

SZÍNHÁZ

A nürnbergi mesterdalnokok

Salzburg

Jeles András
Fischer Ádám
Spiró György
Schilling Árpád

392 Ft



VILÁGSZÍNHÁZ:
Helsingöri fesztivál
Andrej Platonov
Újcirkusz

GANYMED GOES EUROPE

BUDA
PEST

12 KÉP, 12 IRODALMI MŰ, 12 SZÍNÉSZ
A WENN ES SOWEIT IST (HA ELJÖTT AZ IDEJE)
TÁRSULAT RENDEZÉSÉBEN
A WROCŁAWI NEMZETI MÚZEUM,
A BUDAPESTI SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM
ÉS A BÉCSI KUNSTHISTORISCHES MUSEUM
EGYÜTTMŰKÖDÉSÉVEL

PREMIER: 2013. 09. 26. (CSÜTÖRTÖK),
19.00 (KAPUNYITÁS 18.15-KOR)
TOVÁBBI ELŐADÁSOK:
10.03. CS / 10.17. CS / 10.31. CS
/ 11.07. CS / 11.21. CS / 11.28. CS
IDŐPONT: 19.00-22.00
(KAPUNYITÁS 18.15-KOR)



SZÉPMŰVÉSZETI
MÚZEUM
BUDAPEST

KUNST
HISTORISCHES
MUSEUM
WIEN



WENN
ES
SOWEIT
IST

bm:uk

section.a



wenn es soweit ist





(17. oldal)

SPIRÓ GYÖRGY

Beszélgetések a kritikáról

Schiller Kata felvétele



(21. oldal)

A MAJOMKIRÁLY

Pekingi opera

Kálmándy Ferenc felvétele



(32. oldal)

LEAR KIRÁLY

Helsingöri fesztivál

Kim Agersten felvétele

Magyar játékszín

2 Forgách András:
„Valamit alapvetően és
végzetesen nem értek”
Jeles András
Szép Ernő-díjához

3 Zappe László:
Korszakok tükre
A Gyulai Várszínház
ötven éve

Opera

8 Koltai Tamás:
Érzelmeket kell játszani
Beszélgetés
Fischer Ádámmal

Interjú

17 Proics Lilla:
Beszélgetések a kritikáról
Spiró György és
Schilling Árpád

Tánc

21 Komjáthy Zsuzsanna:
Geológiai kirándulás
a pekingiek földjén
Egy különös műfaj nyomában

Világszínház

25 Koltai Tamás:
Opera a hullámvasúton
Salzburgi jegyzetek

32 Sebestyén Rita:
Reflexív játékok
Shakespeare-fesztivál
Helsingörben

36 Troján Anna:
A tragédia és
az abszurd határán
Andrej Platonov drámáiról

40 Rádai Andrea:
Ez az én testem
Nőiség az újcirkuszban

Könyv

44 1 könyv – 2 kritika
Székely Csaba: *Bányavidék.*
Drámatrilógia

Kovács Dezső:
Fiúk a bányában

P. Müller Péter:
Keserédes Erdély

A címlapon: A nürnbergi mesterdalnokok a Salzburgi Ünnepi Játékokon. © Salzburger Festspiele / Forster

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLVI. évfolyam 11. szám
2013. november

Megjelenik havonta
XLVI. 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); [KONCZ ZSUZSA], SCHILLER KATA (képszerkesztő); KUTSZEGI CSABA (tánc, színház.net). Szerkesztőség és kiadó (SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY): 1126 Budapest, XII., Böszörményi út 30–32. D épület 1. lépcsőház, II. emelet 8.; Telefon/fax: 214–5937, 225–1775; (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 Kulturális Alap,
Magyar Művészeti Akadémia

MM
MAGYAR MŰVÉSZETI
AKADÉMIA
A kiadvány megjelenését
a Magyar Művészeti Akadémia
támogatta.



Magyar Színházi Portál
www.szinhaz.hu



Székárcsy Zsuzsa felvétele

Forgách András

„Valamit alapvetően és végzetesen nem értek”

JELES ANDRÁS SZÉP ERNŐ-DÍJÁHOZ

2013. szeptember 19-én, hajnalok hajnalán a következő bejegyzést olvastam Jeles Andrásról a Facebookon:

„Reggel: kúszok fölfele a Csaba utcán, mellettem – mint a suszterbogarak – egy a más seggébe ragadva arasznak velem szemközt puccos, guruló erődjeikben a tüneményes anyukák (az elfogulatlan tekintet számára először méregdrága prostituálnak tűnnek), és mire a domb tetejére érek, megértem – már megint –, hogy én itt, úgy látszik, valamit alapvetően és végzetesen nem értek.”

A bejegyzést azonnal lájkoltam persze, mint szinte mindent, amit Jeles közlése – ennyit a mérhetetlen elfogulatlanságomról. Leginkább a feljegyzés végére hívnám fel azonban a figyelmet, mert Jeles esetében ez a nem értés vagy nem tudás egyáltalán nem affektált. Ő valóban az a művész, aki megint mindent újra nem tud. Azt szokták mondani, hogy ez hasznos dolog a művészetben, de könnyebb mondani, mint kivitelezni. Jelesnek se mindig sikerül. Mit ne mondjak: rendezéseiben, szövegeiben erősen egymásra utaló mozzanatok vannak, mintha használná az egyikben megszerzett tudását a másikban, mintha mégsem felejtené el azt, amit egyszer már tudott.

Egy időben gyakran lehetett látni az Írók Boltjában ülni, előtte egy csomó könyv, és olvas. A személyzet időnként diszkréten egy kávé vagy ásványvizet tesz elé.

Ne legyen félreérthető, amit a nem tudásról mondok: Jeles nagyon-nagyon művelt. Tehát magyarul: amit Flaubert-től és Flaubert-ről el lehet olvasni magyarul, azt ő elolvasta. Jelenleg, mint elárulta nekem – egy könnyedre és szépre sikerült temetés után –, Kafkát olvas. *Mindent* elolvastam Kafkától, mondta halkan, a torkát köszörülve, és ki is jegyzetel. Azonkívül nemsokára egy ógörög operát fog rendezni ógörögül a MűPában, ehhez is olvasgat görög klasszikusokat, és azokról is mindenfélét eszébe jutnak. Ezek után már komoly szellemi teljesítmény semmit nem érteni, semmit nem tudni és semmit nem akarni. Amikor először találkoztam Jelessel, 1976-ban, és elolvastam *A kis Valentino* forgatókönyvét, azt mondtam neki, hogy jobban ír, mint a legtöbb magyar író. Akkor mondott egy mondatot, amelyet, amint alkalmam volt rá, beleírtam

A játékos című darabomba, amit ebben a színházban adtak, két sarokkal odébb,* és a mondat így szólt (de ettől nem lett az előadásnak nagyobb sikere): „Csak nézni a világot és szomorúnak lenni.”

Szóval, ez volna az ideálképe önmagáról: semmit sem csinálni, csak nézni maga elé és szomorúnak lenni. A pusztán nézés – a Jeles-opusok terjedelmes listáját elnézegetve – nem igazán sikerült (bár nézni, azt meg kell adni, néz). A szomorúnak lenni, az, jelentem, igen. Viszont Jeles úgy tud mélységesen depressziós és melankolikus műveket létrehozni, hogy az ember utána jókedvű lesz, föl lesz dobva, és szívében kis rőzsedalokkal fut hazáig, mintha valami nagyon finom szeszt kortyolt volna gyertyafényben, egy igazán gyönyörű nő társaságában.

A Szép Ernő-díj, amit most Jeles András megkap, nem is a méretére, inkább a helyzetére van szabva. Emlékeztetem a tisztelt hallgatóságot, hogy tavaly Pintér Béla kapott hasonló díjat, s a díj indoklása arra utal, hogy a szerzők esetleg nem hagyományos értelemben vett drámát írtak, hanem inkább valamilyen, izé, textusokat, amelyek többek is és kevesebbek is, mint a dráma. A Szép Ernő-díj kuratóriuma ezzel finoman jelezni kívánja, hogy a dráma mint olyan, a színházművészettel együtt, amelyben jelenleg nagyon jelentős előadások készülnek maroknyi nézőnek (példának okáért: *Auschwitz működik, Téli utazás*), illetve a fél ország jelentéktelen és felejthető előadásokon vitatkozik heteken át, tehát hogy a dráma mint olyan, a színházzal együtt, alapvetően megváltozott: nincsenek kőbe véssett szabályok, az előadások szülik saját szövegeiket, és jelentős rendezők alkalmi szövegkolázsokból alkotnak halhatatlant, olyan szövegekből, amelyek voltaképp az előadások térképvázatai.

Nem sorolom fel Jeles legutóbbi években írt drámáit (több első díjat is bezsebelt már a darabjaiért), a szövegeinek egy fontos, mondhatni, technikai mozzanata azonban fel szeretném hívni a figyelmet. Művei, ritka kivételtől eltekintve, mindig szenvedéstörténetek, Grünwald oltárképeiben, az evangéliumokban gyökereznek, az ember teremtményisége jelenik meg

* A laudáció a díjátadás alkalmával a Kamrában hangzott el a Magyar Dráma Napján.

bennük egy – nem mellékesen – Isten nélküli világban. Ugyanakkor legtöbbször két vagy három fundamentálisan különböző típusú, formájú, szerkezetű, tartalmú szöveg kollázsai – a *Téli utazásban* Schubert dalciklusa találkozok Jerofejev *Moszkva – Petuszkijával*, valamint a kaposvári színházhallgatókkal, mert bizonyos értelemben ők is a Jeles-szöveg részét képezik. (Ha színházképzésért járna díj, azonnal adnék egyet Jelesnek.) A művek közötti metszészonalak, a határok olykor élesen kirajzolódnak, jól látszik a dichotómia, a skizofrén kibékíthetatlenség, olykor viszont eltűnni látszanak a határok, felfoghatatlanná lényegülnek, kifejezve a világ csodálatos, áttetsző érthetatlenségét. És itt vannak még a talált szövegek, a szólások, slágerek, amelyekben a nyelv mint természeti jelenség működik, a véletlen és a kaotikus kozmikus renddé és szabállyá növekszik. Jelesnek meg se kottyán Krafft-Ebing szexuális pszichopatológiával foglalkozó XIX. századi alapművéből egy vidáman tragikus zenés előadást csinálni.

A záró gondolat hadd legyen egy nagy magyar íróé, Nádas Péteré. Jeles a veszprémi drámapályázaton vitte el épp húsz éve a tejfölt, s ehhez jött Nádas indoklása:

„A színházi napocska akkor kel fel a festett egekbe, mikor odakünn lemegy. Jeles András munkájában annyira lemegy, hogy a színházi égen fel is kel. Ez örületes, bődületes vízió. Ő is hozott anyagból dolgozik, de komponensei nemcsak elkülöníthetők, hanem az egymás melletti autonóm működésük válik láthatóvá az elkülönítéstől. Az válik láthatóvá, amiről nincsen írva, és a színházon kívül még nem is láttuk. Az egymás mellé rendelt rokokó és az evangélium, kis auschwitz utazásunk életképei és a manökenek kórusa, a felvilágosodás erotikus agressziója és a kapitalista századelő érzéki regressziója, a részvét biblikus parancsa, a polgári részvétlenség praxisa és a részvét tolsztojánus gyakorlata, mindez csupán stiláris, kultúrtör-

téti és filozófiai terét képezi annak, ami egyetlen magára maradt és magára hagyott emberben van. Ami egyik oldalról egy kultúra egymásra vonatkozó hagyományait jelenti, az a másik oldalról egyetlen ember indulatait, vágyait, reménységeit és késztetéseit. S ez se egyetlen emberben, se a kultúra egészében nem ad és nem enged más utat, mint a téboly színjátékait. Ebben a térben meg kell tébolyodnom, hogy a józan eszemet ne veszítsem el. [...] Jeles nyers, durva, gőgös és bárdolatlan, gyöngéd, érzékeny, szerény és szelíd. Nem író, mert minden mondatáról látom, hogy az európai nyelvhasználatoknak melyik rétegéből vette el, de egyetlen pillanatra sincsenek kétségeim afelől, hogy ki beszél itt. Egy eleven, szenvedélyes, szenvedő, elkeseredett és reménykedő, gőgösen szelíd, bárdolatlanul szerény ember. Ez lehettem volna én. Ha meg tudtam volna írni így. Mivel azonban nem én írtam meg, hanem ő, azt kell mondanom, hogy ő az író, én pedig hasonló látomásokkal küszködő szakbarbár, mindennek melléfogó dilettáns, vagy egyszerűen megrendült nézője ennek a nagyszabású előadásnak. Egy ilyen előadásba, szerencsés esetben, bele lehet pusztulni. Az összes többi pedig a művészeti maszlag.”

POST SCRIPTUM

Szerintem Szép Ernőnek (vagy Füst Milánnak) járt volna akkora nemzetközi siker, mint Molnár Ferencnek. Amit ők produkáltak, az ugyanúgy megállta volna helyét a világszínpadon, mint Molnár zseniális darabjai. Jelesnek is a filmnyelv nagy megújítói, Pasolini, Godard, Bresson mellett volna a helye. És a színházi nyelv nagy megújítói, Brook és Grotowski mellett. A Szép Ernő-díj leginkább egy szimbolikus gesztus: tudjuk, hogy így van, és – ellentétben azzal, amit a rendőr mondott a Kafka-novella hősnének, amikor az egy kisvárosban nem találta a pályaudvart – *ne add föl*.

Krakkó, 2013. szeptember 20.

Zappe László

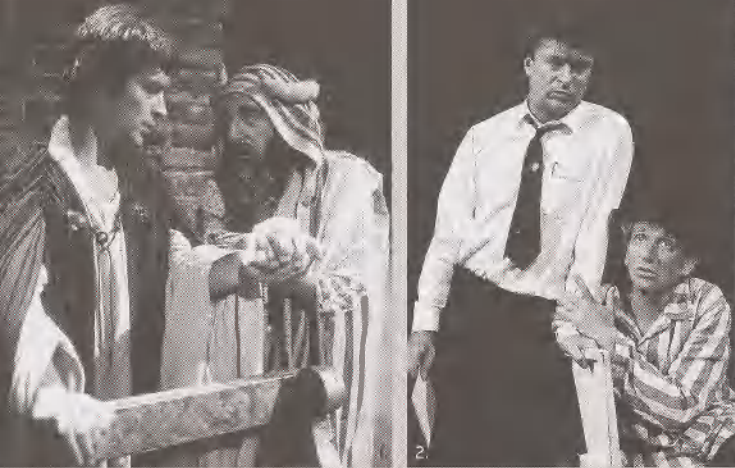
Korszakok tükre

A GYULAI VÁRSZÍNHÁZ ÖTVEN ÉVE

Fél évszázad történelmi távlatban is jelentékeny idő. Egy-egy politikai rendszer ritkán ér meg ennyit. Az utóbbi kétszáz év magyar történelmében talán a Monarchia tartott ki ilyen hosszan, már amennyiben a kiegyezéstől a széthullásig egységes rendszernek képzeljük. Horthy uralma negyed-

századot tartott ki, Kádáré harminckét évet. A Gyulai Várszínház ötven évét nagyjából megfelelzi a rendszerváltás, egyben két egészen különböző időszakra is osztja. Az első volt talán a jelentősebb, a második a látványosabb, színesebb. Más volt a vállalt feladata, szerepe, súlya a rendszerváltás előtt, mint utána.

A Várszínház létrejöttében annyi véletlen együttálása játszott szerepet, hogy az már több, mint csoda: szükségszerűség. A hatvanas évek elején készült el a Gyulai vár helyreállítása, Miszlai István rendező 1962-ben került Szolnokról a békéscsabai színházba, és ekkoriban végiglátogatta a nagy európai fesztiválokat: Dubrovnikot, Versailles-t, Avignont, Krakkót, Salzburgot. Különösen a dubrovnikai és krakkói példa ragadta meg a fantáziáját: Gyulára is várjátékokat képzelt. Ahhoz persze, hogy ez meg is valósuljon, politikai, szociális, sőt történelmi léptékű változások is kellett. Kellett a Kádár-rendszer konszolidációja, a „legvidámabb barakk”, „friziderszocializmusa”; a belöldi turizmus föllendülésétől a kulturális politika viszonylagos liberalizálódásáig számos tényező tette lehetővé, sőt szükségessé, hogy országszerte elszaporodjanak a nyári színházi játékok, és talán azt is, hogy ezek jelentős része ne, vagy ne csak a könnyű szóra-



Schiller Kata felvétele

1. Caligula helytartója 2. Álomkommandó
3. Szörny (Universitas) 4. V. N. H. M.
5. Psyché 6. Troilus és Cressida
7. Titus Andronicus



koztatásra rendezkedjék be. Emellett az állami színházak társulati struktúrájába (és biztonságába) zárt színészek, rendezők számára is egyszerű, bár alkalmi kitörési lehetőséget jelentett a nyári szabadtéri szereplés – a mellékjövedelemről már nem is beszélve.

Miszlai hármas célkitűzésre emlékszik vissza később, tizenöt év múltán: „Olyan fesztiválról álmodtam, amely egyszerre lehel életet az ősi falakba, és ugyanakkor a színházat is új létformára kelti; amellet »kitörési lehetőséget« is kívántam teremteni a békéscsabai társulatnak, amelyet, úgy véltem, országos viszonylatban kevesebb figyelem kísér, mint amennyire rászólgálna.” Valószínűleg nemcsak nem mondta ki, de nem is gondolt igazán arra, hogy ezzel egyfajta független színházi szellem számára teremtett otthont. Első bemutatója Victor Hugo *Hernani*-ja volt. A darabválasztásban a történelmi miliő nyilván fontos szerepet játszott, de a rendező emlékezete szerint az „Hernani csatájaként” közismert egykori párizsi botrány is: „Üttörő vállalkozásról lévén szó, amelynek akadtak ellenfelei is, szkeptikus elsíratói pedig még többen, az *Hernani*-t afféle csatakiáltásnak is szántuk.”

A csatakiáltást ugyan nem követte csata, sőt a bemutatkozáskor – korabeli beszámolók szerint – inkább a vár dominált, kevésbé a színház, a következő évtől azonban határozott program bontakozott ki. Elfeledett magyar történelmi drá-

mák sorozata következett, minden évben megrendezett egyet Miszlai: 1965-ben Sárközi György *Dózsáját*, majd Szigligeti Ede két művét: 1966-ban a *Béldi Pált*, 1970-ben *A trónkeresőt*, Madáchtól a *Csák végnapjait* 1968-ban, Kós Károlytól az *István királyt* 1971-ben, Jékely Zoltántól *A fejedelmi vendéget* 1969-ben, Áprily Lajostól *A bíborost* 1972-ben. 1967-ben a *Bánk bánt* játszották a történelmi drámák sorozatában – ez volt az egyetlen, ami nyilván nem számított felfedezésnek. A korabeli kritikákból a korszellemnek, a kor történelemképének, történelemről való gondolkodásának, sőt többnyire a kor aktuális problémáinak megfelelő, esetleg azokat faggató előadások képe bontakozik ki. Csak éppen a *Bánk bánt* írt le Lukácsy Sándor, hogy „Miszlai Istvánnak láthatóan nem volt újszerű koncepciója Katona drámájával kapcsolatban, egyszerűen szabadtéri *Bánkot* akart rendezni”. Meglehet, a többi előadásba is részint a kritikusok látták bele a korszellemet, azt látták, amit látni akartak. De ha ezt eléri egy produkció, az már maga is eredmény. A *Csák végnapjai* esetében azonban mindenképpen többről kellett legyen szó, azt ugyanis Keresztury Dezső átdolgozásában játszották, aki így nyilatkozott munkájáról: „Az idegenek ellen támadó parttalan monológ helyére a régi és új világ küzdelme került. Csák Máté alakja [...] úgy tűnik fel, mint annak a régi, a maga korában igaz és érdemes világnak a képviselője, amely felett eljárt az idő... Róbert Károly pedig az új világ képviselője. A világpolitikai hatalmak ültették a magyar trónra, de ő függetlenedett tőlük; »akarátába veszi fel sorsa kényszerűségét«, hivatásának, egész életre elkötelező kötelességének tudja azt, hogy békében egyesítse és felvirágoztassa



7.

Iloszky Béla felvételei

a feudális anarchiában szétesett nemzetet.” (Film, Színház, Muzsika) Az ilyen mondatok olvastán 1968-ban nem lehetett nem Kádár Jánosra gondolni, akiről persze akkoriban még dicséretképpen sem lehetett volna ilyeneket egyenesben írni vagy nyilvánosan mondani. Egyébként éppen Keresztury átdolgozása váltott ki egy, a korra ugyancsak jellemző vitát: az átírás jogosságáról, a leírt, szerzői szöveg szentségéről.

A harmadik évadtól, 1966 nyarától a történelmi drámák mellé egy-egy klasszikus vígjátékot is kínált a Várszínház. Első pillantásra feltűnik a program igényessége, de a felfedező szándék is: 1966-ban *A néma leventét* Vass Károly rendezte, 1967-ben a *Huncut kísértetet* Both Béla, 1968-ban *A fogadósnét* (azaz a *Mirandolinát*) Békés András, 1969-ben Lope de Vega darabját, *A furfangos menyasszonyt* Giricz Mátyás. A következő három évadban pedig Sándor János rendezte a vígjátékokat, Calderóntól a *Két szék között a pad alatt*-ot, Moreto Augustintól a *Donna Dianát*, Racine-től pedig *A pereskedőket*. Sándor János akkoriban hagyta el a megújuló, a következő évtizedekben színháztörténetet író kaposvári társulatot, de addig a később legendává lett kaposvári szellem kialakításában neki is része volt. Az ő előadásai már a rendezői beavatkozás mértékével kapcsolatban váltottak ki berzenkedést is, elismerést is.

Miután 1973-ban Miszlay István Kecskemétre távozott, a Várszínház művészeti vezetését Sík Ferenc vette át. Folytatta és átalakította, amit elődje kezdett. Már a tizedik évadban – talán joggal – felvetődött a kérdés: meddig lehet ezt csinálni? A kezdetben talán végtelennek tetsző

tárház mintha máris kimerült volna. Ezt jelezte már a hetvenes évek elején kiírt meghívásos drámapályázat is. A tizedik évforduló alkalmából pedig Csik István már arról értekezik, hogy „egyre kevésbé látszik valószínűnek, hogy könyvtárak mélyéről, a különböző gyűjteményekben porosodó kéziratokból további kész drámák bukkannak fel. [...] Annak pedig, hogy a századvégi »műemlékvédelemhez« hasonlóan, cirádás-cikornyás drámairodalmat hamisítsunk magunknak, semmi értelme.” (SZÍNHÁZ, 1973/10.) Hogy van-e értelme az átírásoknak, újraírásoknak, arra az idő azóta másként válaszolt. Sík Ferenc azonban akkor az új magyar darabok mellett döntött.

„Ráment az életem a magyar drámára” – mondta egy keserű, sok igazságot kimondó interjúban 1988-ban (Csáki Judit – *Új Tükör*). Már korábban Pécssett, rendezőként, később főrendezőként is az új magyar dráma otthonát kívánta megteremteni: „...ragaszkodtam a magyar drámához. Néhányszor »igazoltan«, de mindenkor keservesen. Szívós küzdelmet folytattam azért, hogy a magyar színház is létrehozza azt, ami az elmúlt időszakban szerintem elengedhetetlen feladata volt. Azt, amit a filmeseknél ugyanez a nemzedék csoportba verődve vagy egyenként megcsinált: jelenünket és múltunkat sikerrel emelte be a kultúrába. A prózaírók érintett generációja is teljesítette ezt a hivatását – a színház, pontosabban: benne az én nemzedékem nem.” Az említett interjúban így beszélt az eredményekről, illetve kudarcokról: „A magyar színházi kultúra kiemelkedő értékei csak nagyon ritkán épültek be a magyar kultúra szellemiségébe; és nem forrtak össze azzal... [A] küldetésszerűen vállalt, fontosnak tartott magyar drámákból sokszor gyenge előadások születtek – nemegyszer az én közreműködésemmel –; a kiemelkedő színházi produkciók, esztétikai felsőfokok viszont nem azokból a művekből jöttek létre, amelyek nekünk és rólunk szólnak. Nem tudom, miért van ez így, csak azt tudom, hogy valami végleg elmaradt a magyar színházban.” Összhangban van ez azzal, ahogyan Mihályi Gábor könyvében külön fejezet taglalja, miért játszottak Kaposváron a hetvenes-nyolcvanas évek nagy megújulása idején aránylag kevés magyar darabot. Legpontosabban talán Babarczy László fogalmazta meg, mondván: a nemzeti feladatvállalás, a küldetéstudat, a teleologikus világkép lehetetlenné teszi az igazi tragikus mélységet. A nemzeti hősnek mindig igaza van, bukásában is megdicsőül. Összességében Sík is kudarcosnak látja erőfeszítéseit: „Gyulán sem valósult meg, kár lenne áztatni magunkat. De ott legalább markánsan látszik a küzdelem, s én állandóan felelni próbáltam a kihívásra – persze az utókor ezt aligha fogja értékelni...” Valóban, az azóta eltelt idő is a kaposvári utat látszik inkább igazolni. Ez azonban nem jelentheti mindannak lebecsülését, ami Gyulán történt Sík Ferenc művészeti vezetése alatt. 1973 és 1994 között a Gyulai Várszínház nyolcvannál több felnőttnek szóló prózai bemutatójából 51 darabot akkori kortárs szerző írt. Amit a negyvenedik évad alkalmából az első tíz esztendőről fogal-

maztam meg, a következő évtizedre is érvényesnek gondolom: „A Gyulán leporolt, megújított és végre színpadra segített régi darabok, valamint az újabban született történelmi drámák bemutatói a kor legfontosabb szellemi folyamataival voltak szinkronban. A történelmi dráma a Kádár-kor egyik kibeszélési lehetősége volt. ... Egy út volt az akkor még létező, bár már lényegében döglött szocialista realizmus követelményének megkerülésére. A Gyulán bemutatott magyar történelmi drámák mindenképpen túlléptek két dologon: a történelmi környezet külsőségeinek pusztakiaknázásán és a hazafias közhelyek ismételtetésén.”

Takács István a SZÍNHÁZ-ban, 1975-ben (11/9.) Görgy Gábor *Törököt fogtunk* és Veress Dániel *Véres farsang* című darabjairól szólva így összegzett: „Ha valaki a drámák cselekményének tényleges kronológiája szerint sorba rakná s kötetbe rendezné a Gyulai Várszínházban bemutatott magyar műveket, ez az igen vaskos könyv nemcsak elfeledett, ritkán játszott vagy itt bemutatott eredeti drámák (sőt: egyenesen Gyula számára írottak) igen tanulságos antológiájává kerekedne, hanem a magyar történelem drámákba foglalt olvasókönyvévé is. Úgy tekinthetnénk egy ilyen kötetre, mint a magyar múlt számos nehéz, tragikus, vitatott vagy nem jól ismert mozzanatát megvilágító, irodalmi eszközökkel megfogalmazott adattárra, tanulmány- és hozzászólás-sorozatra, melynek különböző korokban élt szerzői – Katonától, Vörösmartytól Száraz Györgyig, Görgy Gáborig – szinte kivétel nélkül olyasmiről beszéltek, ami nemzeti ügy, súlyos történelmi probléma volt, vagy az ma is, vagy a múltból átsugárzik a mába, tanulságok levonására, a kérdések továbbgondolására készítette bennünket. Egyéb érdemei mellett alighanem ez a sajátos és következetesen megtartott műsorkoncepció biztosít megkülönböztetett helyet Gyulának a nyári produkciók között.”

Ugyanebben az évben meghívásos pályázatot hirdettek új magyar drámák írására, a következő években vitákat, tanácskozásokat is tartottak a történelmi drámákról. Az egyik ilyen alkalomról jegyezte fel egy beszámoló Almási Miklós jellemző megállapítását: „A történelmi múlt nem objektív, egyértelműen zárt doboz, a mindenkor jelen átírja a történelmet.” Gyulán természetesen nem megírták, leírták, hanem átírták a történelmet. Bár ugyancsak az akkori beszámolók tanúsítják, hogy a résztvevők többnyire tagadták, hogy parabolát akartak volna írni, rendezni, játszani. Bizonyára szitokszónak, illetve anatómiát maga után vonó bűnnek gondolták a parabolát, holott a történelmi mű – legalábbis ha valamire való – szükségképpen parabola: a jelen párhuzama. Gondolom, a direkt politikai áthallások gyanúját kívánták ezzel elhárítani. Ennek megfelelően is jártak el. A darabok, az előadások a történelmet mindig közel hozták az akkori korhoz, de csak annyira, amennyire az akkori, természetesen némiképp hipokrita játékszabályok engedték. Hogy Görgy Gábor (*Törököt fogtunk*), majd néhány év múlva Nemeskürty István (*Szép ének a gyulai vitézekről*) a török elleni harcokban üzleti vonásokat vél felfedezni, legfeljebb a deheroizálás miatti fejcsoválásokra számíthatott. (Egyébként valószínűleg mindketten a *Cantio de militibus pulchra* című XVI. századi históriás énekre támaszkodtak, amely éppen

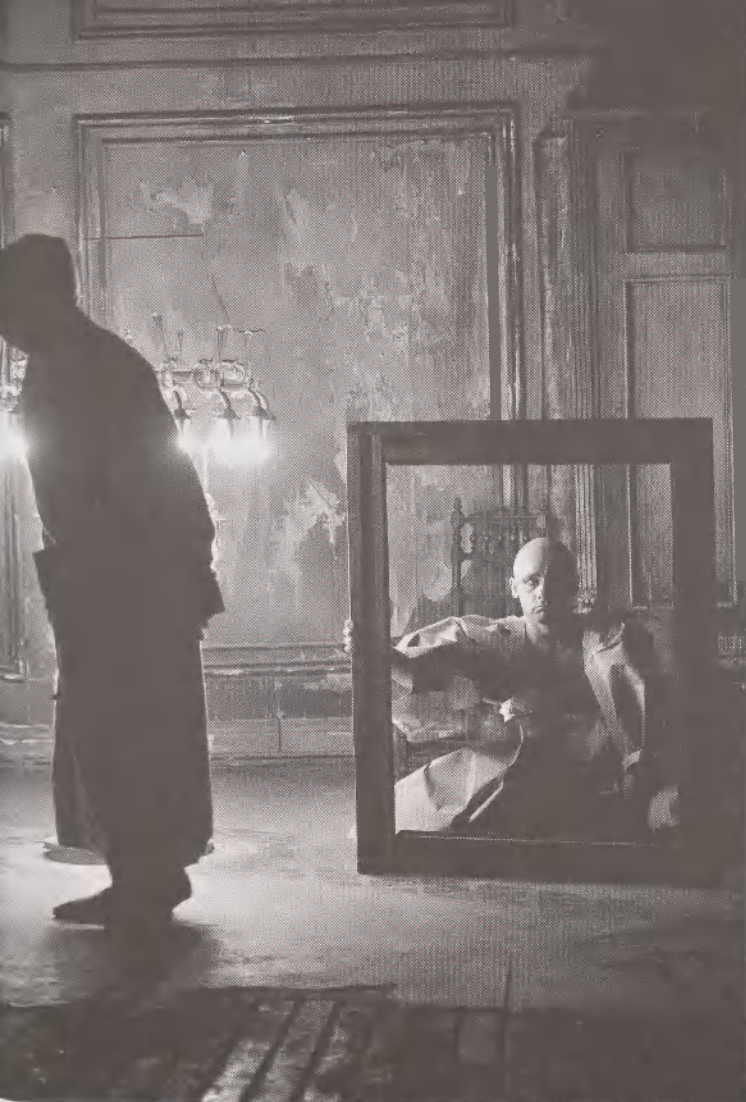
a gyulai vitézek egy kalandjáról szól.) Abból sem lett baj, ahogyan Katona Imre az Universitas Együttes *Tigris és hiéna*-előadásában a borozó, sírva vigadó hazafiaskodást a foci pályákon szokásos ordítózással állította párhuzamba. Illyés Gyula *Homokzsákja* pedig éppen a frizsiderszocializmus kedvenc problémáját állította pellengérré, az anyagi javak hajszolását, miközben a lelki-kulturális igényekkel senki sem törődik. Ma már talán furcsálljuk is, hogy a szerző úgy nyilatkozott: „Ez a legmerészebb darabom... Mindnyájan vagyont gyűjtünk, kivétel nélkül. És közben valljuk, hogy ellene vagyunk a magántulajdonnak; így meggyünk elkerülhetetlenül a magántulajdon erkölcsi világába.” Illyés valóban a Kádár-rendszer alapvető morális-ideológiai kérdését tette fel, ám ez akkor már oly messze volt a politika gyakorlatától, hogy senkit sem zavart igazán. Szólhattak előadások hatalom és erkölcs kérdéséről vagy akár a politikai erkölcs problematikusságáról (Teleki László: *Kegyenc* – Universitas Együttes), vagy akár az erőszakos utópista népboldogításról (Háy Gyula: *Attila éjszakái*), a felülről indított reformok megfenekléséről (Gáspár Margit: *A császár messze van*), és lehetett derűsen bohóckodva ugrándozni a lehetséges történelmi asszociációk között (Hernádi Gyula: *V. N. H. M.*).

Az igazán súlyos és valóban mélyen drámai kérdés, amit a Gyulán bemutatott történelmi darabok hordoztak, az egyén viselkedési lehetőségeit mérlegelte a diktatúra, a terror, az elnyomás világában. Ám ezek a darabok határon túlról érkeztek, Székely János és Sütő András írta őket. Első közelítésben valóban a romániai magyarság, a magyar értelmiség problémáit fogalmazták meg. Úgy lehetett tenni tehát, mintha rólunk nem szólnának. Hallgatni lehetett a puha diktatúráról.

