biciklijét, a trombitáját: „addig van meg a méltóságom, amíg meg tudom tartani a fúrot...”

Össztánc következik a *My dear hard working daddy works his life away* kezdetű számról, felejthető, szerencsére ez is hamar elmúlik, mint minden más. Aztán egy lány lép a mikrofonhoz, és elkezd beszélni. Használati utasítás öregedő apánk ápolásához, rengeteg humorral, aztán lassan, észrevétlenül finom átmenettel komolyra fordul a szó. Vegyük rá, hogy gyakrabban váltson alsóneműt, sokat játsszunk vele, észrevétlenül töröljük le a vizeletet a véccéje padlójáról, vágjuk ki az orrából a szórt, cseréljük a tasakot az ágya mellett, mosolyogjunk, olvassunk neki, beszéljünk hozzá, mintha értené – egy ponton abba hagyom a jegyzetelést. Ezen a monológon nem lehet kívül maradni.

Az apák zenére felsorakoznak a színpad elején, és bemutatkoznak: közlik a nevüket, életkorukat és gyerekeik nevét. A lányok ekkor leveszik róluk az inget, és belebújnak ök maguk, nemzőik meg ott maradnak atlétában. Az utódok beleülnek apjuk foteléba, felvesznek egy-egy koronát, arcuk sugárzik a boldogságtól, eljött az ő napjuk, átvették a hatalmat, az apák meg állnak kismemmetten. A lányok tovább vetköztetik őket, lecsatolják az óráikat – köszönet ezért a brutális és pontos mozdulatért –, mindent magukra aggatnak győztes mosollyal, ők pedig ott pislognak előttünk így hetven fölött, az öregedés félreismerhetetlen jeleit magukon viselő, meztelen felsőtesttel, alsógatyában.

Itt akár be is fejeződhetne az este, de a negyedik és ötödik felvonás még hátravan. A *TESTAMENT* egyetlen hibája, rendezői tévedése a túl erős felvonásvégek: mindegyik elmenne előadászárlatnak, így aztán sajnos háromszor-négyszer is befejeződik a darab. Lear és Cordelia találkozásakor például kijön egy lány a színpad elejére, akinek az apja nem vállalta a projektben való részvételt, és elmond egy monológot. Tisztán, egyszerűen. Az apja egyre idősebb lesz, nem lehet már vele hadakozni, de ő megtalálta a módját, hogy semmi ne maradjon elrendezetlen közöttük. Megbocsát neki. És elkezd felsorolni, hogy pontosan mi mindent, majd a többiek is csatlakoznak, és kórusban kiáltják bele a levegőbe a megbocsátanivalójukat. A katartikus pillanatok után mehetnénk haza megtisztulva, de gyanakszom, hogy vár még ránk valami, hiszen ott van még az utolsó felvonás. A lineáris építkezés nagy veszélye a kiszámíthatóság. Ekkor kerül elő a papírkoporsó, amelybe belefekszik az egyik apa. Rácsukják a fedőt. Hogy vagy, papa? Jól. Kicsit sötét van itt. Majd minden gyerek odaül mellé egyesével, és felteszi neki megkésett kérdéseit. Mi legyen a sírkövedre írva? Ezt tényleg nem árt előre tisztázni. Végül, a vidám Frank Sinatra-dal kíséretében, egymásra befekszik mindenki a koporsóba. Itt találkoznak a generációk.

A Theatertreffen Fesztiválon való részvételemet a budapesti Goethe Intézet tette lehetővé



Thomas Aurin felvétele

FENT:
A Rajna kincse
(Staatsschauspiel
Dresden)

BALRA:
Castorf rendezése:
A játékos

A Wiener Festwochenről mint fesztiválról nehéz áttekintést adni. Ahhoz mindenesetre öt hétig Bécsben kellene tartózkodni, ami nem lehetetlen, de nem is lehetséges. A napok eltelnének, mert nemcsak esti előadások vannak, hanem nappaliak is, utcai gyűldék, karneválok, koncertek, kiállítások, vetítések, helyspecifikus produkciók raktárakban, külvárosi helyszíneken (busz szállítja a központból a nézőket), egyszemélyes bódében és többezres köztereken, a glóbusz különböző pontjairól érkezett egy- és sokszemélyes társulatokkal. Nincsenek műfaji határok, opera, tánc, hagyományos színmű és a három keveréke éppúgy előfordul, mint fikciós klasszikus és dokumentarista vagy verbatim dráma, multimédiás performansz. Névtelen csoportok és nagy nevek váltják egymást, itt van Sellars, Bondy, Chéreau, Castorf, Marthaler, LePage és sokan mások. Rengeteg a direkt politikai vagy demonstratív színház, az osztrák parlament elé roma művészek installációit állították ki a hivatalos programban, kíváncsi lennék, meg lehetne-e csinálni ugyanezt nálunk. Bécsben persze kiegészítő programok is vannak hozzá, filmvetítés, eszmezsere az európai migrációról, a rasszizmusról. Hogy mást ne mondjak, Peter Sellars elkészítette két éve itt bemutatott *Othellójának* folytatását, a „Desdemona-projektet”, melyben a nevezett hölgy a síron túli afrikai neve-

Koltai Tamás

A klisé és a helynélküliség

BÉCSI ÜNNEPI HETEK

lőnjével beszélget az évszázados kolonializmusról és egy másfajta jövő reményéről, közben pedig kicserélik egymással a dalaikat.

Más aura ez, tőlünk kétszáznegyven kilométerre, még csak nem is hasonlít a miénkre.

Európa. S benne a világ.

Próbálok szortírozni a lehetőségeimet, koncentrálni valamire, ami jelenségként értékelhető. Frank Castorfot például régóta igyekszem megérteni, és most itt van ő is, meg a tanítványa is, Márton Dávid, akit Magyarországon alig valaki ismer, Berlinton Bécsig viszont jó neve van, sokat rendez, és díjakat zsebel be. A harmincöt éves fiatalember zongoristának tanult Pesten, Berlinben folytatta a Hanns Eisler Zenei Főiskolán, le is telepedett a német fővárosban, onnan járja be Európát. Színházi rendező, aki operákat rendez, mondanám egy szuszra. De ez egyrészt nem igaz, mert hiába *Lulu*, hiába *Wozzeck*, nem Berg zenekara szól, nem operisták énekelnek, ahogy Wagner sem az „eredeti” Wagner *A Rajna kincse*ben, amit Bécsben



