

2005. JÚLIUS

XXXVIII. évfolyam 7. szám



Színház

342 Ft

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG
ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

Pelléas és Mélisande

Vesztett fejsze, Odüsszeusz Tours
Vesztett fejsze, Inspiráció 2005

Visky András:
A meg nem született
(dráma)



VILÁGSZÍNHÁZ:
ALVIS HERMANIS,
KORTÁRS DRÁMA

Színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG
ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET
XXXVIII. évfolyam 7. szám ■ 2005. július

ÉVADNAPLÓ

- Karsai György: VOLT EGYSZER EGY SZEZON III. 2

KRITIKAI TÜKÖR

- Selmeczi Bea: NAPFÉNYTŐL VÉDVE 13
Maurice Maeterlinck: Pelléas és Mélisande
- Deme László: SZEMBESÍTÉS 15
Sade márkí 120 napja
- Márok Tamás: AZ ELTÉVEDT ANGYAL 17
Mozart: A varázsfuvola
- Stuber Andrea: SZÍNE ÉS VISSZÁJA 19
Michael Frayn: Veszett fejsze
- Fekete Márton: BIZTOS JÓL ÜLSZ? 21
Odüsszeusz Tours
- Deme László: KÖLANYOMORÚSÁG 23
Lev Tolsztoj: A sötétség hatalma

TÁNC

- Halász Tamás: IFJAK A LÉTHATÁRON 25
Inspiráció 2005
- Tóth Ágnes Veronika: EGYEDÜL ÉS PÁRBAN 27
A Szóló és Duó Nemzetközi Táncfesztivál legjobbjai
- Kutszegi Csaba: FELMELEGÍTETT VASBALLADA 29
Ballada a vasgyárról
- Mestyán Ádám: AZ INTERFERENCIA DISZKRÉT BÁJA 30
Duettek testekre és hangszerekre

INTERJÚ

- Lőkös Ildikó: MEGHÍVÓ EGY TÉRBE 33
Beszélgés Árvai Györggyel

IN MEMORIAM

- Nánay István: FÉL ÉVSZÁZAD KRITIKUS TANÚJA 36
Kacsir Mária 1929–2005

VILÁGSZÍNHÁZ ALVIS HERMANIS

- Csáki Judit: HÉTKÖZNAPI ÖREGSÉG 37
A hosszú élet
- Nánay Fanni: NEGATÍV PROGRAM, POZITÍV CSODA 39
Beszélgés Alvis Hermanisszal
- Tompa Andrea: A MÁSIK, AKI NINCS 41
August Strindberg: Júlia kisasszony

VILÁGSZÍNHÁZ KORTÁRS DRÁMA

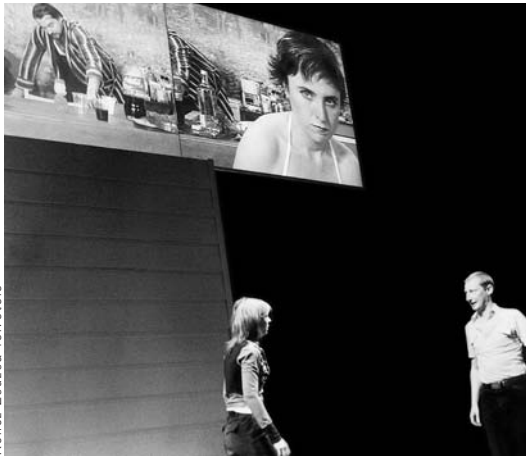
- Sanja Nikčević: CSINÁLJUNK ÚJ EURÓPAI DRÁMÁT 43
- Jonathan Shandell: KOLLEKTÍV DRÁMAÍRÁS 48
- Tompa Andrea: EGYENES BESZÉD 52
Orosz kortárs dráma
- Tompa Andrea: AKIK DIALOGIKUS FORMÁBAN ÉLNEK 58
Beszélgés a Presnyakov fivéreikkel
- Zappe László: KÖZNAPI ERŐSZAK – SZÜNETHÉLY 61
Kortárs Dráma Fesztivál Budapest

DRÁMAMELLÉKLET:

Visky András: *A meg nem született* (drámamelléklet)

A CÍMLAPON: Fátyol Kamilla (Mélisande) és Kálid Artúr (Pelléas) a Bárka Színház Maeterlinck-előadásában

Koncz Zsuzsa felvétele



Koncz Zsuzsa felvétele

A SÖTÉTSÉG HATALMA (TRAFÓ)



Dusa Gábor felvétele

BALLADA A VASGYÁRRÓL (DUNAÚJVÁROS)



Katkó Tamás felvétele

TERRORIZMUS (SZOLNOK)

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS

A szerkesztőség: CSÁKI JUDIT ■ CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár) ■ KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő) ■ KUTSZEGI CSABA (tánc) ■ SZÁNTÓ JUDIT ■ TOMPA ANDREA (világszínház, OSZMI)

Szerkesztőség: 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.

Telefon/fax: 214-3770; 214-5937; e-mail: szinhaz.folyoirat@axelero.hu

Kiadó: SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY, 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.

Telefon: 214-3770; 214-5937; www.lap.szinhaz.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: 3000 Ft – Egy példány ára: 342 Ft

Tipográfia: Kálmán Tünde. Nyomdai előkészítés: Dupla Studio

Nyomás készült: Multiszolg Bt., Vác

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma, a Nemzeti Kulturális Alapprogram, a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága támogatásával készül.



Megjelenik havonta
XXXVIII. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

Karsai György

Volt egyszer egy szezon III.

Gogol: A revizor

Vígszínház

2004. április 13.

Két rész, 21 óra 30-ig

Na, ez rosszabbul már nem is kezdődhetett volna: néhány napja megnéztem Jeles András *Ványa bácsiját*; el voltam bűvölve, teljesen levett a lábamról a sok marionettfigura, a rizsporos arcú, groteszk és szívszorítóan kiszolgáltató alakokból építkező költészet. Annyi szeretetet, megértés és a reménytelen életek felett érzett fájdalom van ebben az előadásban, amennyit utoljára (filmen)

Forgách Andrist kérdezem meg, tapasztalatai szerint lehet-e valamit csinálni, de ő is tanácstalan, kényes helyzet, a március 31-e valóban az előző válogató felségterülete. Fáj. De nem baj, biztosan lesz sok ennél is jobb előadás a szezonban, el is fogom felejteni, hogy most még könnyeket ejtek érte.

Ma este Vígszínház, Valló, Gogol számomra legkedvesebb darabja: ez így csak jó lehet. Vigasztalódni, korán jött sebeimre gyógyírt keresni megyek a Vigbe. Néhány órával később zúgó fejjel állok a körúton, s már tudom: ha ép ésszel akarom megúszni ezt az évet, le kell szoknom várakozásaimról, előítéleteimről. Első lecke: *A revizor* a Vígszínházban bűnrössz előadás. Értelmezés nélküli helyzetgyakorlatsor. Pedig a díszlet sokat ígérő: az aktahegyektől körülvevett, majdnem arénabelső tér, amely lehet tanács-



Schiller Kata felvétele

Jelenet A revizor vígszínházi előadásából

A kis Valentinóban éreztem. Jelesnek a Monteverdi Birkózókört a magyar színházi élet meghatározó erejű központjává kellett volna tennie, és akkor ma (talán) nem itt tartanánk. Hogy ez miért nem így történt, nem tudom. Lelkesedésemet Vajda Márta szomorúan kénytelen lehűteni: március 31-én (!) volt a bemutató, nem válogathatom, szabály az szabály. És Csengery Adrienne is látta az előadást, nem szerette, tehát felejtsem el. Még futok egy kört,

.....
A naplóorozat I. és II. részét májusi és júniusi számunkban közzöltük. (A Szerk.)

rem, lakásbelső, udvar és minden, amire éppen szükség lehet. Játshatna végig, hiszen a nép (*az istenadta*) fölülről, oldalról, körbe-körbe megjelenik időnként, hogy ezt-azt bekiabáljon, sőt bedobáljon – de amikor már harmadszor, mondhatni, rutinszerűen tűnnek fel, akkor kényelmetlen ismétléssé, üres közhellyé kopik a játék. Ráadásul rossz érzéseket kelt nézni-hallgatni e meglepően fegyelmetlen statisztériát. Olyan olcsó, kiszámítható és hatásvadász minden. Repkedő-szállongó papírok töltik majd be a végén ezt a teret, s bár ez is előre kiszámítható, mégsem csúnya, ha

a jelenetnek dramaturgiai szerepe volna. De nincs. Mindehhez a legrosszabb meglepetés (Valló szokatlanul gyenge teljesítményén kívül): hihetetlenül fegyelmezetlen színészek. Kern – ha nem látom és hallom, nem hiszem el – alig tudja szövegét. Nem tehetek róla, én már csak ilyen vagyok, empatikus érzésem a színészeké, akik a bőrüket viszik a vásárra minden este. Tehát én ott, a nézőtérben leizzadok, hátamon futkároz a hideg, és görcsösen markolom a szék karfáját, hogy jaj, csak jusson eszébe az a fránya szöveg, nehogy botrány legyen, egyáltalán, segítsenek már neki ott fenn. Ám felesleges aggódnom, mintha mi sem történt volna, művész úr kivágja magát, mond valamit, ami ugyan szemmel láthatóan nem végszó a partnernek, de oda se neki, ő már jól van, köszöni szépen, most már nekiláthat kedvenc foglalatosságának, a közönség vizslatásának. *Olyan honthyanásan*, huncut kis mosollyal szája szegletében legeteti szemét az ő *drága kis közönségén*, és annyira, de *annyira* helyes, ahogy civilben (is) itt van! Isten bizony, én még ilyet nem láttam. Mint aki egy vállalati ünnepségen fellépve a kolléga szakikat ellenőrzi a nézők között. Bár azt hiszem, ott ezt nem hagyják a többiek. Itt lehet, mindent lehet, pedig napnál világosabb, hogy a művész úr *nagyon nem* része a Valló rendezte előadásnak. Ő a sztár, aki vágja és kiköveteli az őt megillető szeretetet, a kollégák, a rendező, a darab pedig le van szarva. Én meg látom, hogy szétesik az amúgy sem túlságosan feszes, fegyelmezett előadás.

A jelenetek komótosan következnek egymásra, ki és be, megál-

lunk, elmondjuk a szöveget (már aki tudja), aztán váltás, semmi szereplőkapcsolat, konfliktusfelépítés, feszültség, összecsapás, tét, jellembrázolás. De van, aki ettől még jól érzi magát. Aztán a jelmezek. A kitömött testek nem lennének (önmagukban) rosszszak, ha valamiféle értelmezés részét képeznék – mit tudom én, ha belső torzulások képbe fogalmazásai lennének, vagy *akármí*; csak érzékelni lehetne a primer nevetetési szándékon túl is alkotói beavatkozást. Néhány héttel később azután Lille-ben (pontosabban a belgiumi Tournai-ban, ahol a lille-i nemzetközi fesztivál „kihelyezett tagozata” működött) szembe találtam magam a litvánok remek *A revizorjával*, s benne a *testkitömés* átgondolt, jelentéssel felruházott változatával. Úristen! Csak nem innen vette Valló az ötletet? Az az előadás humorral, étellel teli, pompás este volt. A korrupt falusi tisztségviselők mindegyike mulatságos-ormótlan testrészekkel gyarapodott, és mindez helyénvaló volt, az üzemi étkezde, konyha, ebédlő helyszínek mint a szocializmus korában (úgy 1960–1970 körül) játszódó történet meghatározó színterei mintegy *megszülettek* ezeket a torz figurákat. (Lásd a rendezőről, Alvis Hermanisról szóló Világszínház-rovatot – A Szerk.) A Vígyszínházban sztárkodó színészek mórifikálják magukat, bohóckodnak, és keresik a (könnyű) sikert. Na jó, felejtjük el, biztos sok jót fogok még itt látni az év során. De azt itt és most szomorúan meg kell állapítanom: a társulat jó része számára messze még az út vége; egy *Zsótér (A kaukázusi krétakőr)* tényleg nem csinál nyarat.

William Shakespeare: A makrancos hölgy

Vidám Színpad

2004. április 30. Két rész, fél tízig

Majdnem nézhető első felvonás! Igaz, sokat ront az összképen, hogy a színészek egy része – túlnyomórészt a gárda megörökölt tagjai – olyan *vidám színpados* játéktípusban vannak jelen: széles gesztusok, patetikus felkiáltások, poénra kihúzott mondatvégek, nézők felé kifordultan végigjátszott jelenetek, miközben a partner valahol a háttérben kétségbeesetten várja, hogy létrejöjjön közöttük a színpadi kapcsolat, néhányan (különösen Verebely Iván) az idősebb generációhoz tartozók közül, ha éppen nincs szövegük, a közönséget fürkészik, keresik az ismerősöket. Ha már összerázódik a gárda, ez majd nyilván megváltozik. Jelenleg van néhány valaha talán jobb napokat látott, mára azonban reménytelenül tehetségtelennek látszó színész (Gáti Oszkár, Simon Kornél, Szakács Tibor), s ez engem mint nézőt bizony erősen próbára tesz.

De Vanda jól dühög, és valami pislákol Kárászban is. A második részre viszont minden kifúj, összevisszaság, rohangálás, szövegmondásszinten iskolás igyekezet, rossz hadarás. Dramaturgiailag megoldatlan marad, hogy miért olyan Kata, amilyen, még kevésbé, hogy mitől változott



Kosztolányi Gábor felvétele

Kovács Vanda és Kárász Zénó

meg. Hasonlóképpen elmarad Petruccio jellemrajzának felvázolása, a shakespeare-i filozofizálásból kifejezetten zavaros *macsó-darab* született. A befejezés egyenesen botrányos, a közönség nem tudja, mikor van vége az előadásnak. Hol itt a rendezői ötlet (már-mint az egészben)? A díszlet kivitelezése silány, az összkép közhelyes, a jelmezek riki-tóak, erőszakosan jellemfestő képek szeretnének lenni, ugyanakkor kifejezetten kényelmetlennek látszanak (Gidró Katinka amúgy nagyon tehetséges alakításán sokat ront a folyamatos, ruhájával folytatott küzdelem).

Jó: Kovács Vanda (szegény), Újlaky Dénes (ő hogy kerül ide?!).

Martin McDonagh: Vaknyugat

Pesti Színház
2004. május 27.

Erősen közepes darab, jópofa – nem jól használható – tér, néhány rendezői ötlet, két remek színészi alakítás (Epres, Hegedűs D.), vérlázítóan fegyelmezetlen-trehány műszaki-szcenikai személyzet (kellékek nem működnek – gázrezsó, asztal stb.), ami kínos improvizálásra kényszeríti a színészeket. Hosszú. Rossz. Arra nagyon kíváncsi lennék, mi van egy-egy ilyen botrányos, a színészeket kínos helyzetbe hozó este után. Álmaimban azt látom, hogy ilyen estéken őrjöngő rendezők, magukból kikelt színészek kergetik végig Budapest utcáin a műszaki személyzetet a színházból felháborodottan távozó nézők ovációja közepette. Ehhez képest néhány nappal később összefutottam Csonka Szilvivel, aki csak legyintett, és azt mondta, hogy hiszen ez semmiség, a fiúk (mármint Epres és Hegedűs D.) nagy rutinnal (!) oldják meg az ilyen helyzeteket. Hm. Én még élénken emlékszem azokra a kaposvári, majd katonabeli estékre, amikor Ascher egy zseblámpával a kezében mint baljós árny feketéllett valamelyik hátsó oszlop mögött, és ha nem úgy ment minden, ahogy annak mennie kellett, bizony belehasított egy fénycsík az „éjszakába”, és a megcélzott színész vagy a „háttér” tudta, előadás után nem virágcsokor várja az öltözőben. És akkor még a műszakról nem is beszélünk. De azt sem tudom elképzelni, hogy Zsótérnél vagy Schillingnél ilyesmi – *következmények nélkül* – előfordulhatna.

Epres Attila és Hegedűs D. Géza

Koncz Zsuzsa felvétele



Vaknyugat (2)

Pesti Színház
2005. február 2.

Most összefogottabb, jobb az előadás! A dramaturgiai lezáratlanságon azonban nem lehet erőszakosabb beavatkozás nélkül javítani; nyilván ezt érezték az alkotók is, hiszen most jó húsz percet rövidebb az este, mint tavaly májusban volt, s ez feltétlenül jól

tesz az összhatásnak. A Pesti Színház közönsége viszont nagyon vegyesen reagál Varró Dani szövegére: a „csúnya szavak” hallatán jól érezhető az elutasító döbbenet; ez a reakció az első részben alig-alig oldódik, így nem meglepő, hogy sokan elmennek a szünetben. De aki marad, az lelkesen ünnepel a végén, ami érezhetően nagyon jólesik a művészeknek. Epres Attila remek, Hegedűs D. a második részre jön igazán bele. És a műszak is megemberelte magát (mármint májushoz képest, mert azért most is vannak apró zökkenők).

Eisemann Mihály – Szilágyi László: Én és a kisöcsém

Városmajori Szabadtéri Színpad
2004. június 19.

Habkönnyű bugyutaság kedves előadásban. Tehetségesek, sok hiányosság: lányok hangja csúszkál, táncok-mozgások nincsenek eléggé összehangolva. Borzasztó, „szegényházi” díszlet, zörgő-zötyögős hangosítás. Jó szójátékok, poénok; *Titanic*-utalás! Lehetne belőle jó előadás csinálni: sok idő, munka és pénz kellene.

Beaumarchais: Figaro házassága

Keszthelyi Nyári Játékok
2004. július 31.

Egyáltalán, furcsa a színpad, dramaturgként jelöli Puskás Tamást, aki a tervezett bemutató előtt tíz nappal látta a produkciót, azonnal szívéhez is kapott, majd rövid úton kipendürítve Méhest újrarendezte az egészet. Ezt az előadást láthatja Keszthelyen, a Festetics-kastély csodálatos ősparkjában a nagyerdemű. Radnai Annamária néhány nappal korábban felhívott, hogy talán ne nézném meg az előadást ebben az „egy hete próbálunk”-állapotban. Majd később, a Vidám Színpadon, mondjuk, októberben. Sokra tartom Radnait, de neki sem tudok mást mondani, mint amit annak idején (még áprilisban) ugyanezen színház hasonló megkeresésére – akkor az igazgató úr személyesen kért –, hogy tekintene el *A makrancos hölgytől*: nem tehetem. Merthogy, ugye, előadás van – az alkotók *létrehoztak egy előadást* –, nézők is vannak (lesznek), ám én, privilegizált helyzetemnél fogva, nehogy má’ félkész (alig kész, jajderossz-állapotú stb.) munkát lássak. Továbbra sem

értem ezeket a minden bizonnyal jó szándékú figyelmeztetéseket-felkéréseket: higgadtan végiggondolva nyilván egyik kolléga sem tartaná elfogadhatónak (ha másért nem, hát pusztán etikai okokból!), hogy – az orwelli rendszer parafrázisával – bárki is létrehozzon *közönséget és fontosabb közönséget!* Csakhogy most már kezdem azt gondolni, lehetséges, hogy a helyzet rosszabb, mint első pillantásra tűnik: lehet, hogy színházaink általános erkölcsi állapotáról vallanak ezek a valóban jóindulatú, baráti figyelmeztetések? Lehet, hogy bevett szokás némelyeket értesíteni, hogy „bocs”, most ne gyere, majd szólunk, ha nézhetők leszünk!”?

Izgalom, kaland, váratlanul izgalmasan alakult az este, ha nem is a Beaumarchais-darab miatt. Úgy a negyvenedik perc táján sötétség borult a parkra. De olyan igazi, éjfekete, hangulatos sötét, amilyenre romantikus éjszakákon az efféle kastélyparkokban igazán vágyik az emberfia (-lány). De most nem erről van szó: egyszerű, szomorú áramkimaradás, minden szabadtéri színház (egyik) fenyegető átka. Színházban vagyunk, tehát az első reakció óhatatlanul az, vajon nem szándékos, „megrendezett” sötétségről van-e szó. Vigjáték esetében ez különösen kínálkozó megfajtás, és van is a színen lévőkhöz hajlam arra, hogy mentse a helyzetet – éppen Létay Dóra és Varga Zoltán egyik házastársi veszekedése zajlik. De nem, ez itt most éles helyzet, tényleg nincs fény, pedig kellene. A művészek – komoly lélekjelenlétről tanúbizonyságot téve – a töksötétben is folytatják egy darabig a jelenetet, s bizony kell vagy fél perc, mire a szituáció világossá válik – hm, pardon a szóviccért, éppoly szándéktalan volt, mint maga az áramkimaradás –, ők pedig megadják magukat a sorsnak, és Varga rezignáltan bejelenti: „ezt majd innen folytatjuk.”

Innen kezdve azután lázas versenyfutás kezdődik az idővel – ugyanolyan, mint amikor szabadtéri előadáson elkezd esni az eső: meddig lehet helyben tartani a közönséget? És biztos vagyok benne, hogy ebben a szituációban a színháziakat nem az anyagiak hajtják, nem a belépők visszafizetésének réme lebeg első sorban a szemük előtt. Láttam ezen a nyáron Zalaegerszegen, amint Bodolay Géza a gyakorlatilag nulla nézőszámúnak kinézű előadás előtt öt perccel – merthogy addig zuhogott az eső – rimánkodott az égiekhez, hogy játszhasanak. Legalább nekünk, hármunknak, akik dacolva az elemekkel ott dideregtünk a színészekkel együtt.

Azt már csak mellesleg jegyzem meg, hogy Bodolay utóbbi időben készített előadásai közül messze ez az *Amphitryon* a legjobb. Ha ilyen formában lesz az egész szezomban (készül egy *Rómeó és Júliára* meg egy *Szeget szeggel*-re és valami osztrák botránydarabra is Debrecenben), akkor esélyes lesz a POSZT-ra.

Nyilvánvalóan belejátszik ezeknek az éles helyzeteknek a kezelésébe a nyári színház mint speciális, a közsínházi helyzetektől különböző élmény. Keszthelyen más a kiindulópont, mint Zalaegerszegen volt: itt már megy az előadás, amikor „beüt a ménkö” a ránk boruló sötét képében (ismét szóvicc, immár képzavarral dúsítva; fejlődöm). És akkor kipattant – pontosabban kibotorkált, de ez itt ugyanaz, hiszen alig lehetett látni – Magyar Attila, és elkezdte a saját szakállára szóval tartani a közönséget. Ültünk a sötétben, és a színész a legszebb antik ókomédia-játszás, a vásári komédia, a mimosz és az atellana műfajáig visszanyúlva *improvizált, bohóckodott, egyszóval: szórakoztatott.*

Ekkor a meglepetés, a színpadi hatás (és a néző–színész cinosság!) alapeleme az, hogy a szerepet alakító színész kilép az erre az estére magára öltött ruhából, és ott áll előttünk civil-„meztele-nül”. Nagy lélekjelenlét, intelligencia, kurázi és komoly szakmai elhivatottság kell ahhoz, hogy ilyenkor egy színész magára vállalja az este megmentésének – vagy a végleges bukásnak! – felelősségét. Voltaképpen majdnem mindegy volt, miket beszélt össze Magyar Attila: volt ott szellemes és lapos, blőd vicc, szakmai önvalломás és önéletrajzi anekdota, sikamlós, végül már-már malac-trágár történeteskék követték egymást jó tíz percen át. Ha kezdetben érezhető volt is némi értetlenség-csodálkozás a nézőtérben (hiszen mégiscsak a *Figaro házasságára* jöttünk, nem pedig Magyar Attila szólóestjére), ez hamar átadta helyét valami cinkos öröme; senki nem akart hazamenni, hagytuk, hogy egy új játék részesei legyünk. Sajnos valaki valahol a háttérből leállította az improvizációs magánszámot. Pedig kíváncsi lettem volna, meddig bírja, meddig bírjuk fenntartani ezt a kiélezett szituációt. Merthogy a sötét mindvégig megmaradt, s csak a kényszerűen előrehozott szünet után, már jól benne az ideiglenes fényforrásokkal (fáklya, valahonnan előkerített reflektor) úgy-ahogy láthatóvá tett második rész alatt állt helyre a fényszolgáltatás. Magyar Attila visszaalakult Figaróvá, s természetesen ő aratta a végén a legnagyobb tapsot...

Beaumarchais: Figaro házassága (2)

Vidám Színpad
2004. december 29.

A körülmények kiszámíthatatlansága folytán – *A filléres opera* tegnapelőtti elmaradása borította fel az e heti programot – előzetes bejelentkezés nélkül estem be az előadásra. Pótszékes telt ház, a nyári produkciónál több nagyságrenddel gyengébb előadás. Kétszer negyvenöt percbe sűríteni ezt a kavargó, több szálon futó, poénokra kihegyezett vigjátékot kockázatos vállalkozás. És sajnos, és még mindig: a színpadi technika, a „kiszolgálószemélyzet” már-

már bámulatra méltó fegyelmetlensége. Kísértetiesen ugyanúgy dől össze majdnem a díszlet, mint nyáron, Keszthelyen: a nyitó képben Varga Zoltán nagy dérral-durrall becsap egy ajtót, ami ettől majd kifordul helyéből, s rövid habozás után szomorúan kezd lengedezni, láthatóvá téve mindazt, ami mögötte (nem igazán a közönségre tartozóan) történik. A publikum ószinte érdeklődésétől kísért, hosszú, pánikba hajló küzdelem indul az álnokul elszabadult ajtószárnnyal, miközben persze az előadás is folytatódik. Jóval később a jobb oldali ajtó is elszabadul, végül a gardrób is megunja, hogy csak úgy használják, hát az ő ajtaja is megmakacsolja magát, s az istennek sem akar becsukódni, illetve a kívánt pillanatban kinyílni. Kínos.

Karády Katalin dalaiból Egri Márta sanzonestje „Az a perc...” címmel

Szentendrei Teátrum, Művészet Malom
2004. augusztus 7.

Szűk egy óra, tömény Karády-dalest. Valahogy olyan elsietett az egész, mintha nem döntötték volna el az alkotók, hogy sanzonestet csinálnak-e – ez esetben Egri Márta learathatná a Karády-dalok és -nosztalgia gyümölcseit, de ezt nem teszi (teheti), mert oly

sebesen követik egymást a számok, átkötések nélkül, hogy az egyébként „tapsra kész” közönség soha nem jut szóhoz (tapshoz). Marad a másik lehetőség, a musical-est, ahol dramatizált történetet látunk, sok zenével. Utálnak is erre jelek: szerelmi történet épül a Nő és a Férfi között – ha jól számoltam, Mertz öt dalban szerepel, de ezenkívül is játszik, jelen van, reagál-kezdemenyez a sanzonokból kirajzolódó (természetszerűn sablonos, közhelyes) szerelmi történethez. Csakhogy ehhez viszont soványka a drámai alapanyag, tehát vagy bátrabb dramaturgia (dramaturg a színpad szerint nem vett részt az előadás létrehozásában), vagy agresszívabb rendezés (értsd: a sanzonokból kirajzolódó világ ironikus-humoros-tragikus ábrázolása) kellett volna. Mintha lennének is ilyen

kísérletek időről időre: játékos kergetőzés, tárgyakkal való játékok (apropó tárgyak: a színpadkép kifejezetten kellemes, jó, szép, ám mindebben elévülhetetlen érdemei vannak a szentendrei Malomnak mint bejátszható térnek).

Minden kifogással együtt alá kell húzni, hogy élvezetes előadást hoztak létre az alkotók. Kicsit több végiggondolás, kicsit több ötlet kellett volna, és akkor a produkció komolyan szóba jöhetne a POSZT-ra válogatható darabok között. (Nem szorosan

ide tartozik, de azért elmondom: hazafelé azon merengtem, vajon hetven-nyolcvan év múlva lesz-e Koncz Zsuzsa-est, öreg nénik és bácsik elmennek-e majd ifjúságukat, a hajdanvolt kort megidézni?)

Megjegyzés: miért nem szerepelnek a színlapon a dalok zeneszerzői és szövegírói? Ők nem fontosak? Slendriánság, de arról árulkodik, hogy bizony önző, egoista is lehet a színész, a rendező. Csak az van, csak az fontos, amit ő csinál egy produkcióban.

Shakespeare nyomán Hajdu István és Magyar Attila: A szószegő szerelmesek, avagy a lóvátett lovagok

Szentendre, Duna-part, udvar

2004. augusztus 13.

Furcsa dolog a színház. Itt nem elég tehetségesnek lenni, mert ha nincs lehetőség a kibontakozásra, a tehetség folyamatos fel- és megmutatására – színész esetében: ha nem kap olyan feladatokat, amelyek lekötik, szerepeket, amelyek kielégítik léte alapját, a sikervágyat –, akkor a művész maga veszi kézbe sorsát. Jó esetben ilyenkor összeáll egy csapat (író, rendező, dramaturg, színészek stb.), és megszületik a produkció. Optimális esetben valahol be is fogadják, és jöhet a közönséggel való, hön áhított találkozás. A nyári színházi kínálatot elnézve egyre inkább az a benyomásom, hogy az előadások jelentős hányada ennek a ki nem elégített, elsősorban színészi ambíciónak köszönheti megszületését. Aztán ez az egyébként tiszteletre méltó ambíció vagy borzasztó eredményre vezet (idei példák: *Mandragora*, *A bolygó hollandi*), vagy vállalható, tisztességes produkcióra (például az Egri Márta–Mertz Tibor-féle *Az a perc...*). Csak zárójelben: nem vagyok annyira naiv, hogy ne tudnám, túlmutat e jelenség a nyári szezonokon; vannak hosszú távú hitbizomány-színházak (tudom, a kőszínházakig is el lehetne menni e kérdéskört érintve, de én most nem erről beszélek), ahol a megalakulás pillanatában még talán ilyen, egészségesnek nevezhető tenni akarás (is) munkálhatott a művészekben, azután telnek-múlnak az évek, és egy-egy „alkotóműhely” léte kőbe véssett, változtathatatlan hagyománnyá válik, tökéletesen függetlenül a létrehozott előadások színvonalától. Személyi kapcsolatok, szövevényes, oda-vissza szívességek, a be nem avatott számára érthetetlen összefonódások tartják életben az ilyen „alkotóműhelyeket”. Emblematis elrettentő példa az effajta színházcsinálásra a székesfehérvár-gorsiumi tavaszi–nyári előadások egyszemélyi hitbizománnyá avatása, Pécsi Ildikó görögdráma-sorozata. Színvonaltalanság, valahol a múlt század közepe táján leragadt színházesztétika, bántó felületesség a színpadra állításban, a művek siralmas meg nem értése, rossz színészvezetés. Íme, kész a (gorsiumi) leltár. Ez a mélypont. Régóta vallom, hogy nincsen rosszabb és veszélyesebb, mint a lelkes és szorgalmas tehetség-telenség, különösen, ha az az érvényesüléshez szükséges kapcsolatrendszerrel és ambícióval párosul. Kifejezetten szimpatikus a bár lusta, de okos és tehetséges ember, aki egyszerűen, ha nekidurálja magát, akár zseniális dolgokat is létre tud hozni. Gorsiumban hajmeresztően rossz, kifejezetten közönségriasztó *Antigoné*-, *Helené*-, *Lüszisztraté*- stb. -előadások kerültek ki a művésznő keze alól az elmúlt évek során. De nem volt mit tenni, valakik valamikor valamiért az ő hitbizományává tették Gorsiumot, ezt a festői szépségű, remek szabadtéri színházat, és ő – mint ezt több fórumon is kifejtette – szerelmese az antik, görög színháznak, tehát rendíthetetlen elszántsággal újra és újra megtámadja a klasszikus görög színház remekét, és magabiztos hozzá

nem értékkel teszi őket élvezhetetlen silányságokká. Én éveken át próbálkoztam kritikáimban felhívni a figyelmet ezen előadások minősíthetetlen színvonalára, mi több: káros mivoltára, elemeztem a legdurvább szakmai hibákat, érveltem e helyzet tartóhatatlansága mellett – mindhiába. Falra hányt borsó.

A Hajdu István–Magyar Attila páros Shakespeare ihlette előadása egészen más kategória, már csak a szerzőpáros szakmai színvonala miatt is. Két nagyon tehetséges színész elhatározta, hogy feles energiáit, ki nem használt színészi (rendezői!?) ambícióit saját produkció létrehozására fordítja. Találtak alapanyagot (egy Shakespeare-vigjátékot), és munkához láttak. A problémák ott kezdődnek, hogy szemmel láthatóan nem vették igénybe dramaturg, írástudó ember segítségét, csinálták, ahogy jólesett nekik, kettőjüknek. Hogy miért döntöttek e módszer mellett, fel nem foghatom. Merthogy a darabírás, a párbeszédírás, a jelenetfelépítés, a drámaszerkesztés *szakma*. Amihez nem kell feltétlenül értenie egy színésznek – arról persze vitatkozhatnánk, be kellene-e avatni, legalább az alapismeretek szintjén, a színészeket e szakterület rejtelmibe; szerintem igen, de ezt most hagyjuk –, ám az elszorító, hogy nincs annyi önkontroll e kitűnő színészekben, hogy szakemberre bíznák ötleteik kidolgozását, vagy legalább együttműködnének valakivel, aki meg tudná nekik mondani, hogyan kell *színművet írni*. De ráadásul mindez nem elég – a baj nem jár egyedül –: a két művész maga veselkedett neki a rendezésnek is. Ezzel, gondolom, az utolsó lehetőséget is elszalasztották, hogy valaki megálljt mondjon nekik még a bemutató előtt. Se dramaturg, se rendező. Majd mi megmutatjuk! Csak hát... Fentiek hiányában kapunk egy ötletkavalkádot, remek és csapni való jelenetekből összegyűrt valamit, ami sok mindennek tekinthető, de színműnek semmiképpen. Van itt minden: az *Anconai szerelmesekre* hajazó történetfésülés, jobb és rosszabb szöviccek, mai szleng mulatságos és túlhajtott adagokban, kabaréba illő jó-rossz jelenetek, egyáltalán minden, ami a szerzőpáros eszébe jutott. Hogy ehhez miért kellett Shakespeare-t idekeverni, nem tudom. A *Lóvátett lovagoknak* nincs több köze a cselekményhez, mint, mondjuk, Marx *A tőkénének* (ott is a pénzről van szó, ugye). Nem baj, pontosabban nem ez a baj. Ugyanis remekül indul az előadás, Magyar Attila alpolgármestere ellenállhatatlanul mulatságos, a három fiú (Elek Ferenc vezetésével) fergeteges számmal mutatkozik be – remek a Liza Minnelli-botrányra való utalás is; be is jön rendesen! Hajdu Istvánnak olyan humora van, hogy annak senki sem tud ellenállni (a színpadon sem, de ez ebben a műfajban egyáltalán nem zavaró, sőt, valahogy a cinkosság érzetét kelti, hogy a színész-kollégák éppúgy dőlnek a nevetéstől a színpadon, mint mi a nézőtérben). Legnagyobbbrész tévésorozatok és -sztárok parodizálására épülnek a lazán egymáshoz kapcsolt jelenetek; ezekben nagyon járatlan vagyok, így elsősorban a közönség reakcióin tudom lemérni, hogy ezek (eleinte legalábbis) mindig találóak, hatásosak, jók. Aztán leül az előadás, egyre több a gyenge poén (valahogy szóba kerül az egyik fiú szexuális élete, íme az ehhez fűzött kommentár: „nap szívja, eső veri”, hm), szaporodnak az unalmas jelenetek (*activity!*); legalább arra felfigyelhetek volna az alkotók, hogy mikor válik unalmassá a tévéstárok és -sorozatok paródiája és a sok, önmagában talán jópofa bemondás.

Hamvai Kornél: Szombathelyi pajzánságok

Savaria Játékok, Szombathely

2004. augusztus 20.

Kifejezetten szórakoztat, ahogy Duró Győző minden találkozásunkkor dohog egy sort nekem arról, hogy minek is akarom én látni, mi történik nyáron a színházakban, ezeket az előadásokat a POSZT-ra úgysem lehet válogatni: összehozhatatlan társulatok, a színészek szétszélednek az ország különböző sarkaiba, meg különben is. Ezt először még valamikor márciusban mondta, rögtön azután, hogy nyilvánosságra került, én válogatok. De beszélünk már erről tavaly is, amikor Szombathelyen egy teljesen jópofa Claudius-játékot csináltak Hamvaival. Akkor mondtam neki elábrándozva, hogy milyen jó lenne például ezt az előadást év közben valahova bevinni. Na jó, persze, hogy Jordán lovas-szekerezései, meg a tömegek keresztül-kasul trappolása nyilván gond (lett volna), de melyik előadást nem lehet kis jóindulattal, akarattal a körülményekhez adaptálni? Ugyanakkor ez a kultúrpeszsimizmus szerencsére nem akadályozza meg Győzöt abban, hogy egyébként magas színvonalon végezze dolgát mint dramaturg, illetve mint a szombathelyi nyári színház vezetője. Ennek ellenére továbbra is azt gondolom, hogy kizárólag *előadás* van, így, jelzők, feltételes módok és magyaráz(kod)ó köhintések nélkül; az idej nyári tapasztalataim is erről győztek meg. Nem számoltam még össze, de az eddig látott előadások sacra nyolcvan-kilencven százaléka biztosan bevihető kőszínházba – amúgy ezek bevallottan oda is készültek.

Szombathely ilyentájt, augusztus huszadika környékén minden évben teljesen fel van bolydulva. Szeretem ezt a *Ludi Savarienses*-nek elkeresztelt, többnapos népünnepélyt. A Főtér persze tele mindenféle zsidárrussal, de bizony érdekes, igényes árukinálattú bódé is van szép számmal: különleges faárúk, illatos bioszappanok, szép kerámiák (ez utóbbiakból van borzasztó is, de mégis). Csak azokat az éhségsújtott állapotban, mohón megvásárolt őri-áspereceket feledhetném; nyúlósak és barátságatlanul hidegek, rágni sem hagyják magukat, mert a félig kész tészta ügyesen kitér a fogak támadása elől, csak tépni lehet belőle, mint valami mócsingos húsból – már messziről felismerhetők városszerte a sorsársak, ugyanis ilyen típusú mókás arcokat csak ezzel a szombathelyi csodapereccel való küzdelem képes előidézni.

De még ez is megbocsátható itt, mert a szombathelyiekén látszik, hogy ez az ünnep az *óvék*. Mintha mi sem lenne természetesebb, római (izé, na szóval, olyan nyilvánvalóan *rómáiasnak szánt*) tógákban, szandálokban, a nők gondosan elkészített római (lásd mint fent) hajviselettel, a férfiak, gyerekek papírból készült római sisakban és fakarddal sétálgatnak a városban. Ez rendben van. Ez jó lokálpatriotizmus. Múlt és jelen összekapcsolása, az éppen kellő tisztelet és távolságtartás egészséges arányú keverése. Tóga és fakard. Hajkorona és papírsisak. Szeretem a szombathelyieket.

Az előadás jól indul: Hamvai egyik erőssége, hogy ötletes keretjatekokat tud írni. Remek dramaturgiai érzékkel, a színpadi hatásra koncentrálvá komponál, ugyanakkor akkurátusan ügyel arra,

hogy a játékosan megidézett történelmi kor – tavaly a római császárkor, Caligula uralkodása és környéke, idén a XV. század végének, II. Ulászlónak kora – eseménytörténete pontos legyen. Ez így jó, „hiteles”: nem a figurák, de a történelmi tények hitelesek, ezen belül azután lehet játszani, tiszteletlenkedni az „igazságos Mátyás királyjal”, gúnyolni „Dobzse Ulászlót” és kikacagtatni az örök, helyi politikai elitet. Egy nappal a Medgyessyt megbuktató puccs (?) után vagyunk, az Újlaky Dénes alakította *városbíró* minden megszólalása, az aktuális hatalom kegyeit leső, helyzetkedő rettegése mintha csak a napisajtó szó szerinti megidézése lenne – kell ennél több egy „könnyű nyári komédiához”? Ehhez még jók a párbeszéddek és a szituációk is. A két boccaciós történet közül az első kifejezetten szellemes. Pikáns, de nem izléstelen, nem utolsó sorban pedig a színészek szemmel láthatóan élvezik a játék minden pillanatát. Elsősorban is ott van Ónodi Eszter, akinek egészen kivételes képessége van arra, hogy *jelen legyen*: ez tudható róla – gondoljunk csak a *Koccanásra*, ahol a banális közhelyparádé közepette, ki tudja, honnan, egy valódi karaktert, emberi élettörténetet tud varázsolni a Spirótól amúgy szokatlanul rosszul megírt figurából. Vagy ott volt idén az *Ivanovban* is, ahol fájdalomsgyönyörű alakítással tette emlékezetessé az előadást. Most megmutathatja, hogy humora is van: komédiázik, felszabadultan játssza a szende-csalfa szépasszonyt. Jutalomjáték ez, egy jól megírt, jelenet-hossznyi komédiában (ahogy a színlap nevezi: *felöltött mesében*).

A többiek is jók, de nekem úgy tűnik, csak statisztálnak ehhez a remek alakításhoz: Bezerédi Zoltán kellően mulya férj, Egri Márta fanyar iróniával, Jordán Tamás és Hollósi Frigyes helyénvaló harsánysággal játszik. Kicsit halványabb Schmed Zoltán a Szomszéd-Csábító nem túl hálás szerepében. A pergő, jó ritmusú előadás minden mozzanatában a helyén lenne bármelyik kőszínház repertoárjában. Ezen a ponton azon morfondíroztam – megvallom, némi, Durónak szóló kárörömmel –, hogy mi lesz, ha beválogatom a POSZT-ra az előadást, Béres Attila rendezését. Jól feladnám az (alkalmi) társulatnak a leckét, tudom... De nem hiszem, hogy ne tudnák összehozni a csapatot; mindenesetre a magam szabta feltételrendszer szerint ezen rágódni, szervezni már legyen az ő gondjuk.

Sajnos a második történet („*Az anatómus*”) „megmenti” Duró Győzöt és a társulatot e veszélyektől; mintha nem is ugyanaz a szerző írta volna, mint az elsőt: sok üresjáratral túlbonyolított, enyhén morbid történet, amely ráadásul a végére teljesen ki is fullad, a lezárásból teljességgel hiányzik a humor, a komikus csattanó. És ehhez még hiányzik a gyengeségeket is feledtetni képes nagy színészi alakítás. Nincs Ónodi Eszter (miért nem ő játssza a történet központi figuráját, a szerelméért küzdő lányt?! – nem értem), a többiek (Hollósi, Jordán, Schmed, Egri Márta) teszik a dolgukat becsülettel, ám partra vetett hal pozíciójukban, igazán jó jelenetek és irányító színészyegénység nélkül semmit sem tehetnek.

A szombathelyi közönség előtt itt is le a kalappal: több alkalommal is feltámadó, jókora eső söpör végig felettünk, de ez mindössze két-három nézőt serkent távozásra, a többiek vidáman a helyükön maradnak, áznak (ázunk) cinkos egyetértésben, hiszen színházat látunk, s ezt nem hagyhatjuk elrontani holmi időjárásiszeszélyek miatt. Mondom: szeretem Szombathelyt, szeretem a szombathelyieket.

Arisztophanész – Bergendy: Madarak

2004. augusztus 25.

Budaörsi Játékszín

Bleyer Jakab Német Nemzetiségi Általános Iskola udvara

Megkap a melengetően családias hangulat, amely már a budaörsi iskola környékén kezdődik (ez a Budaörsi Játékszín kőszínházi bemutatóit megelőző, nyári színházi előadások immár hagyomá-

nyosnak mondható helyszíne): a parkolóban a nyári színházakban szokásosnak mondhatóhoz képest meghökkenően elegáns, esti kosztümös hölgyek és sötét öltönyös urak köszöntik egymást, úgy tűnik, mindenki mindenkit ismer. És ez a hangulat kitart a tapsrendig, amikor is egy háromévesforma kislány a Karban szerepelt mamájának kis csokor virágot visz a színpadra (ettől kezdve ott is marad, együtt hajlong a büszke anyukával; *annyira édi!*).

Amióta hivatalból járok előadásokra, kezdem észrevenni, hogy hisztis (alkalomadtán kifejezetten undok) néző vagyok: szeretek

jó helyen ülni, és nem szeretek tülekedni. Márpedig a nyári színházak jó részében nem számozottak a helyek. Így például Diósgyőrben is protekciót vettem igénybe (kellett is, az *Anconain* a várfalon is lógtak a nézők), s most is erre készültem, mert nagyinak tűnt a tömeg. De itt, Budaörsön erre nem volt szükség, sőt: helyes kis névtábla várt a repihelyeknek kijelölt szektorban. Szomszédom a széken viritó felirat szerint Keller László államtitkár úr. Na, ezen jót mosolyogtam, s magamban kalapot emeltem a budaörsiek optimizmusa előtt, hogy feltételezik: államtitkár úr a kormányválság-rendkívüli kongresszus forgatagában fontosabbnak fogja találni Arisztophanész komédiáját, mint a hatalmi csúcson zajló folytatásos komédiát. A hely persze üresen maradt (rosszmájúságom: államtitkár úr nyilván mulatságosabb jeleneteknek tapsolhatott *ott*, mint én *itt* – már ha nem hagyta cserben humorérzéke).

Éless Bélával először a kertben találkoztunk, elmeséli, hogy annak idején az *Agria Játékok* kezdeteként ugyanezt az Arisztophanész-komédiát rendezte Egerben (1971-ben). Tiszteletre méltó nosztalgia és tiszteletre méltó elhivatottság. Másodszor a színen látjuk viszont, ő alakítja Metónt, az athéni mérnök-polgárt (ő ugyan *Métonnak* mondja magát, de nekem szemem se rebben). Olvastam a színlapot: „*Euelpidesz, Prometheus, Herakles, Baszileia*” – lám, senkinek nem tűnt fel, hogy így mennyire összevissza, logikátlan az egész: egyszer *sz*, egyszer *s* ugyanannak a hangnak a jelölésére –, na szóval semmi baj, nem kukacoskodom, megszoktam (lásd még *Gorsium*, Pécsi Ildikó színháza).