De ezek közé tartozik a Gyulai Várszínház alighanem legértékesebb produkciója, a *Caligula helytartója* bemutatása 1978-ban, Harag György rendezésében. Székely János filozofikusan elvont szövege az emberi társadalomszervezés alapvető problémáinak olyan mélységébe hatol, hogy az többet ér minden plasztikus ábrázoló, jellemfestő erénynél. Mert a darabban csak kiindulás, hogy mit tehet az erkölcsös ember, a morális lény egy őrült diktatúrában. Székely János ezek mögött a minden társadalmat összefogó erők, a hit, a vallás, a nemzet mibenlétének lényegére kérdez rá. Harag György látványos, mégis mélyre látó rendezése az egyik, ha nem a legfontosabb magyar drámát indította útjára.

A rendszerváltással Gyula is megváltozott. Az allegorikus-parabolás beszéd ideje elmúlt, a nyílt szó viszont a nyilvánosság egyéb fórumain találta meg a helyét. Csurka István 1988-ban játszott *Megmaradni* című, nyíltan és egyoldalúan politizáló drámája, akárcsak Gosztonyi János *Andrássy út* 60.-ja, epizód maradt – és nem is csak a Gyulai Várszínház történetében.

Az új rendszerben, a kilencvenes években csak lassan találta meg a helyét a Gyulai Várszínház. 1990-ben bemutatták Márai Sándor *Kassai polgárokját*. 1991-ben pedig Sík Ferenc Shakespeare-ciklust hirdetett. Be is mutatták az *Antonius és Kleopátrát*, 1992-ben a *Macbethet*, 1993-ban a *Hamletet*, 1994-ben a *Lear királyt*. És persze játszottak sok mindent. Mindinkább alakult az, amit Elek Tibor tíz évvel ezelőtti, évfordulós előadása



Schlier Kata felvétele

A vihar Purcărete rendezésében

címében *A minőségi színházi és összművészeti szórakoztatás fellegvárának* nevez. Van filmfesztivál, dzsesszfesztivál, borfesztivál. De közben nem maradnak el az igényes vagy annak gondolt színházi előadások sem. A saját produkciókat előbemutatók és egyéb vándoroltatható darabok egészítik ki. Gedeon József igazgatása alatt több (sok) lábon áll a program, mindenki – fürdővendégek, helybeliek, messziről, főképp a fővárosból érkező kritikusok és más szakmabeliek – megkapja a magáét.

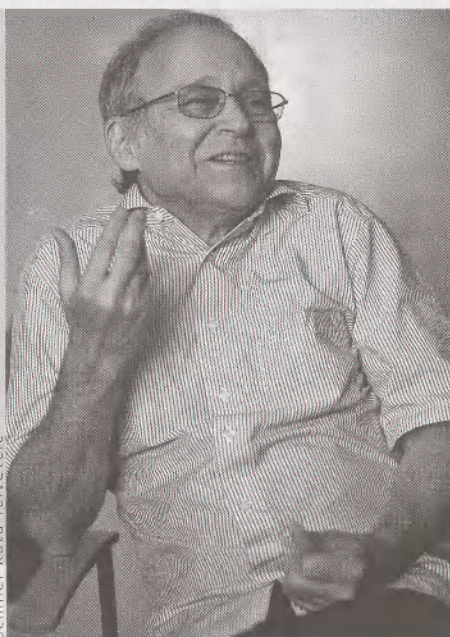
Természetesen ekkoriban is születtek érdekes, fontos vagy kudarcaikkal tanulságos előadások. Peter Weiss *Marat/Sade*-ja egy üzemcsarnokban Szász János rendezésében (1999), Shakespeare IV. *Henrikje Falstaff* címen Sopsits Árpádtól (2002), a *Titus Andronicus* Bocsárdi Lászlótól (2003), a *Tóték* Vidnyánszky Attilától és a *Szentivánéji álom* Szergej Maszlobojcsikovtól (2004) mind figyelemre méltó előadások voltak, olyanok, amelyek miatt továbbra is érdemes volt Gyulára figyelni, amelyek megtartották a Várszínház rangját. A színház el is mozdult a Várból és környékéről. Bár rendszertelenül, korábban is voltak előadások a fürdőben, a közeli templom mellett, a tanácsháza udvarán, üzemcsarnokban, a közelebbi múltban éveken át rendszeresen születtek többnyire hangulatos, érzelmes, fuvalázós előadások Krúdyt, Márait, Simonyi Imrét idézve a Ladics-ház kertjében, a hatalmas falombjai alatt. De igazi érték is született itt, igaz, csak

második nekirugaszkodásra: Sopsits Árpád rendezésében, Petrik Andrea címszereplésével emlékezetesen idézték meg Weöres Sándor *Psyché*-jét 2010-ben.

Igazi szellemi karaktert azonban a 2005-ben megindított Shakespeare Fesztivál adott ismét a minden nyári játékoknak. Ezt Vidnyánszky Attila érdekes, kedélyes, vidám, játékos, ötletes Shakespeare-koszorúja vezette be. Évről évre fontos esemény egy saját Shakespeare-bemutató, olykor előbemutató vagy koprodukció. 2006-ban az Örkeny Színházzal és a Szentendrei Teátrummal közösen készült Dömötör András problematikusan eredeti *Vízkereszt-változata* (*Vízkereszt, vagy bánom is én, vagy amit akartok, vagy...*), a következő évben a Szentendrei Teátrummal közösen Szász János szikár-száraz *Lear királya*, 2008-ban Tompa Gábor készülöbén lévő III. *Richárdja*, Bogdán Zsolt erősen modoros főszereplésével, 2009-ben Vidnyánszky Attila erőszakolt ötletekkel túlsúfolt *Ahogy tetszik*-je következett. 2011-ben Horváth Csaba a Forte Társulattal közösen létrehozott *Troilus és Cressida*-rendezésében remekül használta ki a mozgásszínházi, táncos elemeket a mű parodisztikus-ironikus értelmezéséhez. 2012-ben Szergej Maszlobojcsikov *A viharjának*, amelyet a beregszászi társulattal rendezett meg, az volt a különössége, hogy a Prosperának átkeresztelt főszereplőt Szűcs Nelli játszotta, bár a női verzió mélyebb értelme nemigen derült ki a homályba-ködbe vesző előadásból. 2013-ban Bocsárdi László az élet bajaiba beletörődő szomorkás sepsiszentgyörgyi *Hamlet*-rendezésének előbemutatója számítható saját produkciónak. A Shakespeare Fesztivál másik fontos vonulata az elmúlt évadban a magyar színházakban bemutatott Shakespeare-előadások szemléje. Ami érdemleges (vagy olykor érdemtelen is) történt a hazai Shakespeare-játszásban, az itt megjelenik. Sokszor a játszási körülmények hiánya sem jelent akadályt, a rendezők boldogan adaptálnak, alakítanak a Vár vagy éppen a tőszínpad lehetőségeihez.

A leglényegesebb vállalkozása azonban a Shakespeare Fesztiválnak a nemzetközi Shakespeare-játszás megjelenítése. Évente két-három fontos vagy érdekes, trendi vagy távoli társulat látható a fürdővárosban. Nem kétséges, a világ fesztiválművészete érkezik hozzánk, elérhető távolságra, nyaranta. Nagy értékek, izgalmas próbálkozások, világhírű nevek és egzotikus érdekességek. Šerban és Purcărete, Nekrošius és Szturua rendezései az egyetemes színházművészet legmagasabb szintjét mutatják meg nekünk. Mégis Gedeon József igazgató makacsságát dicséri, hogy velük évről évre találkozhatunk. Ezek a nagyságok egyelőre nem igazán találták meg a közönségüket Gyulán. Joggal tette föl már az első nyárról beszámolva Jászay Tamás a „költői kérdést”: „nem luxus-e (jó) néhány érdeklődő kritikus, rendező, színházi ember kedvéért több ezer kilométerről ideutaztatni mégoly remek előadásokat is? A választ egy remélhetőleg az évek során meggyökeresedő, színvonalas Shakespeare Fesztivál fogja megadni.” (*Critikai Lapok*, 2005) A helyzet a nézőtérén sokat nem változott, a fesztivál mégis meggyökeresedett. Verses, zenés műsorok, konferenciák, szakmai megbeszélések kísérik az előadásokat, dacolva a strand vonzerejével.

Gyula ma megfelel a kornak: tükröt tart neki.



Érzelmeket kell játszani

BESZÉLGETÉS FISCHER ÁDÁMMAL

– Pál Tamás vitaindítója fölveti, hogy az operák zenei interpretálása a mai divat szerint visszatér a művek eredetijéhez, a rendezők viszont sportot űznek abból, hogy eltérnek az eredeti cselekménytől, sőt meghamisítják azt.

– Vagyis más-más ideológia vezényli a vizualitást és az akusztikát.

– Igen. Egyrészt maguk a rendezők diktálják a divatot, másrészt a kritikusok is erre terelik őket. Az úgynevezett rendezői színház, rendezői opera saját feltűnési lehetőségük, szélsőséges önmegvalósításuk része.

– Vagyis a kritikusok heccelik a rendezőket.

– Pontosan. Ráadásul a divatot diktálók legtöbbször nem ért a zenéhez, nem tud kottát olvasni, nem veszi észre, ha egy kvartettben megváltozik a hangneme, vagy ha tonika–domináns váltás következik, pedig ezekben van a darab előadásának kulcsa.

– Igaza van, csak nem veszi figyelembe, hogy a színház komplex művészet, ahol mindenki maga súlyozza ki azt, mennyire fontos neki a zene és a látvány. Nekünk, zenészeknek a zene természetesen sokkal fontosabb, mint a közönségnek. Ez az alapprobléma, amivel szembe kell nézni. Nekem a *Don Giovanni* mint történet annyira pontosan meg van komponálva zenében, hogy fáj, ha attól eltér valaki. De azt is tudom, hogy a színház több ezer éve arról szól, hogy milyen asszociációkat kelt a közönségben. Az a feladata, hogy asszociációkat keltsen, örök emberieket vagy aktuális asznapiakat. Az operának meg az volt a feladata évszázadokon keresztül, hogy az énekesek énekeltek, és nekik írták a zenét. A zene sohasem volt annyira fontos, mint ahogy azt mi szeretnénk. A kérdés az, hogy a színházi vagy az operai tradíciót kövessük.

– Eszerint régen sem a zeneszerző volt a sztár, hanem az énekes.

– Nem mint személy, hanem mint énekhang. A kulcs-történet a *Lucio Silla*. Mozart Milánónak írta, ott adták elő. A mannheimi herceg elirigyelte, azt gondolta, hogy ő is van akkora arisztokrata, mint a milánói herceg, és

egy az egyben megvette az egész előadást Mannheimnek, díszletestől, jelmezestől. Azzal a különbséggel, hogy új zenét íratott hozzá a házi zeneszerzőjével. A történet csavarja, hogy ez a szerző Johann Christian Bach volt, és a mannheimi *Lucio Silla* is jó opera. Tehát az opera-előadás nem a zenéről szólt, hanem arról, hogy énekelni kell az énekeseknek. Nem az áriához kerestek énekest, hanem az énekesnek írták az áriát.^{*} Mozart szerződésében az állt, hogy idejében meg kell jelennie, és áriákat kell komponálnia az énekeseknek. Minden énekesnek írt egy áriát. A *Don Giovanni*-ban nem két áriát írt Don Ottaviónak, csak egyet. A bécsi változathoz írt egy másikat, mert az ottani tenorista sokkal gyengébb volt, mint a prágai, nem tudta elénekelni az eredeti ária koloratúráit. Most van két gyönyörű ária, és én képtelen vagyok bármelyiket kihagyni. Szembemegyek Mozart akaratával, eszerint hűtlen vagyok hozzá. Az áriák testre szabott öltönyök voltak. Nekünk az „öltönyök” maradtak meg, ezekhez kell megtalálni a megfelelő „testet”.

– Előfordult, hogy Mozart eleve két áriát írt...

– Néha Mozartot is meg kell védeni önmagától. Egy-szer levélben panaszkodott a papájának, hogy muszáj az egyik ária helyett másikat írnia valamelyik hülye énekesnőnek. Az a legjobb ária, lehetetlen kihagyni. Meg lehet oldani a darabot két áriával is. Jelentsük ki, hogy ha mind a kettőt játsszuk, az nem Mozart? A „zeneszerző akarata” valahogy önállósult, vallássá lett. Akkor is erre hivatkoznak, ha egyáltalán nem erről van szó.

– Tehát nem lehet azt mondani, hogy az eredetit játszunk, mert nem tudjuk, mi az eredeti. Vagy nincs is.

– Persze, ez illúzió.

– Viszont évszázadokon át működött egy előadói konvenció, amelyet egy általánosan érvényes világnézet és stílus táplált. Ma már egyik sem létezik, és a felújítások valójában újraértelmezések. Ez a fogalom korábban ismeretlen volt.

Az operavivában eddig megjelent írások: Pál Tamás (július), Molnár Szabolcs és Márok Tamás (augusztus), Rockenbauer Zoltán (szeptember), Kolozsi László (október).

* Idén év elején Salzburgban előadták az összes *Lucio Silla*-operát – mind a négyet. Mozart művében a karmester Marc Minkowski a címszereplő utolsó áriáját „hűtlenül” Bach operájának utolsó áriájával helyettesítette. Az ok: Mozartnak az ősbemutatón gyöngye énekes jutott, Baché viszont a kor egyik legjobbja volt, és ez a különbség megmutatkozik a két ária minőségében, Bach javára. (A Szerk.)

– Nem ez a baj. Azért vannak új rendezések, mert nincsenek új darabok.

Megváltozott a művészet iránya. Kilencven éve nincs olyan új, népszerű opera, amely a kánon részévé vált volna, az utolsó a *Turandot* volt. Most már a harmadik-negyedik generáció kérődzik a folytonos újraértelmezéseken. Magam és a szakmám ellen beszélek, ha azt mondom, hogy olyan művészeti formáról van szó, amelyik megváltozott, és talán nem kellene ennyi opera-előadás a világon. Viszont csak Németországban majdnem száz olyan színház van, amelyik operákat játszik. Ezeket etetni kell előadásokkal. Új darabok helyett új rendezésekkel. Történetileg az „új darab” is fából vas-
karika. Egy opera-előadás valamikor akkor is „új darab” volt, ha nem volt az. Amikor Haydn Eszterházán vezényelt egy Sarti-operát, maga írt áriákat az ott jelen lévő énekeseknek. Mozart is írt áriákat mások operáiba. Nem lehetett ugyanúgy játszani egy operát, ha más volt a társulat. Egyetlen személyben egyesült a karmester és a zeneszerző. Akkor kezdődött a „baj”, amikor kétéváltak. Mendelssohn, amikor Bachot adott elő, még nem törődött annyira „a zeneszerző akarataival”, mint azt ma gondoljuk. Az volt a hozzáállása, hogy mi az, amit használhatunk belőle, mi az, amit nem. Először Toscanini jelentette ki, hogy a legfontosabb a zeneszerző akarata. Vele kezdődött el az a fajta karmesterség, amelyik már nem zeneszerzés. Toscanini a zenetörténet legnagyobbjainak egyike, de szerintem az általa kialakított új előadó-művészeti stílus mára már kezd zsákutcává válni. Vallást csinált a zeneszerző akarataiból. Ez részben mindannyiunk vallása, én is ebben nevelkedtem. A rendezők viszont úgy gondolkodnak, mint Mendelssohn. Ők azt mondják, hogy itt van ez a sok generációval ezelőtt készült darab, mi az, amit meg tudok mutatni belőle a mai generációnak. Ez a rendező ideológiája. A karmesternek más az ideológiája. És a két ideológia összecsap.

– *De a karmester ideológiája is fikció, hiszen az eredeti hangzásképp sem állítható elő. Nem is tudjuk, milyen volt. Másfajta a hangszerek, mindenütt más az akusztika. Egy interjúban említetted, hogy amikor a Jürgen Flimm rendezte Ringet vezényelted Bayreuthban, és az Erdei madár hangját „alakító” énekesnő a színpadon énekelt, ez kihívás volt, hiszen Wagner ezt a színpad mögé írta elő, ami úgy egészen másképp szólt. Ráadásul a Festspielhausban tabu az akusztika. Lehet így ragaszkodni valamilyen eredetinek vélt hangzásképhez?*

– Nem lehet, és nem is kellene. Olyan lenne, mintha egy megdermedt pillanatfelvételt őriznénk tovább. Ha korabeli logikával gondolkodom, abszolút nem probléma más módon oldani meg az Erdei madarat. Wagner idejében az előadás állandóan alakult a próbák alatt. Alakultak a hangok, és változott a szöveg. Ma azt mondja a rendező az egyik szereplőnek, hogy ne onnan énekeljen, a színpadnak arról a részéről, hanem innen. Annak idején ilyen esetben a karmester azt mondta, jó, akkor ezt a két ütemet hangszereljük át, vagy hagyjuk ki. És helyette írt egy másik zenét, mert így lett jó és egységes az előadás. Később ez a zene rögződött. A probléma az, amikor egy ilyen rögzített helyzet túl szép, nem lehet elszakadni tőle. Én sem tudok elszakadni a *Don Giovanni* vagy a *varázsfuvola* pillanatképeitől. Attól, ahogy azt leírták és előadták. Ez olyan, mint egy

Biblia. Megpróbálom elérni, hogy ne változzék, mert számomra azáltal, hogy ismerem és szeretem, minden egyes eltérés csalódás és vereség.

– *Milyen eltérésre gondolsz? Tudnál olyan példát mondani, ami számodra elfogadhatatlan?*

– Nemrég volt egy ilyen esetem, amikor kiborultam Münchenben, ki akartam szállni, és csak azért nem tettem, mert a szememre vetették, hogy miért nem tájékoztam előre, hiszen az előadás – a *Don Giovanni* – korábban is műsoron volt. A rendezés szerint a második felvonásban Donna Elvira tudja, hogy Leporello öltözött be Don Giovanni ruhájába, vagyis átlát az álruhán. De ebben az esetben a szextettben annak, hogy „pietà, pietà!”, vagyis hogy védi „Don Giovannit” a többiek bosszújától, semmi értelme sincs. Nekem ez nagyon fontos rész, nem tudom úgy vezényelni, hogy ne legyen őszinte. Persze ha a rendező kellően megmagyarázza, hogy miért csinálja, bele tudok valahogy menni, de akkor is fáj. Lehet, hogy az ilyesmi nem egészséges, lehet, hogy elfogult vagyok, mint a legtöbb karmester. Olyan ez, mint amikor a sebész nem operálja meg a saját családtagját. Előfordulhat, hogy bele kell metszeni az operába, mert attól kel életre, de mi nem tudjuk megtenni, mert az a mi húsunk és vérünk.

– *Talán az járhatott a rendező fejében, hogy Elvira szégyelli a színlelését, és ezért veszi védelmébe a „bűnöst”?*

– Önmagából kifordult, örült alaknak akarta mutatni, aki tudja, kivel van dolga, mégis beképzeli magának, hogy az maga Don Giovanni. Elmagyarázták nekem, csak nem tudtak meggyőzni. Pontosan tudtam, hogy nem arról van szó, amit el akarnak velem hitetni. A rendező egyszerűen nem érezte, hogy itt mi történik a zenében. Én megsértődtem a „családtagok” nevében amiatt, hogy a rendező nem szereti a szextettet. És aki a *Giovanni* szextettjét nem szereti, az egyéb aljasságokra is képes. Ezek érzelmi dolgok. Azt kérdeztem, minek kell ide a *Don Giovanni*. Ahhoz, hogy egy érdekes és jó opera-előadás jöjjön létre, nem kell egy túl jó opera, aminek minden üteme szentség. Épp az ellenkezője kell. Akkor állítsunk össze egy zenét abból, ami oda való, keressünk innen meg onnan, ahogy a filmzenészek is összeállítanak valamit.

– *A példád az apró érzelmi finomság megnyilvánulása, megkockáztatom, hogy egy kívülálló észre sem veszi. Sokkal inkább azok az esetek vitatottak, amikor az ortodoxiától való eltérés a szöveg és a látvány éles ellentétében jelentkezik.*

– Elvileg igaza van Pál Tamásnak abban, hogy ha egy darabot nem ortodox módon adnak elő, megváltozik az értelme. Csakhogy nem lehet mit csinálni. A *Così fan tutte* elején, amikor a nő hűségéről van szó, és a két férfi azt éneklí Alfonsónak, hogy ha nem hiszed, hogy a nők hűségesek, akkor húzd ki a kardodat, akkor ebben benne van, hogy kihúzza a kardot. Mozart a kardkihúzást pontosan illusztrálja a vonós tizenhatodokkal. Ha a végéskig ortodoxok akarunk lenni, akkor szükség van a kardra, nélküle nem érvényes a zene.

– *Pál Tamás a Faust példáját hozza föl, aki méregpohárról énekel, de Alföldi rendezésében pisztollyal akar öngyilkos lenni. Én ezt bagatellnek gondolom. Sokkal lényegesebb az öngyilkossági készletés mint állapot létrehozása. Ha minden korabeli tárgyhoz ortodox módon ragaszkodnánk, múzeumi előadások jönnének létre. Ennyire a közönség sem ortodox.*

JOBBRA:
A Hermann házaspár
rendezte
Così fan tutte



LENT:
Senta a képzeletbeli
Hollandival
(Harry Kupfer
rendezése)

JOBBRA LENT:
Clari-tapsrend
(Cecilia Bartoli és
Fischer Ádám)



Wilhelm Rauh felvétele

– Alapvetően érzelmekről van szó. Elvirának ambivalens érzésekkel, féltékenyen kell szeretnie Don Giovannit, enélkül nincs darab. Ebből rá kell ismer-nem a saját féltékenységre. Hogy a szereplők milyen ruhát viselnek, modern vagy régi világban élnek, az teljesen mindegy.

– Egy interjúban azt mondtad, hogy a modern vizu-alitást szereted, csak az átértelmezéseket nem, különö-sen a számodra legfontosabb művek esetében. „El a ke-zekkel a Don Giovannitól!”

– Nem ezt mondom. Az alapbaj, hogy a mai gya-korlatban az akusztika szentség, a vizualitás pedig modern módon átalakítható. Ez skizofrén előadáso-kat hoz létre.

– Vagyis a Don Giovannihoz is „hozzá lehet nyúlni”.

– Erről beszélek egész idő alatt. Nem lehet úgy előadni Mozartot, ahogy a maga idejében előadták. Az ember hiába akarja harmincéves korában azt a biciklit, amit ötéves korában nem kapott meg. Mit tudsz kezdeni a három zenekarral a báljelenetben? Ez arról szól, hogy a különböző kasztok különböző

táncokat járnak. Ha ezt egy az egyben fölállítod, ma nem fogják érteni. Szerintem ma senki nem tudja a karmesteren kívül, sőt, a karmester sem, hogy Mozartnak hány színpadi zenésze volt. Sok nem volt, az valószínű. A menüettben vannak kürtök, oboák és vonósok. A második zenekarban vonósok, és a harmadikban is, plusz kürtök. Mozart ezt úgy oldotta meg, hogy a menüettzenekar kürtösei átmennek a másikba, és ott játszanak háromnyolcadban. Szerintem ezt a szakemberek kilencven százaléka sem tudja, mert sohasem láttam színpadon. A zenekari tagok sem tudják. Ott állnak a menüett

nem szórakozik, hanem kultúrkincset fogyaszt. Ezért itt sokkal jobban bejönnek a konvenciók. A konvenciók megsértése általában probléma, csak hogy nemzetközi viszonylatban sincs tisztázva, mi számít „sértésnek”. Itt volt a Claus Guth-féle Don Giovanni. Egy lelkileg és testileg véresre sebzett ember halál előtti őrült, romboló és önpusztító menekülése önmagától, a világtól, a tettei elől. Mozart nem ezt írta meg, de ez „benne van” a Don Giovanniban.

– Semmi baj sincs ezzel elvben, akkor sem, ha nem erről szól a zene. Megmarad érdekes színházi eseménynek. De ezt senki sem meri bevallani. Az inkvizíció



A Traviata Andrea Breth rendezésében

kellős közepén mint kürtök, játsszák a háromnyolcadukat. Megkérdezem tőlük, miért kezdenek egyszer csak háromnyolcadban játszani. Fogalmuk sincs, csak a hangokat játsszák. A zenének az adja az értelmét, hogy a harmadik zenekar koncertmestere odamegy az első zenekar kürtöseikhez, és szól nekik, hogy jöjjenek át hozzájuk „besegíteni”, mert nincs elég emberük. Ezt bele lehet rendezni a darabba, ebben az esetben azt csinálom, amit Mozart akart. De ki a fenét érdekel az ilyesmi? Ha száz százalékgig ortodox vagyok, egyúttal teljesen időszerűtlen is. Amikor az utolsó képben a Figarót játssza a házi zenekar, az annak idején egy aktuális vicc volt pár hétig, aztán elfelejtődött. Ha ugyanúgy csinálod, az ma nem jelent semmit.

– Mindenfelét ki szoktak rá találni, például táskarádiót.

– Semmi baj a táskarádióval, de nem lesz rá reakció, nem fog nevetni a közönség, mert nem ismer rá az önparódiára.

– A magyar néző, ellentétben a nyugatival, általában nem nevet a legviccesebb dolgokon sem, amin máshol hullámokban kacagnak, mert mereven néz operát, úgy, mint aki

hőhérai és áldozatai egyaránt azt mondták, hogy ők a valódi igazhitűek. A rendező is azt hangoztatja, hogy igazhitű, és csak azt akarja, amit a zeneszerző. Holott nem muszáj azt akarni. A rendező létrehoz egy előadást, ami önmagában lehet jó. Marthaler nem titkolja, hogy nem a darabot játssza, hanem a saját gondolatait.

– Brook sem a Carment rendezte, hanem a Carmen tragédiáját.

– Ez is teljesen rendben van. Csalódnai azok fognak, akik úgy szeretik a Carment, a Don Giovannit vagy a Fideliót, ahogy megszokták, és valami mást kapnak helyette. Akkor azt mondják, csalás. De a színház értelme soha nem az, hogy valamilyen várakozással menj be, hanem az, hogy beülsz, és kapsz valamit, ami jó.

– Egy zenésznek és operai szakembernek egyaránt kiváló művész azt mondta Katharina Wagner Erkel színházi Lohengrinje után, hogy elveszi a néző boldogságát.

– Milyen néző boldogságát?

– Aki nem kapja meg ezt a misztikus, gyönyörű történetet.

– Aki ezt mondja, eleve tudja, mit akar látni.

– A Lohengrin szerelmi kettőse elején hangosan fölnevettem, mert a boldogság áhítatát sugárzó újházások helyett két, egymást idegesítő ember énekelt. Egy fiatal pár ült előttem, és dühösen hátrafordultak, hogy mit nevetgélek.



FENT: A Guth-féle sebesült Don Giovanni
 LENT: Kovalik Balázs Aida-rendezése Zágrábban
 JOBBRA FENT: A Ruszalka Stefan Herheim rendezésében

A végén megkérdeztem tőlük, tetszett-e nekik az előadás. Mondták, hogy nagyon. Nem zavarta őket, hogy ezek ketten ott fent láthatóan nem szeretik egymást? Nem, miért, kellett volna? Ők most látták először, nem tudták, hogy „mást kellett volna látniuk”.

– Ez alapvető dolog. A színház mindig kortárs, mindig változik, szinte naprakészen, az adott estére. A rendezők e szerint az elv szerint dolgoznak – egymásnak. Jön hozzám az egyik, és olyasmiről beszél nekem, amit én nem tudok, máris védekezik valamivel szemben, amivel nem is támadtam. Ő abban érdekelt, hogy változtasson, én abban, hogy „hithű” előadást hozzak létre, ami viszont ellentmond a színház szellemének.

– *Úgy érzem, hogy megérted a korszellemet, de közben fáj neked.*

– Fáj nekem, de nem lehet mit tenni, és nem is lenne igazi színház, ha úgy játszanák a *Don Giovannit*, mint kétszáz évvel ezelőtt. Természetesen annak a nézetnek is lehet igazsága, hogy klasszikusokat csak klasszikus,

korhű előadásban szabad előadni. Ez azzal járna, hogy – mivel, ugye, kilencven éve nincs új, népszerű opera – az operajátszás ma csak a „klasszikusokat klasszikusan” elvét jelenthetné. A közönségnek mindig lesz olyan kemény magja, amely csak ilyen előadásokra járna. Csakhogy ha az operajátszás múzeum marad, akkor az operába is annyian fognak járni, mint a múzeumokba, és ez a nézőszám nagyságrendekkel kisebb, mint amiből a mai, főleg Németországban létező operajátszási struktúrát fenn lehet tartani. Akkor sok operaházat be kellene zárni, összeomolna minden, zenészmunkahelyek szűnnének meg tömegesen, abbamaradna az utánpótlásképzés. Ez az, amit senki nem mer igazán



bevállalni. Engem boldoggá tesz egy remekmű hagyományos, akár koncertszerű előadása is, de a közönség nagyobb részének ez nem elég. Ennek a letagadása önbecsapás, amire sajnos hajlamos a klasszikus zenei világ.

– De akkor mi az optimális „színházi” megoldás?

– Megmondom, mikor jön létre igazi színház. Amikor nem aránytalanul jó a zene. Csináltam egy Paisiello-operát Zürichben, a *Ninát*, nagyszerű előadás volt. Utána pedig Halévy *Clari* című darabját, az is remekül sikerült. Senki sem ismerte az eredetét. Úgy nyúlhattunk bele, ahogy szükségesnek tartottuk. Paisiellóba beletettünk egy extra Mozart-áriát, mert tudtuk, hogy Mozart is írt Paisiellónak, és mert egy Bartolinak Paisiello is írt volna egy új áriát. Az Halévy-operába is belekerült az a hárfás ária, amit Rossini *Otello*jából vettünk át, föl is dobta. Úgy készítettük az előadást, mint régen: kvázi megszerkesztettük a darabot aszerint, hogy melyik hang szólt jól.

– Általános elvárás, bár mostanában ez alól is egyre több a kivétel, hogy az ismeretlen vagy kevésbé ismert operákkal

„bármit lehet csinálni”, de a népszerű, nagy slágerdarabok tabuk. Andrei Șerban mesélte el, hogy annak idején a Metropolitanben boldogan hagyták „szórakozni” a Benvenuto Cellinivel, de a *Faust* előtt figyelmeztették, hogy semmi eredetieskedés, és amikor nem vette figyelembe, botrány lett. Pedig épp a remekművek azok, amelyeket a kor szellemében kell megszólaltatni, hiszen azért remekművek, mert örök érvényűek és naprakészek. Velük szemben mégis a „prima la musica, poi le parole” elvet kell érvényesíteni.

– Számomra mindig azok voltak a legjobb produkciók, amelyekben tudtam kezelni a zenét, és a zenének nem volt kiemelt pozíciója az előadáson belül.

– Sohasem a zenével van probléma, bár újabban már ahhoz is hozzányúlnak, hanem a szűzsével. A nürnbergi mesterdalnokok problémát okoz a németeknek, mert szeretnék úgy eljátszani, hogy ne a német kultúra és ezáltal a németiség felsőbbrendűség-tudata jöjjön ki belőle. A ti idei MűPa-előadásotok a rendező Michael Schulzcal is erre futott ki: a nagy nemzeti apoteózis helyett egy kedélyes bajor sörfesztyáállal végződött.

– Nem volt vele megelégedve, tulajdonképpen szégyellte, hogy nem nagyon tudott vele mit kezdeni.

– *En ezt jónak láttam, mert megértettem a szándékot, és az adott színpadi lehetőségekhez képest profi módon volt megcsinálva. Katharina Wagnert is lehet vitatni, de a gondolat koherenciája és a kivitelezés színvonala a rosszul megcsinált, konvencionálisan üres előadások elé helyezi. A Messterdalnokokat is, a budapesti Lohengrint is.*

– A Lohengrin első felvonása szerintem érdekes volt. A berlini fal lebontása mint ötlet: új dimenzió. Senki sem hitt benne, hogy ez bekövetkezik. Ez nekem nagyon bejött. Viszont lehet, hogy Budapesten ez nem volt olyan élmény, mint azoknak, akik ott voltak Németországban, amikor megnyitották a falat. Én ott voltam. Ez nagyon emberi dolog az előadásban. Sokszor előfordul, hogy valaki nagyon szépen kitalál valamit az elejére, de ahogy halad előre, ugyanaz már kevésbé illik a későbbiekre. Ilyenkor történik a baj. A második és harmadik felvonás már nem volt olyan erős, mert nem tudta végigvinni a gondolatot. A csalódást, hogy Lohengrin olyan, amilyen. Az elején az ember örül, hogy forradalom van, és itt egy fiatal Orbán Viktor, és akkor most nézzük meg, hogy a végére mi lett belőle. Hát igen, az lett, amilyennek ismerjük, de ez érzelmileg nem elég. Lehet, hogy többször kellett volna megnéznem az előadást, de az volt az érzésem, hogy csak az első felvonást gondolta végig, az volt a koncepció.

– *Ebből azért azt látom, hogy az átértelmezést nem eleve, „zsigerből” utasítod el. Meg lehet fogalmazni általánosságban, hogy mi az, amit ab ovo elutasítasz?*

– Akkor van baj, ha az alapvető érzelmek nem jelennek meg. Ha megjelennek, attól kezdve azt csinálsz, amit akarsz. Aida szereti Radamest, Radames szereti Aidát, és Amneris féltékeny. Ennyi. A háttérben ott a pénz, a dicsőség, a háború, ami eltérhet a megszokottól, a vallási és ideológiai vagy éppen „szocialista realista” beállítottságnak megfelelően, lehet polgárháború, vallásháború vagy akármi. De a másik oldalon ott a szerelem. Annak meg kell jelennie, és akkor vagyok dühös, ha ezt valaki fölborítja. Ha nem mutatja meg nekem, hogy a hős őrlődik a két véglet között.