David Baltzer felvétele

hasson, ellenkezőleg, a kerti medencéről kiderül, hogy az is függöny, ha „belemenek”, leszakad. Egy másik, ugyancsak kamerázott jelenetben a szereplőket talpas papírfigurák helyettesítik, az elbeszélő-narrátor Alekszej Ivanovicsnak negyed-óráig csak az ember méretű hüvelykujját látjuk, ahogy megragadja és tologatja a bábokat. A klisészerűség áthatja a játékot, a nagymamát alakító fiatal színésznő pár percig vénasszonyosan rikácsol-sipákol, aztán „elfeledkezik” róla, ettől kezdve normálisan, azaz hangosan, modulálatlanul, nyersen és pszichológiamentesen beszél – mint a többiek. A klisé az orosz arisztokrácia antikapitalista kritikája, a kaszinó, a „rulettváros” silány peszudoközegében, de persze nem lehetünk meggyőződve

látok Márton rendezésében, van benne próza, dzsessz, egy zongora és egy akusztikus cselló, meg csupa drámai színész, aki dúdol és énekel. Másrészt dehogyan Wagner, a Drezdai Állami Színház (Staatschauspiel Dresden), ahol a bemutatót tartották, nem változtatta meg a *Das Rheingold* címet, mondjuk, arra, hogy „Ein Rheingold” (*Mein Gold, Dein Gold, Kein Gold*, írta címként messzemenően elismerő bírálata fölé egy kritikus), azzal meg végképp nem törődik senki, hogy akkor ez most opera vagy színház, az csak nálunk vette be magát az elmékbe, hogy az opera nem színház, arrafelé nem foglalkoznak álproblémákkal. És akkor micsoda a Burgtheaterben a *Harmonia caelestis*, amit Márton ugyancsak „zenedramaként” vitt színre? Viszont a *Wüstenbuch*, Beat Furrer 2009-ben írt operája opera, jóllehet nem hasonlít semmire, amit Wagnertól Bergig, sőt Ligetiig operának szoktunk nevezni, annak ellenére, hogy van benne tizenkilenc tagú zenekar, szoprán és bariton, meg sok drámai színész, aki költői prózát mond vagy énekel. Christoph Marthaler rendezte. Márton Dávid színháza jobban hasonlít Marthalerére, mint az eredeti Wagner az eredeti Beat Furrerre (aki persze, hogy eredeti, őt nem lehet dekonstruálni, mint *A Rajna kincsét*).

Próbálok megérteni a jelenséget.

Castorf, Marthaler és Márton nem általunk lélektani realistának nevezett valóságmásolatokat gyártanak, de ezt kijelenteni nem elég, ezzel legfeljebb átragasztottunk egy címkét, amivel még semmit sem magyarítottunk meg. Castorf *A játékos* című Dosztojevskij-regényből készített a szünettel együtt ötórás előadást, ami nem azért ilyen hosszú, mert aprólékos hűséggel dramatizálta a prózát. Castorf forgószínpadán „ott van” klisészerűen az egész regény, klisé a díszlet, lécből, rongyból, vászonzóból, zsinórfüggönyből, deszkából összetákolta, szedett-vedett ácsolat, amely mindenféle helyszín *utánzására* képes – olyan az egész, mintha a próbászínpadot hagyták volna meg a futó előadásokra is –, és szinte ordít, hogy díszlet, azaz nem valódi. Az enteriőr egy-két bútorát állították csak be, a további berendezést a szándékosan gyűrött, lelógó, le is szaggatott falfüggönyre festették. Remegnek az ajtókeretek, ahogy becsapják az ajtót. Az egyik jelenet filmbejátszás, de nem azért, hogy valódinak

róla, hogy ez az orosz arisztokrácia az az orosz arisztokrácia, a Dosztojevskij korabeli, az orosz nyilvánvalóan a mai orosz vadkapitalista is – noha direkt módon ez sincs még csak jelezve sem –, az Európára szabadult félázsiai, a habzsoló, a törekvő, a bunkó, a fölényes, a hódító. Ahogy a német is a „mai német”, ő is kíméletlenül szatirizálva van, ahogy lenyeli őt a krokodil, azaz bebújik egy belül üres krokodilba, mert ki kell tölteni a *horror vacuit*. (A motívum a *Krokodil* című, befejezetlen Dosztojevskij-kisregényből származik.)

Minden éles, karikatúrisztikus, elrajzolt, olyan, *mintha nem adnának magukra*, sem a rendező, aki nem rendez „rendesen” – nem épít fel helyzeteket, nem operál effektekkal, szünetekkel, atmoszférával –, sem a színészek, akiken többnyire lóg a ruha, nincsenek „öltöztetve”, nincsenek egyéni gesztusaik, nem teremtenek „figurát”, nem „formálnak”, vagyis nincs előadásív, tempó-ritmus, felvonásvég, minden lekerekítetlen, szálkás, harsány, triviális, öt órán át tart, de tarthatna háromig vagy nyolcig is. Kaján, intellektuális, szatirikus, fáradhatatlan – és fárasztó – színház. Aki cselekményhez, életimitáláshoz, színházi formátáláshoz szokott, meg ahhoz, hogy együtt érezzen valamelyik „hőssel”, ne menjen Castorf színházába. Hazabeszélek. (Nem mintha volna olyan veszély, hogy mehetne.)

Márton is toldoz-foldoz, mint Castorf, nála emeletes lakáskeresztszomszéd a díszlet, abban laknak az ember méretű mitológiai szereplők, törpe (Alberich), óriás (Fafner és Fasolt), isten (Wotan & Co.) egyformára van szabva, miránk, átlag lakosokra, rajnai aranyunk az akváriumba esett strassz, Walhallánk az emeleti hálószoba, diadalmas bevonulásunk a zongora alatti kuporgás, puha kórusként halkan elzümögve a zengzetes wagneri fanfárt. A mítosztalanítás célja nyilván a kortársi szemlélet, de nem arról van szó, mint a *Regietheater*, a rendezői színház esetében, hogy áthúzzuk az eredeti szerzői instrukciókat, változtatlanul meghagyva minden mást, elsősorban a zenei partitúrát, hanem totális revízió alá vesszük és újrateremtjük a teljes műegészt. Itt is szándékos a klisészerűség, a karmesterklisé – Wagner-sapkában – egy stúdiószerű fülkében ül, onnan vezényel, irányít, ismételtet, javított, vezérmotívumokat kér, elő- és utó-



énekkel (civilben oratórium-tenor), és piros telefonon rendeli meg a zongoristától a következő részletet. A dekonstruált Wagner megszabadul a nagyszabástól, de nem veszi el egyéb erőit, iróniáját, játékoságát és „világszerúségét”, sőt. Ugyanarról szól, amiről az eredeti: a kortársi világ hanyatlásának kezdetéről. Az összetartó és széthúzó isteni klán egy családi vircsaft keretein belül játszik a hatalommal, a szerelemmel és az arannyal. A fele próza – librettó és vendégszövegek –, a fele zene, az utóbbi nem paródia, csak emberi hangra van transzponálva, és meglehetősen kaján. Ha az aranycsengés eredeti instrumentális effektjét a vacsoraasztalhoz ült társaság állítja elő bravúros hangzással, tányérok, poharakkal, késekkel és villákkal – Sárly László szokott ilyet csinálni a Katona színe-szeivel –, akkor az nemcsak vicces, hanem a történés emberi akusztikáját teremti meg. A wagneri ösztömvészet új értelmet nyer attól, hogy az egészet tizenketten hozzák létre, mindannyian színészek és zenészek egyszerre. Márton is a civilség látszatát kelti, nincs stílusegység, a jelmezek az „otthoni ruhatárból” valók, rosszul állnak a szereplők némelyikén, Wotan például egyáltalán nem ad a külsejére, félig öltözötten és elhanyagoltan járkal a lakásban. Az előadást nálunk az alternatívok (függetlenek) túrt kategóriájába sorolnák. Az nem meglepő, hogy német közegben állami szinten akceptálják és díjazzák, az már inkább, hogy a konzervatív osztrák kritika is felsőfokon méltatja. A Festwochen-közönség lelkesedése viszont törvényszerű, hiszen évről évre javul az ízlése attól a különleges szerencsétől, amelyben a világszínház hatalmas bécsi választéka részesíti.