Csakhogy az előadás rossz. Úgy, ahogy van, rossz. Illetve nem is ennyire egyszerű a helyzet: egyszerű világos, hogy színészek nélkül nem lehet előadást csinálni (vagy mégis? a kételkedés cáfolatául lásd ezt a *Madarakat*: nem lehet). Kertész Péter és Straub Dezső enerváltan, szemmel láthatóan semmit sem értve szerepéből idéetlenkedik a színen, ki-kikacsintva a nézőkre (ez engem akkor is zavar, ha olyan formátumú színész csinálja, mint Kern András, hát még itt!). Az arisztophanészi komédiáknak – mint minden *igazi* komédiának, kortól függetlenül – lényegi eleme, hogy az áradó vidámság, a fergeteles humor mögött-mellett mindig ott van valamilyen mértékű tragikum is. Csak hogy példánknál maradjunk, a *Madarak* két ember főhőse nem egyszerűen lusta csibész (miként azt az amúgy érthetetlen dramaturgiai [?] beavatkozás a dráma elején sugallja), hanem elégük van Athén politikájából, az állandó pereskedésekből, az adókból – miközben persze lusták



Chrestelis János felvétele

Jelenet a Madarakból

is rendesen, hiszen komédiában vagyunk! –, és *kivonulnak* a társadalomból (Shakespeare! Rousseau! Beckett!). E gesztus számtalan értelmezési lehetősége közül Éless Béla rendezésében egy sincs kiaknázva. Marad a jópofáskodás, a helyzetkomikumra játszás – ez viszont csak egészen kitűnő színészekkel működhetne (lásd mint fent). Érdekes amúgy a társulat: a két főszereplő – és ott van sajnos harmadiknak a Banka madarat alakító Szűcs Sándor –, mint mondtam, nagyon rossz. Valaha szebb napokat láttak, de mostani formájukban nem nézhetők. Ugyanakkor megjelenik mellettük – s minden értelemben felettük – Pálos Zsuzsa, egykor volt ifjúságom bálványja. Magánügy, de annak idején egyszerűen szerelmes voltam hangjába, egyéniségébe, a belőle áradó tehetőségbe. Aztán eltűnt. A színpadról (és az életből is). De a hangja velem maradt, s mint akit áramütés ért, úgy rázkódtam össze, amikor a Lángmadár maszkja és jelmeze mögül (Gombár Judit remek, magas színvonalú munkája) megszólalt a több évtizede hallott hang. Utána azonban már nem történt semmi, Pálos Zsuzsi is olyan rossz, unatkozó és unalmas volt, mint majd' mindenki. Mondja meg egyszer valaki, miért és hová tűnnek az ilyen kivételes tehetségek! Kinek a hibája?

Amikor azt mondom, hogy nem olyan egyszerű ez a tömören rossznak nevezhető előadás, akkor a társszerzőként megjelölt Bergendy István teljesítményéről beszélek. Meglehetősen bizarr ugyan a színlapi szerzőmegjelölés (Arisztophanész–Bergendy), ám el kell ismernem, teljesen fedi a valóságot: Bergendy legjobb formáját futva egészen remek zenét írt. Pergő, fülbemászó. Könnyed és mégis igényes zene ez, valahol a Dészféle *A dzsungel könyve* magasságában. Még azt is megbocsátja az ember, hogy a művész hölgyek és urak (tisztelet az ez ügyben kivételnek tekinthető Kar-tagoknak) elmulasztották megtanulni a dalszövegeket, így a *playback*-tátogás időnként kifejezetten kínos pillanatokat teremt. Az sem tűnt fel az előadás létrehozóinak, hogy a frissen szerzett, egyébként legtöbbször kifejezetten szellemes dalszövegek – szerző nélkül, csak saccolom, hogy Pozsgai Zsolt írhatta őket – stílusa, nyelvezete olyan mértékben üt el az Arany János fordította nem énekelt részekétől, hogy a dalok egy teljesen más, ám kidolgozatlan előadás részei. Egyet fizetünk, kettőt kapunk: egy remek musicalt és egy jobbára nézhetetlen prózai előadást. De nézzük a dolgok pozitív oldalát: a *Madaraknak* most már van jó zenéje. Ezután pedig pofonegyszerű a feladat: csak értőn meg kellene rendezni, és színvonalasan elő kellene adni.

Ács János: Casanova nuova (Az új Casanova)

Kecskemét, Kamaraszínház

2004. december 3.

Kár, hogy a darab nem darab: Casanova írásaiból (és hozzáköltésekből?) összeállított jelenetsor, amelyben nagy jóindulattal sem lehet történetvázat, dramaturgiailag megragadható vezérfonalat felfedezni. Pedig a látottak alapján Ács Jani műveltsége, a Casanova-életművel való bensőséges viszonya nyilvánvaló, s minden adott ahhoz, hogy egy izgalmas előadás szülessék. És mégis: az első rész kifejezetten széteső, zavaros, követhetetlen – pontosabban: nincs mit követni. Pedig a főhős élettörténetét új megközelítésben elmeséli, a *filozófus Casanovát* szembeállítani a nőcsábász, léha életű Casanova-sztereotípiával igazán vonzó, jó ötlet. Már „csak” darabot kellene erre a remekül kitalált ötletre építeni; milyen jól jönne itt egy értő dramaturg beavatkozása!

Közben pedig nagyon jó alakítások sorjázna az előadásban: Réti Erika, Király Attila, Balázsovits Edit (bizony!), Balogh Erika mind egész lényükkel ott vannak, élvezik szerepü-

ket, és jók. Alföldi pedig egyszerűen *nagy alakítást* nyújt, bámulatosan koncentrált, igaz, természetes, sokszínű (talán csak a második rész eleji monológjába csúsznak be hamis hangok, de ott aztán tényleg menthetetlenül dramatizálatlan-összefüggéstelen az elmondandó szöveg). Megint csak: fájdalom, hogy nem lehet alakításokat válogatni. Mindenesetre Alföldi is esélyes nálam az „évad válogatottjába” bekerülni.

(Zárójeles epilógus: nyelvtani hiba a címben, Casanova – mint ez több forrásból, ha máshonnan esetleg nem is, legkésőbb ebből az előadásból is tudható – *férfiú* volt, így jelzője helyesen *nuovo*, és nem a melléknév nőnemű alakja, a *nuova*. Tényleg senkinek nem tűnt ez fel a színház környékén?)

Stawomir Mrozek: Tangó

Magyar Színház

2004. december 15.

Lehangoló állapotban lévő színház: odakent rendezés, unott-szenvedő alakítások, szétesett előadás (lehetett ez egyáltalán valaha *együtt*, ha egyszer két héttel a bemutató után így néz ki?!). Őze Áron nem tudja eldönteni, mit alakítson: lázadó-lobogó ifjút vagy idegbeteg-hisztérikus kisiút. A részegségi jelenet pirulnivalóan hiteltelen, elsős színinövendékeket kívágnának a vizsgán, ha így változtatnák a tudatállapotokat – nem tudtam szabadulni a gondolatától, hogy időről időre elfelejti a művészt, mit játszott az előző percben. Sajnos ezen az estén a tárgyak is fellázadtak, és mintha csak tiltakozni akarnának a színvonalatlanság ellen, a színészek ellen fordulnak: az állólámpa egy ügyetlen mozdulattól felborul (pontosabban kiborul a színpadról), és soha többé nem lehet életre kelteni, ami nem lenne olyan rettentő baj, ha a lámpának a későbbiekben nem kellene fontos funkciót betöltenie. Így amikor dramaturgiailag fontos pillanatokban kapcsolgatják (például az „ifjak” – Gregor Bernadett és Őze Áron – találkozásakor), kifejezetten komikus, ahogy a világosító ráengedi a fényt a színpadra, miközben a lámpa persze sötéte, hogy ne mondjam, magába roskadtan álldogál. Vallai Péter (m. v.! – miért, mondja meg valaki, miért kell neki ez!?) szintén nem találja a helyét, sajnos beszippantja őt is ez a tespedés, a gondolatlan szövegfelmondás, a kapcsolatépítés nélküli jelenetek sora. Leginkább Csernus Mariannat sajnálom. Egyszerűen elviselhetetlen, ahogy ez a nagyszerű színésznő ebben a meg nem csinált előadásban – nincs rá jobb szó – *mórikálni* kénytelen magát.

Senkinek és semminek nincs itt súlya, s ha visszagondolok Udvaros Dorottya (Ala) és Újlaky Dénes (Edek) egykori szolnoki kettősére, hát elszorul a szívem: Gregor Bernadett csak szép, de egyáltalán nem tud játszani (bocsánat, lehet, hogy tud, én még nem láttam, pedig nem hagytam ki a művésznő fellépéseit még a Budaörsi Játékszínben sem!). Sipos Imréről pedig annyi határozottság sem tétélezhető fel, hogy egy eltévedt turistát útba tudna igazítani, nemhogy a mikro- és makrovilág feletti hatalom megragadására képes lehetne.

Igen, ezt a színházat több menetben, teljesen és tökéletesen kiherélték az évek során. Helyét sóval kellene felhínteni, emléktábla hirdesse történetének dicső napjait, a Kállai Ferencek, Sinkovits Imrék, Csernus Mariannok emlékét, de ezt *így, itt és most* sürgősen abba kellene hagyni.



Csomor Csilla, Vallai Péter, Őze Áron és Agárdy Gábor

Dušan Kovačević: A maratonfutók tiszteletkört futnak

Kaposvár, nagyszínpad
2004. december 18.



Klencsár Gábor felvétele

Znamenák István, Kovács Zsolt és Gyuricza István

Jókedvű horror. Mintha egy Kusturica-filmbe csöppentünk volna, a figurák, a légtér, a nagy szerb lélek és az általános kapcsolatproblémák (generációk, férfino), mindez a közegtől elválaszthatatlan, jelen idejű, történelmi áthallásokkal együtt rendkívül erős hatást tud kelteni. Van benne *Galóczá-s* áthallás is, már hogyan lenne, ugyanaz a bűnözői, groteszk-abszurd világ, itt, délre tőlünk, de nekem Mrožek *Tangója* is beugrik, ezzel az „öntudatra ébredő”, eddig erősen retardáltak-pipogyanak látszó fiú hatalomátvételére kifutó történettel. A kaposvári férfi színházak lubickolnak az ötgenerációs játékban. Kevés ilyen erős társulat van az országban (talán inkább: nincs is több), ahol ennyire egyenrangúan ki lehetne osztani öt, huszonnégy és százhuszonhat év közötti férfi szerepet. Az újdékiek tavaly megcsinálták az előadás női változatát, sajnálom, hogy nem láthattam. A második felvonás sajnos jócskán „leül”; egyébként ez volt a *Galóczá-val* is a legfőbb bajom. Nincs darab, nincs színpadképes történetbeszélés, de azért messze benne van ez az előadás az eddig látott hat legjobb között.

Tennessee Williams: Macska a forró tetőn

Soproni Petőfi Színház
2005. január 29.

Perlaki Róbert díszlettervező kiállítása a második emeleti kerengőben igazán élvezetes percek okozott. A többi... Mintha időutazáson venne részt, akit sorsa a soproni színház előadására vetett. Bizonyos, hogy olyasvalaki rendezte az előadást, aki utoljára valamikor a hetvenes években járt színházban, így érthető, hogy számára megállt az idő. Szilágyi Tibor tényleg jó színész – azt már nem tudom, miért nem lett belőle nemzedéke meghatározó színészegyénisége. Most színházigazgató, és rendez. Látva színpadát, emlékeimben az egykori, jó harminc évvel ezelőtti Madách Színház játéktípusa (és díszletei!) villanak fel, például a *Black Comedyt* játszották ilyen ordítóan steril, „gazdag amerikai (de legalábbis nyugati)” szobabelsőben. A közönség felé fordított – egyébiránt nem is

ízléstelen – ülőgarnitúra annyira nevelésesen idegen a szoba egyéb részeitől (ormótlan párnákkal dúsított dupla ágy, fésülködőasztal, hifitorony, italos zsúrkocsi, teraszkijáratok), hogy már-már karikatúrának hat. De nem. Semmi idézőjel, és ezen csak rontanak a jelmezek. Nagy-Kálózy testre simuló ruhái még rendben vannak, de hogy miért kell Német Borbálát idióta babaruhába bújtatni, az nem világos. Hiszen nevetni lehetne rajta, ha hagyná a rendezés, ám itt minden *nagyon komolyan* van véve: Nagy-Kálózy Eszter retentőn kopogó túsarkain bejön, és *boldogtalan*, Selmeczi Roland bedülőngél, és *részeg*: egyetlen tevékenysége, hogy téblábol-sántikál-csúszik-mászik a whiskysüvegek felé és körül, és mindenkit lajstromba lehetne így módon venni. Nagy-Kálózy annyira jó színésznő, hogy még így is képes életet lehelni Maggie megrendezetlen-értelmezetlen figurájába. De azt már ő sem tudja elhiteni, hogy a vele szemben teljesen súlytalan Selmeczi Roland valaha is meg tudta őt hódítani, nemhogy még a mai napig is forró szerelemmel csünghetne rajta. Na ne. Illetve ha így van, akkor úgy kell neki. A többiek még kevésbé vannak jelen. Az egész nagyon idejétmúlt, üres, szomorú.

A fordítás gazdag fülsértő elemekben: már-már unalmas felhánytorgatni, hogy az amerikai kultúrkörben nem ugyanazt jelenti a *foci (football)*, mint Európában: az *amerikai football* megközelítően helyes fordítása a *rögbi* lenne; a különös inkább csak az, hogy a színházi munka során senkinek nem tűnt fel, mennyire nem illik a csapatjátékokra utalás a nálunk elterjedt focira. Amúgy is csikorognak a párbeszéddek, olyan avitt nyelven társalognak-veszekszenek Williams hősei, mintha valamikor a XVIII–XIX. század fordulóján keletkezett volna a mű.

Hőfűvésben indulunk hazafelé, a 85-ös úton időnként alattomos jégcsíkokat takar be a jeges szél odahordta hó, ám ez még mindig jobb, mint amikor a kavargó hóviharban azt sem lehet tudni, merre megy az út. Igazi Szilágyi-fannak érzem magam, s ez némi zavarral tölt el. Néhány óras araszolás következik hazáig, közben pedig van időm eltűnődni a kérdésen: biztos, hogy mindent meg kell nézmem?

Molière: Fősvény

Forrás Színházi Műhely vendégjátéka
Pécsi Harmadik Színház
2005. február 7.

Csalódás. Pedig reménykedtem, hogy elrejtett gyémántra bukkanok ennek a – töredelmesen bevallom – eddig számomra sosem hallott színháznak a megismerésével. A reményt elsősorban Dörner György személye ébresztette, akinek ugyan magánemberi szereplésével

nem tudok mit kezdeni, de színészként sokra tartom, mindig is sokra tartottam. A másik ok a darabválasztás volt: Molière-t játszani sok értelmezési szinten lehet, a felszíni komikum kijátszásától kezdve a minden mondat és szituáció mögött politikai és/vagy közéleti aktualitásokat láttatni akaró ötletek feltárásáig. A *Mizantrópnak* van a leggazdagabb hazai múltja – a nem

túl távoli múltból rögvest felidéződhet az Új Színház és a Katona József Színház változata. Molière sem mostohagyerek, hiszen például most játsszák Egerben a *Tudós nőt* (*no comment*), a sepsiszentgyörgyieké is látható időnként határainkon belül is, tehát vannak, akik mondani akarnak nekünk valamit Molière-rel.

A Forrás Színházi Műhely nem tudom, mit akar. Borzasztó, se füle-se farka díszlet, csupa összevisszaság és fantáziátlanság: nyikorgó, majd' kidőlő ajtók, ormótlan, csak mozgásgátlónak jó zongora, Harpagon „lakosztálya” mint felső szint, mondjuk, manzárszoba – ahová belóg egy nagyon ronda csillár (!) –, egyszóval: káosz. Értelmezést, rendezői ötletet, ha kényszerítenének, se tudnék belelátni ebbe az előadásba: mert az csak nem „ötlet”, hogy Harpagon környezetében mindenki tökhülyére van véve. Ugyanis ez látszik az alakításokon, ami ugye kissé megnehezíti annak elfogadtatását, hogy mégiscsak az *ügyes-okos szolga* lesz az, aki (jó euripidészi és plautusi alapokból kiindulva) majd mindent megold; ez a Szentiványi Tóth Zsolt és Horváth György alakította szolgák esetében

egyszerűen kizárt. De hát Molière sajnálatosan mégiscsak valami ilyesmit írt meg, úgyhogy mindössze a lényeg veszett el. Na, így aztán nincs is logika a cselekményvezetésben egy szál se. Ez még mindig nem lenne tragédia, hiszen a szöveg van annyira jó, hogy csak egyszerűen felmondva is biztos siker lehetne. Na de hát a színészek. Dörner döbbenetesen eltérélyesedve, nagyon sok teátrális manírt magára húzva még mindig az egyetlen *alakítás* ezen az estén, a többiek – akik között pedig valaha szebb napokat látott művészek is akadnak – egy *ad hoc* szerveződött műkedvelő csoport színvonalán jönnek-mennek (illetve botladoznak) a színpadon; kivétel egy-egy pillanatra Szitás Barbara, aki időnként megcsillantja humorát, de hát ezek tényleg csak futó pillanatok. Ami mégis nézhetővé teszi ezt a *Fösvényt*, az a jelmeztervező, Lipták Jeanne munkája. Bizton az évad legjobbjai között lesz Marianna (Tizedes Anita) ellenállhatatlanul komikus, telitalálat Barbie-öltözéke (ó, istenem, ha a rendező e jelmez mentén értelmezte volna az alakot!) vagy Valér (Krizsik Alfonz) tenyérbemászó álúrgazdag-szerkója. De ugyanilyen jó a Dörner e szerepben mindenképpen disszonánsan ható kövérségét jótékonyan takarni hivatott mindenfelé lebegő viharkabát és Fruzsina (Horváth Zsuzsa) választékosan szedett-vedett eleganciája is.

Tizedes Anita, Pintér Gábor, Szinorál Gyula és Horváth Zsuzsa



Molnár László felvétele

Per Olov Enquist: A nap huszonötödik órája

Szegedi Nemzeti Színház, Korzó
(volt mozi)

2005. március 18.

érdemes volt Szegedre utaznom. Egyáltalán, a darab maga is sok sebből vérzik: a kiindulópont, hogy adva van egy titokzatos öőrült, aki valamilyen trauma feldolgozatlansága miatti szörnyű bűn elkövetéséért ideggyógyintézetben van, s pszichológusával vagy/és egy-két külső személlyel beszélgetve-veszekedve-örjögve-sírva (nem kívánt törlendő) előttünk lebbenti fel a rettentő múlt vagy/és gyermekkor fátylát, hálás színpadi közhely.

Kálloy Molnár Péter és Gerbert Judit

Azért az nem jó, ha egy előadás úgy kezdődik, hogy mindjárt az első mondatban borzasztót bakizik a hősnő. Fekete Gizi azt mondja: „...megkérdeztem néhány kamaszt, mit gondolnak, miért nem lehet embert ölni.” Ennek így semmi értelme, hiszen ölni *lehet*. Enquist persze nem is ezt írja, hanem azt, hogy „...miért nem szabad embert ölni”. No nem baj, lesz ez majd jobb, reménykedem, mert nosztalgikus csodálatom a művésznő iránt nem csökken azóta, hogy egykoron, évtizedekkel ezelőtt, az Ascher-féle *Allami áruházban* oly felejthetetlen alakítást nyújtott. Csak-hogy az egyébként dicséretesen feszesre húzott, mindössze szűken hetvenperces előadás később sem győz meg arról, hogy

Veréb Simon felvétele



Erről szól Shaffer *Equusa*, erről szól a *Száll a kakukk fészkére*, és erről szól Enquistnek ez a harmatgyenge drámája is. Mindegyik műnél az esetleges sikernek meggyőződéseim szerint alig van köze a megírt drámához, illetve filmszcenárióhoz; ami számít, az a színészek és a rendezés. A debreceni *Equus* is itt vérzik el, s nincs ez másként a szegedi színháznak használt Korzó mozi előadásával sem. Pedig a stilizált betegszoba a színpad háta felé szükülő térrel, a sivár-fehér fényekkel és a csóvázas tetőszerkezettel ötletes, jól játszható teret kínál a színészeknek. Viszont modoros és suta a nézőtérbe ékelt dobogó (vagy szószék), ahonnan időről időre Fekete Gizinek ki kell szólania a közönséghez.

A legnagyobb gond az abszolút főszerepet – valójában a darab egyetlen megírt szerepét – alakító Kálloy Molnár Péterrel van. *Nagyon igyekszik* egzaltált, ugyanakkor titokzatos őrülnék *látszani*. Sajnos egyetlen pillanatra sem képes *belülről* felépíteni a figurát: minden mozdulata, indulatos kitörése teátrális, őszintétlen, szerepjátás. Hiányzik a személyesség, a figura megértésén alapuló interpretáció. Attól, hogy időnként ordít és őrjöng, még nem lesz értelme annak, amit mond. Sem a nagyapához, a nagyapai házhöz való ragaszkodásról, sem a kísérlet részeként kapott macska iránti szeretet motívumairól nem tud semmit elmondani, *megértetni*. Nem tudom, mennyi ebben a felkészületlenség, mennyi a dráma alapos elemzésének, és mennyi a feladathoz szükséges szakmai képesség hiánya. Békéscsabán Kálloy rendezi és főszerepli a méltán ismeretlen Aznavour-musicalt, a (címében is borzasztó) *Éljen az élet!*-et. Ott pontosan ugyanazokkal az eszközökkel formálja meg a kalandos életű festőt, Toulouse-Lautrecet, mint Szegeden a titokzatos, gyilkos fiút.

A „de hát ezért kellett nekem idejönnöm?!”-érzés csak mostanában hatalmasodott el rajtam, s őszintén meg kell mondanom, nem tudom, mi az oka: vagy kezdek elfáradni (ez volt a szezon százhetvenkettedik előadása, amit láttam), de az is lehet, hogy mostanában jobban érzékelem a fesztiválra kerülő előadások kiválasztásával járó felelősség súlyát. Tudom persze, hogy ennek az én tevékenységemnek nincs azért *akkora* jelentősége, hiszen minden évben rendben, különösebb botrányok nélkül lezajlott a fesztivál, különben is, a POSZT-ot akkor is össze tudnám már állítani (ráadásul különösebb lelkifurdalás nélkül), ha ma lezártak nyilvánítanám – persze csak magamban! – a válogatás időszakát. Minden esetleges szemrehányásra, hogy miért ez van itt, és miért nem az, csak megvonnám a vállam: *csak!* (Amúgy ezt a megoldást több neves kollégám is ajánlotta az utóbbi időben.) De hát tényleg nem

szeretném túlértékelni szerepemet: ez nyilván egy *ilyen* POSZT lesz, az *én ízlésem lenyomata*, s ezt természetesen vállalom is. Talán lesznek, miként az előző években is voltak, vitatható meghívások vagy fájdalmas hiányok, de bármi lesz is, fél év múltával már csak a szakma legszűkebb köre emlékszik majd, ki volt a válogató.

Ami engem napról napra egyre jobban zavar, az az, hogy POSZT-válogatásom, a *top tizenkettő* óhatatlanul hiányos ismereteken alapul. Mert hiába nézek meg több előadást, mint eddig bárki ebben a funkcióban, tudom, hogy legjobb esetben is a *magyar nyelvterületen működő színházak bemutatóinak nem egészen felére jutottam el*. És nekem erre nem ellenérv az az amúgy kétségtelen tény, hogy vannak színházak, rendezők és színészek, akiknek alkotásairól előre borítékolni lehet, hogy nem ütik majd meg azt a mércét, amelyet én – és az előadások szakmai színvonalát színházesztétikai kritériumok alapján megítélő kritika – színvonalas színháznak tartok, miként az sem, hogy csaknem lehetetlen több előadást „abszolválni” ennyi idő alatt. Ezek kifogások. De milyen alapon zárom ki (merthogy *kizárom*) a versengésből, mondjuk, a kassai *Hamletet* vagy a szegedi *Éjjeli menedékhelyet*? Meg lehet azt érteni – mármint az adott színház oldaláról! –, hogy „nem jutottam el” ezekre az előadásokra? Vigasztalja-e az én büszkén hirdetett százkilencven-valahány látott produkcióm azokat az alkotókat, akiknek az előadásaira nem mentem el?

Kifejezetten lelkifurdalással gondolok most már a „kritikusdíjak” évről évre ismétlődő procedúrájára, amikor nagyjából harmadennyi előadás ismeretében ítélkezünk színházakról, művészekről, előadásokról. Ez azért is baj, mert most, hogy folyamatosan járom az országot, azt is látom, milyen mohón vágnak a színházak mindenütt arra, hogy valamilyen – *bármilyen!* – visszajelzés érkezzék munkájukkal kapcsolatban. Ugye nem lehet, hogy az a megkülönböztetett figyelem és respektus, amellyel Szegedtől és Békéscsabától Nyíregyházán és Kaposváron át Sopronig és Zalaegerszegig mindenütt körülvettek, kizárólag a POSZT válogatójának szolt? Volt olyan határon túli színház, ahol kifejezetten meglepődtek érkezésemkor, mivelhogy eleddig magyarországi kritikus fehérholló-sűrűséggel bukkant fel náluk, válogató pedig még egy sem tette tiszteletét. A munkajelleggel vállalt színházba járás időigényes tevékenység, nem utolsósorban pedig rombolja a meglévő, színházon kívüli baráti és egyéb kapcsolatokat (ezt saját bőrömmön érzem, újjáépítésük egyik legfontosabb feladatom lesz). De amikor elválltam a POSZT-válogató tisztét, ezt is előre lehetett látni, kalkulálni lehetett, illetve kellett a veszteségekkel is.



SELMECZI BEA

Napfénytől védve

■ MAURICE MAETERLINCK: PELLÉAS ÉS MÉLISANDE ■

Vajon a szimbolizmus elválasztható-e a léttől, és milyen módon csupaszítható le egy szimbólum? A francia Pelléas és Mélisande-ot pravoszláv környezetbe ülteti át Balázs Zoltán a Bárkában. Maeterlinck szimbolista jelképrendszeréből adódik a gótikus formavilágú színpadkép, ahol a komor díszletek, súlyos kelmék, a síkbeli elrendezettség mind az ismeretlen ősi titok részei. Balázs pravoszláv környezete hideg, férfias világot állít elénk, ahol Mélisande magánya és közegtelenység még jobban szembetűnik, mint a francia tündérmeseiben. A kegyetlen közeget bedarálja a magára hagyott lányt, hiszen Balázs a szerelmi történeten túl a női és férfi aspektus állandó küzdelmét is bemutatja. A nőiségnek talajra van szüksége, és ha az kiszikkad, elpusztul a lágyág és az odaadás. Mélisande világa hiába szeretetre méltó és életenergiát sugárzó, még sincs helye az élettől elforduló közegben, ezért tekinthető jó választásnak Balázs grúz–örmény megközelítése, mert a patriarchális pravoszláv kultúra az asszonyiságot teljesen a férfi hatalma alá rendeli.

Az előadás két fő erénye Gombár Judit díszlete és jelmezei, valamint Faragó Béla zenéje. Az Aladdine és Palomides leírásához hasonló („és ez a rengeteg, egész télen didergő boltív, az örökösen önmagukba visszahajló körfolyosók... Vannak lépcsők, melyek nem vezetnek sehova, és erkélyek, ahonnan nem látni semmit”) háromszintes kolostor – vagy nevezzük inkább erődnek –, a negyedik, alvilági síkkal kiegészülve, ugyanúgy értelmezhető a freudi felettes én, én, ösztön-én és a tudatalatti vizuális leképezésének, mint az Ég, a Föld és az ember alkotta hármasság, ami a halállal nyeri el végső értelmét – az alsó szint az érzéki vágyak, a középső az anyagi formák, a felső pedig a tiszta szellem köre. Fontos megjegyezni az erőd ablakainak szimbolikus számát is, hiszen az ajtónállók földszintjén három, Mélisande lakrészén kilenc, a legfelső emeleten szintén kilenc boltív húzódik. Mindkét szám a numerológiában férfin princípium, Balázsnál a férfias világ kifejezői. A kilenc az abszolút tökéletesség megvalósulása, a beavatás száma, de lehet Isten kilenc dignitása is: a jóság, a nagyság, az örökkévalóság, a hatalom, a bölcsesség, az akarat, az erény, az igazság és a dicsőség attribútuma. A fizikai, mentális és szellemi tudatosság kilenc szintje leginkább talán a terhesség kilenc hónapjában nyilvánul meg: az anya az első három hónapban a gyermekre még csak vágyik, meg kell küzdenie az egójával, és elfogadnia a benne növekvő idegen testet, valamint saját eszköz voltát, a második három hónap a növekedés ideje, amikor a vágy már bizonyossággá érett, az utolsó három hónapban pedig az új élet elkezd leválni, a két test közti kapcsolódás lassan feloldódik, és megtörténik az elengedés.

A kilenc a számisztikában tehát kapcsolatban áll a keletkezés-sel és a halállal is. Nem véletlen, hogy Pelléas az alsó szinten hal meg, az ösztön-énben, míg a nem e világi Mélisande saját szobájában, a kilenc boltív közepén szenderül jobblétre. A királyi pár felső szintbe helyezése ellenben meglepő, ők képviselik ugyan a felnőtt-ént, a sorsnak mégis ugyanúgy alá vannak rendelve, mint

a többi szereplő. Ugyanezért különös Arkél király (Erdős István) marionettmása is: ha a természetfeletti erő bábuként használ minden embert, miért csak az öreg uralkodó kap bábu alteregót?

A síkok többszintes ábrázolása az 1400-as festészeti hagyományokat juttatja eszünkbe, különösen az ismeretlen cseh mester, Jan Očko fogadalmi képét, amelyen Mária kék ruhában, kezében újszülöttjével fogadja a három királyokat az egy szinttel lejjebb álló püspökök imádása közben. Mélisande ugyanígy a középpontban lebeg, bezárva a kilenc boltív közepébe, a szárnyas oltárok magányos Máriáihoz hasonlóan, saját szenvedéstörténetének ikonjaként. A keretjátékban Mélisande ablakának örmény szőnyege a háremek elzártágára utal, ahol csak az egy pillanatra felgördülő szőnyeg résein át láthatunk be az intim térbe, és ahol minden meg nem történtként történik, a valóság és az illúzió szálai kibogozhatatlanul összekeverednek.

A többi szereplő is ikonszerű, ezért egy boltívben többnyire csak egy személy látható, kizárólag Golaud és Mélisande, illetve Méli-



Varga Gabriella (Mélisande) és Seress Zoltán (Golaud)



Koncz Zsuzsa felvétel

Szikszi Rémsz (Yniold) és a pravoszláv kórus: Cseh Antal, Gábor Géza és Hámori Szabolcs

sande és gyermeke kerülhet egy képkiadásba, a régi Szent Család-ábrázolásoknak megfelelően. És éppen itt törik meg a harmónia: a férfi és a nő csak külsőségeiben hasonlít a Szent Családra, de míg az előbbi az életet és a földöntúli boldogságot jelképezi, az utóbbi a kétségbeesés és a halálszomj megtestesítője.

A geometrikus formák azonban nem mindenhol szimbolikusak, az alvilági barlangtóhoz vezető lépcső és a különálló épület lépcsősora semmilyen numerológiai igazságot nem tükröz, az eseményeket kívülről szemlélő orvos, Horváth Kristóf – akár a halál angyala, akár az ismeretlen sebeket végképp begyógyító erő – értelmetlenül módon nem kötődik a számokhoz.

A jelképek kissé didaktikusan szövik át a darab egészét: a sötétségbe vetett ősi víz a halál vize, az egyetlen női princípium, Mélisande alakja szintén a vízhez kapcsolódik, hiszen a születés képzete sok mitológiában a vízhez társul, és a lány a forrásból születik vagy születik újjá. A vízelem a káosz jelképe, a születés előtti rendezetlenségé, később pedig a halál utáni káoszba való visszatérés szimbólumává válik. A víz az állandó körforgást és visszatérést jelenti, ezért születik újjá Varga Gabriella Fátol Kamilla képeiben a forrás által. A fiatal lány nem a másik alteregója, hanem egy korábbi és későbbi énjének manifesztációja, illetve Mélisande még csecsemő lányának felnőtt énje a változás nélküli sorsláncolatokban. A férfias világban csak egyetlen női princípium számára van hely, ezért válik Geneviève királynő (Varjú Olga) férfissá. Ha nem akarja elveszteni életét, akkor át kell adnia nőiségét a következő áldozatnak. Golaud (Seress Zoltán) és Pelléas (Káldi Artúr) alakja is fel-felcserélődik, hiszen a dráma nem feltétlenül egy szerelmi háromszög elbeszélése, interpretálható egy szerelem többdimenziós játékeként is, hasonlóan a szimbolikus *A Kékszakállú herceg várához*. A két férfi ugyanannak az énnel két aspektusa, a birtokolni és leigázni vágyó, valamint az elfogadó és a gyengéd támaszt nyújtó erő.

Balázs rendezői érdeme a keretes szerkezet, ahol a körforgást Mélisande halála és lányának születése jelképezi leginkább – mintha Pozzo szavai elevenednének meg Beckett *Godot-ra várva* című művéből: „az asszonyok a sír fölött szülnek, lovaglóülésben, a nap egy percig csillog, aztán ismét éjszaka következik.” Igen ám, csak hogy Maeterlincknél a nap egy percig sem csillog, még a szerelem sem ad enyhülést az egyetlen bizonyosság, a halál ellen, amit Balázs kitűnően érzékeltet. A halál azonban itt nem fájdalmas, az elmúlás lassan, észrevétlenül megy végbe, míg az ember

beleolvad a természetbe, és eggyé válik vele. A születés már magában hordozza a vég csiráját, ezért nincs tragikus összeomlás, csak determinált sorsfordulat. A mozdulatlanúság és a mozgás egyaránt ugyanoda vezet, mégis a változás a halál előhírnöke. A szereplők mozdulatlanul várják a rájuk kényszerített mozgást.

Feltehetőleg a víz zenéje inspirálta Balázst Mélisande csattogó hangjának megteremtésére: érdekes hang ez, a sebzett madár és a szökőkút együttes megjelenítése (a madár mint lélekszimbólum az ég és föld közti közvetítő, ahogy Mélisande is a felettes én és az ösztön-én között áll félúton), de van benne valami a *Csillagok háborúja* víz alatti gungan népének nyeldekklő csuklásából is, mégis élvezhetetlen, különösen másfél órán keresztül. Ahogy a *Theomachiában* fantasztikusan jó ötletnek bizonyult Kronosz visszafelé beszélése gyermekei kiokadásának pillanatában, hiszen Kronosz éppen ezzel veszti el a linearitásából kimozdult és megfordult idő feletti hatalmát, úgy Mélisande esetében talán a némaság lehetne meggyőző, a titokzatosság, a mások mellett elbeszélés, a hallgatás és a várakozás vegyületeként. Az meg végképp didaktikus, hogy kizárólag a szerelem megvállalásakor képes tiszta emberi hangon megszólalni, mert Balázs szerint az az egyetlen pont, ahol két ember lelke végre találkozhat. Bertolucci *Az utolsó tangó Párizsban* című filmjében ugyanilyen ősi vágyat mutat be, a két főhős hasonlóképpen lezárja egymás elől belső világát, és csak néha kirándul az állati hangok világába. Az ösztönösség és a mély állati nyugalom akkor is egyértelmű, ha ritkán jelenik meg.

Ha valaki számára még mindig nem lenne evidens, hogy Mélisande a vizet szimbolizálja, akkor kék haja végleg eloszlatja a kétségeket. Az eredeti műben a lány hosszú aranyhaját fésülgeti, ami a nap virágszával és az életenergiával áll összefüggésben, de a rendező minden napfényt kirekeszt. Talán ezért válik az előadás életidegennek: ha a nap nem világítja be a teret, csak a temetőben éjfélkor feltámadt árnyak fény utáni kapálózását követhetjük nyomon.

A szolgálok szerepe Balázsnál megváltozik: a három cseléd lányt itt ugyanannyi ajtónálló helyettesíti, akik a szó minden értelmében ajtónállók, a kapun innen és túl vigyázzák a sorsot. Néma jelenlétükkel kifejezik mindentudásukat, és litániáikkal mintha már előre a haldoklók lelki üdvéért könyörögnének. Mozdulataik szögletesek, az örmény kerengés néha egyiptomi ízt kap, vagy a táncoló dervisek forgásába csap át. Vati Tamás koreográfiájának legszebb mozzanata az, amikor forgás közben a szolgálok két kezüket egy-

másra helyezik, majd újra szétnyitják, mintha a világot tartanák egy pillanatra tenyerükben. A szolgák kívül állnak a történelesen, de nem szemlélődnek, mint az orvos, hanem csak a megfelelő időben a megfelelő dolgot cselekszik – a sors szolgálai ők, másnak nincs hatalma felettük. Az átértelmezés egyfelől teljesen elfogadható, hiszen megteremti az előadás egészének atmoszféráját, másfelől azonban hiányérzetet kelt, mert Balázs kénytelen kihagyni azt a jelenetet, ahol a cserfes cselédek az eseményeket összegzik. Ez a közjáték a történet szempontjából elhagyható, de mégis fontos, mert oldja a vég bekövetkezését. A rendezés hátulütője, hogy folyamatosan egy szinten lebegtetni a szereplőket, sehol egy pauza vagy egy oldás, ettől pedig az az érzésünk támad, mintha egyetlen képet néznénk megszakítás nélkül dupla művészettörténet-óraban.

A legfurcsább karakter a kis Yniold Szikszai Rémusz alakításában, aki nem annyira Maeterlinck koraérett gyermeke, mint a Gazette szerzőjének *Fellejárás és Mélaszundi*-paródiájából a kis Ydióta. Mindig kiver a hideg veríték, amikor az operákban harminc év körüli női szoprán szólaltat meg egy fiúcskát, nemi identitászavarukkal a régi kasztrált operaénekesek hangjára emlékeztetve, de úgy tűnik, hogy az ellenkezője: a túlférfiasított kisfiú is igen háborzongató jelenség.

Gombár Judit jelmezei szintén az örmény középkor stílusában készültek, bő nadrágok, a testet eltakaró, hosszú, díszes mintájú kabátok és fezek jellemzik a maszkulin világot, a nemiségétől megfosztott Geneviève királynő is ezt viseli. Egyedül Mélisande öltözeke nőies: kék ruhája tisztaságát jelképezi, virágokból font pár-

tája letépett virághoz teszi hasonlóvá, mint Pasolini *Medeájában* (Kolchisz nagyjából a mai Örményország területén feküdt, ezért hasonló a két nő mágikus öltözte).

Faragó Béla a gregorián énekek és a pravoszláv misék mintájára alkotta meg zenéjét, amelyet a szolgák basszus hangon kántálnak el. A szereplők mozdulatlanságát és a körülöttük végbemenő mozgást egyaránt kifejezi az ősi zene, Mogyoró Kornél ütőhangszereivel pedig az élet ritmusát, a sejtelmes sorsösszefüggéseket és az ismeretlen érzékelteti. Míg a játék egészében nem sikerül a halál-félelem feloldása, a zene a komor és derűs részeket váltogatva eljut a bizonytalanság legyőzéséig.

A Bárka előadásában a fenséges földre sújtó ereje eltűnik, vákuumba csomagolt érzéseket és fájdalmakat kapunk csak, mintha szerelem a palackban...

Balázs Paradzsanovtól kölcsönzi képi világát. De Paradzsanovnál közben az élet sem illan el...

MAURICE MAETERLINCK: PELLÉAS ÉS MÉLISANDE (Bárka Színház)

FORDÍTOTTA: Lackfi János. DRAMATURG: Góczán Judit. DÍSZLET-JELMEZ: Gombár Judit. KOREOGRÁFUS: Vati Tamás. ZENESZERZŐ: Faragó Béla. RENDEZŐ: Balázs Zoltán.

SZEREPLŐK: Erdős István, Varjú Olga, Kálid Artúr, Seress Zoltán, Varga Gabriella, Fátyol Kamilla, Szikszai Rémusz, Horváth Kristóf, Hámori Szabolcs, Cseh Antal, Gábor Géza.

DEME LÁSZLÓ

Szembesítés

■ SADE MÁRKI 120 NAPJA ■

Sade márki világgépének, a sade-izmusnak első olvasata a szadizmusmal való szembesülés élménye. Marquis de Sade művei a hardcore pornó iránt fogékony intellektuális hedonisták körében sikert sikerre halmozhatnak, értéküket mégsem a szexuális szabadságban való tobzódás teremti meg. A rafinált kéjszerző álcája alatt kiábrándult, Don Juan-i alak rejtőzik, aki köp az egész világra, mert eszméje a korlátok nélküli létezés. Műveinek bizarr esztétikája és sajátos filozófiája teli van beteges mozzanatokkal, de állandóan átsugárzik rajtuk a másság iránti kíváncsiság is. Babits szerint Sade „visszatérés valami ősihez. Az ember az lesz újra, ami régen volt: vadállat.” De Sade márki a vadállati lét iránt cinikus módon ugyan, de mégis toleranciával viseltet. Világából kizárja a morális megfontolásokat, mert az emberi életet a természet magasabb cél nélküli körforgásának tekinti, s életműve paradox kísérlet a társadalmi és minden más jellegű különbség lerombolására. Teszi mindezt enyhén szólva is borzalmas szabadságjussággal, amelyet a Budapest Bábszínház Játszó-terében létrehozott előadás tulajdonképpen finomított változatban tár a közönség elé.

A lazán összefűzött jelenetekből álló történetet Vörös Róbert írta és szerkesztette egybe korabeli dokumentumokból és Sade márki írásaiból. Az elénk táruló cselekmény szerint a márki, babiloni sivatár magányát enyhítendő, a Szodoma százhusz napjának hírhedt perverzióiról fantáziál. A nézőtér felől ráccsal lezárt

Udvaros Dorottya (Primadonna) és Kaszás Gergő (Sade márki)





Kaszás Gergő és a bábok

metaforikus stílusában sarkalatos és indokolt szerep jut a bábszínházi formának. Sade márki szexuális kéjelgésében egyértelműen rabszolgákra és parancsolóikra oszlik a világ. A bábok tökéletesen ki vannak szolgáltatva a már említett négy pribéknek, akik egyben (báb)színészek is: Ács Norbert, Csák Zsolt, Kemény István, Teszárík Csaba. Rabszolgáik csak akkor és úgy mozoghatnak, amikor és ahogy mozgatják őket. A helyzetet árnyalja, hogy Sade fantáziájában a szalon vendége lesz a Püspök, a Kegyelmes Úr és az Elnök Úr, akiket szintén ők alakítanak egy-egy jellemző, mellszoborhoz hasonlatos báb fejre illesztésével.

Alföldi Róbert rendezése nem elégszik meg a kéjhajhász világ pusztá illusztrálásával. A perverzciók kimerítő ecsetelése után a sade-i gondolatok kerülnek terítékre. Bából hús-vér színésszé válik a három, kiskosztümös transzvesztita: a Püspök (Czipott Gábor), a Kegyelmes Úr (Gyurkó Henrik) és az Elnök Úr (Csajághy Béla). Egyszer csak egészen közel jönnek a nézőtérhez, és zseblámpával világítanak meg egy-egy nézőt. Arcokat emelnek ki a tömegből, és szembesítik őket a színpadi torz világgal. Ismeretlen, de közülünk való egyénnel szembesülünk mi nézők is. Vajon milyen emberek ők? Mások, mint én? Milyen szemmel nézik az előadást?

Máskor epizódok fonódnak egymásba, és egy-egy kérdésköteg bontakozik ki belőlük. Jó példa erre az a szituációsor, melynek kiindulópontjaként a három fő kéjelgő lány és fiú bábót kényszerít házasságra. A pár a szalon kis asztalkáján áll, egymással szemben, mögöttük mozgatóik: az egyik pribék és a lány, akit Ellinger Edina alakít. A bábtetek összefonódnak, és emelkedni kezdenek, majd élettelenül hullnak az asztal melletti, egymás hegyénhátán fekvő bábhalomra. Most a pribék és a lány kerül szembe egymással, s egy kitarított pillanatban kapcsolat születik kettejük közt, személyes viszonyba kerülnek. Később a báb-rabszolgák egymást árulják el, hogy „törvényszegésük” büntetését megússzák – úgy tűnik, erkölcsileg ők sem jobbak uraiknál –, s a három parancsoló így leplezi le a lány és a pribék egymás iránti, tiltott gyöngédségét. Lelővik őket, nem fogadják el a szalonban érvényes szabályoktól való elhajlást. Azért érdekes ez a momentum, mert általános fogalmaink szerint jogtalan lehet a tiszta szerelem eltiprása. A sade-i világban viszont abszolút jogos a büntetés. A különbség a két világ közt csupán annyi, hogy éppen mi tekintendő általános normának. A normák azonban változóeknyak. Elég arra gondol-

színpadon kuporog a félmeztelen Sade, míg a rácson kívül négy – a színlap meghatározása szerint – pribék tűnik fel. A rácst két szemben álló oldala Sade fantáziájában egymásba csúszik, és kezdetét veszi a perverz bábjáték. Eltűnik a rácst, a szín XVIII. századi szalonná alakul, ahol színészek, bábszínészek és bábok kavalkádjából rajzolódik ki a tabukat áthágó világ.

Kaszás Gergő a márki szerepében a karmester biztonságával vezényli a hús gyönyörének halmozását. Alakításának lényege a személytelenség. Sade márki hideg és szenttelen, semmilyen érzelmi viszony nem fűzi senkihez: teóriáit az abszolút magány érleli világnézeté. Szemmel láthatóan gyönyört sem érez, hiába van túl a háromezer-hatvan-valahányadik orgazmuson. Személytelen a világ is, amelyet felépít, s amelynek fontos tartozéka Udvaros Dorottya Primadonnája, aki a színpad feletti, égőkkel keretezett fülkéből lógatja hatalmas mell-párnáit, és sikamlós történeteivel vagy orbitális testrészeivel éleszti a vágat. Óriás kezével lenyúl a szalonba, és Sade márki méteres férfiaságán szemlélteti, hogyan kell szakszerűen maszturbálni, máskor irtózatossá narancsszínű hátsófelét lógatja le, s koronázza a nászi lakomát többkilónyi szarhurkával. A vélhetően felkészült nézők tűréshatárát is borzolta az a jelenet, mikor Sade márki szart eszik, és etet választottjával: a közönség egy része kimeredt szemmel bámulta a színpadi történéseket, mások elfordultak a borzalmaktól, valaki izgatottságában tapsolni kezdett. A vágy csillapítása minden esetben kedélyborzoló aktusokban nyilvánul meg, így történik a nyílt színi nemi érintkezésekben is. A vágy tárgyát, a fiatal testeket, az előadás legérdekesebb találmányaként, bábok jelenítik meg.

Alkalmazásuk több szempontból is szerencsés. Egyrészt nem kell gyerekszínészeket szerződtetni, ami macerás és etikailag is megkérdőjelezhető lenne. Másrészt az előadás

Müller László felvételei

nunk, hogy a XIX. században a homoszexualitás még büntetőjogi kategória volt. Ezek után egyrészt felvetődhet a kérdés, vajon száz év múlva milyen elbírálás alá esik majd az, aki bizonyítottan pedofil. Másrészt pedig szembesülünk azzal a tényvel, hogy homoszexualitás mindig létezett, akár tiltott tabu volt, akár az élet elfogadott vagy megtúrt tartozéka. De Sade esetében nem a homoszexualitásról van szó, hanem általában a másságról és a heves viszolygást keltő emberi jelenségekről.

