

TARTALOM

KRITIKA

György Andrea: Kettő az egyben (Euripidész / Székely Csaba: <i>Alkésztisz</i> . Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompai Miklós Társulat)	3
Köllő Kata: Meglepetés-csemege (Az <i>ördög próbája</i> . Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat)	7
Kocsis Tünde: „Erős a szeretet, mint a halál” (Johannes von Tepl: <i>A földműves és a halál</i> . Kolozsvári Állami Magyar Színház)	11
Lovassy Cseh Tamás: Démonok a nappaliban (Lars Norén: <i>Démonok</i> . Jolly Színház – Artimo Társulat, Kolozsvár)	15
Deák Katalin: Üvegfal előtt ülünk (Szophoklész: <i>Oidipusz</i> . Tomcsa Sándor Színház – Udvarhelyi Táncműhely, Székelyudvarhely)	18
Kricsfalusi Beatrix: Pátoszból nem lesz katarzis (Szophoklész: <i>Antigoné</i> . Csokonai Nemzeti Színház, Debrecen)	22
Bíró Árpád: A hiábavalóság emlékműve (Samuel Beckett: <i>Godot-ra várva</i> . Szigligeti Színház, Nagyvárad)	26

INTERJÚ

Albert Mária: „... akarva-akaratlanul egy interkulturális térben élünk” (Interjú Alina Nelegával)	29
Gál Boglárka: Egy hiteles naiv festmény (E-mail-interjú Radu Afrimmal)	33
<i>Kultúrák között</i> / Gergely Zsuzsa: Másfajta rálátás (Interjú Urbán Andrással)	36

ESSZÉ, TANULMÁNY

Liviu Ciulei: A színpadkép teatralizálása (Fordította Albert Mária)	41
--	----

Miruna Runcan: Alkudozás, elfogadás és játék a borsószemmel (Fordította Pálffy Zsófia)	46
Marian Popescu: Színház és kommunikáció (Fordította Ungvári Zrínyi Ildikó)	49
Ion Vartic: Hedda Gabler és a „melléknévi filozófia” (Fordította Demény Péter)	54
Györgyjakab Enikő: Két hangra (A színészi alkotásról a <i>Hedda Gabler</i> és a <i>Romok Igaz Menedék</i> című előadásokban)	57

HATÁRÁTLÉPÉSEK

Bíró Eszter: Fiatal és radikális (A müncheni Radikal Jung fesztiválról)	61
Csutak Gabi: Schlingensief időgépe (A berlini Kunst-Werke retrospektív kiállításáról)	67
Burák Ádám: Naturalizmus és vizuális színház az Off-West End palettáján (Szkeccsek a londoni tendenciákról egy negyedév alapján)	70

KÖNYVRECENZÍÓ

Kedves Emőke: Nincs fontossági sorrend (A <i>Cincizeci de regizori-cheie ai secolului 20</i> című könyvről)	75
Patkó Éva: Az előadás én vagyok (A <i>Vsevolod Meyerhold</i> című kötetről)	78
Lovassy Cseh Tamás: Kibontani az embert (Eugenio Barba és Nicola Savarese <i>Dicționar de antropologie teatrală</i> című könyvéről)	81
Balázs Nóra: A színpad és árnyéka (Georges Banu <i>Szeretni és nem szeretni</i> <i>a színházat</i> című könyvéről)	84

DRÁMA

Alina Nelega: Kamikaze (Mese három motorossal; Fordította Kovács István)	87
--	----

György Andrea

KETTŐ AZ EGYBEN

Euripidész / Székely Csaba: *Alkésztisz*. Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat

A marosvásárhelyi *Alkésztisz* különleges produkció, amely két, eltérő stílusú részből épül fel. Ezeket akár különálló előadásokként is értelmezhetjük. Míg az első rész egy dramatikus textus megjelenítése, amelyben a verbális jelek dominálnak, addig a második kizárja a szót a reprezentációból, vizuális és auditív jelek használatával hozva létre a teátrális eseményt. A néző jegyet vált a szó-színházba, aztán egy látvány- és hangzásszínházból távozik.

Amikor Sorin Militaru rendező felkérte Székely Csabát, hogy készítsen egy szabad átíratot Euripidész *Alkésztisz* című drámájából a marosvásárhelyi színház társulata számára, egy olyan tradíciót elevenített fel, amely a dramatikus szöveget úgy értelmezi, hogy az a színpadi megjelenítés szándékával készül, figyelembe véve, hogy kik és hogyan fogják játszani. Az *Alkésztisz* textusa tehát rendelésre, a színházi tér és a színészi technikák ismeretében készült, olyan társulat számára, amelyet író és rendező egyaránt jól ismernek. Euripidész drámáját a szövegíró nem „az előadás előtt már önmagába zártan létező, pusztán reprezentációra, avagy színpadi illusztrációra váró egységnek”¹ tekinti, és ez a hozzáállás megengedi számára, hogy a dramatikus szövegkezelésnek azzal a módszerével éljen, amely az alapművet a színpadi interpretáció folyamatában létrejövő nyersanyaggá alakítja vissza. Az átírásnak (is) nevezett, az irodalmi színház felől nézve radikálisnak tűnő művelet ürügyként használja az eredeti szöveget. Székely Csaba talált tárgyként kezeli, történelmi kontextusától megfosztja az antik irodalmi alkotást, és egy jól működő színpadi textust formál belőle, amelyben van konfliktus, vannak jellemek, dialogikus formájú és cselekményt mutat fel, ugyanakkor a kisrealista játékhagyományoknak megfelelően eljátszható. A kortárs miliőbe helyezett történet írott drámai narrációja azonban megszakad, miután Héraklész elindul visszahozni a férje helyett az alvilágba távozott Alkésztiszt. Ennek a drámatöredéknek a színpadi reprezentációja képezi az első részt. A második rész folytatja az alaptörténetet: erőteljes teátrális eszközökkel jeleníti meg Alkésztisz alvilági utazását, majd hazatérését.

A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház kisterme köztes dimenziójú tér (nem is szűk és nem is tág), éppen akkora, hogy nem veszélyezteti a tükrözés szerkezetét, hiszen, mondja Lehmann, „a színpadi keretek úgy működnek, mint egy tükör, amely lehetővé teszi, hogy egy homogén szem-

¹ Jákfalvi Magdolna – Kékesi Kun Árpád: Teríték (Kortárs magyar dráma és színház). *Alföld*, 2000, 12. sz., 85.

léleti világ a dráma épp annyira zárt világában felismerje magát”². A megszokott térszerkezet, a színpaddal szemben elhelyezett, lépcsőzetesen emelkedő széksorok alkotta nézőtér, de az ebédlőt/ nappalit ábrázoló díszlet is egy realista előadás ígéretét hordozza, amely nem kíván változtatni a megcsontosodott nézői szokásokon. A díszlet központi eleme a megterített asztal, amely rekvizitumként működik: később Alkésztisz (Tompai Klára) halottas ágyává változik. Ettől balra bárpult, jobbra pedig hintaszék, benne szunyókál a Pherész alakító színész (Szélyes Ferenc). A bal oldali fal mellett sárga kanapé, a bal hátsó sarokban pedig tükrös fésülködőasztal látható, előtte egy színésznő ül. A hátsó falon, a nézőkkel szemben tükröként funkcionáló felület szó szerint (is) visszatükrözi a közönséget, mintha a színházi valóságillúzióra való törekvésre utalna. A televízió sem hiányzik, a színhely kortárs jellegét hangsúlyozva. A díszlet három falát (a közönség alkotja a negyediket) sötétvörös, sűrűn redőzött bársonyfüggöny takarja. Csak a tükrök ugrik elő belőle. A realista színpadkép egyetlen elem, a játéktér padlója töri meg. Színes mintáját az ortodox ikonokról ismert szentek egymás mellé montírozott hatalmas fotói rajzolják meg. A színészek folyamatosan rajtuk taposnak, ezzel metaforikus értelmezések sokaságát indítva el a megjelenített világ értékrendszerére nézve: Admétosz (Bányai Kelemen Barna) és háza népe lábbal tiporja a legszentebb értékeket, csupán a pénz és a hatalom motiválja cselekedeteiket. Alkésztisz sehogy sem illik bele ebbe a közegbe, teljességgel idegen. Mozgása szorongásról, feszültségről tanúskodik: folyton valakinek útjában áll, néha balesetet okoz (eltör egy poharat), ezért szinte minden mozdulatáért bocsánatot kér. Annak ellenére, hogy kényelmes, hasított bőr bakancsot hord, bizonytalanul lépdel, ellentétben Klümenével (Lőrincz Ágnes) és a Cseléddel (Benő Kinga), akik magabiztosan tipegnek magas sarkú, elegáns cipőikben. A rendezőt leginkább az érdekelte, hogy mit mond ma a férjéért a halált vállaló feleség története. „Megtörténhet, hogy egy szép napon – talán a legszebb napon – valaki bekopogtat hozzád: én vagyok a halál, és azért jöttem, hogy magammal vigyelek...” – írja Sorin Militaru az előadás műsorfüzetében. A figurák környezete, megjelenése, egymáshoz való viszonyaik a tévés sorozatok művi világát idézik fel. Admétosz és családja mintha a *Dallas* című szappanoperából lépett volna elő: fényűző életmódot élnek, a nők rendkívül unatkoznak, a család fő távolról tér haza, homályos üzleti útról (nem lehet tudni, mivel foglalkozik, de rengeteg pénzt keres), aztán otthon, az ebédlőasztalnál felszínes társalgásba kezd családjával, és együtt hihetetlen mennyiségű whiskyt, bort, pezsgőt nyakalnak. A színpadkép fontos eleme a bárpult, amely körül intenzív élet zajlik: a Lakáj (Korpos András) folyton poharakat törölget, palackokat rendezget, tölt és felszolgál. Állandó alapzajnak számít a pohárcsörgés, az üvegpalackok koccanása. Pherész alkoholista, a vak, tudálékos Koriphaosz (László Csaba) számára a bárpult fontos térjelölő, pontosan kiméri, hány lépés választja el az asztaltól. Klümenét leginkább szépségének konzerválása érdekli, jelmezének fontos kiegészítője a barna, lakk pipere-táska. Admétosz, a hatalmas üzletember (attribútuma a fekete aktatáska és a sötét öltöny valamint a felöltő) nevetséges szájhő, aki taknyos kisgyerekként bőg, hogy ne vigye el a Halál. Mindenki felszínes, kisszerű és önző. Nevetségesek és szánsalomra méltóak egyszerre. Mellettük Thanatosz (Sebestyén Ábá) még erőteljesebben produkálja a munkahelyi kiegészítő tüneteit („Ez az életforma fog engem a sírba vinni” – mondja). A dialógusokban precízen elhelyezett poénokon élvezettel nevetgélnek a nézők. Hétköznapi társalgások szalonképes trágárságai és hatásvadász közhelyei („Manapság a halálban sem lehet bízni”), a román autómárkára írt szójáték („Megkértek, hogy hozzak el valami lovakat... Tráciából... Dáciával...”), a hollywoodi szórakoztatóipar ismert játékfilmjére, az *Elvált nők klubjára* történő utalás (Elhalt Nők Klubja), vagy, amikor Admétosz kérdésére, hogy van-e színház a városban, a lakáj azt feleli: „Annak nevezik”, mind olyan közlések, amelyek egyfajta párbeszédet valósítanak meg a közönséggel, abból a konszenzusból kiindulva, hogy „a nézők tudják, hogy a szerző tudja, hogy ők tudják”.

A második rész a vizuális dimenziót a verbális fölé emeli. A pontosan megkomponált mozgás, a hang és fény hatásos együttese félelmetes, izgalmas, titokzatos világot tár fel, amely elveti a nar-

² Hans-Thies Lehmann: *Poszt-dramatikus színház*. Budapest, Balassi Kiadó, 2009, 180.

ratív logikát, ezért „nem lehet a maga teljességében megérteni, csupán csak a néző képzelgése, projekciói és vérmérséklete biztosítják a hozzáférés lehetőségét”.³ Amikor a fények kihunynak, a Lakáj az ebédlőasztalra helyez két gyertyatartót, majd meggyújtja benne a gyertyákat. Jobbról patás, ördögszerű lény érkezik. Mozgása szaggatott: vonaglik, rángatózik, vállát rándítja, grimaszol. Gesztusai, mimikája szemtelen bujaságot áraszt. Gusztustalan és groteszk. Ahogyan bejárja a teret, kijelöli a Pokol határait. Ezek a határok pontosan egybeesnek az Admétosz otthonából ismert nappali határaival. Széthúzzák a díszlet hátsó plexifalát fedő vörös függönyt, amely most hatalmas ablakként funkcionál, megnyitva a teret a színpad mélyére. Az átlátszó műanyag felület mögött fehér, kopár fák válnak láthatóvá. Közöttük halad el az éneklő Thanatosz Alkésztisszel. Egy lét és nemlét közötti birodalom tájképe ez, ahol a tér és az idő sajátosan kitágul. A színpadon a bergsoni (idő) tartam koncepciójának megfelelően a tudat, nem pedig a külső történések idejében vizualizálódnak az események. Alkésztisz alvilági utazásának végállomása saját otthona, ahol legmélyebb félelmei, sejtelmei elevenednek meg. A színpadi történések által bemutatott hitszegés, szexuális perverzió, incestus, apagyilkosság képei olyan gyors intenzitással követik egymást, hogy a tehetetlen nő, anya csupán egy fájdalmas, artikulátlan üvöltéssel tud rájuk válaszolni. Az ösztönök uralják a színt. Itt minden aljasság megvalósul, ami az előző álszent világban elfojtásra került. Klümené a Lakájjal bujálkodik a fésülködőasztal mögött, Admétosz új feleséggel (Benő Kinga) az oldalán jelenik meg, aki nem szereti a gyerekeket, a folyton filozofáló Koriphaiosz, a szellem embere most az étellel teli lábos megszerzéséért viaskodik az ördöggel (Galló Ernő). A színpadi auditív struktúrák közül fontos szerepet játszik a monodikus vokális zene, amely a leghatásosabban Thanatosz és Héraklész (Bokor Barna) duettjében szólal meg. Ez az ének-párviadal Héraklész győzelmével zárul, így Alkésztisz hazatér, fehér, hosszú ruhájának sáros szegélye mutatja a megtett, fáradtságos utat. A földön kuporog. Köhög. A köhögést kihangosítják, és ez az elektronikus hang betölti a teret. Alkésztisz hazaérkezett,

³ George Banu: A 20. század utolsó negyedének színházi látképe. *Látó*, 2008, 11. sz.

Alkésztisz. Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat. Fotó: Rab Zoltán



visszaérkezett oda, ahol legutóbb akkor köhögött, amikor a halálba indult, és férjétől búcsúzott. A búcsú jelenetében Alkésztisz azért köhög minden kimondott mondata után, hogy felindultságát, zaklatottságát és zavarát leplezze.

(„Nem akartam elszakadni tőletek. De tudom, hogy te élni fogsz tovább, ezért nem bánom, hogy így történik. Ágyunkba más nő fog feküdni helyettem, aki boldogabb sorsú lesz nálam. De elfogadom ezt is. Csak egyetlenegy kérésem van még hozzád, egyetlenegy: ha én elmentem, ne hozz ebbe a házba olyan mostohát, aki nem szereti a gyermekeimet.”) Érezni, hogy, ha nem köhögne, fegyelmезetten megfogalmazott szavai fájdalmas jajgatásba mennének át. A földön kuporgó nő látványát a néző összekapcsolja azzal a mondattal, amit szintén a búcsújelenetben mond Admétosz a feleségének: „De, kincsem, teljesen értelmetlenül halsz meg.” Döbbenet. Nincs feloldás, nincs katarzis.

A Pokol színrevitele asszociációkban gazdag vizuális-akusztikus anyagot alakít ki, a jelentésképzés nehéz feladatát a szövegszínház hagyományán nevelkedett közönségre bízva, aki „a nyelvi jel detronizálásával és az ezzel járó depzichologizáló tendenciával”⁴ szembesülve ráébred saját szövegszínház-olvasási stratégiáinak az elégtelenségére. Az *Alkésztisz* eseményjellegét nem csökkenti, még csak le sem tompítja az, hogy a kis tér és a nyitott színpad ellenére a közönséggel való kapcsolat mindvégig formális marad, a színészek nem vonják be fizikailag is a játékba a nézőt, nem teremtenek vele közvetlen kapcsolatot. Sorin Militarunak sikerül úgy működtetni egy előadáson belül textus és teatralitás egymáshoz való viszonyának ellentétes színházi hagyományait, hogy a kettő feszültségéből igazi teátrális esemény szülessen meg.

⁴ Lehmann: *i. m.*, 110.

*Alkésztisz. Marosvásárhelyi Nemzeti Színház,
Tompai Miklós Társulat. Fotó: Rab Zoltán*



Euripidész / Székely Csaba: *Alkésztisz*

Rendező: Sorin Militaru

Díszlet- és jelmeztervező: Cristian Marin

Zeneszerző: Vlaicu Golcea

Koreográfus: Monica Moldovan

Szereplők: Bányai Kelemen Barna, Benő Kinga, Bokor Barna, Galló Ernő, Korpos András, László Csaba, Lőrincz Ágnes, Sebestyén Aba, Szélyes Ferenc, Tompa Klára, valamint Vajda Andrea/Horváth Kriszta, Nagy László/Szabó János Szilárd.

Köllő Kata

MEGLEPETÉS- CSEMEGE

Az ördög próbája. Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat

Meglepetés-előadást hirdetett idei évadjának műsortervében a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulata. A produkcióról már az évad elején lehetett tudni, hogy rendezője Radu Afrim lesz, de hogy mit fog színre vinni a társulatnál először dolgozó, különleges színpadi világokat teremtő, mondhatni excentrikus rendező – akit sokan szeretnek, de szinte ugyanannyian nehezen viselnek el –, azt nem.

A meglepetés-előadás mibenlétéről aztán fokozatosan hullott le a lepel. Először csak annyi derült ki, hogy mindenképpen valami kortárs szöveg lesz, aztán az is kitudódott, hogy nem egy már létező darabot szeretne színre vinni a rendező, más jellegű produkcióban gondolkodik, talán inkább a mozgásszínház területére kalandozik. Azok számára, akik izgalommal tekintettek elébe ennek az alakuló „csemegének”, a végső lepel csak a bemutatót megelőző sajtótájékoztatón hullott le a titokzatos produkcióról. A romániai színházi élet fenegyerekének tartott Afrim, úgy látszik, azt is tudja, hogyan kell felcsigázni az érdeklődést a munkái iránt, például azzal, hogy a saját Facebook-falára posztolt különleges hangulatú fotókat a próbákról előbb csak minimális információkkal ellátva, majd lassanként, a tudnivalókat csöppögtetve tárja fel.

Afrim február 25-én aztán előállt a farbával. A meglepetés-előadás címe *Az ördög próbája* (a román cím kifejezőbb: *Castigul dracului*) és az előzetes hírféleség ellenére kiderült, mégsem mozgásszínházi produkció. Van szövege, nem is akármilyen, a próbák során születtek meg a replikák, maguk a színészek „dobták össze”, majd a rendező és dramaturg munkatársai formálták „drámai szöveggé”; van története (helyel-közzel), van cselekménye (szintén helyel-közzel), és volt/van benne sok-sok játékkedv, no meg improvizációs gyakorlatokból véglegesült színpadi helyzetek. Persze, mindezt a felsorolást csupán én illesztettem ide, utólag, az előadás ismeretében. A valóságban annyi történt azon a bizonyos sajtótájékoztatón, hogy Afrim elmondta, hogyan is született meg a produkció, és miként zajlott a munka. Eszerint az előadás ötlete a rendezőé, ő hozta a történet magját, minden más a próbafolyamat alatt alakult ki, beleértve a szöveget, a történet további alakulását, és a figurák jellemét és számát is.

Az alapszituáció a következő: adott egy kisváros, amelyben egy gazdag vállalkozó él, akit Ördög Miklós Levente alakít, és aki Nicolae Ceaușescuval született egy napon, emiatt egész gyerekkora úgy telt el, hogy senki nem vett tudomást az ő születésnapjáról, mindenki az ex-diktátort ünnepelte, még ő maga is, hiszen pionírként folyton a vezért éltető verseket kellett szavalnia. Emiatt frusztrált volt egész gyermekkorában, és most, hogy a környék leggazdagabb embere lett belőle (bár inkább



Az ördög próbája. Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat. Fotó: Rab Zoltán

holmi kisstílű alvilági maffiózónak nevezhető, amolyan „bizsnicárnak”), elhatározza, hogy gyerekének, a kicsi Ricsinek hétéves születésnapjára emlékezetes bulit szervez, egy „komplett díszelőadást”, némiképp kárpótolva magát is a saját gyerekkori traumáért. Castingot hirdet, hogy a kiválasztott „szereplők” szórakoztassák majd a csemetéjét. Tétje is van a nagyszabású castingnak, hiszen az nyeri majd az általa felajánlott ötezer eurót, akit a fiacskája kiválaszt. Az előadás végi csattanó is erre épül egyébként.

Mi sem természetesebb, hogy egy ilyen alapanyag bőven beindítja a fantáziát, Afrim pedig, a saját ötletéhez híven, szintén castingot tartott a „szereposztás” előtt, kiválasztva azokat a színészeket, akikkel, úgy gondolta, meg tudja valósítani az elképzeléseit. Bár menet közben kissé módosult a csapat, a végeredmény a közös munkát tükrözi, annak minden előnyével, és némely hátrányával is.

A téma tehát adott volt, a kanavászt „már csak” be kellett népesíteni figurákkal, azokat helyzetbe hozni, a különböző szituációkat pedig jelenetekké turbózní, és máris kész az egész. Nyilván, nem ilyen egyszerű a dolog, de egy jó csapat sok mindenre képes, egy kísérletező kedvű rendező pedig úgy tudja irányítani a dolgokat, hogy mindenki meg legyen győződve: az ő ötletei is maximálisan hozzájárultak az előadás létrejöttéhez. Ötletekből pedig nem volt hiány. Amikor tizenöt színész elkezd improvizálni, jeleneteket fabrikálni, figurákat megtölteni élettel, az minden bizonnyal élményteli próbafolyamat lehet. Az előadáson meglátszik, hogy szabadjárá engedték a fantáziájukat, némelykor talán túlságosan is, igazi játéklehetőség volt ez mindenki számára. Nem véletlen, hogy idézőjelet használtam, amikor arról beszéltem, hogy Afrim szintén castingot tartott a szereposztás előtt, hiszen úgy vélem, akkortájt azt sem tudta még, hova alakul a történetmag, kik lesznek a szereplők, milyen figurák lépnek majd színre, mit mondanak, csak azt tudta, hogy a kiválasztott színészekkel akar dolgozni. Akik aztán, játékkedvük és tehetségük-képességük folytán alakíttgatták, duzzasztották a történetet, formát és jellemet adva a saját maguk által kitalált szereplőknek. Az sem véletlen, hogy a szereplők neve nagyrészt, némi eltéréssel, megegyezik a színészek nevével, és mindegyik figura hordoz valamit magában az illető színész habitusából is.

A szereplők különlegesebbnél különlegesebbek, egyik groteszkebb a másiknál, elrajzoltak, színesek és rendkívül komikusak – egyes színészek több szerepet is játszanak. Találkozunk a feltűnni vágyó, folyton sertepertélő Trendi Bözsével, a helyi Faipari Evangélikus Szaklíceum leánytagozatának helyettes tanárnőjével (B. Fülöp Erzsébet), László Xaba fő mozgásművésszel (László Csaba), az „elcseszett vidéki tánctanárral, aki a helyi Mezőgazdasági Szakiskolában traktoristákat tanít arra, hogyan vonszolják fel a seggüket a traktorra”, legalábbis Trendi Bözse zsűritag-kolléganője szerint, akivel folyton vitatkozik. Megismerkedünk Galló Levente, alias Tysonnal (Galló Ernő), aki „Magyarba” dolgozik egy avokádó-ültetvényen, és akiről a többiek azt állítják, hogy ő „Michael Jackson J. és Freddie Mercuráj” reinkarnációja; Barna atyával, „az alsódivorcási halmozottan hátrányos helyzetben lévő szórvány-magyarok lelki gondozójával” (Bokor Barna); Oszkár von Lust-tal, ex NDK-s pornószttárral, illetve Noszfival, a vámpírral (Meszesi Oszkár); Tisztaházy Theodóra fantommal (Nagy Dorottya), és sorolhatnám a további, a színészi karikírozó-kedv szülte figurákat. Mindenki a saját kis történetét gombolyítja, és próbálja megtalálni a helyét a nagy egészben, bár tulajdonképpen nincs is nagy egész, etűdök vannak, amelyek lazán kapcsolódnak egymáshoz. Az előadás három részből áll: a castingból, a születésnap bulira való készülési próbaszakaszból, és végül a születésnap show-val zárul a produkció. Paródia ez a javából, amelyben tobzódik a helyzet-, jellem- és nyelvi komikum, és amelyből árad a színészi energia és leleményesség.

Említettem, hogy az előadáson meglátszik, az alkotók szabadjára engedték a fantáziájukat, némelykor talán túlságosan is. Nem ártott volna egy kis mértékletesség, nem is a játékban, hiszen az felszabadító és szórakoztató, inkább a történetfűzésben, illetve a jelenetsorok összefűzésében. A próbák során valószínűleg újabb és újabb ötletek támadtak, az alapsztori kibővítése, a különböző mellékszálak beiktatása során aztán egyszer csak elszabadult a pokol, hogy hűek maradjunk a címhez. Lehetett volna kicsit gyomlálni, egy-két jelenetet lerövidíteni, vagy akár ki is hagyni, ugyanis sokkal feszesebb, ritmusosabb lenne az előadás ezek nélkül a kissé túlragozott részek nélkül, amelyek miatt néhány helyen kifulladás, leüled a produkció, és a paródia téje is veszít az erejéből.

Az ördög próbája. Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat. Fotó: Rab Zoltán



Az előadás feltehetően még alakul, ha pedig nem, akkor el kell fogadni így, ahogy van, és örülni egy sok nevetéssel és jókedvvel tarkított színházi estének, amelyen nagyszerű színészek parádézhatnak.

Az ördög próbája. Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat, 2014.

Rendező: Radu Afrim

Díszlettervező: Bartha József

Jelmeztervező: Cristina Milea

Koreográfus: Gavrilu Andrea

Zeneszerző: Vlaicu Golcea

Szereplők: Berekméri Katalin, B. Fülöp Erzsébet, Bokor Barna, Csíki Hajnal, Galló Ernő, Gecse Ramóna, László Csaba, Meszesi Oszkár, Moldován Orsolya, Nagy Dorottya, Ördög Miklós Levente, Ruszuly Ervin, Lőrincz Ágnes, Somody Hajnal, Szabadi Nóra.

Gyerekszereplők: Gergely Botond, Nagy László.

Kocsis Tünde

„ERŐS A SZERETET, MINT A HALÁL”

Johannes von Tepl: *A földműves és a halál*. Kolozsvári Állami Magyar Színház

2005-ben, amikor a țirgoviște-i Tony Bulandra Színház Kolozsváron vendégszerepelt, azzal az elhatározással ültem be a Mănuțiu által rendezett *A Titanic utasainak álmai* (Visele călătorilor de pe Titanic, 2005) című előadásra: nem fogom engedni, hogy különösebben hasson rám. Azért próbáltam ily módon tartózkodni, mert a rendező korábbi előadásai túlságosan tetszetek, egy-két jelenetük erősen megragadott, sőt letaglózott. A Titanic elcsépett témája – gondoltam – mi újat mondhatna? Elhatározásomhoz majdnem az előadás végéig – kis önelégült malíciával – tartottam magam, ám mielőtt a hajó végleg elsüllyedt volna a színpadon, minden nő veszettül egy-egy férfi nyakába ugrott, és szájon csókolta. És ez csak a kezdete volt a haláltáncú fajuló jelenetnek: a nők tovább szaladgáltak, és válogatás nélkül – ki hogy érte, ki kit ért el – mindenkit szájon csókolnak. A jelenet képileg és hangilag is olyan dinamikussá és intenzívvé, egyben katartikussá fokozódott, hogy megadtam magam.

2014-ben „csupán” azzal a kíváncsisággal ültem be a kolozsvári színház *A földműves és a halál* című Mănuțiu-előadásra, amellyel a színházkedvelők képesek akár évekig, tucatszámra nézni az előadásokat, hogy bár egy érvényes gondolatot, őszinte gesztust találjanak, megkönnyebbüljenek egy jót nevetve vagy némán könnyezve, és kitágult érzékekkel, új kérdésekkel hagyják el a „bűvös varázsdobozt”.

Az előadás tere elidegenítő: (már megint) egy steril műkörnyezet, egy giccses fényekkel felszerelt TV-stúdió, egy nyomulni, manipulálni akaró médium közege.

Majd megjelennek a furcsa kinézetű, teátrális mozgású, szokatlan hangú „halál-karakterek”, akik éppen bizarrságuk miatt nem segítenek abban, hogy ez a kezdeti tartózkodás gyorsan felszámolódjon. Az elejétől feltűnik viszont, hogy a főszereplő K showman, a híres tévésztár és producer (Dimény Áron), aki a beharangozás szerint Johannes von Tepl tizenötödik századi német szerző *A földműves és a halál* című írására építi valóságshow-ját, és az előadás végére el fogja dönteni, hogy véget vessen-e saját, a felesége halála után értelmét veszített életének, a többiektől eltérően a mi nyelvünkön, sőt, látszólag őszintén próbál beszélni.

Hogy mit mond, az, noha sokszor hallható és érthető, folyamatosan – vagy a középkori misztériumjátékból kiemelt szöveg nehézkessége miatt, vagy a színpadi cselekvések, játékok, esetleg az olykor a kelletténél gyorsabb szövegmondás miatt – nem követhető. A látvány és a hangzásvilág viszont busásan kárpótolja mindezt, annyira, hogy megállapítható: Mănuțiu rendezése nem egy



A földműves és a halál. Kolozsvári Állami Magyar Színház. Fotó: Biró István

szövegcentrikus előadás – de miért is kellene annak lennie? A mozgás, a hangok, a szereplők közti kapcsolatok, a színészi játék intenzitása és kifejezőereje mellett a szöveg csak egy, és már-már mellékes a számos egyéb megnyilvánulási forma között, egészen az előadás végéig, ahol viszont kellő összeszedettséggel, alapossággal és súllyal ejtődnek ki a szavak. Nem véletlenül itt hangzik el – egy színházi csoda¹ kíséretében – a Biblia néhány csodálatos passzusa, köztük a következő: „Bizony, erős a szeretet, mint a halál, legyőzhetetlen a szenvedély, akár a sír. Úgy lobog, mint a lobogó tűz, mint az Úrnak lángja. Sok víz nem tudja eloltani a szeretetet, folyók sem tudják elsodorni...”²

Hogyan érdemes beszélni a halálról, és miként eredményes az erről szóló diskurzus? Mindenképpen az élet élhetősége, szépsége felől közelítve. Mănuțiu jelen előadása (is) jól átgondolt, íves szerkezetű, fegyelmezett műalkotás, amely a formai és stilisztikai sokszínűség ellenére egységes nyelven szólal meg, és mindennek megvan benne a pontos helye, még a „spontán” jeleneteknek is, melyek igen jól ellenpontoszzák az előadás kidolgozottságát. A halál-karakterek táncai és játécai például teljes kidolgozottságot mutatnak, de az élő kameravágások minden előadáskor picit másképpen mutatják a színjátékot. A „játék a játékban” motívum is flexibilisebbé teszi a történet időbeliségét, és egyes szerepek több alakváltozathoz, játékformához, lehetőséghez jutnak így. Mintha az előadás számos kötött pilléren állna, amiket olykor beépített kiskapuk, szelepek tesznek nyitottá, hogy ott a spontaneitás, sőt, a véletlenszerűség³ szabadabban megnyilvánulhasson.