A Castorfnál (és Mártonnál) spirituálisabb Marthaler két Festwochen-előadása közül a *Wüstenbuchot* szerzője, Beat Furrer maga jelöli műfajilag *Musiktheaternek*, zenés színháznak, de tulajdonképpen operáról van szó. A 2009-ben írt, eredetileg a bázeli színházban bemutatott darabot szerintem a nyelvismeret és a kortárs zenei nyelv ismerete sem teszi könnyen befogadhatóvá még azok számára sem, akik mindkettő birtokában vannak. Ami az előbbit illeti, azért, mert a produkció prózában is, zenében is többnyelvű (közülük az egyik a latin), a felhasznált szövegek – Apuleius, Lucretius, Machado, Valente, Ingeborg Bachmann,

Händi Klaus, valamint óegyiptomi papiruszok – elvontak, költőiek, szurreálisak, és megértésük olvasva is erőfeszítést igényel, nemhogy énekelve –, ami pedig az utóbbit, azért, mert a tizenkilenc tagú zenekar és az énekesek által előadott mű zeneesztétikai megítélése minden bizonnyal a szakemberek



Judith Schloesser felvétele



Pascal Victor/ArtcomArt felvétele



FENT: Sivatagi könyv (Bázel)

BALRA: Őszi álom

JOBBRA: Én vagyok a szél

Ebben az értelemben a sivatag annak a szimbóluma, *ami nincs*. Az a pont, ahol a létező eltűnik, átkerül a „túloldalra”. A sivatag nem egy bizonyos hely, hanem éppen *a hely nemlétét* jelöli. „A szomszéd az az idegen, aki melletted lakik – mondja Furrer. – De az idegen, mint egy másik tér lakója, többé nem létezik. A sivatag ennek a struktúrájának a felbomlása: a helynélküliség.” Furrer szerint a hely fogalmát megszüntette az állandó utazás, és így a sivatag a helynélküliség, a szociális struktúrák széttörésének a metaforája. Szerinte ezt realizálták az óegyiptomiak a „túloldalon”, a Nílus másik partján. Mi pedig a szociális struktúrák és a társadalmi felelősség állandó felejtésében élünk, megpróbálunk ugyan emlékezni, a sivatagunkban időnként megjelennek az elmúlt stabil kultúrák darabkái, és ezeket a darabkákat próbáljuk megfejteni. Valamit, ami többé már nem felfogható.

Marthaler is „félbevágott” házat tesz a színpadára, felül három különböző, de tipikus és konvencionális szállodai szoba, alul pillérekkel tagolt, de egybefüggő teret képező alagsor. A realista tér maga az elvont „sivatag”. A szereplők állandó mozgásban vannak, a szállodai szobákba folyton egy-egy vendég érkezik bőrönddel – mindig nők –, mindig ugyanaz az „alkalmazott” vezeti be őket, és ugyanazokkal a karmozdulatokkal mutatja meg a szobát, majd a nők rövid, banális ott-tartózkodás – magányra ítéltséget



Simon Annand felvétele

körén belül is kifejezetten a *hochspecialisták* elitklubjára korlátozódik.

A címet *Sivatagi könyv*nek fordíthatjuk, a zeneszerző alapélménye Ingeborg Bachmann hasonló című munkája, amely az író-nyelvész 1964-es, betegen, megalázottan, csaknem bénán és az összeomlás küszöbén kezdett egyiptomi utazását írja le, Max Frisch svájci íróval való szakítását követően. A „sivatag” nem egy az egyben az egyiptomi tájat jelenti, hanem azt az „utazást”, amelynek során az óegyiptomiak „a Nílus másik oldalára” temetkeztek. Valójában a „túloldallal”, az ürességgel, a semmivel, a halállal való találkozásról van szó. Bachmann a halál formáival foglalkozó *Todesarten* (Halálnemek)-ciklusában a kapcsolataiban izolált, hallgatásra kényszerített nőt írja le, és a *Wüstenbuch*nak – beleértve a Marthaler rendezte Furrer-operát is – az elszigeteltség, az idegenség, tágabb, metaforikus értelemben a nemlét a témája.

jelző kényszerzergesztusok – után távoznak, máshol tűnnek föl, állandóan cserélődnek és ismétlődnek. Az alagsorban is konkrét „hely nélküli” elszigeteltségben léteznek a szereplők, idioszinkráziás izolációban, értelmetlen repetitív mozdulatok sorát produkálva, például gépeik lencséjét a falhoz tapasztva villanófényvel „fényképeznek”. Az „utazás” – mint az idegen, a kultúra eredete és a múlt kísérteties figuráival való találkozás *keresése* – tizenkét „stációban” zajlik. A figurák – karakterek és fantomok – zeneileg az énekelt és a beszélt hang közti terepet járják be. Prózai szöveg, szóló és kóruséneklés kombinációi töltik ki a másfél órás játékidőt. A tizenkilenc tagú zenekar az instrumentális kíséret és az önálló kifejezés funkcióját is betölti. Zeneesztétikai megítélésére kompetencia hiányában nem vállalkozom. Annyi biztos, hogy borzongató és spirituális hatást kelt, ijesztő, deprimáló, sokkoló és megrendítő egyszerre. Hagyományos nézői elvárással nehéz „kibírni”. Az előadással egyenértékű volt a magasodó tribünön ülő körülbelül öt-hatszáz néző produkciója. A lélegzet-visszafojtott figyelem és empátia, amely – az ideologikusan megcélzott „remény színházának” magyarországi jövevényét elképesztve – tapinthatóan lenyűgözte a közönséget.



Az élet- és halálmetafora a témája Jon Fosse két drámájának, az egyik a nálunk is ismert *Őszi álom*, a másik az *Én vagyok a szél*. Mindkettőt színházi nemzedékem óriása, személyes idoljaim egyike, Patrice Chéreau rendezte. Az előbbit többszörös – a párizsi Louvre múzeummal is közös – koprodukcióban franciául, az utóbbit a londoni Young Vic társulatával angolul.

A temetőben játszódó *Őszi álom* Chéreau eredetileg a Louvre-ban vitte színre (lásd erről Sipos Gyula írását a *SZÍNHÁZ* 2011. júliusi számában), majd az utaztatott előadásokhoz a zseniális Richard Peduzzi felépítette az egymásba nyíló Louvre-termek hiperrealista mását, az előterem magasában két hatalmas festménnyel, a háttérből nyíló két másikban kisebb vásznakkal. Fosse stilizált, költői, redundáns szövegeiben – a szerzőt ha nem is korunk Beckettjének, de az élő drámairodalom legjobbjának tartom – finom szövötté szövődik reális és elvont. Ebben a darabjában a temető a folyamatos és egyszersmind megállított („kizökkentett”), *halálon túli* életidő metaforája, melyben különböző generációk tagjai vannak jelen és „mennek el” (halnak meg), s a kitágított pillanatban találkozás, válások, kataklizmák, csődök és újrakezdések játszódnak le. Az *Őszi álomban* nincs idő, és végtelen az idő, egybefolynak a történések, relativizálódnak a hol és a mikor, a múlt és a jelen, a valóság és az emlék. A képtár is az emlékek tere, nemcsak a temető. Egyszerre reális és virtuális valóság, megfagyott mozdulatok lengik be, a szereplők a szemmagasságban eltávolított festmények táblácskáit olvassák mint sírfeliratot, s egyszerre jelennek meg önmagukként és saját emlékképeikként. Chéreau költőien fölfokozza az időtlenséget, nála a halottak is élők (és az élők is halottak), a nagymama, akinek a temetésére érkeznek az elején, és a fiú, akiről csak beszélnek, s a játékidő közben meghal, néma szereplőként ugyanúgy jelen van, mint a többiek, ugyanúgy keringenek-kóvályognak a térben. Az élők kapcsolata az élőkkel lényegében nem különbözik az élők kapcsolatától halottaikkal, ugyanazok a félbemaradt, félbetört, félig koreografált gesztusok. Az „élettér” és a „holt tér” ugyanaz, a Férfi az elején úgy vackol magának hálóhelyet, mintha otthon lenne, a játék folyamán láthatóan megöregszik, és a hátára fekve, lábait lassuló „biciklizéssé” emelve úgy hal meg, mint a felfordított bogár. Egymásra rezonál a szerelem és a halál melankóliája – „l’amour” és „la mort” a franciában –, a nyers szexuális gesztusokban és az összes szereplő állandó jelenlététől fölfokozott magányban líra, részvét és fájdalom sűrűsödik. Mindenki többször távozik (hal meg), és sosem tud örökre eltávozni, kitörölhetetlenül ott maradnak egymás életében. Gitárral kísért spanyol dal és transzcendens bűgő hang festi alá a játékot. „Itt az idő”, mondja a végén az először megszólaló halott

