

Hermann Zoltán

Locus pauperum – avagy a költészet megöli a színházat

AZ ÉJJELI MENEDÉKHELY A NEMZETI SZÍNHÁZBAN

„[Oroszország] olyan gyümölcs, amely elrohadt, még mielőtt megérett volna” – mondta állítólag a II. Katalin cárnővel levelező Diderot. Ez jut eszembe a Nemzeti Színház *Éjjeli menedékhelyéről*, amikor Viktor Ryzakov poszt-posztmodern színházat látom. Valahogy nemcsak a gorkiji modernség zavarta össze (örökre) az orosz kultúra amúgy is nehezen megragadható időbeliségét, de a mi Nemzetünk is olyan képet mutat a mai orosz színházi világról (és önmagáról is), ami legalábbis zavarosnak mondható. Vajon mit mond a magyar nézőnek egy olyan *Éjjeli menedékhely*, amely nem engedi szembesülni őt saját Gorkij-sztereotípiáival, hanem szembesítés nélkül igyekszik kicserélni az egyik – ilyenkor mindig gyanakodnunk kellene, hogy: *felszínes* – olvasatot egy másik, önmagát *mélynek* aposztrofálóra? Ryzakov „poszt-posztsága” nagyon is hasonlít a mai Nemzeti Színház „poszt-poszt” programjára, ami mindig eléri azt, hogy a néző maximális empátiával viseltetik a színház új esztétikai *know-how*-ja iránt; és ez nem afféle erőltetett jóindulat. A Nemzeti tényleg olyan *hely*, amely azért van, hogy ott valami fontosat akarjanak közölni velünk.

És az a kép, amit a nyitó jelenetben, a játék megkezdését megelőző várakozásban, majd az előadás virtuóz fény- és térszobrászati műremekeiben most látunk: gyönyörű és lenyűgöző (Marija Tregubova és Alekszej Tregubov munkája). Gyönyörű, de hamis. Valami bomlás-szagot lehet érezni a Nemzetiben, pedig még nem láttuk a nagy, kánonfordító produkciót. A Gorkij-darab *sem* az: a harmadik előadáson már az erkélyesekkel töltik fel a földszinti széksorokat.

Arról már a kilencvenes évek posztmodern orosz teoretikusai, Mihail Epstejn és Igor Szmirnov is sokat cikkeztek – ők idézték annyit Diderot-t! –, hogy a reflektálatlanul együtt élő preszovjet, szovjet és poszt-szovjet modernség reflexiójaként működő orosz posztmodern átmeneti jelenség lesz, a reflektálatlanság előbb-utóbb megint „leuralja” a kulturális tereket, és a poszt-poszt, a posztmodern utáni új-reflektálatlanság egy monologikus, a barokk allegóriákra emlékeztető jelképzésnek adja majd át a helyét. Alighanem tényleg így lett.

Tregubovék barokkos *conzettója*, a kimozdított térsíkok, a színpad optikai csalódást keltő, megmagyaráz-

hatatlan mélysége, a színpadra rányitódó-rázáródó vetítőernyő csupasz, lomb nélküli ágkoronája (és az ágak gyökérszerű árnyéka a színpadon), a feketébe öltöztetett bábuk és a fehér hálóruhát vagy halotti inget viselő színészek, a színészek és a bábuk bizonytalan árnyékai a fehér pihével borított padlózat: szimbolikus térbe helyezik át Gorkij szövegét. (Ezt a látvány általi lenyűgözöttséget nem is könnyű elviselni: beugrik például, hogy a hálóköntöst és hálósipkát viselő, halottnak maszkírozott színészek éppen úgy néznek ki, mint a sírból előröppenő Cejtl nagymama a *Hegedűs a háztetőn*-ben, és ezen meg nevetni volna kedvem.)