Az előadás ezekkel szembesít. Érdeme, hogy a szarabáló kéjgyilkosok világát nem teszi kívánatosná, de tudósít róla. Akár tetszik, akár nem, ez is hozzátartozik természetünkhöz. Sade márki mondja az előadásban: „A természet minket egyként szeret, akár tiszták vagyunk, akár gazemberek.”

VÖRÖS RÓBERT: SADE MÁRKI 120 NAPJA
(Budapest Bábszínház, Játsszó-tér)

DÍSZLET ÉS BÁB: Boráros Szilárd. **JELMEZ:** Bartha Andrea. **ASSZISZTENSEK:** Gáspár Anna, Kalmár Éva, Vári-Nagy Nóra. **RENDEZŐ:** Alföldi Róbert.

SZEREPLŐK: Kaszás Gergő m. v., Udvaros Dorottya m. v., Czippott Gábor, Csajághy Béla, Gyurkó Henrik, Ellinger Edina, Ács Norbert, Csák Zsolt, Kemény István, Teszárík Csaba.

Egy angyalféle alak látható a szegedi A varázsfuvola szórólapján. Kopaszra nyírt lányos fiú, akinek hátára fehér műszárnyakat applikáltak. Hogy honnan került ide, és mi köze az előadáshoz, az rejtély.

Azonban rögvést értelmet is nyer: ugyanilyen rejtélyes tudniillik, hogy került a darab épp most épp a Szegedi Nemzeti Színház padára. A régi hetedik földrajzkönyv jut eszembe: azért telepítették a vaskohászatot Dunaújvárosba, mert adott volt „a főváros közelsége és a Duna vízi útja”. Vasérc, szén, mészkö sehol a közelben.

Nos, itt is elmondhatjuk, hogy volt valaha egy érdekes A varázsfuvola-produkció, amelynek még nem selejteztek ki a díszleteit és ruháit. Van továbbá a színházban s környéken legendó énekes, akikre tizen-négy-tizenöt főszerepet ki lehet osztani. Merthogy ebben a darabban lényegében nincsenek epizodisták. No és itt van a közönség, amely szereti a darabot, sőt még a gyerekeknek is el lehet adni. Hogy valakinek bármilyen komoly szándéka lett volna a felújítással, az nem látszik.

Pedig vagy nyolc éve Kovalik Balázs egészen ügyes előadást ütött össze az akkori Kisszínházban. Hiába nyilatkozta manapság, hogy nem tartja sikerült munkájának, ne higgyünk neki! A varázsfuvolával két nagy hibát lehet elkövetni: az egyik, hogy túlságosan komolyan veszik, a másik, hogy túlságosan viccesre. Mármost Kovalik verziójában azt szerettem a legjobban, hogy milyen könnyű kézzel lavirozott Szkhüllä és Kharübdisz között. Egy eleve turnéra készült előadás viszonylagos színházi egyszerűségében is hangulatos, néha varázslatos, máskor ellenállhatatlan mulatságos s oly sokszor elgondolkodtató tudott lenni. A három dáma női vetélkedése pompásan meg van koreografálva, ráadásul egyikük dobtáras géppisztollyal közlekedik. A szörnyeteget, amelytől Taminót megmentik, egy kicsi játék gumikígyó jelképezi. Papageno rockkoncertszerűen, mikrofonba éneklé az „Egy tűzről pattant lányka”-t. Elvégre a darab egyik nagy slágeréről van szó! Monostatos tűzpiros, sörényszerűen fölzsélezett parókában, zöldre festett arc-

MÁROK TAMÁS

Az eltévedt angyal

■ MOZART: A VARÁZSFUVOLA ■

bőrrel jelenik meg. A végletes elrajzolás pontos, hiszen a mozarti szerencsen intrikus az eredetiben is fajsúlytalan, veszélytelen. Ugyanakkor a varázsos fuvola első megszólalásakor most is őszinte ámulattal nézzük a váratlanul a magasba emelkedő hangszert, amely igazi bűbájjal lebeg a színház fölött. Ezúttal azonban erejét veszti a rendező egyik legjobb leleménye: a scenikailag mindig problémás tűz- és vízpróbát Kovalik úgy ábrázolja, hogy Tamino és Pamina a színház két oldaláról indul el tűzön-vízen át – egymás felé! A felfedezés örömevel csodálkoztam rá egykor erre a pofonegyszerű értelmezésre: hát persze, egy szerelemben a végső és a legnehezebb feladat, hogy eljussunk egymáshoz. Most valahogy ez a gondolat sem ér célt.

Molnár Zsuzsa arénaszerű félkört tervezett. A felső karélyt beforgatható piszkosfehér ajtótor alkotja, egyik oldalán imitált tuják, a másikon egyszerű téglafal. Középen egy lépcső gurul előre s hátra, ezen főképp Sarastro és az Éj királynője jelenik meg. A „lelátó”-rész erős ponyvából készült, le lehet rajta csúszni, és bele is lehet feküdni, ha pillanatok alatt el kell tüntetni a kórust. A „küzdőtér” elemes sövényfal, amelyet szinte jelenetről

Altorjay Tamás (Sarastro) és Piskolti László (Monostatos)



jelenetre átépítenek. *A varázsfuvolát* bármilyen keretben el lehet játszani, mert a történet annyira logikátlan, olyan sok benne a valószerűtlen elem, hogy mindent kibír.

A dolog mégsem olyan egyszerű: Kovalik elképzelése Kovalik nélkül nem működik. A rendező ugyanis személyesen nem vett részt a főlújítás próbáin. Toronykői Attila, aki az eredeti produkcióban asszisztensként dolgozott, bizonyára alapos rendezői

vezetesen azzal, hogy Sarastro nem féltésből rabolta el Paminát, hanem magának; *magának* akarja, csakhogy időközben jön ez a fiatal herceg, és a főpap realisan fölméri, hogy nincs esélye. A figura nyomban érthetővé és plasztikussá vált az énekes, s ettől természetesen a közönség számára is. Ráadásul Gregor az értelmezést megtoldotta egy saját ötlettel: a Taminót fogadó Öreg pap (eredetiben Sprecher, azaz Beszélő) legyen maga Sarastro! Aki látta, sohasem fogja elfelejteni a kalap alá bújó idősödő férfi okos, gyanakvó tekintetét, fájdalmasan lefelé szálló záródallamát. S ettől a szokatlan, izgató értelmezéstől minden frázisa egészen más akusztikával szólt. Ebből nem az a fontos, hogy a koncepció mennyire jó, hanem hogy akkor énekes és rendező azon törte a fejét, mit találnak *ők* a darabban, s *hogyan találják meg magukat benne*.



Veréb Simon felvételei

Rácz Rita (Papagena) és Andrejcsik István (Papageno)

példányból instruálta az új szereplőket. A legtöbb dolog ugyanúgy *zajlik le*, mint régen, csak épp nem *történik meg*. (Állítólag hasonló színvonalas és következett be Kovalik *Anyeginjében*, amelyet a tavalyi operafesztiváli bemutató után játszott tovább hazai szereposztásban a Miskolci Nemzeti Színház.) Egy tehetséges rendező személyes jelenléte, sodró egyénisége jelentősen hozzájárulhat ahhoz, hogy élő, pezsgő előadás jöjjön létre. De legalább ilyen fontos, hogy egy produkció a művészek szívügye, fontos, személyes problémája, izgató feladata legyen. Ez hiányzik leginkább ebből *A varázsfuvolából*. Az eredeti előadásban megvolt.

Nem nosztalgiaiból, csak a lényeg illusztrálására: az *akkori* Sarastro (Gregor József), aki addig már több százszor énekelte a szerepet, azt nyilatkozta: sose szerette ezt az ájtatos papot, aki kijön, és nem csinál mást, mint egy nappal a hasán énekel. De Kovalik most egyből megvilágosította, ne-

A mostani Sarastro, Gábor Géza is arról beszélt a sajtóban, hogy nem nagyon szereti a figurát. Pontosan, szép hangon, muzikálisan éneklő a szót, és méltósággteljesen mozog. Második áriája végén tartalmas mély e-t zenget meg, majd lefekszik a színpadon. Pár pillanat múlva némi zavarodottsággal tápázkodik föl, amikor papjai gyülekeznek. Nagyjából ez volt az egyetlen *valamilyen* momentuma a szerepben. Nyilván nem a fiatal énekes számlájára írható az el nem végzett értelmezés, a ki nem dolgozott figura. A mechanizmust kárhoztatom, amely így gondolkodik: „úgyis jól eléneklő, szép, magas férfi, és majd kimérten mozog, ennyi elég.” Akiket ez megnyugtat, azoknak elárulom, hogy Sarastrónak ebben az előadásban nincs nap a hasán.

A kiválasztottak elegáns fehér öltönyökben és kosztümökben feszítenek. Aki így öltözködnek, azoknak sorsát nem holmi homályos szimbólumok, hanem valóságos érzelmek, vágyak, gátlások formálják. Molnár Zsuzsa jelmezei egyébként nem egységesegek, de nagyobb baj, hogy a sokféleségben nehéz rendszert találni. A kortalan-modern papok-papnők mellett Papageno úgy néz ki, mint egy tiroli kiránduló. Tamino stilizált, de azért jól fölismerhető hosszú, vörös bársonypalástot kap. A karcsú Propsz Evelin egészen kislányosan mutat az Éj királynőjének első, vörös ruhájában. Második áriájára megkapja a kötelező feketét, csillogó fejdísszel, óriás köpenye pedig az ária végére az egész színpadot beteríti. A művésznő energiáit egyelőre teljesen leköti, hogy kitrillázza a nehéz koloratúrákat. Sikerül neki. (*Nota bene*: annak idején Miklósa Erika volt a királynő, akit mostanában a Metropolitan *A varázsfuvola*-előadásában hallhattunk, a Magyar Rádió közvetítésében.) Papageno mintha egyenesen Bátki-Fazekas Zoltán világos baritonjára és áttetsző egyéniségére lenne szabva. Rácz Rita, Szeged kitűnő ifjú operettszubbretje a szerepkörben szerzett összes tapasztalatát beleépíti Papagenába.

Ha a műfajban némileg jártas néző meghallja, hogy a huszoneves Kóbor Tamás az idén többek között *A végzet hatalma* Alvaróját és Taminót énekl, nyomban föltámad benne az aggodalom. Aki meghallgatja őt ebben a két szerepben, abban csak növekszik ez az érzés. Az előbbi szerep alatt roskadozik az értékes orgánus, most pedig a könnyedséget, a hajlékonyságot nem képes közvetíteni. Pedig a hangszíne szép, a személyisége rokonszenves, egyaránt megvan benne az előkelőség, a humorérzék és a játékos kedv, ami olyan fontos Taminóhoz. Sok jó teljesítményt konstatáltunk – megrendülés nélkül. Hogy az éneklés igazából mire is való, azt Vajda Júlia mutatta meg. Paminát főlényes zeneiséggel formálta meg. Legfőltűnőbben áriájában mutatkozott meg, mit is jelent, ha az éneklés nem technikai föladvány, nem gyönyörködtető mutatvány, hanem egy lélek egyetlen megszólalási lehetősége.

Tiszteletre méltó, hogy Szegeden két, szinte önálló szereposztást voltak képesek kiállítani. Azt viszont lehetetlennek tartom, hogy az Öreg pap azonos legyen a későbbi 2. pappal, aki Taminót kísérgeti a próbák során. (Különösen, ha már született a problémára egy izgalmas „házi” megoldás is...) A filozófus és a közlekedési rendőr két teljesen különböző szakma.

A bemutató estéjén Kardos Gábor biztonságosan, de varázs nélkül irányította az együttest. A tempó kicsit vontatottnak tűnt, bár ez valahogy illett az egész produkció tisztes érdeklenségéhez.

STUBER ANDREA

Színe és visszája

■ MICHAEL FRAYN: VESZETT FEJSZE ■

I gazi kunszt lett volna Mohácsi Jánostól, ha Michael Frayn Még egyszer hátulról (avagy Ugyanaz hátulról, avagy Hangok hátulról) című formás, kompakt, jól szabott vígjátékát színre viszi egy formás, kompakt, jól szabott előadásban, amely háromnegyed tízre véget ér. (Bő egy évtizede csinált legutóbb rövid, tömör, velős remeket Mohácsi, Itt a vége, pedig milyen unalmas napnak indult címmel, Nyíregyházán.)



Nem muszáj eljátszani *A varázsfuvolát*. Sőt, csak akkor vállalkozzon rá egy színház, ha az előadás különleges csillagzat alatt születhet meg. Különben csak egy eltévedt, műszárgas angyal kísért bennünket.

MOZART: A VARÁZSFUVOLA (Szegedi Nemzeti Színház)

KARMESTER: Kardos Gábor. **KARIGAZGATÓ:** Koczka Ferenc. **DÍSZLET-JELMEZ:** Molnár Zsuzsa. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Toronykői Attila. **RENDEZTE:** Kovalik Balázs.

SZEREPLŐK: Vajda Júlia, Propsz EVELIN, RÁCZ Rita, DÉR Krisztina, SZONDA Éva, TÓTH Judit, KÓBOR Tamás, KOVÁCS Hegedűs István, BÁTKI-FAZEKAS Zoltán, PISKOLTI László, VÁGHELYI Gábor, GÁBOR Géza, GRÜNFELDER Csaba, CSEH Antal, ALTORJAY Boldizsár, IVÁN Sára, VARGA Kincső.

Vélhetően az eredeti formájában és méretében is működött volna Frayn épkézláb komédiája, s egy feszes, szabatos színrevitel a rendező pályájának jelenlegi szakaszában kisebbfajta forradalommal ért volna fel – na jó, legalább egy egészséges felkeléssel –, s bizonyára szakmai haszonnal járt volna. De nem így történt. Mohácsi ezúttal is, amint szokta, a gyeplők közé dobta a lovat – hogy stílusos megfogalmazással éljek. A bemutató estéjén fél tizenkettőtől fogva tartotta/rabul ejtette a publikumot a kaposvári Csiky Gergely Színházban, miközben fel-felharsanó nézői röhögések hangjainál egymást taposták halálra a színpadon tolongó poénok. (Május 11-én az előadásnak tizenegy előtt volt vége. – A Szerk.) A rendező a maga nem szabadalmaztatható eljárásának vetette alá a színdarabot: beküldte a Mohácsi-duzzasztóba, ahol ellátták ezernyi jó, jobb, rosszabb benyögéssel. Bő lére eresztették, szétfolyatták, majd élénk öntötték. De kezdjük talán előbből.

Régóta tudjuk, hogy Mohácsi időt, energiát és közönséget nem kímélve, bőkezűen szórja a vicces mondásokat. (Annyira bőkezűen, hogy az már szinte pocskolós.) Lazán szerkeszt, kicsit sem bánik gazdaságosan az anyaggal, és nem foglalkozik avval, hogy egy jó duma hatékonyabb, mint három jó és két rossz, amit a színészek egymás szájából vesznek ki. Formáját tekintve ilyenfajta *korda nélküli* színházat csinál. Lehet szeretni, nem szeretni, és lehet szeretni is meg nem is. Magam gyakran sóhajtozom azért, hogy bár lenne Mohácsi kissé mértékletesebb, és kíméletesebb a nézőjéhez. Természetesen nem azt akarom evvel mondani, hogy minden Mohácsi-produkciónak jót tenne, ha lenyesegetnék és meg-

Gyuricza István (Czirják Dániel)
és Varga Zsuzsa (Karvalits Hanna)

nyirbálnák. (Különös tekintettel arra a sajátos jelenségre, hogy egy Mohácsi-előadás ötpercnyi húzás után varázslatos módon meg is nyúlhat tíz perccel.) Mondjuk a *Csárdáskirálynő* úgy volt jó, ahogy volt. (Nekem.) A Bárka színházi *Vésmadár* meg úgy volt rossz. (Szintén nekem.)

Vannak esetek, amikor az elburjánzásnak, a huzamos egy helyben topogásnak, az aránytalan hosszúságnak dramaturgiai funkciója, sőt nélkülözhetetlen szerepe van. Hamarjában talán a *Sárga liliomot* hoznám fel példának, ahol az első felvonásban jogos és érthető kíváncsi, hogy véget érni nem akarónak érezzük a színen mulatózó társaság ki-kifulladását, majd újra nekiloduló virsajtját. A legjobban mindenesetre azok a produkciók szoktak sikerülni (például a *Kréta*), amikor a fékezetlen habzású szövegfolyam, a mohácsista máximalprogram (sok szereplő – sok beszéd – sok alj) erős közlési szándékkal és drámai értékekben nem szükkülő alapanyaggal találkozunk. Hiszen Mohácsi munkái szép természetességgel, vonzó elfogulatlansággal és nyomós intellektuális tartalommal tudnak hozzászólni fontos, súlyos, elevenbe vágó kérdésekhez. (Hogy csak a *Megbombáztuk Kaposvárt* vagy a *Csak egy szög* előadását említsük.)

Mármost a *Vesztett fejsze* címen futó vígjáték véleményem szerint nem ez az eset. Frayn színdarabja sem műfaját, sem formátumát, sem tárgyát tekintve nem igazán alkalmas a felturbózásra. Sőt, kifejezetten

kárára válik az a gyakran ritmustalansággal párosuló parttalanság, amely a Mohácsi-művek sajátja. (Érdekes egyébként, hogy az *Ugyanaz hátulról*-t az Új Színházban színre vivő Jiri Menzel szintén elbánt a művel. Bár beavatkozása pont ellenkező előjelű volt – ő ugyanis egyszerűen elhajtotta a harmadik felvonást –, éppúgy tönkretette, legalábbis nagymértékben hatástalanította az eredeti színdarabot, mint Mohácsi János.) Nem arról van szó, hogy Frayn vígjátéka nem érne meg a fáradságot, amibe kerül, hogy az alkotók megnövezzék, a publikum pedig végigülje. Hanem arról, hogy a színrevivők minél inkább dolgoztak rajta, annál inkább ellene. Szétverték a szerkezetét ugyanis. Lehet persze, hogy magasabb szempontból nem kár érte, de mi az a magasabb szempont? Mohácsi ezúttal egy bohózat terepére vonult a fegyverzetével, ám verbális attakja erőtlenedni látszik. Egyre fáradtabban vándorolhatnak már a poének egyik produkcióból a másikba. Vagy ha nem is pontosan ugyanazok a szócsavarások és kifejezőkifacsarások ismétlődnek, mindenesetre ugyanolyan srófra járnak. Egy cipőben evezünk – mondhatnám, srófra –, mind, akik szavakkal ügyködünk. Véges a készletünk.

Frayn szereplői szintársulati tagok, akik egy bohózatot játszanak el. Az első részben a főpróbát vehetjük szemügyre – elég rosszul áll az ügyük egy nappal a premier előtt, ez Mohácsiék számára alighanem ismerős helyzet –, a második felvonásban ugyanazt a darabot nyomatják egy hónappal később, vidéki turné keretében, délutáni előadásban. Ekkor a száznyolcvan fokkal elfordított díszletek állnak előttünk, s mi hátulról, a kulisszák mögül láthatjuk a produkció lefolyását. A harmadik felvonásban megint a színéről mutatkozik a komédia, hetekkel később, immár a vésszes szétesettség állapotában. Mindeközben megismerjük a játszókat – és persze a rendezőt, az asszisztenst, a műszakot is –, a szereplők színészi és emberi karakterét, változó viszonyaikat, összeveszéseiket, kibéküléseiket.

Frayn szellemes háromfelvonásos praktikus azon a bohózaton alapul, amellyel a színháziak fellépnek. A mű második felvonásától kezdve elsődleges humorforrásként szolgál, hogy az általunk már megismert, darabbéli szövegek és helyzetek részleteit, törmelkeiket, illetve roncsait látjuk viszont akár előlről, akár hátulról. Ennek komikumát azonban szinte teljesen kioltja, hogy a kaposvári produkció jelentősen kibővített *atelier*-részlegében jöszerevel eltűnik, belevész a felhozatalba az a bohózat, amelyből a további részekben a tréfák fakadnak. Amikor annak kellene eszünkbe jutnia, hogy most melyik színésznek éppen mit kellene mondania vagy csinálnia a darabbéli darabban, már rég zsong a fejünk a sok szövegtől. Mely szövegek egyébként részreahajlóan, normális arányokat borogatóan és áthidalhatatlan különbségeket okozva oszlanak meg a szereplők között.

A színészi lehetőségeket tekintve egy Mohácsi-előadásban meghatározó jellegű az, hogy ki mennyire képes öntevékenyen részt vállalni a szóömlenyben. Mostanra már

Tóth Eleonóra (Cserés Bella) és Nagy Viktor (Péterfi Obláth Artúr)



leszűrhetjük azt a nézői tapasztalatot, hogy például Kocsis Páltól vagy Felhőfi Kiss Lászlótól bizonyára jelentős ötletroham telik ki. (Nyilván nem véletlen, hogy őket kettejük Mohácsi János magával vitte vendégnek a Nemzeti Színházba is, pedig az a társulat egyáltalán nem szenved színészhiányban.) Hogy Kocsis Pál és Felhőfi Kiss László az effajta kreativitásából adódóan nagyobb részhez, jelentősebb feladathoz, több szóhoz jut a színpadon, mint mások, az önmagában véve nem baj. Gondnak inkább az látszik, hogy akiből esetleg hiányzik az affinitás az ilyen jellegű alkotó munkához, az Mohácsi színpadán oly tanácstalan, támasztalan, árva és színészileg magára hagyott maradhat, mint például ebben az előadásban Pető Kata. Vagy csak halványnak és háttérbe szorultnak látszik, mint az egyébként kitűnő színész Varga Zsuzsa. Esetleg meglehetősen jelentéktelennek mutatkozik, mint az asszisztenst játszó Kovács Zsuzsanna vagy a sűgőt megformáló Horváth Eszter. Tóth Eleonóra azon fáradozik – nem elégséges elhittetőerővel –, hogy egy nagy múltú, leépült színésznőt ábrázoljon. Gyuricza István egy férfi Honthy Hanna reverenciájával, lehangoló szakmai tudással és meglehetősen hatásosan állítja elénk a vidéki ripacsot, aki már rég szétitta magát. A legkorrektebben és legönállóbban elvégezhető színészi feladat Nagy Viktoré, ő adja ugyanis a rendezőt. Nincs folyton a színen, amikor viszont bejön, akkor lefojtott vehemenciával, karakteresen mutatja a többre hivatott, művészelkű rendezőt, kinek társulata az idegein játszik. Miközben ő kinyújtja a tíz körmével szedi fel a világot jelentő deszkákat.

Mondani sem kell talán, hogy Mohácsi János nyilván nem (vagy nem csak) a pusztá mulatság, a könnyed szórakoztatás kedvéért nyúlt ehhez a színdarabhoz a művet fordítóként jegyző Mohácsi Istvánnal együtt. (Mi könnyű? – kérdi egy ponton Gyuricza. – Lovasság? Nyári zakó? Műfaj?) Hiszen ez a színdarab Mohácsi elemében, közegében, térében, a színházban játszódik. Persze hogy a színházról akar beszélni általa a rendező, s igyekszik belefogalmazni azt, amit gondol, vél, érez és megtapasztalt e tárgy körben. Jönnek számolatlanul a színházi aranyköpések (a „Van még egy napunk, még nem késő a Csókos asszony!”-tól kezdve a „Tapsni nem akaró szün”-ig). Kritikusan és önkritikusan láttatja a rendező a színházakat: megmutatja az igényességüket és a slendriánságukat, a szemérmességüket és a szemérmertlenségüket, az irigységet és az odaadást, a rosszindulatot és a játékoságot, az intrikát és a szolidaritást. S a produkció harmadik felvonásában, amikor a darabbéli darab előadásában végképp elszabadul a pokol, valami kísérteties szelő legyinti meg a színpadot és a nézőteret. Egyszer csak azt érezzük, hogy a színházcsinálás mint dolog, tett, foglalkozás – tökéletesen abszurd tevékenység. Ugyanakkor nyilván

menedék is egy még abszurdabb külvilág elől. Amikor beáll a krach, mert a játék szabályainak elvétele következtében összeomlás történik fent a színpadon – vagyis a színen van az, akinek nem kellene ott lennie, s a bent tartózkodó színésznek úgy kell tennie, mintha nem látná kollégáját, aki maga is igyekszik elhittetni, hogy valójában nincs is ott –, az egyszerre háborzongatóan valódi és kitüntetetten szépséges színházi pillanat.

Meg hát – ha tetszik, ha nem – van ennek a kaposvári *Vesztett fejsze*nek ars poetica vonása más tekintetben is. Így születik és így kerül elénk hány, de hány színházi produkció. Ilyen félkészben, esetlegesen, öncélúan, kaotikusan. (Veszik! – ujjong Nagy Viktor mint rendező. Olcsón adjuk – mondja Felhőfi Kiss László mint színész.)

Ceterum censeo: Mohácsinak szüksége volna egy szigorú, de igazságos dramaturgura, akinek hisz.

MICHAEL FRAYN: VESZETT FEJSZE (Csiky Gergely Színház, Kaposvár)

FORDÍTOTTA: Mohácsi István. DISZLET: Khell Zsolt. JELMEZ: Szűcs Edit. VILÁGÍTÁS: Bányai Tamás. RENDEZŐ: Mohácsi János.

SZEREPLŐK: Tóth Eleonóra, Kocsis Pál, Pető Kata, Felhőfi Kiss László, Varga Zsuzsa, Gyuricza István, Horváth Eszter, Szvath Tamás, Lugosi György, Kovács Zsuzsanna, Nagy Viktor.

FEKETE MÁRTON

Biztos jól ülsz?

■ ODÜSSZEUSZ TOURS ■

A nyelvi változás egyik tanulságos példáját követhetjük figyelemmel, amikor a kilencvenes években megérkeztek, és az évtized közepe-vége felé idehaza is elterjedtek a mobiltelefonok. Bunkofon – mondta évekig az ország. Különösen akkor, ha valaki fennhangon beszélt rajta a tömegközlekedési eszközökön, de olykor csak úgy, általában is. Egészen addig, amíg a készülék el nem terjedt annyira, hogy a nyelv kidobta magából a „bunkofont” – a többségi nyelvhasználók értelemszerűen nem bunkózzák le magukat kollektíven, s a mobilozás újdonságának eltűnésével a nyelv számára sem úgy többé a jelenség.

Na már most – hogy lassanként tárgyunk felé közelítsünk –, ha ma megnéznénk egy tíz évvel ezelőtti színházi előadást, amelyben elhangzik a „bunkofon” kifejezés, nyilván éreznénk benne valami végtelenül régimódit. Ez persze önmagában még nem lenne baj, a színház ne törődjön az utókorral, foglalkozzon csak a mindig aktuális „itt és most” kérdéseivel. Baj akkor van, ha a néző már az előadás pillanatában érzi, hogy a felvetett problémák az örökkön változó felszínt érintik elsősorban.

Ez történik az *Odüsszeusz Tours*ban is. *Chatroom*okban kötjük kapcsolatainkat, jól el vagyunk idegenedve – panasolja az előadás –, nem jó ez így. Ennek érzékeltesítésére szó van mobilról, *webkameráról*, *chatról*, *netről*, *notebookról* (sőt, *laptopról* is). Szinte minden elhangzik, aminek illik elhangoznia, ha szóba kerül ez a mai rohanó világ. A produkció alaphangja mindvégig ez marad, s innen nem is mozdul el, bármennyire fel van is turbóva trendi megoldásokkal.

Az *Odüsszeia* újraértelmezését igéri az előadás, mely Kirké, Hermész, Pallasz Athéné, Penelopé, Heléna részvételével tárja elénk a szándéka szerint mai viszonyok közé helyezett mítoszt. Odüsszeusz, a „net vándora” ugyanúgy haza akar érkezni, mint cirka kétezer-hétszáz éves elődje – Kovalik Balázs rendezése azonban nem a bolyongás történetét, sokkal inkább annak mindig változatlan állapotát, mi-kéntjét, kontextusát akarja színre vinni.

Az *Odüsszeusz Tours*szal egy szimpatikus vállalkozás, ugyanakkor egy kockázatos út végéhez ért az Örkeny Színház. Mácsai Pál és a társulat közismert törekvése – hogy a Madách Kamarából fokozatosan egy színvonalas színházi műhely alakuljon – szemmel láthatóan révbé érni látszik. Az utóbbi idő kísérletező előadásai után Kovalik Balázs rendezése is népszerű, azzal együtt, hogy talán ennek az előadásnak a formanyelve szakít legradikálisabban az épületben korábban uralkodó hagyományokkal. Kár, hogy ez a formanyelv ezúttal öncélúnak tűnik, s többnyire csak a felszínt ragadja meg.

A kor ugyanis, amelyben élünk, nem az internet kora. Nem a mobiltelefon, nem az MMS, nem a 3D-s számítógépek, nem a le-töltő- és keresőprogramok kora. Legalábbis

nem színházi/irodalmi értelemben. Ahogy a homéroszi *Odüsszeia* sem a hellén kereskedelmi hajózás fejlődését vagy a korabeli hajók technikai újításait taglalja, holott feltehetőleg ezek tették lehetővé a görög kereskedők és utazók odüsszeuszi kalandjait.

Az *Odüsszeusz Tours* viszont alapvetően nem tesz mást, mint a díszlet, a kellékek és bizonyos szövegelemek szintjén a kor technikai toposzai közé helyezi a sodródó (anti)hőst. Nem arról van szó, hogy Odüsszeuszt magába szippantja, mondjuk, a cyberkultúra mítosza, hanem hogy megmondják nekem: a cyberkultúra otthonalanná tesz. Nem a virtuális valóság működését látom a színen, hanem csupán közlik, hogy virtuális valóság vesz minket körül, hogy „körülöttünk a szimulált mátrix”, s ezt illusztrálják korunk feljebb említett technikai kliséi, amelyek meghatározzák az utazási iroda emblematikus figuráját.

Hogy primer szinten kimondott, bár kétségtelenül igaz megállapítások hangzanak el a színpadon, egyenes következménye annak, hogy hiányzik a drámai szövegegyes vagy bármilyen egységes szervezőerő; az *Odüsszeusz Tours* nem színház, hanem az, aminek vallja magát: asszociatív *chateles*. Hogy ezt műfajmegjelölésként előre tudomásunkra hozzák, kétségtelenül szimpatikus gesztus. Csakhogy *chateles* sem lehet akárhogy, sőt: drámai értelemben *jól fecsegni* művészet. Épp ezért érezni az egységes szövegek hiányát. A színlap dramaturgot egyáltalán nem említ, Térey Jánost is csak konzultánként – így aztán nincs egységes akarat, amely összegyűrná az egyébként nem akármilyen irodalmi anyagot: a chat.hu, valamint „krizo@, cinky@, eerkr@, zeek@” közreműködésén túl Homérosz, Márai Sándor, Hamvas Béla szövegeinek felhasználásával készült az előadás. Így fordulhat elő, hogy a szét-tartó szövegekben nagyon erős mondatok bukkannak fel újra és újra, nemegyszer maximális koncentrációra, aktív figyelemre kényszerítve a nézőt. Jellemző, hogy ez utóbbi vendégszövegek

vannak legtávolabb az aktualizálás kényszerétől, „csak” az emberről akarnak szólni, rendszerint férfiről és nőről.

Amint megtérülne viszont a látottakra fordított nézői energia, az előadás csakhamar újra eltaszít magától, fordul a színpad, folytatódik az automatikus ötletbörze. Kérdés persze, van-e bármilyen funkciója az – alkalmasint Marxot ábrázoló – arcnak, amelyen a „thank you” felirat villog; van-e szerepe a tévének, amely a nézők beeresztésétől kezdve a színészeket mutatja, velük forgatott beszélgetéseket, jeleneteket játszik – megosztja a figyelmet, de semmit nem ad a színpadon látottakhoz; egyetlen alkalmat kivéve, amikor a szereplők a *Mamma Miát* éneklék az ABBA-tól. Ekkor kísérteni kezd a hely és a színpad múltja; a karaoke angol szövegét fonetikus feliratozva látjuk a tévéen („mamma mia, dáz it só ögén”) – ami egyenesen kínos. Az eddig jól teljesítő színészek érezhetően feszengenek; nekem legalábbis úgy tűnik, nem találják a helyüket a minden bizonnyal humorosnak szánt szituációban.

Pedig a szereplők addig kihozták az előadásból, amit lehetett. Penelopénak (Béres Ilona) egyrészt elhiszem, hogy „karácsonyfa szeretne lenni”, másrészt bűgő hangja és erős sminkje mögött mindvégig érződik a férjét hazaváró asszony fölényes tartása, örök-higgadt szenvedélye. Kirké (Mácsai Pál) *entrée*-ja visszafogott, épp ezért mellbevágóan komikus. Ő a Penelopé melletti örök második, a komplexusos, kiszolgált exdívá. Hiába fizikai jelenléte, az ithakai feleség mindig jelenvalóbb nála. Lepedőhajtogató nagyjelenete a produkció egyik legjobb pillanata, igaz, sokban köszönhető ez az itt kivételesen jól felépített „dialogusnak”, amelyben Kirkét nem lehet nem megsérteni.

Odüsszeusz (Gálffi László) nem annyira pók, amely otthonosan mozog a világhálón, sokkal inkább hal, amely vergődik benne. Többnyire egy helyben áll és néz – az „utazó” hős talán a legstatisztikusabb pontja az előadásnak. Igaz, általában is főleg a forgószínpad

Gálffi László (Odüsszeusz), Békés Itala (Heléna), Béres Ilona (Penelopé), Dömötör András (Hermész) és Mácsai Pál (Kirké)



Gál Gabi (Szirén)

pad mozgatja az unatkozó-szenvedő isteneket, akik Antal Csaba izgalmas díszletei közt, többnyire ágyon heverve monologizálnak (beszélnek el egymás mellett) saját sorsuk változtathatatlanságáról. Mégis, Odüsszeusz mozdulatlansága beszédesebb a többiekénél. Kifogástalan egyenruhája szerencsétlen, egy helyben toporgó embert takar, aki törvényszerűen rontja el életét.

A legvégén felsejlik valami a Kovalik-*Odüsszeia* hajósából is: Odüsszeusz és Penelopé záró félrebeszélgetése a változás megszallottja és a teremtett világ egyetlen biztos, változhatatlan pontja között zajlik. A „biztos jól ülsz?” mániákusan visszatérő kérdésében az örök nyugtalanság, a „mindig máshogy jó” kínja tör fel újra meg újra, hogy végül az elüldözhetetlennek hitt Penelopék is feladják egyszer.

S talán nem véletlen, hogy a zárás szépsége, az előadás legigazibb pillanata nem az olcsón aktualizáló tenger–internet allegória jegyében születik, hanem az időtől független emberi állandóiban: ahogy férfi és nő létezni képesek.

ODÜSSZEUSZ TOURS (Örkény Színház)

KONZULTÁNS@ Térey János. DÍSZLET@ Antal Csaba. JELMEZ@ Benedek Mari. ZENEI VEZETŐ@ Futó Balázs. ASSZISZTENS@ Ádám Dorottya, Sallai Zita. RENDEZŐ@ Kovalik Balázs.

SZEREPLŐK: odüsszeusz@–Gálffi László; penelopé@–Béres Ilona; hermesz@–Dömötör András; pallasz athéné@–Kerekes Viktória; kirké@–Mácsai Pál; heléna@–Békés Itala; szirén@–Gál Gabi; küklópsz@–Futó Balázs; kentaur@–Ölveti Mátyas.

Schiller Kata felvételei

D E M E L Á S Z L Ó

Kólyanomorúság

■ LEV TOLSZTOJ: A SÖTÉTSÉG HATALMA ■

Érdekes látni, ahogy Tolsztoj darabjának ízig-vérig orosz világát teljes egészében kirekeszti magából az előadás. Hiába van orosz nevük a szereplőknek, A sötétség hatalmában nyoma sem maradt a XIX. század végi muzsikmiliónek. Nincs „narodnaja szcena”, az előadás nem a hajdani orosz, hanem a mai élet kendőzetlen ábrázolása. Jay Scheib amerikai rendező és a vendégművészekkel kiegészült Pont Műhely társulata megőrzi a darab eredeti szellemét, mely annak idején André Antoine és Otto Brahm színházában, a Théâtre Librenben és a Freie Bühnénben a naturalizmus irányzatát erősítette.

Az aktualizálás külsőségeiben is megjelenik, gondolhatjuk nézőként, ezért szúrják ki szinte a szemünket az asztalon elhelyezett piros címkés kólásüvegek. A meglepetés annál nagyobb lesz később, mikor az előadás után az alkotók és nézők közti beszélgetésen Scherer Péter elmeséli, mennyire emlékezetes maradt számára, mikor a próbák során a rendező felvilágosította őket, hogy a darab megírásának időpontja egybeesett a mára világszerte elterjedt Coca-Cola-cég alapításával. Hogy is van tehát? Hétköznapjaink közismert panelje, a híres vagy hírhedt üvegforma nem kizárólag saját korunkra, hanem Tolsztojéra is utal, csak éppen nem az orosz valóságra, hanem az amerikaiakra. Az előadás eltávolodik a múlttól és az orosz ízeiktől, helyette tengerentúli toposzok keverednek a hazai lakótelep sivárságával, miközben kétség sem fér hozzá,

hogy a mi életünk mindennapi nyomorúságát látjuk a színpadi történészekben és a színpadi történések kivetített videofelvételein. Az interkulturalitás és a jelentésrétegződés szellemes, de egyes pontokon elnagyolt bűvészműtávjánya születik meg a Trafó színpadán.

A színpadi cselekményt Leah Gelpe rögzíti három videokamerán. Három nézőpont vetül a színpad feletti vászonra, új, emeleti proscéniumot nyitva meg. Az állványról vagy kézből felvett képek a média vizualitására vannak hangszerezve, nincsenek megkomponálva, mint egy játékfilm beállításai, hanem naturalisták, mint a kereskedelmi híradó bulvárszörnyűségei. A videó használata akkor válik be a legjobban, amikor egy színpadi mozzanatot mind a három kép kimerevít. Például amikor Matrjona a szatyrába rejti azt a poharat, amelyben a Pjotr megmérgező ital volt. Pogány Judit kimerevített pillantása leleplezi a figurát, de leleplezi a színház és a mozgókép eltérő időkezelését is, hiszen Matrjona már újra a színen sűrög-forog, mintha mi sem történt volna, míg a mozdulatlan képben nagyon is sok minden sűrűsödik. Az esetek többségében azonban a kivetített jelenetek mégsem illeszkednek szervesen az előadásba. Talán érdemes feleleveníteni, hogy a korábban szintén a Trafó színpadán fellépő, szintén amerikai toposzokkal dolgozó The Big Art Group előadásában a videó használata azért rendeződött sokkal szorosabban a produkcióba, mert az ugyancsak három egymás mellé vetített kép átlépett a színpadi perspektíva rendjén, s a



Jelenet az előadásból

Koncz Zsuzsa felvétele

szín képét egy másik képpel kiegészítve a különös vizuális attrakció új terek és idők folyamatos érdeklődést fenntartó dimenzióit nyitotta meg. A jelen előadás esetében lehetne még azzal magyarázni a videó jelenlétét, hogy egy család szappanoperába illő melodráma-jába nyerünk bepillantást, de ez a felfedezés egy idő után érdeklenségbe hullik. Sokszor elfelejt az ember a vászonra is figyelni, s amikor hirtelen mégis odakapja a tekintetét, inkább csak jólneveltségből teszi: ha már egyszer ott van, nézzük a mozgóképet is.

Figyelemre méltóbb Jeremy Morris színpadi terének használata. A nézőtérbe ékelt fészerben, a közönség elől elrejtve történik a csecsemőgyilkosság. A fészer mögött játszódik az eredetiben udvari jelenetek, de udvar helyett padlószőnyeggel burkolt előszoba ez, ahová oldalról bejárati ajtó is nyílik. A szőnyeg mögött a színpad hosszának egyik felében egy konyha és nappali keresztveződéséből létrejött helyiség látható. Itt zajlik a szappanopera, az itt játszódó jeleneteket vetítik ki. A színpad másik felében Márkos Albert ül, és elektromos gitár húrjain keltett disszonáns hangzatokkal fest alá egy-egy jelenetet, de ezt a teret a szereplők is használják különféle járásokhoz. Minden keveredik mindennel, zsúfolt lélettér jön létre, ahol jól érvényesül a darab feszült légköre.

A melodramai történetet „Tolsztoj valóságos esetre alapozza”. Mérgezés, megcsalás, pénzsóvárság, gyerekgyilkosság és bűnbánat – hogy csak néhány motívumot említsünk. Mindenki kicsinyes, rosszindulatú vagy csak rossz életű. Kisszerű és nyomorúságos élet rajzolódik ki az előadásból, amely hol groteszk és kacagtató, hol torokszorítóan tárgyilagos.

A színészi játék impresszionisztikus és lényegre törő, a mához igazított dialógusok szinte improvizatív jelleggel hangzanak el. A Pont Műhely társulata egységesen mesterkéletlen gesztusokkal ad egy-egy jellemző figurát. A Matrjonát játszó Pogány Judit és Akim szerepében Scherer Péter árnyaltabb játékot hoz. Ahogy Scherer Péter a nejlonszatyrot szorongatja, suta megszólalásai, vagy ahogyan felveszi papucsját, s így lép az idegen házba, tökéletesen kifejezik az ügyefogyott erkölcsprédikátor súlytalanságát: megalázott, eltiport és a pesti utcákon gyakran felbukkanó figurát formál. Pogány Judit valamennyi jelenete briliáns etűd, amikor színen van,

kisajátítja a nézőtér figyelmét. Matrjonája nem gonosz, csak alamsuzi, megtanulta, hogyan kell életben maradni és a gyereke jussát kikaparni – ugyancsak ismerős. Ahogyan a nappali-konyha falát borító, életnagyságú őzeket erdei környezetben ábrázoló tapéta is, amely számtalan lakótelep nappaliját burkolta az 1980-as években, talán ma is. „Őzike” egyébként van a szereplők közt is: a tízéves Anyutkát játszó Isabelle Lé. Kedves, lírai teremtés a hétköznapi szörnyek közt, de bár a színész nő táncoshoz illő mozdulatai, megíromodásai vagy átöltözésének balettje Anyutka gyermeki báját festik alá, az érett női test mintha az infantilizmusba rekedt fiatal felnőtt típusát is megjelenítené. Ez talán még inkább az Egyesült Államokra jellemző toposz, ahogyan a napszemüveges rendőr (Vajna Balázs) is. Tolsztoj eredeti darabjában nem szerepel rendőr, de a rendező ebben a szerepben vonta össze Marina férje, a Szomszédasszony és a Leánynező paraszt alakját. A figura többször is különös közjátékba keveredik Anyutkával. A lány a nappaliban sikít, mire a rendőr berohan a szobába, és tüzelni kezd a tapéta-őzekre. Halvány utalás sincs arra, mindez miért történik, de hátborzongató. Kettejük viszonya egyébként tisztázatlan, lehet, hogy közel állnak egymáshoz. Bármilyen is köztük, Anyutka sokszor játszik a rendőr pisztolyával, s annyira hozzájárul a darab folyamán, hogy amikor egyre inkább összeomlik (lehet, hogy saját) csecsemő(jének) elpusztítása miatt, amikor már minden eltitkolt és félrehazudott aljasság napvilágra kerül, feltételezhető, hogy ez a pisztoly vet majd véget a lány csalódásainak. A pisztoly mégsem sül el, Anyutka nem lesz öngyilkos. Ez valahogy még szörnyűbb. A sötétség hatalma nem szűnt meg Nyikita bűnbánatával.

LEV TOLSZTOJ: A SÖTÉTSÉG HATALMA (Pont Műhely a Trafóban)

MAGYAR SZÖVEG, DRAMATURGIA: Merényi Anna. **DÍSZLET, FÉNY:** Jeremy Morris. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Ken Roraback. **ZENE:** Márkos Albert. **VIDEÓ:** Leah Gelpé. **RENDEZŐ:** Jay Scheib.

SZEREPLŐK: Keszég László, Urbanovits Krisztina, Isabelle Lé, Pereszlénny Erika, Viczei Zsolt, Pogány Judit, Scherer Péter, Vajna Balázs.

HALÁSZ TAMÁS

Ifjak a léthatáron

■ INSPIRÁCIÓ 2005 ■

Az idei Szóló és Duó Nemzetközi Táncfesztivállal némi átfedésben lévő programot láthatott a Trafóban a 2005-ös, tavaszi Inspiráció közönsége. A négy felvonultatott alkotást szemlélve ez nem keltett igazán zavart, még e sorok szerzőjében sem, aki az említett rendezvényen zsűritagként és kritikusként egyaránt véleményt alkothatott Haraszi Adrienne *Persona* és Nagy Csilla *Blü* című, a Trafóban is másorra tűzött opusáról. A fiatal koreográfusok bemutatóján látott másik két munka, Juhász András *Rész · m* című videoperformansza és Molnár Csaba *Azúr* című kettőse pedig olyan izgalomokkal szolgált, amelyek kerekké tették ezt az elgondolkodtató estet.

A „helyzet fokozódása” mind gyakrabban készlet arra, hogy kortárs táncművészeti előadásról írott soraimba némi távlatosságot vigyek. Így volt ezzel az Inspiráció – immár másodszer felkért – konferansziéja, a Hudi László társulatvezetővel és Sebestyén Rita dramaturg-szakíróval az est válogató zsűrijében is helyt kapott Ladjanszki Márta táncos-koreográfus is. Markáns, iróniát sem nélkülöző kommentárjaiban egyértelműen célzott rá, mennyire belterjes közönség ül a nézőtér (legalábbis így tett az általam látott második napon). Egy hosszabb átállás során volt merse megkérdezni, ül-e „civil” a nézőtér. A közel telt házas est látogatóinak soraiban alig emelkedett fel kéz a kérdés nyomán. E mozzanat nem tartozott a leglélekelőbbek közé, bár a „táncos nem nézik egymás munkáit” kezdetű siralmat mindenesetre ténszerűen is cáfolta. A szakmai közönség bőséges felvételén való örömdélés mellett elgondolkodtató, hogy az *Inspiráció*, ez a – szezon természetétől függően, magától értetődő módon hullámzó minőségű – értékes kezdeményezés miért talál csekély visszhangra a civil oldalon. És érdemes elfilozofálni azon is, vajon miért szűkült be a kortárs művészetek promóciós lehetőségi köre, láthatósága ilyen rohamosan és mára már elviselhetetlenül a hazai nyomtatott és elektronikus sajtóban.