nagymama, elorozva az utolsó mondatot, a három életben maradt nő lassan kivonul, a halottak a padlón fekszenek, elsötétül a szín, kivilágosodnak a festmények. Csodás előadás.

Az *Én vagyok a szél* is virtuális térben játszódik, noha Fosse ezúttal is konkrét helyszínt ír elő. Két fiatal férfi egy csónakban, a tengeren. Az Egyik és a Másik. Kieveznek a nyílt vízre, kikötnek egy sziget öblében, esznek egy falatot, isznak egy kortyot. Tiszta ég, hullámok, csönd, szigetek, sziklák. És valami megfoghatatlan félelem. Fenyegetés. Az Egyik kérdéseket tesz föl (magának?), a Másik megpróbálja megérteni. „Mi történik most?” Jó lenne itt maradni, elmene-külni a valóságtól, a zajtól, az emberektől – az élettől. Itt jó, de vissza kell menni. Az Egyiket húzza valami lefelé, úgy érzi, elnehezül, egy betonfal van belül, ő maga egy betonfal, amely széttörik. A Másik segíteni akar, de csak szavakkal tud, és a dolgokat, úgy, ahogy *valójában* vannak, a szavak nem tudják leírni, a dolgok már mások, ha szavakba foglalják őket. A szavak nem jelentenek semmit. Valójában nem lehet megmondani, mi az, ami van. Visszaindulnak, felhők tornyosulnak, sötétedik az ég, szél kerekedik, vihar tör ki. De nem a külső vihar pusztít. „A szél bennem van”, mondja az Egyik. És a végén: „Én vagyok a szél.” Nem lehet elejét venni az önpusztításnak. Vagy a *virtuális* önpusztításnak? Nem tudni. A vége, a „visszatérés” szinte olyan, mint az eleje volt. Mi az, ami megtörtént? Mi a külső és mi a belső valóság? Mi a különbség köztük? Nincs válasz.

Itt is a szeretet (szerelem?) és a halál áll a középpontban. Mint az *Őszi álomban*. A szembenézés a semmivel. Mint Furre operájában, a *Wüstenbuchban*. Az izolált magány. A helynélküliség. Chéreau és Peduzzi nyitott, vizenyősnek látszó kicsiny, sík terepet s mögé egy háttérvásznat épít díszletnek. A síkon észrevétlenül megemelkedik a víz, talán térdmagasságig, alulról egy lapos deszka nyúlik ki, ez a csónak, mértani középpontjában egy rúd tartja, ezen hintázik, billeg, hánykolódik minden irányban, föl-le, úgy, hogy néha előnti a víz. A kormány különálló rúd, kötelet dobznak, ha kikötnek, a Másik a kikötéshez „beleveti magát” a sekély vízbe. A valóság stilizált imitálása a hangok és a fények szintén nem realista, zenei-világítási effektjeinek segítségével történik, úgy, hogy a szándékos *művi* elképesztően atmoszferikus hatást kelt. És hozzá a színészi játék: Tom Brooke (Egyik) és Jack Laskey (Másik) poétikus, tökéletes tempó-ritmusban proporcionált, az elvont ideát egyénítetten *megtestesítő* alakítása. Inkább létezése. A nem történés sűrű tartalmakkal és emóciókkal van telítve. A redukált kifejezési forma – Fossénál a szöveg, Chéreau-nál a színpad – belső világokat tár fel. Szavakból és csöndeből épül fel a színház, amelyet fölfoghatunk és megfejt-hetünk. Ha már a valóságot nem tudjuk.



A csendes hang zenéje

BESZÉLGETÉS JON FOSSÉVAL

– Valóban érdekes, hogy Önt úgy kellett rábeszélni a drámaíráásra. Hogyan érte ezt el Kai Johnsen norvég rendező, és milyen körülmények között történt a dolog?

– Kai Johnsen szerződést kapott a bergeni színházba. Elsőnek Beckett- és Heiner Müller-darabokat rendezett, és azt akarta, hogy csatlakozzam ezekhez a szerzőkhöz. Én úgy gondoltam, hogy a nevezettekkel nem szállhatok versenybe, amellett nem is voltak színházi ambícióim, így azt javasoltam Kainak, hogy adaptálhatná valamelyik regényemet. Utána kaptam egy ajánlatot, hogy egy színdarab első öt oldaláért és a színpopszisztika viszonyaimhoz mérten nagyon szép pénzt kaphatnék. Akkoriban komoly pénzszerűségben voltam, és igent mondtam. Így hát 1992 késő őszen először ültem neki, hogy párbeszédes formában írjak, és a párbeszédet szerzői utasításokkal szakítsam meg. És minő meglepetés – rövid időn belül elkészült az egész darab! És az volt az érzésem, hogy olyasmit értem el, ami lírában vagy prózában nem sikerült volna: alkottam valamit szavakból, és ami ugyanilyen fontos, csendekből. Hiszen színdarabjaimban a „szünet” szó fordul elő a leggyakrabban. Kezdetben azt hittem, regényeim nagyon távol esnek a színdaraboktól. Igaz, hogy viszonylag rövid időn belül játszódnak le, és kevés szereplőjük van, bár akad bennük néhány döntő cselekménymozzanat, amely az egészet intenzívebbé teszi; egyértelmű drámai szerkezetük van, és nem annyira epikusak, mint inkább líraiak. Kai Johnsen és néhányan mások úgy gondolták, hogy ezzel a szerkezettel színdarab is írható. Bár először nem akartam elhinni, igazuk volt.

Tudtam tehát, hogy jó szöveget írtam, de hogy színpadon működnék-e, afelől nem voltam biztos. Az *Itt jön még valakit* többször is színre vitték, és nagyon jó volt a fogadtatása. Új írói lehetőségeket fedeztem fel, többek között akaratomtól függetlenül. Újabb színdarabokat írtam, és ma azt kell mondanom, hogy elsősorban drámaíró vagyok, és – bár nem rajongok ezért a gondolatért – korábbi írásaim bizonyos értelemben csak előkészületet jelentettek a színművekhez. [...]