A főhős, miközben magában vívódik a halál kérdésével, bátran és kíváncsian néz szembe, konfrontálódik és perlekedik a halál megtestesült alakjaival, igaz, a megannyi, szám szerint tizenhét Mefisztó

¹ Hogy ez miben áll? Maradjon titok az olvasó előtt, és tárujon fel a „csoda-élménye” a (majdani?) néző előtt.

² Énekek éneke 7,6–7.

³ „A véletlen az ihlet »földalatti« pillanata, de nem az ihlet sötét ellenlábását, sokkal inkább a magvát képviseli; azt nyilvánítja ki, hogy valami szükségszerűvé vált a műben, de nem találta a »természetes« utat a lehetséges felé, ezért vállalta a véletlenszerű megmutatkozás kockázatos útját.” Mihai Mănuțiu: *Aktus és utánpótlás*. Kolozsvár, Koinónia, 2006, 137.

nem tűnik ijesztőnek, vadnak, veszélyesnek, agresszívnek. Épp ellenkezőleg, inkább szelídek, felszabadultak, játékosak, bohókásak, bohócosak, inkább csábosak és szimpatikusak. De miért is kellene a Halál ijesztő és agresszív legyen? Megannyi esetben épp a haldokló adja át magát a „végzetnek”. Nem kizárt, hogy először mi magunknak kell elfogadnunk a halál gondolatát és közeledtét, majd mi magunknak kell „rábólintanunk”, hogy vihesse, vigye az „úgynevezett lelkünk” (Szilágyi Domokos).

Dimény Áron műsorvezetői szerepében nehezen megragadható: miközben a szeretett személy elvesztése és saját maga elvesztődése között imbolyog, olykor őszinte és erős állapotot, máskor szétszórt vagy visszafogott jelenléte közvetít, akár egy fogathajtó, aki hol erősen a lovak közé csap és vágat (irányítja, rendezi a stábot, a műsort), máskor meg teljesen elengedi a gyeplőt (elvesztődik magánügyeiben, vívódásában). Kiemelten szép jelenet, amikor a Lerongyolódott Halál (Györgyjakab Enikő) mozgásával, táncával be akarja kebelezni a kiszemeltet, de folyton kicsúsznak egymás öleléséből. A hármas női énekar is (Györgyjakab Enikő, Kató Emőke, Vindis Andrea), mind a hang, mind a mozgás, mind pedig a jelmez kifejezőereje által – meggyőzően jeleníti meg a halál csáberejét.

A zenei igényesség és műfaji sokszínűség az egész előadásra jellemző. Kiemelten szép tonalitása, összhangzása van az *A Filettához*⁴ hasonló férfikórus énekének; a steril környezetben meglepő, de tartalmilag találó az újra és újra megjelenő népi dallamvilág, illetve felszabadító Balla Szabolcs beatboxa és az erre lendületeset rappelő halál-alakok tánca.

A történet rejtett szála is kiderül a kamerák mögötti kulissza-játékokból. Eszerint K showman nemcsak egyedül szenved. Egy hölgy (Kézdi Imola) mindent elkövet, hogy a főhős ne legyen öngyilkos. Ő a kedvesét féltő szerető, aki még azt is bevallja, hogy ő ölte meg a feleséget. De hát ki hallja ezt meg az élet-halál harcok zajában? A kedvesnek durvább eszközökhöz kell nyúlnia, hogy magára vonja a figyelmet, és oldja saját gátlásait, szenvedését: leissza magát. A folyton a kamerák elé álló, avagy a főhőssel beszélni akaró, önmagán uralkodni képtelen részeg nő ugyancsak egy remek ellen-

⁴ Egy hagyományos népi, korzikai dallamokat éneklő férfikórus.

A földműves és a halál. Kolozsvári Állami Magyar Színház. Fotó: Biró István



pont a megtervezettséget, kidolgozottságot, maximális fegyelmet, összeszedettséget követelő tévés stáb világában. Ennek a nőnek – aki maga is egy halál-alakot jelenít meg, és milyen sokatmondó, hogy éppen a Beszélő Néma Halált – a legtragikusabb a sorsa, hiszen ő már saját tettének áldozata, miközben a tévésztár „még csak” a tényleges és tetteles áldozathozatal előtt áll.

A Halál Ceremóniamesterét Váta Lóránd alakítja, aki ebben az előadásban is meglepi a publikumot, most többek között merész hang-zsonglőrködéssel deríti a kedélyeket. Váta előadásmódja (általában) olyan, mint egy kötéláncosé – a néző élvezi, de egyben félti is, nehogy merész gesztusaival, erőteljes és kitartott színészi jelenlétével, lendületével, játékával a ripacskodás hálójába zuhanjon. Ebben az előadásban bravúros játékával nem lóg ki a sorból, talán azért is, mert a halál-alakok egységes stílusban megformáltak, és erős játékkal, jelenléttel bírnak.

Az előadás mozgásbeli (Vava Ștefănescu), hangzásbeli (Șerban Ursachi), díszlet- és jelmezbeli (Adrian Damian), színészi illetve rendezői kidolgozottsága és összhangja tapasztalt és nem először együtt dolgozó alkotócsapatról tanúskodik, beleértve Visky András dramaturgot és a kolozsvári társulatot.

Hogy sikerült-e az ezerarcú Halálnak elbűvölnie K showmant, csak egy az előadás során felmerülő kérdések közül.⁵ Ugyanilyen jogosan merülhet fel például az is, milyen értelemben lehet a Földműves K showman? „Csupán” a szeretett lény elvesztése és a senkit ki nem hagyó halállal való szembesülés miatt azonosul e két entitás, a tizenhatodik századi fiktív alak és a huszonegyedik századi médiaguru? Vagy azért is, mert mindketten önmagukkal vívódnak, önmagukon dolgoznak? Művelni nemcsak a földet lehet, hanem saját szellemünket, lelkünket is. A saját élet (lehet) az egyetlen igazi termőföld.

Johannes von Tepl: *A földműves és a halál*. Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2013.

Rendező: Mihai Măniuțiu

Fordító, dramaturg: Visky András

Dalszövegek: Jónás Tamás, Visky András

Díszlet- és jelmeztervező: Adrian Damian

Zeneszerző: Șerban Ursachi

Koreográfus: Vava Ștefănescu

Szereplők: Albert Csilla, Balla Szabolcs, Csutak Réka, Dimény Áron, Farkas Loránd, Györgyjakab Enikő, Imre Éva, Kató Emőke, Kántor Melinda, Kézdi Imola, Laczó Júlia, Marosán Csaba, Orbán Attila, Sigmond Rita, Sinkó Ferenc, Varga Csilla, Váta Loránd, Vindis Andrea, Viola Gábor.

⁵ „(...) meg vagyok győződve afelől, hogy aki jó a szakmában, az rendelkezik a befejezetlen előadás vállalásának bátorságával. Hiszen az előadás sohasem lehet befejezett. Annak a néző tudatában kell beteljesednie. Van, amikor éveken át gazdagodik egy produkció, elmélyül, a nézővel való kontaktusaiban felleli a maga határozottabb kontúrait. Az igazi előadást nem a rendező, a néző fejezi be.” Mihai Măniuțiu: *Aktus és utánpótlás*. Kolozsvár, Koinónia, 2006, 171.

Lovassy Cseh Tamás

DÉMONOK A NAPPALIBAN

Lars Norén: *Démonok*. Jolly Színház – Artimo Társulat, Kolozsvár

Hogy mi a baj a világgal, arra sokan, sokféle módon igyekeztek már választ adni. Időről időre a színház is megpróbál lehetséges magyarázatokat adni, nemkülönben a filmművészet vagy az irodalom. A globális gazdasági helyzet, a politikai játszmák vagy az igazságtalan társadalmi berendezkedés mind ott szerepelnek a felsorolható gondok között, és az előbbiekkal legalább annyira egyenrangú az a vélekedés is, miszerint minden probléma eredőjét a családban mint a legkisebb társadalmi egységben kell keresni. Erre mutat rá a német nyelvterület egyik legismertebb filmrendezője, Michael Haneke, amikor *A fehér szalag* című, számtalan díjat nyert alkotásában arról beszél, hogy a huszadik századi nagy világégések és pusztító eszmék kútforrása a német családmódel volt, maga elfojtásaival és latens agressziójával. Szintén a családot és az annak keretein belül felbukkanó feszültségeket vizsgálta Thomas Vinterberg a *Születésnap* című filmjében (2011-ben a Kolozsvári Állami Magyar Színházban Robert Woodruff alkalmazta színpadra), Edward Albee amerikai drámaíró pedig a *Nem félünk a farkastól* című, világszerte játszott drámájában mutatja be két házaspár magánéletét, kegyetlen őszinteséggel és nyerseséggel. Ez utóbbi színpadi szöveghez és a benne rejlő színpadi szituációhoz kísértetiesen hasonlít Lars Norén svéd drámaíró, költő, író *Démonok* című drámája, melyet még 2013-ban mutatott be a kolozsvári Jolly Színház és az Artimo Társulat Răzvan Mureșan rendezésében.

A produkció nemcsak azért különleges, mert kegyetlenül nyers nyelvezetével csontig hatol a vizsgált problémába, a családon belüli férfi–nő viszonyba, hanem azért is, mert az erdélyi színházi életnek egy komoly hiányosságát pótolja azzal, hogy régi hagyományokat felelevenítve, lakásszínházi keretek között mutatja be Lars Norén darabját. A Donát negyedbeli Balzac utca 13. szám alatt egy rendezett, polgári lakóház található. A bejárati ajtón belépve, mintegy harminc-negyven férőhelyes nézőteret látunk meg, majd kisvártatva szembetűnnek a falak mentén végigfutó könyvespolcok, az ízléses ülőgarnitúra, az emeletre vezető lépcső, a távolabb elhelyezkedő konyha, erkélyajtó és így tovább. A szokatlan játéktér bensőséges hangulata végig meghatározza az előadás atmoszféráját, majd amint feltűnnek a szereplők, és bepillantást nyerünk két család többé-kevésbé közösen eltöltött estéjébe, könnyen úgy érezhetjük, hogy egy háromdimenziós, vérezen komoly valóságshow szereplői lettünk.

Legelőször Katarinát (Györgyjakab Enikő) pillantjuk meg, aki láthatóan otthonosan érzi magát, és mintha várna valakire. Kisvártatva csakugyan hazaérkezik Frank (Radu Lărgeanu), a jól öltözött férj, aki üdvözlő feleségét, kényelembe helyezi magát a bőrkánpén, és társalogni kezd élete párjával.

Mindeddig azt gondolnánk, hogy egy klasszikus családdal van dolgunk, ahol minden a legnagyobb rendben van. Az elhangzó párbeszédéből azonban lassan, de biztosan kibontakozik az elfojtott agresszió, az emberi kegyetlenség és az egymás jelenlététől ingerültté váló emberek ideggyengesége. A látszólagos családi idill hamar szertefoszlik. Ezt a szereplők folyamatos alkoholfogyasztása is elősegíti. Egymás verbális inzultálása láthatóan izgatja a feleket, sokszor a kegyetlenkedés és szexuális közeledés is keveredik gesztusaikban, mielőtt azonban végképp elfajulnának a dolgok, Katarina és Frank elhatározza, áthívják szomszédaikat egy rövidke, esti összejövetelre. Jenna (Alexandra Tarce) és Tomas (Miron Maxim) rövidesen meg is érkeznek Frankék nappalijába, és ismét egy konszolidált, polgári idillnek lehetünk szemtanúi. A szomszéd házaspár otthon hagyta a gyermekeit, ezért Jenna a szokásosnál is idegesebb. Ezt leszámítva azonban úgy tűnik, minden a legnagyobb rendben van: szoba kerül a munka, a mindennapi élet ügyes-bajos dolgai, aztán lassanként újra kibújik a szög a zsákból. A vendéglátók nem bírják ki, hogy vendégeik előtt ne szóljanak be egymásnak. Célzásokat tesznek egymás alakjára és jellemére vonatkozóan, Jenna és Tomas pedig nem tudnak mit kezdeni a kialakult helyzettel: zavarukban megpróbálják terelni a témát, és közben maguk is beszélnek az alkoholfogyasztás csapdjába.

Lassan minden néző számára egyértelművé válik, hogy a vendégségbe hívott házaspár magánélete sem zökkenőmentes, azzal a különbséggel, hogy ők nem mennek bele azokba a kicsinyes játszmákba, amiket Frank és Katarina oly előszeretettel űznek. Kibeszéletlen konfliktusok azonban szép számmal akadnak köztük is. Ezek szinte észrevétlenül kerülnek felszínre: a néző egyszer csak azon kapja magát, hogy egy veszekedés vagy összefeszülő férfiak konfliktusának kellős közepében találja magát. Egy idő után – talán azért is, mert az előadás kissé hosszúra sikeredett – nyomasztóvá válik a légkör, az ember pedig legszívesebben menekülne a kezdetekkor még otthonosnak tűnő családi házból.

Györgyjakab Enikő szuggesztív játéka meghatározó színfoltja az előadásnak. Alig tűnik fel, hogy a Kolozsvári Állami Magyar Színház művésznője nem az anyanyelvén játszik, erős színpadi jelenlétével kiemelkedik a többi színész közül. Radu Lărgeanu Frankje egy látszólag rendezett, ugyanakkor az összeomlás szélén álló figura, aki tényérbemászó stílusával hozza zavarba a többi szereplőt. Alexandra Tarce meggyőzően alakítja a számtalan komplexustól szenvedő családanyát, míg Miron Maxim Tomasa olyan férfi-figura, aki noha boldogtalan felesége mellett, képtelen elhagyni őt. E zavaros viszonyok közepette nem csoda, hogy az előadás végére szertefoszlik minden reményünk arra vonatkozóan, hogy a két család meglegeli a belső békét, és harmonikusan élnek majd tovább. A szemünk előtt végbemenő erőszak-jelenet valamint a szűnni nem akaró nyelvi kegyetlenkedések csak a teljes összeomlás felé vezetnek, amely végén már-már megváltásként hat az előadás végét jelző sötétség. Az események olyan közel történnek hozzánk, és olyannyira elviselhetetlenek a rendezett, polgári ház terében, hogy elkerülhetetlen a kérdésfelvetés: vajon a szűkebb-tágabb környezetünkben ismerünk-e olyan társas kapcsolatokat, amelyek a Lars Norén drámájában bemutatott situációkat eredményeznek? Ha őszintén válaszolunk a felvetésre, talán rájövünk, hogy a négy kolozsvári színész által eljátszott történet véresen komoly napi aktualitás, amely egyszerre szól az egymás el nem fogadásáról, a családon belüli tolerancia fontosságáról, az elfojtott agressziók életveszélyes voltáról, a beszélgetések nélkülözhetetlenségéről, valamint a tényről, miszerint az ember életében szükség van arra a belső erőre, ami lehetővé teszi egy nem működő kapcsolat lezárását. Noha sokan haragudhatnak Norénra, amiért demitizálja a házasság szentségét, a *Démonok* című előadás mégsem valami ellen, hanem valamiért készült: azért, hogy merjünk kritikusak lenni önmagunkkal és saját, családon (vagy egy adott kapcsolaton) belüli helyzetünkkel. Mert a társadalmi problémák mindig az alapoknál kezdődnek, és ha azokat sikerülne megoldani, már nem is lenne annyi baj a világban.

Lars Norén: *Démonok*. Jolly Színház – Artimo Társulat, 2013.

Rendező: Răzvan Mureșan

Jelmeztervező: Radu Lărgăanu

Szereplők: Alexandra Tarce, Györgyjakab Enikő, Miron Maxim, Radu Lărgăanu.

Démonok. Jolly Színház – Artimo Társulat, Kolozsvár. Fotó: Biró István



Deák Katalin

ÜVEGFAL ELŐTT ÜLÜNK

Szophoklész: *Oidipusz*. Tomcsa Sándor Színház – Udvarhelyi Táncműhely, Székelyudvarhely

Sorin Militaru immár harmadik alkalommal dolgozik a székelyudvarhelyi társulattal. Korábban a *Sirályt*, majd az *Elektrát* láthattuk a rendezésében. A Tomcsa Sándor Színházzal és az Udvarhelyi Táncműhellyel közösen létrehozott *Elektra* színpadi világát a prózai színház és táncszínház találkozása határozta meg, akárcsak az *Oidipuszt*, amelyben a hivatásos színészekkel és a táncosokkal középiskolás diákok játszanak együtt a színpadon.

Oidipusz (Barabás Árpád) a korláton lebeg. Kifulladásig végzi a tornagyakorlatokat. Iokaszté (Mezei Gabriella) női magazint lapozgat. Felettük a Szfinx (Jakab Orsolya) énekel. Párhuzamos cselekvések képével indít az előadás. Időt hagy a nézőnek, hogy ebben a decentralizált játéktérben szabadon választhassa ki a saját fókuszát. A Karvezető megafonból felhangzó figyelmeztetésére azonban mindannyian felfigyelünk. *Pusztul a város!* – ismétli többször. *Melyik város?* – joggal kérdezhetünk vissza, és talán jól járnánk, ha így folytatnánk: *a miénk?*

Mit jelent Kreón Delphoiba küldése az adott történelmi pillanatban?¹ – kérdezi Karsai György (az új fordítás egyik szerzője) *Oidipusz és Kreón* című tanulmányában. Az irodalomtörténeti vonatkozástól a színházhoz közelítve ez a kérdés a következőképpen hangozhatna: *Mit jelent Kreón Delphoiba* küldése nekünk ebben a pillanatban? Saját színházi kultúránkkal való szembenézésként, és nem a Szophoklész szövegével szembeni tiszteletlenségként értelmezhető a kérdés: meg tudja-e szólítani a mai nézőt egy 2500 évvel ezelőtti történet, színházi alkotókként képesek-e közel hozni saját világunkhoz az *Oidipusz*-történetet? Arra törekedtem, hogy ha az a színész kezébe kerül, azonnal érthető legyen, és ne szoruljon magyarázatra² – vallja Térey a dráma új fordításáról. Az aktualizált szöveg azonban önmagában képtelen megmenteni a színházi előadást. Ahogyan az *Oidipusz* fordítói újraértelmezik az olvasói szerepkört, úgy az előadás létrehozói számára is kikerülhetetlenné válik a néző helyének meghatározása a színpadi történésben: magyarázatra szorul-e a történet, ha a néző elé kerül?

¹ Karsai György 2010: *Oidipusz és Kreón*

<http://www.holmi.org/2010/12/karsai-gyorgy-oidipusz-es-kreon> Utolsó letöltés: 2014. 04. 27.

² Darvasi Ferenc 2010: *Kétszer ugyanolyan könyvet még soha nem irtam*. (Beszélgetés Térey Jánossal)

<http://www.barkaonline.hu/beszelgetesek/1575-beszelgetes-terey-janossal> Utolsó letöltés: 2014. 04. 27.

Szophoklész szövege jelentős dramaturgiai változásokon ment át az alkotói folyamat során. Habár a bemutatót megelőző videóban elhangzik, hogy *nem csupán helyhiánnyal küszködnek*, de *elegen sincsenek egy ilyen darabhoz*,³ az előadás olyan szereplőkkel is találkozunk, akik az Oidipusz-történetben ugyan szerepelnek, de Szophoklész szövegében nem. A Szfinx, amely korábban rettegésben tartotta Théba városát, elpusztult, amikor Oidipusz megfejtette híres feladványát. Militaru értelmezésében azonban az előadás ideje alatt végig a palota felett őröklik. Ugyanezzel a döntéssel találkozunk Laiosz esetében is. A megölt király „láthatatlanul” kíséri végig Oidipusz szenvedéstörténetét. A két áldozat tehát visszatért, és akárcsak a közönség, úgy nézik végig az eseményeket.

Olyan világ ez, amelyben a Pap már nem jelenik meg. Bár a hiányzó szereplő kihagyhatatlan replikáit átveszi a Karvezető (László Kata), itt nincs szükség a vallási intézmény képviselőire. Az előadás díszlet- és jelmezrendszere úgy működik, mint a mindennapjainkban. A palota – zuhanykabinjával és bőrkanapéjával – bárki otthonát jelentheti. Laiosz szelleme öltönyben és cylinderben sétál ebben a térben. Teiresziasz (P. Finczski Andrea) és az őt vezető kisfiú jelmeze idegenül hat ebben a mai anyagokból teremtett világban. A jóslatot hozók mintha más időből érkeznének hozzánk, mintha a 2500 évvel ezelőtti jövődőlést hallanánk Teiresziasztól, amely a többi – időben hozzánk közelebb álló – szereplő számára végzetes is lehet. Az előadás jelmezvilága a két kor anyaghasználatának egymás mellé helyezésével létrehozza azt az időt, amelyben a mostani és az akkori világ együttesen jelen lehet.

Oidipuszt a rendezés megfosztja királyi rangjától. Az előadás címéből is hiányzik a *király* megnevezés. A címszereplő társadalmi rangjától függetlenül áll most előttünk. Ez a rendezői döntés a király helyett az embernek ad teret. A színészi játék is ez irányba tart. Nincsenek eltúlzott, teátrális gesztusok. A mozdulatokat a természetesség jellemzi. Oidipusz és Kreón, illetve Oidipusz és Lokasz-

³ *Oidipusz király Udvarhelyen*. Erdélyi Magyar Televízió, 2014. 04. 17.

<http://www.erdelyi.tv/hirek/oidipusz-kiraly-udvarhelyen> Utolsó letöltés: 2014. 04. 27.

Oidipusz. Tomcsa Sándor Színház – Udvarhelyi Táncműhely, Székelyudvarhely. Fotó: Balázs Attila





Oidipusz. Tomcsa Sándor Színház – Udvarhelyi Táncműhely, Székelyudvarhely. Fotó: Balázs Attila

té kettős jeleneteiben is az apró gesztusrendszer kidolgozottságát figyelhetjük meg. Ezt a játéktípust ellenpontoszza a kar tánca, amely nem egyéneket, hanem tömeget jelenít meg – a táncosok ugyanazzal az erőteljes mozdulattal fejezik ki a viszonyulásukat az adott színpadi történéshez.

A párbeszédeket voice-overen halljuk. Mindez eszünkbe juttatja a valóságshow-k világát, hiszen nézőtéri székünkben ugyanúgy kukkolunk, akárcsak otthon a tévé előtt. Az üvegfal kétszeresen elzárja tőlünk az eseményeket. Hiszen a színpad és nézőtér közti határvonal mellé újabb elválasztás kerül – így a sötétben történő leskelődés is hangsúlyozottabbá válik. Ha azonban az előadás valóban ezt az érzést akarja kiváltani bennünk, hiányérzettel maradunk, és arra gondolunk, hogy még számos eszköz áll rendelkezésére. Azt is el tudnánk képzelni, hogy palotában akár cameramanek is szaladgáljanak, és mi vetítövásznon kövessük Oidipusz szenvedéseit. De a kíváncsiságunk felerősítésére természetesen még számos lehetőség lenne. A példa mindössze annak az útnak a továbbgondolására vonatkozik, amely újradefiniálná az előadás színészi és nézői szerepköreit, de amelyet az alkotók sajnos nem jártak végig.

Oidipusz háza üvegbúra. Ez védi őt és lokasztja a várost pusztító szörnyű járványtól. A betegség a népé, amelynek a falakon kívül kell maradnia. Kívül vagyunk mi is, nézők, csakhogy nem a néppel együtt, akiktől elválaszt bennünket a nézőtér és a színpad közötti határvonal. Közel kerülhetne hozzánk ez a színpadi történés, ha az előadás minden eszközével erre törekedne.

Annak ellenére, hogy – a drámai szerkezet szerint – Oidipusz önvakítását követően Kreónnak kellene a trónra kerülnie, a palotát a nép foglalja el. Az előadás záróképében tehát megszűnik az egyén és a társadalom közti távolság. A nép számára nem reménytelen ez a kép, hiszen az ember mégiscsak kezébe veheti sorsát. A végén azonban a néző, akinek az előadás ideje alatt az a szerep jutott, hogy kíváncsként leskelődjön a sötétben, Oidipusszal együtt újra kirekesztett marad.

Szophoklész: *Oidipusz*. Tomcsa Sándor Színház – Udvarhelyi Táncműhely, 2014.

Rendező: Sorin Militaru

Dramaturg: Demeter Kata

Díszlet- és jelmeztervező: Bianca-Imelda Jeremias, Márton Rita

Zene: Ovidiu Iloc

Koreográfus: Bezsán Noémi

Szereplők: Antal József, Barabás Árpád, Dunkler Róbert, Jakab Orsolya, Kacsó Balázs, László Kata, Mezei Gabriella, Nagy Csongor Zsolt, P. Fincziski Andrea, Tóth Árpád; valamint a Kar: Antal Csaba, Antal Katalin, Dénes Gergely, Faluvégi Erzsébet, Hajdó Lóránt, Joó Renáta, Kányádi György, Kiss-Ferenczi Sára, Osváth Ildikó, Pap Ildikó, Sipos Réka, Varga László, Varga Márta.

Oidipusz. Tomcsa Sándor Színház – Udvarhelyi Táncműhely, Székelyudvarhely. Fotó: Balázs Attila



Kricsfalusi Beatrix

PÁTOSZBÓL NEM LESZ KATARZIS

Szophoklész: *Antigoné*. Csokonai Nemzeti Színház, Debrecen

Ráckevei Anna a debreceni Csokonai Színház igazgatói posztjára benyújtott pályázatában figyelemre méltó és bátor módon „antik évadot” hirdetett: becsülendő ez mifelénk, ahol a színházak éves műsortervének összeállításában a teljes esetlegesség mellett többnyire nem-színházi (irodalmi, közművelődési, közoktatási, gazdasági, közönség szervezési stb.) szempontok érvényesülését lehet felfedezni. A tematikus évad különösen annak fényében tűnik bátor vállalkozásnak, hogy tudható volt, az új vezetés energiáit egy átlagos igazgatóváltásnál jóval nagyobb mértékben emésztí majd fel a társulatépítés. Abban ugyanis – ez immáron hatástörténeti tény – a Csokonait hét éven keresztül vezető Vidnyánszky Attila Debrecenben nem jeleskedett: a ház prózai arculatát arra az öt-hat Beregszászról magával hozott színészre alapozta, akiktől a Nemzeti igazgatójaként sem kívánt megválni. A Vidnyánszky formanyelvét – a lehetőségek hiánya, vagy ki tudja, mi miatt – inkább kevésbé, mint többé elsajátító oszlopos tagok mellé jórészt pályakezdők szerződtek. Belőlük ütőképessé társulatot kovácsolni úgy, hogy végre a középgeneráció is a fejlődését előmozdító feladatokat kapjon és a fiataloknak a diplomaszerezéssel lezárultnak aligha nevezhető képződése is folytatódjék, tematikus megkötések nélkül is embert próbáló feladat.

Anca Bradu debreceni *Antigoné*-rendezése ebben a kontextusban helyezhető el. Horațiu Mihaiu vizuális koncepciója teljes mélységében használja a teret: a többnyire természetes anyagok (fakéreg, kenyér, gyertya, búzakalász, kő) által dominált horizontális színpadképből kimagaslik egy középre állított, alul átjárható emelvény, a jelzésértékű fehér timpanonjától eltekintve átlátszó palota. Iszméné (Szakács Hajnalka) tétova, törekeny alakja e mögött, a színpad hatalmas hátsó ajtajában bukkan fel, a dinamikus Antigoné (Újhelyi Kinga) pedig a nézőtér közelében elhelyezett faháncskupac alól mászik elő. Újhelyi Antigonéja már az első jelenetben is leginkább egy őserőtől hajtott, túlmozgásos eszelősnak tűnik, aki csak dühösebb lesz attól, hogy testvére igyekszik jobb belátásra bírni őt.

Bradunak szemlátomást nem jelentett kihívást azon töprengeni, hogyan is lehetne manapság megszólaltatni egy, a maitól radikálisan eltérő színházi hagyomány archívumául szolgáló művet, hanem gond nélkül beleillesztette a jelen magyar színházának domináns nyelvébe: a pszichológiai realizmus illúzióját keltő játékmódba. Ezt természetesen nem azért találom problematikusnak, mert a színrevitel nem az „eredeti” előadásmód historizáló, ám voltaképp történetietlen rekonstrukciójára törekszik. A gond az, hogy a pre-dramatikus színházkonceptió szerint az alakok leginkább diskurzusszólamok hordozóiként foghatók fel, ezért a replikáik és tetteik pszichológiailag és érzelmileg nem

eléggé motiváltak. Ezt a hiányt Bradu rendezése a túlfűtött érzelmek teátrális túljátszásával kompenzálja: így lesz Antigonéból kvázi futóbolond, Kreón hatalmának nagysága pedig leginkább abban nyilvánul meg, hogy Jámbor József mindenkiel hangosan kiabál. A megszólalások érzelmi telítettsége szinte csak a kar és (talán a hírnökök) esetében oldódik, hiszen a koreografált mozgás (Mălina Andrei munkája) megszakítja a testbeszéd és az affekciók között tételezett közvetlen folytonosságot.

Bradu családi pszichodráma radikálisan depolitizálja Szophoklész szövegét, gyakorlatilag eltüntetni annak jog- és állambölcseleti, valamint hatalomtechnikai vonatkozásait. A pátosz előállítására koncentrált előadásból aligha derül ki, hogy Antigoné és Kreón összeütközésének alapja a normaként elfogadott, szentesített törvények és az államhatalom írott törvényei, azaz az igazságosság és törvényesség között nyíló szakadék, vagy, hogy Haimón és Kreón vitája voltaképp a demokratikus és autokratikus világrend („Nem állam az, mely egy ember tulajdona.”) csatája. Az összetett politikai utalásrendszer a patriarchális uralkodó és a politikai térből kirekesztett, a hatalommal mégis karakánul szembeszálló nő konfliktusára korlátozódik. Ugyan a patriarchális világrend a Kreón tragédiájával végződő darabban megbukik, ám Anca Bradu rendezésében újólág szárba szökken, amennyiben a férfiuralommal konzekvensen dacoló autonóm nőt a patriarchális diskurzus rendjébe illeszkedve bajkeverő örültnek nyilvánítja. (Az előadásban Kreón de facto örültnek nevezi a testvérpárt, holott a szöveggönyv alapjául szolgáló Mészöly Dezső-fordításban a görög kifejezés jelentésgazdagságát árnyaltabban visszaadó „eszét vesztette” fordulat áll, ami egyaránt jelenthet bolondot és olyan embert is, aki nem józan, nem megfontolt.)