A tizenegyedik évébe lépő, évente egy-két alkalommal jelentkező bemutató számtalan, jelentős szakmai rangot kivívott fiatal koreográfus és táncos számára jelentette az első, fontos megmérettést. Mustráin kiemelkedő szkeccseket, töredékeket és rövid, teljes darabokat láthattunk korábban is. Az *Inspiráció* születését követően hasonló, a fiatal alkotók megmutatkozását segítő – versenyszerű vagy csak lehetőséget teremtő – kezdeményezés indult el. A Trafó Pólusok-estjei, a MŰ Színház Duplexe, az Orkesztika Alapítvány rendezte már említett Szóló és Duó Táncfesztiválok mind a kínálatot, a lehetőségek körét gazdagítják. Az Inspiráció értékét, egyediségét az adja, hogy itt az újítók – teljesen ismeretlenek csakúgy, mint a szűkebb, de akár egészen tág körben is ismertek – teljes pompájukban mutathatják meg új, kísérletező munkáikat. Lehetőségeik határa majdnem a csillagos ég: a Trafó igen

jelentős technikai háttere. E háttér tette szinte vadonatúj élménnyé számomra a két, már ismert munkát, Haraszi Adrienne-ét és Nagy Csilláét. Hozzáadott az újdonságérzetemhez az a tény is, hogy a jelentékeny színpadon történő megmutatkozás előtt mindketten bizonyos mértékben hozzányúltak alkotásukhoz.

Haraszi Adrienne Henry Purcell csodálatos muzsikájára komponált vallomásos szólót, táncát Pete Orsolya kiváló fényei kísérték. A hatperces *Persona* című alkotás erős, egybedolgozatlan képekben fogalmaz: minimális technikai követelmények közt – érdekes módon – sokkal nagyobb hatást gyakorolt rám. A színt vertikálisan felező tengelyre állított, dekoratív árnyjátékkal induló, lendületes szóló mindenképp emlékezetes, de talán pont *personasága*, személyessége erodálódott. A koreográfia egyfajta megszabadulástörténet, a szabott formák közül kilépő test a hőse. Az indulat szándékát érezni, de maga az indulat ezúttal nem jön át. Haraszi Adrienne – aki mintha *stylist*tal karöltve nyúlt volna hozzá munkája előző változatához – óvatoskodni látszik, néhol tétovázni érzem. Pedig a *Persona*, ha a koncepciót önmagában nézzük, egy viharos szándéknyilatkozat, egyfajta szabadulásiélmény rövid története.

A kifinomult eleganciájú, tehetséges táncosnő, Nagy Csilla korábban már több pályatársa alkotásában bizonyított. Ezúttal önmaga koreográfusaként debütált: a *Blü* szintén lélektani mozgókép. A játékos egy finom, cseppet szentimentális kelléket, egy elemmel működő, tenyérben elférő, apró hangulatlámpát használ szólóalkotásában. A magányos, keresgélő alak saját fantáziája terében jár. Temperamentumos mozdulatai belső monológ szó- vagy gondolatfoslányai. Modern királykisasszonyos jelmezében játszik a lámpással, a pontszerű, homályos foltokban megvilágított, bal színpadi félben. A *Blü* előző variánsához képest érdekes újítás, hogy a korábban kizárólagosan használt térféltől kilép, és birtokba veszi a jobb oldalt is. E mező tárgyilagos, intenzív fényben úszik. A táncosnő visszatér a „homályzónába”, a szórt fények közé. Az utolsó pillanatokban a háttér hatalmas vásznához közelít, árnyéka felkúszik a felületen, a kicsi lámpát lapockái közé veszi. Az apró fény most fej az eleven testen. A láthatóvá tett megvilágosodás.

A mezőny kakuktkojása Juhász András, aki 2003-ban végzett a Magyar Iparművészeti Egyetem vizuális kommunikáció szakán. A látványtervező-művész munkáival a Trafó közönsége a TÁP Színház előadásaiban találkozhatott. *Rész · m* című performanszának kísérleti bemutatójára tavaly a Stúdió Galériában került sor. Alkotásának – mely az Inspiráció nyitó produkciója volt – rendhagyó terében egy-egy hegedűs (Bátki Viktor), brácsás (Zombori József) és táncos (Szász Dániel). Juhász munkájában a video- és hangtechnika új vívmányait veti be. Pontosítok: relatíve újak ezek a vívmányok. A performer használta eszközökkel évekkorábban keletkezett külföldi produkciókban – legutóbb az angol-izraeli Jasmin Vardimon vendégelőadásában – már a Trafó nézői is találkozhattak. Juhász András izgalmas ötletekre építő, kísérleti munkája azért nevezhető igen jelentős átörösnök, mert benne újszerű, izgalmas találkozásnak lehetünk tanúi. Az Artus Színház rendkívül innovatív szellemű előadásait leszámítva a hazai táncművészet e technikai lehetőségekkel (legyünk most finomak) nem érezte szükségét foglalkozni. Hogy a testre szerelhető, rendkívül mobilis mikrokamerák, a projektorok miféle látványos távlatokat nyithatnak a test, a mozdulat művészei előtt, azt a *Rész · m* kiemelkedően bizonyította.

A produkcióhoz lezárták a Trafó nézőtérnek kétharmadát, a nézői tömeg jelentős része a színpadból lekanyarított, fekete fóliával letakart negyed körkikkelyen állhatott-ülhetett. Előzetesen felajánlatott a darab alatti szabad mozgás lehetősége, de az erre aspiráló alkotói szándék már számos hasonló produkció esetében megbukott, nem volt ez most sem másként. A színpad fölött, átlósan hatalmas vetítövásznat, azzal szemben, annak két oldalán távolabb egy-egy kisebbet helyeztek el. A játék kezdetén a nagy



Haraszti Adrienne (Persona)

vászon felületén zajlott csak „cselekmény”: a felszínre különös arcmontázs vetült. Egy ember jobb szeme, a bal egy másiké és egy száj plusz áll és egy erős kurcban látható, meztelen felsőtest egy harmadiktól. Nem tudhattuk, kinek az arcrészleteit látjuk, azt sem, hogy a kép élő-e, vagy felvételtől játsszák be. A szín mélyén, az átlós tengely végpontján fekete függöny emelkedett a magasba, és megpillanthattuk a két muzsikust egy-egy magas széken. Időbe telt rájönni, hogy a zenészek fejére rögzített, különös szerkezet kamerát tart. A hatalmas szemek az övéik. A zenész tekintete ropant izgalmas, de jószerezvel sosem élvezhető látvány. A pupilla mozgása, a pislogás, a fények, a szem tükrében kislábizálható hangszerformák, a reflektorok éles tüze rendkívüli ötlet. „Egy igazi kísérlet tér-, idő- és látványfelfogásunk megzavarására, újragondolására” – olvasható a színlepon, és az ember egyre várja, hol, mikor tűnik majd fel az arc utolsó harmadának „modellje”. A szín mélyén, az öltözők felől nyíló ajtóban éles fénnel keretozetten bukkan fel a táncos, Szász Dániel, fején a zenészekéhez hasonló szerkezettel. A remek táncos lomha fenevadként mozog a színen, a fehér és fekete térség ívként hajló határvonalán (gyönyörű, „maszkolt” fény sávjai tapogatóják le testét), majd lendülettel a színházteremnek a nyílt utcára vezető, szolgálati bejáratához siet, és kilép a nagyvilágba. Az egy szál fekete rövidnadrágban a csikorgó fagyba távozó alak képe meghökkentő és bizarrul mulat-



Nagy Csilla (Blú)

Dusa Gábor felvételei

ságos. Kinti útját egy, szemeként rögzített, másik kamera segítségével, az egyik kisebb vásznon látjuk élő egyenesben. Szász megkerüli a Trafó épületét – persze mind drukkolunk, hátha találkozik kint egy járókelővel, de nem –, majd a főbejáraton visszatér a házba. Látjuk, mi történik az előtérben, míg mi nézők itt bent vagyunk. A büfépultos vacsorázik, az asztalok-székek a nemrég a színháztérbe beözönlők által hátrahagyottan, üresen, széttolotva állnak odakinn. A táncos egy asztalra fekszik, és körbe-körbe kezd forogni: a testét rövidülésben mutató kamera a tér egészét is pásztázza. Szász a házban jár-ke, aztán ugyanazon az ajtón lép elénk, amelyen először. Kisvártatva ismét kimegy az utcára. Juhász új játékba kezd: először elhiteti, hogy megint egyenesben látjuk a táncos elé táruul látványt. A kamera azonban ezúttal a Nagykörút felé veszi az irányt. Az utcai kép egyre sebesebben pereg – örült iramban suhannak a vásznon az utcák, a házak, az autólámpák fényei, portálok, fák, járókelők. E viharos városi futam a *Berlin fölött az ég* kockáit idézi. A táncos és „képe” szétválik: a táncos persze itt van az épületben, az előre rögzített filmfelvétel, melyben messze járunk már a Trafótól, lassan elenyészik. A *Rész · m* izgalmas látvány- és zenei világa mellé nem igazán zárkózik fel a táncé, de ez egyáltalán nem okoz gondot. Juhász András produkciójára illik az „üttörő” minősítés. A mű, amely a bennünk lakozó kíváncsi gyermeket éppúgy megszólítja, mint a mozduló emberi testről, fizikai

jelenlétről, a befogadás módjairól, táguló lehetőségeiről és korlátairól mélyebb összefüggéseket kereső érett szellemi lényt, rendkívül izgalmas, precedens értékű kísérlet, igazi „inspirációs” alkotás.

Molnár Csaba *Azúr* című munkája meghívottként került a programba. A darab szerzője – egyben, oldalán Horváth Andreával, egyik előadója – tiszta táncra szomjazó (esetleges) hiányérzetünket orvosolja. A fiatal alkotó, a Budapest Tánciskola kiváló, végzős növendéke markáns, karakteres produkcióval zárja az estet. A könnyű, tulajdonképp civil ruhába öltözött táncospár a szín legelejáról, a nézőtérrel szemben állva indul (hogyan végül majd ugyanide térjen vissza): mögöttük, mint nyílegyenes rianás, egy-egy hosszú, keskeny fénysáv húzódik. Az *Azúr* eleven, elegáns, nagy tehetségről árulkodó munka: Molnár fantáziadúsán komponált mozgássorokba kódolja két ember viszonyát. A rövid koreográfia egyszerre könnyed és elmélyült: általa játékosai szemet gyönyörködtetően mutathatják be nem csekély tudásukat. A váltakozva finom sárgában, zöldben, rózsaszínből úszó színpadon játszó, inkább szárnyalóan baráti, mint szerelmi kettős okos építménye lehengerlő hatást gyakorol az emberre. Nyomat se látni a fiatal alkotóknál szinte menetrendszerűen jelentkező „locsogásnak”: Molnár Csaba táncművének egyetlen felesleges másodperce sincs.

A két figyelemre méltó junior produkciójára szomorú, prózai árnyékot vet Ladjánszki Márta „háziasszonyi” bejelentése, miszerint Molnár Csaba tanulmányai közeljövőbeli befejeztével külföldre szándékozik szerződni. Erre minden esélye adott. Megint szegényebbek leszünk. És ezen a ponton ismét jöhet a kultúrpolitika, hiszen közismert például, hogyan dolgozza agyon magát a pusztán megélhetésért a hazai kortárs tánc roppant csekély számú fiatal, tehetséges férfi táncosa. Az embertelen nehézségekkel nap nap után szembesülő hazai műfajt a következő években mind fokozottabban fogja érinteni az úgynevezett „agyelszívás” jelensége. A reá mért méltatlan koldussorból kitörni mindenkinek elemi joga. A kultúrpolitikának, kulturális finanszírozásnak pedig elemi kötelessége lenne végre érdemben tenni valamit a fennálló helyzet javításért. De ahhoz előbb észre kéne venni végre, hogy a magyar kortárs tánc réges-régen felnőtt. Az eddigi, száználmas zsebpénzzel már nem érheti be: ezerszer bizonyított itthon és külföldön azért, hogy művészeit végre a saját hazájukban is emberszámba vegyék. A labda – ahogy a Táncművészeti Kerekasztal tevékenységének felfüggesztését bejelentő, év eleji sajtótájékoztatón többen megjegyezték – most „a túlsó térfélen pattog”.

TÓTH ÁGNES VERONIKA

Egyedül és párban

■ A SZÓLÓ ÉS DUÓ NEMZETKÖZI
TÁNCFESZTIVÁL LEGJOBBJAI ■

A Szóló és Duó Fesztivál roppant demokratikus táncfesztivál, ebből adódnak erényei és gyengeségei egyaránt. Az Orkesztika Alapítvány által szervezett találkozón szinte mindenki szerepelhet, aki elhivatottságot és bátorságot érez magában, ez egy valóban szabad fesztivál, ahol egymás mellett lépnek fel elismert művészek és lelkes műkedvelők, így aztán nagy a merités, és igen heterogén a mezőny. 2005. január 13. és 16. között huszonhárom magyar és tizenegy külföldi produkció mutatkozott be a MU Színházban, ebből az állományból került ki az az öt-öt legjobb szóló és duó, mely májusban, a Trafó versenyprogramjában szerepelt.

A találkozónak persze bőségesen akadnak gyermekbetegségei. Ambivalenciát kelt bennem már a fesztivál szervezőlve is, hiszen ez a demokratikus jelleg lehetővé teszi, hogy az éretlenség, a dilettantizmus is rendre jelen legyen, és rontsa a szakma ázsióját. Jó jel viszont, hogy a fesztivál legjobb produkcióiból készült válogatás összességében vállalható színvonalú volt, és kifejezetten jót tett a nemzetközi jelleg is. Kitalálni, megszervezni, majd éveken keresztül csiszolgatni és továbbfejleszteni egy fesztivált mindenképpen komoly teljesítmény az Orkesztika Alapítvány –

Katona Gábor a *Szellőrózsa* című szólóban





Claudia Martins és Rafael Carrico az *Alvó Buddha* című duóban

Dusa Gábor felvételei

Pálosi István és Fenyves Márk – részéről. Azt is el kell ismerni, hogy néhányan azok közül, akiket ez a fesztivál juttatott még egészen kezdőként fellépési lehetőséghez, az évek során valóban bebizonyították, hogy a szervezők jogosan bíztak bennük. Pálosiék különben évek óta szem előtt tartják azt a célt, hogy a fiatal táncosok pályakezdését valamelyest megkönnyítsék, nem csupán ezzel a fesztivállal, hanem például a Mozdulatművészeti Stúdióban ingyenesen igénybe vehető próbatermükkel is.

Az estet Nagy Csilla *Blú* című darabja nyitotta. Az Inspiráció Fesztiválon való bemutatkozáshoz képest sokat fejlődött a darab; ami néhány hónapja csupán újgyakorlatnak tűnt, most ügyes, átgondolt miniatúrává csiszolódott. Nagy Csilla balerinabábura emlékeztető karaktert formál, aki egy lámpás segítségével pörgeti végig egy élet állomásait, kihasználva a fény szimbolikájának sokértelműségét. Könnyed, bájos, kicsit melankolikus munka, nem kevés önreflexióval.

Nagy Andrea *Szenvedélyes fizikus* című duója mintha egy korábbi, a *Mágneses mezők* című koreográfia párdarabja lenne. Az alkotó ismét a mozdulatlanág és a lendület kontrasztjával játszik, az egyik táncost, Tonhaizer Tündét a darab jó részében háttal látjuk, ahogy lassú léptekbe feledkezik, míg Nagy Andrea (aki a *Mágneses mezők*ben szinte mozdulatlan volt) expresszív, szárnyaló mozdulatokkal vonzza a tekintetünket. A darab az idő érzékelésének különbségeit tárja fel nagyon érzékeny módon, mintha a mindennapok megélt intenzitásától függően toporogna vagy száguldana az idő.

Réti Anna *Gombóc a torokban* című munkája, mely elnyerte a legjobb szóló díját, igen személyesnek, szenvedélyesnek tűnő darab, mely a gátlásokról, kommunikációs zavarokról ad plasztikus képet. A koreográfia ismétlődő bukácsolásokra, esésekre és feltápázkodásokra épül, olyan, mint egy felszeg, de makacs Szi-szüphosz-szimfónia.

Pete Nóra és Pete Gábor kettőse, a *Testvér és hézag* tudatosan épít a kettejük közti erős testi-lelki kapcsolatra. Vicces, bumfordi bájú produkció született, melyben egy gömbölyű, akaratos leányzó és egy szikár, de jóval szelídebb fiú mutatja meg az „ismerlek, mint a tenyeremet”-érzés lenyomatát. Eredeti humor, meglepő mozdulatok, apró fricskák jellemzik a koreográfiát.

Max Diakok Franciaországból érkezett, Hors Kabouya *Csapdából ki* című koreográfiájával. Fülbemászó zene diktálja az előadás

tempóját, mely a világítás és a táncos dialógusán alapul: egy zárt fénykör vibráló tágulása-szűkülése jelképezi a címbe említett csapdahelyzetet.

N-nem mozdított a címe a lengyel Anna Piotrowska darabjának, mely ugyan nem kapott díjat, de számomra az egyik legkarakteresebb munkának tűnt. A koreográfia a múltba kalauzol, recsegő gramofonhang festi alá az egy másik korból érkezett figura lassú ébredését. A loknis, hófehérre püderezett nő egy letűnt kor kísérteteként groteszk látomássá formálja ezt a pár perces jelenetet.

Katona Gábor és Bede Péter *Szellőrózsa* című duója méltán vívta ki a zsűri elismerését, igazán virtuóz, derűs, könnyed a két szereplő közti összjáték. Két jó humorú és érzékeny művész, egy táncos és egy szaxofonos felesel egymással a színpadon, számos zenei és előadói geggel fűszerezve a párbeszédet. Nem háttérzenész kíséri egy táncost, hanem két jellegzetes, egyenrangú karakter akarja játékosan túllícitálni egymást.

Dezső Virág *Címtelenül* címre hallgató munkája sem véletlenül nyerte el a közönségdíjat, szertelen, pimasz, jókedvű szólót látunk, melyben a testet egy kicsit más szemzőgből figyelhetjük meg, mint ahogy megszokhattuk. Kreatív, mosolygató kontrasztok, szokatlan megoldások jellemzik a darabot, mely meglepően világosan fejezi ki, ahogy egy fiatal alkotó könnyedén fityiszt mutat a megszokott táncosnőképeknek.

A Portugáliából érkezett Claudia Martins és Rafael Carrico *Alvó Buddha* című darabja egy aprócska Buddha-szoborról kapta a címét, mely „végigasszisztálja” egy szerelmespár egymáshoz intézett szenvedélyes és magányos monológjait. Két klasszikusan képzett, felkészült táncost látunk egy csipetnyit egzotikusra hangolt, látványos jelenetsorban.

Az estet egy versenyen kívüli, meghívott produkció zárta, Inhof Katalin koreográfiája *Bolero* címmel, melyben a koreográfus mellett felbukkant a kivételes tehetségű Vámos Veronika, akit nem túl gyakran látni mostanában kortárs előadásokban. Érdekes, hogy a fesztivál szinte minden előadója beépítette koreográfiájába ugyanazt a mozdulatot: megpróbálták hátat fordítani a közönségnek, keresve a szokatlanabb megoldásokat. Nem sikerült egyformán ez mindenkinek, az erőfölény talán éppen ezen az apróságon mérhető le: Vámos Veronikának végeredményben már moccannia sem kell ahhoz, hogy beszédes legyen a háta, a többieknek ezért még hosszú éveig kell küzdeniük.

KUTSZEGI CSABA

Felmelegített vasballada

■ BALLADA A VASGYÁRRÓL ■

A premier után többekben megfogalmazódott: vajon miért nem Énekes István *Anna Karenina pályaudvarát* újították fel? A kérdés jogos, mert a *Ballada a vasgyárról* ugyancsak felújítás, ráadásul az *Anna Karenina pályaudvar* jobb előadás volt. Énekes a Dunaújvárosi Bartók Táncszínház újonnan kinevezett művészeti vezetőjével, Szögi Csabával együtt nagy visszatérőnek számít a Vasmű városában: a nyolcvanas években a Dunaújvárosban működő Vasas Táncegyüttes alkotóműhelye merész újításairól híressült el, markáns szerzői Bognár József és Janek József mellett Énekes István és Szögi Csaba voltak. Az izgalmas kérdés az, hogy a Szögi –Énekes páros Dunaújvárosban múltbéli hagyományokat fog-e nosztalgizálva feleleveníteni, avagy a Bartók Táncszínház a jövőben kísérletező kedvű újítók befogadóhelye lesz.

A hagyományörzés és újítás viszonya a néptáncban különösen problematikus. A mozdulatok régi, archaikus motívumokat őrznek – igaz, ezek vegyíthetők a kortárs tánc különböző stílusainak elemeivel –, de kérdéses, ki tud-e alakulni mindebből egyedi, látványos és korszerű mozdulatnyelv. Mert ha egy táncszínházi előadás újszerű testnyelvezete fejletlen, és nincs kifejezőereje, akkor hiába a mély, sokrétű gondolatiság – a néző jogosan vissza-

kívánja a bravúros csapásolók jól ismert attraktív látványát. Nagy baj persze akkor van, ha a gondolat mélysége vagy újszerűsége is megkérdőjelezhető.

Énekes balladájában kevés az újdonság. Szerencsétlen egybeesés, hogy a felújítást néhány héttel megelőzte egy másik „vas-feldolgozás”, az *ExperiDance Steel – A fém legendája* című bemutatója. Lelkiismeretes táncpremiernézőn ez év tavaszán könnyen kiütközhetek a fémallergia jelei. Román Sándor a *Steel*ben egyetemes mítoszt próbált kreálni a fémfeldolgozás történetéből, Énekes István pedig valószínűleg a kisvárosi lokálpatriótáinak igyekezett a témával kedveskedni. Ez utóbbi szándék szintén aggályos, mert a teoretikus programművek általában nem segítik a kísérletező kedv szárnyalását, és ráadásul az sem biztos, hogy a helyi publikum kohász történetekre áhítozik. Nem ismerem Dunaújváros kulturális életét, de el tudom képzelni azt is, hogy az ott élőknek az újdonság öröme jelentheti, ha a művészet segítségével kiléphetnek a helyi témák megszokottságából. Dunaújvárosban vasgyári balladát koreografálni nekem kicsit olyan, mint homokot árulni a Szaharában. Arról nem is beszélve, hogy a kísérletező kortárs táncszínház elsősorban az ifjúság körében találhat törzsközönségre, és – régi

Jelenet az előadásból

Dusa Gábor felvétele



emlékeim, valamint friss tapasztalataim szerint – a fiatalok nem ipartörténeti párhuzamokat megelevenítő színpadi alkotásokért lelkesednek.

Az előadásról szólva hangsúlyozni kell, hogy alkotóinak jó szándéka és előadóinak fegyelmezett odaadása megkérdőjelezhetetlen. Ennek ellenére a műben számos gyengén sikerült megoldás található. Énekes István egy régebbi nyilatkozatában (SZÍNHÁZ, 2000. január) a művészetet a „zsigeri indulattal” azonosította: „En az egész intellektuális vonalat nagyon óvatosan kezelném. Ami hiányzik mindenhonnan és mindenből, [...] az a művészetnek a zsigeri indulata. Márpedig a művészet alapvetően zsigeri indulat.” A *Ballada a vasgyárról* című táncjátékából leginkább a zsigeri (alkotói) indulatot hiányolom. A koncepció átgondolt, a képek jól szerkesztve kapcsolódnak össze, a koreográfiai elemek tudatos döntések alapján ismétlődnek és variálódnak, de a szenvedély, az elszabaduló pokol és a bátor újszerűségükkel meghökkentő koreográfiai fogások rabul ejtő hatása nem érződik. Nehéz is eldönteni, hogy a táncosok képtelenek-e technikásabb megoldásokra és nagyobb attraktivitásra, vagy a koreográfusi fantázia égett ezúttal takaréklángon. A mozdulatelemek gyakori ismétlése a tudatos szerkesztés mellett az ő ötletelenségére is utalhat. Felújításnál, ha indokolt, bele lehet nyúlni a koreográfiába: dúsíthatók (vagy éppen letisztíthatók) a mozdulatok, felpörgethetők a színpadi események. A *Ballada a vasgyárról* felújításának egyetlen jól észlelhető művészi hozadéka a Kovács Gerzson Péter jegyezte világitás.

Az előadáson a függöny hosszú percekig nyílik, a színpadon félhomályban, füstgőzben fémhangokra melegítő táncosok láthatók. Középen fénylő kristályok, a háttérben titokzatos sötét kapu, olvasztómű, régi kohó nyílása is lehet. A tárgyak és a szereplők szimbolikusak. A nők fénykörökben fekszenek, kintről metaforikus munka- vagy csatazaj hallatszik: ritmusos dobogás, fémhangú csapásolás. Az asszonyaikhoz (munkából vagy csatából) megérkező férfiakat a nők megszabadítják fémöltözetüktől, amely lehet munkaruha és harci páncél is. A szimbólumrendszer a darabban végig működik; a közösség a létéért küzd: dolgozik és harcol, egymással és egymásért, a fennmaradásért. Harcolnak a természettel is, és leigázzák a Földet. A különböző fémtárgyak (csövek, láncok, poharak) között központi szerephez jut egy képzőművészeti alkotás: Gombos István *Hagyaték a harmadik évezred küszöbén* című fémkompozíciója ég felé törő acélindákból áll. Az „indák”, amelyek fegyverként is használhatók, és súlyos, egy életen át cipelendő terhet is jelképeznek, egyenként kerülnek a helyükre, a világitó kristályok köré. Az előadás végén az újból „felvértezett” férfiak a természet örök körforgására (is) utalva folytatják kollektív életharcukat.

Szögi Csaba és Énekes István is a fennmaradásért vívott nagy csatákra számíthat a jövőben, de ha győzni akarnak, vasakaratra és modern fegyverekre lesz szükségük. A dunaújvárosi vasgyár történetéhez az is hozzátartozik, hogy a kollektívának korszerű termékekkel új piacokat kellett felkutatnia. A Dunaújvárosi Bartók Táncszínház művészgárdájának hivatástudata és fegyelmezett munkája reménykeltő: a *Ballada a vasgyárról* nyilván múltba visszazsanézó (kohó)bemelegítés, amit a jövőben bátor, energikus új alkotások születése követhet.

DUNAÚJVÁROSI BARTÓK TÁNCSZÍNHÁZ: BALLADA A VASGYÁRRÓL (Bartók Kamaraszínház és Művészetek Háza, Dunaújváros)

ZENE: Ács Gyula. JELMEZ: Hevér Lili. DÍSZLET: Tábori Csaba. FÉNY: Kovács Gerzson Péter. ASSZISZTENS: Móri Csaba. RENDEZŐ-KOREOGRÁFUS: Énekes István.

ELŐADJA: Bálint Péter, Bozsó Ágnes, Fejes Krisztina, Halmi Zoltán, Lázár Szabolcs, Móri Csaba, Suplicz Mihály, Szabó Katalin, Széles Erika, Thiard-Laforest Csaba, Topperczér Anita.

A hang és a mozdulat érzéki, ám anyagtalán dolgok. Időbeli kiterjedésük van, de a szó szoros értelmében megragadhatatlanok. Pedig azt hinné az ember, hogy a mozdulat nagyon is materiális létező. Hiszen a test sajátja. Csak egy test képes mozdulatot generálni. Hasonlóképpen, csak egy test képes hangadásra. A testetlen dolog, például a szél vagy az áram nem ad hangot – általuk szólalnak meg a testek. Mégis, a hang maga testetlen. A mozdulat sem testi – hiszen magát a mozdulatot senki nem tudja megtapintani. A kanadai Le Carré des Lombes (*A lányék négyzete?*) kísérletező kedvű koreográfusa, Danièle Desnoyers éppen ezt a sajátos anyagtalanságot használja ki. A tavaly bemutatott *Duos pour corps et instruments* című előadás a mozgás és hang közötti sajátos viszonyt kutatja. A címet Duettek testekre és hangszerekre-ként fordították, de a darab ismeretében érdemesebb Duettek testekre és eszközökre címmel magyarítani. Sőt, elrugaszkodva az eredetitől, én szívesen javasolnám a Duettek testeken és eszközökön keresztül címet is.

A játéktéren ugyanis három kicsi gitárerősítő található, és ezek volnának az instrumentumok, amelyekkel három táncosnő kettősöket mutat be. Hangszer elő sem kerül. Pontosabban: a saját testüket használják hangszerként. Az előadás szépen komponált, többrétegű alkotás: a nézőtér három oldalán ülő közönség időnként videót is lát, így a test és a hang mellé a film médiuma is felsorakozik. A színpad tiszta fehér padlóját sokszor kék fényvel világítják meg, ezért olykor kissé steril, mütöbéli hangulat üli meg a teret. Amikor belépünk, már folyik az előadás. Egyetlen táncosnő ül a kicsi erősítőjén, és finoman mozog. Esetleg vonaglik. Mozdulatait apró zajok, gerjedések kísérik. Hosszas keresgélés után kiderül, hogy lábára egy *pick-up*, magyarul hangszedő van rögzítve. Az erősítő hangfalához mért távolsága gerjeszti a hangokat. Nehéz leírni, hogy voltaképpen mi történik ekkor. Mindenesetre az biztos, hogy az élő test mozgása, a mozdulat maga hangot teremt – testetlenségből testetlen, test által. Az előadás egyik meghatározó eszköze, a zajgenerálás már itt megmutatkozik. Érdemes kifejtetni, hogy mit jelent a hanggerjedés, oly sok rockgitáros kedvenc csele és egyben rettegett veszedelme.

Mint azt az előadás folyamán megfigyelhetjük, a különböző testrészekre erősített hangszedők sípoló zajt produkálnak. Ahogy az erősítő hangfala előtt mozgatják, közelítik vagy távolítják, annak megfelelően erősödik, illetve halkul a zaj. Ilyenkor az *interferencia* bájos jelenségét láthatjuk működés közben. Ez azt jelenti, hogy a rendszerben két hang találkozik. Pontosabban, egyetlen hang. Ugyanaz a hang kerül vissza a rendszerbe, átveszi a rezgést, és interferál, azaz a két rezgés egymást erősíti. Ha ilyenkor még egy kicsit hagynák, a gerjedés elviselhetetlen sípolássá fokozódna. A Le Carré des Lombes társulat azonban nem éri be ennyivel: a színpad negyedik oldalát egy óriási keverőpult foglalja el, ahol különböző technikai segédeszközök – szakszóval *kütyük* – segítségével hangokat gyártanak. Így olykor némileg bizonytalanok vagyunk, hogy amit hallunk, az a táncosok „zaja”-e, vagy pedig a hangmérnöki erőfeszítés eredménye. Az biztos, hogy az előadás zenei anyaga csak kísérleti zenét tartalmaz, tehát sem a szokásos ritmusokat, sem ismerős harmóniakat nem észlelünk. Hang és mozdulat földöntúli egységét azok különös előállításában reprezentálják.

A színpadi történet is voltaképpen az interferencia fogalmiságával, azaz ütközések és hasonló rezgések egymást erősítő folyamataként írható körül. A három táncosnő szoknyában és magas sarkúban üldögél erősítőjén. Szép háromszöget alkotnak, mindhárman magasak, vékonycsontúak és kanadaiak. A darab első felében inkább csak mozgást láthatunk, mint táncot. Az előadás címét megcáfolva kevés a klasszikus értelemben vett duó. Persze épp elegendő marad egyedül hol az egyik, hol a másik táncosnő ahhoz, hogy az „én és a kicsi erősítőm” duettet szemlélhessük. Mind-egyiknek megvan a saját mozgásszekvenciája, ami újra és újra

MESTYÁN ÁDÁM

Az interferencia diszkrét bája

■ DUETTEK TESTEKRE ÉS HANGSZEREKRE ■



A Le Carré des Lombes előadása

előbukkan a darabban. Olykor kissé torz, hogy úgy mondjam, *sé-riült* megoldásokat láthatunk. Ezekkel a nem mindennapi mozdulatokkal is kísérleteznek, a mozdulat testtől való függetlenségének esszenciáját keresik. Az első valódi duettben a két szereplő egymás körül úgy hajladozik, mintha szellő hajlítgatná a nyárfák ágait – eme poétikus képpel csak azt szeretném kifejezni, hogy valami *természeti* magátólértetődőséget sugároznak. Mintha keresnének valamit, mintha óvatosan kutatnák a körülöttük lévő teret.

E szekvencia után igen zavarba ejtő dolog következik, ami mégis harmonikusan illeszkedik a kísérleti atmoszférához. Videót vetítenek, amelyen az egyik táncos lábai láthatóak, lassított felvételen. A fekete-fehér képen a felnagyított lábak hajladozása épp az előbbi érzést hivatott megerősíteni: a mozdulat valamiképpen különáll a testtől. Még három videósniit következik a továbbiak-

ban, mindegyik delikát és derengően éteri képeket ad. Az első közülük a leghosszabb, s talán nem véletlenül, hiszen a belső dramaturgia szerint most el kell minket andalítani. Merthogy dinamikus rész következik, a lassú derengésben hárman pörögnek, szinkronmozgásban. Ez az első „táncos” táncbetét. Olyannyira, hogy eddig ugyan kicsiny erősítőjükhöz kötöttnek tündek, most azonban helyet cserélnek, sőt, körbe-körbe mozognak, négykézláb, mint a pókok. A nagy felindulásban egyikük a földön marad kiterülve, s talajközeli gyakorlatokat mutat be. A második videón már nemcsak lábat, térdet, vádlit láthatunk, hanem kezeket is. Most is lassított felvételen. A lassítás igen jól bevált filmes elidegenítő technika. Táncfilmekben is gyakran használják – általában arra, hogy a mozdulat szépségét hangsúlyozzák. Most sincsen másképpen.



Jelenet a kanadai produkcióból

Koncz Zsuzsa felvételei

A vetítés alatt az egyik táncosnő attribútumát gyakorolja, azaz olyan mozgássort hajt végre, mintha gyermekét dajkálná, csak sokkal, de sokkal szélesebb mozdulatokkal. Az ilyen karokból, bizony, hamar kirepülne a baba. Nos, ő láthatóan rendkívül élvezte ezt a mutatványt. A videofilmecske vége után is folytatja, annyira, hogy az éppen az erősítőjén matató társnője rá is szól: „Would you, please, stop that?” Azaz: abba hagynád, kérlek? Többször is rászól. Majd üvölt, mire a másik sértődötten kimegy. Bármilyen meglepő, ahhoz képest, hogy ez egy kísérleti táncdarab, olykor humoros. Nem viszik túlzásba, de lehet nevetgélni. Valamint attól sem félnek, hogy beszéljenek és – később – énekeljenek is a színpadon. Ritka adomány jó táncosnak és jó színésznőnek lenni egyszerre. Pláne hogy úgy tűnik, jó műszerészek is. Miután megszerelték eszközeiket, ketten újra az interferencia birodalmába merülnek. Egymással szembeállított erősítőjükből sípoló szimfónia keveredik, melyet finom testmozgásokkal irányí-

tanak. Számomra ekkor derül ki, hogy a karmester és a táncos foglalkozása hasonló.

Az imént kiüldözött harmadik visszatér, és kicsiny francia dalocskát énekelve a másik kettőhöz hurcolja erősítőjét. Összeülnek, és miközben a harmadik tovább énekelget, a többiek igen furcsa dolgot művelnek. Fel-felállnak, majd rongybabákként összecsucsklanak. Egymásra esnek, de mintha részegek lennének, képtelenek megállapodni. Mintha nem volna izom a testükben: kibicsakló lábak, kalimpáló karok összevisszaságában henteregnek. A harmadik csak énekel, s időnként immár ő próbálja leállítani az összeomló táncosnőket. Humoros jelenet, ahogy megunja, és erősítőjét cipelve visszatér az eredeti helyére. Átgázol a két fetrengőn, akik kétségbeesetten igyekeznek magukat egy pózban tartani, ám sikertelenül. A következő jelenetben a földre raknak egy hangszedőt. A felhangosított erősítő érzékenységét most nem annak mozgásával, hanem mellette való mozgással aktiválja a sajátos szólót táncoló alak. A földön fekszik, és könyökével üti a talajt, amire a szerkezet ismét begerjed. Az utolsó képben újra hárman táncolnak, teljes csöndben.

Ebben a táncban hidegrázósan finoman mozognak. Lassan, méltóságteljesen. Az előzmények után ez a kép tagadhatatlanul erős hatást gyakorol: mintha csillogó ékszer helyezett volna szürke alpra. Klasszikus elemekkel tűzdelt, ám mégis formabontó trió. Lassan a fény is csökken, így szinte csak sejtjük a testek körvonalait. Immár nem a testeket, hanem a mozdulatokat látjuk. S mint egy jól komponált rekviem utolsó hangja, az immár teljes szürkességben egy rövid videorészlet villan fel. Egyetlen kéz, felfelé nyitott tenyérrel, királynői gesztussal, lassan int. Illetve nem is int, inkább mintha mutatna, felajánlana valamit. Bármiképpen értelmezzük is ezt a gesztust, annyi bizonyos, hogy e végkifejlet a póre mozdulatot kínálja, a testetlen áramvonalat. Az előadás maga pedig arra hívja fel a figyelmet, hogy az emberi test zaja nem az övé, hanem: a mozdulat zaja. Két anyagtalán létező interferenciája.

Meghívó egy térbe

■ BESZÉLGETÉS ÁRVAI GYÖRGGYEL ■

Bár a Képzőművészeti Főiskola díszlet- és jelmeztervező szakán diplomázott 1989-ban, de nemcsak látványterveket készít, hanem zenét is szerez filmekhez, színházi előadásokhoz. Mindemellett kiállításokat és más különleges funkciójú tereket is tervez. Számos hazai és külföldi, egyéni és csoportos képzőművészeti kiállításon szerepel. Kísérleti színházi csoportot alapít 1984-ben – többek közt Bozsik Yvette-tel – A Természetes Vészek Kollektíva (Natural Disasters) néven, amely a mozgást, a filmet, a kortárs zenét, performanszot egyesíti újfajta szcenikai hatásokkal. A kollektíva produkcióival négy földrész számos fesztiválján lépett fel. Ő maga különböző elektroakusztikus zenei formációknak is a tagja. Első önálló CD-je 1997-ben jelenik meg Natural Disasters címen. Az osztrák W. Hollinetz építésszel 1998-ban alapította meg a Paranoise együttest, majd 2000-ben Kopasz Tamás képzőművésszel a Fineartsmusic elektroakusztikus projektet. A ciklikusan működő, kommersz kultúrától független aUTONÓM zÓNA szervezetnek 2002-től programigazgatója. Filmekhez is tervez díszletet, most például Kamondi Zoltán készülő munkájához egy fiktív várost hozott létre az erdélyi havasok szívében. Az NKA színházi kollégiumának kurátora.



– Akkor te most mi vagy?

– Tudom, hogy mint díszlettervező beszélgetsz velem, és én mint díszlettervező nagyon is szeretem a szakmám. De ha állandóan és kizárólag ezt kellene csinálnom, megbolondulnék. Amikor jelentkeztem a képzőre, még úgy gondoltam, hogy a művészetek között olyan természetes átjárások vannak, amelyek majd jó azonosulási lehetőségeket kínálnak. Így aztán nem a meghatározás izgatott, hogy látványtervező vagy zenész vagyok-e, hanem hogy tudok-e azonosulni valamilyen gondolkodással, leginkább filozófiával. Igazából nem is akarom eldönteni, hogy mi vagyok, mert sok minden érdekel. De mivel ez a közeg, amely körülvesz, elég nehezen tudja az ilyen figurákat kezelni, kellett valamilyen szakot választanom.

– A filozófiából mi foglalkoztat leginkább?

– A tér-idő kérdése nagyon érdekel. Ha díszletet tervezek, akkor ugyan a tér dominánsabb, mint az idő, de végül is a térrel önmagában is izgalmas foglalkoznom. Sok min-

denre rá tudok csodálkozni, és tudok mindig újra naiv lenni. Nagyon ritkán kerülök olyan művészi vagy alkotói szituációba, ahol a konkrét ottlétemet, a konkrét szerepemet, a konkrét csatámat nehezen viselném. Amit akkor és ott kell elvégezni, azt többnyire élvezem. Igaz, nem is dolgozom olyan túl sokat ebben a szektorban. Még nem fáradok bele.

– Amikor téged választanak, mennyire kell alázatosnak lenned? Mennyire tudod belevinni saját gondolataidat a színházról, mennyire tudod elfogadni a másik gondolkodását? Nagyon különböző emberekkel dolgoztál már, például Gaál Erzsivel, Taub Jánossal, Árkosi Árpáddal...

– És hozzátenném még Novák Esztert, Keszég Lacit, Hudit... Meg Paál Istvánt! Ő kért fel először, s vele vagy tízszer dolgoztam. Akitet te említettél, azokról is jó emlékeim vannak. Van, akivel sokat dolgoztam, van, akivel egy-két alkalommal, de a munkák többsége általában örömet okozott, mert hagyták, hogy magamat kereshessem az adott feladatban. Szerintem velem jó dolgozni. Eddig azonban igazán Gaál Erzsivel „pendültem egy húron”. Pedig Erzsivel mindig volt valami csatánk, ami aztán a végére egyáltalán nem számított, mert nagyon is jól tudtunk kölcsönösen hatni egymásra. Sajnos, csak néhány közös munkánk volt. Nem a végeredmény sikere érdekelt bennünket, nem volt semmilyen béklyó vagy megfelelési kényszer. Azt akartuk, hogy menjünk végig azon az úton, amit elgondoltunk.

– Emlékszem Gaál Erzsi első József Attila színházi rendezésére, az Éjjeli menedékhelyre. A tér szinte önálló képzőművészeti alkotásnak tűnt. Nem is lehetett eldönteni, mi volt előbb: egy ötlet, amelybe te belementél, vagy egy kép, amelyre Erzsi kitalált egy előadást.

– Egyik sem. Léner Péter, a színház igazgatója akkor ajánlotta fel az Aluljárót Erzsinek. Addig az használaton kívüli pince volt. Végigtapogattuk a falat, hol lehet áttörni, egyáltalán mi van itt. Aztán találtunk holmi bádoggal letakart ajtónyílásokat. Amikor megkérdeztem, mi van mögöttük, azt mondták, semmi, csak akna. „Akna?” – csodálkoztunk. És mögéjük néztünk, és kiderült, hogy a szabadba nyílnak, egy kis térre. Azt gondoltam, hogy ez isteni! Kivesszük a fémot, berakunk rendes ajtókat, a színészek kabátban játszanak, aztán majd igazi tüzet lehet rakni, a hó fog oda esni vagy az eső, ha éppen az előadás napján esik. Ez szuper jó lehetőség volt.

– A nyársra szúrt rózsaszín patkányokra jól emlékszem – egyszerre volt ebben jelen a földhözragadt nyomor meg az elemelkedett költészet.

– Igen, esztétikája volt, és az egész is jó volt. Mert azt utálom, ha a végén azt mondják egy díszletre, hogy jó, és az előadás

többi része meg nem. Szenvedek tőle. Bár ez nem volt mindig így. A pályán töltött első öt évemben a hiúságom olyan erősen befolyásolt, hogy nem érdekelt, a díszleten túl milyen az előadás. Ma már nem így gondolom. Legjobban azt a kritikát utálom, amelyik szétszedi az egészet, s azt mondja, te jó voltál, a többi meg pocsek. Mert akkor én is az voltam. Biztos vagyok benne.

– *Mit gondolsz általában a színházról, és mit gondolsz a mai magyar helyzetről? Hasonlít egymáshoz a kettő?*

– Nagyon is különbözik. Én nem vagyok hívatott annak eldöntésére, hogy a világon milyen színházak vannak. Ami jön, azt nyitottan fogadom, de nem kezdek el csatornákon keresgélni, hogy hátha majd elcsípek valamit. Ilyen értelemben nem kutakodom. Ezt az időt inkább magamra fordítom. Tehát ebből a szempontból nem tudományos a véleményem; ahhoz másfajta agy kell. De általában azt tapasztalom, hogy máshol a színház sokkal bátrabb, sokkal provokatívabb, sokkal emocionálisabb és sokkal vizuálisabb... Én legfőképp a hatás működésére vagyok kíváncsi, arra, hogy milyen módon lehet hatást gyakorolni. Ezt nem igazán kutatják. Pedig mi másról szólna a színház? Nem egymondatos üzenetet szeretnék közölni. Azt ki kell írni a plakát-ra, s azzal el van intézve. A hatás jó esetben megfogalmazhatatlan.

– *Vannak ma olyan helyek, ahol ki lehetne próbálni mindezt?*

– Sokszor játszottam gondolatban azal, hogy vállalnám-e, ha esetleg megkapnám egy kőszínház kamaraszínházát, és ott bármit csinálhatnék a magam elképzelése szerint. Vajon nem menne-e el az energiáim kilencven százaléka a falak lepucolására, a jegyszedő nénik kezelésére? Ez már az a felépítmény, ami gátolni szokott. Úgy gondolom, hogy az ilyen munka valószínűleg torz energiákat hozna ki belőlem, mert nem csupán a feladattal foglalkoznék, hanem az intézményi rendszer megregulázásával is. És – bármennyire szeretném – nem is vagyok igazán csapatban gondolkodó alkotó. Legfeljebb öt emberre tudok fókuszálni, többre nem.

– *És anélkül, hogy mindent megbolygatnál, nem lehet jó színházat létrehozni? Például ha valamelyik színházigazgató azt mondaná, hogy jövőre rendezhetsz valamit, nem vállalnád?*

– Attól tartok, nem sikerült plasztikusan megfogalmaznom, miféle kötöttségek zavarnak.

– *Talán az előadásszám?*

– Az is. Minden. A hétórás kezdés, a bérletek. Amikor bemész egy kiállításra, és tudod, hogy meg kell érintened azt a tárgyat, akkor megérinted. A színházban nem érintheted meg, mert az az ember, aki a túlsó oldalon áll, azonnal lelé. Miközben éppen az volna a feladat, hogy érintsd meg, de ha



A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

odamész, azt mondják, nem szabad. Nem tudom, milyen közegben lehet ezt megtenni. Én olyan színházat szeretnék csinálni, amely az erőmet éppen hogy meghaladja, és lehetőleg a nulláról indul.

– *Talán most nincs is ehhez jó közeg.*

– De volt már. A nyolcvanas években úgy tűnt, hogy az alkotók tudnak egymással beszélni. Akkor lett volna lehetőségem arra, hogy egy menedzser segítségével Franciaországban maradjak, de ez akkora köztűttséget jelentett volna, hogy kifaroltam belőle. Abban az időben azt sem bírtam volna elképzelni, hogy a barátaim meg közben Pesten legyenek. Akkor volt valamilyen szellemi kontaktus, ami most nincs.