– Mi születik meg elsőnek: a szereplők, a történet vagy egy adott hangvétel?

– Írás közben azt az elvet igyekszem követni, hogy ne legyek túlságosan tudatos. Ha nekifogok, és lendületbe jövök, egy idő után úgy érzem, hogy a darab, a szöveg már adva van – jön magától, és csak le kell írnom. Fontos nekem, hogy valamilyen ismeretlen világba hatoljak – ez a dolog varázslata. Ülök a fjord fölötti kunyhómban, és még nem tudok semmit, és akkor kezdődik az utazás. Ha szépen gördül az írás, új történettel, új szereplőkkel, új nyelvvel és új metaforákkal térek meg. Sőt, bizonyos értelemben a darabnak mint egésznek is metaforává kell lennie. Számomra az a legfőbb, hogy a szavakból olyasmit alkossak, ami korábban nem létezett. Hogy úgy érezzem, jó színdarab született, meggyőződéssel kell hinnem, hogy az ismeretlenben jártam, és ott valami újat találtam, ami addig a világon ebben a formában nem létezett.

– Már ebben az első fázisban is ismeri a szereplőket?

– Nem, ilyenkor még semmit nem ismerek. Ebben a fázisban a folyamat inkább zenei, semmint értelmi. Hallgatok valamit, amit még nem ismerek.

Miután meghallgattam, az a valami mozgásba jön, és bizonyos ponton előtérbe lép.

– Ilyenkor már a figurák lépnek elő?

– Nem, dehogya. Amikor a zenét hallgatom vagy lejátszom, amolyan révületben vagyok. Néha látok egy képet is, vagy mintegy ébren álmodom. Az egész nem valami tudatos; ennek a különös állapotnak kevés köze van a gondolkodáshoz vagy ilyesmihez.

– Színdarabjaiban először a nyelv zeneisége tűnik fel. Miféle zene hatott Önre?

– Korábban magam is zenéltem, méghozzá nagyon intenzíven; egy rockzenekarban, de hegedűn klasszikusokat is játszottam. Megjegyzem, rossz muzsikos voltam, és tizenhat éves koromban abba is hagytam. [...]

– Színdarabjain állandó motívumként végigvonul egy ház, amely többnyire magányosan áll. Egyszerre tűnik vágyott otthonnak és egyszerre mind ketrecnek, amelyben a szereplők fogolynak, de védettnek is érzik magukat. Mi erre a magyarázat?

– Nem tudom. Különösen a régi házak nyűgöznek le. A régi házaknak lelkük és sajátos szépségük van. Ebben az összefüggésben Heiner Müller mondott valami számomra nagyon fontosat: hogy egy kultúra állapota attól függ, milyen viszonyban van a halottaival. A ház mint motívum nagyon fontos nekem, de nem tudom, mit jelent. Ha tudnám, az írás elvesztené jelentőségét. Az emberek jönnek és mennek, élnek és meghalnak. A régi házak megőrzik őket – ez nagyon különös és nagyon szép. A házban, ahol éltek, valami sajátos módon megmarad belőlük.

– A színpadon milyenek legyenek ezek a házak?

– Fogalmam sincs. Ha egy házról írok, nem a vizuális megjelenése érdekel, hanem az érzelmi szférája. Ez a vizuális jelleg számomra nem létezik. Az emberek a házban közelebb jutnak egymáshoz, és elválnak – engem ezeknek a kapcsolatoknak az energiája érdekel. [...]

– Színdarabjaiban konkrétan jelennek meg a nyitott kérdések. Tovább akarja adni ezeket a közönségnek?

– Talán igen, de nem hiszem, hogy a közönségnek meg kellene válaszolnia őket. Ami a formát, de nem a jelentést illeti, én zárt szö-



vegeket írok. Ugyanakkor nem akarok rejtvényeket írni; azt írom meg, amit tudok. [...]

– Az Egy nyári napban a kérdés úgy hangzik: öngyilkosságot követett-e el az az ember, aki a házában boldogtalan volt, vagy balesetben halt meg?

– A balesetek sem pusztán csak balesetek. A dolog nem ilyen egyszerű. Lehet egyszerű is, de ez nem kötelező. Engem mint írókat nem az érdekel, hogy eldöntsem ezt a kérdést, hanem hogy a történetet megírjam a színháznak, olyan jól, ahogy csak telik tőlem.

– Számításba veszi ehhez a társadalmi kontextust?

– Nem, a legkevésbé sem. Képeket írok arról, ami az emberek közt történik, olyan szinten, amelynek megvan a maga társadalmi dinamikája, de azt nem köti helyhez. Ha mégis valamilyen konkrét társadalmi kontextusra vonatkoztathatók, úgy ez független szándékomtól; de kifogásom sincs ellene. Én nem akarom bírálni a norvégiai promiszkuitást, amely azzal jár, hogy az egyik szülő elhagyja gyermekeit. Az én képeim az ürességről szólnak, és így mondhatnak valamit a társadalmunkról, de ezt csak közvetve tesszük. E tekintetben írásaim, ha úgy tetszik, felfoghatók kritikai, sőt bizonyos értelemben politikai kommentárnak. [...]

– Németországban vita zajlik arról, hogy az először Angliából behozott, majd egyre erősebben itt is születő drámák szereplői túlságosan kötődnek a társadalom peremvidékeihez, és túl kevésbé a középső rétegekhez. Az Ön színművei jó példaként szolgálhatnak, hiszen nem a szociálisan kívülállókra, hanem a középhez tartozókról szólnak.

– Lehetséges. Nem tudom. Én csak egy író vagyok, és mindig kívülállónak éreztem magam. Ugyanakkor azonban középben is voltam. Elvégeztem az egyetemet, megbecsült író vagyok. Az emberek, akikről írok, többé-kevésbé kívülállók, de nem a szó szociális értelmében. Nem arról írok, hogyan élnek mint munkások vagy alkalmazottak. Sohasem kedveltem, ha valaki egy bizonyos dr. X. Y. történetét meséli el. Mondhatom persze, hogy az elveszettek perspektívájából írok. De hát ki nincs elveszve?

– Amellett az elveszetteknek nincs nevük. Néha néven szólítják egymást, de a szereplők névsora nem nevezi meg őket. Minden esetben csak egyetlen kivétel van...

– ...mégpedig többnyire a betolakodó. Az volt a helyzet, hogy ezt a névvel és foglalkozással való jellemzést egyszerűen túl polgárinak éreztem. Azt akartam, hogy a figurák mint ER és SIE létezzenek; így volt ez már a regényeimben is. Ebből a szempontból nem vagyok realista író – vagy talán még realistább, mint gondolnám. A dolog összefügg az írási folyamatom zeneiségével. Ha regényt írok, egyszerűen nem fordulhat elő, hogy valakit, mondjuk, Peter Hansennek nevezzek. Lehetne Peter, vagy lehetne Hansen, de a kettő együtt soha. [...]

– Egyes színművei mintha összefüggének egymással, a szereplők és a témák továbbfejlesztése révén. [...]