Újhelyi hozza a padlástérben rejtőzködő (itt a föld alól előbújó) örült nő sztereotip figuráját: elméje megbomlásának jeleként először dudorászva hallgatja Kreón dörgedelmes ítéletét, de a testvéri szeretet iratlan törvényéről szóló eszmefuttatását már „dalban mondja el”. Egy váratlan, bár az eddigiekből esztétikailag konzekvensen következő fordulattal az előadás a spektakuláris és hamis pátosz műfajába, vagyis musicalbe megy át. A kezdetektől a színpadon lévő – egyébként kiváló – zenekartól kísérv a kar Haimónnal (Kiss Gergely Máté) az élén tánckarrá változik, de akadnak kézi reflektorral

Antigoné. Csokonai Nemzeti Színház, Debrecen. Fotó: Máthé András





Antigoné. Csokonai Nemzeti Színház, Debrecen. Fotó: Máthé András

gondosan megvilágított szólisták is, akik úgy tesznek, mintha ismernék a kontakttánc alapjait. A katarzis itt nem az esztétikai tapasztalat eseményyszerű következménye, hanem egy formális geg: a buli után kézi permetezőből szórják a népre, akik utána annak rendje és módja szerint megtisztulva, átöltözve távoznak a mába. Az előadás talán egyetlen valóban megrendítően szép képe a hatalmát veszített Kreón törpévé zsugorodása az óriás gólyalábakon imbolygó kísérteties Haimón mellett.

Nyilván nem mérvadó, mégis érdekes tény, hogy az előadást történetesen a Deszka Fesztivál egy délelőttjén volt alkalmam megtekinteni néhány szakmabéli és több száz, a polgári illúziószínház ábrázolási és befogadási szokásrendjét egészen nyilvánvalóan nem ismerő tizenéves társaságában (akik, viselkedésükön úgy tűnt, koncerteken szocializálódtak: amikor az előadás megkezdésének jeleként elsötétült a tér, biztató füttykoncertbe kezdtek, éppúgy, mint amikor a permetező-katarzis jelenetben a meztelen felsőtestű kar vetkőzés-gyanúsan veti le derekáról a lepedőnek látszó alsóruházatot). Mivel a megrendüléshez szükséges átváltási műveleteket csak a polgári illúziószínház kódrendszerének birtokában lehetett elvégezni (ti. akkor, amikor a legzaklatottabban szaladgálnak, a lehangosabban kiabálnak, miközben szenvedő arccal néznek), ők e kód hiányában a legpatetikusabbnak szánt részeknél rendre hangos kacagásban törtek ki.

Az összbenyomás azonban mégis tragikus: rendkívül egyoldalú és korlátozott mesterségbéli eszközökkel dolgozó, a koreografált mozgáshoz fejletlen test- és mozgáskultúrával rendelkező színészek, tiszta, egyszerűen szép jelmezek és színpadkép, kiváló zenekar, valamint egy rendező, aki a pre-dramatikus szöveget reflektálatlanul fordítja át a polgári dráma pszichorealista illúzióképző hagyományába. Kérdés, hogy ezért érdemes-e antik szöveghez nyúlni. Már a tematikus évad nyitánya, a *Novemberi éj* után is az volt az érzésem, hogy Wyspiański és amit Mezei Kinga csinált belőle, olyan feladat, ami jelenleg meghaladja a Csokonai színészi gárdájának képességeit. Aligha odázható tovább a szisztematikus és folyamatos társulatépítő műhelymunka, amely nem oldható meg sem ven-

dégrendezőkkel – legyenek azok akár nemzetközi viszonylatban is nagy nevek, mint Anca Bradu –, sem házon belül született áthidaló manőverekkel (például rendezői ambíciókat dédelgető színészekkel). Ideje, hogy az agilis színész-koreográfus igazgatópáros keressen egy, a ház művészeti arculatát legalább középtávon meghatározni képes (esetleg a színészképzésben is jártas) rendezőt, különben a debreceni színház gyorsan ott fogja találni magát, ahol Vidnyánszky Attila előtt volt.

Szophoklész: *Antigoné*. Csokonai Nemzeti Színház, Debrecen, 2014.

Rendező: Anca Bradu

Dramaturg: Márton Imola

Zeneszerző: Horváth Károly

Díszlet- és jelmeztervező: Horațiu Mihaie

Koreográfus: Mălina Andrei

Szereplők: Edelényi Vivien, Garay Nagy Tamás, Jámbor József, Kardos M. Róbert, Kiss Gergely Máté, Krajcsi Nikolett, Lehner Zalán, Mercs János, Miske László, Orosz Csenge, Pál Hunor, Szakács Hajnalka, Szanyi Sarolta, Újhelyi Kinga, Vranycz Artúr; valamint: Ágoston Péter, Bakota Árpád, Bocskai István, Fehérvári Péter m. v., Garay Nagy Tamás, Horváth Szabolcs e. h., Papp István, Rózsa Krisztián e. h., Vaszkó Bence.

Antigoné. Csokonai Nemzeti Színház, Debrecen. Fotó: Máthé András



Bíró Árpád

A HIÁBAVALÓSÁG EMLÉKMŰVE

Samuel Beckett: *Godot-ra várva*. Szigligeti Színház, Nagyvárad

A várakozás számomra „leg-” helyzet: nincs nála hétköznapiabb és, minthogy zárójelbe teszi a jelent, nincs nála feszültségteljesebb élethelyzet sem. Fizikai időbelisége jobbára pillanatnyi, megélt időbelisége viszont a végtelennel vetekszik. Kozmikusra nagyított változata konfliktusokkal teli: benne van az ígélet a jövőre nézve, de benne van önmagunk feladása is, valamint a(z újra-) felismerés lehetősége. Alapvetése a bizonytalanság. A várakozók állapota a készenlét, amelytől az örökké tolódó végpont eloldja a célt. A *Godot-ra várva* itt kezdődik: ahol a célelvű világot átlépjük, pontosabban ott, ahol az egyedüli cél a várakozás.

A nagyváradai Szigligeti Társulat *Godot-ra várva* című előadásában, amelyet Szabó K. István rendezett, a színpadi stúdió intim közelségbe hozza a várakozás terét (díszlettervező: Florina Bellinda Vasilatos). Világító fehér homok borítja a játékkeret, baloldalt lelakott tákolmány látható, amelynek lécei is lógnak, illetve jobbra kiszáradt fa és néhány lyukas fazék. A díszlet három alapeleme a homok, a fa és a vessző természetes anyagok, amelyek mégis természetellenesnek hatnak a világítás hideg, élettelen és sejtelmes fényeiben. A játéktér közepén emelvény található, amelyen fülkeszerű kerekesszékekben öregasszony bóbiskol, kezében bibliát szorongat: ez az egész megjelenés csendre inti az érkező közönséget. A pihenő alak memento, az elhagyott tájban egyedül ő jelzi az élet lehetőségét.

Szabó K. rendezése új jelentéspotenciált nyit a drámának, a (szemantikailag) túlterhelt szűzsé köré a régi szereplőket új identitással ruházza fel. Így Vladimir és Estragon, azaz Didi (Csiky Ibolya) és Gogo (Dobos Imre) nő és férfi. Nemükön túl anatómiájuk és habitusuk is eltérő: míg Gogo örökmozgóként járkal fel-alá, tűnik el, és bukkan fel az emelvény alól, addig párja méltóságteljesen nyugszik székében, ha pedig feláll, járása bizonytalan. Ami egybefűzi őket és megpecsételi szimbiózisukat, az a közös akarat: életben maradni, és találkozni az ismeretlen Godot-val. Gogo és Didi jellemei és replikái gyakran feszülnek egymásnak, egy-egy elcsípett mondatukból arra következtethetünk, hogy talán házastársak, de mindenképpen egymásrautaltak, így mindig egymáshoz térnek vissza: a nő a betevő falatot, a férfi a „ház” biztonságát jelenti.

Ezzel szemben és ugyanakkor ezzel együtt fogalmazódik meg Pozzo (Szotyori József) és Lucky (Fodor Réka) párosa. Az ő viszonyuk hierarchikus, Pozzo ugyanis láncon tartja Luckyt, aki csak énekben és artikulálatlan mozgásban tudja magát kifejezni. Ahogyan ő maga nem szabad, úgy gondolatai sem azok, feladata, a csomaghordás pedig egyértelműen a férfiuralom szimbolikus gesztusa.

Didi és Gogo egyszerű megjelenéséhez (poros és kopott öltöny, kitaposott cipők) képest Pozzo és Lucky steampunk-alakok: Pozzo pilótaszemüveget, frakkot és cilindert, szolgálja pedig kirívó fehérneműt és virító rózsaszín parókát visel. Megjelenésükön túl, esetükben hibrid identitásról is beszélhetünk: Pozzo szolgatartással és szemfényvesztéssel vívja ki az idős pár félelmét, és ugyanezek az uralmi stratégiák válnak túlélésének kulcsává és eszközüvé.

A szóban forgó páros második megjelenése az erőviszonyok megfordításával lepi meg a közönséget, hiszen ezúttal a férfi válik a nő szolgájává – az idő és a változékonyság jegye ez, amely kiemeli és akkuttá teszi Didi és Gogo alakjainak *közöttiségét*, azt az állapotot, amely az előre- és hátralépést egyaránt erős korlátok közé szorítja.

Az idős pár elhatározását azonban Godot üzenetei erősítik meg. A közvetítő, Godot hírvivője, egy kislány (Lászlóffy Emőke) amolyan isteni megnyilatkozás: fehér ruhája, mikrofonnal kihangosított hangja és a kezében lévő, vízzel teli zacskóban az aranyhal földöntúli megjelenést kölcsönöz neki. Mint ilyen, tökéletes ellentétje a földi szereplőknek: ruházata nem kopott, és mindenki másnál fiatalabb, naivitása és ártatlansága pedig képes elhitetni még a nézővel is azt a bizonyosságot, hogy bár Godot jelenleg távol maradt, holnap-holnapután biztosan megérkezik.

Az előadás alapvető eszköze a hiperbola, amely nem csupán az élethelyzet eltúlzott megjelenítésében, hanem a szélsőségek alkalmazásában is tetten érhető: a rendezői koncepció olyan ellentétpárokat mozgósít, mint a férfi–nő, úr–szolga, idős–fiatal, élő–élettelen. Az Ovidiu Iloc által szerzett sejtelmes zenei betétek a hallás síkjára transzponálják a cselekmény és a vizualitás feszültségét, és bár hangulatukban megtámogatják az egyes jeleneteket, sőt, jellemábrázoló erővel lépnek fel Lucky ráolvasásszerű, szaggatott song-monológjában, gyakoriságuk mégis indokolatlanul játszik rá az események természetes készenlétiségre.

Az előadás erős képisége egyrészt a tér konfigurációjából (az elhagyott épületelemek, a kietlenség tájelemei, valamint a kék- és korallszínű megvilágítás szerencsés összjátékából), valamint az idős

Godot-ra várva. Szigligeti Színház, Nagyvárad. Fotó: Petru Danci



pár fizikai megjelenéséből fakad. Megdöbbenő látni, milyen elemi erőket megmozgatva játszanak a nyugdíjas színészek: Dobos Imre fiatalokat meghazudtolva csörtet, kúszik, mászik, harcol az elemekkel. Csiky Ibolya magatehetetlensége és bölcs nyugalma (beletörődése?) megrázó tapasztalat alkotónak és nézőnek egyaránt: emlékműként marad meg a pillanat, ahogyan partneréhez nyújtja remegő kezét segítséget, támaszt kérve.

Emlékműként, mert benne csúcsosodik ki a két sors egymásrautaltsága, és minthogy nincs ennél emberibb állapot, ez a gesztus teremti meg az előadás mélységét. Emlékmű, mert benne él a két főszereplő színház-, de főleg életművészetének lenyomata.

És emlékmű, mert számomra ebben a képben raktározódott el minden tudásom erről az előadásról. Beszámolómat ugyanis a körülmények mára már múlt időbe tették: az előadás hirtelen lekerült a repertoárról. A nagyváradai Szigligeti Társulat idei évadának legkimunkáltabb produkciójáról immár elmondhatjuk, hogy volt egyszer, hol nem volt. Hiába várjuk hát mi is Godot-t: váradi érkezését bizonytalan időre elnapolták.

Samuel Beckett: *Godot-ra várva*. Szigligeti Színház, 2013.

Rendező: Szabó K. István

Zene: Ovidiu Iloc

Díszlet- és jelmeztervező: Florina Bellinda Vasilatos

Szereplők: Csíky Ibolya, Dobos Imre, Fodor Réka, Lászlóffy Emőke, Szotyori József.

Godot-ra várva. Szigligeti Színház, Nagyvárad. Fotó: Petru Danci



Albert Mária

„... AKARVA-AKARATLANUL EGY INTERKULTURÁLIS TÉR BEN ÉLÜNK”

Interjú Alina Nelegával

Mi valósult meg az igazgatósága kezdetén javasolt tervekből? Milyen a kinevezésétől eltelt időszak mérlege?

Azt hiszem, soha senki sem hitte, hogy a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház román társulatával egyik napról a másikra csoda történhet. Mikor 2011-ben Gáspárik Attila, a színház vezérigazgatója idehívott, tudtam, hogy nem tehetek csodát. A színészek önbecsülésének növelését tűztem ki célul, valamint a párbeszéd és kulturális nyitás által működtetett horizonttágítást. Nem volt szándékomban mérhető célok elérése, például egy bizonyos nézőlétszám elérése, vagy mondjuk az, hogy részt vegyünk az edinburgh-i fesztiválon. Eljutottunk viszont a szebeni fesztiválra, és ez fontos lépésként jelezte az új kapcsolatfelvételt a szakmával, miután az előző vezetés személyes vendettái miatt hosszú ideig érdektelenség volt az osztályrészünk. Az irány, sokkal inkább, mint a cél, az volt, hogy olyan előadásokat hozzunk létre, amelyeket én is szívesen megnéznék, hiszen ezt a kiváltságot körülbelül 2000 óta nélkülözni kellett. Azt hiszem, legalább ennyi megvalósult.

Példákat is mondanék: A *Carmina Burana* Gigi Căciuleanu rendezésében, Cristi Juncu színpadi átírása Molière *Nők iskolája* alapján, a Parking termet beüzemelő, új szövegek alapján készült előadások, Radu Nica, Bogdan

Georgescu rendezései, mindehhez jómagam az amerikai Rajiv Joseph drámájának játékos színrevitelével járultam hozzá. Még sorolhatnám, hiszen összesen tizenhat előadást készítettünk, melyeket mindkét közönség megelégedésére folyamatosan játszunk, és fesztiválmeghívásokat is kapunk. Azt hiszem, szakmailag emelkedőben vagyunk, a társulat nagyon jó formában van, valóban összeforrott. Ez leginkább a nemrég bemutatott *Don Quijoté*-ben látszik, melyet Mihai Măinuțiu rendezett Ada Milea versei és zenéje alapján. Ez az első igazi tartással rendelkező musical a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház történetében. A közönség reakciója sem maradt el, a nézők száma exponenciálisan növekszik, ez pedig megerősít abban a meggyőződésben, hogy jó úton járunk.

Előadásaink egy részét átvette a román közszolgálati tévé, egyik előadásunkból az idei Uniter Gálára is jelölt tévéfilm készült. *Guga junior* elnevezéssel ifjúsági társulatot alapítottunk, megpróbáltunk – sikerrel – részt vállalni a közösség életében. A két helyi kultúrához, a román és a magyar nézőtáborhoz egyaránt szólunk a román előadásokon bevezetett magyar feliratozás segítségével. Ez színházunk politikája, és magyar kollégáink hasonlóan járnak el.

Hogy fér meg egymás mellett a drámaíró-rendező és a művészeti igazgató Alina Nelega személyében?

Elég nehezen. Nem vagyok hivatalnok, és soha nem vágytam ilyesmire, bármilyen magas pozíció is legyen. Nem is tudnék megfelelni igazgatóként, ha nem lenne alkalmam saját projektjeim megvalósítására ebben a színházban, ahol dolgozom. Az utóbbi időben voltak bemutatóim Kolozsváron, Craiován és Temesváron is, de szeretek egy keveset azon a színpadon is dolgozni, ahol élek. Jelenleg egy olyan projekten dolgozom a Berlinben élő, de szintén marosvásárhelyi származású drámaíró és rendező Kincses Rékával, amely a magyar és román identitás kérdéskörével foglalkozik ebben a különleges városban. Pályáztam támogatásra, szeretném elfogadtatni ebben a színházban is, hogy költségvetésen kívüli támogatással is meg lehessen valósítani projekteket. Így történt akkor is, mikor a román társulat fennállásának ötvenedik évfordulóját ünnepeltük, *50 év interkulturalitás* címmel, amivel a marosvásárhelyi román közösség kulturális tudatában a dialógus és a nyitottság felvállalását szerettem volna elindítani.

Ezenkívül szeretném lehetőségem szerint felkarolni a fiatal drámaírokat, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Román Művészeti Tanszékének drámaíró mesteri programjának támogatásával és fejlesztésével, úgy, hogy közben önmagam, saját hivatásomat se hanyagoljam el. Ez az interjú is Stockholm felé tartó utam közben készül, ahová a Román Kulturális Központ és a Királyi Drámai Színház hívott meg drámaírói és nem művészeti igazgatói minőségben. De mindkettő én vagyok, és végül is örülök, hogy a Nemzeti Színház és a Művészeti Egyetem erőforrásait egyesíthetem az új dráma támogatása érdekében.

Milyen típusú színházat ajánl a Liviu Rebreanu Társulat a nézőknek és az együttműködő alkotóművészeknek?

Szándékom szerint nemcsak egyféle színházat ajánlunk. Musicaltől a táncszínházi elő-

adásokig, klasszikus vígjátékoktól a nemhagyományos terekben zajló előadásokig, új, provokatív és gyakran szemtelen román vagy külföldi drámákig – melyeket egy FABULA MUNDI elnevezésű európai projekt keretében mutatunk be... azt hiszem, sikerült változatos-sá tenni az ajánlatunkat, annyira, hogy mindenki találhat magának valami megnézésre érdemes dolgot, a hozzáértők pedig nemcsak egy bizonyos típusú, hanem egy egész csokor előadásban gyönyörködhetnek.

Hogy lehet dolgozni egy két társulattal működő színházban? Milyen hatásai vannak a társulatok közötti együttműködésnek?

Nehéz a munka, megnehezíti az, hogy osztoznunk kell a színpadon és a műhelyeken, az adminisztratív személyzetten. És minden konfliktus etnicizálódik, mert a „magyarok” elfoglalják a színpadot, vagy a „románok” munkaidő után is dolgoztatnak a műhelyben. Vagy fordítva. Tulajdonképpen emberi egyeztetési gondokról van szó, de mi rögtön az etnikai vetületét látjuk. Akaraterőre és elhatározásra van szükség, hogy ezt áthidaljuk – de tulajdonképpen két színházról, két művészi programról van szó. Folytatnunk kell a párbeszédet, meg kell találnunk azokat a dolgokat, melyek összekötnék és érdekelnek a másikat. Valódi, a formalitások szintjét túllépő párbeszédről beszélek: a magyar társulattal dolgozó román rendezőkről és fordítva, a közösen színre vitt darabok mellett – hiszen ezek eddig is léteztek, nem mi találtuk fel! Mint Moliere Jourdain-je, aki úgy beszélt prózában, hogy nem is tudta – mi is, akarava-akaratlanul egy interkulturális térben élünk.

Van már néhány olyan előadás, amelyben magyar és román színészek is játszanak. A *Carmina Burana*, a *Tarekin halála*, a *Hármas pont*. Az utóbbi három évben jelentős előrelépés történt, és ez a közönség összetételében is érzékelhető. Nagyon örülök, ha a román előadásokon magyar szót hallok a nézőtérben. Fordítva talán ritkábban történik, de az is elkezdődött. Az lenne ideális, ha nyelvtől füg-

getlenül a román és magyar közönséget is vonzanák az előadásaink, pusztán a minőség kritériuma alapján.

Hogyan alakult a viszony Marosvásárhely-lyel, az önkormányzattal? Prioritás a színház a marosvásárhelyiek számára?

Az elkerülhetetlen politikai viták ellenére a helyi hatóság támogat. Nem panaszkodhatunk, a helyzet jó irányba alakult. Ehhez a vezérigazgató diplomáciai érzéke is hozzájárul, valamint a magasabbra helyezett mércénk, és azt hiszem, a vezető gárda jóhiszeműsége, valamint az elmúlt három évben felmutatott eredmények.

Ami a másik kérdést illeti... nem is tudom, mit jelent az, hogy „marosvásárhelyiek”. A ma-

gyar közönség nyilvánvalóan egészen más-képp viszonyul a színházhoz, mint a román. A románok számára a színház művészet, esetleg kísérlet – vagy szórakozás. Gyengén vagy alig működik a bérlet-rendszer, bár az emberek járnak színházba. Ez nemcsak a mi társulatunkra, hanem minden román színház-ra jellemző. A magyarok, ezzel szemben, elsősorban művelődésnek tekintik a színházat. Sok bérletet lehet eladni, a közönség szervezettebb. A művelődés önmagad iránti kötelesség, ez a románoknál még hiányzik – és ezt általános értelemben mondom. Természetesen vannak kivételek.

Megfigyeléseinkre és közvéleménykutatásokra támaszkodva elkezdtünk dolgozni a román közönséggel, főleg a fiatalokkal. Olyan programokat indítottunk el, amelyek a színház

Alina Nelega. Fotó: Anda Cadariu



nevelő, művelődési jellegére alapoznak, a szó legnemesebb értelmében. De csak a kezdeteknél tartunk...

Mennyire érdeklődik a magyar közösség a román nyelvű előadások iránt, mi a visszajelzés?

Említettem már, hogy a magyar nézők újra járnak a román előadásokra. Ez nagyon öröndetes, és azt hiszem, a magyar nézők színházi műveltségéről van szó, akik minden kulturális ellenérzés nélkül vevők a jó előadásokra. Azt hiszem, ez egy közeledési lehetőség, a színpadon megoszthatjuk örömeti és fájdalmas dolgainkat, és közösen kereshetjük a mindkét oldalra jellemző történelmi vagy politikai házugságok ellen a gyógyító erejű igazságokat.

Milyen irányba fejlődik a társulat és a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem közötti együttműködés? Milyen közös projektek zajlanak a közeljövőben?

Az egyetem állandó partnerünk. Azt hiszem, soha nem volt ilyen jó, ennyire természetes a kapcsolat a színház és a színművészeti iskola között. Ez valószínűleg annak is köszönhető, hogy három igazgató, közöttük én is, tanít az egyetemen. A hallgatók gyakorlati képzésén kívül más együttműködési formák is léteznek: felolvasószínház, drámaíró-műhely a FABULA MUNDI projekt keretén belül, nemzetközi drámaíró-tábor. Ezek a tevékenységek mindkét társulatot és az egyetem román és magyar tagozatát egyaránt mozgósítják.

Április 28-án Marosvásárhelyen kerül sor az Uniter Díjak Gálaműsorára. Milyen hatása lesz ennek az eseménynek, mit jelent ez a Liviu Rebreanu Társulat számára?

Legalább néhány napig Marosvásárhely a román színház fővárosa lesz, és az erdélyi magyar színházé is, mert – íme, mi történik! – idén nagyon sok romániai magyar előadást és művészt jelöltek. Jótékony hatása van a köztünk létező kulturális kapcsolatokra, annál is inkább, mivel az eseményre a kezdeteket szimbolizáló magyar létesítményben, a Kultúrpalotában kerül sor, ahol ugyanakkor a román színtársulat, a mostani Liviu Rebreanu Társulat is alakult 1962-ben.

Milyen prioritásai lesznek a közeljövőnek? Mit hoz a következő évad?

A legfontosabb, hogy jó előadásokat hozzunk létre, hogy közönséget vonzó projekteket valósítsunk meg, hogy nevelő programok segítségével közelebb hozzuk egymáshoz a két közösséget. Ami az előadásokat illeti, tárgyaltunk már Alexandru Dabijával, Vlad Massacival és Jurij Kordonszkijjal, és várjuk az új dráma-termést. Az interkulturális párbeszéd szempontjából érdekes, legközelebbi új esemény a Gigi Căciuleanu rendezésében készülő *Opera, Opera!* című szilveszteri előadás, amely a magyar szilveszteri kabaré hagyományt a román szilveszteri operaesttel ötvözi. Az előadás a két társulat közös produkciójaként jelenik meg mindkét repertoárban. Ott van még, hosszabb távon, a magyarokat és románokat egyaránt megszólító fesztivál közös terve, amely valóban mindkét társulat és a város sajátja lenne. Azt hiszem, a színháznak és a városnak is szüksége van egy fontos fesztiválra, amely a találkozás, nyitottság és párbeszéd helye lenne. Ezáltal, úgy gondolom, megtanulnánk, hogy magunkénak érezzük ezt a helyet, egyenlő jogokkal, azt, hogy azért vagyunk itt, mert megérdemeljük, mert ezt választottuk, és nem egyszerűen csak ide tévedtünk.

Gál Boglárka

EGY HITELES NAIV FESTMÉNY

E-mail-interjú Radu Afrimmal

*Milyen szempontok alapján válogatta a színészeket Az ördög próbája című előadásra?*¹

Volt egy alapgondolat. Néhányszor találkoztunk Bukarestben az előadás koreográfusával, (Andrea Gavriluival), és arra gondoltunk, csináljunk egy nonverbális vagy kevés szöveggel dolgozó előadást Marosvásárhelyen. A társulat egy részét már ismertem. A szereplőválogatáson nem kellett csalódnom. Azonnal kiderült számomra, hogy energikus és játszani vágyó emberekkel van dolgom, kevés hozzájuk hasonlóval találkozom a színházakban, ahol dolgozom. Kiválasztottam néhány színészt, majd olyanok is csatlakoztak a próbáinkhoz, akik előzőleg a meghallgatáson nem voltak beválogatva. Bekerültek az előadásba, és örülök neki, hogy így alakult. Azt hiszem, közös energiát kerestem, fantáziát és maximális rögtönzőkészséget.

Az ördög próbája nem egy előre megírt dramatikus szövegre épül, szerzői a rendező, a színészek maguk, az alkotócsoport. Hogyan születtek a szövegek?

Néha elegendő egyetlen ötlet. Egy mondat. Szerintem – legyen szó Ibsenről vagy

Maeterlinckről – az előadás szerzői minden esetben a színészek és a rendező. A színész egyenlő mértékben inspirál vagy gátol. Nem a figura, és nem Csehov. Ha a szereplőválogatáson nem találtam volna legalább hét olyan színészt, akikkel a végtelenbe szárnyalhat a képzeletünk, nem láttam volna értelmét a próbafolyamatnak. Vagy inkább kerestem volna egy klasszikus orosz darabot... Mert ott a nézőnek kétszer kicsordul a könnye, és boldogan térhet haza. *Az ördög próbája* a felszínen komikus hatású. Emiatt néhányan jelentéktelennek tekinthetik ezt a műfajt, nem elég „mély”-nek, ezért nem fogadják el az előadás társadalmi szintjét. Amely különben magától értetődően/természetszerűen adódott a színészekkel való munkánk során. Mindössze egy hónap állt rendelkezésünkre, a színház négy másik produkciója közé voltunk beszorítva, azt hiszem, ez is ösztönözte a színészeket, ezzel szaladtak egyik próbáról a másikra. Ez a lázálom is beépült a show stuktúrájába. Bármi lehetségessé vált, rajzfilm, emberi érzések, profi csoportos tánc-koreográfiák vagy akár egy gótikus jelenet is. Cetlikre írtuk a szöveget közösen a színészekkel, én románul diktáltam, ők pedig magyarul írták, végül rájöttünk, hogy nincs román nyelvű változata a szövegnek, ami pedig a feliratozáshoz szükséges volt. Rekonstruáltuk, amennyiben lehetett a szöveget, ami a történet alapjául szolgált. Tehát ez pontosan fordítva történt, mint a konvencionális

¹ *Az ördög próbája.* Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat, 2013. Rendező: Radu Afrim.

előadásokban, ahol a szöveg határozza meg a *mise en scène*-t. Tulajdonképpen magam sem értem, hogy történhetett, hogy ennyi szöveget írtunk. Szinte ötvenoldalnnyi szöveg gyűlt össze, pedig mi akciószínházat akartunk csinálni. Nem mozgásszínházat szerettünk volna, hanem akciót. Sok humorrall és poézissel.

Mi inspirálta ebben a munkában? Milyen impulzusokat kapott a színészekől?

A színészek voltak a fő ihletforrásaim. És a kulturális referenciák, amelyeket az előadás hordoz, az általunk „idézett” drámai műfajok a kémtörténettől az abszurdig, vagy a expresszionista művekig és a varietéig. Mindig a vegyes műfajok után érdeklődtem, soha nem vonzottak a tiszta, elegáns, nemes formák, amelyeket annyira tisztelnek a komoly magyar rendezők! És, ahogy hallom, ezt teszi a magyarországi kritika is. Adott volt tizenhét színész a színpadon, és mindenikük hozzátett valamit, ami megragadott, sőt meg is lepett, ami ritkán szokott előfordulni velem. Például Nagy Dorottya javaslata, hogy fokozzuk a végletekig Sharon Stone híres film-jelenetét. De még sorolhatnám. Őszintén, nem számítottam ennyire jó fogadtatásra egy ennyire sokszínű közönségtől, már ami az életkort és képzettséget illeti. No meg a vallást...

Melyek a hozadékai, előnyei az ilyen típusú, improvizációs színházi munkamódszernek? Dolgozott már ehhez hasonló előadásokon?