– *Ez nagyon megnyugtató, mert Kovalik Balázs zágrábi Aidájában éppen hogy nagyon erős a szerelem, ezt még sohasem láttam ebben az operában. Nehéz is hitelesen megcsinálni, mert a szerelmesek először a harmadik felvonásban vannak kettesben, és rögtön konfliktushelyzetben, hiszen előzőleg hivatalosan kihírdették Radames és Amneris házasságát. Kovalik viszont az előjátékban Aida és Radames között beállít egy intim, nagyon gyengéd szerelmi jelenetet. Ezzel szemben a háború minden eddigi hősiesség, honvédő diadal és díszszemle helyett igazi mocskos öldöklés, emberáldozat, etnikai tisztogatás, és az uralkodó elit cinikus nacionalizmusa. Ettől Radames tudathasadása még drámaibb. Megkockáztatom, hogy bár nem láttad, az előadás megfelelne az operaszínházról vallott felfogásodnak. Viszont afelől sincs kétségem, hogy az ortodox operavallás híveinél kiverné a biztosítékot.*

– A háborúval sokan játszanak az Aidában. Volt egyszer egy nagy összeveszésem, amikor Hitlert mutatták filmen a bevonulási induló alatt.

– Az illusztráció. De Kovalik nem illusztrál, hanem megjelenít, és nem történelmi analógiát hoz föl példának, hanem a mindenkori háborús pszichózis kvintesszenciáját

mutatja meg. A nagy bevonulás a politikai elit orgiája, és közben látjuk az etnikai tisztogatást. Mi közünk ma egy díszszemléhez, amelyen kötélre fűzött néger foglyokat hajtának föl? Peter Konwitschny bécsi Don Carlos-rendezésében az Operaház közönségforgalmi tereiben zajlik az „autodafé” – ez is az elit fogadása –, amit megzavarnak a „flamand” tüntetők, elfoglalják a nézőteret. A jelenet alatt nyitva vannak az oldalajtók, a nézők tetszés szerint ki-be járnak, bentről élőben, az előcsarnokban képernyőn követhetik az eseményeket.

– Hallottam róla, azt mondták, azért volt borzalmas, mert megzavarta, élvezhetetlenné tette a zenét. Ez nem az a Don Carlos, amit az ember gyerekkora óta vár.

– Igen, a nézői elvárás, amelyet már említettél. Viszont azt is mondtad, hogy karmesterként azokat az előadásokat szereted, amelyekben a zenének nincs kiemelt pozíciója. Kényes téma: a zene mint szentség. Azt mondd, Mozart idejében átitták, Toscanini óta – többnyire – nem, de már ez sem egészen biztos. Viszont sokan, például Fodor Géza, óva intettek tőle. Ő többször leírta, hogy ha megtörténik, az lesz a vég kezdete. Márpedig vannak rá jelek, hogy megtörténik. Kinek van igaza?

– Ha elsőrangú a zene, akkor Toscanininek.

– *De ugyanaz a zene sem ugyanaz, ha más karmester vezényli.*

– Ma mi is sokkal kevesebbet nyúlunk bele a zenébe.

– Tempók?

– A tempónak mozognia kell! Az, hogy a tempómozgásokat mennyire fontosnak tartom, ki fog derülni abból a most megjelenő új, koppenhágai Mozart-kiadásból, amelyen hat vagy hét évig dolgoztunk, és az összes Mozart-szimfóniát tartalmazza. A belegyorsítások és belelassítások alapvető fontosságúak. Eddig csak lustaságból nem csinálták, mert azt mondták, hogy ha nincs odaírva, akkor nem is kell. A dinamikai hangsúlyokat, a pianót és fortét is sokkal szabadabban kezelem, mint mások. Egy helyen „átinterpretáltam” két hangot a Linzi szimfóniában. Egyszerűen akkor és ott nem szólt jól az akkord. Akkor eldöntöttem magamban, hogy mivel Mozart nem írta oda, hogy az C alto vagy C basso trombita, játszhatjuk a hangokat egy oktávval feljebb is. Sokkal szebb lett az egész.

– *Az inkvizíciót vonja a fejére, aki észrevehetően változtat?*

– Sajnos a legsötétebb középkorban élünk. Mondhatom azt, hogy Jézus Krisztus nem volt Isten? Azt kell mondanom, hogy a Jézus Krisztus istenségét azzal tudom legjobban leírni, ha embernek ábrázolom őt. A saját világomból nem tudok kiszállni.

– Kesselyák Gergely Don Giovanni-rendezésében a záró szextettet kórus énekelte, nyilván a Fidelio-finálé vagy a 9. szimfónia feloldó örömmünnepeinek mintájára. A rigorózan hozzáértő kritika nehezen fogadta el.

– Nem olyan nagy baj, ha valaki kórossal énekelteni.

– *Elég jelentős változtatás...*

– Persze. De sok rendező ennél jóval többet változtat. Én az említett kettős mércét – a zenei és a színházi ideológia ellentétes felfogását – sokkal nagyobb bajnak tartom. Emiatt nem értjük meg egymást. Én a változtatás híve vagyok, főleg ha nem túl jó a zene. Akkor jobb a lelkiismeretem.

– Egy salzburgi Szóktetés a szerájából-előadásban Szelim pasa klubdelután tartott, és török zenével kedveskedett



1. A Don Giovanni fináléja
Kesselyák Gergely rendezésében
2. A Don Carlos Peter Konwitschy
rendezésében
3. A Schilling Árpád rendezte Rigoletto
Münchenben
4. A nürnbergi mesterdalnokok
a MűPában

a bentlakóknak. Mozart abbamaradt, aztán folytatódott...

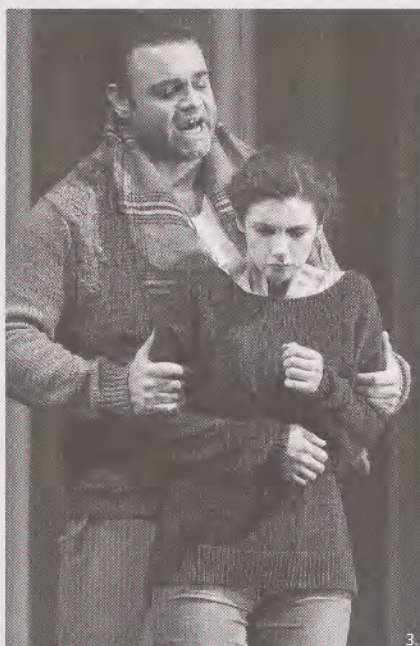
– Miért ne, ha ettől az eredmény jobb lesz? Csak az a baj, hogy általában nem lesz tőle jobb. A változtatásoknak következményeik vannak. A *Così fan tutte* egyes előadásaiiban a nők tudják, hogy az „albán” udvarlók az álruhás vőlegényeik. Rendben, de akkor ezt nemcsak másképp kell játszani, hanem másképp kell vezényelni is, és ez az, ami engem zavar, sokkal inkább, mint az, hogy hol játszódik a darab. A Herrmann házaspár, Karl-Ernst és a felesége így rendezték meg. Szerintük ez arról szól, hogy a nők megpróbálják beleringatni magukat az illúzióba. Nekem ez nem meggyőző. Sokkal rosszabbnak tartom, mint azt, ha a darab a Holdon vagy egy mocsárban játszódik.

– Nyilván nem tartják hihetőnek, hogy a nők egy öltözék miatt nem ismerik föl a szerelmüket.

– Az álruha hagyományos színpadi konvenció...

– ...amit hagyományosan elfogad a néző.

– Egyszer írtam erről. Az a baj, hogy hétköznapi realista módon képzelik el a cselekményt, holott úgy kellene, mint egy álmot. A *Rigolettó*ban Gildát megölik, aztán egyszer csak föléled, elénekel egy rendkívül nehéz duettet, és utána megint viszsza. Ezt a németek a XIX. században természetellenesnek tartották, és inkább kihagyták a végéről a kettőst apa és lánya között, ami a legnagyobb baromság, mivel ez csodálatosan szép duett. Ma már nem hagyná ki senki. Két rendezői megoldás van rá. Az egyik, hogy úgy történik, mint a mesében vagy az álomban, ahol el lehet fogadni igazságként, hogy valaki föléled és viszsza. Vagy elkezdenek tudományoskodni, eszerint van olyan orvosilag igazolt szúrás irány, amitől nem rögtön következik be a halál.



Mezey Béla felvétele

Wilfried Hósi felvétele

Pető Zsuzsa felvétele

Na, ez az, amivel az idegeimre mennek. Megpróbálják betuszkolni a történetet a realista színházba

– Schilling Árpád szürreális költői megoldást választott müncheni Rigoletto-rendezésében. Gilda a végén kilép a saját holttestéből, föláll, és elsétál. Mondhatni, a virtuális, örökkévaló énje énekel. Rigoletto pedig a képzeletbeli holttest fölött zokog. Egyébként ez is színházi konvenció, számos előadásban sétálnak így el a halottak, és térnek vissza esetleg több jelenettel később mint néma tanúk. Az álom is konvenció. Annak idején Ponnelle Izolda visszatérését a harmadik felvonás végén Trisztán víziójaként rendezte meg. Kupfernél pedig a Hollandi volt álomfigura, Senta képzeletének szülötte. Azóta olyan sokan csinálták így, hogy A bolygó hollandi tavalyi bayreuthi felújításának rendezője kijelentette, elege van az álmokból, nála a címszereplő nagyon is valóságos. Ez az újabb kori operai rendezéstörténet: tézisek és antitézisek története.

– Vannak darabok, amelyeket állandóan álomnak rendeznek. Például A varázsfuvolát, a kigyótól kezdve. Ez is lerágott csont lett.

– Visszatérve a zene átírásának kérdésére: Márton Dávid a drezdai Állami Színházban megrendezte A Rajna kincsét néhány hangszerrel, énekes és prózai színészek szereplésével, teljesen fölforgatva mindent, összevissza sorrendben, zenekari részeket zümmögő kórusral helyettesítve. Nagyon élveztem – egy bécsi változatot láttam belőle az Ünnepi Heteken –, és nem volt belőle botrány.

– Ha nem állítja, hogy ez Wagner műve, akkor senkit nem ér csalódás. De általában azzal csalogatják be a közönséget, hogy az eredeti címet írják ki.

– Rheingold címen ment. Szerintem nincs értelme felháborodni és rendőrért kiabálni. Egyetlen opera eredeti partitúrája sem semmisül meg attól, ha másképp adják elő. Duchamp sem az eredeti Mona Lisát festette át bajuszosra. Mondjuk, a németek már hozzászoktak a legdrasztikusabb kiforgatásokhoz.

– Azért, mert náluk túl sok az opera.

– A botrány előbb-utóbb elül. A Boulez–Chéreau-Ring mekkora fölháborodást keltett, aztán etalon lett belőle.

– De vannak, akik azt hiszik, hogy valami a botránytól lesz jó. Nem minden jó, ami botrányos. Meg kell mondani, ha rossz. Semmi sem azért rossz vagy jó, mert követi vagy elveti az elveket. Persze nekem annyira fontos a Don Giovanni, hogy ember legyen a talpán, aki eltávolodva tőle valami újat és szebbet tud vele mondani. De én elfogult vagyok, mert zenész vagyok. Mi, zenészek nem azért vagyunk, hogy a művészet problémáit megoldjuk. Mi az általunk érzett igazságokat próbáljuk megvalósítani. Hogy ez tetszik-e vagy sem, nem a mi dolgunk, hanem a kritikusoké és a zenei menedzsereké. Ezért nem szeretek menedzserpozícióba kerülni. Amikor vezető pozícióban vagyok, nem lehetek művész. Művészként kitűzhetem magam elé, ha valamit szeretnék megvalósítani. Igazgatóként vagy intendánsként nem szabad megtennem, mert fönáll a veszély, hogy önmagamot csapom be. Ahelyett, hogy bevallanám: azért tűztem ki egy darabot, mert szeretném elvezényelni, mindenféle igazolásokat találok ki, például hogy a közönségnek ez kell. Magyarázkodom, hogy mit miért csinálok. Az az ideális, ha a karmester karmester marad, az intendáns pedig ellenőrzi őt. A magam dolgában lehetek szubjektív. Ha viszont mások életsorsába szólok bele, akkor nem.

– Ha meghívják vezényelni, kapsz hozzá rendezőt?

– Valószínűleg a rendezőt hívják először. De ez sem egyforma, más Bécsben, mint – mondjuk – Brüsszelben. Az intendáns eldönti, hogy milyen irányba viszi a színházat, és aszerint szerződteti a művészeket.

– Hogy indulsz neki egy új előadásnak? Gondolom, nem úgy, hogy ismered a darabot, és reprodukálod a tudásodat.

– Például a Traviatát teljesen át kellett értékelni Brüsszelben. Egész másképp vezényeltem, mint korábban. Másképp nem működött volna.

– Ezt hogy kell érteni?

– Andrea Breth, a rendező az elején nagyon bizonytalannak akarta láttatni Alfredót, ehhez nekem sokkal halkabbra kellettennem a zenét annál, ahogy meg van írva. Amikor Alfredót dühroham fogja el, jobban belegyorsítottam.

– Eszerint nem fikció a harmonikus együttműködés.

– Jó esetben nem. Mindketten elmondjuk, hogyan képzeljük, milyen megoldások lehetségesek, és együtt eldöntjük, melyik jobb.

– Előfordulhat, hogy meghallgatod, mit akar a rendező, és esetleg azt mondd, hogy ebben nem tudsz részt venni?

– Megeshet. Megnézek egy rendezést az illetőtől, és nem vállalom a közös munkát. Az intendáns rizikója, hogy kiket próbál összehozni. Például Stefan Herheimmel nagyon jól dolgoztunk együtt a Ruszalkán, és lesz egy közös periódusunk, eldönthetjük, mit akarunk csinálni. Herheim fantasztikusan jó rendező. Azt mondtam neki, olyan darabot csináljunk, amit én szeretek ugyan, de nem nagyon. Most úgy néz ki – még nem végleges –, hogy A bűvös vadászra esik a választásunk, amit szeretek, de nem tartom kőbe vésett szentségnek. Könnyebb dolga lesz, mondtam, mintha a Fidelit csinalnánk, mert nem fogom úgy érezni magam, mint a sebész, aki a családtagját operálja.

– Herheim általában bonyolultan és aktuálisan értelmezi a darabokat. Vizionál, de mindig kapcsolódik a valósághoz, a körülöttünk levő világhoz.

– A brüsszeli Ruszalkának olyan volt a színpadképe, hogy ha kimentél a színházból, ugyanabban a stílusban épült házakat láttál, és ugyanazt a leromlott prostituálynegyedet. Amikor a rendezést elvitték máshová, ott már nem hatott úgy.

– Az időbeli elmozdulásoknál fokozottan így van. Az általad említett Traviata egy mai, meglehetősen perverz bordélyban játszódott. Violetta ma nem lehet finom társasági kokott, mert ez annak idején egyfajta társadalmi szerep volt, luxusprostituált, aki egyszerre megvetés és csodálat tárgya. Ma nincs ilyen, mást kell kitalálni helyette.

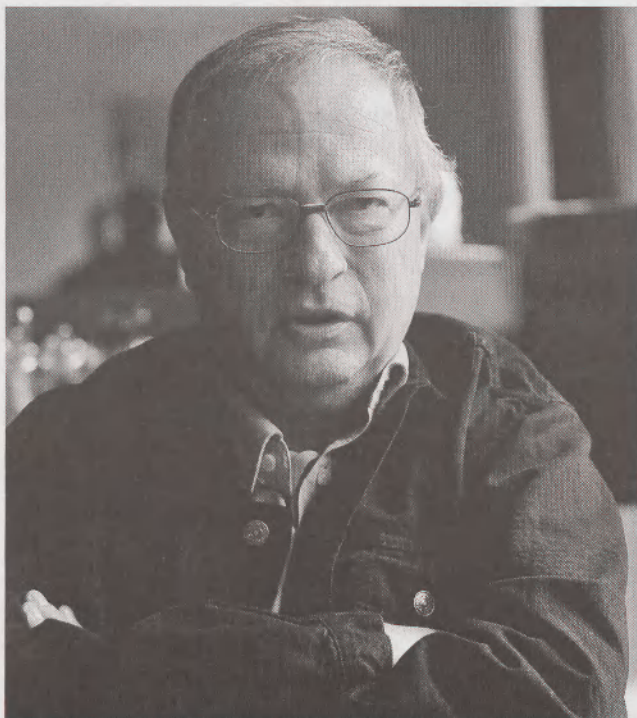
– Az a baj, hogy a társadalmi megvetést ma már nem értik meg. Jön az apa, és azt mondja, hogy amíg nem szakítasz a fiammal, addig a lányomat nem tudom férjhez adni. Erre ma azt mondjuk, hogy ha valaki ezért nem veszi el a lányt, akkor ne is vegye.

– Szerintem az operai szűzség konvencióját el kell fogadni. Ettől még föl lehet ruházni őket a mai élet és viselkedésmód konvencióival. Nem kell félni a korok közötti feszültségektől.

– Érzelmeket kell játszani. Ami a konvenciókat illeti, azokat nem mindig a szellemi kihívás töri meg, hanem a szomszéd színház. Az, hogy harminc percre van egy másik operaház, amelyik ugyanazt a darabot játssza.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: KOLTAI TAMÁS

Beszélgetések a kritikáról



Schiller Kata felvétele

SPIRÓ GYÖRGY

– *Hogyan kezdődött a kritikával való viszonya?*

– Az első két darabomat a nagybátyám, aki nagyon távoli rokonom – én azonban nem ismertem –, odaadta Koltai Tamásnak, ő pedig megmutatta Csabainé Török Máriának. Azután, 1969 őszén, behívtak a SZÍNHÁZ szerkesztőségébe. Színdarabokat akkor még nem közöltek, de Csabainé főszerkesztő-helyettes fölkerít, hogy írjak egy színészportrért Németh László *A papucshósnak* főszereplőjéről. Azt sem tudtam, mi fán terem a színkritika, nemhogy a színészportré. Megnéztem egy próbát, majd a bemutatót, aztán megírtam, hogyan játszik Pécsi Sándor. Ez annyira tetszett a szerkesztőségnek, hogy felkérték a következő portrékra is.

– *Portrét írni nehéz.*

– Érdekes műfaj, máshol nem is igen létezett, mint a Szovjetunióban és Magyarországon. Nálunk Molnár Gál Péter találta föl, kényszerűségből. 1958 elején az első Krleza-bemutatóról még senki nem írt szívesen, mert volt némi bizonytalanság afelől, hogy immár jobban vagyunk-e Titóval, úgyhogy a *Népszabadság* kultúrrovatában úgy döntöttek, írjon róla az akkor még főiskolás Molnár Gál Péter. Ő pedig elhatározta, semmi másról nem fog írni, csak arról, hogy mit csinálnak a színészek. Nemrég néztem utána, az a cikk így sem jelenhetett meg. De attól kezdve írta a portrékat.

– *Ahogy maga is, jó tíz évvel később.*

– Öt éven át írtam kritikákat a SZÍNHÁZ-ba, a *Népszabadság*ba külsősként, illetve az *Élet és Irodalom*ba. Íróként rendkívül tanulságos volt ez a korszak: le kel-

lett írnom, hogy ténylegesen mi történik a színpadon. Nem a darab tartalmát, nem a koncepciót, nem ódákat a sztárokról, hanem azt, ami valójában történik. Ez rendkívül hasznos gyakorlat volt, hálás is vagyok érte.

– *Később már nem is foglalkozott színkritikával?*

– Az *Ikszek* című regényemhez rengeteg XIX. századi lengyel színkritikát olvastam. A lengyel színházi világ akkor is magasabb színvonalú volt, mint a miénk. Igyekeztem bizonyos dolgokat rekonstruálni azokból az írásokból, de nem lehetett, mert a kritikának mások a szempontjai. És írtam egy szociológia szakdolgozatot is valamikor, a *Nyugat* színkritikáinak a közönségképerőről – szórakoztató volt végigolvasni a remek szerzőket, de az írásaikból a világon semmi nem derült ki a közönségről.

– *Amikor kritikát kezdett írni, beszélgettek egymás közt szakmai kérdésekről?*

– Persze, az akkori fiatalokkal, Koltai Tamással és másokkal, MGP nyomán próbáltunk úgy írni, hogy jobban rekonstruálható legyen az előadás. És Molnár Gál Péterrel is beszélgettem akkoriban, akitől rengeteget tanultam a színházról. Érdekes módon a drámához egyáltalán nem értett, fogalma nem volt, hogy egy anyagból drámailag mit lehet csinálni. Azokban az években ráadásul nagy világszínházi korszak volt, Nyugaton is, Keleten is szédületes előadásokat lehetett látni – jártunk az akkor kiváló felhozatalú BITEF-re, amiből rengeteget profitáltunk. Ezenkívül én olvastam szovjet kritikákat is, miután Wrocławban 1972-ben véletlenül láttam Grotowski *Apocalipsis cum figuris* című, talán leghíresebb előadását, amelyet nehezen viseltem – nem volt nekem való színház –, de Ryszard Cieslak színésze lenyűgözött. Az előadást követő beszélgetésen egy szovjet nő hihetetlenül élesen, okosan nyilvánult meg, akiről kiderült, hogy a legfontosabb szovjet kritikai lap főszerkesztője. A szovjet kritikában volt néhány nagy formátum. A nyugati kritika inkább ideológiai volt. Annak persze, hogy a szovjet kritika szakmai lett, súlyos oka volt: a cenzúra. A színészet emberábrázolása volt a hatvanas-hetvenes évekig az egyetlen zavartalan műfaj, a dogmatikussá vált Sztanyiszlavszkij-módszer védettségében, miközben minden mást kivégeztek. A színészet veszélytelen volt, mert nem hordozott közvetlenül ideológiai, tehát ellenzékinek minősíthető tartalmat.

– *Miközben az ember éppen a színházban, éppen a színész által érezheti sűrítve a robbanás erejét.*

– A színházat természetesen nem hagyták szabadon. Például amikor Anatolij Efrosz megrendezte az első igazi

A sorozat korábbi beszélgetései: Tasnádi István és Pelsőczy Réka (2013. január), Novák Eszter és Goda Gábor (február), Söptei Andrea és Gáspár Ildikó (március), Térey János és Balog József (április), Gergye Krisztián és Adorjáni Bálint (május), Babarczy László és Sopsits Árpád (június), Cseke Péter és Jákfalvi Magdolna (július), Ónodi Eszter és Bocskári László (augusztus), Horváth Csaba és Perovics Zoltán (szeptember).

Három nőért a hatvanas években, vad, keserű komédiának, azt nem nagyon szerették.

– Amikor azt mondja, hogy egy színész lenyűgöző, az mit jelent?

– Mondok egy példát. 1963 elején láttam azt a nevezetes, Várkonyi rendezte *Romeo és Júliát*, amelyben Latinovits Zoltán és Ruttkai Éva játszották a címszerepet, de az összes kisebb karaktert is a kor legnagyobb színészei alakították egy terrakotta színekben pompázó reneszánsz olasz kisvárosi díszletben. Latinovits akkor harminckét éves volt. Normálisan elkezdődött az előadás, és ahogy összevesztek a szolgák, berohant Romeo is. És Latinovits Romeója attól kezdve rohant, mint egy eszelős, Rózát ugyanolyan elvakultan imádta, mint Júliát. Az erkélyen húzódkodva mondta el a szövegét, és egyáltalán végig ebben a tébolyban maradt, miközben a többiek mind normálisan játszottak volna, de ez az őrült nem hagyta. Akkor már végigolvastam a Shakespeare-összest, és úgy gondoltam, remekül értem is. De ez az előadás – ahogy egyébként tudni véltem – nem a szerelemről szólt, mert ez a reménytelen alak tönkretette az egészet. Aztán húsz évvel később, amikor a *Shakespeare szerepösszevonásai* című könyvem dolgoztam, újraolvastam, illetve tanítottam is ezt a darabot fél évig az egyetemen, és akkor jöttem rá, hogy Latinovits milyen értőn olvasta el annak idején. Az nem Latinovits volt, ahogy írták a kritikák, vagy James Dean-i alakítás, hanem ő tudta, hogy ez a darab nem a szerelemről szól, hanem az elvakult eszelősségről, ami mindenkinek az agyát elborítja. A kritika általánosságokat írt az előadásról, de ezt nem értették meg – ahogy akkor én sem. A normális színházhoz voltunk szokva. De az igazi színház nem normális.

– Sokáig néztem úgy színházat, hogy csak a színészeket figyeltem, sőt gyerekként azt sem tudtam, hogy rendező is van a világon.

– A színházhoz színész kell és közönség. A rendezőknek vagy a drámaíróknak sokféle tehetségük lehet, de ahhoz gyávák, hogy kiálljanak a színpadra. Shakespeare, Molière, Goldoni és a többi korabeli szerző mind színész volt – tudták, mi hat. Ez a XIX. századi munkamegosztás óta nem feltétlenül van így. De én csak olyan rendezőt láttam remekelni, aki maga is jó színész. Például Zsámbéki Gábor nagyszerűen megcsinálta a karaktert, amikor beugrott *Az imposztorba*, de Ascher Tamás, Ács János és még néhány rendező ugyancsak képes ilyenre. Aki kizárólag elméleti úton jut el a színházhoz, legyen bármilyen okos, felkészült, nem válik igazán nagy rendezővé. És ha az íróban nincs meg a színészi véna, nem fog jó darabokat írni.

– Netán még a kritikusnak is kell ilyen képesség?

– Kell. A színészi képesség beleélő képesség, valaki másnak a rekonstruálása saját magunkban, de mondhatom úgy is, hogy empatikusnak kell lenni.

– Ezenkívül mérhet más elváráshoz a kritika?

– Nem, és ebből a szempontból csapnivaló a kritika, mert teljesen elborította az ideológia és a politika. Ez fölfalta a művészi szemléletet. Ma kizárólag klikkek vannak, és ennek megfelelően beszélnek az előadásokról. Elég hamar jutottunk ide a rendszerváltás után. Ezért egy ideje nem is követem szorosan a kritikát, ugyanis nem informál az előadások minőségéről. Előre tudom, kiről mit írnak a vezető kritikusok. Ez az iroda-

lomban is így van. A nagyérdemű nem kap hiteles tájékoztatást. Magyarországon 1994 óta szellemi polgárháború folyik. A valódi háborút pedig, mint tudjuk, mindig szellemi előzi meg. Ezért nincs is mit mondanom a mai kritikáról, ugyanis aki belép ebbe a térbe, szerepet vállal a polgárháborúban.

– A színház is?

– Nem. Bár a színháziak és a közönség is ebben a közegben vannak, ők csak teszik a dolgukat: előadásokat csinálnak, illetve néznek. A közönség most egyébként erősen megrongálódott, mert azt nézi, amit adnak neki. Nem igaz, hogy a közönség nem nézi a jó színházat: a közönségnek mindegy. Így az sem igaz, hogy a közönség rossz operetteket akar nézni. Meglehetősen egysíkú a kínálat, Magyarországon egyelőre még nagyon ócska bulvárt csinálnak, illetve amivel úgynevezett szakmai elismeréseket lehet szerezni: ez az üres, formalista német színház, de ennek a divatja ott is, és aztán később itt is el fog múlni. A mai színház nem az emberről szól, hanem ideológiákról. Ez vacak. Álltunk egyszer a nyolcvanas évek végén Babarczy Lászlóval a kaposvári színház emeleti lépcsőfordulójában, néztük az érkező premierközönséget, és egyszer csak azt mondta: a közönséggel el lehet hitetni, hogy érdemes színházba menni, de nem lehet őket megnevelni. A közönség mindig ugyanolyan hülye marad. Egyébként mindig is hülyéknek kellett színházat csinálni – és ez a színház esztétikai ereje. A közös nevező, hogy hülyékhez beszélünk. A jó színház olyan erejű, hogy a hülyéknek is átmegy. Az író akkor tehetséges, ha le tud ásni a saját hülyeségéig. Az a művészet, ami elől van, nem érvényes, legfeljebb ideig-óráig létezik a műveltek számára. Schillernek nem volt igaza, hogy a színház arra való, hogy nemesítsen – nem, a színház szórakoztatásra való, és a jó színházon ugyanúgy szórakozik a közönség, mint a rosszon.

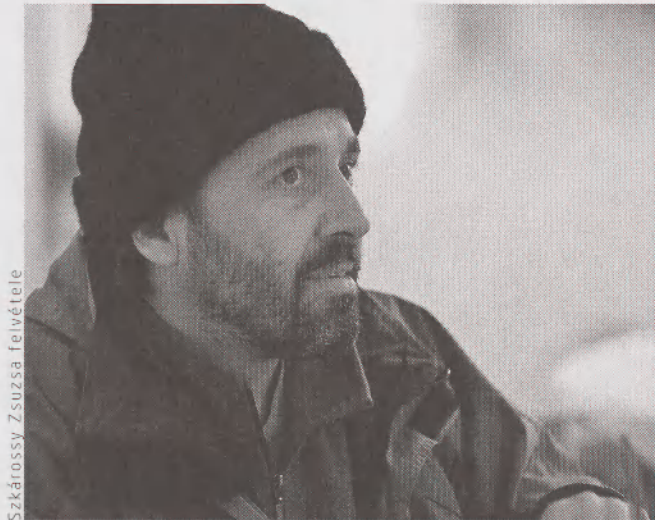
– A korábbi beszélgetésekben többen is mondták azt, hogy a kritika ekvivalensen része a színháznak. Ha az apadó hivatalos médiafelületeket nézzük, a kritika erősen leszálló ágban van – és ha tényleg létezik ez az ekvivalencia, akkor ez a tendencia a színházakat is hátrányosan érinti.

– A hatalom és a tömegmédia gyűlöli a kultúrát, ami szinte páratlan jelenség, mert kevés helyen gyűlölik ennyire, amennyire nálunk. Talán Szerbiához tudnám ez ügyben hasonlítani a jelenlegi magyar helyzetet. A lengyel sajtóban erősen jelen van a kritika, Csehországban, Romániában ugyancsak. Ezekben az országokban a kultúrával előkelő helyen foglalkoznak a tömegkommunikációban, mert az a természetes, hogy saját nemzeti kultúrájukat finanszírozzák, terjesztik, támogatják. Magyarországon a negatív nacionalizmus ugyanolyan, mint bárhol Kelet-Európában, de a fent említett pozitív nacionalizmus hiányzik. Közben az előző színházi évadban négy millió-hétszázezer jegyet vett a közönség. Ehhez képest egy év alatt jó, ha a tizedét adták el a hazai futballmeccseken (a statisztikai évkönyvekben hiába is keressük). Mondhatjuk tehát, hogy megkérdőjelezhető szempontok szerint működik a tömegkommunikációs média.

– Elég rémes.

– Hát, nem néz ki jól a helyzet. De nem először. Amikor '68-ban begyalogoltunk Csehszlovákiába, egyetemistaként nagyon búslakodtunk, mert úgy ítéltük

meg, hogy most aztán Magyarországon is a művészet nyakára lépnek. Ehhez képest a hetvenes évek elején néhányan elkezdtek jó színházat csinálni. A hatalom nem is örült neki – annak sem, hogy erről még kritikák is születnek. Nem lehet kiszámítani, mikor történik meg valami hasonló. A színikritika pedig, ha maga is úgy gondolja, hogy a színházhoz tartozik, akkor tegye a dolgát, és a tömegmédiá helyzetétől függetlenül is mutassa, hol lehet jó színházat látni.



SCHILLING ÁRPÁD

– *Már azóta sokat változott a színházi sajtó, amióta színházat csinál.*

– A nyilvánosság előtt mindenki kifejtetheti a véleményét, sőt adott esetben még gyakorlatot is szerezhethet benne, ha azt rendszeresen közzéteszi. Egyre könnyebb bármilyen szakmai anyaghoz hozzáférni, így tehát aki ezt tartja üdvöztetőnek, szinte tetszőlegesen képezheti magát tovább. Aki pedig rendszeresen színházba jár, annak ilyen módon elérhető egy autodidakta kritikuslét. Ez a lehetőség pedig bizonyos értelemben le is rabolta a kritikának a gyors és személyes irányzatát. A nyilvánosságnak ezekben a tereiben ráadásul minden attitűd megengedett – a vitriolos, mindent tudok rólatok fogalmazásmód is, amit Molnár Gál Péter használt. A kritika jellemzően szubjektív megszólalásai tehát szélesen kinyíltak. Mindehhez képest a foglalkozásként művelt kritika kénytelen újragondolni, hogy milyen szerepeket, feladatokat vállalhat magára ebben a helyzetben, hogy érvényes maradjon.

– *Azért kevés blogger van, aki évente száz bemutatót megnéz.*

– Az könnyen lehet. Ha azonban a kritikákban nem jelenik meg ez a feltételezhetően szélesebb tudás, akkor nincs is ennek jelentősége. Ha a kritikus az aktuális művet nem helyezi el egy életpályán, egy korszakban alaposan és elemző módon, akkor nem is igen különbözik egy jól író bloggertől. A kritikusnak ráadásul az intézményekről, a műsorokról, az évadok tematizáltságáról is kellene beszélnie. Ehelyett jellemzően a személyességet veszem inkább észre.