– Én úgy gondolom, minden, amit írok, összefügg, és valójában egy hosszú-hosszú szöveget írok különböző műfajokban, bár újabban jóformán csak drámában. Ugyanakkor azonban ez a hosszú szöveg olyan szövegekből tevődik össze, amelyeknek, ha jól vannak megírva, megvan a maguk saját világa. Hogy mit értek világon, azt nem tudom megmagyarázni, de hogy egyszerűen fejezzem ki, azt mondanám, hogy minden

szöveget a saját törvényei szerint építetek fel. Ez úgy hangzik, mintha tudatos folyamatról volna szó, számomra azonban legtöbbször, hogy ne mondjam, mindenkor, intuitív a folyamat. Nekem a szöveg egésze a fontos, és a szövegben lévő világ az egésze szól, és ezért a szöveg minden részében, minden részletében jelen van. Én nem töredékeket írok, hanem bizonyos értelemben zárt és nagyon egzakt szövegeket. A forma zárt, a tartalom nyitott. A formát persze el lehet választani a tartalomtól, de egy jó szövegben elválaszthatatlannak. Én azt kívánom magamnak, hogy a szövegem létezzen, és ne jelentsen.

– Szeretnék visszatérni Ibsenre, mivel a kritika könnyűszerrel nyúl ehhez az összehasonlításhoz, és Ön a nemzetközi színház világában Ibsen után az első norvég. Mit jelent Önnek Ibsen?

– Mint minden norvégnak, nekem is kötelező olvasmány volt az iskolában, és egyáltalán nem bírtam elviselni. Később fedeztem fel, milyen lenyűgöző. Minden írásában jelen van bizonyos destruktivitás. A felszínen minden konstruáltnak látszik, de ha mélyebbre hatolunk, felfedezzük a démonit és a fagyost. Számomra ő minden író közül a legördögibb. Sokkal inkább, mint Strindberg, aki emocionális szerző. Ő a szerelemről és a gyűlöletről ír, Ibsen művei viszont tele vannak a létező legdestruktívabb struktúrákkal. [...]

– Ibsenhez hasonlóan Ön is a család témáját tartja a modern dráma központjának.

– Van azért különbség. Ibsen, aki családban élt, ellenége volt a hagyományos családnak, míg én elvált emberként családpárti vagyok.

– A családmódellem inkább veszélyeztetett, mint Ibsen korában.

– Ez igaz, és már évek óta így van Norvégiában is.

– Ez a hang az Ön prózájából is kiérződik. Író, figurák, elbeszélő mintegy eggyé olvadnak. Honnan jön ez a hang?

– A németek ismerik a szöveg elbeszélőjének fogalmát. Nekem azonban az írás aktusa a lényeg, nem pedig az elbeszélés, a mesélés kategóriája, amely még a szóbeli közvetítésre emlékeztet. Ha a szöveget az elbeszélő fogalmával próbáljuk rögzíteni, a tulajdonképpeni folyamatot tévesztjük szem elől, hiszen nem az elbeszélésről, hanem az írásról van szó. A német „Schriftsteller” kifejezés már sokkal jobban illik arra, amit csinálok. Mert minden leírt szó mögött ez a „csendes hang” a lényeg. Ettől lesz teljes a szöveg, és a színházban talán ez hallatszik legjobban.

– Egy német színész a próbák után azt mesélte, hogy az Ön szövegei képviselik azt a ritka esetet, amikor az embernek nem kell tépelődni, miért mondja a figura ezt és ezt – mert minden abszolút világos, elsősorban az, hogy hogyan mondjuk ki.

– Ez a legfontosabb problémák egyike. Nem vagyok színházi ember, de a nyelvnek egyszerre kell természetesnek és stilizálnak lennie. Én így írok. A sikerült előadás a nyelvi ritmus minőségével függ össze, a szünetekkel, a törésekkel, a tempókkal. Amit írok, az teljesen konkrét. És nem éppen Németországban mondta valaki, hogy az igazság mindig konkrét?

Az interjút Thomas Irmer készítette, a Theater der Zeit 2002. szeptemberi számában jelent meg. Fordította: Szántó Judit.

Karsai György

A remízbe tartó villamos

KRZYSZTOF WARLIKOWSKI TENNESSEE WILLIAMS-PARAFRÁZISA

Engedtessek meg egy kitérővel kezdenem: bennem a színlapon, utcai plakátokon a többiekénél ötször nagyobb méretben hirdetett „nagy név” hosszú idő óta mindenek felett kételyeket ébreszt, nem pedig elismerést vagy mohó kíváncsiságot. 1990-ben láttam Belmontót Cyrano szerepében a Théâtre Marignyban a Champs-Élysées-n. Leírhatatlanul modoros, pocskék alakítás volt. Tapintatosan nem sorolom az elmúlt évek külföldi és hazai, hasonló típusú előadásain szerzett, olykor ugyancsak elkeserítő tapasztalataimat. Legyen elég annyi, hogy most is erős „előszkepszissel” készülődtem az Isabelle Huppert nevével beharangozott, *one woman show*-nak tetsző Tennessee Williams-előadásra. S mi tagadás, ez *A vágy villamosa* – amelyet a jelenkori európai színpadok egyik ünnepelt sztárrendezője, a lengyel Krzysztof Warlikowski *Tramway* (Villamos) címen rendezett meg – jó néhány gyanús vonásával mintha csak igazolni akarta volna aggodalmaimat: a színészek a fejükre (hajuk alá rejtve vagy egyszerűen az arcukra erősítve) mikrofont viselnek; ez a mikroport – ami számomra minden előadásban, de itt különösen illúzióromboló látvány – leginkább egy televíziós show műsorvezetőinek felszerelését idézi, Warlikowski színpadán pedig minden képzeletet felülmúlóan elborzasztó látvány. Az okot még akár el is lehetne fogadni: tavaly februárban, a párizsi odéonbéli bemutató után a kritikák némelyike kifogásolta, hogy Isabelle Huppert túl hangosan beszél, sőt, olykor szerepétől elütő hangnemben kiabál (*Libération*, 2010. február 6.). S persze minél hatalmasabb térben játsszák az előadást – nézőszám!, bevétel! –, annál zavaróbb lehet az eltúlzottnak ható hangerő, hogy kiabálni kell ott is, ahol nagyon bizalmas, már-már ki sem mondható szavakat kellene szinte a fülünkbe súgniuk a szereplőknek. Az sem jó jel, hogy a hatalmas genfi színház – egy kimustrált, perfektül színházzá átalakított trafóház a Rhône folyó közepén, a Bâtiment des Forces Motrices – bejáratánál távcsövet nyomnak a néző kezébe, mintha előre figyelmeztetni akarnák: vigyázat, akkora a tér, hogy távolabbról bizony nem sokat fogtok látni. A sok, háttérfelületre vetített élő videó is azt a gyanút erősíti, hogy ez a produkció, amerre csak elviszik a világban (márpedig viszik immár másfél éve), minél nagyobb tömegeket szeretne szórakoztatni. S hogy a gyanakvó kritikusan a fentiek alapján megszületett ellenszenv igazán szárba szökkenjen, a meglepően szerény kiállítású műsorfüzet

még arra is felhívja a figyelmet, hogy Isabelle Huppert jelmez-ruháit (pardon: ruhakölteményeit) Yves Saint-Laurent és Dior készítette az előadáshoz.