Ennek felbecsülhetetlen előnye a teljes szabadság. Mifelénk a színházi embereknek gondot jelent a szabadság vállalása. Azt hiszik, hogy valaki meghúzza a fülüket, ha túlzásokba esnek, és attól tartanak, hogy figyelmen kívül hagyja őket az UNITER-zsűri, nem fognak tetszeni annak a három kritikusnak, aki évente váltja egymást az említett zsűriben, vagy nem figyel majd rájuk a nemzeti színházi fesztivál félistenként tisztelt válogatója, ha nem hagyományos stílusú remekművet alkotnak. Emellett új európai színházi irányzatok is megjelentek, társadalmi tézis-színház kis összegekből, mert a nagyobb összegek a politikusok zsebé-

be kerülnek. Véletlenül sem azokéba, akikről a társadalmi színház szól. Nem könnyű művészeknek maradni a színház világában. Egyes vélemények szerint le kell mondanod a saját világodról, és követned kell az aktuális politikai eszméket. Mintha egyáltalán léteznének ilyenek. Az *ördög próbája* humorrall beszél a középosztálybeli értelmiségiekről – a közalkalmazottakról, ha úgy tetszik –, én is ilyen családban nőttem fel. Azt hiszem, az előadásunk egy hiteles naiv festmény darabkája. Ha a naiv festészetet jelentéktelen műfajnak tartod, akkor biztosan a görccsszentmiklósi kultúrotthon világa sem fontos az univerzum számára, az emberiség számára, Európa, Erdély számára...

Mit gondol a színházi kultúrák közötti párbeszédéről? Milyen tapasztalatai vannak a magyar színházi világban?

Félretéve az ezzel foglalkozó elméleteket, elképesztő tapasztalat. Sajnálom, hogy bár magyarok között éltem – a szomszédaim magyar családok voltak, Füstösék, Nagyék és Kiseleffék, az utóbbi talán vegyes család lehetett –, nem tanultam meg magyarul. Kolozsváron tanítottam magyar diákokat, tőlük tanultam néhány mondatot. Több magyar társulattal dolgoztam, Szatmáron, Sepsiszentgyörgyön és most Marosvásárhelyen. Keményen a kezembben szeretem tartani a helyzetet a színpadon, ezért nyilván szükségét érzem, hogy a magyar nyelvet is uraljam. Ez egyszerre abszurd és szürreális, de nem adom fel addig, amíg nem találok meg egy szónak azt az árnyalatát, amelyre szükségem van. Van néhány igazán érzékeny színész, akinek a nyelv a szenvedélye, ilyen például Berekméri Katus, ők segítettek nekem, vagy lebeszéltek róla, ha túlságosan is ragaszkodtam egy-egy lefordíthatatlan szó magyar megfelelőjének megtalálásához. A nyelv mellett szabadon játszhattam a magyar népi kultúra fufangjaival. Itt is nagymértékben támaszkodhattam a színészekre. Mindezek mellett nem mondahatnám, hogy idegen tőlem a székelyek világa.

A színészek jól érezték magukat az új módszerrel zajló próbákron. Önnek nehezebb volt-e

magyar színészekkel dolgoznia? Más technikával dolgoznak, mint a román színészek?

Egyáltalán nem okoz nehézséget. Bármilyen őrltségbe belemennek, semmi sem lehetetlen számukra. Szerintem jelen pillanatban ez a társulat Tompa Gábor kolozsvári társulatával is versenybe szállhat, ahogyan a sepsiszentgyörgyi társulat is. Jövő évadban a temesvári magyar csapattal fogok dolgozni, meglátjuk, mi vár ott. Az egyedüli lényeges különbség a kolozsvári és a marosvásárhelyi magyar társulat között az, hogy az előbbinél sztárok vannak. A sztárok azonban megjelennek, aztán ugyanígy el is tűnnek a sülyesztőben. A többi tekintetben egyenértékűek. Ja, igen: és sokkal többet törődnek a külcsínnel. Túlzott a bukaresti visszhangja. Már ha ez számít.

Akadályt jelentett-e a magyar színházi kultúrára jellemző lélektanista realista játéktípus? Rendezőként inkább a látvány iránt érdeklődik?

Szeretem a realizmust. De a kiszámítható lélektan számomra érdektelen. Ugyanolyan butának tartom, mint a szerzői utasításokat is. Ezek néha egészen felháborítóak. A fantázia nélküli rendezők a drámaírók leghűségesebb szolgálói. Nekik van a leghosszabb művészi pályájuk. Soha nem kockáztatnak, nem szidja őket senki, ilyen ma az európai rendezők nyolcvankilenc százaléka. Tudtommal az a néhány magyar rendező, akikről Európa-szerte hallani lehet, időben kitört a jólfésült realizmusból. A bukaresti színház is egy giccs-realizmusra épül. Mert létezik egyfajta giccs-esztétikába ültetett giccs-lélektan.

Egy interjúban azt olvastam, hogy Nyugaton is dolgozott (Münchenben, Luxemburgban). Milyen kapcsolatba kerülni egy idegen színházi kultúrával?

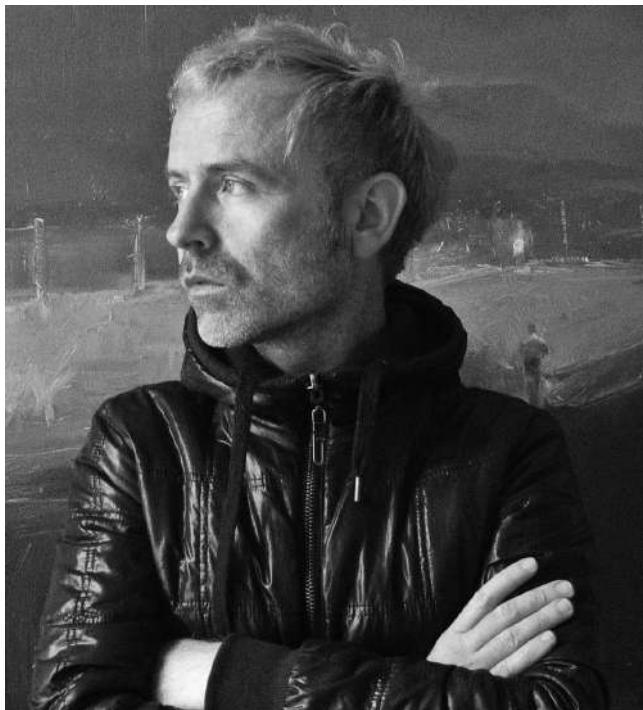
Elvárják tőled, hogy hozd a saját világodat, akár jellemző, akár nem a földrajzi térre, ahonnan származol. Tulajdonképpen mindig ilyeneket mondtak: „jön egy keleti rendező, ezek örültek, levetkőztetnek, nyílt színen megvernek, tönkreteszik a szöveget”. Az én fo-

gadtatásom tényleg ilyen volt. A társulat fele el volt ragadtatva az ötleteimtől, a másik fele pedig ilyen előítéletekkel dolgozott, vagy nehezen fogadott el, vagy egyáltalán nem. Ellenben azok, akik velem tartottak, győzelmet arattak. A többiek pedig láthatatlanok maradtak az előadásban.

A próbákon készült, de gyakran az előadás világából kiragadott fényképei külön éleket élnek? Vagy az előadás kivételéseiként, kiegészítéseként tekint rájuk?

Az előadástól függetlenül kell működniük. Az előadás meghal, a fényképek tovább élnek. Nem egy letűnt előadás emlékeiként kell továbbélniük. Aki kétszáz év múlva ránéz ezekre a fényképekre (hogy csehovi megfogalmazással éljek), annak nincs szüksége referenciára. Csak arra kell gondolnia: ez itt egy fénykép egy nőről, hosszú, színes, kötött ruhában. Piros svájcisapkával a fején. Mosolyog, B. Fülöp Erzsébet. Készült valamikor 2014-ben. Vagy valami ehhez hasonlót.

Radu Afrim. Fotó: Vlad Bărganu



Kultúrák között**Gergely Zsuzsa**

MÁSFAJTA RÁLÁTÁS

Interjú Urbán Andrással

Többnyire kommunikációra építed az előadásaidat, a munkafolyamat során az előadás számos pillanata a színészekkel való beszélgetés révén születik vagy változik. Eljöttél Erdélybe, és kaptál egy kis csapatot. Mennyire volt számodra újszerű vagy idegen ez a közeg? Hamar „beköltöztél” közéjük?

Elég gyorsan megtörtént mindez. Az ember kommunikálni kezd tíz emberrel egy előadásról, ami folyamatosan alakul, hiszen a próbák nem egy-egy beállításról szólnak. Aszerint is születnek döntések, hogy ez a kommunikáció milyen szintig jut el. Az ember bekerül egy adott körülményhalmazba, amit megpróbál használni, igyekszik alkalmazkodni hozzá. Én valóban nem, vagy csak ritkán csinállok olyan jeleneteket, amiket otthon, papír mellett kitalálok; születik róla egy mentális képzetem, bejövök a színházba, és azt próbálom megvalósítani, ami legjobban hasonlít ahhoz a képzethez. Mindez nem jelenti, hogy mi mindig megírunk egy szöveget. A színész képességeitől kezdve azon momentumokig, amiket az ember meglát vagy kimond, ha nem is egzakt módon, de minden meghatározza a folyamatot. Oda-viszsa működik a kommunikáció.

Kiválóan éreztem magam Kolozsváron, és a munkában is jól eligazodtam. Voltak kisebb konfliktusaink, de azok mindig, mindenütt vannak. Idővel az ember megtanulja, hogy ezeket ne negatív tapasztalatként élje meg. Volt egy-

másnak feszülés és pillanatnyi ellenszenv, ami végül olyan megoldást szült, amit magamévá tettem, megszerettem, jónak vagy éppen helyesnek gondoltam. Összetett folyamat, hogy ki miként jut el egy gondolatig, és ebbe sok minden beleszólhat. Ez esetben nyitottsággal találkoztam.

Amikor az ember dolgozik valahol, az adott intézmény munkamódszereivel találkozik. Nem az a tisztem, hogy bíráljam, hanem hogy a képességeim szerint használjam ezeket. A színészeken érződött, hogy próbálják megérteni, amit mondok, és igyekeznek a meghatározott irányba haladni. Ezzel nem volt gondom. Azt tapasztaltam, hogy azok a színészek, akik bevett szokásokra és módszerekre hivatkoznak, kibúvót keresnek. Hisz mindig ugyanarról van szó. A jó színházhoz ugyanaz a hozzáállás szükséges, csak a módszer változik. Hát most nem úgy lesz, hogy én lediktálom neked: ide menj, oda menj, erre fordítsd a fejed, ott hagyd el a színt – most másként lesz. Nyilván ettől felemelőbb a rendező munkája is. A Szta-nyiszlavszkij-módszer vagy az egész realista színházkultúra csak ürügy arra, hogy ne kelljen komolyan dolgozni. Mindezt nem a Szta-nyiszlavszkij-módszer számlájára írom, hanem annak téves vagy hazug alkalmazására. Amikor arról hallok, hogy egy rendező visszatér a realista módszerekhez, az ugrik be: nem biztos, hogy azért tér vissza, mert azt a módszert tartja jobbnak, hanem mert a kultúrkörnyezet,

amiben dolgozik, van determinálva arra az eszmeiségre. Könnyebb elfogadni, mint folyamatosan harcolni ellene. A rendezőnek gyakran az a feladata, hogy lecsupaszítson dolgokat a színészekről, vagy félreértett koncepciókat tegyen helyre, és ez nem egy felemelő feladat. De mindez fordítva is érvényes. Nem a rendező az Isten. Fontos embere az előadásnak, de ő sem mindentudó. Nem is biztos, hogy jó, ha mindentudóként van jelen a folyamatban, bár embere meg helyzete válogatja.

Ez a kis csapat élt a lehetőséggel, hogy ha ez közös kísérletezés, együtt-keresés, akkor partner legyen, merjen ajánlattal jönni vagy kérdezni, netán nemet mondani, ha úgy érzik, nem bír meg valamit?

Megítélésem szerint igen. Bár szó sincs ötletbörzéről, amibe mindenki bekapcsolódik. Van egy koncepció, amire építünk, a szabadság abban nyilvánul meg, hogy a koncepció által létrehozott dolgok mibenléte nem látható előre. Ha megszületik a próbán egy pillanat, amire felfigyelek, vagy egy beszélgetés során valaki elkezd olyan irányba menni akár anekdotázás szintjén, amiben megjelenik egy, az előadás vagy a kontextus szempontjából érdekes tartalom, akkor azzal érdemes foglalkoznunk. De nem történik művészkedés, hogy „Jaj, vajon miket találjunk még ki?” Ez egy kemény meló. A színészeknek is mondtam, hogy azt szeretem, ha konszenzusban születnek meg a dolgok. Nem lenne élvezet, hogy én mindenáron meg akarjak csinálni valamit, amit a színész nem akar. Nemcsak a kompromisszumra gondolok, bár az mindig jelen van. Inkább arra, hogy amikor megszületik valami, azt gondolhassuk: én is, ti is, mi is ezt akartuk. Ez nem egyoldalú történet.

Határon túli magyar színházi seregszemléken gyakran szóba kerül, hogy a romániai és a szerbiai magyar színházak hasonlítanak a leginkább egymásra. Merthogy a szerb és a román színházi nyelv is hasonló. Te nem annak a nyelvnek vagy a képviselője, sokszínű Erdély is, tehát a kérdésed meglehetősen általános:

érzékelsz némi hasonlóságot a két „iskola” vagy színészképzés között?

A szerb színház kapcsán kicsit skizofrén állapot áll fenn. Létezik a vidékies szerb színház és az, ami a jugoszláv színházi kultúra része volt, és most már huszonevére csak eszmeiségben létezik. Utóbbinak már a 80-as években volt egy erőteljes posztmodern és avantgárd vonala, és európai színházi jelentősége. A provinciális szerb színházi élethez nincs túl sok közünk. A magyarországi kritikusok meg az ottani közönség egy része a máságunkat úgy fogalmazza meg, hogy igen, mert ti olyan vad környezetből származtok. Nem hiszem, hogy a többségi nemzet kultúrája így hatna a miénk. Néha eljátszadózom a gondolattal, hogy nem kell meglepődni, ha a magyarországi színházi kultúrát egy határon túli színház vagy színházi mozgalom, stílus változtatja majd meg, mint ahogyan Szerbiában és Romániában is éppen a kisebbség az, amelyik megújódást hozott a színházi életbe. Persze ez presztízkérdés, egyik fél sem fogadja el könnyen.

Kisebbségben élni skizofrén állapot: egyik országban sincs otthon az ember, se ide, se oda nem tartozunk, de mindkettőhöz tartozunk, hiszen úgy identifikálódunk. Ez a kisebbségi lét problémás része. De az is igaz, hogy kisebbségben van egy másfajta rálátásunk a dolgokra. Sok mindent azért fogunk fel másként, mert nem egyetlen kontextuson belül létezzünk, mint például a magyarországiak. Nem hierarchizálok, hiszen tény, hogy sok mindent meg mi nem tudunk.

A színészképzés mindenütt hagyományokra épül. Nekem sok bajom van az otthoni színészképzéssel, és sokszor mérges vagyok arra, ami körülötte történik. Vannak bizonyos dolgok, amiket egy diplomás színésznek tudnia kellene, foglalkoznia kellene vele, van egy út, amit végig kell járnia. Akármennyire szórakozás is a színház, számunkra élet-halál kérdése. Sem a képzés, sem a színház maga nem egy komolytalan történet.

Ha a színészen van nyitottság, hogy hallja, amit mondok neki, és ő is mondani kíván valamit, akkor már tudunk együtt dolgozni; vagy

ha hajlandó megcsinálni a kért dolgokat. Ez a hajlandóság félreérthető: nem gépekről beszélek, nem rossz értelemben vett alázatról. De ha ő mindenféle hamiskodás nélkül meg tud tenni dolgokat a színpadon, és ez a kettőnk közti kommunikáció eredménye, az elég. A félműveltség gátló tényező, a félokos emberekkel a legnehezebb zöld ágra vergődni. Kolozsváron nem volt ilyen problémám. Több olyan színésszel dolgoztam, akiket valóban érdekelt ez a munka, akikkel este színházi kérdésekről is tudtam beszélgetni. Belső emberekre jellemző egy olyan elutasító attitűd, hogy márpedig a színházról nem kell beszélni. Ez nem igaz. Ha nem beszélsz róla, rutinná válik az alkotás. Itt azonban vannak színészek, akiket halálkomolyan – ez kicsit erős kifejezés – érdekel a színházi médium, hogy milyen eszközzel, milyen hozzáállással érdemes ezt csinálni. Tréningeken gondolkodnak, vagy akár tréningeznek is. Ez szenzációs dolog. Persze előfordul, hogy észreveszem, valaki lustább, vagy valaki már nem akar, de ilyen mindenütt megtapasztalható. Minden problematikus momentumával együtt nekem a kolozsvári kimondottan jó munka volt és egy remek kommunikáció.

Az Ivanovék karácsonya szórólapján szerepel egy rövid szöveged, amely értelmében a színház szórakozás is. Bármelyik előadásodról beszélünk, mindig felmerül a közönség és a színész, vagy a közönség és a teljes előadás közötti párbeszéd kérdésköre. Nem tudom, hogy működik a Kosztolányi Dezső Színház, de azt évek óta hallom, hogy kialakult egy beneteket értő, rátok kíváncsi közönség. Kolozsváron nehéz kitapogatni a közönséget, és nehéz bizonyos nyelvekre nyitottá tenni. Nálatok miként sikerült ez?

A mondatot, amit mostanában gyakran ismétletek, hogy ne felejtjük el, a színház szórakoztatás is, abban a kontextusban szoktam mondani, hogy bármilyen fontos dolgokról beszélünk, bármilyen kemény dolgokról agyalunk, mint élet, társadalom stb., azért ne vegyük annyira komolyan magunkat. Ezt is komolyan kell venni: hogy nem vehetjük túl komolyan magunkat. A színház nem fonto-

sabb semmi másnál, és szórakozás is.

Szabadkán vagy a Kosztolányi Dezső Színház, netán az én előadásaim körül formálódó közönséggel a helyzet a következő: van egyfajta sajátossága, mássága a színházunknak – most mintha más színházakban is látnék változásokat. És van egy réteg, ami elfogadja ezt a másságot, vagy ebben találja meg önmagát. Ez az a szűkebb kör, amelyik egyszer csak felbukkan a színházunkban, és követi, amit mi csinálunk. Tulajdonképpen az emberek választásáról van szó: ők azok, akik ebbe a színházba járnak. Nem akartam ezt a különbözőséget hangsúlyozni, de megtörtént. Az embereknek van eszük, és képesek dönteni. A konvencionális színházi világ részéről gyakran hallani, hogy rétegszínház vagyunk. Igen, de melyik réteg? Sem szociális, sem más szempontok szerint nem tudom körülírni ezt a réteget, még az sem igaz, hogy a Kosztolányi a vajtűlűek színháza. Azoké az embereké, akik az előítéleteikkel szabadabban tudnak bánni, és ez boldoggá tesz. Régebb sokan kérdezték például, hogy miként kell nézni az előadásainkat. Hát előítéletek nélkül, hiszen akkor még jót is szórakoznak. Néha azon gondolkodom, egyesek miért haragszanak, ha minket néznek. Nem az interaktív előadásokra gondolok, ahol bevonják a közönséget, azoktól én is mindig rettegok nézőként. Arra gondolok, hogy az előadásaimban mindig vannak olyan pillanatok, amikor a nézők elveszítik a komfortérzetüket. Valami kizökkenti őket a számukra elfogadható keretek közül, és akkor egy pillanatra nem tudják, hogyan viselkedjenek. Ez kellemetlen érzés, és emiatt nem tudnak megbocsátani nekünk. Holott nem rossz olyan művészettel találkozni, ami ki tud zökkenteni a megszokott állapotból. Ami nagyjából azzal egyenlő, hogy meg tud érinteni. Akár olvasok, akár színházat nézek, nekem is fontos, hogy megérintsen, nem szentimentalista értelemben. Nem haragszom, ha egy pillanatra zavarba hoznak. Van egy réteg, amelyik ezt nem tudja elfogadni. Az sem baj, ha álmodni járunk a színházba. Nagyon szép dolog a színház mint illúzió. Csak hogy itt bejön egy skizofrénia: tulajdonképpen mi az, amiről álmodni szeretnek az emberek? Sokan kijelentik, hogy márpedig nekik ilyen

meg olyan színház való, és nagyon büszkék arra, hogy nekik igencsak alacsony szintű valami való.

Egy időben bizonyos rétegektől nagyon furcsa kritikákat kaptunk. Egyetértek azzal, hogy a negatív kritika is hasznos, nincs jó vagy rossz észrevétel. Elvileg minden reakció jó, ami belefér a normális emberi kommunikációba. Nincs olyan elvárás, hogy feltétlenül tetsszen, amit én csinálok, bár hazugság lenne azt kijelenteni, hogy nem szeretném, ha tetszene. Adott pillanatban azt is felrótták, hogy engem meg a Kosztolányi Színházat nem érdekli a közönség. Nem igaz, nagyon is fontos a közönség. Grotowski is arról beszél, hogy az előadás a színész és a közönség kapcsolatában történik meg. A közönséggel való viszony felelősség is. Nem azt akarom, hogy a néző kellemetlenül érezze magát, de nem feltétlenül akarom kielégíteni minden elvárását. A színház mint művészet nem erről szól.

Az Ivanovék karácsonya elején Dimény Áronnak van egy vendégszövege, ami a szí-

nész civil életéről, mondhatni Áron magán-életéről szól. Máskor is találkoztam az előadásaidban a színészi egzisztenciáról szóló passzusokkal, az ő valóságuk is benne van a színházadban. Miért?

A Dimény Áronnal folytatott beszélgetésünk hozta az ötletet, hogy megírjam ezt a szöveget. Kiáll egy színész, és elmesél egy helyzetet. Két választást állít szembe egymással: azét, aki elment vállalkozónak, és azét, aki beállt színésznek. A színész mindent meg akar tenni annak érdekében, hogy tetsszen, mert ez a létezése értelme, így a kiszolgáltatottságáról is beszélni kell. A kortárs színházban nagyon fontos, hogy a színész tisztában legyen az adott pillanattal, amiben éppen van a színpadon: én itt vagyok, ti ott vagytok, és én most mondok nektek valamit. A pozíciója néha még az ábrázolt szituációnál is fontosabb. Az emberek szeretik történetként felfogni, amit néznek. A realista koncepció eredményezi ezt, hisz akkor mondják, hogy nem értették az előadást, ha nem tudják elmesélni, hogy mi történt Pistiké-

Urbán András. Fotó: Biró István



vel és Mórlickával. Ez csak egyfajta kultúra, ez a mi determináltságunk. Amint az ember feladja ezt, már nem igényli a történetet. Épp a színháznak nem feltétlenül a történet a nyelve.

A színészek pillanatai azért kerülnek be az előadásokba, mert fontos, hogy a színház a valóságnak ezen a szintjén is megszülessen, hazugság nélkül is működjön. Az *Ivanovék karácsonyában* a színész-momentum ugyanolyan

idézőjeles, akár az összes többi. Tehát ez nem Dimény Áron terápiás története, hanem lehetőség arra, hogy a színészek helyzetét ebből a szempontból is megvilágítsa. És ugye, ezután következik egy előadás, ami folyamatosan próbál rákérdezni dolgokra. Mindennek a mélyén mi van? Tíz ember, akik tetszeni szeretnének, akik arra vágynak, hogy ez egy jó kommunikáció legyen.

Liviu Ciulei

A SZÍNPADKÉP TEATRÁLIZÁLÁSA

Liviu Ciulei (sz. 1923. július 7., Bukarest – 2011. október 25, München) román rendező, színész, építész, díszlettervező, egyetemi tanár. A hetvenes években Ciulei egyre gyakrabban kerül konfliktusba a hatalommal. 1980-ban végleg emigrál, a minnesota-i Tyrone Guthrie színháznál rendező-igazgató, majd a Columbia University és a New York University tanára. 1989 után visszatér Romániába, ahol több előadást is rendez. Alábbi, sokat hivatkozott cikkét a Teatrul című lap közölte 1956-ban, a román színház „reteatralizálási” korszakának kezdetén.¹ (A. M.)

A színházi előadás – teljes egésze vagy bizonyos összetevői – „teatralizálásának” igényét az idők során mindannyiszor a színházművészet sajátos kifejezési formájától való eltávolodás váltotta ki. Az ilyenfajta tévelygések ellen tiltakozások születtek, de a helyenként túlzó vagy éppen elnagyolt gyógy-módok sem bizonyultak kevésbé vitathatónak.

Ezért aztán a fenti cím jelentése is világos magyarázatot igényel. Miért is kardoskodna bárki egy „teatralizált” színpadkép mellett? Miért is kérnénk ezt most, díszlettervezésünk jelenlegi fejlődési állapotában? Mit is értünk a színpadkép teatralizálása alatt?

A művészettörténet keretén belül a díszlettervezés szorosan követi más művészetek általános fejlődési irányát, különös tekintettel a festészetre. A példák sokasága felment a felsorolás kényszeré alól. Logikusnak tűnik tehát, hogy díszlettervezésünk a szocialista-realista kifejezőmódot keresse. Ez az igyekezet számos sikert eredményezett, és a díszlettervezés valós, az előadás létrehozását célzó más művészeti ágakhoz képest sokkal hangsúlyosabb mértékű fejlődését váltotta ki. Például a rendezés és a tőle közvetlenül függő színészi játék sem fejlődött ugyanolyan mértékben. Kétségtelen, hogy ez a fejlődésbeli egyenetlenség az egész, az előadás kárára van, annál is inkább, mivel mennyiségi és nem minőségi (tartalmi) növekedésről beszélhetünk.

Az előadás szintézisének alkotóelemeit egymás iránti szerénységgel és tisztelettel kell adagolni, az egész figyelembevételével; ezáltal valósul meg a színpadon a cselekmény dramatikus folyamata, és így jut el a fő gondolat a néző tudatáig.

A végletekig eltúlzott díszletek sokszor fojtogatták a színészt. A hazánkba látogató külföldiek, színházaink vendégeiként gyakran ajándékoztak meg ilyen irányú kritikájukkal.

A hazai szakmai kritika azonban éppen ellenkezőleg, nem irányította a díszlettervezést. A színházi rovatokban ritkán jelenik meg egy-egy szűkszavú, teljesen formális minősítés, de akkor is minden problémafelvetés nélkül.

Realista irányú kezdeti próbálkozásaink közben a kritikusok ugyanazt a hibát követték el, mint sok rendező és díszlettervező. Egyszerűen formalistának tekintettek minden olyan díszletet, amely

¹ Teatralizarea picturii de teatru. *Teatru*, 1956, 2, 52–56.

Forrás: <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1956/Nr.2.anul.I.iunie.1956/imagepages/image28.html>

nem rendelkezett három, jól záró fallal és egy plafonnal. További magyarázattal nem szolgáltak. Vegyük például azt az általam készített díszletet, amelyet a bukaresti Municipiumi Színháznak készítettem Lascăr Sebastian *Sóval és kenyérral* című színművéhez. A díszlet egy giurgiui fogadót ábrázolt a Tudor Vladimirescu vezette felkelés idejéből.² Szcenikailag takarékos építészeti elemekkel sugallta a valóságot, teljes, szigorúan architekturális szabályok szerinti építkezés nélkül. A mennyezet nálam csak részben, utalásosan létezett, és a megtört falak nem illeszkedtek az oldalkulisszákhoz. A díszletet formalistának nyilvánították. Ez a magyarázat nélküli kritikai megbélyegzés megijesztett. Más díszlettervezőknek is voltak hasonló tapasztalatai. Ezért aztán, természetesen, mindannyian kényelmesebb és a dorgáló értelmezéseket kerülő alkotói módszert választottunk. A valóság konkrét és azonnali vetületeinek ábrázolására szorítkoztunk, vagyis objektivisták megjelenítéshez folyamodtunk. Ez a módszer eltávolította a díszlettervezést a maga sajátos plasztikai nyelvétől, *a díszlet teátrális kezelésétől*. Ami művészetünk konvencionálisan szuggesztív vetületéből érvényes volt, azt egyesek elítélték és félreállították, hogy a valóság fotografikus leképezésének gyakorlatával helyettesítsék, bár közben elméleti szinten minduntalan a lényeg és a jelentések megérintéséről beszéltek.

A kritika vagy a hozzáértés hiányában, miközben látszólag létezett ilyesmi a színházi rovatban (ennek orvoslására nagyon vágyunk), a díszlettervező művészek körében is érezhető volt a nyilvános vita hiánya. Még akár az évad kritikai mérlege sem készült el a díszlettervezői tevékenység szempontjából.

Ugyanakkor a díszlettervezés kérdéseinek megoldásában a rendezők részéről várt eligazító beszélgetések is hiányoztak.

Kétségtelen, ez az állapot megkönnyítette számos sikeres díszlettervezőnk számára, hogy a realista módszer félreértéséből eredő hibák útjára lépjen, vagyis, hogy a naturalizmus lejtőjére kerüljön. Valójában a naturalizmus nálunk a realizmus hamis, nem-poétikus és baloldali értelmezéséből eredt.

Igaz, hogy első megjelenésekor (1887 körül, Antoine *Théâtre Libre*-jében) a naturalizmusnak pozitív szerepe volt. Akkor a hatásvadász mesterfogások és a kiöregedett akadémizmus elleni lázadésként jelentkezett. De később, kezdeti jogos célkitűzése ellenére, egyik tévedést a másikkal helyettesítette. Hiszen a naturalista díszlet archeológiai restaurálásra törekvő pontossága ellentmond a drámai mű lényegi jellemzőjének, ami felidéző erejében rejlik: tehát, a „pontosság” által az ilyen díszlet tulajdonképpen nem jelent előrelépést a színház művészetében.

Léon Moussinac³ szakkritikus szerint a naturalizmus megjelenését a díszletben a következő körülmények váltották ki: „... a díszlettervezők meglegedtek néhány történelmi fogalom és a színházi perspektíva ismeretével, figyelmen kívül hagyva azt, hogy egy Manet, egy Carrière, egy Monet a fény titokzatos szépségének felfedezésére törekedett, és csodálatos fiatalsága lendületével dicsőítette a természetet. A szakfestők folytatták a hamis hagyományt, erőnyesen festették a dolgokat, szegényes és nagyzó díszítésekkel, fölösleges részletekkel terhelve őket, melyek elfojtották, például Wagner merész álmát.”

Antoine a poros „teatralizmus” ellen harcolt, az igazság megragadására törekedve a díszletben is. Ő egy „emberibb igazság” felé szerette volna elmozdítani a színházat, de semmit sem sikerült tennie a színház poézise érdekében. Harca valahogy korlátok közé szorult, bár eltökéltsége megmentette, hiszen, mire ennek a nagy rendezőnek sikerült érvényesítenie stílusát, addig már mindenki unta, mivel általa még egyszer mérhetővé vált ebben a művészetben is, akárcsak másokban, a pontosság (azonosság) és az igazság közötti gyakori antagonizmus.

A naturalizmus természetellenes és lehetetlen célkitűzése, az élet hasonmásának létrehozásával szemben szenvedélyes, heves és nem kevésbé téves tiltakozások születtek.

A szimbolizmus, például az „ornamentális, tiszta fikció-díszletet” hirdette, a drámához illeszkedő szín- és vonal-analógiák által törekedve az illúzió kiegészítésére.