– *Mintha a személyességben valami negatív dologra is utalnál. Jól értem?*

– Ez rengeteg alkotónak okoz problémát, kezdetben nekem sem volt könnyű ezt megérteni. Ady és Kosztolányi személyes volt, hogy két rendkívül érdekes, összetett személyiséget említsek, akiknek ehhez olyan unikális íráskészségük járult, hogy őket aztán senki nem kérdőjelezné meg. Ilyet ma nem találunk, ráadásul a kritikák szakmában gyártásában kopnak is az érzékek – ők, ugye, kvázi mellékesen foglalkoztak ezzel –, ráadásul ma már mindenki személyes.

– *A kritikát szinte mindenki valamilyen megélhetési munka mellett műveli, ami némiképp magyarázza, miért nem születnek nagy számban alapos, sok kutatásra épülő, új szempontokat kereső, netán kollektív munkák.*

– Tudom ezt, és értem is, hogy ez probléma, ugyanis egy-egy kiemelkedő alkotó, színházi műhely munkájának értő és kritikus dokumentálása az egész szakmát gazdagítaná. De jelenleg is lenne mód, hogy a kritikusok jobban reflektálhassanak mindarra, amit látnak, nemcsak egy-egy előadásra fókuszálva. Érzésem szerint egymásra ható életpályák, trendek nyomokban és emlékezetekben maradnak meg, sok használható tudás vész el. Vagy vannak olyan effektek, amelyeket sokan használnak, de ilyesmiről nem szokás tematikusan írni, pedig tudatosítani lehetne ezáltal azt is, hogy az nem hiba, amikor alkotók egymásra hivatkoznak, egymásból építkeznek, hanem erény, ami közösen visz előre mindenkit. De megoldásként muszáj lesz olyan helyzeteket találni, amiben másokkal együttműködve használhatjátok azt a tudásokat, amely évek alatt felhalmozódott. A Kritikus Óra, a KO például pont ilyen, mert a kritikus egészen mást tudhat egy ilyen helyzetben, mint egy ügyes vagy adott esetben profi moderátor. Ezeket a készségeket persze külön fejleszteni kell, hogy az eddig jellemzően csak írásban, meghatározott keretek közt megnyilvánuló ember élesben is meg tudjon felelni az elvárásoknak. Ettől a személyes vállalástól rögtön több lesz egy kritikus, mint egy anonim vagy élő nyilvánosságot nem vállaló blogger. Szerintem ez a kritikus sem fogja túlélni a következő korszakot, ahogy a rendező sem, ha megmarad az eddigi kényelmes és szűk szerepében. El kell mozdulni egy multifunkcionális működés felé – nem reneszánsz embernek kell lenni, hanem többféleképpen felkészült szakembernek. Egy színésznek, egy rendezőnek majd muszáj lesz tényleges interakcióba lépnie, a színháznak pedig muszáj lesz máshogy is szóba állnia a közönséggel, nemcsak úgy, hogy héttől tízig eljatszunk valamit egy színpadon a nézőtérben ülőknek. Ráadásul további aktivitást és önállóságot is kell gyakorolnunk, mert félő, más nem fog alkalmakat, helyzeteket teremteni senki helyett. A kritikus nemsokára olyasvalaki lesz, aki tud írni, felkészülten moderálni, ne adj' isten előadások létrehozásában közreműködni. Mindez persze újfajta kihívás, de üdítő ingerek és olyan hatások várnak rátok, amelyektől folyamatosan lehet gyarapodni – nem kérdés, hogy ez egy újfajta versenyhelyzetet teremt majd.

– *Igen, ez jól hangzik, de mondjál egy-konkrétabb dolgot is, amire szerinted nagyon kellene figyelniünk.*

– Mindenekelőtt arra, hogy jól lássatok, azt vegyétek észre, ami fontos. A szakmátoknak talán legszebb feladata és lehetősége, hogy felfedezze a kiemelkedően tehetséges embereket, társulatokat, irányzatokat, azt,

miért érdekes vagy fontos az a gondolkodás, megnyilvánulás, amit egyesek színházi formában megmutatnak. Azon igazán tudok bosszankodni, amikor nem vesz észre valamit a kritika, vagy túlértékel és eredetinek mond olyasmit, amiben semmi egyedi, pláne újszerű nincs – persze volt olyan, amikor nagyon pontosan észrevette, ami originális, de ebben muszáj sokkal pontosabbnak, megbízhatóbbnak lennie. Azt egyébként szeretem a magyar kritikában, hogy nem koptatja el az erős jelzőit. A francia kritika például agyonhasználja azt, hogy zseniális. Mégis arrafelé kellene továbbmennni, hogy a szövegen belül pontosabbak, tudatosabbak legyenek a kritikusok – és most nem az íráskészségről, hanem a látásról beszélek. Elemi feladat jól érteni, hogy mit jelent, ha valaki ott áll a színpadon, mitől válik az nemcsak egy exhibicionista gesztussá. Nem az a kérdés, képes-e a kritikus végigülni három órát, nem is az, hogy érti-e, ami ott történik, hanem az, hogy képes-e észrevenni olyasmit, amire védhetően mondhatjuk, hogy rendkívüli.

– Mondod ezt a szimpatikus elvárást, hogy vállaljunk személyesen is megszólalásokat, moderáljunk, találjunk ki a színháziakkal együtt hatékony formákat arra, amire érdemes, de ez többeknek lesz minimum gyanús, hogy a kritikus ezek után mennyire tud megmaradni függetlennek. Bár én azt mondom ilyenkor – már egy interjú is veszélyes közelségbe hozza a színházcsinálót adott esetben a kritikushoz –, hogy úgyis állandóan kontrollálnom kell magam, mert van, akire ránézek, és tetszik, más meg a fején pörög, de akkor sem találom figyelemre méltónak.

– Persze, hogy nem ezen múlik a függetlenség. De ezt a kultúrát hosszú távon és közösen lehet felépíteni. Én elvárom tőled, hogy működjön benned az önkontroll: ha, mondjuk, azzal állunk fel, hogy jól beszélgettünk, attól te nem fogsz a legközelebbi munkámról jobbat mondani, mint amit látsz, amit gondolsz. Magyar dolog ennek az ellenkezőjét gondolni. Persze ebben a közegben, ahol mindenki csak úgy képes bármiről beszélni, hogy érzelmileg maximálisan bevonódott, nem olyan egyszerű ez sem. De beszélhetnénk a rendezők reflektálatlanságáról is, nemcsak a kritikáéról, arról például, hogy egyesek mennyire nem képesek meglátni olyan másokat sújtó helyzeteket, amelyek, mondhatni, rendszerhibaként élnek túl bármit. Nincs szakmai lojalitás, mert akkora egók vannak – többek közt éppen ezért védtelen mindennel szemben az egész szakma.

– A színészi munkáról mint olyanról kérdezek, amiről nehéz a kritikának árnyaltan és tartalmasan beszélni.

– Ebben, azt hiszem, elég radikális vagyok. Feloszlattam emiatt egy egész társulatot. A személyiség varázsa kizárhatatlan, ha színészekről beszélünk, léteznek olyan kisugárzású, olyan adottságokkal rendelkező emberek, akiknek aligha lehet ellenállni, de ez egy kiindulási pont lehet. A legfontosabb azonban, amit én ma elvárok a minőségi színháztól, hogy abban gondolkodó embert szeretnék látni. Ha érzelmekkel dolgozik egy színész, akkor is elvárom, hogy gondolatok vezessék a munkájában. A színész szempontjából ebben különbözik a film és a színház – a filmen elég, ha elkapnak egy pillanatot, a színházban azonban ezt a tudatosságot mindig elő kell tudni állítani. Lehet valaki zseniális színész, akkor, ha hússzor tudja azt reprodukálni, amit kell, nemcsak véletlenszerűen egyszer-egyszer. Ezt a tu-

datosságot nagyon szeretem nézni, de ritkán látom, ami persze nemcsak a színészek, hanem a rendezők hozzáállásán, illetve munkáján múlik. Egy Zsótér-előadásban például nagyobb eséllyel fogunk találni gondolkodó embert, mert ő rákényszeríti a színészeket erre. Egy ilyen preferenciák alapján készülő előadás az aprólékos, elmélyült munka következtében lehet revelatív, nem pedig nagy romantikus rendezői gesztusok miatt. Az a színészi munka pedig, ami egy jelentéssel magamutogató emberre épül, aki szét tudja magát cincálni, fel tudja magát áldozni, ha úgy tetszik, ma már korszerűtlen. Én nem hiszek abban, hogy egy színésznek pokoli életet kell élnie, hogy képes legyen valami különlegeset kifejezni a színpadon. Éppen ellenkezőleg: rendkívül értelmes életet kell ahhoz élnie, hogy komolyan tudjon dolgozni. Ma már nem az a kérdés, hogy egy színész tud-e ábrázolni, hanem hogy a szándéka felém irányul-e. Nem hiteles az, aki átél, de nem kommunikál.

– Még mindig erős élményem a *THEALTER-en* látott Balkán kapcsolat című *Via negativa*-előadás, amelyben Boris Kadin, aki eredetileg filozófus, üres színpadon beszélt, egy idő után nyükként, valami vacak zsákdarabbal a fején.

– Egy filozófus, akinek valóban praxisa a gondolkodás, felhúzhat a fejére nyolc zacskót is, azon érezni lehet, hogy nem egy általában érzelmeket kifejezni kívánó valaki. Az a színész, aki megkap egy szöveget, és nem képes megfogalmazni kompetensen azzal kapcsolatban néhány gondolatot, felvetést, állítást, az nem szakember. Az ma már nem elég, ha a színész reprodukálni tud. Ha nekem rendezőként feladatom, hogy a színész szájába rájak mindent, akkor engem az nem érdekel, mert ezt bárkivel meg tudom csinálni – csak idő és fáradság kérdése. Létezik persze olyan érzékenységgel, amivel jobban alkalmazkodik egy színész a helyzethez, feladathoz, vannak olyan vibráló személyiségek, akiknek ez pillanatok alatt megy, de nekem ma már ez is kevés. Ez az alap, de egy színész attól lesz hiteles, hogy képes kifejezni egy számára is valóban létező gondolatot.

– Most már én is tudom, hogy nem valami új hóbort miatt dolgozol színházi neveléssel foglalkozó csoporttal együttműködve, hiszen a pályád kezdetén már tanultad, gyakoroltad ezt. Nem tudom, kap-e elég kritikai figyelmet ez a terület.

– Ahhoz képest, hogy Magyarországon húsz éve dolgozik néhány társulat, pár éve fel is fedezte a kritika. Bár esztétikai oldalról nem történt meg az áttörés, ugyanis például egy fesztivál szakmai zsűrije megnézi az előadásokat, de az utána két órán át tartó foglalkozásokról kimennek, mondván, az nem színház. Vagyis Josef Beuys után negyven évvel egy szcenírozott társadalmi performanszról az ott megjelent magyar kritikának nincs szava. Sajnálom, de nem vagyok toleráns az ilyenfajta elmélyüléshiánnyal szemben, és úgy gondolom, hogy ez egy egész szakma felelőtlensége. Ezek a csoportok eddig kénytelenek voltak lemondani a kritikáról, amolyan szakmai elszigeteltségben töltöttek közel húsz évet. A kategorizáló gondolkodás, az átjárhatatlanság egyébként is rendkívül korlátozó ebben az országban. Én például ahol csak tudok, tiltakozom a „függetlenek” esztétikai kategóriája ellen, különben ebben a ketrecben fogok megrohadni, csináljak a világ bármely pontján bármit is.

AZ INTERJÚKAT KÉSZÍTETTE: PROICS LILLA

Komjáthy Zsuzsanna

Geológiai kirándulás a pekingiek földjén

EGY KÜLÖNÖS MŰFAJ NYOMÁBAN

Mérhető elrendeződések

Meglehet, ha alaposan a mélyére nézünk annak a feneketlen kútnak, mely a művészet ezerarcú lényegét rejt, rájövünk: bármely szögből lessük is, *ugyanaz* néz vissza ránk. A kútban pedig, csakúgy „mint minden dologban, vannak artikulációs vagy szegmentációs vonalak, rétegek, összefüggő territóriumok; de vannak szökekvonalak, a territóriumokat szétvető, deterritorializáló és rétegtelenítő mozgások. Az e vonalak mentén létrejött szivárgások, folydogálások egymással hasonlított sebességei a relatív késés, illetve a viszkozitás jelenségét vonják maguk után, vagy ellenkezőleg, gyorsulást és szakadást eredményeznek. Mindezek, vagyis a vonalak és a mérhető sebességek egyfajta *elrendeződést* hoznak létre.”¹ – És ezek az elrendeződések az őket alakító-formáló erővonalak mentén különböző kulturális, szakrális vagy intellektuális alakzatokká csapódnak ki a kút falán. Jóllehet azonosságuk e diszpozicionált sokaságban továbbra is sejthető, illúzióink nincsenek: meg nem nevezhető soha. Hogy lényegüket mégis valamelyest jobban megértsük, és ne essünk az első ítélet csapdájába, legfőbb feladatunk az elrendeződések distanciáinak vizsgálata, ha úgy tetszik, a vizsgált mezők keresztmetszetének geológiai analízise.

Egyik metszetünket az európai meghatározottságú színházi attitűdből hasítjuk ki óvatosan – ez a minta lesz a kontrollcsoport, mely a bemutatni kívánt jelenség viszonyítási alapjaként hivatott működni. Rá csak annyiban utalunk a továbbiakban, amennyiben lerántja a leplet arról a felfakadó hézagról, ami az egyik s a másik elrendeződés közötti intervallumról árul el valamit, vagyis a beágyazott különbségeket rejt. A kísérleti csoport pedig, azaz a vizsgálni kívánt mező – feszültségfokozó, idegtépő késleltetés ide vagy oda –, nem titkoljuk tovább: a *pekingi opera*² autentikus műfaja. Ennek metszete az, amitől reméljük, számunkra is kificseleg valamit arról a rejtelmes világról, amely majdnem a földgolyó túlsó oldalán terül el.

Topográfiai tulajdonságok

Hogy a vizsgálatot valahol mégis elkezdjük, induljunk ki abból a relevanciából, mely szerint mind az európai, mind az ázsiai színházi forma *teatrum mundi*, alapve-

tő világfelfogás, -megélés és -élvezet speciális attribútuma. Bizonyos, hogy ebből „nem vonhatunk le más következtetést, mint hogy a komplex jelleg nem esetleges és járulékos, hanem szükségszerű és lényeges sajátossága minden, a legtágabb értelemben vett teatrális jelenségnek is”.³ Különbség mutatkozik ugyanakkor e topográfia tipológiáját illetően, vagyis a totalitást szolgáló elemek, úgymint a tánc, a beszéd, a zene, a scenika, az ének és a színjátszás finomhangolását, funkcióját és főként létmódját illetően. Mint arra Körtvélyes Géza *Művészet, tánc, táncművészet* című írásában rámutat, ezek legfőbb jellemzője a távol-keleti színháték esetében, hogy európai értelemben véve nem realizistikusak, és úgyszólván nem személyi jellegűek⁴ – ez pedig nyomot hagy a művek szemiotikáját, szemantikáját, sőt a nézőhöz fűződő viszonyát tekintve is.

Ha úgy tetszik, más törvények uralják az ottani társadalmi-művészeti struktúrákat, és ahelyett, hogy ezek hatalmát megirigyelve, szövetén gyenge pontot keresve szétszakítanák azt, mint leplet, oltalmat és kegyelmet nyújtó burkot magukra öltik. Az európai társadalom minden kétséget kizáróan hosszú idő óta a dichotómiák igézetében él. Erejét szimbolikus kaszt-rációból, erőszakos különbségtételből nyeri; egyszóval a szakadás mámorából. A keleti társadalom ezzel szemben viszkózus; az azonosságot vagy legalábbis a hasonlóságot keresi, és a megfeleléseket összekötő határelén imbolyog. Célja „az egyetemest változóvá tenni”,⁵ vagyis az aktuálisban megtalálni azt, ami örök: „a határ nemcsak körvonal és keret, nemcsak az, ahol valami véget ér. A határ az, ami által valami a Sajátba gyűlik, hogy abból a maga teljességében jelenjen meg, a jelenlétbe jöjjön elő.”⁶ Ez a karakterisztikusan archaikus, szakrális és kollektív jelleg (szem-

¹ DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Felix: *Rizóma*. <www.c3.hu/~exsymposium/HTML/fu/deleuze/foszoveg.htm>, 2013.07.17.>

² A pekingi opera további megjelölései: Beijing Opera (az angol nyelvű szakirodalomban), keleti opera, a kínai képirás „京剧” pinjin átírás szerinti jingju alakja (amit a kiejtés elve szerint magyarul sokszor jelölnek csing-csüként is), a tajvani „国剧” guoju átírása. A továbbiakban a hagyományos pinjin átírást vesszük alapul.

³ STAUD Géza: A „totális színház”. *SZÍNHÁZ*, 1968/2. 1.

⁴ KÖRTVÉLYES Géza: *Művészet, tánc, táncművészet*. Planétás Kiadó, 1999, 135.

⁵ TÓKEI Ferenc: *Sinológiai műhely*. Magvető, 1974, 418.

⁶ HEIDEGGER, Martin: A művészet eredete és a gondolkodás rendeltetése. *Athenaeum*, 1991/1. 69.



ben az európai individuális szorongással) meghatározza magát a színházat, ezen belül a pekingi operát is. Nagyon leegyszerűsítve azt mondhatnánk, a jingju egészen egyszerűen más színpadi nyelvezetet használ, mint az európai; nem kifejez, hanem feltár, nem teremt, hanem hódol, nem bemutat, hanem elragadtat, előadás-szervező elemeit pedig – e szellemiségnek megfelelően – ahelyett, hogy egymásra építené, analizálná, és a konzekvenciákat keresné, egymás mellé helyezi, szintetizálja, és a fúziót csodálja: a *tökéletességet*.

Nem vész el, csak átalakul

Mielőtt azonban a pekingi opera nyelvének funkcionális-esztétikai vizsgálatába belemerülnénk, és megpróbálnánk közelebb kerülni ahhoz, mit is értünk e *tökéletességen*, „legjobb a kezdet kezdetén tisztázni: a pekingi opera nem pekingi, és nem is opera”.⁷ Ez az elnevezés csupán az európai terminológia agresszív elnyomását: a dichotomikus különbségtétel görcsös akarását tükrözi. Az operához csupán annyiban van köze, amennyiben „itt is recitativókkal megszakított



énekes előadásról van szó”.⁸ A „pekingi” jelző pedig mindösszesen egy körülbelüli földrajzi elhelyezkedés – téves – meghatározása.

Ami történeti vonatkozásait illeti, Székely György *A színjáték világa* című könyvének keleti színjátszással foglalkozó fejezeteiben úgy fogalmaz, hogy abban „évszázadokon keresztül csak igen lassan, szinte alig észrevehetően lehetett előrehaladni: a lényegét nem változtatva, témák és szerepkörök végtelen variációit ismételve, a külső szemlélő számára nehezen érthető konvenciórendszerek alakultak ki, és maradtak érvényben”.⁹ A pekingi opera végül is a XVIII–XIX. század fordulója körül indult hódító útjára, eszközkészletét pedig jószívről készen kapta, magába olvasztotta ugyanis a népi énekes színjátékok (*huabu*) és az irodalmibb igényű udvari-császári színjátékkultúra (*kunqu*) hosszú időn át formálódott örökségét.

Közvetlen elődjeként mégis a huabu népszerű változatát, a Jangce és a Huaihe folyó medencéjében népszerű anhuí operát szokás megnevezni, amely a XVII. század derekától számon tartott műfaj, pontosabban műfajváltozat. Jellemző, hogy az Anhuí vidék színésztársadalma kíváncsiságtól és kísérletező kedvtől hajtva ekkorra már megismerkedett a xipi és az erhuang¹⁰ autentikus műfajaival, melyek énekes reguláit beolvasztotta előadásmódjába,¹¹ sőt, idegen operatípusok karakterisztikájából is merített.¹² Úgy tartják, maga a pekingi opera 1790-ben fogant, amikor is a négy nagy anhuí opera¹³ Pekingbe (Beijingbe) érkezett az akkori császár, Qianlong¹⁴ nyolcvanadik születésnapjára. A közönség szórakoztatására a fővárosban maradt társulatok közel ötvenéves integrációs kísérletezése eredményeképpen pedig a műfajt 1845 óta hivatalosan is jegyzik, mi több, az 1980-as évek reformjait követően ma világhódító reneszánszát éli. Egyik képviselője, a tajvani Guoguang Opera Company 2013-ban szerepelt Magyarországon a keleti repertoár klasszikusával, *A Majomkirály: Galibák a mennyei palotában* című vendéglőadásával. A bemutatott jingju (pontosabban guoju) impozáns példája annak a törekvésnek, mely a tökéletesség távol-keleti értelmét célozza.

A tökéletesség természete

A pekingi opera különös műfaj. Egyszerre ősi és modern, saját és mások, egyszerű és többféle. Hódol az isteneknek, mégis minden erejével a közönséget szórakoztatja, felemel, ugyanakkor bagatellizál, szent, mégis profán. A szó szoros értelmében határlény: a speciális kínai eklektika jól fésült alakmása, az időszakákba vetett tartam abszolút formája, paradox intervallum, mely „nem vezethető vissza sem az Egyre, sem a sokfélére”.¹⁵ Azt is mondhatnánk, hogy a jingju „nem egységekből, hanem dimenziókból áll, vagy még inkább mozgásban lévő irányokból. Nincs se kezdete, se vége, mindig csak közepe van, ahonnan kihajt és kiárad. Létrehoz egy alany és tárgy nélküli vízszintes dimenziójú sokfélet, mely konzisztenciasíkra teríthető.”¹⁶ A tökéletesség titka pedig e konzisztenciasík hullámozásában, pontosabban deterritorializáló és rétegtelentő mozgásában rejlik; a határon-való létben, a központi struktúra helyetti metonimikus elrendeződést követő dimenziók redundáns alakzatai-

ban. Ugyanis – mint arra korábban utaltunk – szokatlan szintézisre lép benne minden előadáselem: a tánc, az ének, a zene, a szöveg, a pantomim, a harcművészet és az akrobatika. Antonin Artaud „térbeli költészete” valósul meg tulajdonképpen: „a formák minden lehetséges szinten birtokba veszik önnön értelmüket és jelentésüket; vagy ha úgy tetszik, másodlagos rezgései az emberi szellemnek: nem egyetlen szintjén, hanem egyszerre valamennyi szintjén jelennek meg.”¹⁷ Az oszcilláció közepette pedig – esztétikai értelemben – *fenséges* fogan. Akárcsak *A Majomkirály*, a jingju jellemzően ősi, mitologikus témát vagy történelmi drámát dolgoz fel, melynek hömpölygése a végtelenre nyit kaput; *A Majomkirálynál* például Jade Császár és az égiek birodalmára. Az akrobatikus bravúrokon és szokatlan nyelvezeten, ének- és hangjátékon ámuló, humoros jeleneteken kacagó önfeled(et)t-ség mellé így kúszik észrevétlen a rettenet, a kiszolgáltatottság és alárendeltség érzése.

A molekuláris dimenziók közege

Mármint az elrendeződés dimenzióinak szimbiózisát, a tökéletesség konzisztenciáját kétségkívül a sokféle elem összehangolt törvényszerűségeinek koherenciája biztosítja. Egy hosszú évszázadokon át csiszolt univerzális kódrendszer, melyből (félreértés nélkül!) olvasni lehet. Ahogy Shaio-Pin Lee, *A Majomkirály* rendezője a vendéglőadást követő szakmai bemutatón fogalmazott: a jó színész már a járásából felismerhető, hiszen karakterének abból rekonstruálhatónak kell lennie.

Struktúráját tekintve a jingju négy karakterre támaszkodik, melyek rendszere a XII. század óta kíséri a kínai színjátszást. A *sheng* a férfi, a *dan* női, a *jing* a hadvezér (tükörfordításban: „festett arc”), a *chou* a bohóc (szó szerint: rút) szerepköröket jelenti, melyek további alkategóriákra bomlanak: fiatal férfi, idős férfi, idős nő, akrobata nő, hivatalnok, harcos, civil bohóc, katonai képességekkel bíró bohóc stb. Nincs helyünk, hogy egy-két főbb jellemzőtől eltekintve ezek dimenzióit hosszasan részletezzük, de jegyezzük meg: „az egyes szerepkörökben más az entrée, más az arcfestés, más a jelmezekkel való bánásmód, más az ének és beszédtechnika, más a mozgásrendszer.”¹⁸ Szabá-

⁷ RÉVÉSZ Ágota: Opera, pekingi módra. *Korunk*, 1998/8. <www.hhrf.org/korunk/9808/8k14.htm; 2013.07.17.>

⁸ Uo.

⁹ SZÉKELY György: *A színjáték világa*. Gondolat, 1986, 131.

¹⁰ A xipi műfaja lendületes és dinamikus, az erhuangot statikus előadásmód, melankolikus stílus jellemzi.

¹¹ Ebből a szempontból pedig a pekingi opera dallamvilágának gyökeireit a xipi és az erhuang műfajában kell keresnünk. Vö. Xu Chengbei: *Peking Opera*. China Intercontinental Press, 2003, 14.

¹² Úgy mint a jingqiang opera (Peking) vagy a qinqiang opera (Shaanxi) előadásmódorából, a hanxi (Hubei) opera dallamvilágából és előadói stílusából, a kunqu opera (Suzhou) mozgásművészetéből és zeneiségéből. Uo.

¹³ A Gao Langting vezette anhuí társulat, illetve a sixi, chuntai and hechuni társulatok.

¹⁴ A szokásos magyar átírás szerint Csiensz-lung.

¹⁵ DELEUZE – GUATTARI: i. m.

¹⁶ Uo.

¹⁷ ARTAUD, Antonin: *A könyörtelen színház*. Gondolat, 1985, 131.

¹⁸ RÉVÉSZ Ágota: *Lírai anatómia*. Doktori disszertáció. Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2009, 40. <www.filmacademy.hu/uploads/dokumentumtar/reveszsdolgozat.pdf; 2013.07.17.>

lyait pedig kisgyermekkortól kezdődően tanulják a színészek, akik jellemzően egy-egy szerepkör megtestesítői maradnak halálukig. Az egész életen át tartó tanulás végső célja tulajdonképpen az, hogy a színész minél mesteribben legyen képes átengedni testét a szerep gyakorolta impulzusoknak, és ne torlaszolja el azok kiáramlását saját intellektusával: „aközben ismer önmagára, hogy belesüllyed egy akaratlan »ő« semlegességébe”.¹⁹ Ebben az értelemben véve nincs is alkotó munkája, mert feladata a pontosan kimért, szabályosan megadott, véges eszköztár befogadása és alkalmazása (a mozdulat birtokolja a színészt), szemben az európai színjátszással, ahol a színész saját személyiségét diktálja a mozdulatba (a színész birtokolja a mozdulatot). A döbbenetet fokozandó ennél egzotikusabb már csak az lehet talán, hogy nem csupán testét irányítja a technika–erő–sebesség–egyensúly négyese, de a tekintetét is. Vele nem érzelmeket és lelkiállapotokat közvetít, mint a nyugati konvenciókban megszoktuk, ellenkezőleg: a húsba gyűjtött impulzusok maximális sűrűségének territóriumra az, mely a közönség felé szórja villámait. A színész pillantása „megigéz, megfoszt bennünket attól a képességünk-től, hogy értelmet adjunk, leveti »érzéki« természetét, odahagyja a világot, visszahúzódik a világ mögé, és oda húz minket is, már nem fedi fel magát nekünk, de eközben olyan jelenben állítja magát, mely idegen az idő jelene és a térbeli jelenlét számára”.²⁰

A molekuláris dimenziók tere

A játék akkor jó, ha stilizált, pontos, már-már kalligrafikussá tökéletesített. Ha pedig a mozgás és a gesztus e kalligrafikus jel, akkor a színész a toll, melyet a rendező szorongat, és azzal az előadás testébe vési sűrű jeleit. Ezért is lehetséges, hogy olyan kevés szó hangzik el a pekingi operában: mert alapja elemi szinten az írás.²¹ A beékelte dialógus vagy ének ennek szellemében csakis teljesen jelentéktelen dolgokról fecseghet (például a táj szépségeit magasztalhatja). Tegyük hozzá ugyanakkor, hogy az opera elsősorban lenyűgözni akar, amit könnyebb elérni látványos harci jelenetekkel vagy akrobatikus show-val; a beszéd már csak ezért is szorulhatott háttérbe.

A látvány pedig minden értelemben maga alá gyűri a tartalmat, jóllehet a pekingi opera előadása szinte díszlet és kellék nélkül folyik. A jingju művelői szerint ugyanis ezekre nincs szükség: a tér, melyben játszanak, a nézői fantázia; a kellékek, melyeket használnak, a közönség képzeletében elevenednek meg²² – ezt az áttételt segíti egyébként a zene is: a hallójáraton át auditív módon transzponálja a színpad eseményeit a néző fejébe, hogy ott vízióként manifesztálódjanak. Shaio-Pin Lee rendező e tekintetben a harci jeleneteket emelte ki, pontosabban a közelharc azon típusát, melyben halhatatlannak mérik össze erejüket. A szimbolikus mozgássor, szoborszerű pózok és röplő fegyverek láttán a zene segítségével szinte magunk előtt látjuk az ellenfeleket, amint felhőkön ülve vívják hosszas párbajukat. A konvenció szerint aki a színpadon marad, az győz, és ennek öröme szórakoztató

show-műsor-betét gyanánt bemutatja közönségének, mit tud.

A nézői meseszöveget a mozgáson és a zenén kívül leginkább mégis a színészek megjelenése segíti. Pom-pás jelmezeik és harsány, maszk hatású arcfestésük (*lianpu*) az egyes karakterek által meghatározott szabályok keretein belül maradván kész élettörténetet tárnak elénk.²³ Jellemükről és egymáshoz való viszonyukról ezen túl nem is kell egyebet hozzáfűzni (a történeteket úgyis mindenki ismeri), nem is bíbelődik velük a jingju dramaturgia. A kötöttségek ellenére így lopózik némi szabadság a rendezői munkába, bizonyos értelemben több is, mint amit egy európai konvenciózus rendező magáénak tudhat, hiszen minden erejét és koncentrációját a formavilágra összpontosíthatja: feladata, hogy „a forma mögött rejlő igazságot”²⁴ nyilvánvalóvá tegye.

Titkok metszete

A forma mögött felsejlő igazság pedig nagyon is szórakoztató köntösben lép színre a pekingi opera világában: cigánykeréken, szaltón röpülve, jellegzetes keleti dallamok kíséretében. Hogy végtelen, több ezer éves hagyományra épülő eszköztáráról mindössze címszavakban tudtunk írni, nem a műfaj szegénységéből fakad. Ellenkezőleg: a jingju gazdagsága olyan univerzumokba csalogat, melyekből csak nagy harcok árán keveredhet ki a kíváncsi érdeklődő, ha egyszer beletévedt. Vizsgált mintánk keresztmetszete sok titkot őriz a fentiekén kívül is, polimorf természete következtében újabb és újabb meglepetéseket tartogat. Geológiai kirándulásunk csupán az alkotó anyagok és az őket formáló erők, folyamatok kutatására vállalkozott. Jobb hát, ha tekintetünket a kút és vizskózus tartalma helyett másra szegezzük.

¹⁹ BLANCHOT, Maurice: *Az irodalmi tér*. Kijarat Kiadó, 2005, 16.

²⁰ Uo. 18.

²¹ Vö. „a gesztusvilág közvetlenül tükrözte a szöveg »képzőművészeti« formáját is: mintha az írásjel egyszersmind a szó jele és a mozdulat kottája is lett volna”. SZÉKELY: I. M. 129.

²² A *Majomkirályban* – és jellegzetesen más keleti operában is – a lovack példál lovaglósor helyettesíti, arra, hogy milyen a ló, a pálcával való bánásmódból és a zene hevésségéből következtethetünk.

²³ A *lianpu* társadalmi státusról és emberi tulajdonságokról vall. A fehér szín bünt, ravaszságot, a vörös hűséget és egyenességet, a fekete tisztességet, a kék bátorságot és büszkeséget jelent, a zöld a szellemek, az arany a halhatatlannak színe. Többek között a rokonsági kapcsolatokat is kifejezi az arcfestés, apa és fiú sokszor azonos színű és hasonló mintázatú maszkot visel. A nők festése egyszerű: arcuk fehér, a szemük körül erőteljes vörös kontúr, mely a halánték felé halványodik (ehhez hasonló egyébként a fiatal férfi arcfestése is). A chou arca tengelyét fedi minta, orra jellemzően fehér színt kap, ezen kívül a szeme hangsúlyos. A legárnyaltabb maszkkal a jing alakváltozatai rendelkeznek: arcuk különböző színek és minták egyvelege. Bonyolult kódolási rendszerük van a jelmezeknek is. Sárga kosztüm a magas rangú szereplőknek jár, vöröset a nemesek és tisztességesek kapnak, fehérét az idős vagy fiatal szereplők hordanak. Barnát vagy olajzöldet szintén idősök viselnek. A rangra utal a himzés is: a daru például boldogságot és gazdagságot, a szilvavirág hosszú életet, bölcsességet jelent.

²⁴ MIZERÁK Katalin: *Az ázsiai előadóművészt, testének fegyvermeze és fel-szabadítása*. Perspektívák az új évezredben – a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánc kutatásban. Magyar Táncművészeti Főiskola, 2011, 123.