Az előadás összetett, de azért elég egyszerű logika mentén kibontható szimbolizmus alapvetően a látvány felől közelíthető meg. (A szöveg is áthelyeződik egy másik értelmezői térbe, de erről később, az ugyanis a látvány által közvetített kódnak a következménye lesz.) Ryzakov rövid nyilatkozata a Nemzeti Színház november–decemberi magazinjában (17. oldal), hogy tudniillik mára „az egész világ menedékhellyé változott. A mi szegénységünk nem anyagi, hanem lelki”, meg is adja a kódját az előadás szimbolikus logikájának. Az anyagi, testi szegénység hiperrealisztikus, Gorkij–Sztanyiszlavkij-féle, (felszínes?) tradícióvá vált nyelvi és színházi provokációja helyett Ryzakovnál költői színházat látunk. A látvány inkább lenyűgöz, mint provokál. „Azért játsszuk el Gorkij drámáját, hogy felszabaduljunk, hogy megmentjük magunkat. Amiért a hívő ember imádkozik, azért játszunk mi is” – mondja még Ryzakov. Az *Éjjeli menedékhelyből* misztériumdrama lett, a misztérium azonban kirekeszti a nézőt az olvasatok pluralitásából, és csak egy, rögzített, szimbolikus-szagrális értelmezői síkon kapcsolja be az előadásba. Minden színpadi megoldás, minden szándékos ellentartás a Gorkij-darab színházi tradícióival szemben azt szolgálja, hogy ezen a szagrális olvasaton kívül minden más – szociografikus, pszichológiai vagy irodalomtörténeti – értelmezési lehetőséget lehetetlenné tegyen.

Így a kritikus sem lamentálhat azon, hogy a testi-anyagi nyomorúság megjelenítésének hiánya miatt elvész a Gorkij-darab ijesztő (magyar?) aktualitása. Láthatatlanná válnak a darab dialógusainak csoportl-



lektani – sőt, szociometriai pontosságú – belső utalás-hálózatai: lehet, hogy ma már idegenül hat a Gábor Andor-fordítás (az 1952-es, piros műbőrbe kötött, Lenin-összesekre hasonlító, dombornyomott Gorkij-képmásos kiadást olvasom), de ezt a színpadi lélektaniséget, a karakterek egymástól átvett, rejtett idézeteit, „idegrendszeri”, elharapott dialógusait, vagy azt, hogy senkinek nincs egy önálló gondolata sem, remekül adja vissza Gábor Andor. A Rizsakov-verziót nézve azon sincs értelme elmélkedni, hogy hogyan reflektált Gorkij a tolsztoji filozofikus rezonőrökre (Luka mint Platon Karatajev alteregója a *Háború és béke*ből), vagy hogy az *Éjjeli menedékhely* mi mindent ír újra a *Feltámadás* című, a Gorkij-darab bemutatója előtt három évvel megjelent utolsó nagy Tolsztoj-regényből. A Nemzeti előadása után haszontalan kérdés még a csehovinál is csehovibb Gorkij-dramaturgiára is rákérdezni. (Úgy tűnik, itt most *nem* fontos irodalomtörténeti tény, hogy Gorkij éppen Tolsztojnak olvasta föl, és Csehovnak postázta el a darab első jeleneteit 1901-ben.)

Ha olvasni kezdjük a drámát, akár az 1952-es kiadást, az akkurátusan leírt színpadképből, a tagolt, egymástól elrekesztett terekből kirajzolódik egy furcsa lélektani játék: a színészeknek Gorkijnál gyakran úgy kell megszólalniuk, hogy nem is látják egymást, hogy gyakran csak egy harmadik, egy mindkettejük által látott szereplő mozgásából, hanghordozásából következtetnek arra, mit csinál éppen a másik, és annak nem látható mozgására hogyan kell reagálniuk. A Kozma