² *Cu pâine și sare* (Sóval és kenyérral) (Lascăr Sebastian), Lucia Sturdza Bulandra Színház, Bukarest, 1949. Rendező: Mihai Raicu, díszlettervező: Liviu Ciulei.

³ Léon Moussinac (1890–1964) film- és színikritikus. Az idézet helye ismeretlen.

Gordon Craig a stilizálás bevezetését szorgalmazta, sajátosan színházi formában és ritmusban keresve a tiszta színházművészetet.

Appia, Fuchs, Reinhardt, majd később Piscator és Bragaglia, mindannyian a naturalizmus ellen lázadtak, az előbbiekhöz hasonlóan saját iskola vagy módszer mellett kardoskodva.

Meyerhold és Tairov, bár ők is „teatális színházat” és „konvencionális rendezést” javasoltak, excentrikus, elvont és túlzó módon tették, míg a proletkultizmus – melyhez később csatlakoztak a kubista, konstruktivista és expresszionista iskolák – emancipálódott, az előadás díszletét előtérbe helyezte, alárendelve a színészeket, a rendezőt és a szerzőt.

Mindezek az irányzatok, melyek kétségtelenül formátlanságokhoz vezettek, mégis indokoltak voltak a nem-poétikus igazság, a színpadi naturalizmus elleni harcban. A nem-poétikus igazsággal szembeni ellenségeségük időnként érvényes elemeket tartalmazott, és *válogatás* után Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko realizmusát táplálhatta.

A szimbolizmus például a következő pozitív körülményeket írja elő a színpadkép számára: a díszlet egyszerűsítése, minden jelenet hangulatának megfelelő nélkülözhetetlen plasztikai elem megtalálása, a díszlet és jelmez közötti harmónia megteremtése, a trompe l'oeil hatásvadászatról való lemondás. Appia a színészt tartja elsődleges elemnek a színpadi cselekvés megalkotásában, és neki rendeli alá a rendezést és a díszletet, ezáltal feltétlenül háromdimenzióssá alakítva az előadást. Reinhardt a dráma szuggesztív értekeinek szolgálatába állítja a díszletet. Bizonyos formában, *lényegi célkitűzései kiegészítéseként*, ugyanezeket az elveket követi a realizmus is.

A Művész Színházban Sztanyiszlavszkijnak sikerül a realista módszert érvényesíteni. A festő Golovin (az *Othello* alkotója) segédletével, majd V. Dmitriev⁴ és mások hozzájárulásával a díszlettervezést is hasonló szellemben alakítja. Dmitriev, aki azt megelőzően a konstruktivizmus hatása alatt alkotott, így vall: „Új problémák merültek fel számomra, és az előadás steril kifejezési megoldásai helyett itt az új formák állandó és fáradhatatlan keresésének vágyával találkoztam.”

A Művész Színház visszautasítja a művészi mélység nélküli, vázlatos, „hamis teatralitást”, akárcsak a naturalizmus közhelyes torzulásait.

Így kell érteni jelen cikkünk érvelését is.

*

Francois Jourdain a következőket mondja Toulouse-Lautrec elemzése közben: „Realista volt. De nem a valóság rabja.”

Sajnos, a mi színházi díszleteinkben megjelent naturalizmus egy ilyenszerű „valóság-rabság” eredménye volt, és még ma is nagymértékben az. Ennek oka semmiképpen sem színpadi festőink tehetségtelensége vagy szakmai tájékozatlansága. Éppen ellenkezőleg, előadásaink bőséges tehetség és tudás befektetésével készültek. Sok esetben az „erőfeszítés” egyenesen túlzott volt, és ezt a továbbiakban részletesebben is tisztázom.

Egy „minél realistább” díszlet megalkotása érdekében sok tervező hónapokat szentelt egy színdarab tanulmányozására, többféle pontos változat kidolgozására. Kitartóan kutatták és szigorúan visszaadták a korszak stílusát. Csak éppen a korszak valósága, annak jelentései kerültek el a díszlettervezők figyelmét. Ritkán vették figyelembe azt, hogy a művészi képnek nem kell konkrét formában ábrázolnia ezeket a jelentéseket, és hogy megjelenítésük sokkal hatékonyabb, ha felismerjük, hogy a valóság potenciális értéként tartalmazza őket. A pontos valóság ábrázolása érdekében, még akkor is, ha egy poétikus valóságra esett a választás, gyakran versenybe szálltak a természettel, például annak szépségét próbálva ábrázolni.

Hogy ne folyamodjam más példákhoz, tanulságosnak tartom a prológust, melyet az Orlin Vasziljev drámájából készült *Akik a boldogságot keresik*⁵ című előadásban készítettem, és amelybe belezsúfol-

⁴ Vladimir Dmitriev (1900–1948) orosz díszlettervező. Az idézet helye nincs megjelölve.

⁵ *Cei ce caută fericirea* (Akik a boldogságot keresik) (Orlin Vasziljev), Teatrul Mic, Bukarest, 1954. Rendező: Mihail Raicu, díszlettervező: Liviu Ciulei.

tam mindent, amit csak egy romantikus táj adhatott – csonka tornyos, repedéseken áttörő fényekkel világított bizánci kastély gyomokkal és mohával borított romjaitól, a háttérben kirajzolódó hegyláncig, a borús eget a nézők tekintete elől eltakará nehéz lombú, göcsörtös törzsű fákig... Ennek a díszletnek a stílusa semmivel sem jobb, mint a tizenkilencedik század végének valóságghú színpadi festményei.

Dmitriev azt mondja, hogy a csehovi táj szépségét nem önmagában létezőként használja, „hanem, mert egy erkölcsi-esztétikai kritérium szerepét tölti be. A szépség, amely az élet mocska és brutalitása ellen lázad, az igazság felfedezésére hívó szépség, íme, ebben rejlik Csehov dinamikus és a boldogság költői vágyától átítatott drámáinak utánozhatatlan értéke”.

A naturalizmus másik következményeként, az élethűség színpadi megteremtésére törekedve, a díszlettervezés művészetének sajátos formanyelve háttérbe szorult, és az alkotók más művészetekhez folyamodtak. Ez a jelenség akkor is előfordult, ha érvényes díszletek jöttek létre, vagyis, ha sikerült az alapgondolatot kifejezni, ha a díszletnek hatásos költői rezgése volt: a díszlettervezők még ilyen esetekben is, tévútra térve, az építészet vagy a lakberendezés eszközeihez folyamodtak. Természetesen mindkét említett művészetben – az építészetben és a lakberendezésben is – születhetnek remekművek. De a díszlet célja nem az, hogy harmonikus, plasztikai, építészeti vagy dekoratív tökéletesség legyen. Nincs azonnali funkcionális célja. Egy színpadi ebédlőben nemcsak étkeznek; ott valamilyen drámai cselekmény zajlik az evéstől függetlenül.

A díszlet architekturalizálására való hajlam a festő vagy építész díszlettervezőkre egyaránt jellemző volt, és ez a színpadkép alakításának egyik leggyakoribb hibája nálunk. A képzőművészeti kivitelezés, a stílus kerül előtérbe, következésképpen a poétikus-drámai jelentés másodlagossá válik. De a díszlet nem készülhet pusztán dekoratív céllal. Nem egyszerűen csak a drámától és a rendezői megközelítéstől független, tetszetős festmény; de nem is kiegyensúlyozott kompozíciójú, harmonikus színvilágú, minőségi perspektívájú, kromatikus rezgésű kép, hanem dramatikus háttér.

Dramatikus funkciót kell betöltenie, a cselekményben kell részt vennie, vagyis emberek – az előadás szereplői – élethelyzeteinek színpadi érzékeltetéséhez kell hozzájárulnia.

Ha a színpadon létrehozunk egy teljesen berendezett szobát, melyben a tárgyak méretei és a színek harmonikusak, ha mindez beilleszkedik a színpadi keretbe, és a díszletet alkotó tárgyakon és díszleten hagyott nyomokkal a szereplők életrajzára történik utalás – akkor is, a lényeges elemek kiemelésének hiányában, a részletek sokaságában megghiúsul a közvetlen általánosítás lehetősége.

Ha erősen festői és hangulatteremtő elemeket helyezünk a színpadra – melyek egy fotón vagy irodalmi leírásban segítenék a szereplő életének megismerését –, de nem nagyítjuk fel őket színpadi léptékűre, akár kivitelezéssel, akár kiemeléssel vagy színpadi játékkal, akkor csak halott kellékek maradnak.

A színház, más művészetekkel ellentétben, bőséges szuggesztív erővel rendelkezik. Egy jól elhelyezett részlet is alkalmas arra, hogy konfabulálásra készítse a nézőket, és pontosan irányítsa őket a képzeletbeli világban. Talán csak a zene enged több szabadságot a képzeletnek, a befogadásnak. Olvastam – nem is tudom, hol –, hogy a tűz az első előadás. Az emberek hallgatagon ülnek a tűz körül, és a csend menedékében a belső világ kerül előtérbe; az emlékek, a gondolatok, a képzelet mind megtestesülnek. Ezt a belső rezgést a művészetben a szuggesztív erő indítja el.

Emlékszem Marcel Marceau egyik előadására, amelyben azt mímelte, hogy egy mulatozó emberekkel teli szalonba lép be. Egyedül volt az üres színpadon, de a nézők harminc vendéget láttak, látták azt is, hogy mit csinálnak, hogy kővérek, kicsik, szépek vagy részegek, vidámak vagy rosszkedvűek. A jelenlevők ritmusának alakulását, mozgásukat, csoportosulásait, mindent, még a hangoskodásukat is a pantomim csodálatos művésze közvetítette. Ezt a szuggesztív beszédmodot kell számon kérnünk a díszlettől is, ugyanilyen takarékos, művészi, „teatrális” eszközökkel.

A minden megalkotásának igyekezete a színház művészetében pontosan a néző képzeletének korlátozásához vezet. A színházi alkotó mesterségbeli tudása nagymértékben abban nyilvánul meg, ahogy egyetlen elemmel, az egész figyelembevételével, a néző kiegészítő képzeletére támaszkodva sugall.

A *Naplemente* (Apus de soare)⁶ utolsó jelenetének díszletében a festő Marosinnak sikerül azt a látszatot keltenie, hogy egy kis boltíves ajtó mögött ott az egész forradalmi lázban forrongó Moldova. Ha megmutatják a színpadon, a felkelést valószínűleg legalább ötven statisztá játszottá volna, és a „színház” fájdalmasan nevetségessé vált volna, szöges ellentétéként mindannak, amiért most szót emelek.

A teatralizálás nem önmagáért szükséges, nem az érdeklődés mesterséges felkeltéséért, vagy azért, hogy mindenáron eltérjünk a közvetlen valóságtól, hanem a színpad művészetének sajátos képeivel közvetített valóság érdekében. Nem a színpadocskára zsúfolt és minimalizált építészet, főleg erőfeszítéssel, kartonpapírból létrehozott épületek kellene, hanem díszletben megvalósult poétikus-dramatikus színpadi képek.

„Vajon ez realizmus?”, kérdezi Nyemirovics-Dancsenko az *Anna Karenina* előadásának külső megjelenéséről. „Igen. De itt fontos, hogy létezzen három fal, jobbra egy ablak, hátul és balra egy-egy ajtó. Az a lényeg, hogy az előadás külső megjelenése a történelmi korszakot ábrázolja, hogy hihető háttére legyen a cselekménynek, és segítsen a színészeknek kifejezni az előadás lényegét. Ha a dráma ideológiája biztosan rajzolt, ha mindent áthat az egyszerűség, minden élő, és megérinti a nézőt, akkor az sem zavar, ha a színpadon az aprólékos bútorozás helyett csak egy bársonylepel lóg.”

Az Ifjúsági Színházban előadott *Élő halottban*⁷ Bragalia és Mitrici festők szuggesztív díszlet megalkotására törekedtek, cserélhető kulisszák segítségével. Gykezetük dicséretet érdemel, és a cigánykórus jelenetének színpadképe kivételesen jól sikerült. A sál színpadi elemmé változik, színpadi léptékű alakul, és megteremt az egész jelenet sokszínű, harsány hangulatát, de a csendességét is. A továbbiakban azonban, a díszlet ilyen típusú kezelése pont olyan igényességgel követeli jogait, mint akármelyik nagyon konkrét díszlet. Mivel kevés bútor van – csak a legszükségesebb –, az reprezentatív kell legyen, és nem térhet ki a jó ízlés követelménye elől sem.

Általában a színházban, a művészetben a rútság ábrázolásához is hasonló mértékű jó ízlés szükséges. Ha a csúnyát vagy ízléstelenséget úgy mutatjuk meg, ahogy van, megint a naturalizmus bűnébe esünk.

A „díszlet teatralizálásának” ajánlását nem kell dogmatikusan felfogni. Bár én lázadok a zárt, plafonos, architektúráls díszlet ellen, ez nem jelenti azt, hogy teljesen ki kellene zárni. Annak is megvan a helye a színházban, ha szükséges. Ugyanakkor, az építészeti elem fontos a színpadon a stílus és a korszak érzékeltetése szempontjából, de színpadi léptékben, teátrálisan és nem konstruktivista módon kell alkalmazni.

Fenségesen, teljes szépségében jelenik meg a román építészeti elem Toni Gheorghiu díszletében a *Rettenetes János Vajda* (Ioan Vodă cel Cumplit)⁸ operaelőadásában. Felnagyított formában színpadi értéket kap, mint ahogy színpadivá válnak a falfestmények és a régi, főúri, népies vagy egyházi kárpitozási és hímezési elemek. A jelmez díszítése és szabása is teátrálisan felnagyított, minden monumentális léptéket kap, de a jó ízlés keretein belül táplálkozik csodálatos nemzeti művészetünkből, mely az egészet átítatja.

Ezt tűzoltó-stílusban is meg lehetett volna oldani, melyben az operai díszlet olyan könnyedén adja magát, és melynek hagyományától még nem sikerült teljesen megszabadulnunk, de a román építészet egyensúlyának megőrzése és ennek az egyensúlynak a színpadi ábrázolása csodálatos díszletet eredményezett, talán az elsőt azok sorában, melyek *teátrálisan fordítják* népünk művészi csodát.

Fordította ALBERT MÁRIA

⁶ Barbu Ștefănescu Delavrancea: *Apus de soare* (Naplemente), Ion Luca Caragiale Nemzeti Színház, Bukarest, 1956. Rendező: Marietta Sadova, díszlettervező: Mircea Marosin.

⁷ Az előadásról nem sikerült adatokat találni. Natalia Bragalia (1906–1972) és Ion Mitrici (1927) a reteatralizálás korszakának jelentős díszlettervezői, mindketten emigráltak.

⁸ *Ioan Vodă cel cumplit* (Rettenetes János vajda), Bukaresti Opera, 1956. Rendező: George Teodorescu, díszlettervező: Toni Gheorghiu.

Miruna Runcan

ALKUDOZÁS, ELFOGADÁS ÉS JÁTÉK A BORSÓSZEMMEL

A nézők nem csupán metaforikus értelemben vett társalkotói az előadásnak, mint ahogy az olvasók sem a metaforák szintjén válnak a regény társszerzőivé.¹ Az irodalmi szöveg, akárcsak a színházi előadás szövege (vagyis szemiotikai szempontból azon jelentések együttese, amelyet a befogadó a színpadon vagy képernyőn látott folyamatból leolvas) csak akkor válik rendszerré, hordozhat jelentést és fejtheti ki hatását az érzelmekre, ha eljut a címzetthez. Egy könyvtár egyik példánya attól válik regénnyé, hogy valaki elolvassa és értelmezi azt – hasonlóképpen a színházi alkotás is attól válik előadássá, hogy valaki megnézi és értelmezi.

Úgy is mondhatjuk, hogy a „labda” a néző térfelén van – ő pedig se nem jobbágya, se nem feltétlen tanítványa a szerzőnek vagy szerzőcsapatnak. Bármilyen kulturális termék befogadója egy olyan párbeszéd részese, amely kölcsönösségen alapul, nem pedig gyámkodáson. Hogyha – tegyük fel – az olvasó nem érti meg a szerzőt, illetve túlságosan didaktikusnak, tézisszerűnek vagy túldíszítettnek, bonyolultnak találja azt, amit olvas, ő maga pedig mindehhez felkészületlennek bizonyul, akkor vagy be sem fejezi a könyvet, vagy nem vásárol majd az illető szerzőtől.

Másrészt színház és film kapcsolatának dinamikájában, egyre sokszínűbb és egyre inkább versengő közönségeik közepette, a színházi diskurzus (és néha, ritkábban, a filmes is) a réteggözönségekre specializálódik. Fél évszázaddal ezelőtt az előadást még a szerzőnek rendelték alá, aki túlmisztifikált, (bársonyos) diktatúrát gyakorló, az olvasóhoz képest mindentudó istenségként bármilyen írói túlzást igazolhatott – beleértve a „jelentésnélküliség” túlzását is. Lassanként, a néző társzerzőségére alapozva, a színházban és filmművészetben az irodalom rovására felbukkanó késő- (vagy poszt-) modern már nem a mondanivalóra összpontosít, hanem inkább az előadás intertextuális és interkulturális felületeit helyezi előtérbe, amelynek a néző provokált módon egyszerre résztvevője és tanúja.

Úgy is mondhatnánk, hogy az előadás mára már gyakran megszűnik képzeletbeli utazásnak lenni, amely önmagunk és a világ felé fordít, egyfajta illuzórikus szigetnek, ahova visszahúzódhatnak az érdekeltek, megtudni: hogyan csinálják és mi a művészet. Hogy mi a művész és mi a kultúra. Hogy mennyire felemelő, megtisztító az olyan elmélkedés, amely a művésről, a kultúráról és/vagy ennek az elmélkedésnek a (rejtett, és egyszerre megmutatott) szakralitásáról szól.

A társalkotó-nézőből szinte észrevétlenül lesz fogvatartott. Az egyre kifinomultabb és ugyanakkor egyre kétértelműbb nyelvrendszerek luciferi univerzumában fogva tartott nézőre folyton kikacsintanak: „Ugye, hogy tudod, miből idéztem?”, „Ugye, felismered a zenét?”, „Ugye, ez a jelenet most *arra* emlékeztet?” A „kulturális” nézők és művészek szelektált, szűk köre (amely már-már felér egy királyi udvarral vagy egy vallási szektával), akik számára az olvasás szabályát felváltotta az olvasmány-összehasonlítás, rendszeresen veti alá kékvér-vizsgálatnak a nézőt, akárcsak Andersen meséjében a hercegisasszonyt, a pehelydunyhák alatt elrejtett borsószem segítségével.

¹ Jelen fordítás részlet Miruna Runcan *Signore Misterioso. O Anatomie a spectatorului* (Signore Misterioso: A néző anatómiája) c. könyvéből (Bukarest, UNITEXT Kiadó, 2011. – a szerk. megj.)

Kétségtelen, hogy létjogosultsága van minden természetes módon létrejött körnek, klubnak. Vitathatatlan, hogy a felismerés-játékoknak megvan a maguk varázsa, hiszen azzal, hogy az elménkben raktározott ismereteket, olvasmányokat ingerlik, egyszerre dinamizálják a jelentésképződést, és fejlesztik bennünk az érzelmi spektrumot; az intertextuális utalás a már meglévő érzés, illetve a korábban elraktározott jelentés villámszerű felidézését váltja ki. Egy előzőleg adott szöveg tartalmára vagy esztétikai formájára való önkéntes-önkéntelen asszociálás a jelképek felismerése révén egyszerre két- és egyértelműsít. A folyamatot sokszor úgy éljük meg, mint valami nemesítési rítust.

Csakhogyan az utalások felismerésével kapcsolatban kettős veszély fenyeget: egyrészt megvan annak a kockázata, hogy az intertextuális utalást imitációnak vagy mesterkéeltségnek tekintse a befogadó. Másrészt – és ez a rosszabbik eset – az is megtörténhet, hogy a befogadó az intertextuális utalást mint olyant nem ismeri fel, hanem szó szerint inter-pretál, mivel „személyi szótára” nem tartalmazza a felidézett műalkotást. Mindkét esetben a nézők társalkotói státusa sérül, és ezáltal vagy kiesnek a szűk körből, a klubból, vagy pedig – mint azok a hölgyek, akik nem szeretnének felsülni az előkelő társaságban – leggyakrabban inkább megjátsszák, hogy értik a mondanivalót, és lenyűgöztetik az előadást. Valamilyen „kulturális” dolgot idézett az előadás, még ha nem is tudják pontosan, hogy mit – kétségkívül egy „szép” előadás volt.

Lényegében a két fél – az esztétizáló előadás és a fogva tartott néző – bármilyen mértékű erőfeszítést tenne a színházról vagy filmről alkotott kép interpretálásáért, idővel a kényelmesebb utat választva cinkostársakká válnak, bármennyire is komplex az abbéli igyekezetük, hogy értelmezés révén felépítsék vagy újraalkossák a színházi vagy filmes képet. A cinkosság a kommunikáción belüli jelképzés *aktusának relativizálására* vonatkozik. Más szavakkal, apránként az előadáson való részvétel rituális együttesének nem annyira az élményszerzés, illetve az üzenetek cseréje lesz a lényege, hanem sokkal inkább annak kölcsönös igazolása, mindkét fél részéről, hogy hozzátartoznak ahhoz a szűk körhöz, amelyben a művészet elismeri és ünnepli önmagát.

Talán ebből a terméketlen, meddő kommunikációs erotikából származik Fellini *Casanova* című filmjének (a román színházban számtalanszor idézett) emblematikus jelenete is a robot-babával. Ki Casanova és ki a baba? A szerző vagy a néző?

Egy örökölt, kulturális jelentést hordozó forma felidézése csak akkor egyértelműsít, hogyha közhelyszerűen működik, és mint a *shortcut*, egyből behozza azt a jelentést, amire a szerző/alkotó gondolt, ezzel szűkítve a képzeletbeli szótárunkban található „szócikk” lehetséges jelentéseit. Az utalás ugyanakkor kétértelmű is lehet, hiszen a művészeti alkotásban megjelenő formák (legyen az színház vagy film) már önmagunkban metaforikus és kétféle irányuló struktúrákként működnek: megvan a saját anyagságuk, ugyanakkor ennek az anyagságnak a jelölő is, mivel a tárgyat (osztenszív módon) „felmutatják”. A színpadon a pipa kétszeresen pipa, harmadszorra pedig azért, amit teszel (vagy ami történik) a pipával; ez tripla közlés, tökéletes, de fordított összhangban a Magritte-metszetben megjelenő szürrealista ironiával. (Lásd alább Magritte képét – a szerk. megj.)

Mi több: az idézés-felidézés során kialakuló új jelentésképzések kettősen denotálnak, emiatt azonban paradox módon mégis leszűkül a konnotatív jelentés. Magyarán mondva, a felidézés akta megfosztja az idézett tárgyat attól a képességétől, hogy további másodlagos jelentéseket rejtessen magában. A nézőnek emiatt kétszeres erőfeszítést kell tennie ahhoz, hogy értelmezni tudja az idézett-megidézett tárgy státusát az előadásban. A nézőt tehát arra kényszerítik, hogy eldöntse, mi a szerepe a tárgynak az új kontextusban, miközben referenciaként a régi kontextusban képződött jelentését is szem előtt kell tartania. Az idézés révén a tárgy régi és új kontextusának esztétikai terei tehát – és ez a paradoxonok paradoxona – egyszerre párhuzamosak és keresztezik egymást.

A színházban, akár csak a filmművészetben a közterek játéka vagy önpersziflázs (pl.: Tarantino-filmek), vagy kifulladás az állandó oda-vissza kacsintgatásban. Az utóbbira példa Fellini robot-babája, amely lassan elveszíti az esélyt, hogy „halálos szerelmet” vagy „az elemelt erkölcsstelenséget” vagy egyéb ilyesmit jelenthessen, hanem egy logóvá, egy kereskedelmi márka emblémájává válik: „Hahó, itt egy Fellini!” Végül is az allegorikus felidézés és a tautológia közt csak hajszálnyi a különbség.

(Abban reménykedem, hogy most már mindannyian fel tudjuk ismerni azokat az eseteket, amikor az idézés/intertextuális utalás célja lecsapolni valamit az idézett művész nagyságából, hátha így az idézőnek is juthat egy-két babérlevél.)

Azonban a készítés, hogy a művészetről a művészen keresztül, a színházról a színházon, a filmről pedig a filmen keresztül beszéljünk, azóta létezik, mióta világ a világ. Horatiustól Corneille *A mutatványáig*², Bach *A fuga művészetétől* Greenaway *Prospero könyve*ig minden ars poetica lényegében egy, a hatékony módon küldött üzenetek (pl. utópisztikus, látomásszerű, kórképet festő) esztétikai erejére vonatkozó deklarált diskurzus. A metateátrális kódolás, a könyvízü kombinálás, az utalásos és felidéző jellegű társítások mindig otthonra találtak képzeletünk szabad birodalmában: „Ilyet már láttam! Ilyet még nem láttam!”

Az (édes-perverz) kulturális reminiscencia és az érzelmi-kognitív sokk dialektikája tulajdonképpen igen kifinomult alkímián alapszik. Azonban a nézők és a művészek mindkét esetben a szabadon választott rabság csapdájába esnek. Az egyik véglet az elme kulturális turizmusának arannyal futtatott gettójába zárja őket, a másik véglet esetében pedig „minél elidegenedettebb, annál izgatóbb”-féle alkotások habzsolóivá válnak. Az egyik: „egyfajta Bob Wilson” vagy „Kantor Halott osztályára emlékeztető bevezetés” címszavakkal él. (Nem ártana emlékeznünk az olyan, hatalmas méretű régi bukaresti plakátokra, mint: „Mărioara Voiculescu O. Wilde SALOMÉ-jában, Helyszín: Sidolli Cirkusz, REINHARDT mintájára”). A másik a véres tett hideg fikcionalizálása vagy egyszerűen csak a C-kategóriás színházi, filmes vagy tévés produkciók konyhai kukkolása, melyeknek vulgaritása egyenesen arányos a gazdasági hatékonysággal: minimális befektetés, maximális profit.

Leragadhatunk egy képzeletbeli múzeumban vagy „Mädälina Manole öngyilkosságá”-nál.³ Vagy mégsem.

Fordította PÁLFFY ZSÓFIA

² *A mutatvány* (ford. Somlyó György) eredeti francia címe: *L'illusion comique*.

³ Mädälina Manole népszerű könnyűzenei énekesnő öngyilkosságát hosszan kommentálta-értelmezte a média.

René Magritte: *Ez nem pipa*



Ceci n'est pas une pipe.

Marian Popescu

SZÍNHÁZ ÉS KOMMUNIKÁCIÓ

Mi változott a Színházban?¹

Azt hiszem, senki nem megy a színházba, és nem vesz részt színházi eseményen vagy konferencián, nyilvános előadáson, bármilyen formát is öltson az – azzal a céllal vagy elvárással, *hogy ne érezze jól magát*. Senki nem teszi ezt azért, hogy csalódjon, hogy rosszul érezze magát. Tudatosan vagy öntudatlanul, akarva vagy akaratlanul, úgy hiszem, mindenki szükségét érzi annak, hogy valamit *közösen megosszon*. Másokkal együtt nézni és hallani radikálisan megváltoztatja a nézői tapasztalat minőségét. A filmnéző magányosságától, még akkor is, ha nézőkkel teli teremben ül, a televízió-nézőig, még ha családjával vagy/és barátaival van együtt, addig a *communio*ig, amelyet az *élőben* történő színházi eseményen való részvétel feltételez, lényeges különbség van a változatok között, nemcsak abban, ahogy megválasztjuk, hogy mi módon töltjük el szabad időnket, szórakozunk, együtt legyünk, hanem a *tapasztalat minőségében* is. Elménket, érzéseinket, egész magatartásunkat sajátos módon aktivizálja a színházi esemény. Mert ez esetben magát a *kommunikáció szintjét* úgy fogjuk fel, mint fogadást a néző és a színpadon szereplők között: a tét a kommunikáció sikere (és az ennek következtében fellépő élvezet). Ami történni fog, azért fog történni, mert *mi* ott vagyunk, mert rajtunk áll, hogy ez a kommunikáció megvalósuljon, másként szólva, *valóságossá váljon*. Másrészt, ami történni fog, annak olyan realitása van, amely egy fikció/illúzió tükre elé van helyezve. Nézőként mindig e két rendszer vonatkozásában jelenünk meg: a valóságban és a fikció/illúzióban. A valóság emlékezete mindig versenyre kel az emlékekkel mint fikcióval: mire és mennyire emlékezünk *valóságosan*?

Ki kommunikál a színházon keresztül? Általában a Szerző, a Színész, a Rendező. Legalábbis így tanítottak a régi elméletek, de a modern esztétikák is. Azonban azt tapasztaljuk, hogy a század 90-es éveitől bekövetkezett változások más egyenletbe rendezik a fenti triász terminusait. E hármashoz hozzáadódik a Díslettervező, a Koreográfus, a Zeneszerző, a Látványtervező, a Multimédia-művész.

A színházról mindig azt állították, hogy közösségi művészet, abban az értelemben, hogy eredeténél és nyilvános bemutatásánál több résztvevőt találunk. Szembeszökő az állítás álságos volta: mi az, ami kollektív ebben a művészetben? Lehet, hogy jobb lenne arra figyelni, hogy mi a közös/közösségi ebben a művészetben, ami különféle szakembereket képes egybegyűjteni/összekovácsolni? Ha valami közös, akkor közölhető². Ha a színházi alkotás alkotói valamiképpen megosztanak valamit,

¹ A részlet a szerző *Teatrul și Comunicarea (Színház és Kommunikáció)*. Bukarest, Unitext, 2011) c. könyvének bevezető fejezetéből való (szerk. megj.).

² Játék a comun-comunicare szavakkal (a ford. megj.).

akkor az továbbítható a közönségnek, hogy köz-jóvá válhasson. A mű nyilvános birtokbavétele, befogadása, ahogy ezt a lényegi aktust nevezik, ugyanakkor egy közlési (kommunikációs) aktus igazolása. Még ha különfélék is vagyunk, a nyilvánosan bemutatott mű birtokbavétele és feldolgozása minduntalan emlékeztet arra, hogy közösen birtokolunk valamit (*avem ceva in comun*), van bennünk közös vonás, de korlátozott ideig.