De ez az egész csak addig tart, amíg Isabelle Huppert meg nem jelenik a színen. Szerencsére vele kezdődik – s majd vele is végződik – az előadás: a nyitó kép (Blanche megérkezése nővérehez) Warlikowskinál egy jó tízperces Huppert-monológ, amelyet a színész nő egy forgószéken ülve, szemben velünk, halkán, szinte suttogva mond el, hatalmasra növelt, premier plános arcával mindvégig a háttérben: egy belső monológ brutális közzététele, arcunkba vágása. Isabelle Huppert pedig – nem lehet másként mondani – meghódít mindenkit, még mielőtt egyáltalán a színpadi cselekmény elkezdődött volna: halk, melankóliába fúló szavaival, mozdulataival-mozdulatlanságával örökre rögzíti a külső és a belső világ közötti diszharmóniát, az örület örvényébe szippantott, magányra ítélt nő szélsőséges hangulatok közötti szenvedését. Egészen különleges intenzitású színpadi jelenlét az övé: félhomályban, alig láthatóan-hallhatóan, egyszerűen csak van, betölti az egész teret. Ez taníthatatlan és megtanulthatatlan. Emlékeimben jobb pillanataiban Latinovits Zoltán él így: ő tudta ilyen erővel megállítani a nézői tekintetet, elszakíthatatlan szálakkal magához láncolni mindenki figyelmét. Isabelle Huppert igazi színészióriás. Innentől minden zavaró külsőség meg van bocsátva, kritikus ül és bámul, ez a színész nő akár a telefonkönyvet is felolvashatná, mindegy, csak maradjon minél tovább a színen.

Warlikowski éppen erre a tökéletes jelenlétre, az Isabelle Huppert megjelenítette szélsőségekre, állandó löktetésre építi egész koncepcióját: kizárólag azokra a belső folyamatokra koncentrál, amelyek Blanche megőrülésének folyamatát kísérik végig. Ez a kezdés – mint később egyre világosabbá válik – egyúttal az előadás veszte is: ilyen magasan egyszerűen nem lehet kezdeni; pontosabban biztosan lehet – íme, előttünk a példa –, csak nagyon kockázatos. Merthogy kellene egy olyan színészcsapat Isabelle Huppert mellé, köré, amely legalább valamelyest meg tudná közelíteni a színpadi jelenlét ama szintjét, amelyet ő nyitó monológjával mércéül szabott. Csak hát ilyen nincs, s megkockázatom: alig-alig elképzelhető, hogy ilyen csapatot bárki is össze tudna állítani. Pedig Huppert első számú partnere, a Stanleyt alakító Andrzej Chyra sem akárki: nem véletlenül Warlikowski kedvenc férfi színésze – tavalyi,

európai turnéelőadásának, az *(A)polloniának* is ő volt a főszereplője. Lengyelországban két évtizede a színházi világ egyik ünnevelt és elkényeztetett csillaga, s színházi szerepei mellett filmes karrierje sem elhanyagolható: legutóbb Andrzej Wajda *Katynjában* láthattuk, s ő volt a tavalyi lengyel Oscar-jelölt film, a *Romeo, Júlia és a vasfüggöny* című, Jacek Borcuch rendezte film főszereplője is, igazi sztár. Ezenkívül rendez is, a kritikák szerint egyre figyelemre méltóbb eredményekkel. Remek színész, olyannyira, hogy itt például meg meri tenni, hogy egyszer csak fehér atlétatrikót húz, óhatatlanul megidézve az egykori legendás Stanleyt, Elia Kazan

bútorai – kétszemélyes, csíkos kanapé baloldalt, alacsony, csővázás dohányzóasztal, igénytelen, csúnyán kárpitozott támlás székekkel körülvéve középen, seszínű klikk-klakk ülőgarnitúra, mellette hasonló sivárságot árasztó állólámpa, amelyre a szomszéd Mitch majd menet közben egy taszítóan vörös színű – talán műanyag vagy karton? – lámpaernyőt applikál rutinos mozdulatokkal (biztosan egy lomtalanításból szerezte a ház ura, Stanley). Olcsó, igénytelen és szerethetetlenül személytelen itt minden. Csakhogy ebbe a brutálisan valóságos környezetbe időről időre benyomul-beárad egy transzcendens, másik valóság, amely-



1951-es filmváltozatának Marlon Brandóját. És ha nem is jön ki jól ebből a felvállalt összehasonlításból, meggyőződésem, hogy ez nem az ő hibája, hanem egyrészt Isabelle Huppert elemi erejű Blanche-alakításáé, másodszorban pedig a rendezőé, akit egy idő után nyilván éppen úgy megigézett Huppert varázslatos jelenléte, mint bárki mást, aki őt a színpadon látja. Warlikowski – meggyőződésem – egyszerűen feladta a harcot, s ahelyett, hogy végigvitte volna a díszlettel és egyes dialógusok felépítésével jelzett, alább elemzendő, koherens szerep- és darabértelmezését, engedte, hogy az egész előadás Isabelle Huppert-é legyen. Pedig nagyon érdekes lett volna megtudni, mi minden jöhetett volna ki ennek a két nagy színésznek az „összeeresztéséből”.

Nemcsak Warlikowski és Chyra, de a többi – kitűnő! – színész is átadta magát annak a színházi csodának, amit úgy hívnak, Isabelle Huppert. A Stellát alakító Florence Thomassin, a szomszédokat, Mitchet és Eunice-t játszó Yann Collette, illetve Renate Jett, de a Fiatalembert játszó Cristian Soto is jórészt tiszteletre méltó odaadással, igen magas szakmai színvonalon akarva-akaratlanul is csak statisztál Isabelle Huppert csillogó alakításához.

Naturalizmus és elemeltség egyszerre szeretnének megjelenni Warlikowski rendezésében. A szándék már akkor körvonalazódik, amikor még csak az alaptónusában sötét színpad végtelenbe vesző mélységét látjuk, ezt a különös, fenyegetően nyitott-lezáratlan színpadot, amelynek díszletelei külön-külön is megszólítják fantáziánkat, s történeteket mesélnek: látzólag minden rendszer nélkül elszórva a múlt század hatvanas éveinek





nek tárgyi világa ugyanolyan valóságos elemekből épül, mint a hatvanas éveké. Ám ezek itt már tisztán a jelen lenyomatai: egy üvegből, plexiből, műanyagból komponált fal mögött elhelyezett fülkék, amelyek leginkább egy lakás álomszerűen ezer helyiségre szabdalt részletét mutatják; mintha időről időre beleshetnénk az áttetsző falakon át, s ott folyamatosan egy szürreálisan mozaikdarabokra tördelt fürdőszobát látnánk, amely itt és most a külső-belső megtisztulás szimbolikus tereként funkcionál. Elemelt, teljesen látomászerű, hogy külön helyiség (fülke) van a fürdőkádnak, külön a vécének, külön a mosdókagylónak. Ez – pontosabban ez

szövegből beemelt szintér mint Stanley állandó esti kikapcsolódásának helyszíne. Talán ez az egyetlen díszlet, amely külsődleges, modoros és felesleges: Stanley bábudöntögetése, az egyszerre játék és pusztítás drámán belüli szimbólumhasználata oly sablonos ötlet, olyannyira szájbarágós gondolat, hogy azok a ritka pillanatok, amikor Mitch és Stanley használják is e *külső* helyszínt, mind mesterkéltek, teljesen idegenek az előadás teremtette világok hangulatától.