Koltai Tamás

Opera a hullámvasúton

SALZBURGI JEGYZETEK

A botrányok izgalmasabbak-e, vagy az előadások, az itt a kérdés. Salzburgban, a világ minden bizonnyal legdrágább, legelőkelőbb és legproccabb színházi fesztiválján rendszerint jó a felhozatal mindkettőből. Nagy botrányok, nagy előadások – ez megnyugtató arány. Botrány és botrány között is van különbség, persze. Gerard Mortier intendatúrája idején csúcsra jártak a konfliktusok és a produkciók. Akkoriban formátumos személyisége volt a poszt. *Good old times*. Azóta fokozatosan gyengül a mezőny. A jelenlegi intendáns, Alexander Pereira menet közben közölte, hogy nem tölti ki 2016-ig szóló mandátumát, 2014 őszétől ugyanis a milánói Scalát boldogítja, már együttműködik a majdan leköszönő ottani intendánssal, de addig szeretne egy kicsit állást halmozni és maradni Salzburgban is, meg sem kottyán neki együtt a kettő. Ötletének nem örültek, és szomorú következményként átmenetileg az érdem nélküli tótumfaktum Sven-Erich Bechtolf lett a főnök – 2016-tól majd Markus Hinterhäuser lesz –, aki most a drámai előadások ügyvezetője, dramaturg, átíró, és operarendezésben is utazik; többek között a Mozart–Da Ponte-ciklust rendezte Zürichben Pereira ottani intendatúrája alatt. A karmester ott Franz Welser-Möst, a bécsi Staatsoper jelenlegi zeneigazgatója volt, és Pereira Salzburgban is össze akarta hozni őket ugyanerre a sorozatra. A dirigens azonban összekülönbözött Pereirával – állítólag az idej előadások dátumain –, és visszalépett. Helyette Christoph Eschenbach lett a kedvezményezett, az elsőként bemutatott *Così fan tutte* azonban nem sok jóval kecsegtet a folytatást illetően.

Nem tudom, mi baj volt a dátumokkal, de nem lehetett súlyosabb, mint a tény, hogy a produkció színpadra került.

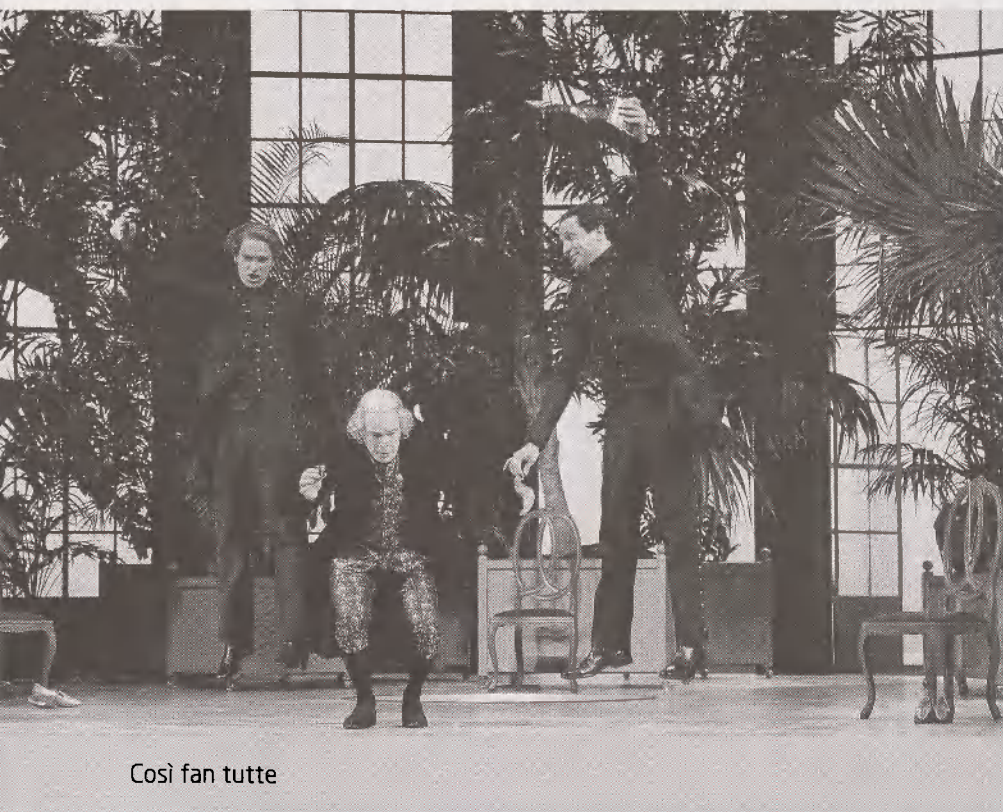
Az ész bajjal jár: *Così fan tutte*

Ez egy úgynevezett hagyományos előadás, „korabeli” jelmezekben és hatalmas üvegház-átriumban, cserepes páfrányerdővel körülvett kerek medencével a közepén – a nyitány alatt ebben fürdözik ruhátlanul a két „mind így csinálják” lány –, majd a második felvonásban a kiürített térbe állított asztallal, amely alatt mindvégig stupid bújócskajáték folyik. (A páfrányok között és az üvegfalon kívül is kiválóan lehet settenkedni. A settenkedés és a négykézláb mászás a produkció exkluzív mozgásvariációja.)

Mi ennek az értelme? Abszolút semmi. A szellemi színvonalat jellemzi, hogy Don Alfonso balra kiált ki a színpadról Despina után, aki viszont – meglepetést keltve – jobbról jön be. Dorabella négy Mozart-akkordra négy fejrázást végez, és a negyedikre megfájdul a nyaka. Fiordiligi a hűségét leszögező „*Come scoglio*” ária alatt megpróbál fölállni ültő helyéből, de Dorabella folyton visszanyomja, majd amikor kiszabadul, a többiek mint egy idióta után tódulnak a nyomába. Mindenki minden adandó alkalommal, egymást váltva az asztal alá mászik, Fiordiligi, aki addig teljesen unottnak mutatkozott, egyszer úgy bújik elő, hogy szerelmes Ferrandóba, nyilván a terítő alatt érte a felvilágosodás.

Apropó, felvilágosodás. A rendező és a dramaturg, mint általában a primitív és gondolatlan elmék, okoskodó „konceptiót” kerekítenek a semmitmondás mögé. Eszerint Don Alfonso a felvilágosodás embere – itt a lehető legkonvencionálisabb párhuzamként Marivaux-t és a *Veszedelemes viszonyokat* író Laclos-t hozzák föl –, aki nem cinikus, perverz vagy *voyeur*, hanem racionalista, az ész primátusát hirdeti az érzelem fölött, és a női hűtlenség bizonyításával nem szétverni akarja a párkapcsolatokat, ellenkezőleg, megedzeni a delikvenseket, és felvértezni őket a csalódások ellen. Azt képzeleli, hogy ha felnyitja a szemüket, akkor szembenéznek a valósággal, és megtisztulva térnek vissza egymáshoz. Minő csalódásban lesz része! Bechtolf, a hagyományos rendező az érzelmek mellett teszi le a garast, nála a végén az új párok kitartanak egymás mellett, vagyis Alfonsót az emberi természet kiszámíthatatlanságának szépsége győzi le. Vereségét a rendező kézzelfoghatóvá teszi: a felvilágosult racionalista játékmester véletlenül megmérgezi magát, és a vígjátéki fináléban kimúlik a padlón. A sajnálatos eseményre Da Ponte és Mozart hibája ad lehetőséget. A párok befejezést megelőző kvartettjébe Guglielmo csak olyan későn kapcsolódhat be, hogy míg azok hárman énekelnek, ő unalmában előkotor Alfonso táskájából egy üvegcsét kékes folyadékkal – létezése rögtön a darab elején előrelátóan be lett exponálva –, tartalmát pohárba tölti, a gyanútlan manipulátor pedig vesztére áldomást iszik belőle. *Mind így jár*, aki korlátozni akarja az emberi nem újabb és újabb szerelmekre kondicionált hajlamát.

A sekélyes vidámkodás elnyom az előadásban minden mélyebb tartalmat, érzelmi bonyolultságot és a szerelmet mint életproblémát megjelenítő belső kollíziót. Oda a mozarti érzelmi sokk, szorongás, átmeneti



Michael Poehn, felvétele

Così fan tutte

felszabadultság, fájdalom, eufória, büntudat – minden, amiért ezt az operát érdemes előadni. Emfázis nélkülien száraz a zenekari árokból felkínált hangzás, Eschenbach ihlettelenül pontos dirigálása nem kelt differenciált hullámokat, nem kínál árnyalatokat, dinamikát, megrendülést vagy feloldódást. Nem csillognak a fiatal énekesek sem, Malin Hartelius (Fiordiligi) csekély hangvolumennel, viszonylagos finomsággal birkózik a vokális légtornászt követelő, magasból mélybe (és viszont) sikló, cudar nehéz áriákkal, Martin Mitterrutzner (Ferrando) vékony hangú, kevésbé meggyőző tenor, Marie-Claude Chappuis (Dorabella) az átlagot teljesíti, akárcsak Martina Janková (Despina). Luca Pisaroni (Guglielmo) érezhetően szenved, az ő kapacitása sokkal többet is elbírna ennél a szűk korlátok közé szorított vokális-fizikális igénynél. Gerald Finley (Don Alfonso) szintén alulteljesít a képességeihez képest, sőtlan, szellemtelen settenkedőt kell megjelenítenie, lemondania saját formátumáról, de mit is tehetne, amikor annyi a lehetőség, hogy az újján számolja ki, mikor kell az *off stage* megrendelt katonazenének megszólalnia, és örülnie, amikor *richtig* akkor szólal meg. Amikor pedig a pálmaágakkal idétlenül lábatlankodó kórus elrendezése is az ő reszortja lenne a rendező helyett, aki erre képtelen, akkor láthatóan elszégyelli magát.

Több sebből vérzik: Don Carlos

A konvenció pompás kiadásban, *extra large* méretben és több tehetséggel nyilvánult meg a Grosses Festspielhaus Verdijében. (A Mozart-operát az intimebb Mozart Házban játszották.) A Bécsi Filharmonikusok hatalmas zengzete betöltött minden szögletet, Antonio Pappano darabismerete felől nem merülhet föl kétség (pálca nélkül vezényelt, mintha nem volna szükség túppontos beintésekre, támaszkodhat a zenekar kiváló kottaismeretére, és lágyabb tónusokat szándékozik előhívni). Az átdolgozások közül az általában harmadik változatnak nevezett olasz nyelvű variációt választották, a balettzene nélkül, de a fontainebleau-i kép szénégető-kórusával és a harmadik felvonás Erzsébet-Eboli ruha-, pontosabban köpeny- és fátyolcsere-jelenetével. Az előbbinek alighanem szociológiai, az utóbbinak dramaturgiai magyarázata van. (Legyen benne a szegényebb néposztály, és értsük meg jobban Carlos nótévesztését.)

Ha bízunk benne, hogy Peter Steinnek van elképzelése a *Don Carlos*ról, ez a vágyunk nem teljesült. Rendesen fölmondja a leckét, de semmi újat nem

fedez föl. Nem kívánom elvenni azok örömét, akiket ez maximálisan kielégít. Nem elég, hogy szépen énekelnek? Továbbá a ruhák és a díszletek is szépek? Nekem nem, és a pusztá dekorativitás mint igény sem teljesül maradéktalanul. A ruhák kétségkívül ragyogók, a díszletek pedig egyszerűségükben is látványosak, ezt még dicsérni is lehet. A hatalmas kiterjedésű, szélesvásznú színpad szerencsésen elkerüli a zsúfoltságot, szinte üres, az erdőjelenet kopáran fehér a háttérben pislákoló fénnel, a fekete barokk pompába öltözött udvarhölgyek mezítlábasan billegetik rokolyájukat egy medence partján, a kert sátorbüfés emelkedő labirintus, az autodafén nincs nagy felvonulás, a merev zászlóerdő utolsó pár előrelép alapon fejlődik föl oldalról a tér egyharmadáig, a csúcsüveges eretnekeket a papok csúfolódva piszkálják, a máglya és a tűz egy Magritte-szerű égboltos háttérkivágatban jelenik meg szárazjég füstködbe burkolva, Fülöp szobája pedig egy aprócska, vállmagasságig kék csempés helyiség a jobb oldali előtér szögletébe biggyesztve – ebben a puritánságban van valami nagyvonalú.

Magányosak benne az énekesek. Nem a lélektani, hanem a színpadi helyzetük az. Nem tudnak mit kezdeni egymással és magukkal. Saját rutinjukra vannak utalva. Az kevés, hogy Jonas Kaufmann Carlosa a Szabadságkettős apoteózisától eltelve Erzsébet után szalad, mint egy gyerek, Posának kell visszarángatnia. Kaufmann próbálja önerőből a legtöbbet, gyakran metakommunikál, arcokat vág, gesztusokat tesz, ajkát harapdálja, öngerjesztő hősiességet igyekszik imitálni, a brabantiak föllépése előtt és alatt idegesen járkál, alig bírja türtőztetni magát: a neki szánt szerepre alkalmatlan infantilis ifjúként viselkedik. Ez rendben is van, de látszik, hogy *csinálja*, művi és steril marad, ahelyett, hogy a karakter természetes része lenne. És – nincs mit tenni – a bizonytalanság és gyermekség külső képének ellentmond az erős, bariton színezetű, időnként préselt hőstenor hang, amely robusztusnak

mutatja a gyöngeség, eufória és hisztéria között ingadozó, amúgy emberileg épp esendőségében vonzó jellemet.

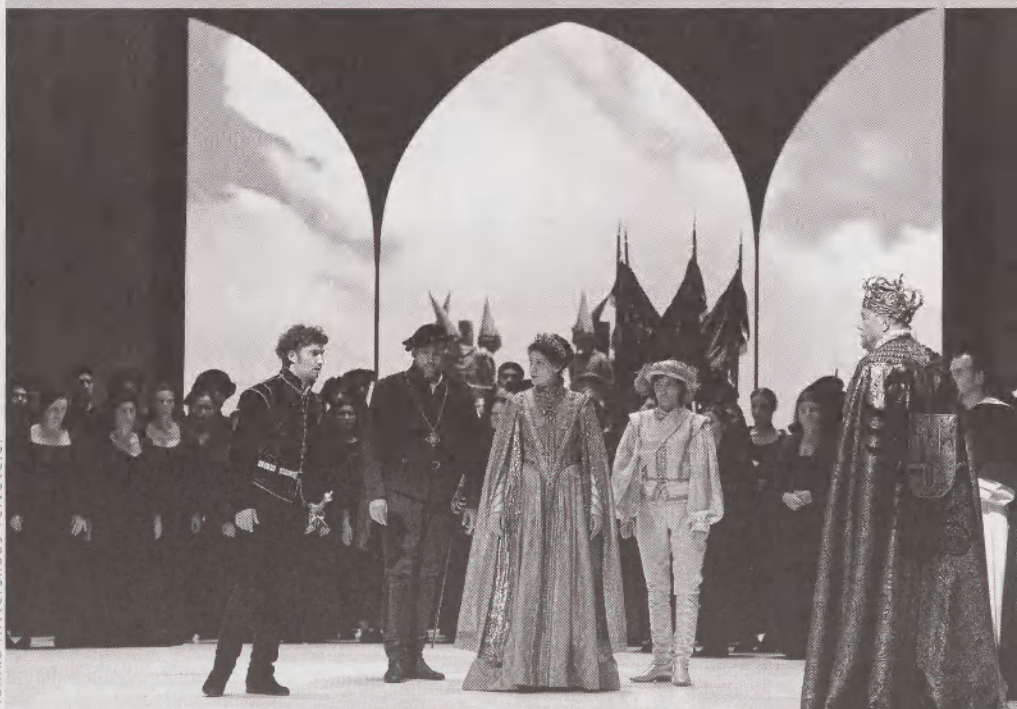
Kaufmann még hagyján. Thomas Hampson azonban vokálisan is kevés, erőltetnie kell Posa szárnyalását, a darab zeneileg leginkább konvencionális, széles és melodikus kantilénájában bővelkedő szólamának dinamikáját. Ami nemigen megy neki. Van benne valami feminin, ami illene a szerepéhez – Stein hangsúlyozza Posa homoerotikáját –, de ehhez jobban ki kellett volna használni ezt a lehetőséget. Stein érezhetően nem akar nyitni semmilyen viselkedési szélsőség felé, az a típusú rendező, legalábbis itt és most – ismerünk ilyet a honi éghajlat alatt is jóval rosszabb kiadásban –, aki nagyon szépen tud beszélni a szándékáról, viszont az előadásban semmit sem látni belőle. Akkor már inkább Anja Harteros, aki nem faksznizik, egy tömbből faragja ki Erzsébetet, egy fiatal nőt, akit az első pillanatok váratlan eufóriája után folyamatosan a bú rág, elborult kedéllyel viseli a sorsát, de az önérzete nem sérült, s minden megaláztatást és sértést méltósággal, sőt ellentmondást nem tűrő eréllyel utasít vissza. Ő a nagy jellem, nem Carlos; mellesleg kifogástalan hangvolumen és valór.

Ami nem mondható el sem Matti Salminen Fülöpjéről, sem Eric Halfvarson Főinkvizítoráról. Wagnert mindketten szépen deklamálnak (Halfvarson épp az idén triumfált a *Mesterdalnokok* Veit Pognereként a MűPában), de itt, ahol bőséges materiára és folyamatos dallamformálásra lenne szükség, már szűkölködnek ezekben az erényekben. Salminen óvatos, Halfvarson darabos, de az előbbi legalább magatartásában eredeti: ironikusan fürkész, és csak a kivételes pillanatokban ereszti ki a hangját. Például a második felvonás végén, amikor („*Si guarda!*”) valósággal ráordít Posára, hogy őrizkedjen a Főinkvizitortól.

Hogy a szép éneklés mennyire nem elég, az lemérhető Jekatyerina Szemencsuk hangjegybiztos, de kevésbé karizmatikus Eboliján.



Don Carlos



Monika Rittershaus felvételei

Az előadás legszebb része az utolsó jelenet, Kaufmann és Harteros kettőse itt éteri magasságba emelkedik. A barátság V. Károly (Robert Lloyd) mint látomás jelenik meg saját síremlékének aranyba öntött szobraként, hogy a kegyetlen világból elragadja a címszereplőt a fiktív megnyugvásba.

Figyelemre méltó még, hogy Posát, mint rendesen, hátba lövik, de a seb elöl, a hasán vérzik. Hasonló átütő sebek máshol is találhatók az előadásban.

Biedermeier bábjáték: A nürnbergi mesterdalnokok

A fogatlan oroszlánnak bizonyult Steinhez képest enyhét adott a fiatal Damiano Michieletto rendezte *Falstaff* – ő a tavalyi felnagyított ablakkeretes, párizsi metróterképes *Bohémélettel* tűnt fel Salzburgban –, amely a milánói Verdi Házban játszódik. Ez a neve annak az öregnek otthonának, amelyet a maestro alapított nyugdíjas operaénekesek számára. (A címszereplő a bársonyosan könnyed, behízelgő baritonista Ambrogio Maestri, a karmester Zubin Mehta.) Mivel az előadást nem élőben, hanem tévéközvetítésben láttam,



nem vállalkozom érdemi beszámolóra, de az így sem kétséges, hogy az egy helyszínes, az opera szereplőit az öregotthon szüntelenül ki-be járó, esetleg néma szépkorúakként megjelenített bentlakóira és vendégeire „kiosztó” rendezés sokkal felvillanyozóbb, mint a *Don Carlos*. A címszereplő hol kedélyesen végigbolondozza, hol a pamlagon átbóbiskolja a jeleneteit, időnként változik a világítás, homály ereszkedik a színpadra, libbennek a fehér tüllfüggönyök az ablakokon, a fal is bemozdul, nem lehet tudni, valóság-e, álomkép-e, nosztalgikus múlt emlék-e, amit látunk, de mindez nagyon is illik az agg mester utolsó, pajkoskodó, megbocsátó és feloldó életbölcseleti búcsúoperájához.

Verdi nem ezt a történetet írta meg? Dehogynem, éppen ezt. Az öregkor retrospektív harmóniáját.

De vajon mit írt meg Wagner, „a másik ünnepelt” a *Mesterdalnokok*ban? Ha nem is a búcsút, hiszen a szerző nem öreg, ő nem kíván visszavonulni – a bemutató negyedszázaddal előzi meg a *Falstaff*-et, neki pedig még hátravan a teljes *Ring* meg a *Parsifal* –, de a (múlt)nosztalgiát, a kataklizmákat feloldó megbocsátást, a világ zavarain felülemelkedő derűt annál inkább. És ha távolabbi rezonancia is, szintén Shakespeare a minta, a *Szentivánéji álom* – János-nap, ugyanaz a június végi napforduló –, az érzelmek zűrzavara. A második felvo-

nás fináléjának „püfölő-fúgájában” ugyan jóval több az irracionális, schopenhaueri káoszselem, mint a Verdi-opera záró fúgájának könnyed, elegáns, felszabadult kacajában, de azért a csúfondáros, önironikus szellem eléggé hasonló mindkettőben. Ne feledjük, hogy a *Mesterdalnokok* eredendően komikus vígoperának készült, csak később torzították nemzeti apoteózissá, miután erősödött a nagynémet nacionalizmus, és Göbbels a legnémetebb zenedrárává, Hitler pedig a kedvenc operájává nyilvánította. (Amikor az első világháborút követő első bayreuthi előadás közönsége föl pattant a helyéről, és rágyújtott a himnuszra, Siegfried Wagner megkérte a nézőket, hogy a jövőben tartózkodjanak ettől. 1951-ben is külön felszólították a publikumot, hogy ne keverjen az operai élménybe politikai demonstrációt.)

„A művészet az, ami számít”, mondja Éva Sachsnek, amikor a költő-suszter a kettőjük közötti különbségre figyelmezteti.

Stefan Herheimnek, az előadás rendezőjének is.

Tőle sem idegen az álom. A *Mesterdalnokok* valójában Sachs, a Művész álma. Nem szó szerinti értelemben – bár a hálórúhás alkotó éjszakai alvásából fölverve cseleng a szobájában, míg a nyitány első akkordja a szó szoros értelmében rá nem ijeszt, amitől ihletet kap, és nekilát komponálni –, hanem emlékeiből és ideáiból épít-



A nürnbergi mesterdalnokok

kezve. A biedermeier enteriőr mint díszlet, amelyben az előadás játszódik, a *képzelet metaforája*. Sachs gyerekkori játékaiknak sarokba vetett darabjaira, építőkockákra, hintalóra, babákra bukkanva húzza félre a nagy salzburgi színpad tüllfüggönyét, hogy mögötte fölnagyítva jelenjenek meg a *Mesterdalnokok* „kulisszái”. Az első felvonásban a templommá növesztett faragott íróasztal, a másodikban két szomszéd házzá nagyított komód és szublót, hogy a harmadikban megforduljon a lépték, és a mezei dalnokverseny forgatagában emberméretű játék babák keveredjenek a táncolók közé.

Herheim zseniális fintorral kezeli az idealizált művészetközpontra Nürnberg fontoskodó esztétika-hegemóniáját. A tömeg a hatalmas ólomüveg ablak egyetlen apró cikkelyén közlekedik ki-be, vagy az íróasztal orgonásip-galériáján foglal helyet a lábát lógáza. A teret jókora könyv-díszletelemek tagolják, lépcsőként vagy a nevezetes szabályrendszer-tabulatúráként, a mesterek inasai hozzák-viszik őket, préselt virágokat húzkodnak ki a lapjaik közül. Illat nélküli művirágokat, ahogy a második felvonás kötelező orgonái is azok, emelet magas vázában pompázva *vágottan*. (Hol nyílnának orgonák június végén?) Az ideális művészvilág: művilág. Mese. Fantázia. A második felvonás éjszakai felfordulásában – a karmester Daniele Gatti itt különösen elemében van – Grimm-mesealakok lépnek elő a fivérek mesekönyvéből. Ők szervezik a tánc-kavalkádot: Hófehérke és a hét törpe, Piroska és a farkas, a Békakirályfi meg a többiek. Emlékek a gyerekkorból, ahogy a harmadik felvonás játék vonata is az (az első német vasút biedermeier korabeli indulását idézi). Az éjszakai kavarodás elől menekülve Éva és Walther a gyerek-bábszínház színpadmodellje mögé bújva játszadozik, onnan lépnek a dalnokverseny játékmezejére.

A mesterek kedvesen bumfordi figurák, hatalmas ivókupákat tartanak a kezükben, ezek megfordítva sámlikká válnak, amelyekre ráhuppanhatnak. Mindkét dal – a próbadal és a Versenydal – úgy ringatja őket,



Salzburger Festspiele / Forster



mint búzatáblát a szél, egy-egy erősebb akkordtól felékre esnek a zsámolyukról, amikor pedig Walther a karját kitárva a nézőtér jobb felső sarkába néz (a színházi közmegegyezés szerint ez az irány jelöli a romantikus jövőt), csoportosan utána hajlanak, elbódulva.

Sachs drámája a meséhez és a megszokotthoz képest sokkal kínzóbb és érzékibb. Egyrészt művész-dráma, másrészt férfi-dráma. Az előbbiben nyoma sincs a később ráakódott német felsőbbrendűség-tudatnak, annak épp az ellenkezője: a plebejus suszter-költőre hajaz. A hálósipkás-mezítlábás *mester*, amint rapszodikus hangulatban, ijedten, szabadkozva vagy eksztázisban maga *vezényli* a zenekart – a felvonásvégeken a közönséggel szemezve vonja össze a túllfüggönyt –, az „anyaggal” küszködő szerzővel azonosítható. Mint férfi Sachs még nem öreg, hanem középkorú, partiképes formátum, akinek a szerelme Éva iránt korántsem rezignált „őszike”. Az általa festett, kissé biblikus Éva-portré ott áll a festőállványon a szobájában, maga húzza le róla a leplet, majd takarja el sietve, amikor Walther a Versenydallá alakítandó álmod mesélve véletlenül „leleplezi”. A kvintett alatt pedig Éva fedezi föl a portrét mint Sachs szerelmének bizonyítékát, és görcsös zokogása ájulásba fordul a láttán. Sachs pedig nem lemondó férfibúval reagál a helyzetére, hanem dührohamot kap, és összekaszabolja a festményt.

Michael Volle közvetlen, esendő, groteszk-emberi karakter, és markáns, teherbíró bariton. Anna Gabler Évája sudár jelenség, de sem vokálisan, sem perszónailag nem elég karakteres, híjával van annak a komplexitásnak és sugárzásnak, amely egyszerre tehetné ideálissá és hétköznapi vonzóvá. (Persze csak a maximális igényhez, nem a standard nemzeti színvonalhoz mérve.) Roberto Saccàt illetően bizonytalanságban vagyunk afelől, hogy az arisztokratikus merevség vajon Stolzingeri Walther sajátja-e, vagy a civil tenoristáé; nem mondhatni, hogy fényerő és vívőerő híján énekel, de személyisége csak egy konform zsúrit bűvölhet el, és mindenképpen kell hozzá a Beckmessernek előírt előzetes fiaskó.

Holott Marcus Werba a maga módján triumfál, és ez nemcsak az énekes-színészi kvalitásának köszönhető, láthatóan a rendező koncepcióját sem kontrakarírozza. Werba fiatal és eminens Beckmesser, nemcsak pedáns, hanem kombattáns is (némileg alátámasztva, hogy plagizátorként nem dilettáns, hanem elő-dadaista), mindenesetre a maga hivatalos és konzervatív módján Sachs pandanja, még inkább potenciális ellenfele. Herheim ki is emeli a párhuzamot, Walther Versenydallal például ők ketten néma tekintetekkel külön meccset vívnak, és ami ennél sokkal szokatlább: egymás tükörképeként fejezik be az előadást.

És ez az, ami szorongatóvá teszi ebben a *komikus operában* a „szent német művészet” letéteményeseként piederstálra emelt Alkotó álmát. „Wach auf”, éneklő kórus a dalnokerseny színhelyére lépő Sachstól köszöntve, és olyan ellentmondást nem tűrő kényszerrel mutatnak rá ujjal, miközben szoros félkörben közrefogják, hogy *föl kell ébrednie*, mielőtt önkéntelen mozdulattal a saját fejére helyezné a babérkoszorút. A koszorúzás annak rendje és módja szerint megismétlődne, miután a Mester elzengte a művészet himnuszát –

hangsúlyozottan nem a *német*, hanem az *egyetemes* művészetről van szó –, most már nem az ünneplő plénum előtt, hanem a környezetet eltüntető sötétség fénykörrel kihalított magányában, miközben visszarendeződnek az intim otthon falai. Csakhogy a mozdulat lebénul, Sachs képtelen megkoszorúzni önmagát, és elmerül az őt körülvevő tömegben. Aki pedig helyette fölmerül koszorúsan, az Beckmesser – Sachs hálórúhájában és maszkjában. Először megretten a helyzetétől, de aztán elhessenti a *népet*, és diadalmasan *eldirigálja* a finálét.

Beckmesser és Sachs: egymás tükörképei. Mi itthon Herheimnél is jobban ismerjük a képletet. S talán azt is, amikor Beckmesser veszi át a művet, amely Sachsé, az ő gyermekkori álmaiból, elveszett illúzióiból és megszenvedett művészetéből jött létre.

Háromszögdráma az ellenállási mozgalomban: Norma

Kevés könyörtelenebb tragédia van Bellini *Normájánál*, amit az operai elemzők nemigen szoktak akceptálni vagy komolyan venni. Schopenhauer kivétel, szerinte a katasztrófa tragikus hatása ritkán jelenik meg olyan tisztán motivált és világos expresszivitással, mint éppen itt. Az előadások még kevésbé tudnak bármit is kezdeni ezzel a motivációval, akadályozza őket az a merev fennkölttség, amellyel az amazontermészetű druida papnő hazafias és egyben családi drámáját a Római Birodalom távlatába kell helyezniük. A gallok harcát ma legföljebb az Asterix-sztorik szintjén képes kezelni a közönség, Norma önkéntes, „világrengető” máglyahalálát csak a szofisztikált recepció hasonlítja Brünnhilde hasonló tettehez *Az istenek alkonyában*. (Ebben az összefüggésben idézik a neves szoprán Lilli Lehmann, aki szerint az egyetlen Normát elénekelni nehezebb feladat, mint a *Ring* három Brünnhildéjét sorban egymás után.)

Salzburgban most sokoldalúan revideálták a darabot, elsősorban zeneileg. Az utóbbi a „visszatérés az eredetihez” akció jegyében történt, ami jó ideje markáns divathullám, bár inkább egy lehetséges verzió létrehozására tett kísérlet, mint „végső megoldás”. Legtöbbször ugyanis nehéz helyreállítani az *eredetit*, ami a *Normára* különösen érvényes. A partitúra újabb kritikai kiadásának szerkesztői – a produkció erre támaszkodik – maguk is elismerik, hogy a zeneszerző be- és fölülírásainak időrendje bizonytalan, csak az biztos, hogy ő maga nem volt elégedett az eredménnyel (például a nyitánnyal vagy Pollione és Adalgisa kettősével), és a darabot kezdettől fogva több változatban, húzásokkal vagy azok nélkül játszották. Az viszont bizonyítható, hogy a korabeli klasszikus *bel canto* előadásmódra később rátelepedett a romantikus felfogás, amely mind a hangfajok, mind az énektechnika tekintetében, sőt a tempókban és a dinamikában is jelentős elmozdulásokhoz vezetett. Kezdetben könnyebb, világosabb, Rossinihoz, Donizettihez és más Bellini-művekhez szokott hangok birtokolták a szerepeket – lírai tenor Pollione, szoprán Adalgisa, ma inkább mezzóként ismert *bel canto* szerepeket szintén „fürgő szopránok” által énekelt Norma –, és a hangsúly a tiszta formálásra, a szöveg finom deklamálására, a szublimált elő-



Norma

Hans Joerg Michel
felvételei


Az egészen Cecilia Bartoli áll a középpontjában, ő akarta abszolválni a „nem neki való” címszerepet, amelyben szerinte Maria Malibran – ő az az énekesnő, akinek Bartoli szisztematikusan adózik – alig valamivel az ősbemutató után *autentikusabb* lehetett a Normát eredetileg éneklő Giuditta Pastánál.

A Moshe Leiser és Patrice Caulier rendezte produkció pregnáns tanúvallomás abban a békétlenség perben, amely az eredetihez visszatérő *zeneileg historikus* előadás és az eredetitől eltávolodó *színházilag kortárs* cselekmény között folyik. Az eredmény tükrében álproblémáról – koncepció perről, előre meghozott ítéletről – van szó. A rendezők szakítottak a Római Birodalommal

adásmódra esett. Csak később, a *verizmus* hatására közelített a stílus a súlyosabb, sötétebb, nyersebb vokalizációhoz és zenekari hatásokhoz, ami azért sem volt problémátlan, mert Bellini a hangszerelésnek Rossini-nél és Donizettinél kevésbé volt a mestere.

Most a „zenei visszatérés” egy barokkban járatos zenekar és kórus (Orchestra La Scintilla, illetve a luganói Rádió és Televízió kórusa) részvételével, továbbá a hasonló típusú zenében otthonos karmester, Giovanni Antonini vezényletével történt. A historikus hangszereken másképpen, kevésbé „dagályosan” szól a muzsika, és a revideált partitúra alapján mások a tempók, sőt a zenei anyag egy része is. Például bővült Adalgisa szerepe és az első felvonást záró tercett is.

és a gallokkal, a cselekményt a második világháborús megszállt Franciaországba helyezték át. Itt van egy kis zavar, mert a játék idejét deklaráltan 1945-re teszik, holott a megszállás gyakorlatilag 1944 augusztusában véget ért. Márpedig az előadás szerint a megszállás még tart, az ellenálló makizárdok kis sejtje egy elhagyott iskolában gyülekezik, vezetőjük Norma, ellenséges szerelme, Pollione pedig német tiszt civilben. A nyitány alatt pillanatképekben látjuk az előzményeket, az elsőben még gyerekek nyüzsögnek az osztályban, aztán igazoltatják és elviszik egyik-másik tanárt, később már nincs tanítás, és a kiürített, leromlott épület a partizánok rejtékhelye és kórháza. A bemerészkedő Flaviót mindjárt az elején agyon is lövik, holttestét

elföldelik a padló alá. Pollione Norma segédletével merészkedik ide, sőt óvatlanul Adalgisával is találkozik, az első kép Pollione és Adalgisa sebtében lebonyolított ágyjelenetével zárul.