A színházat általánosságban jellemzi ez a közlési (kommunikációs) aktus-minőség. Ugyanakkor megfigyelhetjük, hogy nem egyetlen kommunikációról van szó: a beszélt nyelv, a megalkotott kép, a megszerkesztett rajz, a fény és hang design-ja, a színpadi mozgás, a koreográfia vagy tánc, a multi-média-kivetítések – mind különböző szintű vagy típusú kommunikációt vezetnek be. Ezek *előzetesen elgondoltak*, megszerkesztettek annak érdekében, hogy bizonyos eltervezett sorrendben és adott időtartam alatt történjenek, amelyről mi részvételünk aktusa előtt semmit sem tudunk. Amit *utána* teszünk, az már egy más típusú kommunikáció: itt a memória ítélkezik „a mi két elménk” játéka fölött, hogy Goleman közkedvelt megfogalmazásával éljek: a racionális és az érzelmi fölött³. Most minden egy másik mezőbe transzferálódik, annak a műnek az audio-vizuális anyagszerűsége nélkül, amelyben nézőként részt vettünk; a reflektálás mezeje ez, amelyben az intraperszonális, a saját magammal folytatott kommunikáció újakonfigurálja a művet. Utóbbi ezek után idővel eltűnik. Az idő-tényező lényegessé válik, akárcsak minden más kommunikációs folyamatban. Az öröm, az élvezet rövid ideig tart; a fájdalom, a szenvedés hosszasan.

A Színház és a Kommunikáció ekképpen egy korlátozott idejű interakciós mező képét nyújtja, de az emlékezet re/a/troaktív működésével, amelyben az affektív a szellemi támasztékává válik. Valójában az „üzenet” – a mű, az előadás – időbeli közvetítése az a tevékenység, amely nemcsak részvételünket igazolja, hanem a megélt tapasztalat kommunikátorának státusát is. A mai vizuális világban, ahol az információs és kommunikációs technológiák az állandó nézői és/vagy felhasználói státust hangsúlyozzák, a kommunikáció transzcendálja az egyszerű kommuniót, azért hogy, a technológiai eszközöknek köszönhetően, kiterjessze a kommunikációs aktust a színházi előadás által „helyhez-kötött” nézőről arra az aktusra, amelynek során azt az előadást kommunikálok, amely benned van. Te mozogsz, miközben ahhoz, hogy részt vehess az előadásban, helyben kell maradnod. A mozgásnak és helyhezekötöttségnek/mozdulatlanságnak ez a dialektikája, amelyet az előadással való viszony feltételez, fogja konfigurálni az előadás új, mai formáit, ahol a minél több szinten való mozgás lényeges a figyelem fenntartásához. Itt nem a fizikai mozgásról van szó, hanem egy új, a színházi aktus konstitutív elvéről, amelyet a *kommunikálható teatralizálásának* neveznék. A következőkben megkíséreljük körbehatárolni ezt a területet, amelyre a régiek nem gondoltak ilyen módon (ők a *teátrálisnak a kommunikálására* összpontosítottak), a maiak pedig, a színházi szcenotechnikának az Internet megjelenése utáni bonyolultságától sarkallva, igyekeznek ezt a területet összhangba hozni a *siker kultúrájának* filozófiájával, amely kultúra egyre inkább eluralja a „színházként felfogott világot”.

A színházi esemény tehát tekinthető (társadalmi) *kommunikációs típusnak* is, ugyanakkor pedig (művészi) *kommunikációs gyakorlatnak* is. Ha ennek a kommunikációs típusnak az esetén a cselekvés magja, sajátossága „az audiovizuális mozgások osztentatív felmutatása” a test mozgásai által, a kommunikációs gyakorlat esetén „ezeknek a mozgásoknak a bemutatása, valamint a testek interakciója, amely képességeket árul el és kreativitást nyilvánít meg, önmagukban is szimbolikus aktust képeznek”.⁴

Paradox módon, az új média, a közösségi média és a virtuális tér, a hálózati lét által teremtett populáris kultúra meghatározza a siker azon új szabályait, amelyek az egyén kivéreztetésére és a személyes jelenlétnek a létező közösségekben való közvetített felvállalására alapoznak, tulajdonképpen csak azért, mert a technológia megengedi. A színházi eseményt/aktust megfertőzi a „brave new world” („szép új világ”). Egy ennek a virtuális világnak megfelelő színpadi változatban, például

³ Daniel Goleman: *Inteligenta emoțională*. Bukarest, Curtea Veche, 2008, 35.

⁴ Joachim Fiebach: *Theatricality: From Oral Traditions to Televised Realities*. *SubStance* 2002, 31, p. 17.

Shakespeare-nél Prospero világhírű *blogger* lehetne, Ariel új *search engines*-előállító, Puck pedig tehetséges *hacker*.

Van néhány közismert passzus a shakespeare-i műben, amely ma is arra a módra hívja fel a figyelmet, ahogy a „szöveg”, a „színész” és a „néző”, akkoriban az 1600-as évek tájkán is, egy olyan disputa tárgyává váltak, amely ma is megtalálható a „spektákulum társadalmában”: a hallás és látás közötti vitáról van szó – ezek az Erzsébet-kori néző lényegi tapasztalásai. A legismertebb valószínűleg a Hamletnek az a passzusa, ahol Hamlet előadást készít elő az udvar számára, és utasításokat ad a színészeknek:

„Hamlet: Keressék meg a szavakhoz a megfelelő cselekvést, a cselekvéshez a szót: de arra mindig ügyeljenek, hogy a természetesség határait szem előtt tartsák. Minden, ami túlzás, az távol van a színjátszás értelmétől, lévén a cél – régen is, most is –, hogy tükröt tartsunk a természetnek: megmutassuk az erkölcsnek is a maga képét, a gyalázatnak is a maga arcát, az egész kornak, amelyben élünk, mintegy a testalkatát és körvonalait.” (Hamlet, III. felvonás, 2. jelenet, 17–24.)⁵

Amint látható, a „rendező” Hamlet az előadás gyakorlatának klasszikus vonalát követi, holott az író Shakespeare felforgató módon alkotja meg a beszélt angol nyelv új színpadi változatát. A természetesség antik elvét követve, Hamlet csupán visszafogottságot kér, ugyanakkor a szó és cselekvés összhangját is. De amit a szereplők *mondanak*, az tulajdonképpen nem jellemző a kor kánonjára, hanem egy újabbra, amely sokkal fesztelenebb, élénkebb, színesebb. Ebben a korban két különböző sorozat érezteti a hatását. Mert a kánon és az anti-kánon csak úgy tudnak együtt élni, ha a két különböző gyakorlatot egyesíti egy egyedi tapasztalat: az írás/olvasás és a játék/színpadi előadás. Hamlet tulajdonképpen gyakorlatba ülteti azt, amit évszázadok múlva az antropológus Victor Turner (Richard Schechner-től, a performance teoretikusától inspiráltan) így definiál (és ez a performance fogalma): „making, not faking”. Hamlet azt *csinálja*, hogy a játéknak a realitás státusát adományozza; ő nem színlel⁶ valamit, nem „*úgy csinál*, mintha”, hogy bemutathassa (ahogy az a hazugság, hamisítvány esetében történik).

Meglepő látni, hogy ebben a korban a színművészetet űzők lassan a kommunikáció gyakorlóivá kezdenek válni. Ez olyan paradigmaváltás, amely a Felvilágosodás korában ér véget, amikor a kommunikáció gyakorlata változatossá válik és elkezd hatni, a 19. század első évtizedeiben, a művészetek világára, különösen az „élő” művészetére, mint amilyen a színház. Egy példa a sok közül: a hangos olvasás gyakorlata az európai kultúrában sokféle funkciót alakít ki: bemondó, kikiáltó, hírnök, lektor (a reneszánsz kori anatómiai színházakban), hivatásos felolvasó⁷, szövívő – ez utóbbi különféle változatokban található meg, a diplomáciától és kormányzati struktúráktól az elnöki hivatalig vagy sztárokig, királyi udvarokig, közéleti személyiségekig stb. Akárcsak a színházban, a „szerepet” századokon keresztül férfiak játsszák; csak a 18. század után, amikor a színpadon is megjelennek a nők, a hangos olvasás funkciót a nőknek is kiosztják. A folyamat azonban nehézkes, lassan tart lépést a törvénykezés, a többszázados világi és vallási tabuk emancipációjával, és csupán a modernitás első ipari forradalma után lehet világosabban érzékelni, hogy a nyilvánosság kereteit kitágítják, hogy biztosíthatassák az érvényesüléseket.

Ez a tevékenység „szerep”, de ugyanakkor gyakorlat is, amelyet ilyenként való elismerésétől fogva befolyásolt a *dikció* igen régi gyakorlata, amely az iskolából, a színházból, az agora nyilvános vitáiból és más erre a célra létrehozott terekből származott. A jó beszéd (dikció) kezdettől fogva lényeges feltételnek számított az ékesszólás művészetében való képzettséghez. Dwight Conquergood

⁵ Nádasdy Ádám fordítása (a ford. megj.)

⁶ lefordíthatatlan szójáték, az eredetiben: face-preface (csinál-színlel – a ford. megj.)

⁷ A 19. században például a hangos olvasás olyan szereppé, funkcióvá válik Kubában, majd pedig Amerikában a kubai emigránsok révén, amit egyrészt ideológiai vektorként, másrészt a gyár profitjának növelése érdekében vezetnek be. A dohánygyárosok engedélyezték a hivatásos felolvasók alkalmazását, akik, miután a munkások beleegyeztek abba, hogy milyen szövegeket olvassanak, felolvasták nekik, és a felolvasóknak fizettek is (!), hogy elvonják a munkások figyelmét a munka nehézségéről, vagy, hogy ösztönözzék őket. Ezeket a nyilvános felolvasásokat egy külön rendelettel tiltotta be a kormány 1866-ban, mert kiderült róluk, hogy szubverzívek.

az *ékesszólásról* szóló figyelemre méltó tanulmányában megjegyzi, hogy az az osztálykülönbség jelévé válik, továbbá egy újfajta „performansszá” is⁸. A hangos olvasás nemcsak a társadalmi aggregáció bizonyos szintjének eléréséhez járult hozzá, ahogy az az *irodalmi szalonok* esetében történt a 17. és 18. században, hanem meghatározta annak a magas szintű tudatosítását, hogy az olvasás aktusa „előadás”, és hogy módosítja a szöveg befogadását, ellentétben a magányos olvasással.

Shakespeare kora abból a szempontból érdekes, hogy itt azonosítható a reális versengés az „author's pen” és az „actor's voice”, vagyis a Szerző írása és a Színész hangja között. A kommunikáció két, különböző hordozójú modellje egymással konkurálni kényszerül, a *nyilvános kommunikáció teátrális modelljének* kiterjeszkedése miatt. Az utóbbi években született tanulmányok nemcsak az első Fióli és a shakespeare-i szövegek következő két kiadása közötti jelentős különbségekre figyelnek fel, hanem különösen az írás gyakorlata mint az Autoritás megtestesítője és a színház gyakorlata mint politikai üzenet hordozója közötti eltérésekre. Hamlet színészeknek adott tanácsai nem a kor uralkodó szelleme szerint fogalmazódtak, mert a kor a grandiózus szavalást, a káprázatos szóvirágokat, a *természetellenes túlzást* kedvelte. A tanácsok *lényeges változást* idéznek elő, a művészi kommunikáció gyakorlatának „reformját”. Egyébként, a színészcsapat vezére Hamletnek adott válaszában fenntartását is jelzi. Ahogyan egy nemrégiben íródott tanulmány szerzői megállapítják, Hamlet „a szó és gesztus közötti új kontinuitás szükségességét fogalmazza meg”, Shakespeare pedig, Ben Jonson, John Marston és Francis Beaumont polémijának kontextusában azért harcol, hogy felhívja a figyelmet „a reneszánsz poétikája és a színház gyakorlatának bizonyos hagyományos formái közötti összeférhetetlenségre”⁹ (...)

Különös, és ugyanakkor paradox az a tény, hogy huszonöt évszázados, dokumentált fennállása óta a színház továbbra is két gondolkodási irányzat és akadémiai vizsgálódás közötti vita terepe: az egyik azt állítja, hogy a színház eredete a rituáléban gyökerezik, pontosabban az Athénban ünneptelt Nagy Dionüsiák ciklusában, tehát az *előadásban*. A másik pedig azt állítja, hogy az eredet az *írásban* keresendő, az írástudás és az írásban való kommunikálás magas szintjének köszönhetően, amely nyilvánvaló volt a Kr. e. VI. században. A színház eredete fölötti vita jellegzetességeinek ma is van megfelelője, a színház mint *szöveg* vagy mint *előadás* vitatott fogalmainak előretörésében. Patrice Pavis, a francia szemiológus maga is megállapítja a két színházszemlélet együttélését: a *szövegközpontú* (amely szerint a szöveg a színházi gyakorlat „központja”) és a *színpadközpontú* szemléletét (amely az előadás fogalmát, a színpadot juttatja érvényre).¹⁰ Mindkettőre igaz, hogy adott időszakokban jobban kibontakoznak, de sosem szimultán módon.

A modernításban ezt az ellentétet főleg az élet minden területére ráterhelődő vizualitás tartja fenn, amelynek következtében a színház mint társadalmi kommunikáció-típus lassan átalakul a mindennapi audiovizuális technikákon keresztül olyan művészi gyakorlattá, amelyet az audiovizuális szféra technológiai szintje határoz meg. A múlt század nyolcvanas évei után ez a jelenség egyre nyilvánvalóbbá vált, és nehéz helyzetbe hozta a szemiotikát. Ami addig szimbolikus diskurzus volt, fokozatosan a virtuálisnak a rituáléjává válik, amely eltulajdonítja, más létállapotba utalja az emberi test színpadi cselekvését. Amilyen mértékben a színházi esemény mint művészi gyakorlat megpróbál megszabadulni a színházépület kényszerétől, éppolyan mértékben mint társadalmi kommunikáció-típus, kisajátítja magának az új technológiák felségjeleit, hogy bevonja a nézőt a maga vizuális háztartásába: a néző mint az előadás „tanúja” státus fokozatosan átalakul néző mint „felhasználóvá”.

Másrészt, a Nyilvános kommunikáció, a maga különféle formáival, az új médiák széles körű elterjedésének nyomait viseli magán. Fokozatosan egyre „látványosabbá”, „színpadiasabbá”, „teátrálisabbá” válik. Nem csupán beszédfordulat abban a világban, ahol az előadás/spektákulum fogalma

⁸ Dwight Conquergood: Rethinking Elocution. The Trope of the Talking Book and Other Figures of Speech. In: *Opening Acts. Performance in/as Communication and Cultural Studies*. London, Sage, 2006, 157.

⁹ Robert Wimann, Helen Higbee és William West (szerk.): *Author's Pen and Actor's Voice: Playing and Writing in Shakespeare's Theatre*. Cambridge, England, 2000, 154.

¹⁰ Patrice Pavis: *L'analyse des spectacles*. Paris, Nathan, 1996, 186–189.

király nélküli királynővé lett. A nyilvános kommunikáció figyelembe veszi azt a szoros versenyt, amely egy, a nyilvánosságban részt vevő közönség realitása és egy olyan közönség között zajlik, amely *már nem hisz az első típusú realitásban*. Ez egyfajta regresszió, amely megengedi egy új típusú személyközi kommunikáció megnyilvánulását, amelyben a *személynek* nem kell fizikailag érzékelhetőnek lennie a kommunikációs aktusban. Valójában a jelenlét csupán következménye egy technológia használatának, rá van bízva a kommunikációs csatornára.

Ilyen körülmények között, a „világ mint színház”, vagyis mint színpad („all the world's a stage”) az értelmezésében, a klasszikus (de a barokk és manierista) színház kánonja értelmezésében, a „spektákulum társadalma” számára, a termelés filozófiájának és a *termelés kommunikációjának* kánonja (ahogy az Guy Debord ismert könyvében jelent meg 1967-ben), a nyilvános kommunikáció eszméje a végletekig viszi „az én bemutatását a mindennapi életben” (Erving Goffman 1953-as klasszikus műve). És ezt új információ-hordozók, interface-ek alapján, általában a virtuális világ alapján, amely a *kreativitás* új forrásává válik. Az élő, *jelenlevő* ember úgy tűnik, nem más, mint a fent említett hiányzó király. A pixelek mögött, bitekben mérhető tartalmakat generálva, a mai ember kitalálja az *élő közvetítő*től megfosztott, *kommunikálható információt*. Ebben az értelemben a színházi technikák, akárcsak a művészi gyakorlat, a nyilvános kommunikáció módjait formálják a „színpadi” hatás elérésére. Éppen ezért, a Színház és a Kommunikáció ma nem tekinthető különböző diszciplínának vagy különböző, és csak aleatorikusan összekapcsolódó tevékenységi területeknek, hanem két konvergens sorozatnak, amelyek egy interdiszciplináris mező felé haladnak. Mindkettő aktora (Színésze) ugyanaz: a spektakuláris kommunikáció embere. Ennek az anatómiájával foglalkozik könyvem.

Fordította UNGVÁRI ZRÍNYI ILDIKÓ

Ion Vartic

HEDDA GABLER ÉS A „MELLÉKNÉVI FILOZÓFIA”¹

Jankélévitch szerint a halál diadala nem más, mint „a semmi diadala”, tehát „a veszteség győzelme és a siker kudarca”; ez a diadal pedig a maga során „egyfajta pozitív aspektus kísérteties kifordítása”, mely élesebbé teszi az élet és a lét kontúrjait.² Éppen ez, „a semmi diadala” hevíti a fehérizzásig Hedda Gabler halálos fortissimóját életének utolsó pillanataiban: „Hedda bemegy a hátsó szobába, és összehúzza a függönyt. Rövid szünet. Hirtelen vad táncdallam csendül fel a zongorán.”³ Ibsen hősnője a szépségben valósítja meg a halált, s ezt később Gorkij és Bataille szereplői imitálják – a *Barbárokban*, illetve a *Nászindulóban*.⁴ Hedda „szép” halála egy esztétizáló „melléknévi filozófia” ösztönös reakciója;⁵ a szép halál már nem egyszerűen halál, hanem sokkoló és kifejező alkotás. Mikor a kifinomult Herman Bang azt mondta egy előadásában, hogy Hedda nem csupán norvég nő, hanem európai, akivel Európa minden fővárosában találkozhatunk, Ibsen felkapta a fejét, és merőn az előadó szemébe nézett. Az *Excentrikus novellák* szerzője a lényegre tapintott, hiszen Heddának híres elődei vannak: De Quincey, a szép gyilkosság megéneklője; Baudelaire, ama szűzről szóló fantázia szerzője, kinek „méhe meddő”;⁶ Tolsztoj, a „comme il faut” élet híve; Jules de Goncourt, aki egy „szalonpisztollyal” lelő egy macskát, és aprólékosan figyeli az állat haláltusáját, hogy végletes élményeket éljen át, és folytonos csalódottságában mindegyre felkiált: „Unalom! Mindig csak unalom!”; Flaubert, akit szintén egy „végeérhetetlen spleen” gyötör, melyet egy „stílusideálban” vagy az „erőszakos szórakozásban” próbál feloldani. Hedda számára Kleist, és nem Lövborg lett volna egy szép halál-aktus eszményi partnere. A maga rendjén a steril Heddának, aki unalmában a magasságos egekbe lövöldözik, minden magánya ellenére megvannak a maga utódai: két szereplő Csehov, illetve Andrejev drámáiból, akik kétségbeesésükben, hogy nem érték el a céljukat, tányérokba tüzelnek...

Camil Petrescu nagyon kifejezően határozza meg Hedda Gabler egyéniségét: „egy zseni homunkulusza” – írja – „a zseni lelki dimenziói nélkül... Hedda Gabler szerette a zsenit és a megvalósítást. Ő nem eszmeileg szeretne uralkodni (...), hanem egy nagy ember sorsát befolyásolni, ami egészen más dolog. El van telve magával és a vággyal, hogy megvalósítson valamit. Amikor azonban olyan

¹ Részlet Ion Vartic: *Ibsen și „teatrul invizibil”* (Ibsen és a láthatatlan színház) c. könyvéből. Bukarest, Ed. Didactică și pedagogică, 1995.

² Vladimir Jankélévitch: *La Mort*. Paris, Flammarion, 1977, 74.

³ A részletben feltüntetett Ibsen-idézetek forrása: Henrik Ibsen: *Drámák. I.* Kúnos László fordításai. Bp., Magvető, 2001.

⁴ Ion Vartic itt Henry Bataille-ra, az 1872 és 1922 között élt francia íróra céloz. – A ford. megj.

⁵ Vladimir Jankélévitch: *La Mort*. Paris, Flammarion, 1977, 61.

⁶ Utalás Charles Baudelaire *Allegória* c. versére (magyarul Tóth Árpád fordításában jelent meg). – A ford. megj.

okokból, melyeket nem ért meg, nem sikerül megvalósítania semmit, vágya tagadásba fordul.”⁷ Nem más ő, állapítja meg Camil Petrescu, mint egy esztéta, akinek „nérói vég” adatik. Martin Esslin számára Hedda mélységesen frusztrált személyiség, aki potenciálisan alkotó ember, csírájában művész; csakhogy ez a potenciál soha nem aktualizálódik, Hedda maga sincs teljesen tudatában, és még a társadalmi konvenciók is fojtogatják.⁸

Mégis azt hiszem, Hedda Gabler valóban esztéta, és kudarca ezzel a lényegi jellemvonással függ össze. Egyébként, ha figyelmesebben elemezzük ezt a megállapítást, néhány döntő meglátásra jutunk. A hősnő esztétizmusát éppen társadalmi felsőbbrendűsége táplálja, mint alkalmazkodási kép telenségének egyedülálló fajtáját is. Íme, pár meghatározó reakció a darab első jeleneteiből: Hedda érett szépség, sápadtsága matt fénnel ragyog, „Szeme acélszürke, tekintete tiszta és hideg.” Rettentően ingerültté válik, amikor belép a napfénytől sugárzó, a virágok orrbaszökő illatától túlcsonduló nappaliba. Folyton az elvesztett érintetlenség után vágyakozik, és visszaborzad az indiszkrét érintésektől, alig bírja elviselni Tesman kisasszony meghatott és lelkendező öleléseit vagy a korlátozott Jürgen Tesman szégyentelen vallomásait, aki szakértő a „brabanti háziiparban”. Hedda esetében a másik visszatükrözése a lét elutasítása tulajdonképpen. Azáltal, hogy irtózik az anyaságtól, a napfénytől és a részegítő illattól, akárcsak azáltal, hogy kéjjel élvezi a „haszontalan húst”, Hedda felkavaróan hasonlít Mallarmé Hérodiadéjához.

Mint Martin Esslin megállapította, Hedda esetében frusztrációról beszélhetünk, ám ez éppen esztétizmusában rejtőzik: tragikus, elviselhetetlen hiány ez, mely visszatartja attól, hogy bármilyen formában részt vegyen az életben. Ez a magyarázata a virtuális alkotói lehetőségek kifordításának, lenyűgöző negatív erőkké való átváltozásuknak. Camil Petrescunak félig van csaka igaz. Ibsen hősnője „vágya tagadásba fordul át”, de nem akkor, amikor rájön, hogy semmit nem tud alkotni – Hedda kezdettől maga a tagadás, a meddőség. Az Ejlertnek sugallt „szépbe-halásznak”, Hedda az egyedüli „pozitív” módon próbálja megvalósítani magát, amelyre képes. Csupán a legvégén érti meg, hogy a tökéletes tagadást, melyet ő maga testesít meg, egyedül ő valósíthatja meg, közvetítő nélkül, egy vad, bakkhanálira emlékeztető zene taktusai közben. Ibsen matematikai pontossággal rajzolta meg hősnője fejlődési ívét: az első két felvonás a tér megnyílását érzékelteti, az utolsó kettő a fokozatos bezárulást: Hedda saját csapdájába esett bele.

De mert az élő és égő tombolás után vágyakozik, Hedda egyedi kapcsolatokra és páratlan élményekre áhítozik, miközben persze minden felelősséget elhárít magától. Az Ejlerthez fűződő kapcsolatában van valami „szép”, „csábító” és „vakmerő” ebben a rejtőzködő és meghitt barátságban”. Veszedelmes, ráolvasásszerű kíváncsiság provokálja ki Ejlert megalázó vallomásait. Hedda szándéka homályos, nem lehet tudni, vajon tényleg azt akarta-e, hogy újraalkossa egy ember sorsát, vagy, hogy olyan kapcsolatokat éljen meg, bár nem hagyja magát megérinteni, melyeket nemcsak a társadalom ítélt el, hanem saját életfelfogása is. Ebben a hideg lényben, mely fél a botránytól, ezért folyamatosan felügyeli magát, visszafojthatatlan vonzalom lüktet az orgiasztikus élmények iránt, melyet Ejlert feláldozásával él meg, mert az eltorzító erőszakot elvből elutasítja. Ezért aztán álnok stratégia segítségével oldja fel az ellentmondást:

„LÖVBORG: (...) Olyasmiket mondtam el, amiről nem tudott senki más. Bevallottam magának, ha ittam és dorbézoltam, ha egész napokat és éjszakákat átmulattam. Mondja, miféle hatalom lakozott magában, amivel kicsikarta belőlem ezeket a vallomásokat? (...) hogy volt bátorsága ilyesmiket kérdezni! Teljesen nyíltan...

HEDDA: Nem, burkoltan.

LÖVBORG: Kifaggyatni engem... mindenről a világon!”

⁷ Camil Petrescu: *Teze și antiteze* (Tézisek és antitézisek). București, Cultura Națională, 385–386.

⁸ Martin Esslin: *Au delà de l'absurde*. Ford. Françoise Vernan. Paris, Buchet-Chastel, 1970, 56.

Csak Thea jelenléte provokálja Heddát, s azt sugallja neki, hogy próbára tegye Ejlerdet, a végső bizonyítékot kérve tőle: vegyen részt Brack bíró bálján. Annyira felkavarodik, hogy már látja is, amint „koszorúval a fején”, „boldogan és felszabadultan...” tér vissza, új emberként, szabadon. Ez az ijesztő látomás éppoly kétértelmű, mint a vágy: Hedda valójában nem egy másik teremtetés által szünteti meg a Thea alkotta Lövborgot (a boldogság újjászülető istene által), hanem a tagadás módszerével, mely azonban nem akármilyen, hanem *a szépségben-tagadás*. Ebben az értelemben, amikor a Brack rendezte orgiára küldi Ejlerdet, nem tesz mást, mint amit a múltban, amikor szintén Ejlerdet felhasználva élt meg felkavaró élményeket. Félelmetes élmény a képzeletben:

„BRACK: Hát akkor indulhatunk, uraim! Remélem, jó kis »muri« lesz, ahogy egy bizonyos szép-asszony szokta mondani.

HEDDA: Ó, ha az a szépasszony is ott lehetne, láthatatlanul...!”

melynek megélése után Hedda visszazuhan szokásos közömbösségébe.

Az ibseni színház egyik legfurcsább motívuma körvonalazódik itt, annál is inkább, mert ez a problematizáló, elvont színház kevésbé hagy helyet a homályos utalásoknak vagy a mitikus mélységeknek. A dionüszoszi mítosznak különös visszhangja támad, ez már a *Brand*-ban is a szélsőséges, megszakítások nélküli élményt jelenti, melyre több ibseni női szereplő képes („Ami vagy, légy az teljesen / ne néha az és néha nem. A baccháns, az tiszta eset”), önvizsgáló skrupulusoktól gyötört férfi alakjai (Eilert, Rosmer, Solness vagy Allmers) viszont nem. A *kis Eyolf* Ritája dionüszoszi hittel hisz egy teljes újjászületés lehetőségében, és fehérbe öltözve, kibontott és illatosított hajjal várja Allmers visszatérését, egész lényé fátyolozottan bacchanáliás hangsúlyokat áraszt. Rebekka is egy ilyen lényegi újjászületést szorgalmaz: „Új viszonyokat kell teremtened magadnak a világban”, Rosmer pedig dionüszoszi visszhangként bevallja, hogy „most egy olyan élet áll előttem, amely tele lesz harccal, izgalommal és érzelmi viharokkal”. Rebekka hatására az egykori lelkész, bizonytalanul bár, de megtagadja a rosmeri szellemet: vitalista erkölcsre vágyik, túl az intéseken és a büntetéseken, melyben tulajdonképpen „a természetes ösztön” az erkölcsi törvény.

Más értelemben azonban az orgiasztikus lobogás mint irracionális hajlam visszatetsző ezeknek a hősnőknek a számára (akik amúgy nagyon is józanok), bár nem tudnak ellenállni neki. „Vad, fékezhetetlen érzéki vágy”, amely úgy zúdult rá, „mint egy tengeri vihar”, mely, vallja be Rebekka Rosmernek, „felkapja és elragadja magával az embert, és viszi, ahová csak akarja”. Ezekben a pillanatokban az ibseni nők olyanok, akár a bacchánsnők, akiből kitör a dionüszoszi indulat, és széttépik a magára maradt, meditáló Orpheuszt:

„SOLNESS (*mélyen Hilde szemébe nézve*): Hilde... maga olyan, mint egy erdei madár.

HILDE: Nem, egyáltalán nem vagyok olyan. Én nem bújok a lombok közé.

SOLNESS: Igaz. Inkább olyan, mint egy ragadozó madár.

HILDE: Igen. Inkább olyan... talán. (*Hevesen*) Igen, miért ne? Miért ne lehetnék én is ragadozó?

Miért ne ejthetnék én is valami kedvemre való zsákmányt? Amibe belevághatom a karmaimat. Amit elragadhatok.”

Fordította DEMÉNY PÉTER

Györgyjakab Enikő

KÉT HANGRA

Hedda Gabler

A *Hedda Gabler*¹ című előadás kapcsán a forma életre keltéséről szeretnék néhány személyes benyomást leírni.

Ez a próbafolyamat egészen újszerű munka volt az életemben, annak ellenére, hogy előzőleg már dolgoztam Andrei Șerbannal. A munka kezdetén a rendezőnek az volt a kérése, hogy próbáljuk meg szigorúan követni az utasításait, és mondjunk le a saját ötleteinkről, mert egészen pontosan tudja, hogyan szeretné a darabot megrendezni. A próbáknak azon a szakaszán túl, amikor a szereplők közötti viszonyokat tisztáztuk, és a helyzeteket valamelyest értelmeztük, Șerban nem sok esélyt adott a visszakérdezésre. Természetesen lehetett volna kérdezni, de ő olyan hangulatot teremtett, ahol akadályozó tényezőként hatott volna minden kérdés. Én ráadásul, képzésem során igen sokszor találkoztam azzal a mondattal, hogy „ha a színész rögtön visszakérdez az instrukcióra, hártja a feladatot”. Azt hiszem, ez a mondat mélyen beépült a tudatomba, és, ha csak nem vagyok teljesen eltévedve vagy megrekedve egy jelenettel kapcsolatban, első körben nem nagyon szoktam visszakérdezni.