– *És most már itt tudnád hagyni ezt a helyet?*

– Azt hiszem, igen. A párommal azon gondolkodunk, hogy teljesen más jellegű helyre kellene elmenni. Mint Ausztrália vagy Afrika. Hogy ne legyenek ezek a szagos összekacsintások. A naivitásomat szeretném újra megtalálni. Igazából a szűzességemet keresem. Még emlékszem rá, és akarok is rá emlékezni. Amikor benő az ember feje lágya, akkor megfogalmazódik benne valami, amit komolyan kell venni. De nagyon akarok emlékezni a korábbi állapotra is. Aminek olyannak kéne lennie, mint egy tetoválásnak az agyamban.

– *Ősszel új bemutatód volt a Trafóban, az Angyaltár. Ezek szerint mégiscsak alkotsz, gondolkodsz, és megmutatod a világnak.*

– Egy évig csináltam, és igazából boldogtalan lettem a végén. Rosszszkedtem lett. És aztán azon gondolkodtam, hogy ha egy évig jártathatom az agyam valamin, akkor utána miért leszek boldogtalan.

– *A végeredménytől?*

– Meg tudom védeni ezer ponton, de számomra mint mű nem szólalt meg. Nem korszerű az embernek a saját előadását pfüjolni, főleg ha van még vele terve. Ám

mégis az történt, hogy a bemutató után bezárkóztam, és aztán néhány hét elteltével elkezdtem zenével foglalkozni. Úgy látszik, támadt bennem egy lyuk, és valamit kezdenem kellett ezzel.

– *Én láttam ezt az előadást, de azt sem tudom, lehet-e erre azt mondani, hogy láttam. Bemegyek egy furcsa, sötéten derengő térbe, ha akarok, leülök a földre, vagy járkálok, látok különféle tárgyakat, kivetítőt, tévét, vitrinben babákat... Ez nem a megszokott nézői helyzet.*

– Nem tudom. Én nem úgy láttam, mint a közönség. Én nem tudom megnézni, mert közben gombokat nyomogatok. Elméletileg nincs benne élő ember, csak az arcuk van jelen. Mégis elképesztő különbségek vannak az előadások közt. Ez az Angyaltár a harmadik előadásra született meg. Nem tudom, mitől.

– *Ez sem szokványos helyzet, hogy a rendező nem láthatja a saját előadását... Itt az történt, hogy mentél a dologgal, nem is vált el, ki a néző, ki a szereplő. Am a kritikák, amelyeket olvastam, nem is próbálták megérteni, mi játszódott le ebben a térben, inkább a hagyományos színházi szabályok szerint számon kérték például, hogy hol a történet.*

– Valami miatt a fogadtatás nem volt egyértelmű. És aztán többnyire nem arról szóltak a viták, hogy kit mennyire szólított meg az előadás, hanem arról, hogy az elvárásaiknak mennyire felelt meg. De elvárásokat nem tudok kiszolgálni. Az Angyaltár harmadik napja után beszélgetést szerveztek a Trafóban. Ez volt addig a legjobb előadás. Szétnyílt a lelke, megnyílt. Benne volt, amit akartunk. És akkor a nézők odaültek, és vajakáltak a előadásban. Mindenkire megharagudtam. Rosszul éreztem magam, a feminista nő nekem támadt, miért nyolc pont van, amikor a teresség kilenc hónap, meg hogy a vér nem is ilyen inten-

zív... A környezetemben nem volt még terhes nő, nem tudom, hogyan éli meg ezt a korszakot, de a munka nem is a terheségről szól. A nézőktől nem kaptam segítséget, olyan volt, mint mikor az ember máglyán égetik. Azt éreztem, hogy aki ott maradt, akár meg is gyilkolt volna. Lehet, hogy nem is lett volna szabad rögtön az előadás után beszélgetést szervezni. Nem várhatom el a nézőtől, hogy azonnal reagáljon. Taps sincsen. Megzavarná az egész hatását. Eszembe jut egy hajdani filmélményem. Egy csajjal megbeszéltük, hogy moziba megyünk, vártam, de nem jött. Utalok egyedül moziba menni, de mégis beültem. Furcsa film volt, a vetítés alatt lassan kiürült a nézőtér. Én azért is maradtam. Felhúzott a film, akkor nem is tetszett, de belém költözött, és egy hét múlva állt össze. Azóta azt gondolom, hogy a legnagyobb filmek egyike, amit valaha láttam. Ebben hiszek, hogy idő kell a hatásához is.

– *Én gratulációs vagyok, vagyis az ismerősöknek szoktam előadás után egy-két szót mondani, de ezúttal nem tudtam volna...*

– Épp ezért nem is jövök elő... Elkerülöm a helyszínt. Ott nem én vagyok, a dolgok viszont ott voltak, én ehhez már úgysem tudok hozzátenni.

– *Tényleg kellett pár nap, míg helyre került bennem mindaz, amit láttam. Az egész inkább valami kiállításához hasonlított, mint hagyományos színházhoz. Számodra mi az, hogy színház?*

– Nem tudom pontosan megmondani. Az, hogy jelen idejű. Hogy többen vannak benne. Az idő nagyon fontos. Hogy a benne lévő tárgyak elszakíthatóak az időtől. Lehet, hogy a színház az idő filozófiai problémájának művészi megfogalmazása. A zene meg „tér”-telen, nem kötődik térhez, ám ott az idő kérdése rendben van. Engem most a színházban az érdekel, hogy téged mint nézőt meghívlak egy térbe, és azon belül szabadon rakhatod össze a sajátodat. Benne vagy valamiben, aminek van alja, teteje, de hogy te mit emelsz magadba mindebből, milyen sorrendben, az a te személyes nézői attitűdötől függ, amit szeretnék szabadnak meghagyni. Mindez nem lineáris vonalvezetéssel működik, az is számít, ki ül melletted, ha nem tetszik, odébb mehetsz. Te választod meg magadnak a pozíciódat. Számodra ez a színház. Élményszerűen, nem kényelmetlenül, nem agresszív módon, de aktivizálni a nézőt. Ezért is van maximálva a nézőszám, hogy el lehessen férni. Lehet, hogy akivel oda mentél, annak egészen mást jelent majd, amivel találkozik. Így mindenkinél személyessé válik az élmény.

– *És a szöveg?*

– A leggyengébb pontom.

– *Szerintem erős, csak nem az, amit színházi szövegtől várunk.*

– Nehezen bánok vele. Amikor a fehér

papíron elkezdődik valami, az első dolog, amin elgondolkodom, az a hatás. Peer Krisztiánnal az *Angyaltáron* tőprengve sokat ültünk az üres papír előtt. Úgy éreztem, hogy az ő szövegeiből kéne beemelnem valamit. Több mint egy héten keresztül dumálgattunk, sok vörösborot megittunk, aztán elkezdtem írni.

– *Mennyire avatod be a résztvevőket abba, hogy mit akarsz?*

– A nagy egészbe nincsenek beavatva, csak az egyes szereplőkre vonatkozó egészbe, abba, ami rájuk tartozik. Például azt nem magyaráztam el külön-külön mindenkinek, hogy majd elolvad egy baba, és hogy az mit jelent. Inkább az volt a fontos, hogy tartsanak lépést a szöveggel.

– *A hagyományosnak mondható tereid is mások, mint a megszokottak. Utat próbálsz nyitni?*

– Keresek. Mindig megkérdem magamtól, miért én csinálom ezt vagy azt. Azért, mert nekem az adott koordináta-rendszerben teljes értékű jelenléttel kell ott lennem. Rossz, ha a rendező okoskodik. Ha szabadon hagynak, akkor hol jót, hol rosszat csinállok, de amit csinállok, az a sajátom. Védem magam. Tanulságos volt például Taub Jánossal dolgozni. Az első közös munkánkra a Művész Színház utolsó pillanatában került sor, ez volt a *Szereltem a Krímben*, de közben már javában folyt a cécó, nem tudtuk, mi lesz, abbamarad-e az egész vagy sem, aztán hogy mégis, de nincs annyi pénz...

– *Az üres térre emlékszem...*

– Nagyon szeretem az üres színpadot.

– *Az interneten találtam fotókat, melyek a szakrális tereidet ábrázolták. Nem tudtam rájönni, hogy mik ezek.*

– Fikciós látványtervek, makett-tervek. Folyamatosan készíték ilyeneket. Ezek kiállítási anyagok. Nem is színpadi léptékűek. Inkább szobrok. A térvágyam fogalmazódik meg bennük. Igazából nincs is lehetőségem megépíteni ezeket, mégis folyamatosan csinálom őket saját magamnak.

– *Köszínházban nem lehet ilyesmit megcsinálni?*

– Én a közzínházat nem bánthanám, nem kedves szó ugyan, de nem az a baj, hogy kő, hanem hogy le vannak betonozva a székek, örökre el is adva, így aztán szimbolikusan lebetonozott az az ember is, aki mindig ott is ül. Olyan tereket kell létrehozni, amelyek nyitottak, nincsenek angalkák, stukkók, szikár szerkezetek, olyanokat, melyekben a produkció önmagát csinálja meg. Amikor a MU Színházat átépítették, mobil volt. De ócskán csinálták meg, nehéz volt mozgatni, így aztán már ott sem működik a mobil tér. Még a Trafóban is hihetetlenül nagy küzdelembe kerül meggyőzni a többieket, ha más teret akarsz. A külföldi fellépőnek talán nem mondanak nemet, de valójában már itt sem mobil a tér, holott a mobilitás

szellemi mozgást is engedélyez. Nem a kővel van bajom, hanem a statikussággal. Tervezőként egyre kijebb kerülünk, már a zenekari árokban vagyunk, meg pallót teszünk a nézőtérre, meg majd kívülről jön a színész, a páholyból játszik, de a nézőt a helyére szögezzük.

– *Nemrégiben hívatalt vállaltál...*

– Beszavaztak a Nemzeti Kulturális Alap színházi kollégiumába kurátornak. Már az elején összehívtak bennünket valamennyi kollégiumból, azt gondolnád, hogy ott, ahol az iparművészet, a zene, a képzőművészet, a műemlékvédelem, a színház támogatásáról van szó, nem szól bele a politika, de kiderül, hogy mégsem így van.

– *Nyilván ha valami pénzbe kerül, az akkor már politika is.*

– Felhívtak, vállalom-e. Mondtam, én még aktívan szeretnék dolgozni. Ám ha az alternatív közeg akarja, akkor az olyan felelősség, hogy a bizalomnak meg kell felelnem. Közben belenézegtettem, hogyan működik ez a rendszer. Az egész pénz nem túl sok. A kiemelteken túl, mint amilyen például a Krétakör, kisebbekre is rá kéne látni. De én nem tudok több előadásra járni. Olyan struktúra kéne a pályázati rendszerben, hogy a befogadó tömbök többet kaphassanak, és ők is osszák szét. Most is kell minden pályázathoz befogadó nyilatkozat, de ez csak formális, pedig ezt komolyan kéne venni: a befogadó csomaggal pályázna, és ezt ellenőrizni lehetne. De ehhez, mint kiderült, törvénymódosításra lenne szükség, mert a mostani jogszabályok szerint közvetlenül kell a pénzt megpályáznia annak, aki dolgozna.

– *Meg lehet élni a színházi díszlettervezésből?*

– Meg is halnék, ha ebből élnék. Ám azért a szabadságomat megváltom rendszeren. Tervezek lakást, tervezek kiállítást, játéktérmekeket. Hozzám hasonló megszállott festőbarátaimmal díszleteket festünk. A főiskola óta van együtt a csapat. Ez a szabadságot jelenti. Igazából az lenne jó, ha saját színházi vállalkozásom lehetne. Hogy ha megszületik valami, tudjam folytatni. Aztán néha van kedvem ehhez, néha nincs.

– *Újabb tervek?*

– Én csak akkor akarok újra színházhoz fogni, amikor már leküzdhetetlen vágyat érzek rá. Amúgy meg csinálni sokkal rosszabb, mint tervezni. Mostanában a halál-trilógiám harmadik részén gondolok; az első két rész a *62 nap* és az *Angyaltár* után. Ez a halál-téma nagyon a levegőben van. De akárhogyan lesz, ezt az évet biztosan kihagyom, már csak az NKA-kurátor-ság miatt is.

– *Akkor egyelőre marad Afrika?*

– Dolgozni bárhol lehet a világon. És bármikor vissza is lehet jönni pár hétre, nem?

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: LŐKÖS ILDIKÓ

1978, Belgrád. Az akkori idők egyik legizgalmasabb és legborzasabb nemzetközi színházi fesztiválján, a BITEF-en, Antoine Vitez Molière-ciklusának (*A nők iskolája, Mizantróp, Don Juan, Tartuffe*) két előadása között mutattak be egy halk szavú, törékeny, nem éppen a párizsi divatot követő, mégis elegáns asszonnynak, Kacsir Máriának. Már az első formális beszélgetéskor feltűnt a bukaresti újságíró, kritikus, fordító tájékozottsága, szerénysége, a francia kultúrához való vonzódása. A későbbi fecségek és eszmecserék során kiderült: Kacsir Mária mindenről tudott, ami nálunk, s persze arról is, ami az erdélyi színházak háza táján történt, ahova akkor már magam is rendszeresen jártam. S csak ámultam, hogy a világszínház újdonságairól mennyivel naprakészebb ismeretekkel rendelkezett, mint mi.

Személyesen ritkán találkoztunk – én soha nem jutottam el Bukarestbe, ő 1990 előtt nehezen szabadulhatott ki külföldre (hozzánk még nehezebben), utána pedig már megcsappant benne a nagy utazásokhoz szükséges vállalkozó kedv –, néha-néha összefutottunk valamelyik erdélyi város színházában. Utoljára a 2000-es kolozsvári Harag-napokon hozott össze bennünket a sors.

Távolról azonban mindig figyelemmel kísértük egymást. Pár soros levélben vagy közös barátok által közvetített üzenetekben, hol egyetértően, hol finom kritikával reagált egy-egy írásomra, így távolról is azon kevesek közé tartozott, akik szembesítették önmagammal e visszajelzést nélkülöző szakmában. Olvastam *A Hét* című lap rendszertelenül megkapott példányait, s bennük magyar és román előadásokról, Bukarestben járt külföldi produkciókról szóló terjedelmes, az esszét és a tudós tanulmányt ötvöző írásait, rendező- és színészportréit, fordításelemzéseit. Meg érzékeny sajtószemléit, amelyekben a magyarországi



NÁRAY ISTVÁN

Fél évszázad kritikus tanúja

■ KACSIR MÁRIA 1929–2005 ■

lapok kulturális, színházi írásaiból – mindenekelőtt a SZÍNHÁZ-éiből – válogatva igyekezett képet adni arról, hogy milyen újdonságok láthatók nálunk, s még inkább arról, hogy miként fogadtuk mi a kezdetben gyakran, majd egyre ritkábban, 1990 után viszont rendszeresen vendégszereplő erdélyi társulatok teljesítményeit.

Az erdélyi színházról szerzett ismereteim tárházát jelentette az általa szerkesztett két évkönyv: a *Régi és új Thália* (1981), valamint a *Színházszó személyek* (1982). Az 1985-ben megjelent *A varázslat elemzése* című kritikagyűjteményéből tudom, hogy milyen lehetett Harag György rendezésében és Csiky Andrással a címszerepben az 1959-es szatmári *Hamlet*, a kolozsvári és a vásárhelyi *Az ember tragédiája*, Lucian Pintilie *Cseresznyeskertje* a Bulandra Színházban s ugyanott Liviu Ciulei *Play Strindbergje*, hogy milyennek látta 1976-ban az akkor végzős s később a magyar színházas kiemelkedő művészeivé érő Hunyadi Lászlót, Szélyes Ferencet, Daróczi Zsuzsát és Bicskei Istvánt, hogy miként fogadták Bukarestben Roger Planchon *Tartuffe*-jét vagy a budapesti Vigaszínház vendégjátékát, s azt, hogyan dolgozott Harag a bukaresti Comedia Színházban, amikor Szuhovo-Kobilin *Az ügy* című darabját próbálta.

Aztán hosszú évekig nem jelent-jelenhetett meg újabb könyve. 2002-ben adta ki a kényszerű hallgatás két évtizedének színházi eseményeit felelevenítő írásai gyűjteményét (*A minden és semmi gazdáit*), s nem sokkal halála előtt, 2004-ben került a könyvesboltokba utolsó válogatása, az *Ágak a családfán*.

Ez utóbbi borítójának mindkét oldalán a kolozsvári színház előadásaiból vett képek láthatók, de a kötet persze nemcsak ezekről a produkciókról és a sétatéri színházról szól. Alcíme: *Szűkülő-táguló színházi világunk*, s kilenc fejezetben e gondolat jegyében tárgyalja az ezredváltó évek színházi változásait, a romániai magyar színház művészi előretörését. Nem személyes elfogultság magyarázza, hogy a kötetben olvasható cikkek majd' kétharmada foglalkozik az erdélyi magyar társulatok munkájával és eredményeivel, hiszen az elmúlt években Romániában ezek az együttesek s a velük dolgozó magyar és román rendezők hozták létre a legérdekesebb előadásokat, s ezek jelentős része Bukarestben is látható volt. Tompa Gábor mellett Bocsárdi Lászlót, Barabás Olgát vagy Kövesdy Istvánt is a legjobb román rendezőkkel együtt emlegeti a szakkritika. Sepsiszentgyörgyön, Kolozsváron, Vásárhelyen, de másutt is szívesen rendeznek a legnevesebb román művészek. Mindezt Kacsir Mária kiváló minőségérzékkel regisztrálja, azt is jelezve, hogy ezek a találkozások mikor és hol történtek meg ténylegesen, s ha nem hoztak igazi eredményt, ennek milyen művészi okai és következményei vannak.

A magyar előadások mellett a kiemelkedő román produkciókról (például Ciulei *Hamlet*-jéről, Tocilescu, Buzoianu, Manutiu rendezéseiről) is képet kaphatunk, sőt, néhány vendégjátékról (Brook, Katona József Színház, beregszásziak) szóló beszámoló teszi teljessé azt az állapotrajzot, amelyet Kacsir Mária a bukaresti színházi életéről ad.

1996 és 2004 között született negyvennyolc írásában a legtöbbször előforduló név mégis a régi baráté, a korán elhunyt Harag Györgyé. Önálló cikkeket szentel munkásságának és emlékének, és gyakran idézi, hisz mások előadásairól írván is őt tekinti etalonnak. Elragadtatottan szól Haragnak a kolozsvári emléknapokon felvételről látott győri és gyulai munkájáról, Osztrovszkij *Vihar* és Székely János *Caligula helytartója* című drámái előadásáról, részletesen elemzi őket, de a barátság sem gyengíti kritikai éleslátását: a rendező pályáján sorsfordító *Özönvíz előttről* például a róla készült felvételt újránézve keményen kimondja, hogy a három évtizeddel ezelőtti előadásban „a sovány drámai anyag nem bírja el a hozzá kigondolt színpadi forma építményét, amely így erőszakoltnak hat, felfűjtnak, modorosnak”.

E megjegyzéséből is kiténik: Kacsir Mária nem egy hajdani színházideál bűvöletében ítélte meg a látott előadásokat, a kirajzolódó tendenciákat. Nyitott maradt minden újra, s ugyanúgy kritikusan szemlélte ezeket is, akár a „hagyományos” stílusban készületeket. A felfedezés örömeivel írt Zsótér Sándor *Az iglic* című rendezéséről vagy Bozsik Yvette társulatának vendégjátékáról, ugyanakkor elhelyezte őket a román és a világszínház hasonló jelenségei között, így a formai megoldások, az egyedi szemléletű műmegközelítések „modernsége” is a helyére került. Szellemi frissességének talán legékesebb bizonyítéka az a szeretet és hozzáértés, amellyel a legfiatalabb teatrológusnemzedék tanulmányait tartalmazó kötetet (*Szöveg és/vagy játék*) ismertette és elemezte.

Kolozsvári volt, a sors Bukarestbe szólította, ott élte le munkás életét. Most visszatért Kolozsvárra: április 7-én a Házsongárdi temetőben helyezték örök nyugalomra.

CSÁKI JUDIT

Hétköznapi öregség

■ A HOSSZÚ ÉLET ■

A Jaunis Rīgas Teātris európai turnéja során – és a Kortárs Dráma Fesztivál keretében – hozta el a Trafóba A hosszú élet című előadását. Szöveg nincs, dráma van – leginkább színház van, nem igazán provokatív, de sokakat mégis provokáló erőteljes teatralitás.

Ez a színház és a hétköznapi valóság határán megszülető teatralitás valójában ezt a határt feszegeti, mindig a színház oldaláról. Olyan „találmány” ez, amely távolról sem kizárólag Alvis Hermanis nevéhez kötődik, akkor sem, ha nyilván ő maga is önállóan talált rá, ennyiben tehát föltétlenül eredeti. Akik látták például Christoph Marthaler Stunde Null (Nulla óra) című németországi előadását, azok is tanúi lehettek annak, miként vált át a hétköznapi cselekvések rendezett sora önmaga stilizációjába, ekként színházi minőségbe. (És sokan mások sok egyéb előadást sorolhatnának elő, amelyeket én nem láttam – de tán Alvis Hermanis és Marthaler sem.)

Nem mintha az eredetiség kulcskérdése lenne a rigai produkciónak. Az csak vele jár. A kulcskérdés ugyanis – éppen ellenkezőleg – a hétköznapiság, méghozzá az öreg és átlagos hétköznapiság.

Öt öregember egyetlen napját kísérvük végig: egy mindennapi napot, egy hétköznapot. Olyant, amilyenre azt szoktuk mondani, „nem történt semmi”, holott történt, maga a hétköznap történt. Hermanis előadásában ez az egyetlen hétköznap az egyik oldalról maga a valóság, a másiktól maga a színház.

Valóságos például a környezet. Egy rendkívül szegényes társbérleti lakás három szobájában él öt öregember – egy magányos férfi és két házaspár. A lakás egyik végén a közös fürdőszoba, a másikon a közös konyha látható, minden – és nem csak „atmoszférateremtő”

– részletével. Már mi, a közönség is ezen a lakáson, pontosabban a keskeny előszobán keresztül jutunk be a nézőterre, azért, hogy közben lássuk, de akár meg is fogdosuk ennek a valóságnak a hiteles tárgyait, egy kipukkant labdát, egy rozszant hokedlit, a sok különféle „talált”, „valamire még jó lesz” tárgyat. Aztán amikor már bent ülünk, mintegy az előadás felütéseként a lakás elülső falát akkurátusan lebontják a díszletmunkások, és feltárul a másik oldal, a lakóterek. Itt is hatalmas a tárgyi zsúfoltság – a kellékek pontos szociológiai és szociográfiai tanulmányt hoznak létre, ám idővel kiderül, hogy az ábrázolt világnak ez a mozdulatlan, mondhatni, élettelen része is műalkotásként, képzőművészeti alkotásként működik: a műanyag szatyorból készített terítő vagy a hímezett terítő a tévé tetején beszédes kapcsolatba lép a világító tulipáncsokorral, a szekrény tetején a lyukas nejlonzacskóba gyömöszölt bundával.

A hosszú élet Hermanis rendezésében





Koncz Zsuzsa felvételei

Jelenet A hosszú életből

Amikor aztán az eleven színészek is belépnek a játékba, valóságos akcionizmust, performanszot látunk. Ez nyúlik olyan hosszúra, és kerekedik olyan egészszé, hogy már *csak* színházról lehet beszélni.

A nap sötétben indul – reflektor, színházi világítás amúgy sincs, csak a kellék lámpák fénye –, szokásos reggeli rutincselekvések, lassú csoszogás a lakás egyik végében lévő ledurrant fürdőszobába, majd a másik végében lévő konyhába, végtelenül elhúzódó öltözködés, minden ruhadarab felvétele külön erőfeszítést igényel, egészében mégis feszültségmentes ez a tevés-vevés. Hacsak nem tekintjük feszültségnek azt, ami egyébként a produkció egyik „üzenete”: hogy az új nap semmiféle várakozást nem hoz, éppen ellenkezőleg: a várakozás hiánya van jelen. A ritmust mint-ha a valóság, a kifejtett naturalizmus diktálná: minden éppen olyan lassan történik, mint egy dokumentumfilmben vagy egy bizarr valóságshow-ban – csak éppen maga a valóság alapjaiban színházi, hiszen öt fiatal színész játssza az öt öreg embert. Akkurátus pontossággal, megtévesztő hitelességgel, de mégiscsak egyértelműen szerepet alakítanak. Ez tehát a színházi valóság alapja. Pontosabban annak egyik része.

A másik ugyanis a történet, amelyet eljátszanak. A felszínen, mint már említettem, maga a „nem történt semmi”. Hermanis vezényletével mindenki gondosan ügyel a részletekre; arra, hogy minden epizód, akár a legvulgárisabb is – az újságpapír alapos meggyűrése, azaz alkalmassá tétele a vécépapír-üzemmódra –, naturalisztikusan hiteles legyen; szerintem még az injekció is igazi, pontosabban a beadása, a vérnyomásmérésről nem is beszélve.

A figurák szöszmötölésének háttérben sorsok, életutak rajzolódnak ki. Az egyedül élő – alighanem özvegy – férfi egy rozszant, saját kezűleg összeeszkábált szintetizátorral (nyilván egy lomtalánítás gyümölcse) bibelődik, meg virághagymákkal, mikrofonnal és szörcsögő erősítővel: neki hobbjaja van, az ő élete magányosan is teljes. A mellette lakó házaspárnak (biztos együtt, egymás mellett öregedtek meg) szerves napirend diktálja a teendőik egymásutánját – lehetetlen nem észrevenni, ahogy még az egymás melletti el-

araszolásnak is mozdulatra szabott koreográfiája van. Kapcsolatuk alapeleme az összeszokottság – érdeklődést nemigen váltanak ki egymásból, fizikai törődést annál inkább.

A mellettük lévő szobában ugyancsak egy pár lakik. Ébredéskor a férfi egy összecukható kempingágyról kászálódik föl; lefekvés-kor az asszony a takarót fölemelve invitálja őt a saját ágyába. Ők inkább a „párosult magány” jelképei, úgy gondolnám, valamikor időskorban sodródhattak egymás mellé, az egyedüllet, magány elleni szövetség jegyében. Melyben kinek-kinek megvan a maga feladata: a férfi csinósítja a kis szobát, festi a plafont, fölshögezi a képet, igyekszik hasznossá tenni magát (ez az igyekezet amúgy kétségkívül hordoz némi drámaiságot), az asszony hol a múltba réved, hol a kincsei közt matat – mintha kissé hierarchikus viszony lenne kettőjük közt: az asszony, a lomha, nehézkes járású, kővér asszony hordja a nadrágot.

És ahogyan a karakterekből visszafelé mintegy megrajzolható az alakok sorsa, története, ennek az egyetlen napnak ugyanígy megvan a maga miniatűr narratívája. A nap első felének szólói lépcsőzetes karakterépítések. A magányos férfi étkezése a konyhában, majd az a jelenet, amelyben a lámpával mintegy napfényt varázsol a növények fölé, vagy amikor igazi elmélyültséggel összerakja a szintetizátort, majd ahogy félszezen-sután „udvarol” a szomszédasszonynak, s ebben az udvarlásban is ott a múlt, a hosszas előtörténet – mindez olyan öreget rajzol, akinek zsigereibe ette be magát a magány. A „felemás” pár cselekedetei, többnyire egymás mellett, mégis egyedül végzett apró-cseprő elfoglaltságai kiemelik azt a két jelenetet, amikor a két ember egymáshoz közel kerül: a nő segít tartani a polc tejet, illetve amikor közösen gyertyatartót készítenek. De ahogy az asszony előtte felöltözködött, vagy ahogy elővette kincseit, a csokit, a cigarettát, a dobozos üdítőt, s miután megtapogatta vagy megkóstolta egyiket-másikat, szépen visszatepte a helyére, az arról árulkodik, hogy ő is otthonos a magányban. A férfi folytonos matatása centrumában viszont az asszony

áll. A másik pár két tagja szüntelenül útban van egymásnak: összeütköznek, összepréselődnek, állandóan egymást kerülgetik, mégis mindig egymásba botlanak. Mintha a másik saját testük folytatása lenne – és ugyanilyen a törődés is: mintha magukkal törődnének. A testek tipródásának csúcspontja a fürdőszobában előadott bizarr balett: a ruhateregetés.

Az előadás szépen lassan, jelenetről jelenetre tart a szürreális felé – előbb csak a mozdulatok sajátos koreográfiája, például az említett teregetés árulkodik arról, hogy elmozdulás történt, majd a nap cselekménye, történéseinek láncolata is, a készülődés az összejövételre, egy-egy páros jelenet, majd maga az összejövétel, a *tutti*. A zene, a tánc, az ivás, a szembekötősdí már a színházi stilizáció nyelvén beszél „a hosszú életről”. Azt mondja el, hogy a sok láthatatlan, mellékes, említésre sem méltó apróság, mely az életnek az úgynevezett tevékeny, aktív szakaszát kíséri, miként válik főszereplővé akkor, amikor már minden energiát fölemészt. És azt is elmondja, hogy a „tevékeny” élet céljai, alapcselekvései még ebben az utolsó szakaszban sem tűnnek a semmibe: kapcsolatok tartatnak fenn sok energiával, munkatevékenység – szabás-var-

rás, rendcsinálás, „lakásfestés”, dísz tárgykészítés – zajlik, melynek mind nem önmagára irányuló célja van.

Aztán este ki-ki visszahúzódik a vackára, föl villan három tévéképernyő, Ratzinger bíboros pápává választása a friss hír – Hermanis semmit nem bír a véletlenre, ezért a véletlen is segít neki: a mában vagyunk, persze. Még némi fészkelődés, rakosgatás, helyezkedés – és ismét éjszaka borul a házra.

Baiba Broka, Vilis Daudziņš, Ģirts Krūmiņš, Kaspars Znotiņš, Guna Zariņa – csupa remek fiatal színész, akik bonyolult és hosszas próbafolyamat során megtanultak „öregül”; nem a mozdulatokat, a tartást, a rémes és önkéntelen hangokat sajátították el, tehát nem a felszínt, hanem azt, ahonnan mindez fakad: a hosszú életet. Nincs szükségük sem maszkirozásra, sem semmiféle kamuflázsra, mert belülről jön minden mozdulat, minden sóhaj.

Hermanis érzelmileg higgadt előadást rendezett: sem a szégyenséggel, sem a betegséggel, öregséggel, magánnyal nem provokál szélsőséges reakciókat. Mégsem hűvös – fájdalmas inkább, ahogy színházában az életnek ez a rejtőzködő utolsó periódusa ilyen költői és látványos otthonra lel.

Negatív program, pozitív csoda

■ BESZÉLGETÉS ALVIS HERMANISSZAL ■

– Nem tudom megállni, hogy ne az legyen az első kérdés: hány évesek a színészek?

– Harminc körüliek. Vannak, akik még be sem töltöttek, és vannak, akik valamivel harminc fölött járnak.

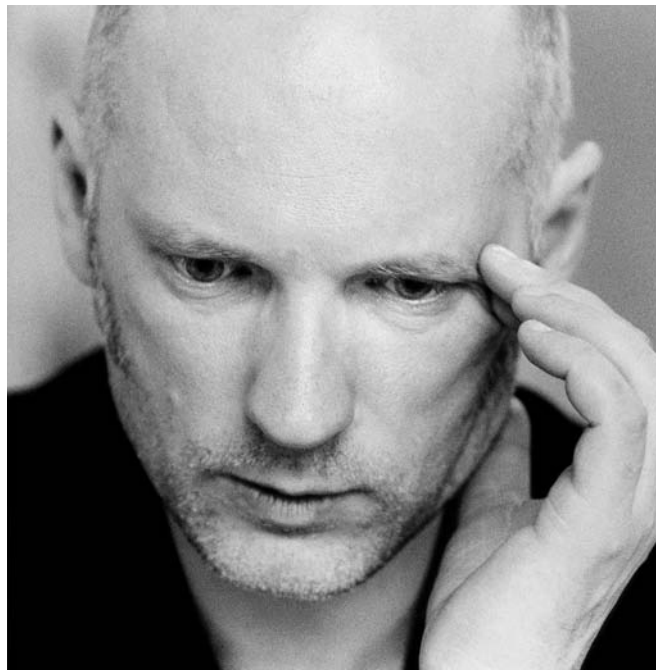
– Hogyan született A hosszú élet?

– Először rengeteg etűdöt készítettünk öreg emberek mindennapjairól. A színészek minden alkalommal újabbakkal érkeztek a próbákra. Ez a szakasz elég hosszú ideig tartott, majdnem egy egész évig. Persze nem dolgoztunk minden nap, lassanként formálódott az előadás. Végül több száz etűdünk gyűlt össze. Ezután következett a szelektálás és az összeállítás fázisa. A próbák alatt egyedül élő öregeket látogattunk meg, s nagyon sokat utaltunk a saját nagyszüleinkre. A díszletet alkotó tárgyakat elhagyott lakásokból gyűjtöttük össze. Engedélyt kaptunk a rigai városi önkormányzattól arra, hogy ha egy egyedülálló öreg meghalt, elhozassuk a lakásából a tárgyait. Egyszóval az előadás vizuális része tulajdonképpen öreg emberek valódi tárgyainak múzeuma.

– A színészek mozdulatvilága pedig mintha öregek mozdulatainak múzeuma lenne...

– Igen, a vizuális múzeum mellett ott van a fizikális és emocionális múzeum is.

– Az előadásban az volt a legmegdöbbentőbb, hogy a színészek akkor is el tudták hitetni, hogy nyolcvanévesek, amikor alsóneműre vet-



köztek. Hasonló jelenséggel találkozhattunk A revizorban, ahol átlagos testalkatú emberek a színpadon „kövérré váltak”. Hogyan dolgoztak a színészek a mozgáson, a mozdulatokon, hogyan lettek „öregék”?

– Erről őket kellene megkérdezni. Mi a munka során különválasztjuk a szerepeket: én előadást rendezek, ők megformálják a karaktereket. Megvan a saját területük, a saját titkaik. Tegnap találkoztam Schilling Árpáddal, és sokat beszélgettünk a színészek kreativitásának felhasználásáról. Sok rendező egyszerűen nem bízik a színészekben, mindent ők maguk akarnak kitalálni. Amikor Németországban dolgoztam, a német színészek egy részét nagyon meglepte, hogy megkérdezem a véleményüket, mert

én szeretem, ha beszélnek a próbán. A német színészek hozzászoktak az olyan rendezőkhöz, akik még kérdéseket sem tesznek fel. De ha olyan jellegű színházat akarsz csinálni, mint a miénk, az egész más módszert, vagyis kollektív munkát követel.

– Bizonyára tudja, hogy Schilling mindig ugyanazzal a nyolc-tíz színésszel dolgozik. Önnek is megvannak a „saját” színészei?

– Nem mondanám, hogy a sajátjaim. Állandó társulatunk van, amely húsz színészből és pár rendezőből áll; ez egész más helyzet, mint a Krétaköré. De az igaz, hogy már nyolc éve dolgozunk együtt, úgyhogy jól ismerjük egymás gondolkodását. Viszont ha hosszú ideig dolgozol ugyanazokkal a színészekkel, megvan rá az



esély, hogy unalmassá válsz számukra. Ezért kell mindig újabb és újabb dolgokat kitalálni, ezért teljesen más minden rendezésem, minden előadás más és más szabályt követ. Úgy gondolom, a Krétakör szemlélete is hasonló lehet, bár nem sok előadást láttam tőlük.

– *Mennyi ideig próbál egy készülő produkciót?*

– Korábban büszke voltam arra, hogy fél évig vagy akár egy évig is próbálok, amióta látom, mások hogyan dolgoznak, egyre többre értékelem ezt a módszert. A német nyelvterületen például hét-nyolc hetet próbálnak, viszont ők egész nap dolgoznak, reggeltől estig. Én azt sem tudom, mit kezdjek a színészekkel egy három óránál hosszabb próbán. Jobban szeretem a nyugodt, ismétlő, „visszajátszó” munkamódszert. Mindenféle nyomás s főleg határidő nélkül. Sosem tűzöm ki előre a bemutató időpontját, azt csak akkor tesszük nyilvánossá, amikor elkészült az előadás.

– *Olvastam nyugat-európai recenziókat A hosszú életről, s ezek mind azt hangsúlyozzák, hogy az előadás a változások utáni kelet-európai gazdasági helyzetről, a szegénységről, a társadalom peremére szorult öregekről szól. Számomra azonban az előadás egész másról beszélt: barátságáról, szerelemről, szeretetről. Természetesen ezek az emberek szegények, öregek, és nagyon rossz körülmények között élnek, de szerintem ez csak a háttér, az előadás lényege az emberi kapcsolatokban rejlik.*

– Amikor külföldön, főleg Nyugat-Európában lépünk fel, általában az előadásban bemutatott jelenség politikai vetületét szeretik hangsúlyozni, sőt egyenesen politikai színháznak titulálnak minket. Ez számomra igen különös, mert mi sosem használtuk a színházat a világmegváltás eszközeként. Nem érdekel a világ. Illetve nem akarom arra vesztegetni az időmet, a színházamat, hogy politikai nyilatkozatokat tegyek. Tulajdonképpen azért öregek az előadás szereplői, mert érdekesebb öregekről, mint yuppie-kről előadást csinálni. Úgy gondolom, a nyugat-európaiak lustaságából fakad, hogy jobban érzik magukat, ha a kelet-európaiakban áldozatot láthatnak, de ez az ő problémájuk. Rádásul ha a nehéz életkörülményekről akartam volna előadást csinálni, akkor *A hosszú élet* nagyon könnyed lenne, a valóságot valószínűleg senki sem hinné el.

– *Az Új Rigai Színház, amelyet vezet, rengeteget utazik, Nyugatra is, tehát állandóan szembesülnie kell ezzel a véleménnyel, amelylyel nem tud azonosulni, és amelyet valószínűleg az újságírók terjesztenek.*

– Ugyanakkor látom a nézők reakcióit is. Amikor Olaszországban szerepeltünk *A hosszú élettel*, a közönség szinte rémálomként élte meg az előadást, hiszen ők



A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

sosem láttak ilyen társbérletet, és számukra természetes, hogy a család gondoskodik az öregekről. Amikor Pármában jártunk, feltűnt, hogy rengeteg öreg ember van az utcán. Nálunk nem látsz öregeket az utcán, elrejtőznek a lakásban. Ez Magyarországon is így van?

– *A tényleg öreg és tényleg szegény emberek itt is elrejtőznek. Nekem Amerikában volt hasonló élményem: jóval több öreget láttam az utcán, mint Magyarországon.*

– Érdekes lenne csinálni egy előadást floridai öregekről, akik egy kifejezetten gazdag, nyugdíjasoknak kialakított városban laknak. De ez az előadás csakis tragikomédia lehetne...

– *Azt mondta, érdekesebbnek tartja az öregeket megmutatni egy előadásban, mint a yuppiekat, de egy másik rendezésében, a By Gorkiban, amely egy Éjjeli menedékhely-parafraízis, ha nem is yuppie-k, de többé-kevésbé sikeres fiatalok mindennapjait vitte színre.*

– Az az előadás inkább demisztifikáció volt. Azt akartuk leleplezni, hogyan működnek a valóság-show-k. A színészek úgy tettek, mintha nem szerepet játszanának, hanem a saját egyéniségüket mutatnák meg a színpadon. Saját nevüket használták, beépítették az előadásba saját életrajzukat, saját kapcsolataikat. Sikerült a valóság illúzióját keltenünk, ami természetesen jól szervezett illúzió volt. Volt egy időszak, amikor nagyon érdekelték a valóság-show-k. Rengeteg időt töltöttem a tévé előtt, mert megijedtem, hogy ezek a show-k elveszik a hivatásos színészeketől, a színháztól az élet utánzásának monopóliumát. Persze nem akarom dramatizálni a dolgot, a színháznak természetesen van jövője, de úgy gondolom, hogy a valóság-show-k drasztikusan megváltoztatták a színészi technikát és az élet utánzásának percepcióját. Ha meglátok a színpadon egy híres színészt, aki úgy tesz, mintha Csehov egyik karaktere lenne, már nem tudom komolyan venni, már nem hiszek benne. Nem vagyok képes őt Csehov vagy Shakespeare hőseként azonosítani, csak a magánéletét látom. Teljesen más történetet mesél el, mint az előadás. Persze a művészet mindig is mesterségesen létrehozott dolog volt, és az is marad, s mindig is a hazugság volt a lényege, de úgy gondolom, hogy e hazugságnak egyre kifinomultabbá kell válnia.

– *Egy másik előadásában, Jevgenyij Griskovec A város című darabjában is a valóság és a fikció keveredik egymással: egy lakásban, tehát nem színházi térben játsszák...*

– Az előadást egy színész saját lakásában mutattuk be, pontosabban az is csak egy társbérleti szoba volt, amit kettéválasztottuk egy vörös függönnyel. A szobában maximum

harminc ülőhely fért el. A színész valódi élete összekeveredett a színházzal, a közönség az ágya körül ült, ahol volt egy szerelmi jelenet is – a színész valódi ágyában! –, persze a partnere nem az életbeli partnere volt. Összekeveredtek például a személyes fotók a falon és a játék misztifikációja. Persze ezt az előadást sehol máshol nem lehetett volna bemutatni, csakis ebben a lakásban.

– *Én csak annyit tudtam, hogy az előadás helyszínéül egy lakást választottak, de nem tudtam, hogy az a színész saját lakása volt. Ez döbbenetes. Hogyan élte meg a színész mindezt?*

– Saját bevallása szerint az volt a legszörnyűbb, hogy az előadás után a közönség hazament, a többi színész is elment, de neki nem volt hová mennie. Színpadon maradt.

– *Egy másik előadásáról, A revizorról egy interjúban azt mondta, hogy az volt a legkonvencionálisabb rendezése. Mit jelent az ön számára a konvencionális, a konvencionális színház?*

– A revizor radikálisan és szándékosan régimódi volt. Az volt a célom, hogy szélsőségesen régimódi előadást rendezzek. Emlékszem az első gyermeki színházi élményemre, arra a csodára, amit a színház jelentett. Természetesen valami gyerekdarab volt, ahol minden karakter eltűzött és mesterkél volt, s az előadás rendkívül egyszerű szimbólumokra épült. Ezeket a nagyon erős gyermeki színházi élményeket akartuk visszahozni A revizorban, ezt az egyszerű, nyílt, egyenes, minden intellektuális agy mosás, minden poszt-modernizmus nélküli színházat.

– *Mi foglalkoztatja mostanában leginkább? Milyen új utakat lát maga előtt?*

– Nehéz most erre a kérdésre válaszolni, mert tegnap volt a negyvenedik születésnapom... Tavaly vettem pár hektár erdőt, és tudom, hogy lassan vissza fogok oda vonulni. Azt is tudom, hogy a közeljövőben még fogok színházzal foglalkozni, de minél öregebb leszek, annál több motiváció kell – a pénzen kívül persze, hiszen ez a szakmám –, annál több valódi, egyre erősebb személyes motiváció kell ahhoz, hogy rendezni kezdjek. Szinte mindennap van egy új ötletem, de ahhoz, hogy az időmet és az energiámat a megvalósításukra szánjam, már nagyon erős készítésre van szükségem. Korábban elég volt egy vicces ötlet, és belefogtam egy új előadásba. Ma ez már máshogy működik.

– *Dolgozik most valamin?*

– Igen, dolgozom. De van egy buta dolog a színházban, amit nem nagyon szeretek: az az előadás, amit éppen próbálok, számomra már a tegnapot jelenti. A valódi láng, a valódi szikra az, amikor kitalálom az ötletet. Amint materializálódik az ötlet, elveszti érdekességét.

– *A színészekkel folytatott munkát sem találja érdekesnek?*

– Természetesen megpróbálom a lehető legérdekesebbé tenni, de a rendezői munka igazi élménye számomra a kezdet. Színészként is dolgozom, képzésem szerint színész vagyok, nem rendező, s a mai napig minden második este színpadon vagyok. Úgy érzem, hogy színésznek lenni másfajta, nagyobb kielégülést jelent, mint rendezőnek, hiszen az ő munkája sokkal inkább fiziológiai. Visszatérve a kérdésre, a következő előadásomban kevesebb lesz az irónia, kevesebb lesz a negatív program.

– *A negatív program?*

– Megpróbálom megmagyarázni: a színházban Csehovtól kezdve mindent elsöprő divat az élet negatív oldalának megmutatása. Csehov maga is a vesztesek írója, szereplői pedig boldogtalan emberek, akik nem képesek élni az életüket, lerombolják kapcsolataikat. Valójában Csehov óta minden előadás az emberi lények nyomorúságáról szól. Természetesen A hosszú élet is. De én ezt már unom. Ezt hívom negatív programnak, és ezzel szembe szeretném állítani a magam pozitív programját. Pozitív csodát szeretnék tenni a színpadon.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
NÁNAY FANNI

T O M P A A N D R E A

A Másik, aki nincs

■ AUGUST STRINDBERG: JÚLIA KISASSZONY ■

A konyha. Az elmúlt lett színházi évad legtipikusabb tere. Konyhában játszódott Hermanis híres, Európát bejárta A revizorja: egy szovjet konyhában, egy menzán, a hetvenes években, hagymabűzben, hatalmasra hízott (tömött) városlakókkal. Konyhában játszódik a lett nemzeti fesztivál díjnyertes (legjobbnek ítélt) előadása, a Nem félünk a farkastól: egy nikkell-üveg-halogén bárpultos konyhában, ahol a jólét és a fogyasztás (ivászat) öröme hatja át a teret. A kortárs lett szerző, Eva Sniedze kissé naív, ám a meleg-téma révén a lettek számára revelációként ható darabja, a Bal kanyar is egy konyhában játszódik: egy családi konyhában, afféle ebédlőben, olyan térben, ahol mindenki keresztül-kasul jár-ke, hozzá-viszi az életét. Alvis Hermanis színházában, a Rigai Új Színházban (Jaunis Rīgas Teātris) pedig A hosszú élet és a Júlia kisasszony látható – ez utóbbi furcsa, hosszúkás térben, egy szépen, hagyományosan felszerelt nagy konyhában történik meg, ahogy a darab is előírja; e tér fölött-mögött nagy ház sejtethető.

A konyha a lét alulnézete. Biológiai alulnézete. A táplálkozás, a test létezésének metaforája, az ösztönök, zsigerek ellenőrizhetetlen működésének színtere. Ahol nem szellemi erők, de még csak nem is érzelmek feszülnek egymásnak, hanem az önmaguknak kiszolgáltatott testek. Közeli és fizikai pillanatfelvételek készülnek ezekben a konyhákban, ahol „az” embert és biológiájának működését lehet szinte mikroszkópon keresztül megfigyelni. Nem lehet elrejtteni, elhazudni semmit.