Ha skrupulózusak vagyunk, kirakhatunk számos kérdőjelet. Mikor találkozott Norma Pollionéval, ha nagyobbik gyermekük olyan hatéves forma, és a megszólítás legfőljebb négy évig tartott? Hihető-e, hogy egy sejtparancsnok partizánlány a jelzett háborús időben teljes titokban szül és nevel két gyermeket? Életszerű-e, hogy árulásáért bűnösnek nyilvánítja, majd rituális önitéletként, elfogott szerelmével együtt a székhez kötötteti magát, elérve, hogy társai rájuk gyűjtsák az épületet?

Természetesen nem. A realista cselekményt azonban nem kell reálisnak elfogadnunk. Ez paradoxonnak látszik, kivéve, ha hiszünk a színházi konvencióban. Számos operai szüzsé a saját korában tartva ugyanolyan abszurd, mintha általunk közvetlenebbül ismert s ezáltal inkább átélhető időbe helyezzük. Így viszont kevésbé lesznek idegenek a gesztusok. Követhetőbb az emberi viselkedés. A *környezetváltozás* csak jelzés. Ha a cselekmény struktúrája és a szereplők egymáshoz való viszonya – az opera gondolati-érzelmi sugallata – nem változik, akkor az *eredeti művet* kapjuk.

Norma haját levágják az előadásban. Ez az áruló megszégyenítése. A műsorfüzet közöl egy korabeli dokumentumfotót, amelyen ugyanígy bélyegeznek meg egy francia nőt, aki az ellenséggel barátkozott. Bartoli közvetlenül utal a *Róma nyílt város* című, 1946-os olasz neorealista filmre és a főszereplő Anna Magnanira. Úgy is van öltöztetve, fésülve és maszkírozva. Egy emblematis-ikonografikus modellt alkalmaztak az eredeti,

társadalmilag kiüresedett, ma már csak múzeumi darabként érvényes modell helyett.

Persze az előadás nem működne Bartoli maximális odaadása és ihletettsége nélkül. Hitelességének forrása, hogy minden pillanatban evidens: maga is elkötelezetten hisz abban, amit csinál. Az erudícióval és energiával felfűtött bensőségeség irrelevánssá teszi a dilemmát, hogy egy adott pillanatban késsel vagy pisztollyal közelítsen-e gyermekeihez vagy Pollionéhoz – mindkettőhöz közelít mindkettővel –, mert a gesztus is, a váltás is a lehető legtermészetesebb. Amikor Bartoli a fináléban előbb pisztolyt szegez Pollione fejéhez, majd a székhez kötött férfi mögé állva, kezében késsel egészen közelről sziszegi a fülébe a kettős búcsúszakaszát, nevetségessé válik minden korábbi *Norma*-előadás, amelyben hacukába öltözött ágáló operisták egymástól méretes távolságra, statikus tablóban énekelik ki a lelküket.

Itt minden közvetlen és emberi, a Bartoli homogén hangmatériájának fürge futamaiból kibontakozó modern Médeia, John Osborn szokatlan vokális díszítésekkel felcicomázva is a méltatlan pozícióba került intellektus benyomását keltő Pollionéja (Flavio intelmei alatt az iskolakönyvtár maradék köteteit lapozgatja) és Rebeca Olvera filigrán Adalgisája egyaránt a Bellini-operában szokatlanul intim szerelmi háromszögdráma résztvevői. A szobajelenetek alatt a színpadot leszűkítő, súrlófényekkel megvilágított fekete fal a történetileg konkretizált játékot a tragédia időtlen távlatába helyezi, és ritkán tapasztalt intenzitással ajándékoz meg. A finálé Bellininél is egyedülálló grandiózus fokozása ehhez még hozzáteszi a „világégés” kortársi metaforáját.

Sebestyén Rita

Reflexív játékok

SHAKESPEARE-FESZTIVÁL HELSINGÖRBEN

Roppant erőteljes, karakterisztikus helyszín Kronborg vára Helsingörben. Csakis úgy lehet előadást hozni az udvar hatalmas, impozáns, talán kissé túlzottan is tüchtigén felújított terébe, ha a XVIII. században gyakorlatilag teljesen újraépült magas és vasos erődtornyfalak, nehéz kapuk és ajtók valamiképpen részesei lehetnek a játéknak. A helsingöri Shakespeare-fesztivál igazgatója, Lars Romann Engel 2013-ban két olyan színházi produkciót választott, amely megvastagítja a tér által sugallt idézőjelet: a Shakespeare's Globe és a Stadtsschauspiel Dresden előadása egyaránt „színház a színházban” játék, még hozzá olyan fífikás

módon, hogy teljesen különbözőképpen reflektál a színház mint játék, a társadalmi szerepek mint színjáték, de még a komédia és tragédia fogalmára is.

A Globe Bill Buckhurst rendezte *Lear királya* például két nagy nevetés, mulatozás-dalolás közé ékeli a súlyos tragédiát, amelyet Shakespeare írói munkássága időben második, sötétebb-keserűbb korszakára datálnak. A várudvar óriásinak, a színlap által Erzsébet korinak nevezett színpad aprónak tűnik egymáshoz viszonyítva: mindössze egy nyersfából készült, három falat is épp csak jelző emelvény. Maga a teljes látványvilág azonban sokkal inkább emlékeztet Synge ír hegyek közti

szegényes kunyhójára: hegedű, bendzsó, kalap, néhány barnásszürke felöltő lóg a pár deszkából hézagosan összerakott háttérfalakon. A szín mögötti fekete sátorba a közönséggel egy időben szállingóznak a színészek; időnként kilépnek a színre, ellenőrzik a teret, a kellékeket, jelmezeiket. Némileg a bakancsos, vastag szövetből varrt mellényt viselő férfiak, de még inkább a nők Karády Katalin-os öltözete és frizurája utal a negyvenes évekre – és ezzel nyilván a hatalmi rendszerre, a háborúra. Az előadás azonban a továbbiakban nem gazdagítja, nem szövi tovább az utalást.

Míg beengedik a nézőket, a játszóok oldottan ülnek le a színpad szélére, felsétálnak a közönség soraiba. Éppen mellettem az egzotikusan szép, Gonerilt (és Curant) játszó Ruth Everett elegyedik párbeszédbe a nézőkkel, mögöttem pedig a percekben belül Kentté váló Dyckon Tyrell tudakolja félhangosan néhány úriembertől, hogy s mint vannak ebben a melegben, voltak-e ma csobanni. A Lear játszó Joseph Marcell is bejön, végighor-dozza rajtunk a tekintetét – már csaknem úgy, mint szerető uralkodó a népe fölött –, és egy pörgős szoknyát viselő lány is színre lép: Bethan Cullinane, ő lesz ebben az előadásban a nagyon is tűzrőlpattant Cordelia (és a Bolond), aki majd mikroport nélkül is olyan tisztán csengően kiabálja tele az udvart minden jelenetében, mint egy érzellemmel csordultig telt Jeanne D'Arc.

Végre kezdődik – vagy mégsem; a színészek tipikus angol mulatós-hátkihúzó-s-fejfelszegős energiabomba dalba és táncba fognak, majd a dallam egyik felévelő pontján jó érzékkel félbeszakítják.

Merész szerepösszevonásokkal, mindössze nyolc színésszel¹ játsszák az előadást: ezzel és a nagyon erősen exponált „színház a színházban” megoldással nyilvánvalóan a színészi játék trouvaillé-aira, a szerepek technikás és rugalmas cseréire terelik a figyelmet. Például Edgar figuráját eleve szemüveges, realitástól elszakadt filoszra veszi Matthew Romain, aki majd önmagából teljesen kivetkőzött vaddá válik a pusztán – ám ezen kívül ő Cornwall és a burgundi fejedelem is.

Legfőképp Cordelia és a Bolond színeváltozásai meg-ejtőek: az egyszerre törekenyen nőies és szókimondóan erős Cordelia átalakul tájszólásban rikoltó, nem nélküli, tenyeres-talpas lénnyé, állatfejre hajazó kötött sapkával, csinos kis sárga ruhájára hónaljban bő gatyát húzva. Bethan Cullinane alakítása mélyebb, mint a többi színész technikás szinten maradó karakterváltoztatása. Cordelia eszéssége, harcos női mivolta a Bolond figurájában ironikusan metsző humorú, éles érzékű szemlélődővé változik – mintha az élete kezdetén levő és idős kort soha meg nem érő lány egy lehetséges hiposztázisát, sokat tapasztalt, későbbi képét látnánk a Bolond figurájában meglevenedni.

A Bolond keserű nevetésre készítő humorán túl a játék olyan komikumot is megenged magának, ami gátolja a *Lear* szálainak, karaktereinek érzelmi, de akár értelmi követését is. Ilyen például az a jelenet, amelyben Regan kitapossa Gloster szemét, és amelyet egy

ide nem illő, frivol gesztus kiemel az emberi tragikum miliójéből: amikor egy gumilabdát dobnak a közönségbe Gloster szemé gyanánt, óhatatlanul nevetés harsan. Vagy ilyen drámai veszteségnek tartom például, hogy az udvaronc Oswald Goneril kényes szolgálaként valami nyúlós, hamis sorozatból ironikusan és sablonosan kikopírozott meleg fiút játszik; elsietett, az előadás szempontjain túl is méltatlan poén.

Ahogy előrehalad a cselekmény, a zene is egyre szervebben fonódik az előadásba. Háború, háborgás, megháborodás hangulatfestése: Goneril dobol az első rész záróakkordjában, a többiek csatlakoznak a fenyegető, hirtelen megrekedő melódiához – hogy majd a második részt újra mit sem sejtő, könnyed kis dallammal kezdjék. A legszebb, legszervebb momentuma zene és dráma összjátékának épp a háború kezdete, amikor is a vak Gloster a közönséggel szemben áll; két oldalról pedig Cordelia és Edmund egymással szembe-feszülve két különböző típusú harci dobot üt.

A túlságosan kitett, általános játék elidegenítően hat, nehezen enged a dráma mélyébe: bármely darab eljátszható ily módon, és nehéz megérteni, miért éppen a *Lear király* esett ezúttal áldozatul. Lear figurája azonban megőrzi az eredeti shakespeare-i intenciót, így megteremtődik a hatalmában, bölcsességében és világ-olvasatában túlzottan magabiztos címszereplő tragédiája. A megbomlott Lear hosszú fehér hálóköntösében, gabonakoszorúval a fején még ehhez igazodik, de nem sokkal később, értelme- és erejefogyottan – a díszlet- és kellékvilágba egyébként nem túlságosan odaillő – tolószékben tolják be. A „játék a játékban” érzékeny és a drámához idomuló eleme viszont, amikor Goneril és Regan halála után a szereplők élettelen testét jelezve a két színésznő egy-egy fehér szalmazsákot húz be a színre, majd a történet záró képében a halott Lear és három halott lánya egy négyzet sarkaiként kiegyenesedik, és egy pillanatra farkasszemet néz a közönséggel. A minden eddiginél vígabb kocsmái dal és tánc lezárásként viszont szinte bántóan akar kiszakítani az előadás végére jól megkomponált, színházi tükörként is finoman rezdülő végső jelenetekből.

A Drezdai Városi Színház Tilmann Köhler rendezte *A velencei kalmár*-előadása egészen másként fogja fel a színház mint megkonstruált világ és a társadalom mint a felvállalt és ránk kényszerített szerepek struktúráját. A koncepció a darab narratívájával lényegében összefüggő szálal fonódik a cselekmény köré. Ez az előadás ugyanis átfogó szabályrendszert épít abból a Shakespeare-nél egyébként is gyakori gondolatból, hogy egy szereplő valaki más bőrébe bújva átejt környezetét, esetleg próbára teszi szerelmét, vagy éppen jogos igazának, jussának próbál meg érvényt szerezni álruhában. A szerepjátszás itt minden játszóra és karakterre igaz – külön hangsúly, gyakran jelenet is, de legalább egy kis rítus húzza alá, ahogyan mindenki szerepet kap vagy kér, esetleg belekényszerül vagy -kényszerítik.

Fekete a három csupasz, az előadás terét a várudvarból kimetsző fal. Fekete és rugalmas, mivel textilből van, és ez a leválasztás, ugyanakkor a flexibilitás és sérülékenység fontos tényező lesz a továbbiakban is.

¹ Spiró György rekonstrukciója szerint a hússzereplős darabot eredetileg tizenkét színésszel játszhatták el. Spiró György: *Shakespeare szerepösszevonásai*. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2011, 122–125.

Két oldalról összesen tizenkét férfi színész érkezik a színre, azonos alsógatyában, és a tér közepén lassan egymásra gördülnek-feksznek, hatalmas, nem szétválasztható és nem definiálható húsmasszává csomósodnak. A hátsó fal mögül, mint egy rendezői-isteni elrendeléseként, sorra berepülnek ruhadarabok, a helyzetnek megfelelő intenzitással, sűrűséggel és mennyiségben. Először egy piros póló érkezik, amire a szereplők vadul rávetik magukat, olyannyira, hogy cafatokká tépik, mígnem az Antoniót játszó Christian Erdmann megkaparintja a rongydarabokat, és büszkén körbetekergeti őket a kar-

Éllie Kurtitz felvétele



Lear király



Kim Ågersten felvétele

ján-fején-lábszárán. Ő lesz tehát Velence gazdag, szépséges, mulatózó aranyifja: Antonio. A többiek még csupaszon és irigykedve bámulják. Viszont senki sem igazán akar Bassanio lenni, aki most épp szorult helyzetben van: nincs elég pénze ahhoz, hogy elvehesse élete szerelmét, Portiát. Egy kapálózó fiatalembert (Christian Clauß) végül Antonio elé kényszerítenek a többiek (szinte hátracsavart karral), így mostantól ő lesz Bassanio.

Bár eleinte hellyel-közzel szállingóztak a ruhák a hátsó fal fölött átrepülve, bizonyos pillanatokban úgy tűnik, egy bálás ruhabolt teljes kollekciója szakad a szereplők nyakába. Éppen mialatt a szállítmányait és így pénzét is egyelőre csak váró Antonio kölcsönt vesz föl a fogát csikorgató, darabos zsidó kereskedő Shylocktól, hirtelen betéríti a színt a fentről-hátulról érkező rengeteg rongy: a szereplőknek szinte nehezükre esik a járás, amint bokáig gázolnak a ruhákban. Shylock egyébként nem tűnik szerethetőnek, és nem is akar annak tűnni. A markáns, erős alkatú, haragoskéken villogó szemű Matthias

Reichwald agresszívnek, eleve haragosnak, feldúltnak ábrázolja a zsidó kereskedőt. Ő az, aki igen gyakran szól a közönséghez, mintegy paláver kezdeményezve, mintha az adott történet és meghatározottság keretei közül szeretne kitörni – de persze tőlünk nem kap választ.

Odahagyva a sokszálú cselekmény kronológiáját, érdemes itt szólni a nézőpontok váltakoztatásáról: ahogy Shylockot egy külsőre és sztereotípiáink szerint leginkább „németes” kiállású színész játssza, Jessica, Shylock lányának története talán a leglátványosabb példa arra, milyen jelentősen változtat tárgyan az, hogy ki, honnan és hogyan tekint rá. Jessica szerepéhez az őt játszó színész (André Kaczmarczyk) bő, lila melegítőt választ, alatta garbóval, aminek nyakát szája elé húzza – összességében pontosan olyan benyomást keltve, ahogyan Nyugat-Európában a muszlim bevándorlókat látják. Amikor Jessica szökni készül, Gobbo, Shylock áruló szolgája (Thomas Braungardt) lassú, rituális, álomszerű jelenetben öltözteti át európai menyasszonnyá. Úgy látjuk őt, ahogyan egy muszlim apa, vagy ahogyan a zsidó Shylock, vagy szélsőséges helyzetben bármely apa láthatja a lányát: a csupán a szemét szabadon hagyó öltözékből a lassú, eleinte gracióznak tűnő ruhacsere levetkőztetésé, kitárulkozássá, a lány védtelen testének felmutatásává és áldozattá válásává fajul. Ironikus utolsó pillanat, amikor nem kerül megfelelő fölső a földet beborító ruhakupacból, és jobb híján, szinte gyunyoros-frivolán egy csillogó fliterekkel kivarrt farmeringet adnak a lány-

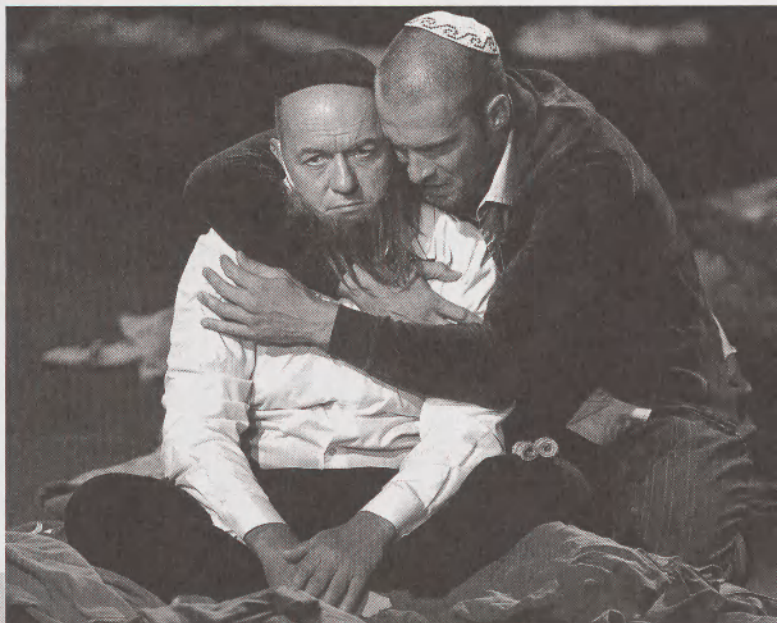
ra. A drámából, az előadásból, saját életének meghatározottságából kilépve Shylock, aki fizikálisan a színen van, de a történet szerint nincs tudomása a szöktetésről, egy pillanatra még karjára veszi, kiemeli innen a lányt. Jessica átöltöztetésénél a többiek karneváli maszkot öltenek – hiszen a karnevál ruha- és álarcforgatagában szöktetik épp a lányt –, méghozzá döbbenetes módon mindannyian ugyanazt: az 1630-as velencei pestis idején elterjedt csórszerű halál-maszkokat. Majd óriáshengereket gyúrnak a ruhatömegből, és ezeket fenyegetően, falloszként maguk előtt tartva, hörögve közelítenek.

Az előadás egyik szépséges metaforikus képe: mi alatt Shylock baljós morajban, sejtelméitől gyötörtén, kétségbeesett vaksággal bámul a semmibe, közelgő összeomlása felé, Antonio a három fekete vászonfalhoz fut, nekik csapódik. Majd újra. Azok rezegnek-rezonálnak, morajlanak. Vihar a tengeren. Épp most vész oda Antonio minden vagyona.

A legjelentősebb női szereplő Portia, akit – ahogy minden nőt ebben az előadásban – szintén férfi színész alakít. Christian Friedel mintegy a tizedik percében alakul át Portiává, pontosan akkor, amikor Bassanio a rá szerelmesen pillogó Antoniónak elmondja, mennyire beleszeretett ebbe az istenek kegyeltje, gazdag, szép és okos nőbe. Friedel, aki megrendítő természetességgel viseli alacsony, kissé rengő pocakos testét, most a többiek vállára ül: kezek formáznak női melleket a mellkasán viselt hájból. Tetszetős, rebbenékeny, kicsit elkényeztetett nő lesz belőle. Szolgálólányával, Nerissával három kupacot rak ki a ruhákból: egy vöröset, egy

sárgát és egy kék-zöldet. Ezek lesznek majd apjának rá hagyományozott titkos ládikái, amelyek közül egyik rejtő Portia képét, a házasság és a vagyon ígérését.

A világ minden tájáról érkező kérők színes harisnyákat húznak a fejükre, kérők és lányok valós és képzelte nyelveken gagyognak és dalolnak. A zenés-táncos-nevettetés jelenetekbe néhány pillanatra valósággal beszívárogozik Shylock monológja. A fekete kérő éppen erét vágná, hogy ezzel megnyugtassa a reszkető Portiát: nincs miért félnie, hiszen az ő vére is piros, amikor Nerissa felkiált angolul, recsegős-akadozó haladó társalgási nyelven: „We don’t do this in Europe” („Ilyet mi nem csinálunk Európában”). A dupla fenekű, leleple-



A velencei kalmár



Kim Agersten felvételei



zón nem pízí poén, a fekete kérő fizikális és kulturális eltávolítása némileg már Shylock monológjának része, annak szétszórt, meg-megcsillantott jelenléte. Ennek szinte egyenes következményeként Shylock monológja a valódi helyén és funkciójával nem születik meg: a színész megint vitát indítana, kiszól a közönségnek, háborog, így csupán néhány sor marad az eredeti szövegből – és sajnos a monológ értékéből, lendületéből, erejéből is.

Mialatt Bassanio a megfelelő ládikára és így Portiára is rátalál – és szinte operettes pandanként szolgálóik is szerelembe esnek –, az első rész záró akkordjaként Antonio vörös ruhadarabokból kordont köt a színpadnyílásba, szíve fölött a mellén szaggatott vonalat rajzol, és elmondja kétségbeesett levelét szerelmes barátjának.

A második rész élére vasalt nadrágos, kék inges, szinte egyenruhás bírósági jelenete valóban vitadráma; nem is tartogat túl sok izgalmat. Antoniónak a halál eksztázisában reszkető teste, Shylock sietős, mégis hezitáló pengevillantásai szolgálnak emberi pillanatokkal a hosszú epizódban. A férfinak öltözött Portia kidumálja Antoniót a halálból, beledumálja Shylockot az üldöztetésbe és számkivetésbe, olyannyira, hogy a vérszemet kapott tömeg kifeszíti Shylockot Antonio színe elé, aki a hergelésre, nekünk háttal állva, a zsidó arcába vizel. Majd lassan megfordul felénk, kezében a kis gumicsővel, arcán viszolygással, ami talán ezt fejezi ki: „Szóval ezt akartátok?”

Leomlanak a fekete textilfalak, és kinyílik a tér, amint Antonio és Bassanio hazafelé, Portia háza felé tart. Megnyúlnak az árnyékok, lelassulnak a mozdulatok, plasztikussá válik minden rezdülés – a háttérben most látható a „zenei közeg”: a hegedús (Florian Mayer) és a csellista (Dietrich Zöllner). Portia tekintetével követi a teljes udvart, falakat végigszerelmeskedő Antoniót és Bassaniót. Majd felfedi magát. Kicsit üresben és érzelmi következmények nélkül marad hármójuk kapcsolata.

A színpadi és hétköznapi realitás legkézenfekvőbb, mégis plasztikus és körvonalazatlanságában beszédes összejátszása zárja az előadást: a teljes színészgárda utcai – ahogy a színházban mondják: „civil” – ruhát ölt. Ami persze azért is lehetetlen, mert a civil a színen nem civil, és mert eddig is civilre hajazó ruhákban játszottak. Elénk lépnek. Civilen. Nem civilen. Így is, úgy is.

*Ne példálózz nekem a proletariátussal. Pszichopatak.
Ismerem őket. Magam is közülük jöttem.*

Andrej Platonov

Andrej Platonov és Vladimir Nabokov neve ritkán kerül egymás mellé, de ha igen, akkor rendszerint azért, mert írói habitusuk, témáik és módszereik tekintetében *szögesen ellentétesnek* látják őket. Ilyenkor azt is ki szokták emelni, hogy bár ugyanabban az évben (1899) születtek, a századuk ellentétes módon hatott rájuk. Miközben Vladimir Nabokov abszolút professzionalizmussal, különös írói öntudattal élte meg hivatását, addig Andrej Platonov az írás mellett villanyszerelő, talajjavító, mérnök és feltaláló is volt. Olykor elsősorban mérnöknek látta magát.

Andrej Platonov talán az egyetlen proletár író, akit éppen az idő szelekciós munkája juttatott révbe. A korabeli sztálinista rezsim a húszas évek második felétől irgalmatlanul üldözte, és hátráltatta műveinek kiadását. Noha őt magát életben hagyták, tizenöt éves fiát Norilszkba száműzték, és a tőle kapott tudóbajba halt bele később maga Platonov is. Sztálin, aki jó érzékkel szűrte ki a zseniket, Platonov *Tárolva. Parasztkrónika* című művét olvasva a *rohadék* szóval jellemezte az író. Platonov publikált verset, publicisztikát, novellát, fantasztikus elbeszélést, drámát és forgatókönyvet, regényt, mesét, sőt egy elképzelt használati utasítás fordítását is az *Antiszex*us nevű, szexuális vágyakat csillapító készülményhez. Drámáit és forgatókönyveit csak halála után adták ki. A tudományos és szélesebb közönség a nyolcvanas évek végétől fedezte fel őt hazájában újra, és azóta műveinek teljes, nyolckötetes kiadása megjelent. Legismertebbek azonban a húszas években megjelent *Csevangur* (1928) és *Kotlovan* (*Munkagödör*, 1930) című regényei. Nem teljesen véletlen, és nem csak Ernest Hemingwayt magát jellemzi, hogy saját bevallása szerint Andrej Platonov *Harmadik fivér* című elbeszélése indította el őt írói pályáján.

A szentpétervári Malij Tyeatr rendezői, Lev Dogyin és Oleg Szenatov 1999-ben alkalmazták színpadra Andrej Platonov egyik leghíresebb művét, a *Csevangurt*. A darab nemcsak a regény, hanem az író egész munkásságának alapmotívumait is felhasználja. Bár a történet, mint egy mítosz, téren és időn kívüli, a szövegből kiderül, hogy a NEP és a hadikommunizmus idején játszódik. Csevangur egy város valahol Oroszország déli részén, amelynek lakói már a kommunizmusban élnek, a munka és az értékek világán kívül, hiszen most már a fő kommunista, a Nap dolgozik helyettük. Mikor a szereplőkben meginog a hit abban, hogy a kommunizmus még mindig jelen van, megoldást keresve az érzelhető bizonytalanságra legyilkolják a kulákokat, vagyis mindazokat, akik a kommunizmuson kívül élnek. Átlátszó zacskóban hozzák be a színpadra a szép, mezeten, kapálózó férfitesteket. Mialatt Csevangur rongyos lakói monologizálnak, fojtogatják a zacskókba burkolt, még mozgó embereket. Az öldöklés tisztán, vér és érintkezés nélkül zajlik, ami a parancsra történő gyilkolást juttathatja eszünkbe. Mintha nem is ők ölnének. Aztán földet öntenek a zsákokra. A rendezés hangsúlyozza a keresztény szimbolikát (hal, víz), de oly

ÉLET ÉS
IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

**MINDEN
PÉNTEKEN!**

**KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL
VAGY FIZESSEN ELŐ!**

Kedvezményes éves előfizetési díj 18.000 Ft

Megrendelhető a szerkesztőségben:

1089 Budapest, Rezső tér 15.

Tel: 06-1 210-5149, 210-5159

Fax: 303-9241; e-mail: lapterjesztes@es.hu



Troján Anna

A tragédia és az abszurd határán

ANDREJ PLATONOV DRÁMÁIRÓL

módon, hogy kiemeli szó szerinti, tárgyi megjelenését: maga az isten is közöttük van, hiszen Csevangur egyik lakóját úgy hívják, hogy Isten.

Ha az eszme megkívánja (és miért ne kívánná meg, hiszen csak a nyelv logikája szabhat határt az eszmének), a darabban szereplő szentek és gazemberek gyilkolnak és megtisztulnak, megerősítve magukban az eszmét, vagyis újra rátalálnak a kommunizmusra. Az eszme tragikus megvalósulása zajlik. A színpadon megjelenik egy anya halott csecsemőjével, és arra kéri Csevangur lakóit, hogy csak egy percre, de élésszék fel a gyermekét, hogy így zárhassa emlékei közé, ha végleg meghal. Az anya kérése nem tűnik lehetetlennel, hiszen a gyerek még meleg, és Csevangur lakóinak szemében ez elég érv ahhoz, hogy kimondják: a gyermek csak lát-szólag halott. Mintha a nyelv lehetséges kapacitása lenne az egyetlen határa a kibontakozó világnak. Nem az erőszak teszi ezt a darabot korhatárossá (18 éven felüliek számára ajánlott), hanem a nézőre nehezedő nyomás, hogy értelmezze az értelmezhetetlent.

Miközben Lev Dogyin és Oleg Szenatov előadásában a társulat sokévi munkája testesült meg, 2013. március 1-jén a Jurányi Inkubátorházban a *Sto gylaty?* (Mit tegyünk?) alkotói platform kétnapnyi próbával mutatta be a *Hová lett a kommunizmus?* című produkcióját, ugyancsak Andrej Platonov *Csevangur*-regénye motívumai nyomán. (Az alkotói platformban oroszországi művészek, filozófusok, kritikusok és aktivisták működnek együtt.) A darab szereplőit a Szabadiskola Szemináriumának tagjaiból toborozták (kurátor: Hegyi Dóra).

Az előadás alkotói (konceptió: Dimitrij Vilenszkij, Olga Jegorova [Caplija], rendező: Olga Jegorova [Caplija], koreográfus: Nyina Gasztyeva) önkéntes színészekkel/résztvevőkkel dolgoztak, akik természetesen mind magyar anyanyelvű, oroszul nem beszélő fiatalok voltak. Ezek a körülmények kísérleti és performanszjelleggel ruházták fel a produkciót. A rendezők arra kérték a színpadon álló másfél tucat fiatal, hogy forduljanak mindenkinek/az emberiséghez/a közönséghez, és beszéljenek arról, mit is jelentett számukra a kommunizmus. A feladat része volt az is, hogy lehetőség szerint vonják be a közönséget is. A magyar fiatalok nem mondták el, hogy mit gondolnak arról, *hová is lett a kommunizmus*, inkább a gyermekkori ízek és képek,

emlékfoszlányok közé menekültek. Sikertelenségében is érdekes próbálkozásnak tűnik a *Sto gylaty?* alkotói platform előadása.

Andrej Platonov (1898–1951) életében egyetlen drámáját se publikálták, vagy játszották színpadon, sőt, a halála után megjelenteket is cenzúrázták. Dramaturgiájára, ahogy prózájára is, a többszintűség jellemző. Darabjai többszereplősek, cselekményük fordulatos, egyszerre erősen naturalisták és groteszkek, realiztikus felfogásukat igencsak megnehezíti az allegória és az abszurd. Alekszej Varlamov szerint hiába próbált Platonov megfelelni, a sztálini diktatúra *ideológiai megrendelésére* készült, karriert biztosító művekre való érthető igyekezetét felülírta egy művészi eredetű boldogságot sugalló intonáció. A pergő párbeszédnek hol filozófiai parabolák, hol a korabeli intézmények ügymenetének és ipari technológiai folyamatainak élethű ábrázolásai. Egyik kollégájának kissé irigy megjegyzése nyomán e pazarságot az író annak köszönheti, hogy fiatal korában egyáltalán nem olvasott, később pedig már képes volt ellenállni a külső hatásoknak.

Platonov drámái távoli vidéki városokban játszódnak, ahol a központi hatalom által bevezetett új szocialista szabályok több közvetítő intézményen keresztül épülnek be a helyi viszonyok között élő emberek életébe, akik ezeket úgy-ahogy próbálják megemészteni. Kétségtelenül van egy erős gogoli gyökere Platonov beszédmódjának. A materializmus győzelmével eltűnik a matéria: az élelmiszer, a tárgyak, a vagyon. Győznek a viszonyok, amelyek gyakran az emberi állapotok, esetleges hangulatok, erőszakos cselekedetek folytán jönnek létre.