Szóval úgy döntöttem, kipróbálok mindent, amit Andrei kér, és meglátjuk, hogy mi lesz belőle. Nagyon szokatlanul instruált. A szövegelemzés után, azon a próbán, amikor először kerültünk be az előadás már kész terébe, azt kérte tőlünk, hogy játsszuk végig a darabot az elejétől a végéig. Ezt nem előzte meg rendelkező próba, tehát egy hosszú improvizációnak lehet tekinteni. Mivel a szöveget nem tudtuk még, példányokkal a kezünkben, a partnerekből, térből, kellékekből, díszletből építkezve játszottuk végig a darabot, előzetes instrukciók nélkül. Izgalmas helyzetet teremtett az, hogy egyikünk sem tudta előre a kolléga elképzelését. Nagyfokú rugalmasságra volt szükség, hiszen állandóan készen kellett lenni, reagálni az adott helyzetre. A szövegelemzés során valamelyest tisztáztuk a figurák céljait, szándékait, de azt senki sem tudta, hogy ennek a megvalósítására a színész-kolléga milyen megoldást fog ajánlani. Utazás volt az ismeretlenbe. Ez az első improvizáció lendületet adott a munkának és valószínűleg sok ötletet a rendezőnek ahhoz, hogy tudja, milyen irányba teleressze a továbbiakban az alkotói folyamatot.

Andrei a körülbelül két óra alatt pontosan leolvasta, hogy a színészek fejében milyen kép él az általuk játszott figurákról, és hogy ebből mi működhet, és mi nem. Olyan lehetőségek is felbukkantak valószínűleg, amelyek neki nem jutottak eszébe, hiszen hét embernek a kreativitása adódott össze.

¹ *Hedda Gabler* (Henrik Ibsen), Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2012. Rendező: Andrei Șerban.

Ezen az első próbán kívül azonban többnyire az általa javasolt utat jártuk. Talán az idő rövidsége miatt is döntött így, azzal a bizonyossággal, hogy a csapatból mindenki képes lesz az instrukcióit követni, az általa kért formákat saját képére alakítani, megtölteni léttel.

Thea Elvsted

Thea Elvsted figurájának megalkotása során találkoztam talán legelőször ennyire hangsúlyosan azzal, hogy a formától a tartalom felé haladok a munka során.

Šerban előre kitalálta a figura mozdulatait, térben való közlekedését. Nem hagyta például, hogy a helyzetet kibontva, lépésről lépésre megkeressem az én egyéni utamat, hanem előre diktálta azt, amit ő a képzeletében felépített. Sok esetben konkrét akciókat is ajánlott. Mivel a darab helyzeteinek jelentős részében csak információátadás történik a cselekmény alakulásával kapcsolatban – egy olyan cselekményről, ami a múltban vagy a színpalán kívül történik –, ezeknek az általa javasolt akcióknak az elsődleges célja szerintem az volt, hogy a játékot dinamikussá tegye, és a teret aktivizálja. Egyébként végig lehetne játszani az egész drámát egy kanapén ülve, néha átsétálva a téren. Ezt próbálta megtörni azzal, hogy szinte indoklás nélkül vitte a figurát egyik székről a másikra, a kanapétól a kályháig, a kályhától a székig, a kertkapuig stb.

Az első jelenetemet számtalanszor átrendezte, már ami a térben való elmozdulásokat illeti. Mind-egyik variációban közös volt, hogy a szereplők az egyik helyről a másikra mennek, egyik székről a másikra ülnek, felugranak a székről, és leülnek a kanapéra. Ha az egyik figura útját megváltoztatta valamilyen okból kifolyólag, akkor a többiek útját utánaigazította, nagyon figyelve arra, hogy a tér egyensúlya ne boruljon fel, vagy ne szűkítsük be a teret. Ez a tölem teljesen idegen konstrukció elkezdte kibontani számomra a figurát, ami akkor a fejemben és a testemben még csak alig körvonalazódott. Az ide-oda járkálás egy feldúlt, zaklatott állapotot eredményezett, ami a Thea érzékesek nagyon is indokolt. A tér bejárása, „belakása” azt a felismerést eredményezte, hogy Thea, annak ellenére, hogy naivitást és alsó státust játszik a Tesman házaspárral szemben, nagyon is életrevaló, nem ijed meg a saját árnyékától. Rengeteg energiája van, amit folyamatosan visszafog a körülmények miatt, de ez időről időre kitör. Van egy mozdulatom, amikor elveszek egy széket, áthelyezem és ráállok. Ha jól meggondoljuk, ilyet az ember nem tesz egy idegen lakásban, csak akkor, ha valamivel annyira el van foglalta, hogy észre sem veszi, hogy mit csinál. Ez a mozdulat vezetett oda, hogy amikor Thea felfedi látogatásának igazi okát, és elmondja Heddának, hogy „ott kell élnem, ahol Ejler Lövborg él”, teljesen megfelelkezik magáról, teljes ekstázisban van.

Az egyik leggyakoribb instrukció, amit a próbafolyamat alatt kaptam, az a „få aša”, vagyis „csináld ezt”. Ezt a szókapcsolatot általában egy zavarba ejtő mozdulat követte. Zavarba ejtően általános és egyértelmű gesztus. Szinte mindent előjátszott, mert valószínűleg pontos képe volt arról, hogyan viselkedik a figura, ezt nehéz lett volna körülírni, ezért inkább megmutatta. A helyzetekre a megoldások a lehető legáltalánosabbak voltak.

Lekövetni egy mozdulatot, ami nem a saját testemből jön, azt az érzést hívta elő bennem, hogy egy báb vagyok, akit láthatatlan kezek mozgatnak, és akinek nincsen saját élete. Nemrég egy egyéni előadásomban alkalmam volt bábbal dolgozni. A báb esetében csakis olyan tartásokat, gesztusokat tudtam használni, amelyek mindenki számára egyértelműek. Erre azért is volt szükség, mert szöveg nincsen benne, tehát csakis a mozdulatokon, tartásokon, gesztusokon keresztül kommunikál a báb. Amikor lehajtja a fejét, azt jelenti, hogy szomorú, amikor széttárja a karjait és az ég fele néz, boldog, amikor int a kezével vagy fejével, akkor hív valakit. Ezek a jelek annyira egyértelműek, mint a mosoly vagy a sírás. Andrei ilyen típusú egyértelmű jelekből és viselkedésformákból építette fel a Thea figuráját.

A próbafolyamat elején a szöveg teljesen levált számomra ezekről a nagyon egyértelmű gesztusokról. Hosszú ideig nem tudtam a kollégák játékából építkezni, egyszerűen csak próbáltam egészen pontosan végrehajtani az adott mozgást. Mechanikus rendszernek éreztem magam, amely

mindent végrehajt, betartja a ritmusra, tempóra, hangszínre vonatkozó utasításokat, és semmi köze az élethez vagy a partnereihez. Azt hiszem, robotnak éreztem magam. A figura számára összeállított partitúrát tökéletesen végig tudtam mozogni, és mégis pontosan tudtam, hogy nem működik.

Talán egy héttel a bemutató előtt az anyag elkezdett átminősülni, életre kapni. Megdöbbenő tapasztalás volt. Még mindig nagy talány számomra, hogy mitől történt a változás, mert semmit nem csináltam másként, mint addig. Elkezdett minden logikus lenni, a testem ugyanazokat az utakat járta be, és mintha ez a forma, amit naponta elvégeztem, visszahatott volna rám, és megtalálta volna a saját értelmét. A mozdulatok enyhén másak lettek, mintha hozzám szelődültek volna, összecsiszolódtak a sajátjaimmal, vagy beépültek a már meglévő mozdulataim közé, és már egyáltalán nem éreztem róluk, hogy banálisak vagy általánosak lennének.

Addigi munkáimhoz képest egy ellentétes utat jártam be, de hasonlót, mint amit a mozgásszínházi előadások próbáin tapasztaltam. A mozgáse előadásban sokszor van kész a mozdulatok rajza, anélkül, hogy érteném, tudná a testem, hogy melyik mozdulat miről szól. De miután elvégzem ugyanazt a mozdulatot ötször, tízszer vagy százszor, előhív bennem belső képeket, amelyekre vonatkozhat az a mozdulat, és étellel tölti meg az addig csak fizikai cselekvés szintjén elvégzett mozgássort.

Ahhoz az esethez is hasonlíthatnám ezt az alkotási folyamatot, amikor a kisgyerek utánozza a felnőtteket, átveszi a mozdulatokat, és csak azután fog rájönni, hogy azok mit jelentenek. Később történik meg a jelentéstartalommal való összekapcsolás.

Romok Igaz Menedék

A *Romok Igaz Menedék*² című előadásunk alkotói folyamatában egészen más úton indultunk. Az előadás anyaga úgy jött létre, hogy Yolanda Snaith koreográfus vezetésével mi magunk, a színészek terveztük meg a mozdulatsorokat, amiből az előadás felépül. A munkamódszer egyik fő motívuma a válaszolás (responding) volt. Az előkészítési szakaszban több olyan improvizációs gyakorlatot végeztünk, amelyben testtel kellett válaszolni a térre. Yolanda azt kérte tőlünk (három színész alkotta a csapatot), hogy induljunk el a térben, keressünk egy tetszőleges pontot, majd ahhoz valamilyen pozícióban kapcsolódjunk. Érinteni lehetett bármelyik testrésszel, mint ahogyan az sem volt meghatározva, hogy ülünk, állunk, fekszünk, támaszkodunk; tetszőlegesen helyezkedhettünk el. Egyszerűen csak észlelni kellett a saját és a társak jelenlétét, és valamilyen pozícióban, egy kiválasztott ponton elhelyezkedni. Semmilyen jelentést vagy értelmet nem kerestünk a mozdulatainknak, csak hagytuk a testet, hogy megnyilvánuljon. Azelőtt nem végeztem ilyen gyakorlatot, és nagyon üdítően hatott. Felszabadító volt, rávilágított arra, hogy a saját testem és a tér közötti viszonyból milyen nagyszerűen lehet dolgozni. Egy idő után, attól, hogy a teret bejártuk, belaktuk, észrevettem, hogy múltja keletkezett, pontosabban közös múltunk, amihez viszonyulni lehetett, építkezni belőle.

Amikor a gyakorlatot már valamelyest könnyedén végeztük, megkért, hogy kezdjünk el figyelni a nézőpontra. Néha lássuk magunkat külső szemmel – ahogyan odamegyünk a falhoz –, lássuk pontosan, milyen alakzatot vesz fel a testünk, mintha csak nézők lennénk. Következő alkalommal ezt a szemet helyezzük belülre, és onnan kifele nézve figyeljük meg a teret. Izgalmas volt számomra megtapasztalni mindkét nézőpontot. Amikor a külsőt használtam, erősebben tudtam figyelni a térre, arra, hogy a többiekhez képest hol vagyok, és ez milyen viszonyt teremt közöttünk. Láttam, hogyan tudom befolyásolni a tér dinamikáját a saját indításaimmal, illetve, hogy ez a partnereimből milyen reakciót vált ki. Nagyobb volt a kontrollom az egész tér elrendeződése és szerkezetének változásai felett. Amikor a „belső szemet” használtam, magamat egyáltalán nem láttam, a többieket sokkal hangsúlyosabban, és mozgásaim inkább válaszok voltak az ő ajánlataikra. Erősebben lehetett érzelmekkel dolgozni és befele figyelni. Ez a gyakorlat segített összerendezni egy olyan jelenetet,

² *Romok Igaz Menedék* (Liam Clancy, Mary Reich, Yolande Snaith, Shahrokh Yadegari, Tompa Gábor), Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2012. Rendező: Tompa Gábor.

ahol, bár soha nincs közvetlen kontaktus közöttünk, mindvégig a másik cselekvéseihez képest kell indítsuk a saját mozgulatainkat.

Amikor célirányosan kezdtünk dolgozni, különböző témákat kaptunk, amelyek valamelyest fűződtek Samuel Beckett *Talanság* (Lessness) című írásához. A főbb témák közé tartozott a halál, halálból való ébredés, emlékezés, ismétlődés. Adott volt a kész tér, jelmez és korlátozott számú kellék. Mindegyik szereplőhöz tartozott néhány tárgy, amivel kapcsolatba került az előadás folyamán. Az én kellékeim közé a tolószék, a létra és egy pár bakancs. Mivel a tárgyak történetét mi alkottuk meg a viszonyon keresztül, teljes szabadságot kaptunk az építkezésben.

Lorna Marshall a *The body speaks*³ című könyvének egyik fejezetében azt mondja, hogy úgy tudunk újszerű viszonyt megfogalmazni a tárgyakkal, ha „felfüggesztjük a funkcionális tudásunkat az adott tárggyal kapcsolatban, és egyszerűen csak reagálunk rá testtel, ahogyan azt egy gyerek tenné”. Megpróbáljuk elfelejteni a tárgyhoz kötődő sablont, és helyette találunk egy új formát. Például, ha van előttem egy szék, az lenne a legkézenfekvőbb, hogy leüljek rá. Ez a reakció abból is adódik, hogy a széknek ténylegesen ez a funkciója, vagyis ülőalkalmatosság, de abból is, hogy a mindennapi életben rendszerint ebben a funkciójában használjuk a széket. A szokásaink rögzítették a tudatunkban ezt a reakciót. Az alkotás során ezt a funkcionalitást megkérdőjelezem. Tulajdonképpen ez a bohóc vagy gyerek attitűdje: ártatlan szemmel néz egy tárgyra, és elkezd saját magának újra felfedezni. Csak hagyjuk a testet, hogy válaszoljon a tárgyra: „Csak hangolódj rá és reagálj. A tested váratlan utakat tud találni, hogy kapcsolatba lépjen ezzel a tárggyal.”

Marshall a tárggyal való viszonyról írja ezt, de tulajdonképpen bármire kiterjeszthető, a partnerre is. Ha azt szeretném közölni, hogy szeretettel vagyok a partnerem iránt, nem biztos, hogy ezt egy öleléssel kell kifejeznem, vagy ha aggódok, akkor tördelnem kell a kezemet. Az ilyen típusú válaszokat az agyunk adja, amelyet nehéz kiszabadítani a szokások rabságából. Ahhoz, hogy kikerüljem ezeket a jeleket, el kell felejtenem a létezésüket, és kell hagynom, hogy a testem „válaszoljon” a partnerre és a viszonyra, esélyt adjak neki, hogy megfogalmazza magát egy új formában a megszokotthoz képest. Ezzel a módszerrel lehetőséget teremtek új formák megjelenésére vagy a már meglévők újraértelmezésére.

³ Lorna Marshall: *The body speaks*. London, Methuen, 2008, saját ford., 45. o.

Biró Eszter

FIATAL ÉS RADIKÁLIS

*R*adikal Jung (Radikálisan fiatal) a neve a Münchener Volksbühne fiatal rendezők előadásait bemutató fesztiváljának. A fesztivál záróelőadása után, közvetlenül a díjkiosztó előtt sikerült néhány percre elcsípni Christian Stückl-t, a Münchener Volksbühne igazgatóját, akit megkértem, hogy röviden mutassa be a színházat, illetve a fesztivált.

– Két nagy színház van Münchenben: a Residenztheater és a Münchener Kammerspiele. Mi egy kisebb színház vagyunk, csak 25 éve létezünk. Tehát ez egy viszonylag fiatal intézmény; én magam a harmadik igazgatója vagyok. Amikor átvettem a színházat, úgy döntöttünk, hogy meg kell találnunk a saját profilunkat, és a fiatalokra „szakosodtunk”. Túlnyomóan a húszas-harmincas éveikben járó színészekkel és rendezőkkel dolgoztunk, és velük együtt hoztuk létre a Radikal Jung fesztivált. Jelenleg a miénk a legfiatalabb nézőközönség a városban. Nem feltétlenül egy nevelő szándékú intézmény, hanem egy olyan hely, ahova fiatalok járnak megnézni fiatal rendezők előadásait, és ahol én mint igazgató vagyok a legöregebb.

– **Hogyan látja a fesztivál fejlődését az elmúlt években?**

– Tíz éve döntöttük el, hogy megszervezzük a fesztivált, Kilian Engelsszel, a színház vezető dramaturgjával, aki épp akkor került ide. Véletlenül a kezembe akadt egy akkor tízéves könyv a kezdő rendezőgenerációról (amelyben még én is szerepeltem), és úgy gondoltam, jó lenne szervezni egy fesztivált, amely a következő generációról szól. Tehát egyalkalmas eseményt szándékoztunk létrehozni, egy pillanatfelvételt, amely felmutatja az újabb generációt. De hamar észrevettük, hogy ez egy nagyon jó platform: létezik ugye a nagy berlini Theatertreffen, ahova a már befutott rendezőket hívják, és egészen izgalmas vállalkozás lehet, ha az ember szervez egy olyan fesztivált, ahol a figyelem középpontjában a feltörekvő generáció áll. Aztán az ötödik-hatodik évben úgy döntöttünk, hogy túlnyúlunk a német horizonton (természetesen Németország, Ausztria és Svájc azelőtt is benne volt a merítésben, mint a német nyelvterület része), és elkezdtünk Szerbiából, Magyarországról, Hollandiából, Izraelből – mindenhonnan meghívni előadásokat. Ma már nem képzelhető el a müncheni színházi élet a fesztivál nélkül, fontos pillanata vagyunk az évadnak.

– **Az egyik előadás, A nagy Gatsby szakmai beszélgetésén elhangzott, hogy a fesztivál egyik célja „leszámolni a bionémet rendező alakjával”. Ön szerint tudatos döntés a színes kulturális háttérből származó rendezők felvonultatása, vagy egyszerűen így alakult?**

– Abdullah Keran Keraca, A nagy Gatsby-t rendező fiatalember ugyanabból a faluból származik, mint én. Egy olyan társadalom vagyunk, amely már nemcsak egyszerűen – utálom ezt a szót: – „bionémet”; sokoldalú értékeink vannak, Abdullah, Haran Mican és a többiek igazából német rendezők,

akik török származásúak, és ezt izgalmas kiindulópontnak tartom. Lehet, hogy ennek a generációnak egész más személyes motivációi vannak a színházcsinálásra. Talán nehéz, vagy egyszerűen csak más helyzetben nőttek fel, mint mi. Szerintem nem a bionémet rendezőképpel való leszámolásról van szó, hanem arról, hogy teret engedjünk a sokszínűségünknek.

– Mi volt az ön személyes kedvenc pillanata az idei fesztiválon?

– Létezik egy válogató zsűri, én magam itt látom először a produkiókat, és a legizgalmasabb mindezek összetalálkozása. Persze van, ami jobban tetszett, és van, ami kevésbé, számomra a legizgalmasabb az előadások összjátéka. Egész héten itt vannak például a rendező hallgatók (ők már a hatodik generációt képviselik a fesztivál indulása óta), beszélgetések jönnek létre – tulajdonképpen ezek a találkozások fontosak.

Egy ilyen névre hallgató fesztivál eleve meglehetősen konkrét előzetes elvárásokat mozgósít, nézőként óhatatlanul provokációra és formabontásra számítunk, a Radikal Jung pedig mindezt csak fokozta idei arculatával: a plakát két neonácit ábrázol, akik hevesen csókolóznak egy tűzfal előtt. A kép kisebb feltűnést keltett a javarészt konzervatív müncheni publikum körében, talán a fesztiválúság egyik szerzője fogalmazta meg a legrappánsabban: egy tisztos müncheni polgár annyira meglepődött a plakáttól, hogy a lornyonja belepottyant a vörösboros poharába. A 12 meghívott produkiót változatos kulturális háttérű fiatalok jegyzik, az életrajzokat böngészve többnyire a nyolcvanas évek elején-közepén született rendezőket látunk: német és török vagy izraeli hangzású nevek vegyesen. („A nemzeti színjátszás végében biztosak lehetünk” – írja Kilian Engels zsűritag a fesztiválkönyv előszavában.) Az intézményi háttér tekintetében is vegyesek az előadások: német és francia kőszínházaktól kezdve a moldáviai alternatív társulatig – színes a paletta. A fesztivált kísérő könyv címe: *Regisseure von Morgen – changing the system from within* (vagyis: *A holnap rendezői – belülről változtatni meg a rendszert*). Megannyi jelzés tehát, amelyből arra következtetünk, hogy a meghívott előadások segítségével kapunk néhány fogódzót az új generáció színházi érdeklődéséhez és ízlésvilágához. A következőkben megpróbálok néhány közös szempontot, megközelítést kiemelni a számomra leginkább újszerű olvasatot kínáló előadásokból.

1) Interaktivitás és önábrázolás: *Life & Strive* és *The Lottery*

A fesztivál két első produkiója nem hagyományos értelemben vett színházi előadás, hanem a nézői részvételre alapozó performansz. A néző gondosan (illetve, a *The Lottery* esetében egy, a véletlenre alapozó algoritmus alapján) megkonstruált helyzetekben találja magát, a drámai szituációk pedig a lehető legszemélyesebbek, hiszen mi magunk játszunk külső utasítások szerint.

München hírhedt az ingatlanpiaci problémáiról: a hatalmas kereslet ellenére nagyon kevés a lakás, az árak rendkívül magasak, talán nincs politikai párt, amely ne kampányolna az elfajult helyzet megoldásának ígéretével. Ebben a közegben különösen érdekes és aktuális Anat Eisenberg és Mirko Winkel *Life & Strive* című projektje, amelyet az alkotók előzőleg Isztambulban és Tel Avivban is megvalósítottak már. Az alapötlet: a nézők néhány órára milliommossá válnak, és betekintést nyernek a felső tízezer számára épült luxusapartmanok világába. Először is a színház egyik melléképületébe vezetnek, ahol átöltöztetnek minket, ellátnak ékszerekkel és luxuskiegészítőkkal, majd saját identitást és élettörténetet kell konstruálnunk magunknak – esetenként a mellettünk álló idegen lesz férjünkkel/ feleségünkkel a következő néhány órában, történetünket tehát vele is egyeztetni kell. Azt játszunk, hogy potenciális vevőkként megtekintünk egy épp kialakítás alatt álló luxusapartmant. Bőrüléssel mikrobuszba ültetnek hát bennünket, és rövid kocsikázás után meg is érkezünk a Schwabing nevű városrész egyik utcácskájába, ahol egy kb. 50 évvel ezelőtt épített tömbház átépítése zajlik éppen. Mint megtudjuk, az alsóbb szinteket orvosi rendelőknek és irodáknak szánják, a két felső emeleten képezik ki a mintegy 200 négyzetméteres tetőtéri apartmant. A lakrészen a tulajdonos és az

ingatlanügynök fogadnak, ásványvizet iszunk a tárgyalóteremben, miközben bemutatják a prezentációt, kérdéseket tehetünk fel („Az átadás pontos időpontja mikorra várható?” „Hogy oldják meg a hangszigetelést?” „Jacuzzi-t vagy kisebb úszómedencét berendezhetünk a tetőteraszon?”), aztán körbesétáljuk a tágas teret. Megtekintjük, hogy mely terek egybenyithatók, ha netán fogadást vagy partit szeretnénk tartani, majd felmászunk a tetőterasz legmagasabb pontjára, ahova nem érnek el a szomszédok kíváncsi pillantásai, és ahonnan zavartalanul ellátunk az Alpokig. Az apartman hozzávetőleges értéke kb. 3 millió euró, a helyi „milliomoskollégák” szerint ennyit nem ér, az élmény mégis túlmutat az ingatlanpiaci érdeklődésnél. A fókuszunkban álló tényleges árucikk ugyanis az előadás időtartama alatt nem annyira az apartman, mint maga a luxus fogalma, amelyhez az élmény során óhatatlanul közelebb és intenzív viszonyba kerülünk. Szerepet játszunk magunk, egymás és a külső megfigyelők előtt, aggódunk, hogy jól alakítunk-e, a szemünk sarkából meg gyanakodva méregetjük az ingatlanügynököt és a tulajdonost, hiszen nem tudjuk, hogy ők is beavatottak-e, vagy valóban élesben megy a játék. A közös kaland pedig különös bajtársi viszonyt szül a résztvevők között: újdonsült álférjem előzékenyen megengedi, hogy belekaroljak a lépcsőn, az idősebb házaspárral pedig másnap is megőrülünk egymásnak, mint a régi ismerősök.

Szintén a nézői részvételre alapoz a magát „társadalmi kísérletként” definiáló *The Lottery* – vagyis: *A Lottó*. Az alkotók, az izraeli Saar Székely és Keren Sheffi projektjének egy számítógépes program a főszereplője. A helyszín egy szemmel láthatóan elhagyatott irodaház. A kísérlet kezdetén a résztvevőket egy rövid interjú után több csoportba osztják, mindenki egyéni számot kap, majd a csoportokat egy-egy üres irodahelyiségbe terelik. Illetve mégsem üres a tér: középen egy emelvényen laptop, körben néhány pad, szék, asztal, hűtő italokkal, mellette péksütemények. A szomszédos termeken felirat: Lounge, Prison (Börtön). Hangosbemondón kapjuk az utasítást: rövid ismerkedő játék után a kb. 30 résztvevőt a számítógép egyéni feladatokkal fogja ellátni, amelyeket mindenki köteles teljesíteni. Nem véletlenül asszociálunk azonnal a Big Brotherre: Saar Székely maga is részt vett az izraeli tévéműsorban, és az elődöntőig jutott el benne. Személyes kísérlete arra vonatkozott, hogy a rendszer hibáit kihasználva hogyan tud minél több társadalmi üzenetet csempészni a műsorba. A *The Lottery*-ből viszont hiányzik a Big Brother kulcseleme: a megfigyelés. Nincsenek kamerák, nincs visszacsatolás – a parancsokat automatikusan generálja az előre megírt program, a gép viszont nem ellenőrzi, hogy azokat végre is hajtjuk-e. A felszólítások hol kínosak, hol pedig mulatságos helyzeteket eredményeznek (pl.: „Menj oda a 15-höz, és öleld meg.” „Írj egy ódát a hagymához.” „Válassz ki három másik játékost, tedd a kezed a vállukra, nézz a szemükbe, és mondd ezt neki: Tudom, hogy nem teljesítetted az előző feladatot.” Stb.). Ha pechünk van, még *Dogville*-be illő kegyetlenséget is megtapasztalhatunk, amikor többen összeállnak és kikezdenek velünk, nem is beszélve a teljesen esetleges felszólításokról, hogy bizonytalan időre börtönbe (vagyis egy hatalmas üvegfal mögé) vonuljunk. Rejtélyes belső törvények szerint működő mikrotársadalomban találja magát a résztvevő, és csak rajta áll, hogy az ebben töltött néhány óra unalomba fullad-e, vagy izgalmas kísérletté válik. A mi csoportunk kezdeti lelkesedése hozzávetőleg egy óra múlva kezdett lankadni; egyre többen szállingóztak el a teremből, a kitartóbbak egy része pedig kifosztotta a bárszekrényt. De hallottam olyan csoportról is, ahol állítólag tömeges csókolózás „tört ki” – sosem fogjuk megtudni, hogy mennyiben befolyásolta a dolgok alakulását a számítógép, és mennyiben a szabad akarat.

2) A szociális érzékenység és az aktivizmus határán

A fesztivál kétségtelenül legprovokálóbb projektjét, az *Austrian Psycho*-t az osztrák Kollektiv Unkoordinierte Bewegung (Koordinálatlan Mozdulat Kollektíva) hozta, akiket a szervezők arra kértek, hogy tervezzenek egy projektet külön erre a helyszínrre és alkalomra. A bécsi fiatalokból álló csoport egy tavaly őszi incidens kapcsán alakult meg: Christian Diaz, a bécsi Burgtheater alkalmazásában álló jegyszedő (Ausztriában a patinás *billeteur* megnevezést használják), civilben művészetet tanuló egyetemista megtudta, hogy tulajdonképpen nem a Burgtheater alkalmazottja, hanem egy G4S

nevű multié. Ugyanez a cég többek közt börtönőröket és biztonsági őröket is alkalmaz világszerte, és többek közt emberjogi aktivisták heves tiltakozását vívta ki. A Burgtheater épp *Az utópia színháza* címmel szervezett konferenciát, amikor Diaz egy kávészünet után mikrofont ragadott, hogy felhívja a jelenlevők figyelmét a felfedezésére. A színház vezetősége azonnal lezavarta a színpadról, Diazt pedig rövid úton elbocsátották. A botrány viszont kipattant, és azóta is körbelengi a Burgtheatert, Matthias Hartmann, elbocsátott igazgató zavaros pénzügyi ügyletei miatt. A kollektíva egy olyan ötlettel rukkolt elő a Radikal Jungra, ami müncheni aktualitásokra ülteti át az őket foglalkoztató problémákat. Embereket toboroztak egy buszos kirándulásra a közeli Tegernseehez, a Münchentől délre elhelyezkedő tó partjára – arra a vidékre, amelyet „milliomosok völgyeként” is szoktak emlegetni. Konkrétan Uli Hoeneß, az adócsalás miatt nemrég három évre bebörtönözött Bayern München klubelnök villájához zárandokoltak, ahol rituálisan megköszönték Hoeneßnek, hogy az üresen álló házát felajánlja a rászorulóknak, amíg ő börtönbüntetését tölti. Néhány nappal később egy one man show, illetve az azt követő, teátrális elemekben szintén bővelkedő közönségtalálkozó keretében dolgozták fel az élményt. Az alkotók saját bevallása szerint mindenekelőtt reakcióra vágytak, számukra az is izgalmas helyzetet szült volna, ha Hoeneß tagadni kezdi a dolgot, az pedig mérföldkő, ha belemegy a játékba. Hoeneß viszont hallgatott, bár a média figyelemmel kísérte az ügyet, és a cirkusz óhatatlanul kitört (állítólag nagynevű politikusok is betelefonáltak a fesztivál szervezőinek): a Hoeneß villája melletti akción több volt a sajtós és a biztonsági őr, mint a résztvevő, a fesztivál facebook-oldalára számos felháborodott és fenyegető kommentár érkezett.

Külön izgalmas volt a közönségtalálkozó, amelyet egy torzított hangú, maszkos figura „moderált”, akiről nem derült ki egyértelműen, hogy a kollektívához tartozik-e vagy sem. A kissé megszeppent alkotók (akiknek azt a kritikát is le kellett nyelniük, hogy miért nincs egyetlen nő sem közöttük) mentegetőzésbe kezdtek, amiért a projekt nem egészen úgy sikerült, ahogy szerették volna, a maszkos figura pedig metsző humorral szólogatott be hol az alkotóknak, hol egy-egy túlságosan éles nyelvű nézőnek. Amikor például a kollektíva magyarázkodni kezdett, hogy nem kaptak próbateret a fesztiváltól, és csak négy hetük volt az előkészületekre, a maszkos sietve megjegyezte: „És csak 12 000 eurót kaptunk! És bekényszerítettek egy lyukba, a pincébe, ahol térdig állt a víz!” – a nézők reakciója erre a szemtelen túlzásra harsány, de elnéző kacagás volt.