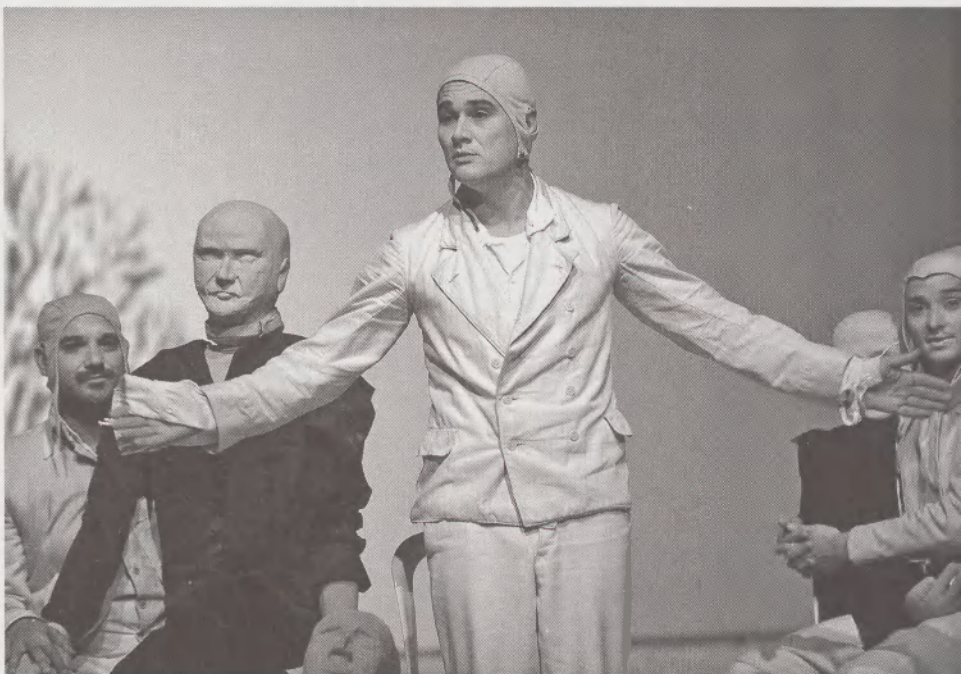
András-féle új fordítás/átdolgozás (?) nyersebb, pedig a színpadkép kedvéért költőibbnek kellene lennie – ám alighanem nincs is szükség a közvetítéseken alapuló lélektaniségre. Az előadásban játszott magyar szöveg szimbólumokat akar megjeleníteni, a tágas és átlátható tér stacionárius pályáin keringő szimbólumokat. Egyszerű jelentéstani oppozíciókat. Sötétséget és fényt; élő és halottat; az emberi test és a lélek színpadra vitt kettősségét – a színpadi koreográfiából, a bábukkal eljátszott agresszív mozgássorokból hamar rájövünk, hogy a bábuk vannak jelen testi valóságukban, az élő színészek pedig az egyes szerepek lelki nyomorúságaként; a bábu az elnyomított lélek idilli vagy idillinek hazudott múltja, vagy illuzórikus reményeinek megtestesülése. Rizsakovnál a menedékhely a purgatórium képe, ahonnan fel a mennyországba és pokolba is vezet út. A végső képben, a strandjelenet napfürdőzésében pedig eldönthetetlen, hol vagyunk: a pokol és a paradicsom képe azonossá válik. Valószínűleg ez zavar, hogy a képek általi lenyűgözöttség állapotából – értsem a lenyűgözöttség állapotát alávettségnek? – Rizsakov nem engedi kiszabadulni a nézőt; zavar, hogy nem tudok saját olvasatot létrehozni a Rizsakov-féle *Éjjeli menedékhely* elragadtatott, kváziszakrális eksztázisaiból, mert Rizsakov csak követni enged. Az előadás csak a rendezői koncepció mentén áll össze valamivé. Ha azonosultam Rizsakov monologikus jelhasználatával, akkor értem, mibe kerültem bele mint néző, ha nem azonosulok, értelmetlennek és egyszerűen unalmasnak tartom az egészet. Költői

színház, de nincsenek benne a szereplői ének egyéni hangjai, olyan, mintha ugyanaz az egy hang mondaná föl az átdolgozott Gorkij-szöveget. Olyan, mintha Rizsakov fejében ülve kellene olvasnom a darabot. Valóban, mintha „olvasó-színházban” ülnék, ahol a színpad elem vetíti azokat a képeket, amiket nekem egy, a szövegből kibogarázható allegóriaszorozatra összpontosítva, „mentálisan” látnom kellene. Rizsakov színháza akar az „olvasó” mentális képei helyébe lépni?