Egyik legismertebb drámáját – *Bolondok a periferián* (1928) – Borisz Pilnyákkal társszerzőségben írta, akinél akkoriban Moszkvában lakott. A darab alapja egy anekdota. Egy háromtagú Anya- és Csecsemővédelmi Bizottság a család kielégítő anyagi körülményeire hivatkozva megtiltja a válságban levő Marija Ivanovának, hogy megszakítsa nem kívánt terhességét. A válság különös formát ölt: Marija Ivanovna az erdőbe szeretne menekülni, bandában, útonállóként élni. A kétségbeesett férj bíróságra viszi az ügyet, és gyerektartásért pereli be a bizottságot, arra hivatkozva, hogy döntésével gyakorlatilag kinevezte magát a gyerek apjává. A bíróság meg is ítéli a gyerektartást, mire a bizottság két



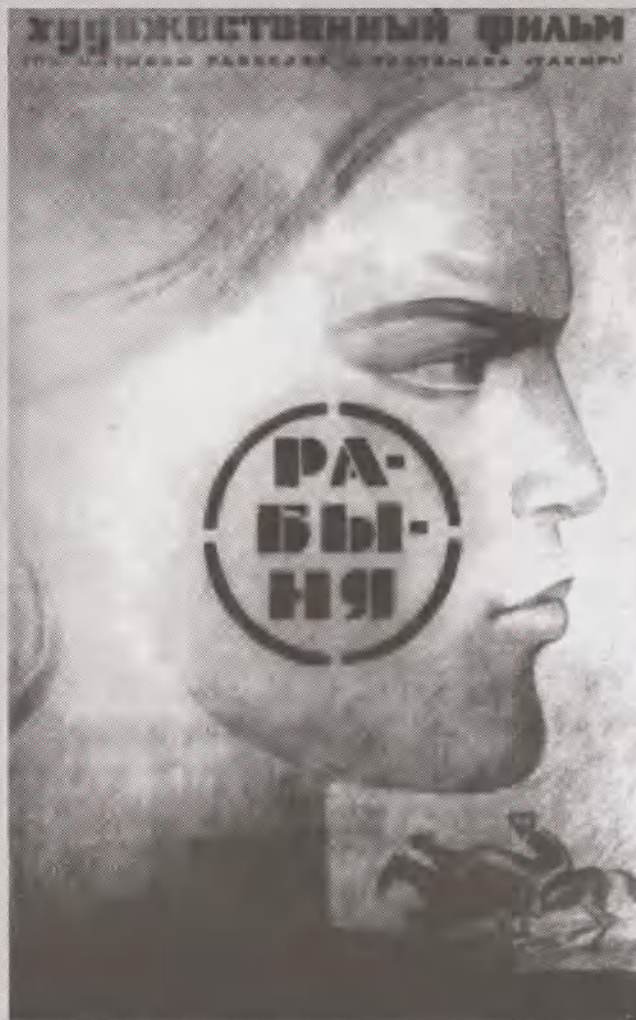
A Fro című elbeszélés filmen, 1966

Illusztráció az Árok című elbeszéléshez



nős tagjának a felesége elvállalja a férjétől. A tagok beköltöznek az irodába, kooptálják a bizottságba Marija Ivanovná, és ebben az összetételben nevelik a gyermeket. Fogadási időben pedig bemutatják az érdeklődőknek az új családi formát. A továbbiakban megjelenik egy újabb, szélesebb jogkörrel felruházott bizottság, amely jogellenesnek ítéli az apasági keresetet. A darab utolsó jelenetében a groteszk komédia váratlanul tragikus véget ér: a gyerek meghal. Az új társadalmi létet szabályozó zárt rendszer a rendeletek világa, a hősök szempontjából a halál sem létezik. A gyermek halálával így nem a szereplők, hanem az olvasó szemében fordul át a komédia tragédiába.

A *Bolondok a periferián* a szoros értelemben vett anekdota esztétikai hatására épül. Az olvasó számításba



A Такыр című elbeszélés filmplakátja, 1971

veszi a szereplők természetellenes gondolkodásának menetét, de nem azonosul velük. A drámát átszövik a korabeli történelmi eseményekre való utalások, például a túlnépesedés kérdése (a malthusi kétgyerekes családminta), a pápa szovjetellenes kijelentéseit követő kampányra, a keresztelőkötő behelyettesítő névadó ünnepekre, a *kommunista gyerekekre*, a szabad szexuális életre (aminek következtében százazrek apa nélkül nőttek fel), a kispolgári lét felszámolására, a hősiességre mint az új szovjet ember érték magjára. Mindez erősen a keletkezése korához láncolja a darabot.

A *Verkli* (1930) az 1930. tavaszi–nyári kampányokat idézi fel. A dráma lírai szála két kamasz, Alesa és Mjud (a lány neve a Nemzetközi Ifjúsági Nap szovjet ünnep rövidítése oroszul) és a vasból készült Kuzja vándorlása. Ez utóbbi hangoztatja a korabeli kampányok szlogenjeit. A fiatalok zenés fellépéseikkel pénzt akarnak gyűjteni a szovjet zeppelin felépítéséhez (1930. szeptember 10-én szállt le orosz területen a német *Zeppelin* léghajó). Betérnek egy betakarítással foglalkozó szövetkezetbe. A szövetkezetet felkeresi Sztervetszen dán professzor is a lányával, Szerenával. A külföldi vendégek célja, hogy megszerezzék a kapitalista *alap* fölé az új kezdeményezésekre fogékony *felépítményt*. A szövetkezet elnökének, Scsojevnek tetszik a fiatalok magánszáma, Alesát állományba veszi mint *fő vigasztalót*, és azt



A Hová lett a kommunizmus? című előadás
a Jurányi Alkotóházban

ajánlja neki, hogy szervezzon tömegeket, vagy racionalizáljon. Végül egy bált rendez. Csakhogy az élelmiszer elfogyott. Ezért ott helyben, a vendégek szeme láttára furcsa alapanyagokból (sáska, hangyasav, szója) gépek segítségével állítanak elő „ételeket”. (Az új ételek propagandájához a városi élmezési fennakadások szolgáltatják az alapot.) A szövetkezet elnöksége ugyanakkor a külföldiek által hozott valódi élelmiszereket fogyasztja. Tánc közben a mesterséges ételtől mindenki rosszul lesz, de hányni tilos. Ezalatt a szövetkezet elnöke és a dán professzor alkudoznak a *felépítmény* árán, amit részben jó szabású 37 rubeles férföltönyökben határoznak meg. Alesa és Mjud felháborodnak, mivel az áruba bocsátott *felépítmény* nem más, mint maga a bürokrácia. Szerena viszont Alesában látja a *felépítményt*, és a fiúért cserébe felajánl egy léghajót. Mjud attól fél, hogy ha Alesa elmegy, és ő itt marad, akkor nem lesz képes szembeszállni az opportunizmussal, és hogy ez ne következzen be, Alesa darabjaira szedi az opportunistá szlogeneket hangoztató vas Kuzját. Alesát mint az opportunizmus feltalálóját elítélik, s az elnök sugallatára beismerő vallomást tesz. Mjud fegyvert emel Scsojevre, aki maga is beismerő vallomást szeretne tenni. A dán professzor eláll Alesa megvásárlásától, és most már Mjudban látja a számára értékes *szellemi árut*, az azonban elutasítja az ajánlatot. Szeretszen visszaköveteli a *felépítményért* cserébe adott holmiját (öltönyeit, ingeit, szemüvegét), mire az azokat viselők levetkőznek. Az elnök felolvass egy levelet, mely szerint a szövetkezet helyén egy gázipari egységet hoznak létre. Két munkás le is bontja az intézmény falát, és a néző a határtalan orosz teret látja maga előtt.

A *Nagyfeszültség* (1931) című darab a pozitív cenzúra alá eső ipari termelésről szól, és olyan korabeli jelenségekkel foglalkozik, mint a kártevő cselekedet, a cári időkben tanult mérnökök újraalkalmazása vagy az élmun-

kások. Az események színhelye egy gyár. A darab kezdetekor a negyvenes éveiben járó Meskov mérnök szobájába betoppán régi kollégája, Abramentov, aki éppen Ausztráliából tért vissza a hazájába. Mindketten még a cári Oroszországban végezték tanulmányaikat. A gyárban, amely amúgy állandó túlterheléssel működik, bekövetkezik egy kisebb üzemi baleset. A napokban az egységet a magasfeszültségű országos áramkörhöz kényszerülnek kapcsolni, s a gyárigazgató Gyevetov ez ügyben Moszkvába utazik. A növekvő túlterhelés miatt van, aki a generátort, van, aki az első öt éves tervet félti, más viszont az egyik vagy a másik veszélyeztetése miatt kiosztható börtönévek számát hasonlítja össze. Belép a postás, halk zene szól a táskájából. A táviratban a gyárigazgató Moszkvából utasítja a jelenlevőket arra, hogy állítsák fel az új berendezést a magasabb terhelés felvételéhez – az azonban még nem érkezett meg. A túlterheléstől tűz támad az üzemben. Ketten bent égnék. Megjelenik a postás egy újabb távirattal, melyben értesítik a gyár dolgozóit, hogy négy nappal ezelőtt az üzemet hozzákapcsolták a magasfeszültségű országos hálózathoz, az ehhez szükséges biztonsági eszközt pedig már húsz napja elküldték. A postás beismeri, hogy a táviratot ő maga tartotta vissza, a mellékelt eszközt pedig (szakszerűen) zenélő verklivé alakította át, ami végig nála volt. Zsmjakov, a régi rezsim mérnöke sírva fakad. A postás monológjával zárul a darab.

A *Tizennégy vörös kunyhó* (1933) című tragédiának ugyancsak az osztályellenség kártevése a mozgatórugója. Az olvasóban viszont leginkább az 1932–33-as évek éhínségének a témája marad meg. A százéves külföldi, Hoz (akinek a mintája az 1931-ben a Szovjetunióba látogató George Bernard Shaw lehetett) orosz–holland barátnőjét, Intergomot a fővárosban hagyva elutazik a Kaszpi-tenger melletti Vörös kunyhó nevű kolhozba annak húszéves elnöknőjével, Szuenyitával. A rekvizitást követően a környéken éhínség közeleg. Szuenyita saját maga szolgáltatotta be a falu lakóival az összes élelmiszert. A közelgő éhhalált az orvosságokon élő, kívülálló Hoz jósolja meg: „Ti itt mind összezavarodta-



tok, nem lesz mit ennetek.” Az éhezés kiváltotta fokozott alvásigény magyarázza a szereplők dialógusainak és cselekedeteinek holdkórosságát. A marxista íróvá vált Intergom a Kaszpi-tenger partján talál rá Hozra, aki a szerelmi aktus közben megfojtja, mert ellenséget lát benne. (Platonov jól ismerte a vidék tragikus helyzetét és a fővárosi irodalmi élet fentről irányított kultúrbrigád-mozgalmát is.)

Az író prózájának és drámáinak van egy közös eleme: az ambivalencia, a tragédia és szatíra szerves egysége. Darabjai olyan mélyen beleágyazódnak a kor valóságába, hogy utalásai szinte hónapokra pontosan követik az éppen zajló eseményeket. Szereplői politikai és antropológiai szempontból pontosan jellemzett lények (például kiből mit vált ki az éhezés), de nélkülöznek minden pszichológiai és szociografikus egyénítést, s ez bizonyosfajta modernséget kölcsönöz Platonov műveinek. A *Csevangur* egyes mozzanatai az avantgárd poétika szellemében fogantak – Szasa Dvanov apja például azért sétál bele a tóba, mert kíváncsi a halálra.

Platonov alkotásai kihívás elé állítják a fordítókat. És nemcsak azért, mert nyelvezetük a korabeli társadalom, politika- és intézményrendszer mára már történeti kuriózumnak számító jelenségeit és szómágiáját, rövidítéseit eleveníti meg, hanem mert az író hiteles nyelvet keres a tapasztalható/érzékelhető szovjet valóság kimondhatatlan szörnyűségeire. Ez az igyekezet kikezdi az orosz irodalmi nyelvet, a szavak mindennapi értelmét is: a kétértelműség, közvetlenség, a képzavar, a beszélő testi önazonosságának felszámolása átszővi Andrej Platonov prózáját. Nyelvezete a korabeli társadalmi-politikai reáliák mellett egészen különleges ötvözetét alkotja a pravoszláv vallási és obszcén, tudományos és bürokratikus szóhasználatnak. Az olvasó szarkazmust és paródiát gyanít a kissé régies, tudományoskodó, bürokratizáló nyelv mögött, de ez a gyanú sohasem igazolódhat be teljesen, mert az író nagy szimpátiával ír szereplőiről, szent és őrült gyilkosokról és gazemberekről. Olyanokról, akik csak azért gyilkolják le a falu lakosságát, hogy megerősítsék egymás között a kommunizmus jelenlétének az érzését (*Csevangur*), vagy akik összeírják a falu tehetősebbjeit, hogy a folyón leengedett tutajon a tengerbe fullasszák őket (*Munkagödör*). A *Hold-bomba* (1926) című fantasztikus elbeszélés mérnöke túlélhetetlen őrésztán dolgozik fanatikusan, és ezért emberek életét áldozza fel. Platonov olyan szeretettel bánik gyilkosaival, a kollektívizáció és az éhínség közepette vegetáló arctalan tömeggel, hogy megzavarja az olvasó azonosulásának lehetőségét az elbeszélővel. Sem az író, sem a figurák nem segítik az értelmezést, az teljes mértékben az olvasóra hárul, aki így elmagányosodik olvasás közben, és ebben az író hőseihez kezd hasonlítani. Ezért Platonov műveinek olvasása nem nyújt kikapcsolódást, a sokkoló élmény nincs előre kicentizve, biztonságos hullámvasúttá szervezve, leginkább állandó zuhanásra hasonlít egy olyan szeretetlenséget árasztó világba, ahol már csak a szerző kívülállása ad némi reményt.

Az ábrázolt eseményeket, hőseket és tetteiket körülengi egy pilanatok alatt szertefoszló, csalóka normalitás, és ez a kétarcúság rokonítja Platonovot a konceptualistákkal, főleg Vlagyimir Szorokinnal. Azzal a különbséggel, hogy Szorokin mindvégig megtartja a semleges viszonyt szereplői iránt, Platonov viszont együtt érez velük. De mindkét írótól távol áll, hogy figyelembe vegye bármely réteghez vagy osztályhoz tartozó olvasó komfortérzetét.

A kultúrpolitikát irányító írók és politikusok magánemberként és barátként sokszor szimpátiával viszonyultak Andrej Platonovhoz, és magasra értékelték műveit, a kialakulóban lévő szocialista realizmus szabályai között azonban nem találhatta meg a helyét. Ambivalens hőseit az abszurd és a mindenben átsejlő tragédia határára ábrázolta, s ezért proletár íróként közel került a saját korához.

Rádai Andrea

Ez az én testem

NŐISÉG AZ ÚJCIRKUSZBAN

A kár hagyományos, akár újcirkuszból van szó, a test határainak feszegetése, a test lenyűgöző teljesítménye központi elem az előadásban. Ilyen értelemben a fellépők teste első-sorban mint cirkuszi test van jelen a színpadon vagy a porondon, s a test nemisége vagy egyéb jellemzői az esetek többségében reflektálatlanul maradnak, vagy legalábbis nem válnak az előadást szervező erővé. Úgy tűnik azonban, hogy – egyéb előadó-művészeti műfajokhoz hasonlóan – amint az a helyzet áll elő, hogy egy előadásban kizárólag nők lépnek fel, a szereplők viszonya a saját testükhöz mint női testhez (vagy még általánosabban: a saját nőiségükhöz) hangsúlyossá válik – sokszor éppen a cirkuszi mutatványokon keresztül. Legalábbis ezt a következtetést vonhatom le az *Unpack the Arts* című program¹ keretében látott újcirkuszos előadásokból.

A *La Poème*² (Cie Bal) és a *Fright or Flight*³ (3 is a Crowd) című produkciókban kizárólag nők szerepelnek, ám ezt leszámítva látószólag igencsak távol állnak egymástól – földrajzi és művészi értelemben egyaránt. Az előbbi a kultúra egyik fővárosában, Párizsban jött létre, s egy művészcsaládból

¹ Az Európai Unió által finanszírozott rezidens program kulturális újságíróknak, melynek célja a kortárs cirkuszművészet beemelése a kulturális diskurzusba. A cikk írója az Edinburgh-i Festival Fringe köré, a *Crying Out Loud* produkciós iroda segítségével szervezett programon vett részt.

² *La Poème* jelentése 'a vers'. A névelő a hímnemű *le* helyett szándékosan a nőnemű *la*, egyben utalva a *la peau*, azaz emberi bőr jelentésű szóra is.

³ *Fright or Flight* jelentése 'félelem vagy repülés', mely egyszerre utal a *fright for flight* ('félelem a repüléstől') és a *fight or flight* (az állatvilágban ismeretes kifejezés, mely arra a fiziológiai reakcióra utal, mely meghatározza, hogy egy fenyegető, veszélyes szituációban az egyedek hogyan reagálnak) kifejezésekre.

származó, önmagát is inkább művészként, mint cirkuszi emberként meghatározó, elismert alkotó, érett nő műve. Az utóbbi a távoli Ausztráliában született, s három fiatal, a pályájának elején járó cirkuszi artista alkotása. Jeanne Mordoj, a *La Poème* létrehozója már csaknem egy évtizede csinál szólókat, a szóban forgó előadás tehát bejáratott forma a számára, míg Rocky Stone-nak, Olivia Porternek és Bianca Mackailnek ez az első közös alkotása, s idáig többek között olyan nagy

La Poème: a nő mint bestia

Jeanne Mordoj „makacs feministának” tartja magát, s itt tárgyalt előadásáról szólva nyilatkozta, hogy azt akarta megmutatni a közönségnek, ami őt ebben az életkorban (negyvenes évei elején), ezzel az életúttal a háta mögött foglalkoztatja és hajtja. Mordoj feminizmusa talán ebben ki is merül, ám ez nem keveset, hanem nagyon is sokat jelent: a *La Poème* egy megszál-



társulatokban alapozták meg a karrierjüket, mint például a Circa. A *La Poème* esetében a szigorú dramaturgia egy rendkívül intenzív, az idővel már-már túlságosan is takarékos, ezért szinte szétrobbanó előadást eredményezett, míg a sokkal szertelenebb *Fright or Flight* jeleneteit lazább szerkesztőelv fűzi össze, mely a dramaturgiaiilag gyengébb pontokon pusztán körítésnek tűnik.

A különbségek ellenére rendkívül sok a rokon vonás a *La Poème* és a *Fright or Flight* között, s a hasonlóság lényege az, hogy ezek az előadások – a cirkuszi testen túl – olyanfajta női testeket jelenítenek meg, melyekkel a (nem artista) néző is szerves viszonyt alakíthat ki, azaz akár a magáénak is érezheti őket. Hiszen ezek a testek többek között esendőségükben – torzságukban, esetlenségükben, ügyetlenségükben stb. – mutatkoznak meg, aminek az őszintesége és felvállaltsága rendkívül szerethető és felszabadító. Ilyen értelemben mindkét előadás a nőiséget ünnepli, bár nagyon is különböző módon és eltérő mértékben – hiszen teljesen különböző pálya- és életszakaszt megélő alkotókról van szó.

A Fright or Flight című előadás

lottat jelenít meg, de nem egy külső démon, hanem saját nőisége vagy saját magja, lényege által megszállott nőt.

Az előadás elején Mordoj elegáns, szolid szoknyában, kabátkában és kalapban álldogál a színpad hátsó részén. Kezében kis táskát szorongat (később derül ki, hogy a táska valójában egy indiai hangszer, sruti box): mintha munkába menet a buszra várna, vagy talán egy formálisabb családi eseményről térne haza. Artatlan és halk dudorászásába egyre több erő és határozottság vegyül. Amikor lép egyet, ruhájából apróra zúzott tojáshej potyog a földre. Testéből innen-onnan ép tojások bújnak elő, melyeket széttör (ám ezek a tojások üresek), visszarejt a ruhájába, vagy éppen egészben lenyel – egyébként ez az a mozzanat, ami szorosabb értelemben vett cirkuszi mutatványnak nevezhető. Egy későbbi jelenetben táncol, pontosabban átadja a testét valami hatalmas, de belőle magából eredő erőnek. A legszebb

rész talán az, amikor egy tojássárgája végigcsúszik vízszintesen kinyújtott karján és vállán: izmai feszülése, ernyedése és hullámozása egyengeti az utat. Mindeközben Mordoj a nő ezer arcát mutatja meg: teste olykor tündököl a színpadon, máskor szinte fennakad a szeme, és eltorzul az arca, mint valami magából kikelt fenékvadnak, olykor egyszerre gyönyörű és csúf, de ezen kívül tud bájos, érett, lányos, asszonyos, szende, erotikus, termékeny, meddő lenni.

Mordoj előadásának ereje talán abban rejlik, hogy egy olyan lényt jelenít meg, aki mintha minden pillanatban hagyná, hogy az történjen vele, ami a lényege, aki itt és most, a színpadi jelenléte által éli meg a nőiségét.

Fright or Flight: a nő mint csirke

A *Fright or Flight* egy frissen alapított társulat első darabja, melyet először az Adelaide-i Fringe Fesztiválon mutattak be – rögtön meg is kapta a legjobb cirkuszi és fizikai színházi előadásért járó díjat –, majd tömegfinanszírozás segítségével jutott el az Edinburgh-i Festival Fringe-re.

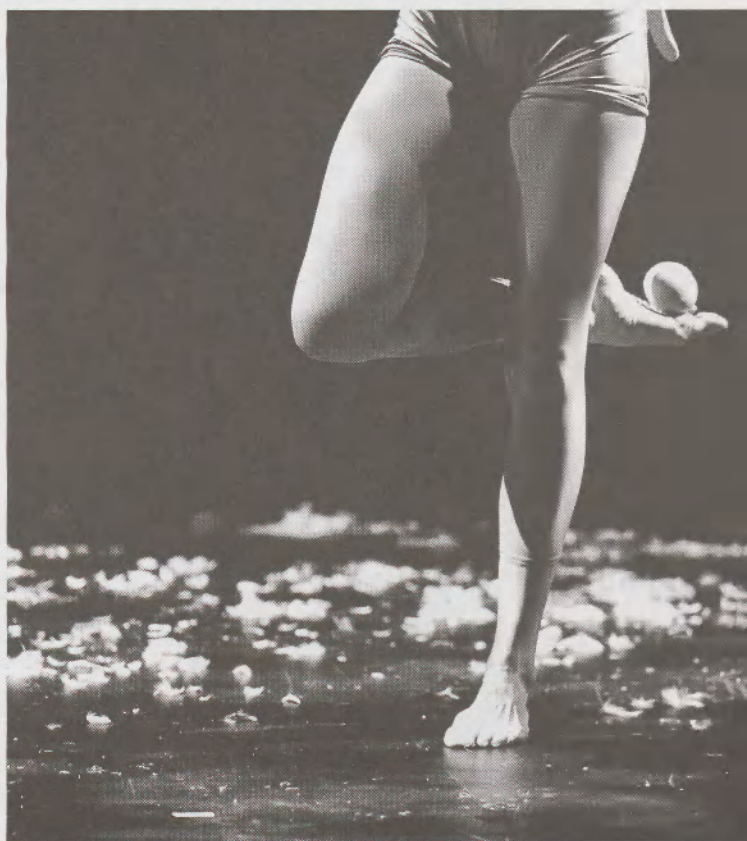
Az informális körülmények és a közös munkából fakadó öröm egy rendkívül felszabadult és energikus előadást hozott létre, mely hangulatában olyan, mint valami hatalmas lánykollégiumi hülyéskedés az élet nehézségeinek minden árnyával. Az előadás vezérfonala, a madár-téma pedig abszurd, néhol már-már bizarr jeleneteket eredményez, melyeken muszáj nevetni, ám a komikumba mindig belevegyül egy egzisztenciálisabb, sötétebb értelmezési lehetőség is. Ez a mechanizmus már a nyitó jelenetben elkezd működni: a három lány bekötött szemmel kergetőzik a színpadon, és egy összetekert újságpapírral csapkod maga körül, a levegőt és egymást csépelve.

Az előadás aztán bőségesen kiaknázza a madár-témát: a szereplők gumi csirkelábakkal és gumitarajjal pipiskedve táncolnak, csipdesik egymást, sirályként vijognak, tollakba burkolóznak, csipős csirkeszárnyakat ropogtatnak, egyikük – saját magát és a közönséget is meglepve – tojást is tojik a színpadra. Egymással való viszonyuk is sokféle árnyalatot mutat: hol segítőkészek, hol pedig gyűlölködők és kirekesztők. A fizikai színház határán billegő bohóctréfák között pedig cirkuszi képességeiket mutatják be a szereplők: Stone egyensúlyozó művész (felállított palackok során lépked végig), és kötélén légtornász, Mackail karikán légtornász, Porter pedig zsonglőr. Mutatványaik szépségét kiemeli és fokozza a korábbi jelenetekből kibontakozó, önmagukban bizonytalan, esetlen, folyamatosan kudarcélményekkel vagy „madártársaik” érzéketlenségével szembesülő karakterük.

Az egész előadásban van valami a *madár* szóra kijövő Google-találatok fésületlenségéből, ám az ember – a felszabadult öniróniának köszönhetően – ezt hajlamos elnézni.

Tojások

Mindkét előadásban fontos szerepük van a tojásoknak. A *La Poème*-ban központi motívum: Mordoj eleinte feltöri a testéből kibuggyanó tojásokat, melyek üresnek bizonyulnak, majd egészben erőlteti le őket a nyelő-



Jelenet a *Fright or Flight* című előadásból

csövén, ami egyszerre tűnik magától értetődőnek és visszaszítónak (hiszen az egész teste beletorzul, arca felpuffad, szeme kigúvad). Az éretten asszonyos, meztelen karján végigszánkázó tojássárgája és a millió darabra zúzódott, Mordoj testére ragadt tojásbélyeg látványa pedig önmagában felér egy képzőművészeti installációval. Az egészben van valami – a megszenvedettség árán átélhető – méltóságteljes elfogadás, beletörődés.

A tojás a madárlét természetes velejárója, így a *Fright or Flight* című előadásban is fontos jelenetek épülnek rá. A már említett tojás jelenetben Porter még a kloákáját is a közönség elé tárja, meglehetősen szemérmetlenül, s maga is kíváncsisággal vegyes félelemmel veszi körül a tollas produktumot, ami minden igyekezete ellenére végül is összetörik. A legutolsó, sötét tónusú jelenetben pedig egy kettétört tojásból homok pereg a színpadra.

A tojás motívumának hangsúlyossága nem annyira meglepő, hiszen rendkívül sokrétegű szimbólum: hétköznapi, mi több, domesztikált, de – mint óriási petesejt – utal a nőiség egyik legsúlyosabb problematikájára, a termékenységre – habár a tárgyalt előadásokban nem annyira a termékenység vagy a terméketlenség kérdése az érdekes, hanem a téma központiséga egy nő életében.

Végletek

Egyik előadásban sem elsődleges szempont, hogy a színpadon megjelenő testek (a tömegmédiával értelmezett módon) szépek legyenek. Ez megnyilvánul a jelmezekben is, melyek távol állnak a hagyományos



Sean Young felvételei

cirkusz csillámos-tüllös dresz-szeitől, vagy legfeljebb túlzóan rájátszanak a nőiességet hangsúlyozó ruhákra. Mordojo öltö-zete egy érett nőhöz illően szol-id (sőt, amikor énekel, akkor az egész alak szinte néger da-dusra emlékeztet). Kalapkája viszont egy pár női mell-protézissé változik tánca közben, aminek természetesen sokkal bizarrabb és komikusabb hatása van, mintha Mordojo saját magát meztelenítené le.

A *Fright or Flight* szereplőinek alapöltözéke a tornadressz – mely szabása miatt inkább a tornaórák félszepségét, mint gyönyörűen kidolgozott testek képét hívja elő. Az előadás során mindhárom szereplő további jelmezeket ölt magára: Porter láthatóan kellemetlenül érzi magát születésnap, idétlen csákójában és zsákból kihálászott, kinőtt, kislányos ruháskájában. Mackailre egy ízben fél testét elfedő papír-

zacskót borítanak – végtagjainak kapálózása természetesen meglehetősen komikus, máshol ő maga öltözik a *Szezám utca* Nagymadarára emlékeztető jelmezbe, s miközben táncol, egy egész baromfiudvart megszegy-nítő mennyiségű tollat hullat el. Stone a kacsatáncra öltözik át bártündéresre szabott jelmezébe; az összha-tás – hatalmas műszempillák, tollbóbita és tollboa, és az idétlenség himnusza – természetesen itt is nevetséges.

A jelmezeknek és a clownos jeleneteknek köszönhe-tően a három szereplő teste gyakran kerül komikus megvilágításba, s egyébként is gyakran tűnik úgy, hogy rájátszanak személyiségbeli vagy testi adottságaikra s a hármójuk között levő viszonyrendszerre. A fiúnak tűnő Mackail látszik a leginkább visszahúzódónak és különcknek, s mintha ő azonosulna a legjobban a madár-szereppel. Ráadásul – mint oly sok, a problé-máit evéssel kezelni próbáló nő – kényszeres evő: ha-talmas zacskó chipsszel, majd csirkeszárnnal a kezé-ben fojtja el zavarát és bizonytalanságát. Stone – és most kénytelenek leszünk egy képzavarral élni – tűnik a szűk baromfiudvar kakasának, a leghatározottabb, legmagabiztosabb jellemnek. Egyik jelenetének az a lényege, hogy gonoszul kineveti Portert; ha épp madár-szerű, akkor felfújja magát és páváskodik. Porter pedig olyan, mint egy gátlásos kamasz lány, aki nagyon kel-lemetlenül érzi magát a színpadon, *ezekkel*, és kény-szeredetten hajtja végre, amit elvárnak tőle – a leg-többször sikertelenül. Mintha mindhármuk esetében sérült lenne a testükkel való viszonyuk, a testképük, s a bohóctréfaszerű jelenetek, a madár-téma ennek a hely-zetnek az esetlenségét és idétlenségét jelenítik meg őszintén, de nagyon viccesen: ez a három cirkuszi ma-dár szerencsére semmit sem vesz túl komolyan, való-

színűleg még önmagát sem. Emiatt szinte éteri szép-ségűek azok a jelenetek, melyekben cirkuszi képessé-geiket mutatják be – a váltást egyébként a líraivá váló zeneszámok is jelzik. Tehát a kontextus, a madár-körí-tés értelmezi a szorosán vett cirkuszi mutatóanyagot (kissé leegyszerűsítve): *igen, idétlenek és esetlenek vagyunk, de erre is képesek, tehát csodálatosak is vagyunk*; ám ez az értelmezés visszafele is működik: *bár erre is képesek vagyunk, mi sem vagyunk mások, mint a többi idétlen, kicsit dilis csaj...*

A *La Poème* esetében mintha valami belső készítés-re felelne az előadás, melynek egyszerre szemléelője és átélője a főszereplő. Az előbbi előadáshoz képest elvá-laszthatatlanabbnak tűnnek a cirkuszi és nem cirkuszi pillanatok is, így Mordojo teste sem jelenetenként, nem valaminek a fényében vagy valamihez képest szép vagy csúnya, hanem szinte állandó jelleggel hordozza ezt a kettősséget. Ez persze nem azt jelenti, hogy nincsenek momentumok, melyekben konkrétan és egyértelműen ne lenne valamilyen (hiszen, mint fentebb is említet-tük, megszállottságának alig harminc perce során ezer arca – a bájosztól az erotikuson át a démoniig – meg-nyilvánul).

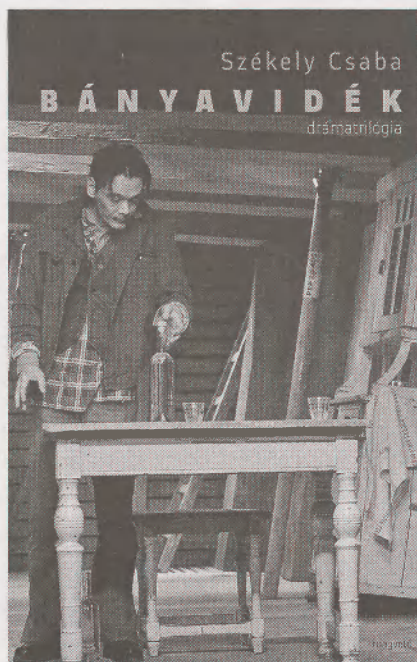
Hanem mivel Mordojo teste valamiféle belső készte-tésre reagál, még démonisága is belülről jön, ami viszont magában hordozza az elfogadás gesztusát. A színpa-don levő alkotó annyira önazonos, mintha minden pil-lanatban pontosan tudná, hogy mit miért csinál (még akkor is, ha erre nincs verbális magyarázat), így az álta-la megtestesített karakter elfogadja, bármi is történik a testével – még akkor is, ha szenved, vagy ha ésszel fel-foghatatlanok a reakciói. Ennek egyik legegységesebb gesztusa az, amikor összekeni magát a tojássárgájával – hogy aztán, amikor belehempereg, a földre hullott tojásbéj a testére tapadhasson.

A két előadás szereplői tehát különbözőképpen áll-nak hozzá saját színpadi testükhöz, a generációs kü-lönbségeknek és alapvető szerkezetnek (szóló-trió) köszönhetően. A *Fright or Flight*ban egyfajta kamaszos esetlenség és a három nő közötti viszonyrendszer kö-vetkeztében létrejövő kudarc–siker váltakozás határo-zza meg az alapszerkezetet. Önmagában ennek a ket-tősségnek s minden félelmüknek és bizonytalanságuk-nak a felvállalása szerethetővé teszi az előadást, nem beszélve arról az (ön)íroniáról, amivel a szereplők saját nőiségüknek kérdését kezelik. Ez már a társulat nevé-ben is tetten érhető: három nő közötti kapcsolatrend-szer olykor már rendkívül bonyolult és törékeny lehet (mint egy tömegben). Azt se felejtjük el, hogy hány nyelvben hasonlítják a nőket különböző fajtájú mada-rakhoz, szinte mindig pejoratív értelemben. A *Fright or Flight* tehát a nőiségre (kívülről) ráakódott sztereotípi-ákkal is eljátszik.

Ugyanez az őszinteség és felvállaltság alakítja a *La Poème* című előadást is, ám itt a főszereplő már túl van saját testképének elfogadásán, és leginkább a nőiség megélése iránti kíváncsiság vezérli.

Akárhogy is: a test esendőségének fényében a cirku-szi teljesítmény átértelmeződik, és közelebb kerül a nézőhöz.