Warlikowski színpadán minden horizontálisan történik, soha, senkinek még csak lehetősége sincs arra, hogy tekintetét túlelje a horizonton, hogy felnézzen



Pascal Victor/ArtcomArt felvétele

lenne – Blanche birodalma. Mindvégig egyedül ő használja funkcionálisan e helyiségeket, mindenki más vagy együtt érző látogató (a húga, Stella), vagy erőszakos behatoló (Stanley) ebben a tisztaságra-megtisztulásra szánt, majdnem streril álom-képsorban (díszlet és jelmez: Mağorzata Szczeniak). Az üveg-plexi fülkék falára olykor mint légy tapad rá belülről Blanche, menekülést vagy akár csak biztonságos búvóhelyet keresve – de ez is, csakúgy, mint minden szava, verbális és fizikai érintkezése a többiekkel, reménytelen kísérlet, hogy megelje belső és/vagy külső békéjét: mindannyiszor tovább kell keringenie e látszólag sokféle irányban nyitott, ám valójában teljesen zárt világban. És ott a bowling-pálya, az egyetlen szigorúan a Tennessee Williams-

az égre, vagy hogy az ellenkező végletet mondjam: hogy a lába elé nézzen. *Egysíkú*, eltéríthetetlenül egyetlen sín páron futó életek – mint amilyen sínen mozog előrehátra az üveg-plexi fülkerendszer is, ahol Blanche végzete beteljesedik. Ezt a szemhatárra rendezett síkot sehol nem törik meg falak. Ám ez a falnélküliség nem határtalan szabadságot, hanem teljes kiszolgáltatottságot, fenyegetettséget jelent, mert sehol nincs tér az intimitásra, önmagunk megtalálására. Minden mindenki szeme láttára történik: ha az előtérben Stella és Stanley szeretkezik, mögöttük ott gubbaszt a háttérben Blanche – és mivel ez Isabelle Huppert, persze, hogy most is csak rá lehet figyelni –, de éppen így nem lehet a lakás, a szoba falai közé rejteni Stanley részegen elkö-

vetett feleségverését sem: mindenki mindent lát és tud, de beavatkozni – netán segíteni – senki nem képes; talán nem is akar, de ebben a szomorúan reménytelen világban nyilván nem is lehet.

Melankólia vagy talán inkább szomorú belenyugvás uralja e világot, s ez bármennyire szép gondolat is, a színpadon megjelenítve komoly veszélyeket rejt magában. Talán innen érthető meg, hogy összességében, végső hatásában miért kell sikerületlennek nevezni Warlikowski rendezését: *A vágy vilamosa* indulatoktól vibráló története olyannyira lelassított formában kerül elénk a *Tramway*ben, hogy egy idő után a közönségen óhatatlanul eluralkodik előbb a közöny, majd a fásultság, végül az unalom. Warlikowski pontosan végiggondolt koncepciójának egyszerűen ellene beszél Williams sokkal földhözragadtabb története és legfőképpen szövege. Mert hiába az erősen átdolgozott és szerzőtársaival (Wajdi Mouawaddal és Piotr Gruszcynskival) jelentősen feldúsított, gondolatilag elmélyített és gondosan összeválogatott vendégszövegekkel „megbolondított”, új textus, ezen szövegek döntő többsége leválik *A vágy vilamosában* felmutatott emberi kapcsolatrendszerrel. Azt már csak nagyon halkan merem megjegyezni, hogy az az érzésem, Warlikowski erősen túlértékelt Tennessee Williams darabjának mélységeit, s olyan erőket mozgósított – Szophoklész (*Oidipusz Kolónoszban*), Platón (*Lakoma*), Flaubert (*Levelek*), Torquato Tasso (*Jeruzsálem megszábadítása*), az evangéliumokból vett részletek és ki tudja, még ki mindenkitől kölcsönzött, legtöbbször gyönyörű szövegek ezek! –, amelyeket az egyszerűen nem érdemel meg. Az eredmény: a Tennessee Williamsból megtartott, indulatosan pergő dialógusok jelentős része eltűnik a kommentárnak, filozofikus mélységű értelmezésnek szánt vendégszövegek mögött.

Külön kell szólítani a Renate Jett előadta szanzonekról, slágerekről. Ezeknek ugyanebbe az irányba, a gondolatok Warlikowski kitalálta, általános emberi, filozofikus elmélyítésének irányába kellene hatniuk eklektikusságukkal, ám megint csak semmi közül Tennessee Williams szövegéhez – ez még nem is lenne baj –, de magához a színpadra állított történethez sem. A dalok elsősorban persze a jelenetek hangulatát hivatottak kiemelni (ez olykor sikerül is, például a báj jelenetben), csak hogy mivel semmiféle viszonyba nem kerülnek a megjelenített történettel, igen hamar unalmassá válnak, s legtöbbször csupán önálló, hosszú – túlságosan is hosszú! – és érdektelen magánszámokként funkcionálnak. De az azért nagyon jó, amikor Renate Jett Monteverdit énekel rockosítva. Szép, képzett hang az övé, a színészi játékával sincs semmi baj. De hát elég Huppert-nek megjelennie a háttérben, és egy Amanda Lear(!)-slágert *aláénekelve* táncolnia néhány taktust, hogy megálljon a levegő a színházban, és napnál világosabban érződjék, hol vannak a tisztas alakítás határai, és hol kezdődik a zseni.

Az előadás minden szépsége, gondos képi megkomponáltsága, több valóságosítót egybemosó, olykor igen éles, máskor elmosódott képekben fogalmazó világa, a szöveg megemeltsége ellenére is megbocsáthatatlanul lassú, itt-ott kifejezetten érdektelen és unalmas. Amikor Isabelle Huppert nincs a színen, rá várva minden ritmustalanná válik, vagy – hogy a tárgynál maradjunk – csikorogva zötyög az előadás, mint egy remízbe tartó, alapos átnézésre, sőt, legyünk szigorúak: generáljavításra szoruló villamos.

Az Odéon-Théâtre de l'Europe (Párizs), Nowy Teatr (Varsó), Grand Théâtre de Luxembourg, Comédie de Genève, Koninklijke Schouwburg (Hága), Berliner Festspiele, MC2 (Grenoble), Hellenic Festival (Athén) produkciója.

SUMMARY

In our column „Hungarian Stages” Balázs Urbán, one of the selectors of Nation Theatre Festival in Pécs continues his series inspired by the last theatre season; this time he analyzes some classical and contemporary plays. László Kolozsi wrote a review on Miskolc International Opera Festival devoted to Verdi and Bartók, where due to financial reasons only two foreign productions of *Rigoletto* and *Nabucco* were invited this year. In the column on „Portrayal of Theatres” we publish Andrea Stuber’s study on Deutsche Bühne Ungarn, the only German speaking theatre company working in Szekszárd. Gábor Ménesi talks to the outstanding Hungarian actress Kati Lázár. In our column on contemporary dance Annamária Szoboszlai reviews guest performances of two well known choreographers, Russel Maliphant and Wayne McGregor. In our column „Theatre History” we publish the first part of a study by Katalin Cseh titled *Ways of theatrical Democracy* on the role of the theatre in the 1956 revolution.

World theatre is represented by five authors: Krisztián Faluhelyi and Anita Rákóczy reviews the Berliner Theatertreffen, Tamás Koltai went to Vienna to see some productions of Wiener Festwochen, while György Karsai wrote an essay on Krzysztof Warlikowski’s version of *A Streetcar named Desire* by Tennessee Williams under the title *Tramway*.

www.szinhasz.net



A játékos a Bécsi Ünnepi Heteken

(Schauspiel Dresden)

David Baltzer felvétele