A Júlia kisasszonyt Mára Kimele rendezte Hermanis színházának frissen felavatott termében – inkább szobájában –, ahol alig ötven néző fér el, és semmiféle technika nincs. A helyiség, a színház valamikori műhelye, az épületen belül ma a harmadik játszóhely. A színészeket fél méter választ el. Bár a leghagyományosabb, leg részletezőbb naturalista játékot, pszichológiai realista figurákat látunk, a tér kezelése – a néző testi közelsége – nem „olyan, mintha” valóságot terem számunkra, hanem a játék részévé válva mi is az érzelmek, szerelmi küzdelmek, emberi hazugságok hálójába kerülünk, magát a valóságot éljük át. A produkció a Krétakör *Sirájá*-val rokon: miközben egyrészt feltámasztja a naturalista színjáték legjobb hagyományait, egy részletgazdag, árnyalt, pszicho-



lógiai ok-okozati összefüggéseken felépített nyelvet, ezzel párhuzamosan lebontja a negyedik falat, a teremtett világ illúzióját, azonos térbe kényszerítve nézőt és színészt. Ez a fizikai közelség, a színészi játékok közvetlen, érzéki megtapasztalása új utakra tereli a sztanyiszlavszkiji naturalista hagyományt.

Furcsa eljárás ez. Az előadást – éppen e nézői hatás kikísérletezése miatt – a színészek szinte kezdettől fogva nézőkkel együtt próbálták: egyrészt azért, hogy a játékok megszokhassák az „idegenek” fizikai közelségét, másrészt hogy a nézői hatás és reakciók mentén gondolják el előadásukat. Hiszen szagok, testhangok, a legkisebb arczdülések: minden látható, érzékelhető, szagolható. És e közelség miatt lehetetlenné válik a hazugság, a színészkedés, a (színészi) játék. Csak a póre emberi létezés lehetséges.

Mára Kimele rendező három különleges színészre osztotta a szerepeket. Két sugárzó szépségű nőre: alakjuk egy manókené, magasak, törékenyek, tökéletesek. És magára Alvis Hermanisra, erre a magas, germános szépségű, férfias színészre, aki Jeant alakítja. Kristin (Agnese Zeltina) lesimított hajú, térdig érő, fekete, testhez álló ruhába öltözött, túsarkú cipőt viselő „szakácsnő”. A nyitó jelenetben éppen túrót főz. Mozdulatai sietősek, pontosak. Bár ismerem a darabot, és tudom, hogy vele kezdődik az első jelenet, amikor meglátom, szinte biztos vagyok benne, hogy ez nem lehet a szakácsnő, ez csakis Júlia lehet. De nem: Júlia (Elita Kļaviņa) fekete nagyesztélyiben jelenik meg, bomlott szépség, szőke haja arcába hull, ruhájának suhogó uszályát pedig úgy vonsoolja maga után a konyhakövön, mint súlyos, piszkos terhet. A szépség és a szétesettség nagyon is emberi ötvözete. Hosszú, áttetsző ujjai-val nagy vörösfonnyaszemeket szedeget ki egy tálból, keze remeg, kék szeme tévován, üresen néz. Megmagyarázhatatlan, lefordíthatatlan feszültség lakik benne: amint belép a térbe, minden bizonytalanná válik, Kristin és Jean meghitt, józan, racionális és pragmatikus együttléte azonnal szétesik.

Itt, ebben az előadásban nagyon sokat tudnak az emberről. A férfiről: erről a józan, céltudatos és megfontolt lényről, akit higgadsága tesz kegyetlenné – hiszen soha, egy percre sem tud feloldódni, beleveszni az örömbé, élvezetbe, odaadásba, mert nem is adja oda magát senkinek, maga is csak annyit vesz el a másiktól, amennyire éppen, abban a pillanatban szüksége van. A terített asztal, a meleg vacsora, a vasalt ing fontosabb a Nőnél, a Szerelemnél. Mert nő van, szerelem nincs. Hermanis kiszámíthatatlan Jeant alakít;



Elita Kļaviņa (Júlia) és Alvis Hermanis (Jean)

mindig higgadt középhangon beszél, mondatait nagy józan végiggondolások vezetik be – amolyan okos és megfontolt férficsendek. Amitől a nők meg szoktak örülni. Higgadságában visszataszító férfi, aki körül akárhogy szikrázhat a levegő vagy az Erősz, ő maga kisszerű és megingathatatlan marad. A Másik nincs, nem létezik számára, vagy csak annyiban, amennyiben szolgálatára van. Ami a drámaértelmezést és a rendezést illeti, tényleg női nézőpontot tükröz. De koherens.

A nőkről talán még többet tud ez a rendezés. Júliáról, aki nem ura önmagának, hanem ki van szolgáltatva a testének, vágyainak, fogságban tartja saját szeretet- és szereleméhsége, aki számára a világ legfeljebb csak széteső díszlet, mert az egyetlen valóság a Másik, a férfi, a bizonyosság. Aki semmit sem tud megtartani önmagából önmagának, mindenét odalöki a Másik elé – és ez a minden kevésnek bizonyul. Mozdulatai, tekintete, keze remegése beszél; hangja elfojtott, akárcsak kitörni képtelen vágyai. Talán nem ille né észrevenni, de a kivételes szépségű, porcelánbőrű színésznő ajkán jókora herpesz virít. Bomlott nagyszerűségéhez mi sem illik jobban, mint egy esendő emberi seb. És sokat tud ez az előadás Kristinről, a megfontolt, alázatos, józanul szeretni tudó, a Másik után sóvárgó, de önmagán uralkodni tudó nőről. Kristin és Júlia – és ez a rendezés elemi hatásának a titka – kivételes, de nagyon különböző nők. Az előadás drámai ereje ebből fakad: a szakácsnő és az úrnő egyenrangú személyiségek.

Kevés, de erőteljes szimbolikus gesztus van ebben az előadásban. Az egyik legmarkánsabb – a túró. Melyet a szakácsnő főz meg az előadás legelején, majd szabályosan leszűri, felakasztja. Ez a túró Jean és Júlia nagy szerelmi kettősében játszik majd fontos szerepet, abban a jelenetben, amelyben egyetlen csók sincs, egyetlen odaadó mozdulat, semmi, de semmi, ami kölcsönös vagy viszonzott lenne, mert ez a Jean bizony semmit sem ad cserébe. Júlia beleeszik a friss, már kihűlt túróba, Jeant eteti, aki viszont Júlia csupasz mellén morzsolja szét. Az anyatej, a meddőség és a szerelem hármasságának furcsa, torz, beteg metaforikus képe ez.

Az előadás több mint három órá. És hiába, hogy lettül van: mindent értek. Levegője fojtogató, közelsége bántó, életszerűsége villámcsapás, reménytelensége kétségbeejtő. Szinte nem színházi esemény. Maga a lét.

SANJA NIKČEVIĆ

Csináljunk új európai drámát

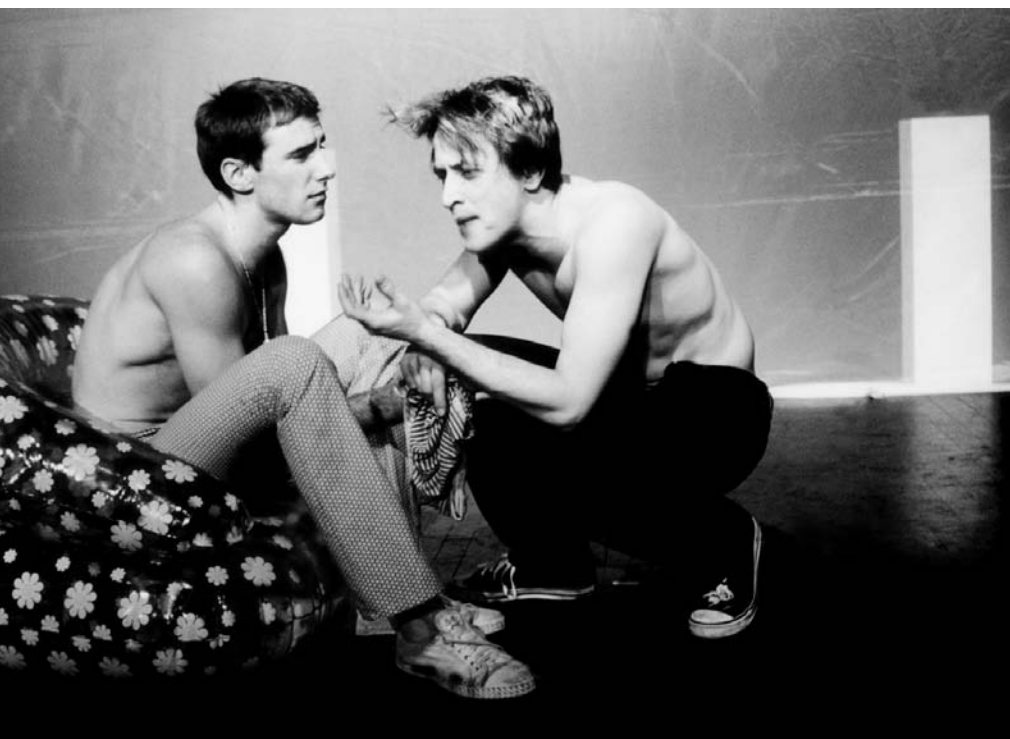
A rendezői színház több mint fél évszázados uralma után – amelynek során a szerzőt végleg sikerült kiűzni a színházból –, a XX. század végén mégis kibontakozott a drámaírók iránti kereslet. Az európai színpadokon végigsöpörtek az új fiatal írók, akik nagyon hasonlítottak egymáshoz: trágár nyelvet használtak, az erőszak és a szex minden létező változatát bemutatták, és a világról a lehető legrosszabb képet festették a színpadon; megjelent a kábító-szer-kereskedők, prostituáltak és beteg emberek világa.

HOGYAN VÁLT AZ IN-YER-FACE¹ ÚGYNEVEZETT ÚJ EURÓPAI DRÁMÁVÁ

A kilencvenes évek végén, a brit *in-yer-face* színház – olyan drámaírók, mint Sarah Kane, Mark Ravenhill, Enda Walsh és mások – hanyatlása után Nagy-Britannia új irányzatok és témák után kezdett kutatni a kortárs irodalomban. Minden korszaknak megvan a maga jellegzetes témája, ám mindegyik csak rövid ideig életképes. Az *in-yer-face* irányzat képviselői ekkoriban söpörtek végig Európán, és váltak az Új Európai Dráma megteremtőivé.

A kilencvenes években valóban erős volt a szándék arra, hogy kapcsolatot létesítsenek a brit és az európai színház között – elsősorban a drámaírók cseréjén keresztül. Az volt az elképzelés, hogy nemcsak az új brit drámaírókat mutatják be Európának, hanem azt is, hogyan dolgoznak az angolok drámaíróikkal (miként zajlanak a workshopok, felolvasó-

Szanitter Dávid (Gary) és Csontos Róbert (Mark) a Shopping and Fucking Lévy Adina rendezte előadásában



Rózsavölgyi Györgyi felvétele

színházak, hogyan vonják be az írókat személyesen a próbafolyamatba). Ám a fiatal brit írók széles palettájáról az európai rendezők csak egy bizonyos irányzatot, és pedíg az *in-yer-face* követőit választották ki maguknak.

Az irányzat hatása és elfogadása szempontjából Németország bizonyult a legfontosabb európai országnak. A kilencvenes években a fiatal színházi emberek a Baracke, a berlini Deutsches Theater stúdiószínháza körül csoportosultak, amely szoros kapcsolatban állt a londoni Royal Courttal. 1996 és 1999 között a Barackét a fiatal rendező, Thomas Ostermeier vezette. Abban a szellemi légkörben, ahol minden hatalom a rendezők idősebb generációja kezében összpontosult, a fiatalok olyan újdonságokat kerestek, amelyek alapjaiban képesek megváltoztatni a helyzetet. A nagy öregek klasszikusokat rendeztek, és megkövetelték a drámaíróktól a társadalmi állásfoglalást; a Baracke színházi ars poetica pedig olyan új darabok felkutatása lett, amelyek alkalmasak az „új realizmus” kifejezésére.

Az új, vad brit darabok többségét elég sokkolónak tartották ahhoz, hogy felkeltsek velük a média figyelmét. És számításuk be is vált: a *Shopping and Fucking*, Mark Ravenhill darabja, majd később Enda Walsh *Diszkódísznője* valóban a Barackera, illetve művészeti vezetőire irányította a figyelmet: Ostermeier mindössze harmincéves korában kinevezték a Schaubühne, Berlin vezető színháza intendánsává, fontos díjakkal halmozták el, és számos európai országba meghívták rendezni.

Az irányzatot a német fesztiválok is rövidesen a magukénak tekintették. 1998-ban a Berliner Festwochen a fesztivált „az új generációnak” szentelte, elsősorban brit szerzőket, az *in-yer-face* irányzat képviselőit mutatva be. A Bonni Biennale is olyan külföldi darabokat válogatott programjába, amelyek beleillettek ebbe az irányvonalba: a fesztivált, amelynek alcíme az Új Európai Dráma volt, egy csapásra – és tévesen! – irányzatként értelmezték.

Amikor 1999-ben Taorminában a Royal Court megkapta az új dráma megteremtéséért és támogatásáért járó díjat, az elismerést valójában ennek az irányzatnak ítélték oda. Amikor Thomas Ostermeier a következő évben ugyanitt díjat kapott, akkor Sarah Kane *Vágy* című darabjának a Schaubühnén megrendezett előadásával vendégszerepelt. Vagyis két tekintélyes intézmény – a Royal Court és a Schaubühne – úgy kínálta fel e darabokat az egyesült európai színházak közösségének mint Új Európai Drámát, és olyan rendezői utasításokkal látta el őket, amelyek a színrevitel módjára vonatkoztak. Az irányzat tehát ebben a

¹ Körülbelül: lázadó ellenállás.



Koncz Zsuzsa Felvétele

Harsányi Attila és Zarnóczay Gizella a *Megtisztulva* című Sarah Kane-darab Zsótér Sándor rendezte előadásában

kontextusban vált nagyon fontossá. E darabokat jelentős fesztiválokra hívták meg, a rendezők egész Európában e műfaj angol képviselőit vitték színre, vagy pánikszerűen kezdtek el keresni valami ehhez hasonlót saját házuk táján; hiszen továbbra is a rendezők gyakorolják a hatalmat a színházban, ők döntenek el, mit tűzzenek műsorra.

Ám a fogadtatás nem olyan volt, amilyenre számítottak. Mindig akadtak, akik szót emeltek a darabok ellen, a közönség pedig kivonult az előadásokról, és elfordult a színháztól. Sőt, még a színészek között is voltak, akik visszautasítottak szerepeket. Néhány éve a Spliti Nemzeti Színház színészei visszaadták a szerepüket egy Sarah Kane-darabban – habár olyan társulatról van szó, amely nyitott mindenfajta rendezői kísérletezésre, interpretációra és kihívásra. Anja Šovagović, a kiváló és elismert horvát színésznő nemcsak hogy nem volt hajlandó a *Phaedra szerelmében* játszani, de nyíltan ki is jelentette, hogy szerinte ez „egy rossz, értelmetlen darab, és minden művészi eszköz felesleges az eljátszásához”. A *Phaedra szerelmének* Sarah Kane által rendezett bemutatója előtt az egyik színész kilépett a produkcióból: „Amikor először próbáltuk a darab utolsó jelenetét, művérrel és műbéllel, mindannyian teljesen kikészültünk. Az egész csapat úszott a vérben, az egyiket épp megerőszkolták vagy megölték, a másik felvágta az ereit; s akkor egy színész azt mondta, hogy ez a legundorítóbb darab, amelyben valaha játszott, majd távozott” – emlékezett vissza az író.

KORSZELLEMEK ÉS BŰNÖSSÉG: AZ IRÁNYZAT KIJELÖLÉSE

Az európai színházrendezőknek ugyanazt a csatát kellett megvívniuk, mint a briteknek, és ráadásul pontosan ugyanazt a frazeológiát használták hozzá. Először elmagyarázták nekünk, hogy ez az egyetlen lehetséges Új Európai Dráma, amely képes kifejezni a korszellemet, korunk alapvető életérzését. A rendezők, akik Sarah Kane drámáit vitték színre, úgy vélekedtek, hogy személyében „új Shakespeare” született, míg Jon Fossét kikiáltották az „új Ibsennek”.

Habár Kane korai halála miatt nem lehetett az európai kritikusokat vádolni, betegségének és halálának ténye hamar bekerült a köztudatba, és fontos szerepet kapott. Warlikowski 2003-as *Megtisztulva*-rendezésének műsorfüzetében az első mondatok így hangzanak: „Sarah Kane huszonnyolc évesen öngyilkosságot követett el. Radikális és szélsőséges darabokat hagyott hátra, amelyek az erőszakról szólnak, a rettegést állítják középpontba, és a világról alkotott maradék illúziókat is szertefoszlatják.” Miért lett olyan fontos Kane öngyilkosságának ténye? Hogy ezzel hassanak az érzelmeinkre? Hogy érvül szolgáljon a munkássága ellen megfogalmazott negatív véleménnyel szemben? Hogy felébresszék az elhunyt fiatal nő iránti rokonszenvet?

Amikor egyazon évadban Sarah Kane két darabját jó nevű fiatal lengyel rendezők is bemutatták (a *Megtisztulva* Krzysztof Warlikowski, a *4.48 Pszichózis* pedig Grzegorz Jarzyna

rendezésében került színre), egy kritikus szerint „Sarah Kane szenvedélyes védelmezői és a színházak, amelyek darabjait bemutatták, érzéketlenek és képmutatónak titulálták azt, aki nem hatódott meg mélyen a kórház/tábor sokkoló víziójától vagy a hős önmaga ellen fordított durva agressziójától”. Aki pedig megpróbálta bírálni a darabokat, azt azonnal nyárspolgárnak vagy fásultnak és cinikusnak nevezték. Mert aki elutasítja az Új Európai Drámát, azt Ostermeier a színházban csak szórakozást kereső gyáva nézőnek tartja, és cinizmussal vádolja. Az erős médiakampány és az éljenzők meggyőző támadása nyomán az európaiak ugyanoda jutottak, mint az angolok: egy idő után a kritikusok meglágyultak, és kezdték megváltoztatni korábbi elutasító véleményüket. Megbocsáthatatlan bűnt követett el, akinek nem tetszett egy *in-yer-face* darab színrevitele. A másik főbűn pedig az volt, ha egyáltalán nem vitték színre őket.

Összegezve: az európai rendezők rátaláltak egy angol irányzatra, és kikiáltották azt az Új Európai Drámának. Egy ideig ez valóban meghatározónak is tűnt. Ám az egész irányzat – beleértve a kísérletet arra, hogy ez legyen az Új Európai Dráma – pusztá demagógián alapult.

EGYES SZÁMÚ DEMAGÓGIA: MINDENKI ÍGY ÍR

Amikor megpróbálták az *in-yer-face*-t az Új Európai Drámának kikiáltani, a legtöbb darab még akkor is brit szerző – Sarah Kane, Mark Ravenhill, Enda Walsh, Irvine

Welsh és Jez Butterworth – műve volt. Olykor ide sorolják még Martin McDonagh és David Harrower színműveit is, bár ők nem teljesen illenek bele az irányzatba.

Miután a Bonni Biennále úgy mutatta be az új brit drámaírókat mint az Új Európai Dráma képviselőit, a rendezők keresni kezdték az új európai drámaírókat is, de csak olyanokat fogadtak el, akik a britekhez hasonló, netán ugyanolyan érzékenységről tettek bizonyosságot. Az európai vonalban a következő nevek bukkantak fel leggyakrabban: a német Marius von Mayenburg (a Baracke dramaturgia), a szerb Biljana Srbljanović, a macedón Dejan Dukovski, a svéd Lars Norén, a norvég Jon Fosse és az orosz Nyikolaj Koljada. A listát kiegészíthetjük még két kevésbé ismert szerzővel: a lengyel Ingmar Villquisttel és a francia Lagarceszal. Am a drámaírókat még akkor is különböző témák foglalkoztatják, ha izgatja őket az erőszak és a kétségbeesés, ezért aztán nem volt könnyű túl sok, a britekhez hasonló európai darabot találni.

Mivel az egyetlen valódi visszajelzés a korszellemmel kapcsolatos rendezői tézis igazolására az lenne, ha mérhetetlen számú azonos típusú darab íródna, és mivel nem volt elég választható téma, a nyersanyagot egyszerűen „kitalálták”. A rendezők és művészeti igazgatók Európa-szerte formálni és alakítani kezdtek olyan drámaírókat, akikről úgy tűnt, beleillenek ebbe a trendbe. Németországban egészen nyíltan tették ezt. Amikor Thomas Ostermeier a Schaubühne intendánsa lett, egy hatalmas német színpadra örökölt tovább a Barackénak, korábbi stúdiójának alternatív szellemiségét, és bejelentette az új német drámaírók felkutatásának szándékát. Tulajdonképpen nem autentikus német darabokat keresett, mert kérdése így szólt: „Ki a német Ravenhill?” Vagyis minden workshopnak, felolvasósínháznak, ösztöndíjnak, támogatásnak, drámaírás-kurzusnak, fesztiválnak, sőt a színpadravítelnak és a drámaírók számára nyújtott támogatásnak is egy célja volt: a britekhez hasonló drámaírókat találni. És találtak is több mint negyvenet, aki ilyen stílusban és témában alkotott

Az az állításom, hogy a német színháznak döntő hatása van más európai színházakra bármilyen irányzat kijelölésében, könnyen támadható. A Schaubühne – a Royal Courttal, az olasz Teatro della Limonaiával és a francia Théâtre National de la Colline-nal együtt – tagja egy Új Európai Írásnak (New European Writing) nevezett színházi hálózatnak. A Schaubühnén Ostermeier elindította a FIND – Festival

Gubás Gabi és Dobó Dániel
 a *Lángarc* című Mayenburg-darabban
 (rendező: Zsótér Sándor)

of International New Drama (Új Nemzetközi Drámafesztivál) – programot is. Ezen különböző európai országok drámaíróit mutatják be, de mint Thomas Irmer fogalmazott: „Témájukban és hangnemükben nagyon hasonló darabok jelentek meg, függetlenül attól, hogy épp Kanadából, Rejkjavíkból vagy Berlinből érkeztek.”

Első pillantásra a kiválasztott drámaíróknak óriási sikerük volt. Csak egy példa: Marius von Mayenburg *Lángarc* című darabját 1998-ban, huszonhat évesen írta. Két díjjal is jutalmazták, és Thomas Ostermeier vitte színre a Münchener Kammerspielében. Még ugyanebben az évben Jan Bosse megrendezte Mayenburg új darabját, a *Pszichopátákat* a Bécsi Ünnepi Hetek egy rendezők számára kiírt versenyé keretében. 2000-ben a *Lángarc* müncheni előadása átkerült a berlini Schaubühne repertoárjába, utána pedig Európa-szerte színpadra vitték, és minden fontos európai fesztiválra meghívták.

Vagyis a daraboknak egy nagyon specifikus csoportja, a brit *in-her-face* színház klónjai mint az Új Európai Dráma képviselői jelentek meg. Kiképzették őket a korszellem egyetlen igazi megnyilatkozásának. A drámaírók semmilyen saját érzékenységét, formai törekvését, illetve tematikus érdeklődését nem vették figyelembe. Ahogy Thomas Irmer megjegyezte: „Az új darabok népszerűsítése a rendezők, dramaturgok és tervezők részéről nem közönségigény nyomán született, hanem egy bizonyos színházi kör gondosan megtervezett közös munkálkodásán alapult.”

Koncz Zsuzsa felvétele





MÁSODIK SZÁMÚ DEMAGÓGIA: ÚJ TÉMA

Mindannyian ugyanazt a világot látjuk, de a színpadon másképpen jelenítjük meg – hála a konvencióknak, amelyeket használunk. Az új drámának meg kell változtatnia a konvenciókat, mint ahogy Ibsen, Csehov, Pirandello, Brecht vagy az abszurd színház tette. Ezek a drámaírók új színészeket, a színjátszás, rendezés, díszlettervezés új formáit keresték. Az *in-yer-face* nem új drámaforma, mert nem változtatta meg a színpadra állítás konvencióit: csak tematikában hozott újdonságot. Nagy-Britanniában ez a váltás tízévente lejátszódik. Az *in-yer-face* darabok előadásai továbbra is a realizmus és naturalizmus konvenciórendszerét alkalmazzák.

Ahogy Sarah Kane elmondta a *Phaedra szerelme* rendezése kapcsán: „Kezdetből elhatároztuk, hogy az erőszakot olyan valóságként ábrázoljuk, amennyire csak lehetséges.” A brit és a legtöbb német színházi megvalósítás nagyon is realista volt: például a *Shopping and Fucking*ban Gary meggyilkolásának jelenetében a fehér falakat teljesen elborította a vér. Ravenhill maga is nagyon meglepődött, hogy a rendezés szinte teljesen naturalista. A szereplők – többnyire drogosok, prostituáltak és züllött alakok – jelleme semmit nem fejlődik a darabok során. Nem tesznek mást, csak különböző formákban közösjenek, miközben kábítószerrel fogyasztanak, és kínozzák egymást.

A dráma szerkezetében sincs semmiféle fejlődés: a cselekmény általában teljesen lineáris, és formailag meglehetősen szegényes. A darabokban egyik kínzást követi a másik, s az erőszak addig fokozódik, míg halálba nem torkoll. Formailag ezek a színművek alacsonyabb szintet képviselnek, mint egy gyenge vaudeville – mert nem többek, mint a kínzás különböző formáinak sorozata. Ezért nem tudott az irányzat Nagy-Britanniában sokáig életben maradni.

Az erőszak maga aligha újdonság. A XX. század előtt a hagyomány nem engedte, hogy a színpadon ténylegesen megjelenjenek az erőszakos jelenetek. De a modern brit drámák már Edward Bond *Kinn vagyunk a vízből* és Steven Berkoff *Kelet* című darabjai óta megtörték ezt a tabut; Franciaországban előbb Genêt, később Koltés drámái tették ugyanezt. Azonban az *in-yer-face* mégis hoz némi újat: az erőszak nemcsak hogy láthatóvá válik, sőt bőségesen

Rezes Judit és Kuna Károly
a *Szétbombázva* című,
Zsótér Sándor rendezte
Sarah Kane-előadásban

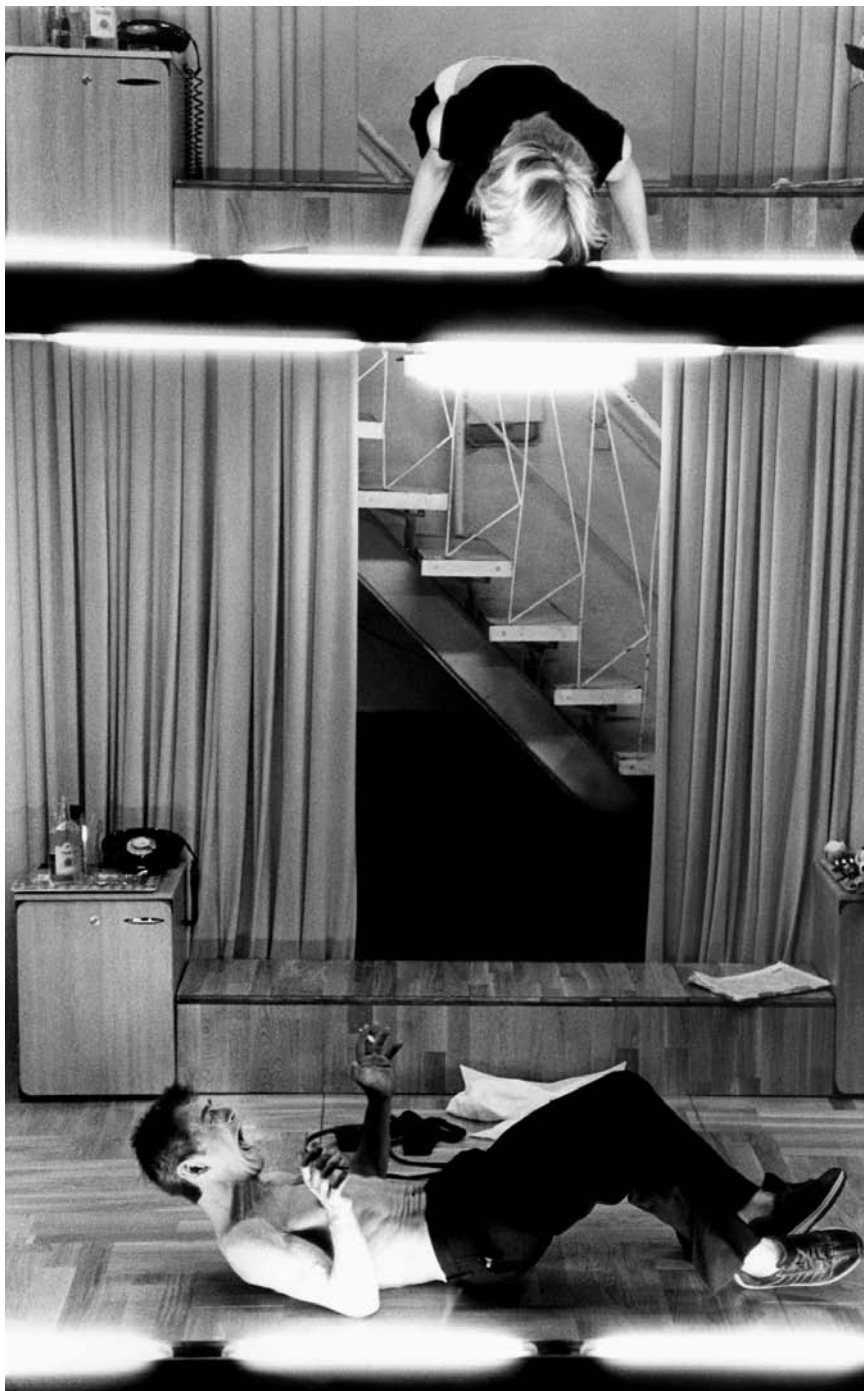
megjelenik a színpadon, de a darab központi és kizárólagos témájává lép elő. A szemünk előtt játszódik le a közönség minden lehetséges – gyakran erőszakos és ha lehetséges, vérfertőző – formája. A kábítószerelés, kínzás és kegyetlenség összes megnyilvánulása is az új tematika része.

HÁRMAS SZÁMÚ DEMAGÓGIA: POLITIKAI TUDATOSSÁG

A rendezők legerősebb érve az irányzat mellett az volt, hogy ezek a darabok őszinték és valóságűek, olyannak mutatják a világot, amilyen; politikailag és társadalmilag tudatosak, és mélyen kritikusak azzal a társadalommal szemben, amelyben élünk. Ezek olyan állítások, amelyeket a kritikusok könnyen elhisznek, mert ezt akarják látni a színházban. Még az olyan kritikus is, mint Aleks Sierz, aki valódi erőfeszítést tesz az irányzat megértésére, és könyvet is írt az *in-yer-face* irányzatról, így fogalmaz: „Néhányan, mint Sarah Kane és Mark Ravenhill, talán a Thatcher-éra gyermekei, de politikai tudatosságuk következtében mégis közvetlen kapcsolatba kerültek a brit színház baloldali hagyományával.”

Az *in-yer-face* darabokból hiányzik mindennemű kíváncsiság és érdeklődés a pszichológia, a személyes hit az általánosságban vett moralitás iránt. Nem tudunk meg semmi konkrétumot sem arról a világról, amelyben a hősök élnek, sem magukról a szereplőkről. A társadalmilag elhivatott színház nem elégszik meg azzal, hogy egyszerűen megmutatja a társadalom árnyoldalait. A politikai színdarabok feltárják az összefüggést az egyén és

Koncz Zsuzsa felvétele



a társadalom között, illetve azt is leleplezik, hogy a társadalmi kapcsolatok miként formálják az egyént.

Az *in-yer-face* nem mutatja fel a (társadalmi, politikai) változás semmilyen lehetőségét. Ellenkezőleg: világa stabil és mozdulatlan, ami nem politikussá, hanem fatalistává teszi. Az erőszakot úgy értelmezi mint velünk született tulajdonságot, nem pedig mint a társadalmi struktúra következményét, ahogy azt egy politikai darab tenné. A gonosz mindenütt jelen van, és ártatlan áldozatokat szed. Nincs sem menekvés, sem lehetőség a változtatásra.

A különbség a horror és az Új Európai Dráma között (amellett, hogy a horror többnyire elkerüli a közösülés nyílt színpadi megmutatását) az, hogy az utóbbi valóságúnak tette magát. Vagyis nem valami képzeletbeli fantáziavilágot ábrázol farkasemberekkel és vámpírokkal, hanem az általunk is jól ismert hétköznapi valóságot, amely azonban úgy működik, mint a horrortörténetek világa. Sem a horrortörténetek, sem az Új Európai Dráma darabjai nem nevezhetők politikailag tudatosnak, sőt az utóbbiak inkább konformisták a társadalommal szemben.

A politikai drámával tökéletes ellentétben az *in-yer-face* színház vagy az Új Európai Dráma nem akarja, hogy változtassunk bármin is. Alexandra Rembowska kritikus szerint azért, hogy szereplőiket két csoportra – *erősebbekre* (terroristák és más banditák) és *gyengébbekre* (betegek, függők, fogyatékosok és melegek) – osztják, ezek a darabok tulajdonképpen passzív toleranciát fejlesztenek ki bennünk az egyetemes vagy egyedi gonosszal szemben, meggyőzve minket arról, hogy úgysem tudunk segíteni a gyöngébbeken.

Az Új Európai Dráma akkor a legképmutatóbb, amikor valóban tragikus eseményeket használ fel egy darab kiindulásaként, vagy hogy felkeltse a média figyelmét. Mindenki úgy vélekedett, hogy Kane *Szétbombázva* című darabja a boszniai háborúról szól. De elolvasása után pontosan ugyanannyit tudunk a boszniai háborúról, mint amennyit előtte. Boszniát itt csak marketingfogásként használják: abban az időben többé-kevésbé mindenki tudta, hogy ott valami borzalom történik. Bosznia címkéjével ellátni egy, az erőszakról szóló darabot jó eszköznek tűnt, hogy meg lehessen takarítani a személyes erőfeszítést a helyzet megértésére és a segítségnyújtásra.

NÉGYES SZÁMÚ DEMAGÓGIA: VILÁGHÍR

A legrosszabb demagógia az irányzat világhíre. Ha valaki tiltakozását fejezte ki ellene, a rendezők nyomban kijelentették, hogy a közönség igenis elfogadta az előadást: ha nem is a bemutatóé (amely általában erősen konzervatív), de a fiatal közönség (amely progresszív és avantgárd) mindenképpen. Nagy-Britanniában a Royal Court és a többi, ezeket a darabokat játszó színház csupán hatvan–száz férőhelyes játszóhelyen dolgozott. Nicholas Hytner, aki 2001 óta a londoni Nemzeti Színház igazgatója, felismerte azt a paradoxont, hogy „míg az elmúlt tíz évben a Nemzeti Stúdiója sok darab létrejöttében segédkezett, ezek többnyire olyan kis látogatottságú produkciók voltak, hogy még a Nemzeti legkisebb játszóhelye, a háromezres férőhelyes Cottesloe is túl nagy volt számukra. Ezért csak a száz férőhelyes stúdiókban játszották őket, amilyenek a Royal Court Upstairs, a Bush vagy a Soho Színház.” A New Theatre Quarterly Sarah Kane-nek szentelt emlékszámban Dan Rebellato azt mondta, hogy a *Szétbombázva* című darabot mindössze körülbelül kétezer ember látta. Egy kis játszóhelyen harminchárom előadás tényleg nem túl sok egy brit szerző esetében. Aleks Sierz szerint ezerezszeres nézője volt, Simon Hattenstone ezerre becsülte – ennyi ugyanis tizenöt telt ház a bemutató színhelyén. Még az ezer néző sem pontos adat, csak találgatás. Természetesen amikor az irányzat ismertté vált, mindenki meg akarta nézni ezeket a darabokat.

Hogy a brit közönség nincs oda az *in-yer-face* színházért, az az 1999-es taorminai Európai Színházi Díj átadásakor is kiderült, amelyet a Royal Court kapott. Amikor a fontos drámaírókat sorolták, akkor többnyire Sarah Kane, Mark Ravenhill és Jez Butterworth nevét említették, de amikor számba vették a színház jelentősebb sikereit 1994 és 1998 között, akkor már Martin McDonaghtól a *Leenane szépét* hozták fel példának.

Szinte az összes ilyen szerző darabjait csak kis játszóhelyeken adták elő, többnyire csupán egy alkalommal. Csak a *Szétbombázva* dicsekedhetett két rendezéssel Londonban, a második alkalommal egy Kane életművét bemutató program alkalmával, illetve még egyszer Glasgow-ban. A darab mindannyiszor csak rövid ideig maradt műsoron. Egyedül a *Shopping and Fucking* került át a West Endre. Az ismert brit szerző, David Edgar ezt fiatal kollégáinak erényeként értelmezi: „Az én generációm mindenáron nagyszínpadra akart kerülni, és nagyokat akart mondani. Ravenhill, Neilson, Grosso és Prichard, úgy tűnik, teljesen megelégszik azzal, hogy olyan helyen játsszák darabjaikat, ahol azok intenzív teatralitása – annak ellenére, hogy kevesen látják őket – a lehető legnagyobb hatást tudja kiváltani.” Amikor Ravenhill darabja megbukott, a West Enden rájöttek, hogy a média-botránynak semmi köze a rendszeresen színházba járó közönséghez, és soha többet nem merészkedtek az *in-yer-face* színház közelébe. Ha valaki kételkedett abban, hogy Nagy-

Britanniában ezek a darabok valódi sikert arattak, a brit rendezők mindig arra hivatkoztak, hogy más országokban a közönség milyen lelkes volt.

Valójában a többi európai országban is hasonlóan reagált a közönség az *in-yer-face* színházra és az Új Európai Drámára. A Baracke ötven férőhelyes kis kísérleti színház. Egy ottani telt ház aligha nevezhető sikernek a sokmillió Berlinben.

Ezzel együtt sok helyütt már egy ilyen darab bemutatását is a bátorság és a merész színházi kockázatvállalás jelének tekintették. Egyébként is, kinek van szüksége közönségre? Mert míg Nagy-Britanniában a nézőszám fontos, hiszen a színház a jegybevételel él, az európai színházakat az állam dotálja, így nem kell sokat törődniük a nézettséggel.

ÖTÖS SZÁMÚ DEMAGÓGIA: A WORKSHOPOK MÍTOSZA

Minden azzal kezdődött, hogy fel kellett kutatni a megfelelő drámaírókat. És a drámaírókat rendezők találták meg. Rendezők választották a darabokat, ők beszéltek az írók helyett, hogy elmagyarázzák a művek jelentését, s rámutassanak, hogy ezek a korszellem egyetlen lehetséges kifejezései, az adott kor életérzésének egyedüli tolmácsolói: Nagy-Britanniában természetesen az *in-yer-face*, Európa többi részén az „Új Európai Dráma”.

Érdekes momentum, hogy az angol irányzat legtöbb drámaírója – mint ahogy később az Új Európai Dráma többi képviselője is – nagyon fiatal ember volt, szinte mind huszonöt év alatti. Ahogy John Elsom mondta: „Csak fiatal szerzőket kerestek, vagyis az új drámáról alkotott képet az életkor erősen behatárolta. Nemcsak az életkor, de az öltözködés mikéntje is: Sarah Kane szinte csak fekete ruhadarabokat viselt, és meglehetősen mogorván viselkedett. Ez a kép szinte modellértékűvé vált: vékony, sápadt, dühöd, és feketében jár.”

Minden brit drámaírót rendezők fedeztek fel és érleltek íróvá a fent említett kisebb színházakban. Egy Taorminában rendezett, a Royal Courtról szóló kerekasztal-beszélgetésen Rebecca Prichard részletesen elmesélte, hogyan is lett drámaíró. Látott egy szórólapot azzal a szöveggel, hogy „Írj egy darabot!” – és így került a Royal Courthoz. „Azután részt vettem workshopokon – mondta –, és kezdő drámaírókkal együtt. Találkoztam rendezőkkel, elkezdtünk különböző gyakorlatokat végezni a szereplőkkel, hogy megértsük, miként lehet meghaladni a szereplők saját hangját, aztán felolvastunk pár dialógust. Később elkezdtünk dolgozni egy darabon, a megírás folyamán konzultáltunk a rendezővel és egy ttorral, aztán következett egy másik workshop, ahol az ember jó esetben már egy teljes

darabot vagy legalább egy egész felvonást megírt. A munka fejlődik, és aztán önálló életre kel, színészek olvassák fel, és a szerző meghallgathatja a művét.”

Miért írnának fiatal emberek csak a világ legszörnyebb rémteteiről, nemcsak a jelen idejüekről, de a múltbeliekről is? Nekem úgy tűnik, hogy a drámaírók azt választották, ami modern, *cool* és divatos, nem pedig arról írtak, ami valóban érdekli őket. Ezért olyan szegényes és lapos darabjaik cselekménye. Csak azt vették be, ami menő: az erőszakot. Nem ismerik a szereplőiket. Nem tudják, hogyan fejlődjön egy karakter, csak olyan szituációkba helyezik őket, amelyekben kinzásnak vannak kitéve. Nem valódi jellemeket keresnek, minden bátorságuk kimerül abban, hogy olyat ábrázoljanak a színpadon, amit korábban senki.

Ez a szituáció tökéletesen megfelelt az írásom elején említett rendezőknek, mert ők a nyílt szerkezetű darabokat szeretik. És az *in-yer-face* nagyon nyílt szerkezetű. Ahogy Max Stafford Clark – aki a *Shopping and Fucking*ot és a *Tűéles polaroidokat* rendezte az Out of Joint társulatával – Ravenhillről megjegyezte: „Szeret a színészek jelenlétében írni, így a darabjai, amikor először olvassa őket az ember, kicsit zavarosak.” Az írók maguk, például Anthony Neilson is megerősítette ezt: „Egyre kevesebbet és kevesebbet írtam meg a darabról az olvasópróbáig. Aztán érkezett az a pont is, amikor már a teljes szöveget a próbák közben írtam.” Dominic Dromgoole elmondta: „Amikor 1990-ben elkezdtem dolgozni a Bushnál, a drámaírók fizettek volna azért, ha eljártsszák a műveiket.” Így a brit rendezők fiatal, még kialakulatlan, formálható embereket kerestek, akik mindenáron dialógusokat akartak írni, és olyaná gyúrták őket, amilyené csak a rendezők akarták. A rendezők pedig gyakran olyan darabot választottak, amelyet személy szerint nem is szerettek. Dominic Dromgoole ezt mondta Sarah Kane műveiről: „Vannak nyugodt, párbeszédés pillanatok a *Szétbombázva* elején, teatrális képek a *Megtisztulva*-ban és áriák a *Vágyban*, ahol igazít alkotott.” Ugyanebben a könyvben Dromgoole kétségeit fejezi ki az irányzat összes többi drámaírójával kapcsolatban.

A rendezők és a média ezeket a fiatal embereket zseninek kiáltják ki, ami nagy nyomást gyakorol magukra az írókra is. Michael Billington megjegyezte: „Az a probléma, hogy a szerzőket egyszerűen felzabálta a nemzetközi nyilvánosság gépezete. Az angol sajtóban leírjuk az új drámaírók jelenségét, akik aztán európai és nemzetközi eseménnyé válnak. Azt próbálom megfogalmazni, hogy az információ szabad mozgása tulajdonképpen gátjává válik a kreativitásnak. Egyetlen szerző sem tudja természetes ritmusban megalkotni saját világát.”

Sarah Kane alakja modellértékűvé vált az *in-yer-face* és az Új Európai Dráma számára: saját fájdalomából alkotott, valóságos lídercnyomásból merített. A rendezők mindenki másra rákényszerítették ezt a világlátást, miközben az egyáltalán nem volt a sajátjuk, így aztán el is veszték benne. Az a tény pedig – ahogy Dromgoole fogalmazott –, hogy Kane íróként nem volt egészen érthető, azt jelentette, hogy még saját világáról alkotott tapasztalatait sem tudta színházi értelemben pontosan kifejezni. Vagyis minden, kivéve a sokkoló erőszak tényét, a rendezők kezében összpontosult. Kane halála a lehető legjobb dolog volt a számukra: rájuk hagyta fájdalomának kifejezését és pontosan meg nem határozott képeit egy erőszakos világról, hogy aztán azt át lehessen formálni, és újra lehessen fogalmazni. És mindezt rákényszerítették azokra a fiatal írókra is, akik a rendezők hatalmában maradtak.

Megjelent: Sanja Nikčević: Nova europska drama ili velika obmana. Meandar, Croatia, 2005

ANGOLBÓL FORDÍTOTTA: KESZTHELYI KINGA

JONATHAN SHANDELL

Kollektív drámaírás

„**C** sodás káosz. Így írhatjuk le a leghűségesebben a folyamatot.” Ezt mondja Chiori Miyagawa, visszatekintve az *Antigoné-projekt*re, amelyet 2004 októberében mutatott be az off-Broadway a Women's Project; ez a program hozott össze tíz nőt: öt drámaíró (Tanya Barfieldet, Karen Hartmant, Miyagawát magát, Lynn Nottage-t és Caridad Svichet) és öt rendezőt (Annie Dorsent, Dana Iris Harrelt, Anne Kaufmant, Barbara Rubint és Liesl Rommyt), azzal a céllal, hogy öt rövid adaptációt készítsenek Szophoklész *Antigoné*jából. Mi volt ebben a „csodás”? „Az együttműködési modell azért vált be, mert művészi közösségként indulunk. Jó érzés, ha az ember nincs egyedül a világban. Különösen a drámaírók vágnak rá, hogy kapcsolatban legyenek más drámaírókkal.” S hogy miért volt kaotikus? „Az együttműködésen alapuló forma zűrösebb, mint ha egyetlen drámaíróval dolgozunk. Az együttműködés provokatív lehet. Az eszmék egyesüléséből valami jobb, mélyebb, izgalmasabb szülehet – de hogy nagyobb vele a zűr, az biztos.”