A gorkiji *Éjjeli menedékhely*ben van valami a dosztojevskiji polifóniából is: a saját nyelvén minden szereplő valami mást mond önmagáról és a világról, és a szerepek önértelmezései együtt, az egymással való interakcióikban jelentenek valamit, önmagukban pedig szinte semmit. Ez a polifónia van kicsit feleslegesen megsokszorozva Rizsakovnál a néma bábuokkal. Ezeket a megnyilatkozásokat – a lelkek beszédét – viszont hiba egyetlen, azonos kódban olvas(tat)ni. Hiszen minden szereplő mögött egy másik „sors”, egy másik bábu van. A költői színház koncepció egyetlen (olvasói-rendezői) individuum érvényességi körébe vonja össze a darab teljes szövegét, a színpadi jelenlét azonban ellentmond ennek, és megsokszorozza a szereplők (néma) én-rétegeit. Érdekes, de erőltetett a hosszú asztal mögé – az „utolsó vacsora” asztala mögé – ültetett menhely-lakók jelenete is, ahol sem az ülésrend (ki ül közepén?), sem az asztalvendégek száma (tizenötön vannak, két szereplő „felesleges”) nem illeszkedik a szakrális kontextushoz, a koreográfia pedig előbbutóbb itt is darabokra szedi azt a közös játékerteret, ahol a szerepek bibliai áthallásokkal felöltött konfliktusa megszólalhatna. Hasonló – és önleleplező – a záró jelenet tizenvalahány szólamú Nap-himnusza is: a kórus összhangzata nem hatástalanítja a színészi játék előadásbeli disszonanciáit.

Rizsakov *Éjjeli menedékhelye* – szövegszínház, költői színház. Megszünteti a situációk drámaiságát. A situációkat a megkoreografált tömegjelenetek helyettesítik, az egyes szereplők lírai monológokat szavalnak, nincsenek kapcsolatok színész és színész között. (Ez a lírikus hangoltság alighanem az orosz színház új nyelve. Lírai monológok vannak – az epstejni vagy szmirnovi értelemben is.) Az előadás képi és szövegvilága tökéletesen kettévál, még az előadás ritmusa sem a színészi összjátékból, kooperációból jön létre, hanem mintha egy, a rendező által felpörgetett tempójú – irtózatossággal száguld végig az előadás a darab szövegén –, virtuális metronóm ütéseit követné. Néha a színészeket is alig lehet érteni, csak úgy elszakatol a szöveg a nézőtér fölött.

Rizsakov költői színházának – és Kozma András magyar szövegének – van még egy síkja, ez azonban nem új értelmezést ad, csak bevezet a színpadi történések értelmezésére egy olyan második kódot, amely nem a Rizsakov-nyilatkozat programszerűségére hivatkozik,



Pál András, Trill Zsolt, Rácz József

hanem a „beavatott” befogadó teoretikus iskolázottságára. Az előadás test-lélek allegóriáinak sokasága ugyanis egy ponton túl egy absztrakt jelölő-jelölt dichotómiává, pontosabban a színpadkép fény-árny játéka miatt egy jelölt-jelölő-jelentés hármassá alakul át. Unalmas és eseménytelen az előadás azért is, mert ez a felismerés túl korán jön el, nagyjából azon a ponton, ahol Luka (akinek nincs bábu alteregója; nem tudom, létezik-e ennél szellemtelenebb megoldás!) megérkezik. Ettől a pillanattól kezdve minden színpadkép-változás szinte szótári precizitással olvasható, a Gorkij-szövegre épülő „képes bibliává”, színpadi *biblia pauperum* má változtatja az előadást.

Az előadás a szociológiai-lélektani kontextusoktól mentesített, metafizikus térben játszódik, a szöveg világában. Az előadás képsorai, megkomponált látványai a szöveg szóképeinek közvetlen „realizációi”. Tulajdonképpen kettős színrevitel zajlik a szemünk előtt: mintha egyszerre lenne jelen például az orosz és a magyar cím, a *Ha дие* (*A mélyben*) és az *Éjjeli menedékhely* színre vitt képisége, mert az orosz cím nem a társadalom *alatti* létet, hanem a szöveg *mélyrétegeit* képszerűsíti, a magyar címben pedig a *hely* (mint locus) nem az ábrázolt, szociális-referenciális térre, hanem magának a szövegnek a kitéüntetett, szimbolikus alakított poétikai-retorikai szegmenseire, *helyeire* utalna. Ez a *sola scriptura* elve Gorkijon demonstrálva.