1 könyv – 2 kritika



Kovács Dezső

Fiúk a bányában

Mielőtt e drámatrilógia értékelésbe fognék, előzetesen célszerű rögzíteni az egyébként örömteli tény: a kötet szerzője az utóbbi évek magyar drámajátszásának legnagyobb felfedezettje. Üstökösszerűen tűnt föl a honi színház egén, s szinte egyik pillanatról a másikra lett a honi játékszín sokat játszott s talán a legtöbb szakmai, közönség-, kritikai s egyéb díjat besöpört drámaszerzője. Kezdődött a Nyílt Fórum Vilmos-díjával; a felfedezés elsődleges érdeme természetesen a színházi dramaturgoké, akik ráirányították a figyelmet az akkor még ismeretlen fiatal drámaíróra, s művének, a *Bányavirágnak* vitathatatlan minőségére. Következett a Yorick Stúdió előadása, amelyet csakhamar már a Marosvásárhelyi Nemzeti

Színház Tompa Miklós Társulatának égisze alatt játszottak, aztán a pesti, székénybeli premier, amelyet Csizmadia Tibor vitt színre. A *Bányavirág*ot egy idő után a pesti Nemzetiben, Debrecenben, a DESZKA Fesztiválon és Kisvárdán is bemutatták a marosvásárhelyiek. Ezt követően a 2012-es POSZT-on (mögylehetősen erős mezőnyben, hogy mást ne említsek, a kolozsvári, Andrei Șerban rendezte *Hedda Gablerrel* versenyben) elnyerte a legjobb előadás díját, két szereplője, Bányai Kelemen Barna és Viola Gábor pedig megosztva megkapta a színészsúri díját. A trilógia következő darabja, a *Bányavakság* előadása ugyancsak számos helyen tarolt, színészi és egyéb díjait felsorolni hosszadalmas lenne. Tegyük hozzá mindehhez: a sikerszériához szükség volt olyan autentikus rendezésre, mint Sebestyén Abáé, s olyan markáns színészi alakításokra, mint Bányai Kelemen Barnaé, Nagy Dorottyaé, Szakács Lászlóé, többek között. Amivel csak annyit szeretnék nyomatékostítani, hogy egy drámaíró s egy-egy színmű sorsában bizony egyáltalán nem elhanyagolható, hogy milyen szakmai nívón, milyen körülmények között, hol s hányszor kerül színre. A művek eddigi színpadi diadalútjának fényében még azt is megkockáztatnám, hogy bizonyára évek, évtizedek múltán is sikerrel játsszák majd e darabokat. A *Bányavirág*, a *Bányavakság* színpadi sorsát talán csak Egressy Zoltán *Portugáljának* hazai és nemzetközi sikerszériájához tudnám hasonlítani az utóbbi évek terméséből.

Mikor a tavalyi DESZKA Fesztiválon másodszor is láthattam a *Bányavirág*ot, történetesen Szakonyi Károly *Adáshibájának* társaságában, az járt az eszemben, hogy a két drámaíró, mármint Szakonyi és Székely Csaba születési dátuma között pontosan fél évszázad telt el, s lám, miféle új meg új impulzusokat kaphat a kortárs magyar színjátszás a valóság egészen eltérő dimenzióit bemutató szerzőktől.

De lássuk, miféle világkép, világlátás, nyelvhasználat és dramaturgia tükröződik a kötet drámáiban. Ami legelőbb szembeűnik: Székely egy elképzelt erdélyi falu roncstársadalmának mikrometszetét mutatja be, ironikus, groteszk fénytörésben. Nyoma sincs a drámákban semmiféle romantizált „édes Erdély”-képnek: a falu lakói nyomorult, kisémmizett munkanélküliek, idült alkoholisták, öngyilkosjelöltek. Intenzíven gyötrik egymást és önmagukat, s a legkülönbélebb frusztrációkban evickélve próbálnak túlélni és megmaradni. A tágabb társadalmi háttérből annyi szűródik be a szereplők mikrovilágába, hogy a vidék egyetlen valamikori munkaadója, a bánya rég bezárt, a közösség bomlásnak indult, s a kiúttalan vergődésből az alkoholba, az önpusztításba vagy az öngyilkosságba vezetnek a személyes utak. Székely persze olyan drámastruktúrákat épít föl, amelyek mintegy modellszerűen mutatják fel egykori közösségek széttűllését, hajdani életek semmibe hullását. Mindehhez járul még az egyéni életutak csődjé: a *Bányavirág* munkanélküli hőse nagybeteg apját ápolja (az apa fizikai valóságában nem jelenik meg a játékban), ám kényszerű összecsúrtágukból nincs kiút. A *Bányavakságban* a polgármesteri hivatalát éppen elvesztő Ince testvérhúga kegyelemkenyerén tengődik, majd lépésről lépésre a maradék családját is elveszíti. A *Bányavízben* a pedofil pap, Ignác nevelt fia nem szabadulhat a gyötrelmes, megalázó egzisztenciális kiszolgáltatottságból, de a többi szereplő mozgástere is erősen behatárolt. S már a *Bányavirágban* föltűnik a közösség szolgálatába belerokkanó orvos, Mihály alakja, aki menekülne az ingoványból, családi élete kiúttalanságából; a városba, a nagyvilágba, az elérhetetlen szerelembe, végül az önpusztításba. A világba vetett, csődbe jutott életek csehovi fogantatású kései utódaiként. Székely Csaba a drámahősök egyéni-kollektív sorstragédiáit különös fénytörésben állítja nézői elé. „A komédia és a tragikum határvidékén lebegtetett kétértelműségnek, a megcsavart nyelvi humornak, a kifordított színpadi helyzeteknek könnyed technikájú művelője”, írtam róla a nemzeti színházi *Bányavirág*-bemutató kapcsán. S igen, a legmasszívabb tragikus helyzeteket is virgonc vagy fekete komédiába, máskor groteszk tragikomédiába fordítja át a szerző a sajátos nyelvhasználat, szituációkezelés s a különleges poénteknika révén. Természetesen nem arról szól ez a történet, hogy a drámaíró eliminálni vagy súlytalanítani akarná az egyébként tragikus szituációkat. Nem; a dupla fenekű poénok használata, a világszemlélet

eme sajátos módja sokkal inkább arra szolgál, hogy akár egyetlen időpillanaton belül mutassa fel a dolgok, a léhelyzetek színét és fonákját, a jellemek ellentmondásos sokarcúságát. A tragédiában a komikumot, a komédiában a tragikumot. Nem véletlenül hivatkozik arra Székely, hogy jelenettechnikájában, dramaturgiájában Csehov és Martin McDonagh követője. Míg Csehovtól a jellemek, szituációk többértelműségét, addig az ír kortárstól leginkább talán a sajátos dialógtechnikát s a drámai mondatszerkesztést „leste el” a szerző. A mondatzárasként megismételt, nyomatékosított mondatnyitányok óhatatlanul humorosak, s kivétel nélkül mindig nyelvi és szituatív poént hoznak létre. Mert hát ne feledjük: Székely drámái vérbő komédiák is a maguk módján, tele briliáns nyelvi és gesztikus gegekkel. E poénteknika mélyen ágyazódik a magyar irodalom komédiai tradícióiba, Heltai, Szép Ernő, Örkény, Nóti, s a mai kortársak, Egressy, Tasnádi és mások örökébe. Meg a magyar kabaré hagyományba. E drámák nyelvezete, a szereplők beszédmódja minden ízében konstruált nyelv, s nem valamiféle archaizáló székely népnyelv modernizált változata, még akkor sem, ha a szerző nyilván számos fordulatot felhasznál az erdélyi rétegnyelvekből és szubkultúrákból.

Az idei POSZT-on felolvasó színházi előadásban bemutatott *Bányavíz* a jól bevált forma elemeit variálja, némiképp szűkebbre szabott szűzsével s az érzékeny, kényes tematika (a papi pedofília) nem kockázatmentes színpadi megjeleníthetőségével. A drámatrilógia legsúlyosabb, legütősebb darabjának a *Bányavakságot* gondolom, már csak azért is, mert a megcsavart, lebegő szituációk e műben történelmi kontextusba is ágyazódnak. Ahogy a pillanatokkal korábban még ivócimboraként gajdoló bukott polgármester s a minden hájjal megkent román rendőr szelíden ücsörögve osztja egymást, idült történelmi sérelmeiket egymás fejéhez vadosva, az az ironikus, kritikai történelemszemléletnek s a minuciózus, ám súlyos jellemábrázolásnak igazi írói remeklése. Persze lehet, hogy csak azért gondolom így, mert a jelenet Bányai Kelemen Barna és Szakács László megformálásában egyszer már megszólalt a maga mélyvilágian groteszk mivoltában.

P. Müller Péter

Keserédes Erdély

Az erdélyi drámai irodalom mindig is úgy volt része a magyar(országi) drámának, hogy egyszerre egészítette ki, árnyalta és ellenpontosította azt. Ez a kiegészítés a XX. században – többek között – a kisebbségi lét tapasztalatára, az Erdély-mítosz továbbhagyományozására és megújítására összpontosult. Székely Csaba színpadi művei is kapcsolódnak ehhez a regiszterhez, de azzal a lényeges különbséggel, hogy ő az idealizált, heroizált és folklorizált erdélyi létet groteszk alulnézetből, karikírozottan és lefokozottan ábrázolja.

Székely Csaba első drámáját 2009-ben írta, angol nyelven, a BBC rádiójáték-pályázatára, s mindjárt el is

nyerte vele az európai régióban kiosztott Legjobb Európai Drámáért járó díjat, ez volt a *Do You Like Banana, Comrades?* (*Szeretik a banánt, elvtársak?*) című darabja. A mű magyarul 2013 áprilisában jelent meg (Saszet Ágnes fordításában) a *Látó* című marosvásárhelyi folyóiratban. Ugyanitt jelent meg drámatrilógiájának két további darabja is, a 2011. augusztus–szeptemberi számban a *Bányavirág*, a 2013. januárban pedig a *Bányavíz*. A közbülső darabbal, a *Bányavaksággal* kiegészült drámatrilógiáját 2013 nyarán adta ki a Magvető Kiadó, *Bányavidék* címmel. A trilógia első darabját 2011-ben vitték színre Marosvásárhelyen, ahol 2012-ben a második dráma is színpadot kapott.

Székely drámaírói indulása, drámapoétikája és -esztetikája sokban rokon Martin McDonagh színpadi debütálásával és pályája első korszakával. Ezt a kapcsolatot Székely sem rejtí véka alá, drámakötetének köszönetnyilvánítását azzal kezdi, hogy köszönetet mond „három fő forrásának, melyekből annyit merített, hogy majd’ megfulladt: Anton Pavlovics Csehovnak, Martin McDonaghnak és az erdélyi valóságnak”. A trilógiaként való komponálás persze, nemcsak McDonagh drámaírói pályájára jellemző. Nádas Péter is ekként alkotta meg és publikálta a *Szintér* című kötetébe felvett darabjait 1982-ben, az ugyanabban az évben kiadott Bere-ményi Géza-drámakötet is hangsúlyozza a Nádasnál jóval lazábban kapcsolódó három színdarab (*Kutyák, Légbölméter, Halmi*) közötti összefüggést azzal, hogy a könyv címe *Trilógia*. És Sütő András is ekként adta ki 1978-ban drámakötetét, *Három dráma* címmel, hangsúlyozva a drámák (*Egy lócsiszár virágvasárnapja, Csillag a máglyán, Káin és Abel*) kapcsolatát, hogy csak pár példát említsünk. Székely Csaba számára azonban a közvetlen minta és inspiráció Martin McDonagh 1999-ben megjelent *Leenane-trilógiája*, benne először egy kötetben a *Leenane szépe* (1996), a *Koponya Connemarában* (1997) és a *Vaknyugat* (1997) című darabokkal (a középsőt magyar színház még nem játszotta, a másik kettőből több bemutató is született).

McDonagh első trilógiájához hasonlóan (a második az *Aran szigetek-trilógia*) a *Bányavidék* egyes darabjai is azonos dramaturgiai sémát képviselnek, azonos az egyes darabok helyszíne (Székelynél egy erdélyi bánya-telep), a szereplők száma (McDonaghnál mindig négy, Székelynél öt), társadalmi összetétele, az egyfelvonásos szerkezet, a szereplők nevének bizonyos eleme (négynek „I”-vel kezdődik a keresztnéve mindhárom darabban). A dramaturgiai hasonlóság mellett a szemléleti rokonság, a nyelvhasználat és a dialógusteknika bizonyos vonásai is igazolják a kapcsolatot. Ahogy az ír származású McDonagh esetében az ír közegben nevetésesnek, szerencsétlennek és kegyetlennek mutatkoznak az ír szereplők, éppígy az erdélyi Székely Csaba által színre vitt erdélyi közeg erdélyi alakjainak ábrázolásmódjára is ez a legfőbb jellemző. A két trilógia összehasonlító vizsgálata, a motivikus és filológiai kapcsolatok kutatása is releváns szempont lehet, de ennek nem a jelen írás a megfelelő helye.

Ami a Csehovval való kapcsolatot illeti, abban az orosz szerző drámáit uraló mizantropia és az alakok tehetetlensége a meghatározó mozzanat. Ahogy Csehovnál, úgy Székelynél is valamennyi szereplő kisszerű,

szánni való, nevetséges, korlátolt, belesüppedve saját vidéki bornírt világába, és még a tragikusnak szánt vagy vélt tettek is a komédia nézőpontjából láttatnak.

A *Bányavidék* címmel kiadott drámatrilógia mindhárom darabja ugyanabban a bányászfaluban (-községben) játszódik, a jelenben. Mindegyikben egy csonka család otthona a helyszín, ahova betér az orvos (*Bányavirág*), a rendőr (*Bányavakság*), a szomszéd (mindkettőben), vagy beköltözik a tanító és a lánya (*Bányavíz*). A *Bányavirágban* van egy – a szereplőlistán feltüntetett – hatodik alak is, az Apa, aki a színen látható falusi ház konyha-nappalija melletti szobájában fekszik betegen. A trilógia első darabja már magán viseli Székely drámaírásának valamennyi lényeges jegyét. A párbeszédekben a szereplők folytonosan ide-oda váltanak az eltérő regiszterek között, s ez idéz elő komikus hatást (mindez már a csehovi dialógustechnikának is meghatározó eleme). Amikor az orvos, Mihály például azon háborog, hogy Iván (a házigazda) a kocsmában mások előtt azzal fenyegette, hogy ledug a torkán egy sárga láncfűrész, akkor Iván kijavítja, hogy „Nem sárga volt, hanem piros”. Hasonlóképpen, amikor Iván féltestvére, Ilonka arról panaszkodik, hogy „Ma délben is kitéptem egy ősz hajszálat a hajamból. Vagy inkább olyan 11 óra körül lehetett”, akkor az őszülésre, öregedésre vonatkozó kérdésére („Tudod-e, mit jelent ez?”) Iván azzal válaszol, „Hogy... átállították az...?”, azaz az óráátállításra utal. Ez a poentírozó, késleltetésekkel és csavarokkal operáló dialógustechnika a humor egyik leggyakoribb forrása. Egy másik a felvetődő témák túlbeszélése, a bennük, illetve körülöttük való toporgás, mint amikor Irma (a szomszéd felesége) balkezességgel vádolja Ilonkát, majd ezt a balkezességet a lábára (lábujjaira) is kiterjeszti. Az ismétlésből adódó komikum eszközeivel is gyakran él a szerző; például a helybeliek mindig kijavítják az orvost, amikor az a települést faluként emlegeti, akkor közbeszólnak: „község”. A trivialitások felnagyítása és a nagy horderejű dolgok bagatellizálása is állandó tényező a szereplők magatartásában, egymáshoz való viszonyában. Erre példa a néhai háziasszony macskájának korábbi elpusztításával foglalkozó epizód. Ennek kapcsán először az derül ki, hogy Iván anyja (a benti szobában fekvő Apa felesége) a macska halála miatt lett öngyilkos. Aztán a darab vége felé az is, hogy Iván az orvostól ellopott morfinnal ölte meg az állatot, mert az idegesítette az apját („túl sokat nyávogott”), s a vízbe fojtás vagy más halálnem helyett azért a mérgezést választották, „hogy úgy tűnjék, mintha végelgyengülésben múlt volna ki”. Mire az orvos azt kérdezi, hogy „mégis hogy múlta ki végelgyengülésben egy hat hónapos macska?”. Az anya öngyilkossága és a macska elleni merénylet önmagában és egymáshoz való kapcsolódásában is mélyen abszurd mozzanat, s ha önmagukban megrendítőek vagy elszomorítóak lehetnének is, egymásra vetülésükben olyan torzító fénytörésbe kerülnek, amely kölcsönösen groteszk komikumot kölcsönöz nekik. (Egy macska vélt elpusztulása Martin McDonagh *Az inishmore-i hadnagy* című darabjában nem öngyilkossághoz, hanem vérfürdőhöz vezet.) A fent említett sajátosságok mellett mindhárom darab állandó eleme, hogy a sze-

replők folyton pálinkát isznak, káromkodnak, a hétköznapi rutinjukban toporognak.

A *Bányavirág* öt szereplője közötti kapcsolati háló is furcsa gubancokba bonyolódik. Iván mintha a vele lakó féltestvére, Ilonka iránt is vonzódna, az viszont az orvosnak kelletti magát (s Mihály, ha nem lenne nő, meg is kérné Ilonka kezét). A szomszédasszony, Irma nyílt célzásokkal ajánlkozna Ivánnak, aki a darab végén az orvosnak elismeri, hogy szereti a nőt, de annak férje, Illés miatt nem fogadta az asszony közeledését. Ezekhez a kapcsolatokhoz tartozik a dráma két halálesete is: az egyik – még a történet kezdete előtt – az Anya öngyilkossága (a macska halála miatt), a másik a mű végén Illés öngyilkossága (aki a feleségének búcsúlevelében írja le elhatározásának okait). Az öngyilkosság gondolatáról, lehetőségéről a mű végén az orvos is beszél. A két öngyilkos temetéséről szóló beszámolók (az Anyáéről a darab elején, Illéséről a végén) a fekete humor példái. Az Anya temetésén Illés mozogni látta a koporsót, ezért azt kinyitották, s Iván anyja kiborult az útra. Illés temetésén pedig mindenki hullá részeg volt, a plébános például annyira, hogy „Illést háromszor is Szörényi Levente testvérünknek nevezte” – meséli Iván.

A darab elején Illés hírt hoz arról, hogy a községbe megérkezett Magyarországról a TV, mire Iván rögtön megkérdi: „Megint fel kell húzzam a székelyharisnyát?” A záró kép (epilógus) pedig Ivánnak a kamerába, székelyharisnyában mondott monológja arról, hogy itt a telepen ők hagyományos életet élnek, szeretik a hagyományokat, s hogy „jó itt élni, mert vannak ezek a gyönyörű hegyek, s a fenyvesek, s az a szar kicsi csermely is olyan szépen csobog, mint egy patak. [...] Itt minden olyan szép, mint egy álom. Mint egy álom. Ebben élünk mi benne. Igen. Ebben. (*Függöny*)” Mindez komikus és éles kontrasztban áll mindazzal, amit a darab mindaddig bemutatott, s rávilágít arra, hogy a mestersegesen létrehozott, táplált és manipulatív célokból fenntartott mítosz a mesészerű, idillikus erdélyi világról nem találkozik a tapasztalattal. Legalábbis ezzel a *Bányavirágban* színre vitt torzított tapasztalattal semmiképpen.

A *Bányavakság* helyszíne Incének, az ötvenes években járó polgármesternek és hasonló korú hűgának, Iringónak az otthona, a ház nappalija. Hozzájuk érkezik meg – Ince hívására – Florin, a román rendőr, akit Ince azért hívott, hogy a küszöbönálló polgármester-választás kapcsán riválisát, a szélsőjobbboldali Izsákot megakadályozza az indulásban, megvádolva azzal, hogy lopja a fát. Ince polgármesteri ténykedéséről a húga még a darab elején kijelenti, hogy „Te vagy a legszarabb polgármester, akit a föld a hátán hordott”. Kiderül, hogy a település is miatta veszítette el a községi státust, és minősítették vissza faluvá. (Fordított helyzet, mint ami a *Bányavirágban* volt.) A funkcióról egyébként Ince azt mondja, hogy „Gyűlölök polgármester lenni, az az igazság. De muszáj.”

A testvérpárhoz három vendég érkezik: az említett román Florin, betoppan a falubeli magyarkodó Izsák is, és váratlanul hazaugrik (busz helyett taxival) Kolozsvárról Ince lánya, Izabella, akiről úgy tudják, egyetem-

re jár. A testvérpár azért él egyedül, mert Ince felesége és fia egy autóbalesetben meghalt, a kocsit Iringó vezette. Iringó férjéről pedig hosszú ideig úgy tudjuk, kútba ölte magát, de a darab végén Florin a falusiakkal folytatott beszélgetésekből megtudja, hogy az alvó férfit Iringó verte agyon, és dobta a kútba, részben mert bántalmazta – aminek az arcán viselt nyomáról a rendőrnek korábban azt mondta, hogy az autóbalesetből származnak. A rendőr viszont elmondja, hogy megölte, a felesége a jeges úton megcsúszott, és a villamos levágta a fejét. Ez utóbbi a darab egyik legkomikusabb jelenete; a sok román szóval, hibás magyarsággal beszélő Florin beszámolójából Iringó alig ért valamit (a kötetben egyébként szójegyzék is található): „Jégre lépett, és becsúszott egyenesen a trámváj alá” – mondja a rendőr, de mivel a *trámváj* szót Iringó nem ismeri, személynek hiszi, aki levágta az asszony fejét. A rövidesen betoppaó Izabellának is ebben a hiszemben adja tovább a történetet: „Levagták a fejét, mint abban a copfos japán filmben.”

A faluban továbbra is mindenki iszik, pálinkát, a színen lévő szereplők is folyamatosan. A darab elején Iringó korholja Incét, hogy ebben a hónapban már harmincadszor itta magát hullarészegre (aki erre sosem emlékszik). Sok a faluban az öngyilkos, s mint arról Ince említést tesz, „a régiek közül már csak a doktor maradt, meg a féleszű Sánta Feri, meg a plébános, meg a plébános szeretője. A fiatalok pedig elmentek, s aki még nem ment el, az felakasztotta magát.” Az idézetben említett doktor a *Bányavirág* egyik szereplője volt, a plébános (és a „szeretője”) pedig a *Bányavízben* fog megjelenni. Izabella, Ince lánya is elmenő fiatal, őrá kiderül, hogy már nem egyetemista Kolozsváron, hanem három éve takarítónő egy hipermarketben. Most azért ugrott haza, hogy a szökéséhez pénzt kérjen. Az erkélyén füvet termesztett, és a letartóztatástól fél, ezért Olaszországba készül. Ince nem tud neki pénzt adni, így a lány lefekszik Izsákkal a szükséges összegért.

A dráma egyik nagyjelenete a magyar–román sérelmi licitálás. Korábban, még a sok pálinkától lerészegedve Ince és Florin együtt énekelnek, előbb egy román népdalt, majd a *Kossuth Lajos azt üzen* című magyart (amit Florin is jól ismer, csak azt nem érti, hogy „Mi az a kurva elfoglaltság, hogy nem akartok elmenni, amikor először üzen” – kérdi). Amikor azonban a darab vége felé Florin megfenyegeti Incét, hogy nem Izsák, hanem őellene fog feljelentést tenni, és Izsák megy majd a börtönbe, akkor elkezdene történelmi léptékben vádaskodni. Haladnak visszafelé az időben, hogy a magyarok vagy a románok kezdték-e a másikkal szembeni erőszakot, és kölcsönösen elvitatják egymás jogát az erdélyi földhöz. A végén már óvodások szintjén csúfolják és szidják egymást (mint személyt és mint népet). E sérelmi licitre végül Ince tesz pontot azzal, hogy Izsák segítségével, aki hátulról lefogja Florint, megöli a román rendőrt („többször beledöfi a kést” – áll az instrukcióban). Az ezt követő rövid záró jelenetben kiderül, hogy Izsák lett a polgármester, a hullát eltüntették, a falon Izabella érettségi fényképe helyett ott díszleg egy Nagy-Magyarország-térkép, és Ince újra indul a libákat kergetni, ami az egyik főbiája.

Csupa elfuserált élet: Incének fogalma sincs a lánya életéről, az állandó részegség következtében a fejét és a kapcsolatait sztereotípiák és közterek töltik ki. Azt hiszi, manipulálhatja a felsőbb hatóságokat, és pozíciójánál fogva többre képes, mint mások. Iringó belesavanyodott az özvegységbe, Incével nem egymás támaszai, hanem elsorvasztói, úgy emésztik egymást, mint egy megkeseredett házaspár. A három jövevény sem kevésbé kudarcos alak: a szélsőjobb oldali Izsák, akinek a Turul Zászlóalj Harcosai szervezet is túl liberális (s akit a darab végén polgármesterként látunk); a helyét nem találó, bűnelkövetésbe sodródó Izabella, aki szökve hagyja el az országot. És végül a látszólag legnormálisabb Florin, aki a többiekhez képest más értékrendet képvisel, ám sorsa ebben a közegben megpecsétlődik, merthogy agyonszúrják.

A trilógia harmadik darabjának helyszíne a paplak, ugyanabban a faluban. Itt lakik Ignác, a katolikus pap, vele a nevelt fia, a huszonöt-huszonhat éves Márton, a házvezetőnője, Irén, valamint a tűzvészben elpusztult házuk miatt ide befogadott tanító, István és annak tizenhat éves lánya, Imola.

A darabban kétszer fordul elő időugrás, mindkét alkalommal két hét. A nyitó jelenetben megismerjük a paplak két lakóját, a részegen a miseszöveget gyakorló és eközben folytonosan káromkodó Ignácot, a feledékeny házvezetőnőt, és kettejük párbeszédéből azt, hogy alig járnak a falusiak a templomba, s hogy Irénnek írt a lánya Amerikából. A jelenet végén Márton szalad be azzal, hogy ég a tanítóék háza.

A következő – két hét múlva játszódó – jelenetben a tanító és lánya a pap házában laknak, „az adventi koszorún két ép és két félig leégett gyertya”. A darab gerincét adó történetek egy éjszaka és a rákövetkező nap alatt játszódnak. Majd ismét eltelik két hét, a záró jelenetben „a koszorún leégett minden gyertya, a sarokban kis karácsonyfa”, a pap ismét prédikál, de itt most szenvedéllyel, mivel a beszéd alatt, a pulpitus mögött a nevelt fia, Márton éppen leszopja. Egy korábbi jelenetben a fiú kifakad, hogy őt a faluban a neve alapján senki sem ismeri, sem mint a paplak gondnokát, sem mint a pap nevelt fiát, hanem – mint mondja – „mindenki úgy hív a hátam mögött, hogy a plébános szeretője”. (Ezt a *Bányavakságban* már említették.) Emiatt senkiházinak nevezi önmagát, de szerinte „az, akit elsőáldozó korom óta leszopok minden reggel”, nála is nagyobb senkiházi. A mű végén a pap a városba siet a püspökhöz, hogy az simítsa el a tanítóék által ellene felhozott vádakat – s erre minden esély meg is van, mivel a püspök őt tízéves kora óta ismeri (ami utalás az Ignác és a püspök közötti egykori pedofil kapcsolatra).

Az elsimítandó bűnök egyrészt valószínűleg az említett homoszexuális viszony (bár az már oly régóta tart, hogy mi tenné ezt most aktuálissá), másrészt viszont a tanítóék meglopása. A tűzvészben a falubeliek – köztük a pap – a tanító feleségét hagyták benn égni a házban, a javakat viszont kihozták, így a darab során a paplak pincéjéből kerül elő a pálinkafőző üstje meg a tanító matracában rejtgetett pénze. Ezek miatt (is) tesznek panaszt. S hogy miért nem a rendőrséghez fordulnak? „Nem szeretik a rendőrt nálunkfelé. Nem is

származott abból soha semmi jó ebben a faluban, amikor valaki rendőrt hívott ide” – mondja Márton, ami közvetlen utalás a *Bányavirág*ban történetekre.

A közeg és a környezet ugyanolyan, mint a trilógia két korábbi darabjában. Alkoholizmus, öngyilkosság, és itt jön elő a tolvajlás is, amit mindenki művel az általános szegénység és nyomorúság miatt. Az új témák: a pedofília, a homoszexualitás és a nemi erőszak. A gyerekek papi megrontásáról általános gyakorlatként beszélnek, a pap és nevelt fia kapcsolata nyílt titok, a darab egyik jelenetében Márton megerőszkolja a tanító lányát (merthogy az, állítása szerint, egy református fiatalembertől terhes). A groteszk és túlzó ábrázolásmód miatt azonban mindez belül marad a komikus regiszteren, és nem fordul át tragikumba vagy megbotránkoztatásba – ahogy például, a felfokozott brutalitás, tengernyi vér és velő ellenére, Tarantino és a Coen fivérek filmjeiben s a McDonagh-drámák esetében sem.

A *Bányavíz*ben is van néhány zárványszerű jelenet, amely lazán kapcsolódik a történethez, viszont önmagában is igen hatásos. Ilyen, amikor a tanító elemzi Márton versét, elővezetve a magyartanári verselemzés sztereotípiáit és közhelyeit, kiindulva a szerző személyéből, és eljutva addig, hogy a hallott szöveg nem vers, mert nincsen benne rím. Aztán – késleltetett poénként – azt is meglátjuk, hogy ebben a közegben Irén, a cseléd az, aki (magában elolvassa a verset) természetes módon reagál a szövegre: „Szép vers. Kár, hogy ilyen szomorú. De szép.” Ugyancsak késleltetett – nem poén, de – információ, hogy Irén lányáról – akiről az asszony rendre elmondja, hogy Amerikában él, és levelét muto-gatja – egyszer csak elhangzik, hogy dehogyis él Amerikában, a szomszéd faluban rég felakasztotta magát.

A hazugság, önfelmentés, cinizmus, önpusztítás, a nacionalizmus, a pedofília témáinak megfogalmazásában Székely Csaba nem ismer tabut. A *Bányavidék*-trilógia bátran kérdez rá örök igazságoknak vélt közhelyekre, az önáltatás mélyén húzódó frusztrációkra, színre viszi az alkoholizmusban megnyilvánuló lassú és az öngyilkosságban kifejeződő gyors önpusztítás kultúráját, rámutat a hamis énkép és Erdély-kép kártékony hatásaira.

Mindhárom drámájában van valamilyen magyarázat vagy utalás, amely indokolja az adott darab címadását. A *Bányavirág* esetében Irma azzal kellett magát Iván-

nak, hogy „a bányák mélyén, repedésekben, eldugva mások előtt, bányavirágok vannak. (*Közelebb ül*) Ha azokat valaki felhozná a felszínre... csillogni kezdenének.” De a darab fő közege mégis inkább az, amit ezt megelőzően Iván mond az asszonynak: „Olyan vagyok, mint ez a bánya itten. Berobbantották a bejáratát, s nincsen már benne semmi, csak koromsötétség. A nagy semmi. Ha valaki beletekintene, megrémülne az ürességtől, amit ott lát.” A *Bányavakság* címe létező jelenségre utal, amelyről egy 2013-as interjúban Székely Csaba ezt mondta: „Olyanszerű, mint a hóvakság. De inkább arra a teljes sötétségre gondoljunk, ami mélyen a föld alatt, a föld gyomrában vehet körül. Angolul egyébként a »mine blind« »aranyláz« jelent, azt, amikor elvakít az arany utáni vágy. A *Bányavakság* esetében lényegében erre is gondolhatunk: a pénzért, a pénzhez vezető hatalomért folytatott harc, ez a gátlástalan, kíméletlen hajsza szintén elvakítja az embereket.”* A *Bányavíz*ben két helyen kerül elő a címbeli kifejezés. Először a Márton verse kapcsán, amelynek címe nincs, és a tárgy a tenger. A tanító így okoskodik: „A tengerről szólt. Hol látott ő tengert? Bányavizet, esetleg, azt láthatott eleget.” A másik helyen Márton arról a méregről beszél Imolának, amelyet egy ideje belecsepegtet a pap ételébe és italába. „Hát nem szenteltvíz, az biztos. Inkább a bányavízhez hasonlatos.”

Székely Csaba: *Bányavidék. Drámatrilógia* (Magvető, 2013)

* <http://www.e-nepujsag.ro/op/article/ha-r%C3%A9nk-t%C3%B6rb%C3%A9nyavaks%C3%A9g> – megtekintés 2013. július 31. Martin McDonagh az 1990-es évek második felében egy-két év leforgása alatt lett világszerte ismert első drámatrilógiájával és a *kriplivel*. Első magyar bemutatója 1997 októberében volt, 1998-ban három darabját játszották magyar színpadon. Mindez persze nem a világhír ismerve, csak jele annak, hogy milyen hamar jutottak el hozzánk a darabjai. Székely Csaba első „*Bánya*-drámájának”, a 2011-es *Bányavirág*nak eddig négy előadása volt, a másodiknak, a *Bányavakság*nak kettő. Az első darabból készült marosvásárhelyi bemutató 2012-ben a POSZT legjobb előadása lett, s a darab elnyerte a Színházi Kritikusok Céhe Az évad legjobb új magyar drámája-díját, a szerző megkapta érte a Szép Ernő-jutalmat is. A trilógia harmadik darabja első díjat nyert az Örkény István Színház területén és léptékében éppoly ígéretes, mint az angolszász helyzeti előny miatt nagyobb recepció közegre ható ír-angol szerző volt másfél évtizede. És Székely Csaba angol nyelvű rádiójátékkal való drámáiról debütálása kapcsán az is látható, hogy a nyelvi korlátok nem feltétlenül jelentenek akadályt.

www.szinhaz.net



A Falstaff a Salzburgi Ünnepi Játékokon

Silvia Lelli felvétele

ERKEL

SZÍNHÁZ
THEATRE

Erkel-Feszt

A Nagy Nyitány

2013 11 07-10

A MAGYAR OPERA NAPJA (NYITÓGÁLA)

ÁKOS – KARCOLATOK20 (KONCERT)

A KÉKSZAKÁLLÚ HERCEG VÁRA / MARIO ÉS A VARÁZSLÓ (OPERA)

ÁRNYALATOK (TÁNCST)

 OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ
HUNGARIAN STATE OPERA

www.facebook.com/operahaz
www.opera.hu/erkel