Az együttműködésen alapuló drámaírás provokatív fejtelensége új és egyre terjedő jelensége az amerikai színpadoknak. Színházunk az évek során számos kétszemélyes drámaírói partnerséget mutathatott fel: Kaufmanét és Hartét, Shepardét és Chaikinét stb. Azt is láthattuk, hogyan alkotnak kollektív munkával új színpadi műveket az olyan együttesek, mint a Living Theatre és a Mabou Mines. A rövid darabokat felvonulatot fesztiválok, az egyetlen előadásra szerveződött jótékonyági produkciók és más különleges események is gyakran foglalkoztatják alkotók népes csapatát. Most azonban, s nagyobb mértékben, mint eddig bármikor, népe-sebb írócsoportok – négyen, hatan, sőt kilencen egyszerre – fog-nak össze, hogy tematikusan és teatrálisan integrált, egész estét betöltő színdarabokat hozzanak létre. Úgy is mondhatjuk, hogy újjászületett a régi szürrealista mantra: „Legyen a költészet kollektív, ne pedig egyszemélyi alkotás.”

Az 1920-as évek Párizsának szürrealistái olyan etűdöket terveztek, mint „A pompás hullá” nevű társasjáték, amelynek keretében a költők felváltva írtak tovább egy kollektív szöveget a legvadabb szabad asszociációkkal; így akartak felülemelkedni annak a háború utáni társadalomnak a kényszerein, amelyet széttagolt az erősödő iparosítás, és megbénított a racionális gondolkodás. A XXI. századi Amerikában, amelyet igájába hajtott a technológia és az elektronikus kommunikáció, a színpad egyike a megmaradt kevés interperszonális fórumnak, s ezen a színpadon természetes jelenség az együttműködés lehetőségeit kutató kísérleti szellem.

A számítógépek képernyőin órákon keresztül szörfölő verbális alkotók számára a kollektív munka projektjei afféle szociális kitörésre kínálnak alkalmat. „Az írás olyan szakma, amely hamar elszigeteli az embert” – mondja Polly Carl, a minneapolis-i Playwrights' Center művészeti vezetője, aki egy további friss keletű kollektív projektet hozott létre, *Face Value (Névérték)* címen. „A drámaírók vágnak rá, hogy kapcsolatba kerülhessenek más írókkal, hogy alkotó módon hassanak egymásra, hogy közösen hallassák hangjukat.” De a kollektív dráma előretörése többről szól, mint egy, az



Jeanine Serrales Az Antigóné-projektben

tott státúumokat. Egyesek közvetlenül vették szemügyre a kormányhatalomnak a törvényben szereplő meghatározásait. Martin *The Billetje* (*Bekvártélyozás*) például a mába helyezi át a harmadik kiegészítésnek a magánházakba való katonai bekvártélyozást érintő tilalmát, azaz elképzeli, mi történne, ha egy elővárosi családi házba terroristaelhárító osztagot szállásolnának be. Más szkecscek szabadabban improvizálnak egy-egy gondolatra. Jones *Sacramentje* (*Szentség*) nem nyilvános politikai vitatémák felvetésével ad drámai formát a vallásszabadság problémájának, hanem a magánélet síkján szembesít egy pedofil papot egyik áldozatával. A *Bill of (W)rights* tíz része lázas, de lenyűgöző drámai vegyesfelvágottá áll össze. Szándékát tekintve távolabb már nem is állhatna az amerikai demokráciának az *Aki szelet vet*² hagyományát követő szabályszerű-rendezett elemzésétől.

A tíz részre tagolt mű színrevitele során a *Mixed Blood* a nézői funkciót is felbontotta. Jeffrey Hatcher bevezető epizódjának megtekintése után a közönség nyolc kisebb csoportra oszlott, s mind-egyiket egy-egy „idegenvezető” kalauzolta el a színházépület – egy átalakított XIX. századi tűzoltósági székház – különböző helyszínein szétszórta további jelenetekhez, míg nem Hatcher fináléjának megtekintésére mind a nyolc csoport ismét a színházteremben találkozott. A csoportok a színház legszűkebb, legkényelmetlenebb terei között ingáztak: megfordultak az egyik öltözőben, egy keskeny folyosón, a világosítófülkében, sőt még odakinn a parkolóban is (ehhez pokrócokat kaptak, hogy elviseljék a minnesotai tél hidegét). A helyváltoztatásokra két-két perces szüneteket engedélyeztek, amelyeket neonfények és harsogó zene festettek alá. Túl a *Bill of (W)rights* tartalmán, az előadás egy további, erőteljesebb üzenetet is hordozott a mai Amerika számára, ezt pedig a *Mixed Blood* előadásának mechanizmusa fejezte ki: a szabadságjogaink felmorzsolódásával való szembenézés egész embert, aktív közönségi elköteleződést kíván; a passzív, kényelmes odafigyelés itt már nem elegendő.

Bár a *Bill of (W)rights* mind tartalmával, mind formájával megszerte hangzó politikai üzenetet közvetít, egyszersmind a kollektív modell művészi csapdáit is illusztrálja. Chay Yew drámaíró, aki az

írói magányosság elleni gyógykúráról. A műfaj arra a mélyen ülő szorongásra reflektál, amely annyira elterjedt a szeptember 11-e utáni Amerikában. A kollektív drámák természetétől fogva tekintélyellenesek: lerombolják a hatalmat, amelyet (hogy Roland Barthes kifejezését használjuk) az egyszemélyi „szerző-isten” gyakorol a művészek és a nézők fölött. Ahol az egyszemélyes szerzői hatalom elenyészik, ott a kollektív dráma ugyanazon a művön belül számos különféle hangot és társadalmi távlatot szólaltat meg, és potenciális ellenszere lehet annak a nemzeti diskurzusnak, amelyet oly gyakran bénít meg a félelem, s amely különben sem kedvez a tartalmas párbeszédnek. „Minden sikeresen pluralista társadalomnak a gondolkodási különbségeken kell alapulnia – mondja Jack Reuler, a minneapolis Mixed Blood (Kevert vér) Theatre Company művészeti vezetője. – A kollektív formában ez az eszmény ölt testet.”

Reuler és társulata a gyakorlatban is megvalósította ezt az eszményt a *Bill of (W)rights*¹ 2004. februári bemutatójával. A mű, amelyet a Guthrie Theaterrel és annak dramaturgjával, Michael Bigelow Dixonnal összefogva dolgoztak ki, kilenc drámaíró – Janet Allard, Rebecca Gilman, Jeffrey Hatcher, Syl Jone, Gawin Lawrence, Melanie Marnich, Jane Martin, Kelly Stuart és Elizabeth Wong – munkáit egyesíti, akik egyenként nyolcperces jelenetekben elemezték az amerikai alkotmány első tíz kiegészítését. A szerzők a legváltozatosabb stratégiákkal tárták fel az általuk kiválasz-

Orlando Pabotoy, Sophia Skiles és Piter Marek a Kegyetlen aktusok című darabban



1 A lefordíthatatlan szójáték a „rights” (jogok) és a „wrights” (írók) azonos hangzásán alapul. A *Bill of Rights* az amerikai alkotmány 1791-es módosítását jelenti – A ford.

2 A Lawrence–Lee szerzőpár drámája a darwinizmus iskolai oktatása körüli konfliktusokról szól – A ford.



utóbbi időben több kollektív írói projektben is részt vett, attól tart, hogy „a hangok sokszólamúsága végső soron csapda is lehet. Vajon kibontakozik-e a műből egy teljesebb kép, amelynek egyes elemei szorosan összefüggnek? Az egyes darabok önmagukban lehetnek drágakövek, de felfűzve lesz-e belőlük remekművű nyaklánc?” Yew sziporkázó metaforája a műfaj serdülőkori növekedési problémáira világít rá – kiderül belőle, milyen nehéz kielégítő színházi műegészet alkotni úgy, hogy az egyes részek szembeötlő különbözősége is fennmaradjon. A Ma-Yi Theatre Company *Savage Acts* (*Kegyetlen aktusok*) című, a közelmúltban látott *pastiche*-ában különös erővel vetődik fel ez a probléma. A 2004 októberében rendezett „*Performing Ethnicity*” (*Színhátszó etnikumok*) című – az 1904-es St. Louis-i Világkiállítás centenáriumát ünneplő – tanácskozás részeként Ralph Pena, a Ma-Yi művészeti igazgatója megbízott egy drámaírókból álló csoportot – Kia Corthron, Jorge Cortinast, Han Ongot és Sung Rnót –, hogy reflektáljon az amerikai imperializmus történetének valamely sorsdöntő eseményére. „Mi az 1904-es világkiállítást vettük szemügyre – mondja Pena –, hogy kiderüljön, milyen széttagoltan és összefüggéstelenül mu-



Stacia Rice és Amy McDonald a *Névérték* című darabban

tatta be az amerikai közönségnek a faji kérdést és a másságot. Az ázsiaiaknak, az eszkimóknak és más hazai csoportoknak mind külön pavilonjuk volt, ahol a bennszülött népeket és kultúrájukat mutatták be. Én aktualizálni akartam ezt a kísérletet, ehhez pedig kézenfekvő volt a szempontok megsokszorozása.” A *Savage Acts*-ot alkotó négy kis dráma valóban megannyi drágakő – csupa szenvedélyes kiállítás a mai Amerika etnikai kisebbségei mellett.

De hogyan mutatnak összefűzve? Corthron *P.O.W.W.*-je egy mai kiállítási pavilont képzel el, ahol egy Guantánamóból kölcsönként s igazságtalanul bebörtönzött arab bírálja a közel-keleti „letartóztatottakkal” szembeni amerikai bánásmódot. Ong *Peripheramája* egy, a tömegkultúra által marginalizált ázsiai származású amerikai színész frusztráltságát mutatja be. Rno *Behind the Masqja* (*Az álarc mögött*) az etnikumközi fetiszmust parodizálja: bemutat egy „Bun Roc Q” (ejtsd: *bunraku*) nevű fekete rap-együttest, szembeállítva azt egy kertvárosi neveltetésű, a Massachusetts Institute of Technology-n végzett dühös koreai-filippinó rapperrel és egy fehér férfival, akinek a régi japán bábjáték a rögeszmeje. Cortinas *Look, a Latino!*-ja (*Nézd, egy latin!*) egy kapcsolatait vesztett, elégedetlen spanyol ajkú fiúnak és sorsüldözötte anyjának kapcsolatáról fest melodramatikus képet. Pena, hogy az előadásban

egymáshoz kösse az egyes darabokat, önálló szövegeket írt egy karneváli kikiáltónak, és több tervezővel együtt azon volt, hogy a New York-i Ohio Színházban századfordulós vásári légkört teremtsen. Verklizene, korabeli jelmezbe öltözött járókelők és szenzációsan sikerült reklámelemek szolgálták a világkiállítás centenáriumához fűződő tematikus kapcsolatot. Ám az, amit e közjátékok sugallnak, nem jelenik meg logikusan magukban a darabokban. Az 1904-es világkiállítás örökségének mindkét aspektusát csak a *Behind the Masq* idézi meg: az előítéletes amerikai magatartásformákon túl azt az interkulturális kíváncsiságot is, amelyet a különbségekkel való nyilvános szembenézés kiválthat. Corthron darabja egyoldalúan didaktikus, Ong perspektívája túlságosan személyes jellegű, Cortinas drámája érzélgősen magántermészetű. Pena nagyra értékeli, hogy „mindegyik író határozott állásfoglalással jelentkezett. Kellemes meglepetés volt, hogy mindegyikük ragaszkodott saját művészi alkatának igazi erősségéhez, és páratlanul egyéni módot talált a fajhoz és a rasszizmushoz való viszonyának kifejezésére.” Mindennek következtében a négy dráma hitelesen megáll önmagában, ám a produkció átkötő jelenetei inkább csak a „faj” és az „etnicitás” szélesebb asszociációs körét pendítik meg, ahelyett hogy kifejeznék a köztük lévő ideológiai rokonságot vagy a történelem egy adott pillanatával való összefüggésüket.

Az *Antigoné*-projekt nemes törekvések és egyetlen eredmények találkozásának újabb példája. Az ország jelenlegi közérzetére reagáló produkció tervét közösen vetette fel Miyagawa, valamint Sabrina Peck koreográfus-rendező, és később együtt dolgoztak rajta a Women's Project művészeti vezetőjével, Loretta Grecóval. Az öt epizód közös vonása, hogy mindben egy Antigoné nevű szereplő konfrontálódik bizonyos ellenséges politikai légkörrel. De vajon hatásosabban szolgálja-e Miyagawa céljait az *Antigoné*-projekt, mint ha a művész egymaga készítette volna el Szophoklész tragédiájának egész estét betöltő feldolgozását – ahogyan azt Brecht, Anouilh és sokan mások már megtették? Jelentőségteli dialógus bontakozik-e ki Svich *Antigone Arke*-jének multimédiával megfejelt absztrakciója és Barfield *Medallion*-jának Antigonét és Kreónt második világháborús környezetben patetikusan szembesítő feldolgozása, avagy Hartman *Hang Tenje* között, amely Antigonét és Izménét napozószékre ültetve mutatja be XXI. századi elidegenedett hullámlvasokként – vagy csupán egymás mellé helyezett ábrázolásokról van szó? Nottage *Stone's Throw*-jának (*Kőhajításnyira*) hősnője, aki a szenvedélyes törzsi gyűlölködéssel dacolva éli meg a tiltott szerelmet, inkább egyfajta afrikai Júlia, semmint Antigoné; még az is kétséges, van-e helye e darabnak a többi mellett.

Jogosult kérdések vethetők fel az ellentétes perspektívából is. Miért ne lenne az adott művészeknek joguk arra, hogy kövessék a Szophoklészből sugárzó ihletést, függetlenül attól, hogy az mennyire diktál nekik mást, mint társaiknak? Megsérti-e a kollektív drámaírás demokratikus szellemét, ha különböző drágakövek termékeny kontrasztja helyett összefüggő nyakláncot kérünk rajta számon? Miyagawa azt mondja: ő és munkatársai alkotásukat „nem öt dráma gyűjteményének, hanem egyetlen, ötrészes drámának” fogják fel. Mindazonáltal a Women's Project üres színpadon bemutatott előadása, amelyet elsötétülések tagoltak részekre, inkább hatott saját esztétikai sokfélesége – sőt, mondhatni, általában az esztétikai sokféleség – ünneplésének, semmint a szophoklészi dráma integrált újraköltésének.

Egyesek egység és változatosság tűnékeny egyensúlyát próbálták megvalósítani az általában „*Körtánc*-dramaturgiának” nevezett eljárás szellemében. Ebben a láncszem-elven nyugvó drámaírási technikában, amely „A pompás hullára” emlékeztet, a szövegek könyvet az egyes drámaírók egymást váltva dolgozzák fel; nem egyszer vezérfonalat is kapnak, hogy fenntartsák a kontinuitás bizonyos mértékét. Robert O' Hara drámaíró nemrég kísérletezett ezzel a formával: saját, borsos-szellemes *Drinks and Desire* (*Italok*

és vágyak) című tízperces darabját körbeadta vállalkozó szellemű barátai között. Keith Josef Atkins, Kia Corthron, Edwin Sanchez, Tracey Scott Wilson és Chay Yew felváltva variálták tovább O' Hara eredeti ötletét, mégpedig a következő paraméterek szerint:

- Használj fel legalább egy szereplőt a megelőző részből.
- Legföljebb egy új szereplőt léptess fel.
- A rendelkezésedre álló tíz oldalon bátran és érdekesen fejleszd tovább a cselekményt.

„Ezek a szabályok kissé önkényesek voltak – magyarázza O' Hara. – Soha nem törekedtem valamilyen jól megcsinált darab elkészíttetésére, s ragaszkodtam a kísérlet gyakorlatiasságához, vagyis ahhoz, hogy minden új szerző a már összegyűlt anyagból dolgozzon.” Miután az összes új anyag befutott, O' Hara a laza szálak elvárrása céljából még írt egy zárójelenetet, majd az egészet elnevezte *Play*nek (*Játék* avagy *Szindarab*). A *Play* alakváltásai során olyan drámává fejlődött, melynek folyamatosságát radikális nyelvi, hangnembeli és társadalomábrázolási váltások teszik próbára (bár alapvetően soha nem török meg). Így például O' Hara tömör, yers és feszült kétszereplős vitajelenetét Yew gördülékeny, meditatív belső monológgal folytatta, továbbá O' Hara egyik pontosabban meg nem határozott szereplőjét ázsiai származású amerikaiként ábrázolta. „Ebben a formátumban – véli Yew – a saját stílusát, poggyászát és meggyőződéseit hozza magával az ember, hogy kirakja az asztalra. Egyszerűen nincs más választásod, mint hogy berendezkedj az adott kontextusban.” Yew társai ugyanilyen alkotói merészséggel tették magukévá a kontextust.

A *Play*ből O' Hara először felolvasást rendezett a New York-i Public Theaterben, majd megosztotta a művön Chad Beckimmel és Molly Pearsonnal, a Partial Comfort (Részleges Kényelem) Productions társigazgatóival (ez az intézmény mutatta be a *Drinks and Desire*-t 2003 februárjában, O' Hara más, rövidebb lélegzetű munkáival együtt). „A *Play*hez a változatossága vonzott – mondja Pearson. – Nem akartunk semmi olyasmit, amit »meleg«, »ázsiai«, »fekete« vagy »női darabként« lehet beskatulyázni; olyasmit kerestünk, amit nem ilyen könnyű felcímkézni. Képzeld csak el, milyen hosszú mondatra lenne szükség, hogy jellemezzük ezt a darabot.” A Partial Comfort 2004 júniusában mutatta be a *Play*t, de azt tapasztalta, hogy egyes nézők és kritikusok bizonyos ellenállást tanúsítanak a darab összetett figuráival szemben. „Egyesek imádták, mások rühellték. A legtöbb kritikus nehezményezte, hogy a forma, amelyet választottunk, annyi munkát követel a közönségtől. Ezt sértőnek éreztük – mosolyog gúnyosan Pearson. – Miért ne akarna a közönség dolgozni?” Beckin, aki színészként is fellépett az előadásban, így idézi fel emlékeit: „Egy este egy, a nézőtérben ülő dzsesszmuzsikussal megjegyezte, hogy őt ez az egész egy kvartettre emlékezteti, amelyben az előadók különféle regiszterekben felelgetnek egymásnak, és az előzmények alapján improvizálnak.”

A *Körtánc*-dramaturgiával végzett kísérlete után Yew már nem hisz olyan lelkesen a forma életképességében. „Jópofa gyakorlat volt, amint a saját darabom dominóját másvalakéé kiütötte; de nem tudom, volt-e az egésznek valamilyen átfogó értelme.” Talán nem viszonyulna ilyen ambivalensen a *Face Value*-hoz, ahhoz a *Körtánc*-projekthez, amelyet Polly Carl tervezett meg és hangolt össze a Playwrights Center 2004-es laboratórium-színházi fesztiválja számára. Az öt részt vevő szerző – Janet Allard, Jordan Harrison, Naomi Iizuka, Kira Obolensky és John Walch – szellemes játék keretében felváltva igyekeznek megbirkózni a cselekmény bonyodalmaival. A *Face Value* bonyolult krimi, amelyben az arcplasztikai sebészetének különböző esetei (vagyis az egyik szereplő arcbereendezésének egy másikba való átültetése) többszörösen megcsavarják vagy visszavetik a cselekményt, és a szereplők sorsát (és arcát) egyre szorosabban fonják egymásba. Talán a cselekmény sodra túl erős ahhoz, hogy a szöveg esztétikai változatai is meggyőzőek legyenek. „Az egész nagyon szépen el van varrva – mondja Carl a végtermékről. – Nem is hittük, hogy így fog sikerülni.”

De társadalmi meghosszabbításain kívül mi különböztet meg tulajdonképpen egy kollektív drámát, ha bizvást tekinthetnénk akár egyetlen szerző művének is?

Bonyolultabb egyensúly született folyamatosság és sokarcúság között a 2004-es Humana Festival *Fast and Loose* (*Gyorsan és lazán*) című produkciójában: itt négytagú drámaíró-együttes működött közre négy, egymástól független, de ugyanakkor egymást többszörösen keresztező dominószerű, láncként szerkesztett darab megírásában. A dráma, melyet a plakát „etikai kooperációként” hirdet, négy fogós erkölcsi dilemmával néz szembe. Osszunk meg egy titkot, ha feltárása sért másokat? Mire alapozzuk döntéseinket – elvakra csupán vagy az előre látható következményekre? Függetlenek-e a jó és a rossz mércéi a kulturális összefüggésektől? Létezik-e altruizmus, avagy az önzetlen cselekvés csupán az önérdeket leplezi? Mind a négy szerző – José Cruz González, Kirsten Greenidge, Julie Marie Myatt és John Walch – írt egy-egy nyitó jelenetet valamelyik felsorolt kérdéshez, majd felváltva fejlesztették tovább a másik három szöveggönyvet. A *Fast and Loose* végleges szövege rotálva sorjázta a egyes témákhoz tartozó jeleneteket,



Gabel Eiben, Patrick Hogan és Sasha Andreev
 a *Gyorsan és lazán* című darabban

vagyis semelyik helyzet, szereplőgárda vagy írói stílus nem veszi túl sokáig igénybe a színpadot.

Steve Moulds dramaturg azt tapasztalta, hogy az egyidejű drámaírói együttműködés a szerzőkben egyszerre ébreszt „szabadságérzetet és csoportos felelősségtudatot. Mindegyik író merész, nyílt végű gesztussal indította útjára a szöveggönyvet, mintegy felszólítva a társakat, hogy kövessék a példát, és növeljék a tétet.” Az eszkalálódás dinamizmusa leginkább a *Wake God's Man*ben (*Ébreszd fel Isten emberét*) érhető tetten, vagyis abban a részben, amely a fájdalmas titkok elárulásával foglalkozik. González a műia szerűen fehér rongyokba bugyolált emberi test” képével indítja. A második jelenethez Walch ezt a képet vette át, és a szó szoros értelmében felboncolta: „Valami folyini kezd a múmiából – csomó pekándió. A dió koppan a színpadon, majd szétgurul.” Greenidge következett, aki életet ojtott a képbe: „A színpad fölött lebegő test mintha belelegezne, majd kilélegezne... A test remegni kezd, és mindvégig rázkódik.” Myatt ellentétes összegezéssel, a tórlés gesztusával reagál: „A testet tartalmazó zsák üres; a test eltűnt a színpad fölül.” Wendy McClellan rendező szerint „bámulatos volt,

ahogy a szerzők lecsaptak egymás képeire, és vakmerőn átfarmálták őket”. Akárcsak a *Play* esetében, az egyazon drámán belül alkalmazott *Körtánc*-modell új energiaforrásokat szabadított fel, amelyek minden szegmentumban új irányba terelték a folyamatosságot, anélkül hogy megszüntették volna.

McClellan a dráma minden vonulatát a maga jellegzetes helyszínén keltette életre. „A vizuális hangsúlyt minden esetben arra akartam helyezni, hogy itt többszörös, összetett történetek bontakoznak ki.” Tervezőgárdájával együtt zöld halmokból álló aszimmetrikus tájat teremtett, amely nagyméretű kellékekkel és tárgyakkal volt telehintve. A tárgyak a mindenkori mesevonulat jelentőségteljes fókuszpontjaiként működtek, ha pedig a dráma irányt változtattott, jól látható tereptárgyakként meredtek ki a talajból. A *Fast and Loose*-ban eszerint ríktóan ütközött egymásnak a folyamatosság és a töredezettség – kérdés, hogy ennek fényében kívánatos színházi nyakláncként működött-e a darab. A válasz minden bizonnyal attól függ, ki milyen ékszerteret. „Egyes nézők jól szórakoztak a darab stílusán – mondja McClellan –, mások azonban csalódtak, mert az előadás egészétől vagy több, vagy kevesebb logikai rendet vártak. Én mindezeket a reakciókat megértem.”

McClellan úgy gondolja: ha a kollektív drámaírás mint műfaj fejlődni szeretne, a színházaknak át kell gondolniuk a kollektív vállalkozások finanszírozását és támogatását. „Megfigyeléseim alapján úgy látom, hogy ezeket a projekteket afféle minibizottságoknak tekintik. Nagyszabású vállalkozásként indulnak, de nem kapnak sem elég időt, sem elég pénzt ahhoz, hogy kiegyensúlyozott művekké fejlődjenek. Az egyedül alkotó drámaírók egy évet vagy annál is hosszabb időt kap egy-egy új dráma kidolgozására, míg számos kollektív drámának néhány hónappal kell beélnie.” Polly Carl és a forma más bajnokai optimisták: hisznek benne, hogy a kollektív forma képes megteremteni saját súlyát és lendületét, amelyre a további fejlődés épülhet. „Nem könnyű kimozdítani a színházat a maga komfortzónájából – mondja Carl. – De abban bízom, hogy az ilyen projektek kitágítják színházi gondolkodásunkat és a színházcsinálásról alkotott elképzeléseinket. Az ember sosem tudhatja, kit mire inspirálnak az ilyen hatások.”

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT

Megjelent az American Theatre
2005. márciusi számában

TOMPA ANDREA

Egyenes beszéd

■ OROSZ KORTÁRS DRÁMA ■

A kortárs dráma, vagy ahogy nevezni szokták: az új dráma (novaja drama) az orosz színház szókincsének varázsszava. Az elmúlt években sok vita folyt róla, sok indulatot keltett. Története – amely legfeljebb öt évre tekint vissza – a mai orosz társadalom fejlődési ritmusához hasonlóan alakult. Oroszország, különösen Moszkva – hiszen a kortárs drámával kapcsolatos viták is elsősorban ebben az önálló országban, Moszkvában folynak – hihetetlen tempóban fejlődő, nagy energiákat mozgató, a külső szemlélő számára felfoghatatlan ritmusban kapitalizáló világ, amely tizenkét évszázadnyi történelme során talán ma éli legszabadabb korát. Amihez másutt – akár egy hasonló történetű kelet-európai országban – egy évtized kell, az Oroszországban ma egy év leforgása alatt megtörténik. A gazdasági fejlődés folyamatos, a színház pedig ugyanolyan ritmusban lélegzik, mint a társadalom egésze. Teátrumok épülnek, társulatok és független kezdeményezések jönnek létre, fesztiválok születnek, jelenleg pedig élénk viták folynak a színházi (köz)szféra reformjáról, a közszolgálatot teljesítő és az üzleti szemléletű színházak szétválasztásáról. A kortárs dráma megjelenése, tündöklése és – legalábbis a körülötte folyó viták – csitulása ezt a feszült tempót mutatja. Az, ahogyan az új orosz dráma egyszer csak berobbant, azt jelzi: Oroszországban elszabadult a szabadság.

Az orosz új drámáról az ezredfordulón kezdtek el beszélni. Miközben a kilencvenes évek második felében az angol és röviddel utána a német új dráma megszállta az európai színpadokat, Moszkvában ekkor még alig lehetett kortárs művet találni a repertoáron. Az Arany Maszk Fesztiválon, ezen a reprezentatív, összoroszországi évadszemlén sem voltak új darabok. Meglepően hallgattam hát egy jeles orosz kritikus választ arra a kérdésre, hogy hol vannak a kortárs szövegek: „Nincsenek kortárs szövegek, és nem is keltenek. Csehov mindent megírt.”

Fordulatról valójában továbbra is nehéz lenne beszélni, hiszen a kortárs dráma Oroszországban és Európa többi részén sem szociológiailag, mennyiségileg „mérhető” általános tendencia: sem előadásszámok, sem nézettségi mutatók nem támasztják alá azt, hogy tömeges jelenségről lenne szó. A kortárs drámát jelenséggé a színházi diskurzusba való bevonulása teszi. Ahhoz, hogy a fordulat az orosz színházban is bekövetkezzék, nem csak írók, színházak, rendezők, fesztiváligazgatók, menedzserek és színházi divatdiktátorok kellettek. Három további, a kortárs dráma megjelenését lényegében előkészítő és meghatározó tényező is közrejátszott: egyrészt a színházról való orosz gondolkodás, másrészt a hagyomány, harmadrészt az orosz színháznak az európai színházi folyamatoktól való távolmaradása.

ELSŐ TÉZIS. A színház Oroszországban művészet. Mindig is az volt. Ez az állítás nemcsak valaminek a megfogalmazása, de a cáfolata is: a színház művészet, tehát nem valóság. A kettő radikális és következetes szétválasztása és szembeállítására eredményezte azt a szemléletet, amelynek következtében a XX. századi orosz színház nem vagy alig volt fogékony a valóságra. A kilencvenes években pedig végképp bezárkózott: hagyományába, esztétikájába, teremtett világába. A színházi előadás olyan esztétikai produkttá vált, amely nem a világgal, a valósággal folytatott párbeszédet, hanem önmagával és saját múltjával. Kiszakadt az időből és a konkrét térből, amelyből vétetett. Ebben a gondolkodásban értelemszerűen semmi keresnivalója nem volt a kortárs drámának (amely, nem utolsósorban, ekkor még alig létezett), és amely rendszerint mégiscsak valamiféle *Zeitgeist* kifejezése. A színházat művészetként felfogó gondolkodás okozta a kortárs darabok körüli heves vitákat is, például az orosz dokumentarista dráma elutasítását. Mégpedig egyszerű érvelés alapján: a színház mint művészet letéteményesei azt állították, az „életből” vett anyagot esztétikailag át kell formálni ahhoz, hogy „színpadképes” legyen. Ez az új drámatípus pedig éppen az esztétikai megformáltságot vetette el.

MÁSODIK TÉZIS. Az orosz színház rendezői színház – akárcsak jószerevel az európai (szemben az amerikai, a drámaírói színházzal). A rendezői színházban a szöveg, a dráma másodlagos a rendezői vízióhoz, az interpretáció prioritásához képest. Hogy a szöveg miért sorvadt el az orosz rendezői színházban, annak persze történelmi okai is vannak. Az elmúlt fél évszázadban kidolgozott másodlagos színházi nyelv (azaz a rendezői értelme-

zés) sokkal kevésbé volt cenzúrázható, mint az elsődleges, a szövegorientált. A nagy orosz rendezők pedig – szemben európai társaikkal – elsősorban saját adaptációikkal, szövegvariációikkal dolgoznak: Fomenko, Ginkasz, Vasziljev, Fokin vagy Dogyin leggyakrabban klasszikus (orosz) szövegeket használnak alapanyagul, és alkotják meg belőlük/róluk a maguk rendezői vízióját. Nemcsak hogy nem rendeznek kortárs darabokat, de általában *darabokat, azaz drámákat* sem rendeznek. Az irodalmi anyag számukra valamilyen prózai alkotás, szabható-varrható szöveg, nem pedig dráma. (Ginkasz és Dogyin esete sokatmondó ebből a szempontból: mindketten kivételes, újító nyelvű előadásokat rendeztek prózai szövegekből vagy kollázsokból, és hagyományosakat drámákból – lásd például Dogyin Csehov-tetralógiáját.) A rendező diktátuma, a szöveghez való viszonya és a kortárs dráma szövegorientáltsága jöszerevével tehát összeférhetetlen.

HARMADIK TÉZIS. Az orosz színház kapcsolata az európaival szintén az ezredfordulón erősödik meg: vendégjátékok, fesztiválmeghívások, koprodukciók jelzik a nyitást. Oroszország (és Kelet-Európa más régiói is) az ezredfordulóig kívül maradtak az európai kortárs drámai folyamatokon – elsősorban a kilencvenes évek második felének *angol új dráma (in-yer-face)*-mozgalmán. Ekkor a londoni Royal Court úgy döntött, hogy ha Mohamed nem jön a hegyhez, akkor megy ő.

A FORDULAT. Egy-egy színháztörténeti korszakhoz, jelenséghez gyakran rendelnek szimbolikusan megragadható eseményeket. Az orosz kortárs dráma robbanásszerű fejlődéséhez három ilyen esemény köthető. Egyrészt a kortárs dráma iránt elkötelezett, a világ számos táján drámaírói műhelyeket szervező, a fiatal drámaírók felkutatására vállalkozó Royal Court 1999-es megjelenése Moszkvában a frissen létrehozott Kortárs Drámafesztiválon, amely elkezdte terjeszteni az ígét és okítani a fiatal írni vágyókat. A második esemény maga a fesztivál volt, amely – szintén európai mintákat követve – azon a felismerésen alapult, hogy éppen a kortárs drámát kell megmutatni az orosz színházból, azaz először is létre kell hozni. Az első fesztivál bizonyára még nem az eredményekkel büszkélkedhetett, a cél a szándék megfogalmazása volt. A fesztivál nemcsak az igény körvonalazódását segítette elő, hanem megkezdődött az orosz kortárs dráma azóta sikerre vitt marketingje is. A harmadik esemény belső fejlődés eredménye volt: Jevgenyij Griskovec nevéhez fűződik, aki 2000-ben a moszkvai Arany Maszk fesztiválon eljátszotta a (Trafóban is vendégszereplő) *Hogy ettem kutyát* című előadását. További fontos határköve a mozgalom megfogalmazásának két moszkvai színház: a Teatr.doc és a Kazancev Központ létrejötte is. Mindezek a momentumok persze utólagos (re)konstrukciók, és valójában kevés közülük van egymáshoz, mégis a kortárs dráma jelenségének első megnyilvánulásai.

Egyik végpontja pedig az igazi európai márkanév, a Royal Court filozófiáján, technikáján, Oroszországban is propagált ideológiáján alapuló iskola, a másik egy totális színházi ember, egy egyedülálló orosz szerző, Griskovec feltűnése. Az ezredforduló körül felbukkant jó néhány fiatal (ma harminc év körüli), jöszerevével kivétel nélkül vidéki – urálintúli, jekatyerinburgi, szibériai, irkutszki – drámaíró. Őket – kevés kivétellel – Moszkva két-három év alatt magához vonzotta és bedarálta. Sokuk jött „kivülről”: (színházi) múlt nélküli emberek.

Az orosz drámában ma egyszerre érzékelhető a nyugat-európai, főleg az angol *cool drama* – vagy ahogy most már a trendet végképp elkeresztelték: az *in-yer-face* – hatása, a Royal Court által propagált és igencsak bevált dokumentarista és egy sajátos, belső fejlődésű-fejlesztésű drámaírás, amely maga is sokféle. Ez utóbbi egyik irányát az *új őszinteség (vagy új naivitás)* elnevezéssel ruházták fel, a másikat egyelőre sehogyan – jómagam a *metafizikai dráma* névvel illetném. Lekerültek a napirendről (a színházak műsorából pedig végképp) a kilencvenes évek vége felé írott, főként irodalmi előképekkel folytatott posztmodern, intellektuális-esztétikai játékoknak tekinthető darabok, afféle másodlagos szövegek (mint például a *Sirályból*, az *Anna Kareninából* született átíratok vagy Oleg Bogajev korai darabjai).

Szvrcek Anita, Fabó Tibor és Szoták Andrea a Mese a halott cárkisasszonyról című Koljada-darab komáromi előadásában



Dömötör Ede felvétele



Bármennyire különböznek is – márpedig nagyon különböznek – ezek a drámatípusok, bármennyire más a világuk, dramaturgiájuk, technikájuk, szereplőik stb., egyvalami közös bennük. Az új orosz drámát – szemben az őt körülvevő Nagy Orosz Rendezői Színházzal – megszállottan érdekli a valóság. Mindegy, hogy ez az ember belső, pszichológiai alapon nyugvó valósága (mint Griskovecnél), a külső valóság (mint a Koljada-iskola tanítványainál, például Szigarjev drámáiban), egy elidegenített, meglehetősen mechanikus vagy ideologikus valóság (mint a Presznyakov fivérek műveiben), a transzcendenciával kerül konfliktusba (mint a Viripajev-darabokban), vagy éppen a legnyersebb, legközvetlenebb formában tárul fel a néző előtt (mint a verbatim technikával írott szövegekben, melyeket a Teatr.doc kultivál), illetve – mint a legszélsőségesebb példák is mutatják – egy-egy ember személyében maga a „színházatlanított” tiszta létezés kerül színpadra. E „szövegek” (tudatosan kerülöm a „dráma” megfogalmazást, hiszen gyakorta egyszeri, egyetlen előadás számára készült szövegekről van szó) esztétikai-dramai megformáltsága, nem utolsósorban értéke nagyon különböző, *szándékuk* viszont hasonló: maguk mögött akarják hagyni a nagybetűs Művészetet, az esztétizált színházat, egyáltalán: bármilyen esztétikai diskur-

turgia Griskovec 2000-ben bemutatott előadásáról. Ez a rég várt Godot ott állt a színpadon, mindenféle díszlet, kellék nélkül, sőt: dráma és szereplő nélkül. A színes-rendező Griskovec *maga volt a szöveg és a szereplő*, saját élményvilágát tárta föl, közvetlenül szólítva meg a nézőt. A színház legősibb, orosz földön végképp elfelejtett formája kelt így életre. A *Drámák hét felvonásban* címet viseli Griskovec drámakötete, jelezve, hogy mindig ugyanazt írja, minden megszólalása *ugyanannak a személyes és szubjektív tudatnak* a megnyilatkozása. „Az orosz színház Putyin-szintű plüssmacija” – ahogy a szerzőt találóan nevezte el egy



Koncz Zsuzsa felvétele

Újlaky Dénes és Szantner Anna Szigarjev Fekete tej című darabjában (Kamra)

zust. Nem valamilyen másodlagos, esztétikailag megformált nyelven, hanem közvetlenül akarnak megszólalni. Az orosz rendezői színház függő beszéde helyett az egyenes beszédet követelik.

Siker, hatalom, pénz – az új orosz társadalom értékrendje. És nincsenek új ideológiák. Ezért az új dráma ideológiája: a valóság. Miközben a színpadi realizmus mint formanyelv recseg-ropog, senki sem hisz már benne, legalábbis a régi formájában nem. Új utak kerestetnek.

BE, KI, LE, FEL, SZÉT

De e média által manipulált korban hol lelhető fel ma egyáltalán bármilyen valóság? Hogyan reprezentálható a reprezentáció válságának korában? Merre induljon – mert a jelszó: el, a színházból e!!! – az, aki meg akarja találni? A kortárs dráma felfedezése nem az, hogy keresi a valóságot, hanem hogy megkísérli visszaperelni. A valósághoz – így vagy úgy – minden drámának és színháznak köze kell hogy legyen (még akkor is, ha, *ad negationem*, elfordul tőle). Az újdonságot az jelenti, *ahol és ahogyan* keresi.

Az egyik út *befelé* vezet, az ember saját, végtelenül személyes múltjába, énjébe, szubjektumába. „Godot megérkezett” – írta Anatolij Szmelijanszkij, a Művész Színház fődrama-

kritikus – bemutatkozása után azon nyomban igazi kultusztárggyá vált. Ma e személyes és egyszemélyes színház lassan kifáradni látszik, hiszen a személyiség kereitei nem tágíthatók és variálhatók a végtelenségig (a szerző pedig a próza felé fordult: megírta első regényét). Griskovec rendkívül leegyszerűsített, mindenféle teatralitástól mentes színházat hozott, de visszaperelte a színház személyességét és közvetlenségét is. Megszólalásának hitelessége legitimálni tudta színházát. Ő újszientimentalistának, újromantikusként nevezi magát. Hőse a kisember, az Akárki. Nem áll szemben semmivel: csak szemléli a világot és kérdez. A legbanálisabb és a legmegválaszolatlanabb kérdéseket teszi

fel. „Mi vagyunk Griskovec” – írja egy kritikusa.

Nyikolaj Koljada jekatyerinburgi iskolája, melynek jeles tagjai Oleg Bogajev és Vaszilij Szigarjev, ezt a valóságot *lent* keresi. A lét perifériájára szorultak, lepusztultak, lecsúszottak világából szólalnak meg, amely közel áll az európai új brutalitás-drámakéhoz; nem véletlen, hogy éppen az ő műveiket játsszák külföldön a leggyakrabban, hiszen megvannak az angol, német „megfelelők” (Mark Ravenhill, Marius von Mayenburg). Koljada és Szigarjev darabjai hagyományosabb szerkezetűek, általában lineáris cselekményvezetésűek, bár gyakran töredezetek, mozaikszerűek, filmszerűek. Központi témájuk rendszerint a közeg és a hős szembenállása: ebben a reménytelen közegben mindig van valaki, aki valamilyen értéket képvisel, nem illeszkedik az ábrázolt világba, így áldozatává válik. Nem képes beszélni vele, a cselekvés képessége nem adatik meg neki; szinte kötelező halála egyértelműen értékesztés. Az új orosz drámanak talán ez az egyetlen olyan típusa, amelyben a katarzisznak esélye van. Bár e darabok nyelvazete, hőseik, közegük, cselekményük a legmélyebb valóságban gyökereznek, mindig kínálnak valamiféle metafizikai távlatot. Mintha íróik nem hinnék el, hogy a valóság csupán ennyi, hiszen itt egy hős, aki mintha más világból vététt volna.

Igaz, távozásával (halálával) ez a más világ beteljesületlen lehetőség marad, de ez a szemlélet különbözteti meg e drámaírókat nyugat-európai társaiktól, hiszen az *in-yer-face* dráma világa homogén, nincs alternatívája, és a Rossz egyeduralma alatt áll.

Ki a valóságba! Vissza a valóságba! Valóságot a színházba! – ezek a dokumentarista dráma jelszavai. A 2001-ben alakult Teatr.doc – egy zsebkeendőnyi, a Stúdió K.-nál is kisebb kopott pinceszínház, melyet Jelena Gremina és Mihail Ugarov drámaírók hoztak létre –, az orosz és az európai kortárs dráma megszállottja, az elmúlt években a legfontosabb hely volt Moszkvában. A Teatr.doc által képviselt színházi szemlélet a részint a média, részint a politika által manipulált valóságértelmezéssel helyezkedik szembe. Darabjainak jelentős része verbatim módszerrel készült, azaz a drámaíró (vagy egy alkotócsoport) különböző társadalmi rétegből származó, különböző élethelyzetben lévő, de valamilyen (faji, nemi, szociális) szempontból azonos csoportba tartozó emberekkel interjúkat vesz fel, majd ebből az anyagból komponálja meg a drámát. A verbatim módszer a közös emberi tapasztalatok sűrítőményét kínálja. A dokumentarista dráma nemcsak hadat üzen a valóságidegen művészsínháznak, de a színház hagyományos szerepén túlmenő társadalmi küldetést kíván betölteni. Közvetlen tudatformálásra, társadalmi érzékenység kialakítására alkalmas kommunikációs eszköznek tekinti a színházat, amely szemben az átideologizált médiával, közvetlenül szólítja meg a nézőt, és mivel a valóságból „szól ki”, közös tudásra épít, és közös tapasztalatot akar (az előadás révén) létrehozni. Ebből a színpad és nézőtér közt folyó egyenes beszédből éppen a média ideológiákat közvetítő szerepét dobja el. A dokudráma (akárcsak a filmben a Dogma) tudatot és érzékenységet formál, nem ideológiákat közvetít.

A Teatr.doc darabjaiban (tizenkettő belőlük kötetben is olvasható) a nagyító alá vett téma, valamint a beszédmód játssza az elsődleges szerepet. Ez utóbbi a valóságból érkezett hős személyes tapasztalatának feltárása, közvetlen megszólalás, vallomás, levél, napló. A drámai helyzet másodlagos, esetleg nincs is (a „miért szól meg a hős” kérdése szinte fel sem tehető). Lineáris történet nincs, nem is lehet, történetcserepek vannak, amelyekből közös élményvilág rajzolódik ki. Az ilyen darabokból készült előadásokat gyakran nem is színházi eseménynek, hanem projektnek, performansznak tekintik. Témájuk pontosan meghatározott: a háború, az idegenek, a társadalom perifériájára szorultak. Van köztük hajléktalanokról szóló (Alekszandr Rogyionov és Makszim Kurocskin darabja), katonai levelekből összeállított mű, női börtönökben készült szöveg, a Nord-Oszt színházi terrortámadásról szóló interjúk, internetes fanklubokból származó, kamaszok

Julija Csebakova (Ljuda), Pjotr Kiszlov (Valja) és Vitalij Hajev (Kapitány) az Áldozat-játékban





Jelenet Okszana Velikolug Mese egy egyenesen álló emberről című darabjának előadásából

által írt szövegek, bányászokkal készült beszélgetések, jövőkutatókkal folytatott tudományos dialógusok. Némelyik lebilincselő olvasmány – bár feszegeti a színház határait. Az olvasó (néző) számára pedig csak egyvalami lehet kétségtelen: mindez valóság, nem művészi konstrukció.

A Teatr.doc szemléletét már csak egyetlen lépés – a színházi helyzet – választja el attól, hogy maga a valóság és ne színház legyen. Európában nem egyedülálló ez a gondolkodás, rokon vele például a német Rimini Protokoll Színházé. A Teatr.doc tevékenységének fontossága nem az egyes darabokban keresendő, hanem a radikális szemléletváltásban, amelyet képvisel. Ez a törekvés vissza akarja állítani a színház – Oroszországban is elveszett – társadalmi, tudatformáló szerepét. Úgy tűnik, ilyen típusú színházak olyan társadalmakban jöhetnek létre, amelyek nem az apatikus önelégültség állapotában leledzenek, hanem önvizsgálatot folytatnak.

Egyedül a Presznyakov fivérek, Oleg és Vlagyimir sikeresek nézettség-nyagyi szempontból. Ezt nem kis mértékben Oleg Tabakov, a Moszkvai Művész Színház művészeti vezetője jó érzékének is köszönhetik, aki megsejtette a bennük rejlő lehetőséget (talán csak az ismert krimiszerző, Borisz Akunyin színpadi művei arat-

tak hasonló sikereket). Első darabjukat a Művész Színház mutatta be, amely azóta Presznyakov-fesztivált is rendezett. (Elképedve láttam egy nagy példányszámú színes magazin címlapján a „fiúkat” – ez Moszkvában a biztos siker jele.) A Presznyakov fivérek művei egy széttagolódott, darabjaira hullott, mégis homogén valóságról adnak jelentést, és bár első darabjuk, a *Terrorizmus* még a nyugat-európai „új brutalitás” típusú dráma hatását mutatja, amelynek nagy témája az erőszak, későbbi darabjaikban (az *Áldozat-játékban*, a *Padlóborításban*) megtalálni vélik saját témájukat: a feje tetejére állított világot, amelyben élők és holtak helyet cserélnek. Sikerüket mégis elsősorban jól megírt történeteiknek, a humornak és nem utolsósorban egy jó rendezőnek, Kirill Szerbrennyikovnak köszönhetik, aki például az *Áldozat-játékból* frapáns, pergő, kabarészerű, hatásos játékot vitt színpadra.

KITÉRŐ: NŐK

Nők, gyermekek, idegenek – ők az orosz dráma kivételes hősei. Mint a görög tragédiáknak. A kortárs dráma vadhajtsái és persze legizgalmasabb jelenségei között különleges szerep jut a nőírók-

nak. Ha csak róluk szólna ez az esettanulmány, abból is pontosan kirajzolódna a mai orosz drámaírás fő csapásai. Bár vannak „rendes” drámaírók is (a fiatal generációból Olga Muhina törékeny, költői darabjait emelhetjük ki, amelyek azonban színpadon nem bizonyultak meggyőzőnek), az a három nő, akiről az alábbiakban szó lesz, nem hagyományos értelemben vett drámaíró. Egyikük sem kötődik a színházhoz, egyáltalán nincs is színházi múltjuk. Mindhárman így vagy úgy sérültek. Mindhárman szövegeket írnak. Mindhárman rendkívül személyesen szólnak meg. Mindhárman valóságosak. Nem csupán darabjaik szimptomatikusak, hanem ők maguk, szövegestől, jelenségként.