Idézek még a magazinban megjelent értelmezési/használati utasításból: „Egy jó előadás azonban képes a látásunkat ismét tisztává tenni, hogy általa újra érzékelni tudjuk a valóságot.” Mit nem látunk tisztán? Hogy a Gorkij-drámában milyen költőiség van? Vagy azt, hogy „hiába keressük az igazságot a nagy fenyegetettségben, amit a pénz uralma jelent”? Ez egyszerű demagógia, közéleti és – talán így még súlyosabb – *színházi* demagógia. Népevelés. Azt jelenti: lenéz-

lek, néző! (Vagy ha cinikusabb vagyok: semmit sem jelent.)

A Rizsakov-előadás „egyértelmű”, és még saját allegóriáinak misztériumába is kézen fogva vezető üzenete – tehát mégiscsak zavaros. A kanonikus gorkijisztanyiszlavszkiji *Éjjeli menedékhely* sokkoló tapasztalati világa mögött kétségkívül ott van a szöveg költőisége, mert az orosz drámairodalomnak talán ez az egyik leglírikusabb szövege. Sokkal bonyolultabb – polifonikus – lírai konstrukció, mint amilyenek az előadás mutatja, és valóban nem is annyira iránydráma, mint ahogy a szovjet és posztsovjet értelmezéstörténet beállította: sem Luka, sem Szatyin nem szócsöve igazán Gorkijnak. De Gorkijnál mindez a *mélyben* van, a szöveg szociológiai és pszichológiai kontextusai mögött. A Nemzeti Színházban pedig kifordítják a darabot, csak a mélységet mutatják, ami ezáltal felszínre válik, és elveszíti a kontextusokkal való, értelmet generáló/provokáló disszonanciáit.

A Nemzeti előadása lényegében egy ismeretelméleti tévedésen alapul, de talán helyesebb – különösen a magazinban közölt szövegrészlet alapján – inkább ismeretelméleti agresszióknak nevezni azt, amit látunk. Nem is az a kérdés, hogy a néző „beavatottá” válik-e a darab nézése közben, hogy jelelméleti problémaként érzékeli-e Tregubovék látványszínházát, hanem az, hogy ha már idáig vezették, felismeri-e: éppen az előadás nem hagyja, hogy észrevegye a valóságot, hogy az előadás akarja megmondani a közönségnek, mi a valóság. A gyönyörű és lenyűgöző képek nem a saját, individuális valósága, hanem egy készen kapott valóság felé vezetik a nézőt. Egy tapasztalat nélküli, a hitre épülő valóság felé. Az még hagyján, hogy a rizsakovi poszt-posztmodern itt egy modernség előtti állapot felé mutat (kicsit megzavarodom: de hiszen Rizsakov is a Moszkvai Művész Színház rendezője!), de az esztétikai tapasztalat sokféleségének és egyediségének modern kori, esztétikai axiómáját is le akarja váltani. Kontemplatív, gyönyörködtető színházat állít a gondolkodó színház helyébe.

Az előadás színészei – most azt kellene írni, hogy „nem találják a helyüket” ebben az anti-színházban, de ez így óvatoskodás volna, hiszen egy jó színésznek tudnia kellene, miben vesz részt, vagy miben hajlandó részt venni – kivétel nélkül rosszak. Mindenki mást ért. Van, aki azért, mert nem érti, hogy a Rizsakov-konceptió mennyiben tér el a karakterszínészi játékmódtól: Tóth Augusztia Kvasnyája reménytelenül erőlteti a parasztos-cseléd intonációt. Van, aki azért, mert a többiekre akar koncentrálni, mint Szarvas József rendőre, és ezekből a kapcsolatokból felépíteni a szerepet, de ha a többiek nem adnak jeleket, akkor nincs miből Medvegyevet játszani. Van, aki egyszerűen nem rendelkezik olyan színészi képességekkel, hogy a szigorú és szolgai módon betartott utasításokon túl bármit felvállalhatna: sokadik darabban látom, hogy Szűcs Nelinek egyet-

lenegy arca van, és nem értem, hogy a szereposztók miért gondolják, hogy ez az egy arca mindenható illik. Előre megkövetem az említetteket és azokat, akiket nem vettem sorra, a kritikus etikett úgy tartaná, hogy mindenkiről legyen egy mondat – hát most nem lesz! Úgy látom, hogy nemcsak új törzsközönsége nincs a Nemzetinek, de társulata sincs. Miért is lenne, amikor mintha csupa vendégjátékot kellene játszaniuk a saját színházukban, mintha mindenki épp most, épp csak az *Éjjeli menedékhelyre*, kívülről érkezne. Nem a színészek tömegként való mozgatásának koncepciójával és még csak nem is a dráma drámátlánításának kísérletező szándékával van a baj. A nagyszerű egyéni képességekkel rendelkező színészekkel is meg lehet érteni, hogy egy-egy koreográfia részei, amiből nem lehet kitáncolni. A jó színész, ha fegyelmezett, ezt megérti. A Nemzetinek azonban mostanra annyira heterogén színészgárdája lett, ami ennek a „kollektív” színészi jelenlétnek a sikerességét is csak akadályozza. (Vagy kérdezzünk így: mi az oka, hogy ennyi idő után sem áll össze „lelkileg” egy társulat? Nem gondolom, hogy a Rizsakov-előadás a Nemzeti Színház paródiájába fulladna, de ez a darabbeli kétlakiság pompás leírása lenne az előre kódolt hibáknak.) A jó színész ugyanis tud(na) olyan szürke lenni, hogy alkalmazkodjon a koreográfiához, de a tanácstalan, rossz színész még szürke sem tud lenni. Az este legnagyobb csalódása Töröcsik Mari, aki női Lukaként teljesen észrevétlen és érdektelen. Nem tolsztojánus próféta, és nem az Antikrisztus, a destruktív gonosz, és annak sincs semmi értelme, hogy csupa halált hagy maga után. Mintha egy erőten pesti kisnyugdíjas nénit játszana, akin nem múlik semmi: szívfájdítóan leül a darab a jelenlétében. Tulajdonképpen valami színészi tragédia ez a jelentéktelenség. Súlyos felelőtlenség – csak nem tudjuk, kié. Rizsakov *Éjjeli menedékhelyét* csupa névtelen főiskolásból is meg lehetett volna csinálni, talán jobb is lett volna.

A Nemzeti, sajnos, becsapja az elfogulatlan nézőt, és még azt is, aki egyébként szívesen hagyja magát be-

Pál András és Szűcs Nelli



Schiller Kata felvételei

csapni a színházban. Az *Éjjeli menedékhely*ről is kiderül végül, hogy csak „technológiai” színház: szakmai alibizés, felelőtlen játék. Minden látszat benne – ez, színházról lévén szó, még nem bűn –, de a látszat mögött látszat-üzenetek vannak. Konfliktusmentes látszatok. A Nemzetiben folyton azt játsszák, hogy nincsenek konfliktusok, drámák, hogy a költészet minden konfliktust felülír, de arra mintha senki sem gondolna a stábben, hogy a „költői színház” nemcsak a drámát öli meg, nemcsak a nézőt idegeníti el a színháztól (esztétikai és marketing-szempontból is), de önmagát is felszámolja. Az *Éjjeli menedékhely* költőisége nem abban áll, amit az előadás színre visz, nem szabad a szöveg költői képeit összekeverni Gorkij lirizmusával. A Gorkij-

darab éppen attól költői, hogy az igazság – a szimbólumok mögé rejtett igazság – felismerhetetlenségéről szól. (Mindenféle igazságéről, a Luka-féle kvázi-vallásos igazságtól Szatyin agitatori igazságáig.) A kételkedés hősiességéről és tragikus következményeiről.