Okszana Velikolug a *Mese egy egyenesen álló emberről* című előadás szereplője és némiképp szerzője. Velikolug fiatal lány, akit cerebrális paralízise gyermekkorában óta toloszékhez köt, kommunikálni beszéddel is alig tud. Az előadás rendezője Borisz Juhananov (Anatolij Vasziljev tanítványa); a darab Vasziljev korábbi, Povarszkaja utcai színházában látható. Velikolug két színházi kiáltványt írt, amelyek az előadás részeként egy plazmaképernyőre vetítve jelennek meg. Az egyik az *Artaud és a szenvedélyes emberek*, a másik *Az öröm színháza* címet viseli. A szövegek – különösen a második – a hagyományos, az avantgárd korából ismert manifesztumokhoz hasonlítanak. Szemben a lélek és a tudat poklait feltáró, a szenvedélytől roncsolt Artaud esztétikai nézeteivel Velikolug a derű, az öröm, a fény, a közösségi együtt létben való feloldódás hitét vallja – a színházban. „Az Öröm Színházának színésze Istennek tesz fel kérdéseket” – jelenti ki. Kiáltványában nem nehéz nyomom követni Vasziljev hatását, színházi elveit, metafizikai útkeresését. Juhananov hófehér térbe helyezi e nehezen befogadható, időnként igencsak fárasztó, mégis nyugtalanító előadását. Az Angyali Rendezés Laboratóriumának nevezi műhelyét, amely már nevében is sokatmondó. Az előadás látványvilágát öt színész Botmer-gimnasztikával előadott mozgása határozza meg. Fritz von Botmer gróf – Rudolf Steiner munkatársa – egy negyven mozdulatsorból álló gimnasztikát dolgozott ki; ez a mozgás a Steiner-követő Waldorf-iskolák pedagógijának ma is szerves része. (Mint ismeretes, Steiner antropozófiai nézetei a századelőtől kezdve nagy hatással voltak az orosz kultúrára, főként az orosz szimbolizmusra.) Ezek a mozdulatsorok az „egyenesen álló ember” mozdulatai, amelyek a föld és az ég közötti kommunikáció eszközei, csatornája az embert választják közvetítőnek, valamint ember és tér lehetséges viszonyait modellálják. Juhananov – Botmer számos követőjéhez hasonlóan – úgy véli, hogy a negyven mozdulatsor mintegy megfejtendő hieroglifasor, amelyből egy égi, metafizikai történet bontakozik ki. E gimnasztikával párhuzamosan hangzik el a *Belehullani a térbe* című tökéletesen absztrakt és filozófiai dialógus az ember világbavettségéről. Ezeket a szövegeket Velikolug egy laptopon élőben is kommentálja, szövege valóban improvizáció. A darabban természetesen semmiféle szerepek vagy történet nem lehetségesek. Hogy ennek így együtt mi lenne pontosan az értelme, az előadás alatt szinte felfoghatatlan. A szerzők viszont jó érzékkel kötetbe gyűjtötték a darab szövegeit, értelmezték a mozdulatokat, illusztrációkkal, kottákkal látták el: az előadás így visszakereshetővé, visszafele is olvashatóvá vált. Együttesen valami metafizikai tézisdráma látszik belőle körvonalazódni, amelynek hitelesítője maga a mindig mosolygós, derűs szerző, Okszana Velikolug.

Az én meleg barátom Jegatyerina Kovaljova műve. A darab egy börtönben játszódik, szereplői meleg férfiak és nők, akik feltárják egymásnak múltjukat, történetüket, azt, ahogyan áldozattá, majd bűnözővé váltak. A dráma érdekessége, hogy a szerző maga is börtönben ül, gyilkosság vádjával ítélték el; drámája érezhetően önéletrajzi ihlettségű, nyelve kemény tolvajnyelv, melyet Kovaljova közelről ismer.

A harmadik „női” darab, a fiatal drámaíró-színész Ivan Viripajev és Antonyina Velikanova közös írása, és a *2-es számú lét* címet viseli. Az irkutszki Viripajev *Oxigén* című darabjával és ennek elő-

adásával vált ismertté. Akárcsak Griskovec, ő is totális színházi ember: írja és játssza darabjait, amelyekben személyesen, saját nevével szól meg. A *2-es számú lét* úgy jött létre, hogy Velikanova megírt egy drámát, és elküldte Viripajevnek, aki kiegészítette, megszerkesztette a művet. A darab elején a szerző (akit Viripajev most is maga játszik) elmondja a mű keletkezésének történetét: Antonyina Velikanova valamikor matematika-tanár volt, ma a moszkvai 2-es számú elmeógyógyintézet betege (talán innen a cím is), skizofréniával kezelik. Kezelőorvosa beszélt neki Viripajevről, azt is említette, hogy „ott” (a Teatr.docban) olyan darabokat is játszanak, amelyeket börtönben ülő gyilkosok írtak (lásd fent). Ez a levelezés is bekerült a darabba. Velikanova kétszereplős drámája isten és Lót feleségének párbeszéde (a „könnyebbség kedvéért” – írja a szerző – istent Arkagyij Iljics névvel ruházta fel, ez pszichiáterének a neve, Lót feleségének pedig, akit a Bibliában sem neveznek meg, saját nevét kölcsönözte). Viripajev a jelenetek közé kuplékat illesztett, melyeket János próféta mond el (aki nem bibliai szereplő). A darab első jelenete tehát megszületésének körülményeit tárja fel; Velikanova levele ezzel a mondatral zárul: „Nem hiszek istenben, ezért nem áldom meg önt, de sok sikert kívánok.” Írja ezt egy olyan „szerző”, aki drámát ír istenről és Lót feleségéről. Mellesleg egyáltalán nem egy beteg ember írásának tűnik. (Egyébként Michel Foucault – és például az alternatív pszichiátria magyar bajnoka, Feldmár András – szerint olyan betegség, hogy skizofrénia, egyáltalán nincs is.) Lót felesége is úgy gondolja a darabban, hogy „Sajnos végleg megbolondulni egyáltalán nem könnyű”. Mire isten hozzáteszi: „Gyakorlatilag lehetetlen.” És Velikanova még azt is hozzáfűzi, hogy Arkagyij Iljics, a pszichiáter „maga a legszörnyűsegebb betegség, amely embert érhet”.

A drámában nincs szituáció, nincsenek szerepek, nincs történet. Egyfajta versszerű szöveg ez, amelyben isten/pszichiáter és Lót felesége/beteg vitakoznak: isten azt állítja magáról, hogy nem létezik, Lót felesége pedig nem hisz neki. Azt hiszi, hogy minden mögött van MÉG VALAMI. Hogy a dolgok – mindegy, hogy milyen dolgok, de minden dolog – mögött van még valami.

A börtön és az elmeógyógyintézet jobban hasonlít, mint gondolnánk; az európai civilizáció az utóbbit az előbbi mintájára hozta létre – állítja Foucault. Ezek a nők az életből jönnek, nem a színházból. Furcsák, különlegesen, nem hétköznapiak. Szerzők, társszerzők, szereplők. Elsősorban saját szövegeik hősei. Nem pusztán azért, mert ezek a színpadra szánt szövegek önéletrajzi ihletésűek, hanem mert saját fizikai létezésük – melyet elsősorban korlátaik határoznak meg – hitelesíti őket. E végtelenül maskulin társadalomban ezek az összetört, bezárt, valamint megfosztott nők emblematikus hősökké váltak: a világ tökéletes lenyomatává.

FÖL, FÖL

Miben hisz, aki nem hisz? Ivan Viripajev *Oxigén* című drámája volt az első a metafizikai drámák sorában, amely arra a kérdésre kereste a választ, hogy a Tizparancsolat tetelei helyett mi van ma a világban. Nem véletlen, hogy a darabot a Teatr.docban mutatták be, és a dokumentarista drámák közt publikálták, bár igen távol esik tőlük. A valóság talaján áll, abban mélyen gyökerező, egyszerű élethelyzeteket (megcsalás, gyilkosság stb.) festő darab fölfele szól, fölfele kérdez, mint Hamlet: „Állj! Ki az?” Egyenesen áll és fölfele néz – mint Juhananov színészei egy fehér térben. A különbség: a derű, életöröm és életigenlés fehér tere Juhananov előadásában és a Teatr.doc apró, lepusztult fekete doboza, ahol eldöntetlen mondatok maradnak a levegőben. Ahol nincsenek ideológiák. Nincs semmiféle pátosz vagy kétségbeesés. Humor van, tárgyilagosság, a hideg ráció vizsgálódása. És kérdések. Az orosz irodalom Dosztojevszkij óta faggatja istent és alakváltozatait, most úgy tűnik, a drámán a sor, hogy megtudakolja: tényleg anynyi-e a világ, amennyinek látszik. Vagyis: „who’s there?”



Akik dialogikus formában élnek

■ BESZÉLGETÉS A PRESZNYAKOV FIVÉREKKEL ■

Oleg és Vlagyimir Presznyakov a kortárs orosz dráma jelentős, sokat játszott szerzői, akik néhány éve jelentkeztek különös dramaturgiájú, erős színpadi helyzetekre épülő darabjaikkal. A Moszkvai Művész Színház több drámájukat is repertoáron tartja. A Terrorizmust szerte a világon játsszák, a szolnoki Szigligeti Színházban most ők maguk rendezték meg.

– Előjáróban azt szeretném megkérdezni, hogyan írtam majd le ezt a beszélgetést, hiszen önök testvérek, beszéd közben mindig a „mi”-t használják, mintha nem is különböztetnék meg egymást.

OLEG: Irhatja azt, hogy a Presznyakov fivérek, és akkor nem nevezi meg a beszélőt, de külön is írhatja, önre bízunk.

– Önök tényleg testvérek? Vagy ez misztifikáció? Hiszen ilyet is olvastam.

VLAGYIMIR: Bárcsak misztifikáció lenne. De hát annyira hasonlítunk! Olykor nekünk is úgy tűnik, mintha nem két, hanem egy ember lennénk. Gyakran gondolkodunk azon, hogy melyikünk a valóságos, melyikünk kitaláció.

– Egész eddigi pályájuk során együtt dolgoztak? Vagy csak azóta, hogy darabokat írnak?

OLEG: Igen, alkotói pályánk is végig párhuzamosan haladt.

– Mielőtt darabokat kezdtek volna írni, mivel foglalkoztak?

OLEG: Korábban mindketten tudományos pályán dolgoztunk. Bölcsészkart végeztünk Jekatyerinburgban, ez egy Urálon túli nagyváros, de különböző tudományágakkal foglalkoztunk. Vlagyimir pszichológiát tanult, és abból is kezdte el a doktoriját, egyetemen tanított pszichológiát és pedagógiát.

VLAGYIMIR: Meg is írtam a disszertációm, de már nem tudtam megvédeni, mert új pályára léptem, író lettem. Oleg viszont megvédte a magáét.

OLEG: Én maradtam az irodalomnál, az irodalomtörténetnél és -elméletnél.

– Miről írta a disszertációját?

OLEG: Az orosz szimbolizmusról, az úgynevezett Ezüstkor irodalmáról és elsősorban Andrej Belij *Pétervár* című regényéről. És persze tanítottam is, irodalomtörténetet és -elméletet.

– Az Ezüstkorról, Belijről, Blokról darabot is írtak, *Fogoly lélek* címmel. Mikor kezdtek el drámákat írni?

VLAGYIMIR: Nemrég.

OLEG: Körülbelül 2000-ben. Nagyjából ekkor kezdtük érezni azt, hogy írni kell.

– És eleve darabokat kezdtek írni? Vagy prózával indultak?

OLEG: Egyenesen darabokat írtunk. Első regényünk most a napokban fog megjelenni Moszkvában. Darabokkal kezdtünk, talán azért is, mert a mi természetünkhez, létformánkhoz a dráma műfaja illik leginkább. Hiszen mi dialogikus formában élünk, egyfolytában együtt vagyunk és beszélünk, ezért a műveink is dialógusban íródnak. A dráma műfaja tehát organikusban hozzánk tartozik.

– Amikor elkezdtek darabokat írni, milyen színházi tapasztalatuk volt? Dolgoztak ekkoriban színházban? Gyakran néztek előadásokat? Miket láttak?

VLAGYIMIR: Nem dolgoztunk színházban, de egyetemi színjátszók voltunk. Olyan embereket gyűjtöttünk magunk köré, akik hasonlóképp gondolkodnak. Mindennek talán az volt az alapja, hogy nem láttunk magunk körül olyan színházat, amely számunkra, fiatalok számára érdekes lett volna. Egyszerűen ami minket körülvevett, nem elégített ki. Ezért gondoltuk azt, hogy színházat fogunk csinálni. És hogy olyan darabokat kell majd színre vinni, amelyeket mi írunk.

– De éppen Jekatyerinburgban működik az ismert drámaírói iskola, Nyikolaj Koldzida műhelye, amely számos fiatal drámaírót bocsátott ki, köztük Vaszilij Szigarjev, Oleg Bogajevet és másokat. Önök kapcsolatban álltak ezzel az iskolával?

OLEG: Nem álltunk velük kapcsolatban.

– Azt, hogy drámákat kezdtek el írni, egyfajta kritikai attitűdnek kell tekinteni a meg-

lévő s éppen a Jekatyerinburgban működő iskolával szemben?

OLEG: Egyáltalán nem. Jekatyerinburg hatalmas város, tulajdonképpen egy megalopolisz, sokféle színház, művész dolgozik benne.

VLAGYIMIR: Jekatyerinburgot azért nem úgy kell elképzelni, mint Moszkvát, ahol több száz előadás látható egy este, mégis elég nagy ahhoz, hogy a dolgok megférjenek egymás mellett, anélkül hogy kapcsolatban legyenek egymással.

OLEG: Amikor írni kezdtünk, tulajdonképpen boldog tudatlanságban leledztünk, fogalmunk sem volt, hogy ki mit csinál körülöttünk. Meglehetősen hermetikusan bezárkózva fogtunk neki a munkának, csak saját gondolataink foglalkoztattak bennünket. Ugyanakkor viszont láttuk, hogy mi történik a kortárs filmben, zenében, más színházakban, nem feltétlenül nálunk, hanem Moszkvában, Európában. És természetesen mindig nagyon sokat olvastunk, elsősorban szépirodalmat és filozófiát. Mindaz, ami megfogalmazódott bennünk, valahogy a környezetünktől függetlenül született. Tehát egyáltalán nem akartunk kritikát gyakorolni, egyszerűen az, ami a közvetlen közelünkben történt, nem játszott szerepet.

– Önök hogyan értelmezik azt a jelenséget, hogy a kortárs orosz drámaírás tulajdonképpen nem moszkvai eredetű? Merthogy Moszkva nemcsak főváros, hanem „a hely, ahol a dolgok történnek”. Lehet, hogy a sikeres szerzők egy idő után Moszkvába költöznek, sőt, darabjaikat leginkább ott játsszák, de eredetileg nem Moszkvában íródnak ma a fontos drámák. Hanem Jekatyerinburgban, Szibériában, Kalinyingrádban, Toljatiában.

OLEG: Nehéz erre válaszolni. Mindenesetre nem csak Moszkvában születnek emberek.



Katkó Tamás felvétele

Oleg és Vlagyimir Presznyakov

VLAGYIMIR: Moszkva olyan város, ahol az embereknek nincs idejük semmire. Ott nem lehet nyugodtan ülni, gondolkodni és írni.

OLEG: Az első darabunk, amely színpadra került, a *Terrorizmus* volt, és a Moszkvai Művész Színház színpadán ment. Akkoriban sokan próbáltak rábeszélni arra, hogy költözzünk Moszkvába, éljünk ott.

VLAGYIMIR: De ez valahogy nem érdekelt minket. Minket „az” ember érdekelt, az ember megismerése, és ennek nincsenek földrajzi koordinátái. Az utóbbi időben leginkább repülőgépen meg reptereken élünk.

OLEG: És néha már azt is gondoljuk, hogy ez igen jó alkalom megfigyelni az embereket.

– *Moszkvai vagy jekatyerinburgi szerzőknek tartják magukat? Vagy utazó szerzőknek?*

OLEG: Ezen még nem gondolkodtunk. De bizonyára sem moszkvainak, sem jekatyerinburginak nem tekintjük magunkat. Minden valahogy egy belső térben történik bennünk. Ez a lényeg.

VLAGYIMIR: Ott érezzük jól magunkat, ahol éppen vagyunk. Most jártunk Norvégiában, Londonban, Lisszabonban. Ez utóbbiban például portugálnak néztek minket.

OLEG: Úgy tűnik, a darabjainkban még-

iscsak van valami egyetemes gondolat, amely bárhol a világon érthető. De a nyelv, az, hogy oroszul írunk, az orosz kultúra és irodalom kontextusában helyezi el darabjainkat. Ilyen célokat mi ugyan nem tűztünk magunk elé, de műveink mégis az orosz drámairodalommal folytatnak párbeszédet. Számunkra is érdekes tapasztalat arról olvasni a kritikákban, hogy drámáinkat milyen klasszikus orosz művekkel hozzák kapcsolatba. Az viszont elég nagy baj, hogy Oroszországban ma szigorú határvonalat húznak a között, hogy mi a klasszikus dráma vagy irodalom, és mi a kortárs, ami ma íródik.

– *A klasszikus orosz irodalomból kik azok a szerzők, akiket rokonuknak vagy önökhöz közel álló tekintenek?*

VLAGYIMIR: Talán jobb nem irodalomról beszélni, hanem filozófiáról.

OLEG: Szerintem is egy szélesebb kontextusról van szó. Mivel mindketten bölcsészek vagyunk, és professzionálisan foglalkoztunk irodalommal, filozófiával, nehezünkre esne megmondani, hogy a klasszikus irodalomból a mi műveinkbe mi, hogyan származott át. De a XX. századi filozófia, különösen a francia, Michel Foucault, Claude Lévi-Strauss gondolatai igen közel állnak hozzánk. És van egy nagyon régi, klasszikus szerző, aki számunkra meghatározó volt: Descartes. De

az alkotás folyamata mégiscsak úgy zajlik, hogy nincs semmi, senki, sem elődök, sem kortársak. És persze az ember azt gondolja ilyenkor, hogy ő aztán minden hagyományt, kánont felrúg. De ha egy mű érvényes, akkor az így vagy úgy úgyis beírja magát egy meglévő diskurzusba. Oroszországban a kritika sajnos gyakran úgy gondolja, hogy a kortárs drámának nincs köze semmilyen irodalmi, színházi hagyományhoz. Éppen ezért a kortárs orosz drámaírásban mi meglehetősen magányosnak érezzük magunkat.

– *Európai kontextusban, az európai színházban sincsenek olyan nevek, amelyek közel állnának önökhöz?*

OLEG: Európában vannak ilyen szerzők, és vannak emberek, akik értenek bennünket, legalábbis a gondolatainkat. Számunkra azonban az is nagyon fontos, hogy gondolataink irodalmi szempontból megformáltan szólaljanak meg. Ostermeierrel, a Schaubühnnel van igen szoros és számunkra fontos kapcsolatunk, Angliában pedig Mark Ravenhill-lel.

– *Oroszországban ilyen mély szellemi kapcsolataik nincsenek? Hiszen annyira népszerűek, oly sok előadás születik a darabjaikból.*

OLEG: Írói kapcsolataink vannak, de színháziak ilyen értelemben talán nincsenek. Ez azért is van így, mert Oroszországban gyakran olyan elvárásokkal néznek az emberek színházat, hogy egy darabnak ilyennek kell lennie, vagy amolyannak. Ez biztosan nem csak nálunk van így. Az emberek fejében működik valamiféle belső cenzúra. Hogy valamit így vagy úgy kell csinálni, máshogy nem lehet. Bizonyára Magyarországon is volt cenzúra, és tudni lehetett, hogy ezt engedik, ezt meg nem. S amikor ez a külső cenzúra megszűnt, megmarad a fejekben egyfajta öncenzúra, ami megszabja, hogy mi az, amit lehet, és mit nem. Semmi sem ijesztőbb ennél. Oroszországban például olyasmik vannak a fejekben, hogy miről kell szólnia egy darabnak. Hogy például az baj, ha társadalmi témák, politikum van bennük. Miért lenne ez rossz? A darab lehet rossz, a téma nem. Vagy ahogyan mi gyakorta írunk – vagyis úgy, hogy egy nagy, komoly és szomorú filozófiai gondolat valami mulatságos köntösben vagy helyzetben jelenik meg –, ezt is sokan rossznak tartják, azt mondják, hogy nem lehet így darabot írni. Ez persze tényleg nehéz: hogy valami szomorú dolog ürügyén nevetünk. Számunkra azonban az a fontos, hogy az ember elgondolkodjék a saját nevetésén, kapjon észbe, hogy Úristen!, mi az, amin nevetek?! Van, aki úgy gondolja, hogy a komoly dolgokat komolyan kell előadni. Mi úgy gondoljuk, hogy



egy műnek vannak felszíni formái és mélystruktúrái. És ezek különböznek. Vannak persze olyan nézők – ezt mi is tapasztaljuk –, akik csak a felszínre vevők.

– *Éppen emiatt oly nehéz az önök darabjait megrendezni.*

OLEG: Hát igen, ezt most mi is megtapasztalhattuk itt, szolnoki rendezésünk során.

– *Eloolvasva néhány darabjukat úgy gondolom, hogy az önök Nagy Témája a halott ember. Nem arról van szó, hogy ez az ember a darab során haldoklik, hanem arról, hogy eleve halott, bár mi ezt a darab elején még nem tudjuk. Eleinte azt hisszük, hogy a szereplők élő emberek, és hogy amiről szó van, az az élet. Aztán kiderül, hogy tévedtünk: a világ és benne az emberek halottak. Erről szól a Padlóburkolat, az Áldozat-játék című darabjuk, de tulajdonképpen a Terrorizmus is. A Padlóburkolat a hulla eltüntetésének klasszikus helyzetére épül, amíg ki nem derül a hulláról, hogy él, s az élőkről, hogy holtak. Az Áldozat-játékban pedig egy Hamlet-szerű hős szerepel, akinek az a foglalkozása, hogy a gyilkosságok rendőrségi rekonstrukciója során ő alakítja az áldozat szerepét. Amíg persze áldozat és gyilkos nem lesz egyszerre. Mindig minden darabjuk valami valóságos helyzetből indul, hogy aztán kiderüljön: egyáltalán nem valós világban vagyunk, hanem ez a világ a feje tetejére áll, élők közül holtak lesznek és fordítva. Önök hogyan határoznák meg darabjaik tematikáját?*

OLEG: Úgy fogalmaznék, hogy az emberi tudat működése a témánk. Minket az érdekel, hogyan működik az emberek tudata, milyen ennek a tudatnak a belső élete. Bár ezek az általánosságok talán nem képesek leírni, mi érdekel minket valójában. Ami minket szenvedélyesen érdekel, az a hős kérdése. Hiszen a darabban lenniük kell hősöknek. Na látja, már megingt ez a „lennie kell”! Ki mondja meg, hogy minek kell lennie?! Mégis, a színházba járó néző olyan történetet akar látni, amely egy emberrel esik meg. Ez az ember a darab hőse. Minket az érdekel, hogy milyen lehet ma ez a hős. Milyen történetet hordoz magában?

VLGYIMIR: És hogy egyáltalán létezik-e ő, a hős.

– *Csak hogy az önök hőse leginkább halott. Meg van halva.*

VLGYIMIR: Vagy talán csak azt játssza, hogy halott.

– *Miért halott minden? Vagy miért tesznek úgy az emberek az önök darabjaiban, mintha halottak volnának?*

OLEG: Itt talán Descartes segíthet, aki azt mondja, hogy csak az élt helyesen, aki maszkot viselve élt. Azaz szerepet játszott. Elégge lerágott csont már ez a gon-

dolat, mégis érdemes elmélkedni rajta.

VLGYIMIR: Gyakran érzékeljük azt, hogy vannak emberek, akiknek egyszerűen nincs lelke. Nem lelketlenek, csak nincs bennük lélek, nem is akarnak semmit gondolni vagy érezni. Miközben ők is rendszeresen élnek, teszik a dolgukat, csak egyszerűen az ő teremtésükből kihagyták a lelket. Ezeknek az embereknek a működése nagyon érdekel minket. Megérteni, hogy ők hogy léteznek, cselekszenek. Ők a mi hőseink.

OLEG: A drámák és az irodalom általában olyan emberekről szólnak, akik reflektálnak, megélnék és megértenek egy történetet, amelynek ők is szereplői.

– *Az önök szereplőiből teljességgel hiányzik a reflexió.*

OLEG: Nem arról van szó, hogy hiányzik. Mi ma azt érzékeljük, hogy az a dráma, amely a hős tudatának, reflexióinak, lelkének feltárásával foglalkozik, egyáltalán az a művészi eljárás, amely feltárja a hőst, már nem működik a színpadon. Az önmagát feltáró hős ábrázolása hamis és fáradt lett. Új eljárásokra van szükség, olyan eljárásokra, amelyek nem művészi konstrukciók és kitalációk. Lehet kemény szlengben írni vagy dühösen a néző arcába venni dolgokat és igazságokat, de mi nem efféle konstrukciókra vagyunk kíváncsiak.

– *Az önök drámaiban nincs egy világ és egy vele szemben álló hős, aki ítéletet fogalmaz meg a világról. Önöknél efféle szembenállás, az én és az ő konfliktusa nem lehetséges. Egységes világ van, amelyben senki sem áll szemben egymással, homogén értékek vannak.*

– OLEG: Igen, van egy olyan irodalmi, művészi hagyomány, amely az én és a világ szembenállását mutatja fel, de vannak másféle hagyományok is, amelyek útke-reső, cselekvő hősökről, gondolkodó, reflektáló lényekről szólnak. Szerintünk ezek a hagyományok szétestek, szétperegtek, mint a homok. Ezek már nem képesek arra bírni a nézőt, hogy álljon meg, és gondolkodjék el magán. Darabjainkban mi arra törekszünk, hogy a néző ne unatkozzék, ne menjen haza, legyen számára érdekes és akár szórakoztató is az, amit lát. A drámai konfliktus nem a hős és a világ között van, hanem a hősben magában. De ez nem valami tudati konfliktus. A mi hősünk maszkot visel, amelyben alapvonalai felismerhetőek. Mi ezt a maszkot megpróbáljuk kissé félrehúzni és megnézni, hogy mi van mögötte. Üresség? Vagy mégiscsak lenne ott valamiféle arc?

– *Nekem úgy tűnik, hogy az önök darabjaiban nem a hős gondolkodik, hanem maga a szituáció, amelyben a hős találja magát. Mintha a hőst leváltotta volna a drámai*

helyzet. Önök erős, sőt fordulatos történeteket írnak.

OLEG: A mi hőseink folyton magukon elmélkednek, bármilyen helyzetben vannak is. A *Terrorizmusban* vagy akár az új darabunkban, a *Bed Storiesban*, amely egy ágyban játszódik, a hősök a nemi aktus közben is filozofálnak. A drámairodalomban akadnak olyan darabok, amelyekben a hősök a nemi aktus előtt vagy után monologizálnak, de aktus közben talán nem. A mi hőseink nevelésesegek, és éppen abban a helyzetben azok, amikor velük valami fontos dolog történik. Az általunk rendezett *Terrorizmusnak* abban a jelene-tében, amikor az ezredes nagy és fontos igazságokat mond ki, afféle szentenciákat a világról, az volt a fontos számunkra, hogy ne csak az ő igazságai szólaljanak meg mint egyetlen ítélet, hanem ő maga is váljék nevelésessé eközben. Úgy gondoljuk, hogy a nézőnek nevetnie kell rajta, hogy aztán elgondolkodjék azon, amin nevetett. Mi erre a hatásra építünk. A gondolatnak nem kell valami súlyos, sötét köntösben eljutnia a nézőhöz. Lehet rajta nevetni is.

– *Merthogy olyan hős, aki igazságokat képes kimondani, és közben hiteles is, nem létezik ezekben a darabokban.*

OLEG: A hős mint az igazság hiteles le-téteményese szerintünk ma nem létezik. De darabjaink tele vannak gondolatokkal, igazságokkal, ebből a szempontból akár ideologikus daraboknak is nevezhetnénk őket. E tekintetben magányosnak érezzük magunkat a kortárs orosz drámairodalomban. De ebben nincs semmi pátosz. Minden darabunk egy nagy gondolat köré születik, de nem teremtünk olyan hőst, aki ezt a gondolatot egymaga közvetítené a nézőnek. A gondolat tehát nem egy hős szócsövén keresztül hat, hanem mozaik-szerűen van jelen, sokféle szereplőben, helyzetben, struktúrában. Azt szeretnénk, hogy a néző maga rakja össze ezt a gondolatot. Mert az élet sem egyszerű, az igaz-sághoz sem lehet egyszerűen és közvetlenül eljutni.

De megérttem a kritikusokat, akik elutasítják ezt a módszert. Hiszen a mi előadá-sainkat végignevetik a nézők, ám ebben a nevetésben sok komolyság is van. Sokan nem hiszik el, hogy ez lehetséges. Mások azt vetik a szemükre, hogy mi, akik most népszerűek vagyunk, és játszásk a darab-jainkat, miért nem tanítunk, nevelünk drámáinkkal. Úgy véljük, ezt a nézőnek magának kell megtennie.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
TOMPA ANDREA

ZAPPE LÁSZLÓ

Köznapi erőszak – szünet nélkül

■ KORTÁRS DRÁMA FESZTIVÁL BUDAPESTEN ■

A Kortárs Dráma Fesztivál elnevezése mindig szőfajtásra készlet, mert lényegében mégis színházi fesztivál ez, még ha számos darabot „csak” felolvasószínházi módon adnak is elő. Ha a mostani találkozóra a határainkon túlról érkezett előadások alapján próbálnám meghatározni a kortárs drámát, a legfeltűnőbb közös jegynek a viszonylagos rövideget találnám, s azt, ami ebből is következhet: hogy szünet nélkül adják elő őket. Ennek nem egy esetben praktikus oka lehet az is, hogy ne engedjék elszőkni a közönséget. Lényegibb oka azonban nyilván az, hogy ezeknek a daraboknak nincs igazán jól

strukturált, részekre bontható történetük, cselekményük, olyan ívük, amely megkívná a tagolást, a részek szünetekkel való szétválasztását. Valaha filmszerűnek mondtuk ezt a szerkesztési módszert, ma már azonban annyira elterjedt, hogy föl se igen tűnik. Az elnevezésben a „kortárs dráma” szókapcsolat tehát nemigen jelent mást, mint tematikus korlátozást – függetlenül attól, vajon van-e még értelme annak a szókapcsolatnak, hogy „kortárs dráma”, hiszen még ha beérjük is annyival, hogy a drámát az előadás szövegeként fogjuk fel, a szövegeket akkor sem választhatjuk el színrevitelüktől. Színelőadásokat láthatunk tehát két évente e gyűjtőnév alatt is, de olyanokat, amelyek történetesen kortárs, azaz a közelmúltban íródott s többnyire a közelmúltból szóló librettókat visznek színpadra. Közöttük akadhatnak olyanok, amelyek valamilyen módon vagy mértékben megfelelnek a dráma hagyományos fogalmának, amelyekre némi rugalmassággal alkalmazhatóak a dráma bizonyos kritériumai, szóval beleilleszthetők abba a hosszú és igen nagy változatosságot mutató sorba, amely, mondjuk, a görög tragédiáktól Csehovig elgondolható.

A legutóbbi Kortárs Dráma Fesztiválon előadott és jórészt világsikert aratott szövegeket azonban leginkább egy olyan sorba tudnám beilleszteni, amely talán Csehovval

Sambor Czarnota és Bronisław Wrocławski a Méregekben

Dusa Gábor felvétele





A Terrorizmus a szolnoki Szigligeti Színház előadásában

Az idősebb, Bronisław Wroclawski ugyancsak képzett, fegyelmezetten dolgozó színész, de behatároltabb, talán megállapodottabb egyéniségnek tetszik, így kissé túlságosan is hasonlítanak egymásra az általa játszott alakok. Wiesław Saniewski rendezése is mintha a szakszerűen végrehajtott ujjgyakorlatok lebonyolítására korlátozódna. A díszlet, egy üres, négyzet alaprajzú, ridegen, fémesen kongó, bokszingre emlékeztető tér – Marek Braun munkája –, szintén az életszerűség rovására fokozza a drámaiságot.

A *Sínek* szinte mindenben ellentéte a lódzi produkciónak. Milena Marković darabja olyan, mintha egy gimnáziumi önképzőkör összedobná szükségképpen erősen korlátozott tudását az elmúlt húsz esztendő Jugoszláviájáról. A szereplők beszűkült világa végső soron a darab horizontját is behatárolja. Erőszak és trágárság tombol a színen békés és háborús hétköznapokban. Esetleges jelenetek sorjájnak középszerű, sablonos színészi kivitelben, vitathatatlan, de inkább idegesítő, mintsem magával ragadó, fiatalos lendülettel. Az üzenet nyilvánvaló: a háború nem más, mint a köznapi erőszak folytatása hatékonyabb eszközökkel. Slobodan Unkovski rendezésének feltűnő eleme a

Katkó Tamás felvétele

kezdődhet, a végpontja pedig *A hosszú élet* című fesztiválzáró rigai produkció, amelynek egyáltalán nincs szövege. Ez esetben a fesztivál határozott vezérfonalat követ: a drámaszöveg elhalása, végső kimúlása felé. Azt nem tudom megítélni, vajon ez a válogatás minőségéből következik-e, vagy valódi világtendenciát tükröz. Mindkettőre gyanakodom. De az is elgondolkodtató, hogy valamennyi előadás posztkommunista területről érkezett, amit önmagában az orosz tematika kiemelt volta sem indokol. Nem tudom, ez izlésbeli, érdeklődésbeli koncepció-e, vagy netán az anyagi lehetőségek korlátozták az összejövetelet kizárólag e keleti térség képviselőinek meghívására.

A szövegek minősége – már amennyire a tolmácsolásból hallható fordítások alapján megítélhető – igen különböző, de korántsem annyira, mint az előadásoké. Tematikájuk és szerkezetük igen hasonló: hétköznapi szörnyűségeket, a hétköznapokba zárt vagy bezárkózott embereket érő borzalmakat beszélnek el, többé vagy kevésbé zilált, epizódokra bomló szerkezetben. Ez még a Belgrádból jött *Sínekre* is érvényes, noha abban pontosan felismerhető a történetek háttérében a történelem, a délszláv háború, jól elkülöníthetők az előtte, közben és utána játszódó jelenetek, az egész mégsem a történelemtől, hanem kizárólag szétforgácsolt egyéni sorsokról szól. A másik három – de a szolnoki társulat *Terrorizmus* című előadását is ideszámíthatjuk, s akkor négy – darab tulajdonképpen bárhol játszódhatna. A megkerülhetetlen nyelvi-kulturális behatároltságra sem esik különösebb hangsúly. A nemzeti sajátosság mindössze stílusnak, beszédmódnak tetszik, amely szinte önkéntelenül süt át az általános trágársággá, durvasággá züllött szabadszájúságon.

Az előadások minősége egyébként nem feltétlenül függ össze a szövegekével. Viszonylag legegységesebbnek a szöveg és az előadás a lengyel produkcióban, a *Méregben* tetszett. Krzysztof Bizio darabja öt ügyesen megírt és egymáshoz illesztett párbeszéd, egy fiatal és egy középkorú férfi közötti lehetséges konfliktusok sora: *Epizód a gyilkolásról*, *Epizód a vásárlásról*, *Epizód a szeretetről*, *Epizód a magányról*, *Befejező epizód*. Az egyes jelenetek önmagukban tradicionálisan drámaiak, titkuk és konfliktusuk van, ráadásul a titkok feltáratlanok is maradnak. Igazából nem az életről szól, hanem kissé kimódoltan öncélúan drámaiak. Mert mi lehet drámaibb, mint ha egy apa bosszút akar állni fia gyilkosán, vagy ha egy elkószált apa leleplezi magát a fia előtt, s pláne ha mindkét esetben van némi bizonytalanság az állítások igazságtartalma tekintetében. Ráadásul a szituációsor szépen körbe is ér, az utolsó szinte tükörképe az elsőnek. Összességében mégsem szól az egész többről, mint hogy két férfi színész jó lehetőséget kap képességei megmutatására. Ezzel a fiatalabb, Sambor Czarnota, maximálisan él is, igen változatosan, sokféle figura bőrébe tökéletesen belebújva, igazi elasztikus színészi alkat.





A Gyurma a moszkvai Kazancev Központ előadásában

Koncz Zsuzsa felvétele

ragyogó világítás, a fehér ruhák, amelyek nyilvánvalóan ellenpontozni hivatottak a szöveg és a cselekmény rémségeit.

Az orosz darabok témája ugyancsak a köznapri erőszak, borzalom, szörnyűség. A szolnokiak *Terrorizmus* című produkciója, a



Dömötör Ede felvétele

Presnyakov testvérek darabja, lényegében terrorizmusnak ítélt mindent, amit az emberek tesznek. De hasonló világképet tükröz Nyikolaj Koljada *Mese a halott cárkisasszonyról* című műve éppúgy, mint Vaszilij Szigarjev *Gyurmája*. Koljada darabja sirató vagy emlékezés egy teljesen értelmetlenül leélt és elpusztult életre: egy lányéra, aki kóbor és fölöslegessé vált állatok, főképp kutyák, macskák leöldösésével – meg természetesen folytatólagos alkoholizálással – tölti napjait egy állatkórháznak mondott sintértelepszerűségben. A szerző leleménye – a Puskinra utaló címen kívül –, hogy a hősnő pontosan tudja, mikor fog meghalni, s erre az alkalomra fehér menyasszonyi ruhát ölt. Mindennek, és persze a színeszi alakításnak is valahogy költői magasságba kellene emelnie ezt a rémes, lényegében belülről ugyancsak elrohadt, elembertelenedett életet. A komáromi előadás Czajlik József rendezésében főképp szegényes kivitelével tűnik ki. A díszlet egy koszos függöny és egy hosszú asztal. A függöny megtévesztő ígéretet hordoz, reméljük, hogy egyszer majd elhúzzák, és kezdődik az igazi játék. Ez azonban csak a végén, a hősnő halála után következik be, amikor lelke derengő fényben, bizonyára lírainak képzelt hóesésben, netán angyalként, végigvonul a színpad mélyén. Furcsa, hogy bár az előadásban a figurák tulajdonképpen megvannak, a darab nem áll össze. Gadus Erika jelmezei komoly segítséget nyújtanak a játszóknak: ilyen ruhákban szinte muszáj orosznak lenni. Szoták Andrea pontos, összeszedett, kiszámítottan átélt a csúfság és a szenvedés szörnyetegének ábrázolásában, a barát-nőjét adó Szvrcsek Anita igazi orosz bárisnya, lusta, élvetve és képmutató, alpárian előkelősködő. Fabó Tibor hiteles orosz vidéki alkoholista. Tóth Attila Makszimja jámbor melák, de a főszereplő partnereként, s főleg elbeszélőként, akinek be kellene lopnia a költészetet a végsőkig lezúllott világba, nem eléggé jelentékeny.

A fesztivál kimagaslóan legjobb külföldi előadása a *Gyurma*, de nem hiszem, hogy azért, mert Szigarjev darabja lényegesen jobb lenne Koljadaénál. Még a dramaturgiai alapszerkezete is hasonló. Itt egy kamasz fiú szenvedései és halála emeli meg, költőie-

Szvrcsek Anita és Tóth Attila a *Mese a halott cárkisasszonyról* című komáromi előadásban



síti át a durva hétköznapokat. A szórólapok szerint egy különösen érzékeny ifjúról lenne szó, a darab tanúsága szerint azonban az erőszak áldozata talán csak abban különbözik társaitól, hogy erősen ragaszkodik elesett nagyanyjához, azaz vannak emberi érzései. Emellett nehezebben viseli a köznapi erőszakot, s ezért a durvaságra fokozott durvasággal válaszol. A címadó motívum, a gyurma kimondottan ezt hangsúlyozza. A gyurmából formázott pénisz, amellyel rájleszt a hatalmaskodó tanárnőre, aligha vall különösebben kifinomult, érzékeny lélekre, inkább lázadásra, ellenállásra, az erőszakra való különös hajlamra. A darab kevés szavú hőse inkább elébe megy az erőszaknak, kihívja azt, mint ahogy a halált is. Barátjával együtt valósággal belesétál a homoszexuális férfiak csapdájába, és lázongásával szinte kiprovokálja, hogy azok agyonverjék.

A *Gyurmát* az előadás emeli meg, részint Kirill Szerebrennyikov rendezése, de főképp a színészi játék. A játéktér egyszerre praktikus – amennyiben ügyesen el vannak benne helyezve a szimbolikus kellékek – és jelképes is tud lenni, üres, rideg, nincsenek benne fogódzók, ellenben igen alkalmas arra, hogy falhoz, sarokba szorítsák az embert, nincsenek menedékek. Illetve a menekvés a halál. Fehér ruhás halott fiú tűnik fel időről időre hívogatva, jelezve egy tiszta, elvont, gyöngéd, erőszakmentes világot.

A szereposztás szimbolikus rendet teremt: a nyílt erőszak megjelenítőit akkor is férfiak játsszák, ha azok a darab szerint történetesen asszonyok – ebben különösen Vitalij Hajev remekel a főhőst rendszeresen vezgáló tanárnő szerepében –, a fiatalabb nők csalnak, csábítanak, vagy maguk is széthulló személyiségű áldozatok. Andrej Kuzicsev, a főhős, barátja szerepében pedig Szergej Muhin egészen valószerű kamaszoknak látszanak, aminek azért van különös jelentősége, mert az előadás és benne a színészi játék is éppen sokrétűsége miatt hatásos. Az orosz színészek, miközben stilizálnak, líráznak, mindenféle elvont, gondolati meg érzelmi tartalmat közvetítenek, ezt ráépítik a plasztikus, hogy ne mondjam, realiztikus emberábrázolásra. Marina Golub olyan tradicionális orosz nagymama, amelyet csak el lehet gondolni. Ugyanakkor mégis eleven, mai, nyomorult, kiszolgáltatott öregasszony is.

A Kortárs Dráma Fesztivál előadásai közben a „fesztivál” szó jelentésében is gyakran kételkedtem. Igaz, már régen fesztiválnak hívnak mindenféle találkozót, összzejövetelt, néha azért mégis földereng benne a szó eredeti jelentése: ünnep. Ezt most csak a *Gyurma* előadása közben éreztem. Igaz, akkor nagyon.

Summary

Critic György Karsai, selector of this year's POSZT (Pécs National Theatre Encounter) continues his series of short accounts of performances he has seen while putting together the festival's program.

The reviews of recent first nights follow. Bea Selmeczi, László Deme, Tamás Márrok, Andrea Stuber, Márton Fekete and László Deme once more saw for us Maurice Maeterlinck's *Pelleas and Melisande* (The Ark), Róbert Vörös's *The 120 Days of the Marquis de Sade* (Budapest Puppet Theatre), Mozart's *The Magic Flute* (Szeged), Michael Frayn's *Noises Off* (Kaposvár), a collective play called *Ulysses Tours* (Örkény Theatre) and Lev Tolstoy's *The Power of Darkness* (The Point Workshop at the venue Trafó).

Four reviews are grouped in our column on modern dance. Authors Tamás Halász, Ágnes Veronika Tóth, Csaba Kutszegi and Ádám Mestyán share with the reader their opinion on an evening called *Inspiration 2005* (Trafó Festival), on the best productions of the International Solo and Duet Dance Festival, on *The Ballad of the Ironworks* (Bartók Dance Theatre of Dunaujváros) and on a guest-performance of France's Le Carré des Lombes Company: *Duets for Bodies and Instruments*.

A conversation led by Ildikó Lőkös follows: she talked to set designer György Árvai.

István Nánay wrote the obituary for Mária Kacsir (1929–2005), an eminent Hungarian theatre critic who has lived and worked in Rumania.

The issue closes with our new column on world theatre. A three-part compilation is devoted to Lettic director Alvis Hermanis, arts director of Riga's New Theatre. Judit Csáki saw in Budapest his production *The Long Life*, Fanni Nánay talked to the artist himself, while Andrea Tompa saw another performance of his theatre, Strindberg's *Miss Julie*.

An extensive collection of essays, interviews and reviews is centred on problems of contemporary playwriting. Essay are by Sania Nikčević, Jonathan Shandell and Andrea Tompa; Ms. Tompa also talked to the brothers Presniakov, Oleg and Vladimir who co-directed in Szolnok their play *The Terrorists*, and László Zappe sums up the foreign performances seen at the Budapest Festival for Contemporary Drama.

The annex for this issue is *The Unborn*, a new Hungarian play by András Visky.



Szeretnénk Önt is olvasóink táborában üdvözölni, egy viszonylag szűk, ám rangos szellemi kör tagjai között. Szerzőink, akikkel a lap olvasása révén megismerkedhet, a kortárs irodalom, publicisztika és grafika élvonalbeli képviselői. **Pénteken keresse az újságárusoknál, vagy fizessen elő az ÉS-re!**

Előfizetési díj egy évre: 11 300 Ft, fél évre: 6300 Ft, negyedévre: 3366 Ft

Megrendelem az ÉS-tpéldányban,

.....időtartamra. Kérem, küldjenek részemre előfizetési csekket.

Név:.....

Cím:.....

A megrendelőszelvényt kitöltve küldje vissza címünkre:
1089 Budapest, Rezső tér 15. Tel.: 303-9211, Fax: 303-9241

ELŐFIZETŐI FELHÍVÁS

Bár lapunk példányonkénti ára 2005. január elsejétől 342 forintra emelkedett, ha szerkesztőségünkben egy évre előfizet, **3600 forint helyett 3000 forintért megkapja a SZÍNHÁZ tizenkét számát.**

Előfizetés a folyóirat szerkesztőségében
(1126 Budapest, Németyölgyi út 6. III. 2.) személyesen, valamint telefonon
(214-3770 vagy 214-5937) vagy átutalással (10402166-21624669-00000000);
a Budapesti Postaigazgatóság kerületi ügyfélszolgálati irodáinál,
a hírlapkézbesítőknél és a Hírlap-előfizetési Irodában (HELIR),
Budapest, Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest,
e-mail: hirlapelőfizetes@posta.hu; vidéken a postáknál és a kézbesítőknél.
Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102-02102799-00000000.