„Őszintén és megingathatatlanul gyűlölöm az igazságot” – írta Gorkij 1929-ben első felesége barátnőjének, Jekatyerina Dmitrijevna Kuzskovának, Genfben. Ha belegondolunk, Rizsakovék éppen azt nem értik, hogy ez a mondat az 1902-es Gorkijtől sem idegen, s hogy akár az *Éjjeli menedékhely*ben is benne lehetne. A színházban ugyanis az igazság kimondásánál csak egy dolog lehet költőibb vagy tragikusabb: az igazság elvesztése.

Gerold László

„Ó, te szép nevű magyar – magyar?”

A BÁNK BÁN ÚJVIDÉKEN

A sajtó nem mindennapi eseményt ígért, amikor hírül adta, hogy Urbán András, az utóbbi évek több jelentős kísérletező jellegű előadásának (*Könyökkanyar*, *Turbo paradiso*, *Urbi et orbi*, *Passport-trilógia*, *A kisinyovi rózsza*, *Marat/Sade*, *Neoplanta*, *Spanyol menyasszony* stb.) rendezője irodalmunk egyik legjelentősebb drámáját, Katona József *Bánk bán*ját állítja színpadra. Azt a művet, melynek szinte napjainkig nem volt szerencséje a színházzal. Hol a cenzúra akadékoskodott, hol, mint 1848-ban, a történelem mindennapi eseményeit szolgálta, majd évekre ismét a cenzúra tiltotta el, illetve csak otromba húzásokkal engedélyezte előadását, ezt követően nem sokkal viszont hőskről szóló ünnepi nemzeti drámává, kötelező házi olvasmánnyá merevítették. Értékeit, rangját megillető igazi színházi sikere sohasem volt. Ahogy a mű színházi életútját áttekintő Molnár Gál Péter fogalmazott (Ugocsa non coronat, avagy Bánk bán. *Mozgó Világ*, 1982/2.), olykor, elsősorban olyan hangsúlyos politikai pillanatokban, mint az ötvenes évek elején, a magyarságra telepedett idegenek elleni tiltakozásként, „ingoványos talajra épülő heves” előadásként lehetett értelmezni, aminek következményeként a politika le is parancsolta a Nemzeti Színház műsoráról. Akadtak aztán hibernáló szándékú rendezői próbálkozások, amelyek a mindennapi közgondolkodás elemi részeként kívánták láttatni Katona drámáját, vállalva azt a felelősséget, amit „egy, már szoborra

avatott nemzeti archedrámá gyökeresen másféle megközelítése” jelent (Sándor Iván: A százhetven éve fel nem fedezett Bánk bán. *Tiszatáj*, 1993/5.). A dráma modern olvasatát kereső Urbán András számára a *Bánk bán* rendezése olyan feladat, „amit – meg – kell [...] csinálni”, mert úgy érzi, „köze van ahhoz, hogy mit jelent ma ez a darab”, mely a „magyar drámairodalomban sérthetetlen ikonnak számít, holott nem az” (*SZÍNHÁZ*, 2014/10.).

És az eredmény? Egy rendhagyó *Bánk bán*-előadás. Egyaránt szokatlan azok számára, akik a mű ismeretében teljesebb történetet, az alakok lélektani ábrázolását, a drámai szituációk részletesebb felépítését, a drámai dikció retorikus fordulatait, nyelvének archaikusságát várták. De azok számára is, akik Urbán korábbi opusai alapján eleve a hagyományostól eltérő *Bánk bán*ra készültek fel, izgatottan várva, sikerül-e a történelmi tematikát és az időszerűsítő rendezői szándékot színházi műegésszé szervesíteni. Az előadás elsősorban a mű mai vonatkozásai iránt fogékony nézők elvárásait igazolta vissza, akik készek elfogadni, hogy a *Bánk bán* akár ürügyül is szolgálhat egy mai politikai színházi produkcióhoz. Azt azonban a dráma minél hiánytalanabb felidézését várók is kénytelenek fel- és elismerni, hogy Urbán nem csupán divatos színházi trendet követ, amikor aktuálpolitikai kérdéseket épít be az előadásba, hanem elgondolását jól végiggondolt koncepcióba ágyazza. A nyilvános színházi