Az új generáció (illetve a nézők) szociális érzékenysége kissé konzervatívabban kérdez rá Marianna Salzmann *Hurenkinder Schusterjungen* (szó szerinti fordításban: *Kurafiak cipészlegények* – a magyarul árvasornak és özvegy-sornak nevezett súlyos tördelési hiba német megfelelői: ha egy oldal legutolsó sorában kezdődik egy bekezdés, vagy ha egy oldal egy bekezdés utolsó sorával kezdődik) című darabjának mannheimi színrevitele Tarik Goetzke rendezésében. Salzmann egyébként az egyetlen szerző, akinek két darabja is szerepel a fesztiválon: *Schwimmen Lernen* (Megtanulni úszni) című darabját a berlini Gorkij színházban rendezte meg Hakan Savaş Mican. Mindkét előadás középpontjában szerelmi háromszögekben rekedt fiatalokat találunk. A *Schwimmen Lernen* nem pedzeget társadalmi problémákat, és megmarad egy (egyébként kifogástalanul megírt és eljátszott) szerelmi sztori szintjén. A *Hurenkinder Schusterjungen* viszont a már-már *Fight Club*-os figurákká degradálódott fiatalok (akiknél csak a fájdalom vagy a szex tudja elérni az ingerküszöböt) problémáin keresztül azzal a generációval szembeesít, aki a saját ablaka alatt zajló tüntetéseket csak a tévén keresztül nézi, ha egyáltalán. Mi az az ügy, ami miatt utcára vonulnánk? Honnan ez az érdektelenség? A közönségtalálkozón hosszas és szenvedélyes felszólalások taglalják a kérdést. Közben a hallgatóság egy részét képező, pezsgőt ivó, feltűnően jól öltözött idősebb hölgyek-urak kislisszolnak a teremből.

3) A megbélyegzettek identitásválsága

Jessica Glause dokumentumszínházi előadása, *a Dear Moldova, can we kiss just a little bit?* (*Kedves Moldova, csókolózhatunk csak egy kicsit?*) kisinyovi coming out-történeteket dolgoz fel. A hat szereplő közül öten önmagukat játsszák: van köztük leszbikus lány, 80 éves meleg operaénekes,

egy homoszexuális fiú szülei és egy fiú, akinek anyja felvállaltan leszbikus. A hatodik személy színész – ő képviseli mindazokat, akik nem merik, vagy nem akarják nyíltan felvállalni szexuális irányultságukat a rendkívül homofób Moldova Köztársaságban.

A díszlet egy minimalista konyhabelső. A szereplők mesélés és éneklés közben végig zöldséget pucolnak és szeletelnek, mert Eugen, a nyugdíjas operaénekes (akivel, mint megtudjuk, valaha nem fogtak kezét a kollégái, mert attól féltek, hogy szifilisz kapnak tőle) borscsot főz a színpadon. Közben meg a hol szomorú, hol mulatságos történetekből rajzolódik ki egy nagyon is ismerős, zárkózott és rettegő társadalom karképe, amelyben a homoszexualitás jogilag nem büntethető ugyan, de még a liberális frakció vezetője is úgy gondolja, hogy ocsmány betegség, és az érintetteket el kell zárni a „nép” elől. Grafikonok és homofób politikusoktól származó idézetek váltakoznak nagyon személyes vallomásokkal, amelyek szintén nem nélkülözik az öniróniát. A fia „rajtakapását” szenvtelenül elmesélő anyára például rászól a férje, hogy kicsit érzelmesebben meséljen, végül is élete egyik meghatározó pillanatáról van szó! Az anya pedig engedelmesen, könnyes szemekkel ismétli el még egyszer a történetet. Az előadás végére elkészül a leves, és minket is az asztalhoz invitálnak. A müncheni nézők szép számban eleget is tettek a meghívásnak (talán a közönség egyharmada, sokan siettek egy következő előadásra), de ott motoszkál bennünk a kérdés, hogy vajon milyen lehet az előadás fogadtatása a kisinyovi nézők körében: vajon tényleg elfogadják a levest Eugentől?

Jonas Hassen Khemiri, tunéziai származású svéd drámaíró *Ich rufe meine Brüder (Testvéreimet hívom)* című darabjának főszereplője egy svédországi sötét bőrű férfi, Amor. A darab az ő néhány óráját mutatja be közvetlenül azután, hogy egy öngyilkos merénylet bombát robbantott a svéd nagyváros központjában. A nagyszínpadi előadás (amelyet Michael Ronen rendezett meg a berlini Ballhaus Naunynstraße színháznál) kevés szereplővel és minimális díszlettel dolgozik. A háttérben három hatalmas vetítövászon, ezekre rajzolódik ki a hol gyerekrajzok ákombákomait, hol képregények képi világát megidéző háttér – különböző stációk a rohanó, ellenséges nagyvárosban. A legjobb barát, az

Die Radiofamilie. Fotó: T + T



unokatestvér, a lány, akibe Amor gyerekkora óta szerelmes: ők a külső fogódzók, akiktől az önazonosságát lassan elvesztő férfi visszaigazolást keres, miközben fokozatosan ébred rá, hogy a mérenylő személyleírása alapján akár ő maga is lehetne a tettes. A gyanakvó külső pillantások a hajszasorán belső rögeszmévé fajulnak, a gyanakvás mindent átítat, nincs feloldozás.

4) Na és a klasszikusok?

Bár a fesztiválra meghívott előadások nagy része nem hagyományos értelemben vett drámákon alapult, akad néhány klasszikus is. Hívónévnek számít például Ingeborg Bachman osztrák író, a *Die Radiofamilie*, vagyis *A rádiócsalád* című előadás szerzője. Bachmannról csak nemrég derült ki, hogy karrierje kezdetén rádiójátékot is írt: 15 rész erejéig az 1952–1960 között sugárzott, nagy népszerűségnek örvendő *Die Radiofamilie* társírója volt. Az előadás a Bachmann által írt epizódok anyagából merített szövegkollázson alapul. A *rádiócsaládot* kb. A *Szabó család* poszt-világháborús osztrák megfelelőjeként képzelhetjük el: apa, anya, lány, fiú, nagybácsi, nagynéni – hétköznapi kalandok. Bachmann valószínűleg utólag nem érezte vállalhatónak a sorozatot, de azért néhány sajátos ismertetőjegyet csempészett a szövegbe, például a vidéki nagybácsi farmján tett látogatáskor a kisgyerek ujjong: „Ingeborg tojást tojt!” Az előadást Mélanie Huber rendezte a Schauspielhaus Zürich-nél. Hogy éppen ott, az azért is fontos, mert a zürichi színház neve sokakban összefonódik Christoph Marthaler munkásságával, a Marthaler-hatás pedig Huber előadásán is érződik, főként a zenei struktúrában és a nosztalgikus lassúságban. A díszlet (egy stilizált családi ház keresztmetszete) közepén egy hatalmas piros csík: analóg rádiókereső, mely néha befogja a jelet, ilyenkor taláalomra eljátszódik, előadódik egy-egy jelenettöredék. A mintacsalád, élére vasalt mintaruháiban (amelyeket néha kicserélnek, a ruhával együtt szerepet is váltva) hol dalra fakad, hol eljátssza az összes hangeffektust a rögtönzött rádióstúdióban, eközben pedig megteremti az ötvenes évek fülledt légkörét, a második világháború még feldolgozatlan élménye okozta amnéziaközel állapotot. A melankolikus, néhol abszurdba hajló kollázs szerkezete, a vissza-visszatérő dalbetétek és mondatok szappanoperákra edzett befogadói szokásainkra alapoznak: a parabolisztikus történetek üzenete pedig „lejön” akkor is, hogyha a rész közepénél átkapcsolunk egy másik adóra, vagy hogyha néhány részt kihagyunk a több százból.

A közelebbi múltat, a huszadik század második felét vizsgálja Michel Houellebecq *Les Particules élémentaires*, vagyis *Elemi részecskék* című, 1998-ban megjelent és nagy sikert aratott regénye, amelynek színpadi adaptációját Julien Gosselin francia rendező rendezte meg. A produkció bemutatója a tavalyi avignoni fesztiválon kisebb szenzációnak számított, az akkor mindössze 26 éves Gosselin előadását a *Le Figaro* „az ifjúság avignoni győzelmeiként” ünnepelte. Houellebecq egy francia testvérpár, a biológus Michel és az irodalomtanár Bruno életútját követve fest depressziós és éles képet a huszadik század második felének nyugat-európai társadalmáról, amelyben a kiüresedett élvhajhászat, sivárság, kommunikációra és szeretetre való képtelenség dominál. Houellebecq kultikus regényét színre vinni nem kis vállalkozás: a minden értelemben nagy formátumú (4 órás) előadás sokat markol, és derekasan meg is birkózik a feladattal – a Radikal Jungon egyébként a közönségdíjat is megkapta, amely a fesztivál nagydíja is egyben. A szereplők hol hosszú monológokban mesélik, hol eljátsszák a történeteket, hol pedig rögtönzött rockegyüttes alakulnak át. A melankolikus és átható poszt-rock dallamok szinte végig ott lebegnek a levegőben, mintegy előkészítve az utolsó jelenetek kiábrándult sterilitását és magányát. A történet a jövőben zárul le: Michel áttörő kutatásainak eredményeként megjelent a szaporodásra szexualitás nélkül is képes új ember. Van valami rendkívül felkavaró abban, ahogy a fiatal színészek hófehér fehérneműben mosolyognak ránk az előadás zárójelenetében, és nekünk, a zilált életű, boldogtalan elődeiknek dedikálják az előadást.

Csutak Gabi

SCHLINGENSIEF

IDŐGÉPE

A berlini Kunst-Werke retrospektív kiállításáról

„Az anima jelentése: lélek. Animatográfnek nevezik az egyik legkorábbi képeket létrehozó szerkezetet. Az 'Animatográf' azt rögzíti, ami a lélekben zajlik, vagyis nem más, mint lélek-író szerkezet.” (Christoph Schlingensief)

A berlini Kunst-Werke Institute for Contemporary Art-ban rendezték meg a három évvel ezelőtt 49 éves korában elhunyt Christoph Schlingensief első átfogó retrospektív kiállítását. A 2014. január 19-ig látogatható impozáns tárlat betekintést nyújt a német kultúra fenegyerekének szerteágazó életművébe. Felsorolni is nehéz, hány területen alkotott: volt film-, színház- és operarendező, színész, akcióművész, képzőművész; közfelháborodást keltő talkshow-t vezetett a tévében, pártot alapított a kirekesztetteknek, hogy felhívja a figyelmet a demokrácia gyenge pontjaira, operaházat, iskolát és egészségügyi központot épített egy afrikai faluban. Provokatív attitűdje nem csupán az egyes művészeti ágak közötti határokon lendítette át, hanem a művészeteket a „valós élettől” – például a politikától mint valóságként kezelt fikciótól – elválasztó, gyakran tabuként kezelt határokon is.

Napokat el lehetne tölteni a háromszintes kiállítóterben, ugyanis a bemutatott anyag nagy része különböző akciók videodokumentációjából áll. Kissé ellentmondásos a helyzet, hiszen a kiállítás kurátorai kénytelenek egy olyan művészt bepréselni a múzeumi közeg kanonizáló keretei közé, akinek munkásságát a performatív jelleg, a spontaneitás és a szokatlan helyszínválasztás (köztér, cirkuszi sátor, gyár, természet által visszahódított ipari zóna, izlandi vulkán, elhagyatott német katonai repülőtér) jellemezte.

Az akciókat dokumentáló videók alapján a látogatók nagyon sok információhoz juthatnak Schlingensief munkáira, munkamódszerére, gondolkodásmódjára, habitusára vonatkozóan, de csupán frontális pozícióba kényszerülő, külső szemlélőként.

Ebben az információözönben bukkan fel a múzeum félhomályában az *Animatográf-Parsipark* címet viselő multimédia-installáció, amely amellett, hogy magába sűríti a schlingensiefi életmű meghatározó motívumait, lehetővé teszi, hogy a látogatók valóban részeseivé váljanak ennek a komplex univerzumnak.

Amint fellépünk a kör alakú talapzatra, amely az óramutatóval ellentétes irányban forog, mintha tényleg visszapörögne az idő: talán ringlispil, talán forgószínpad vagy inkább asztaltáncoltatók mécsesekkel és régi lámpákkal megvilágított terepe. Rögtön özönlnek is a szellemek – vetítőgépből,



A berlini Kunst-Werke retrospektív kiállítása. Fotó: Uwe Walter

tévéből, képkeretekből –, miközben eltorzított orgonajátékra emlékeztető éteri zajok fokozzák a pszichedelikus hatást.

Első pillantásra úgy tűnik, mintha színházi díszletek között lennénk, ahol diktátorokról szóló színdarabot fognak játszani: Hitlert, Sztálint, Honeckert és Ildi Amint ábrázoló újságkivágások vannak a falakon, a különböző zugokban elhelyezett régi tévékészülékeken több olyan videó is pörög újra és újra, amelyeken diktátorok láthatók valamilyen groteszk helyzetben. Az egyikben katonai egyenruhába öltöztetett majmok verik le Hitler portréját egy dolgozószoba faláról. Egy gyóntatófülkére emlékeztető elfüggönyözött szögletben Hitler mellett Sztálin és Eva Braun látható egy bőrlecsupaszított pornóban, amelyben egymással és egy habos tortával játszadoznak.

Egy második világháborús repülőgéproncs falán derengő performansz során Schlingensief és csapata „ösgermán” pogány szertartásokat imitál: baltával levágják egy őz fejét, majd keresztre feszítik, merőkanállal öntik a vért lefejezett halak szájába, élő halat tömnek be egy pólyába bugyolált öregasszony kibuggyanó belsősségei közé, miközben ő átszellemülten mosolyog; szurommal öntenek le valakit, majd tolluba forgatják. Az állatbőrökbe bújtatott figurák egyikén horogkeresztes sisak és karszalag.

A wagneri operákban megjelenő germán mondavilág motívumainak ötvözése a náci szimbólumokkal összetett üzenetet hordoz: felidézi és egyben nevetségessé is teszi a nácik pogány hősök iránti rajongását, ugyanis a két világ közötti párhuzam a barbárságra és az enyészetre fókuszál a hősiesség és halhatatlanság ideálképei helyett. A felelevenített mitikus motívumok több szinten is degradálódnak: infantilis falfirkán kerülnek egymás mellé a nagy germán „hősök”, „Odin, Wotan, Wagner”; a vetített képeken szereplő szimbolikus motívumok kézzelfogható oszladozó-foszladozó tárgyakként jelennek meg a kaleidoszkópszerű labirintusban. Az építmény tetején ott rozsdásodnak a kellékek: a pogány szertartáson használt kehely, mellette valódi ragacsos tollak tapadnak a valódi horogkeresztes sisakra, ráadásul a mindenütt terjengő tyúkölszagban néha az oszlopokra szögeezett szárított halfüzérek bűzét is érezni lehet.

Az *Animatográf* attól válik különösen lenyűgözővé, hogy egyrészt elvont, szimbolikus tartalmakat hordoz, másrészt nagyon is konkrét, az ember minden érzékszervét bombázó megkerülhetetlen valóság. Nem véletlen, hogy feltűnően hasonlít azokra a hajléktalanok lakta színes kunyhókra, amelyeket gyakran látni Berlin foghíjtelkein. Ezek a kunyhók egyfajta időkapszulaként összegyűjtik és újrahasznosítják a civilizáció által termelt, majd kidobott tárgyakat, ebből építenek menedéket a társadalom peremén, a társadalom ellenében. Ugyanis nem csupán a tárgyak, hanem az eszmék

hordalékát is összegyűjtik: különböző jelszavakkal hirdetik kívülállásukat, tiltakozásukat a társadalom nagy része által reflektálatlanul elfogadott értékrenddel szemben. Schlingensief egy jóval komplexebb szinten, de ugyancsak eszmék és tárgyak szövevényes hordalékát helyezte a maga szédítő forgószínpadára, miközben ő maga is szívesen játszott a társadalmi jelenségekre reflektáló rebellis kívülálló szerepét.

Gépezete olyan intenzitással, olyan már-már brutális erővel von be a maga izgalmas és elretentő világába, hogy akár ellenreakciót is kiválthat a látogatókból. Testi jelei voltak, hogy részese és nem csupán megfigyelője lettem ennek a világnak: élmeyegni kezdtem a folyamatos forgástól és a halszagtól, nem tudtam, hogy hova álljak, hogy ne vetüljenek rám, ne vakítsanak el a villódzó képek, nem tudtam, hogy hol lehet kiszállni a pörgő gépezetből. De a pánik küszöbén rájöttem, hogy valószínűleg pont azzal a szándékkal épült ez a szerkezet, hogy képes legyen ilyen hatást kiváltani. Pszichoszomatikus tüneteim éppen azt bizonyítják, hogy a szerkezet remekül működik, én pedig abba a kivételes helyzetbe kerültem, hogy valóban szerves részévé váltam egy műalkotásnak.

Ekkor döbbsentem rá, hogy az *Animatográf* valójában Kafka *A fegyencgyarmaton* című novellájában szereplő büntetőszerkezet egy változata: míg a karkai kíngőgép tűkkel írta bele az elítéltek bőrébe a bűnt, amit elkövettek, addig Schlingensief gépezete fénnel írja rá történelmük borzalmait a látogatók testére. Nagyon is emberi reakció volt tehát, hogy el akartam onnan menekülni. De ugyanúgy emberi az is, hogy végül menekülés helyett inkább tovább zuhantam abban a mérgezett időkapuszulában történelmünk rettenetes hordalékával együtt. Hagytam, hogy egyszerre legyen úrrá rajtam a tériszony és a klausztrofóbia, mintha egy fekete lyuk belsejébe kerültem volna. Később, miután vége lett ennek a rohamszerű állapotnak, már könnyű volt megtalálni a kijáratot. Meg sem lepődtem, amikor kiderült, hogy csupán tizenöt percig voltam bent, pedig legalább másfél órának tűnt.

Ich rufe meine Brüder. Fotó: Ute Langkafel



Burák Ádám

NATURALIZMUS ÉS VIZUÁLIS SZÍNHÁZ AZ OFF-WEST WEND PALETTÁJÁN

Szkeccsek a londoni tendenciákról egy negyedév alapján

Londonban a 2013-as év utolsó néhány hónapja komoly érdeklődésre tartott számot színházi szempontból. Bár a sajtó figyelmét főként a Nemzeti Színház ötvenéves évfordulóját övező programsorozat és a színház leendő művészeti vezetőjének kinevezése keltette fel, ebben az időszakban került sor a Royal Court idei évadának legfontosabb bemutatójára, ekkor került a közönség elé Mozart *Varázsfuvolója*, amelyet a Complicité és az English National Opera közösen készített, és indult útjára a Punchdrunk új, sikeres produkciója. Bár akadtak kivételek, a prózai előadások túlnyomó része stílus szempontból – a West End és az Off-West End viszonylatában is – a naturalizmus és realizmus határ mezsgyéjén helyezkedett el. Egészen természetes, hogy a West End musical produkciókat játszó épületeiben – a férőhelyek számából, a színpad méreteiből és a zenés műfaj sajátosságaiból adódóan – többnyire a vizuális színház szempontjai érvényesültek. Egy átfogó kép kialakításához azonban fontos tudni, hogy 2013-ban 14,58 millióan, azaz 600 000 fővel többen váltottak jegyet a West End előadásaira, mint a 2012-es évben, így a nagyszínházak látogatottsága megdöntötte a 2009-ben felállított rekordot.¹ A felmérés alapját az az 52 belvárosi színház adja, amely túlnyomó többségben zenés produkciókat forgalmaz, és 700–2500 férőhelyes nézőtérrel rendelkezik, nem meglepő tehát, hogy a leginkább látogatott előadás megtisztelő címéért felváltva versengenek a legnagyobb musical-sikerek.² Érdemes figyelmünket a több évig, gyakran évtizedekig futó produkciók felől az egy hónapig – rendkívüli kritikai visszhang és érdeklődés esetében negyedévig – műsoron tartott, ún. *subsidized* szektor³ előadásai felé is irányítani.

A Sir Laurence Olivier irányítása alatt létrejött National Theatre változatos programkínálattal – ünnepi tűzijátéktól és gálától⁴ kezdve, az ötven évet feldolgozó, nyolcszáz oldalas kötet kiadásáig⁵ – és a 2015-ben hivatalba lépő Rufus Norris kinevezésével ünnepelte fennállásának ötvenedik évfordu-

¹ A Londoni Színházi Társaság, a SoLT (Society of London Theatre) hivatalos adatai alapján. Forrás: <http://www.solt.co.uk/downloads/pdfs/pressroom/2014-01-29-SOLT-2013-Box-Office-Figures.pdf>

² Többek között két Ronald Dahl-regény adaptációja, a *Charlie and the Chocolate Factory* (2013), illetve a Royal Shakespeare Company *Matildája* (2011), az Elton John és Lee Hall által jegyzett Billy Elliot (2007), vagy a Broadway-en 2013-ban legnagyobb nézettséget elért *The Lion King* (1999).

³ A *subsidized* szó jelentése támogatott, és azon projektek csoportját fogja össze, amelyek az ArtsCouncil költségvetésére támaszkodva keletkeznek.

⁴ Amelyet a National Theatre Live programsorozat részeként nemzetközi filmvetítések keretében, a BBC Two-n, illetve a BBC Radio 4 műsorán rádión is élőben nyomon követhettek az érdeklődők.

⁵ Daniel Rosenthal: *The National Theatre Story*, Oberon Books, London, 2013.

lóját. A különleges események mellett két, a programsorozatot mintegy keretbe foglaló jelentős és egymástól a lehető legmarkánsabban különböző nagyszínpadi előadást érdemes megemlíteni.

Az első William Shakespeare *Othelló*jának áprilisi bemutatója – melyet eredetileg júliusig terveztek, majd végül októberben vettek le a műsorról –, Nicholas Hytner, a Nemzeti leköszönő igazgatójának rendezésében. Az előadás valójában azért tekinthető különlegesnek, mert, míg Iago szerepét a 2010-ben Hamletet alakító Rory Kinnear,⁶ a társulat egyik vezető színésze játssza, addig Othellóként a nemzetközileg elismert és 2013-ban többszörösen díjazott⁷ Adrian Lester, Stephen Sondheim *Company* című musicaljének Bobby-ja, a Peter Brook által rendezett legendás *Hamlet* címszereplője lépett színre. Az előadás hatalmas reflektortömbökkel megvilágított, vasbeton és drótkerítés által határolt katonai táborba helyezte a cselekményt, melynek rideg, modern és személytelen belső tereiben, udvarán, illetve mellékhelyiségében mozgatta az egyenruhás figurákat. Adrian Lester eszébe jutottan végletesen tisztá és őszinte játéksíllussal formázta meg Othellót, aki a végsőíig teljesén értetlenül, kissé bután is figyeli a körötte gyűrűző eseményeket, mígnem közvetlenül a fojtogatás előtt azt hihetnének, nem is lesz végül képes rávenni magát a gyilkossáíra. Mellette Rory Kinnear érdekes módon megkomponálnak, külsőségesnek hatott, mintha egyetlen szétnyűjtott pillanatba sűrítené a teljes szerepet, mintha végig az elbukást megelőző állapotából tekintene vissza. Ííy nem csupán arról mondott le, hogy az apró lépések megszületésének, kudarcának és diadalának íveit bejárja, a feje fölött lebegő elbukás lehetőségének feszűltségét sem játszotta ki. Kettőjük közös játéka ííy, amelyre a produkció alapjaiban támaszkodik – és amelyért megosztva díjazták is őket – végül némiképp széttartónak hat. Az előadás vizuális elemei összességében a naturalizmus és a realizmus közötti mezígyén ingadoztak, bár érthetetlen, hogy mi okból nem zárták le például a takarásoknál a kialakított reális teret, és hogyan engedhették, hogy a szereplők – a stíláriis egységét teljes mértékben szétűzva – a katonai tábor milliójéhez kapcsolódó rozsdás vas-kiszögellésekkel tarkított betonfal és az egyértelműen színházi vászontakarás között közlekedjenek. A színészek természetesen megpróbálták áthidalni a „részt”, markánsan jelezve, hogy csupán a betonfalról hajlandók tudomást venni, íly módon a vászon ott sincs, mintegy nem is létezik, ne is tulajdonítson neki a néző sem jelentőséíet. Képtelenség azonban eme „elidegenítő” elemtől eltekinteni egy olyan előadásban, amelyben például egyetlen olyan viláíítótéstet sem használnak, amely a színházi íjellegre utalna, a belső terekben neónok égnek, és még a szabadtéri totálfényt is hatalmas katonai reflektorok biztosítják.

A Nemzeti novemberi bemutatója már darabválasztás szempontjából is rendhagyónak íígerkezett, bár a Brecht-kortárs Georg Kaiser íismertebb név Angliában, mint a magyar nyelvterületen, ahol nem játsszák.⁸ Kaiser 1912-ben keletkezett, *From Morning to Midnight* című drámájának úíjrafordításával és átdolgozásával a kortárs angol drámaíírodalom egyik legfontosabb személyiségét, Dennis Kelly-t kérték fel, rendezésére pedig az Olivier és Tony dííra egyaránt íjelölt Melly Still-t, akinek keze alá tervezőként a többszörösen díjazott, egyedi vizuális viláígot képviselő Soutra Gilmour dolgozott. Egyedi gondolkodásmódú és rendkíívűli előadás született, amelyet biztos kézzel és érzelmi ingadozások pontos sorozatával vezet az 1910-esévekbeli, háború kapujában álló Németorszáíának Akarkííjét alakító Adam Godley. Éppen az az általanosítás, elkerűlhetetlen sorsszerűség és a társadalom óraműként való értelmezésének gondolata ömlik le a színpadról, amellyel az egyébként egyedi törtéíéseket és életutakat látni váíyó londoni közöítség nem sűrűn találkozik. Melly Still expresszionista elemeket bőven alkalmazva vitte színre az előadást, melynek atmoszféráját szűntelenül belengi az itt-ott feltűnő fehér csontváz-maszkokon keresztül a halál jelenléte. Főhősünk, a saját bankjának

⁶ Rory Kinnear egyéíként az év másodík felében bemutatkozott íróként is, a Bush Theatre-ben színre vitt *The Herd* c. első drámája Critics' Circle Award-t hozott neki. Áprilisban a legjobb férfialakításért járó Olivier-díjat is neki íítélték az Othellóban nyűjtott alakításáért.

⁷ Miután Rory Kinnear-rel megosztva elnyerték az Evening Standard Award-t a legjobb férfíszínész kategóriában, a Critics' Circle Awards legjobb férfíszínésznek járó íílismerését is elnyerte a Tricycle Theatre-ben színre vitt *Red Velvet* c. előadásban nyűjtott alakításáért.

⁸ A Színházi Adattár pl. egyetlen, várszínházi produkciót jegyez A főnyeremény címmel, míg Georg Kaiser művei közül magyarul csupán a *Calas-i políárok* íílve az íírintett darabjelen meg ííötetben.

pénztárából egy vagyont lopott alkalmazott pedig csak szüntelen menekül, és Faustként próbálja kiélni gazdagságának minden egyes pillanatát adakozásban, kéjelgésben vagy akár megvásárolt emberi kapcsolatokban. Keresztülvágtat hómezőn, bordélyon és bicikliversenyen, míg végül elszikadásának, lelki kiegészésének az épülő óratorony elektromos kábeleibe kapaszkodva „testi kiegészése” vet véget.

Lenyűgöző látványvilággal és technikai megoldásokkal bíró előadás a *From Morning to Midnight*, magával ragadó fanyar humorral és jól szervezett eklektikával. Az előadás talán legmeglepőbb jelenete, amikor a menekülni készülő főhős körül a szó legszorosabb értelemben széthull a világ, amelyben addig létezett, és amelyet teljes mértékben elegendőnek és megfelelőnek tartott saját maga számára. Még ki sem hűlnek léptei a szálloda folyosóján, máris küldönc érkezik az őt üldöző bankigazgató névjegyével, ám mielőtt a férfi belépne a szobába, a díszlet nagyjából hat méter széles és két és fél méter magas, berendezett szállodai szobát formázó fala 50°-os szögben megbillenve felemelkedik. Mire tehát a küldönc a kopogás után belépne, már két méter magasságban leng a színpad fölött egy félrebillent ajtónyílásban. Miután halálra váltan magára zárja az ajtót, közel harminc percet tölt el hét méter magasságban a felvonás végéig, mikor is az éppen menekülő, önnön gazdagságát realizáló Clerk feje fölött kivágja az ajtót, és halálfeje-maszkjában visítva felkacag.

Hasonló bizarr hangulatot kívánt létrehozni a 2000-ben alakult Punchdrunk⁹ társulat legújabb produkciója, amely Georg Büchner 1937-ben befejezetlenül hagyott *Woyzeck*jének alapmotívumaira épül. A *The Drowned Man* című előadást, amely a National Theatre-rel koprodukcióban jött létre, az egykor filmgyártásra használt Temple Studios három emeletet felölelő óriási épülettömbjében mutatták be július elején. A táncosokból álló társulat a komplexum teljes területét felhasználta; az előadás lényegében az elképesztő nagyságú játéktér szinte minden centijét pontosan kidolgozott szcenikai bravúr.¹⁰ A csoportokban beeresztett közönség–egymás kiközlését elkerülendő, neutrális homokszínű maszkot kell viselni–bármelyik emeleten bekapcsolódhat a több színésszel és a homályosan kivehető, eredeti karakterekkel előadott táncsorok repetitív, teljes teret betöltő cselekményébe. Minden egyes részlet mérnöki pontossággal megszerkesztett; a tér a koreográfiák szempontjából jól kihasznál, akár verandán, akár kocsmapulton vagy hátsó szobában táncolnak a szereplők. Az ilyenkor köréjük gyűlt tömeg végül a téma befejezésével aszerint válik ketté, hogy melyik távozó figurát kívánja követni, keresztül a díszleten, néha az emeleteken, amíg a sorban következő partnerével útjaik nem keresztezik egymást. Az alaptéma természetesen a féltékenységi, a szerelmi háromszög, melynek mellékszálain néhol megjelenik egy-egy orvos figurája, néha egy kapitány, de legfőképpen Marie-kat és Woyzeck-eket látunk. A produkció világítási technikája is elképesztő, kiválóan oldja meg a szinte kivitelezhetetlen feladatot, miszerint a világítási hatásnak teljesnek kell lennie attól függetlenül, hogy a közönség magában a térben hol áll, honnan figyeli azt. A koreográfiák pontosan, bár talán egy kicsit túlságosan is technikailag kivitelezettek, a látványvilág impresszív, az egyetlen apró kifogás, amely felmerülhet, hogy a naturalista precizításban elmerülve nélkülözi – vagy csak foltokban jeleníti meg – a világ szürreális megbomlását Woyzeck szemén keresztül, amely motívum lényegi eleme az alaplűnek.

Szürrealitásból azonban jutott bőven Mozart *The Magic Flute*-jának előadásába, amelyet a Complicité és az English National Opera együttműködésében tűztek műsorra novemberben, csupán egy hónap erejéig. Simon McBurney és az 1983-ban alapított Complicité a kezdetektől fogva a vetítés-technika és a színész kapcsolatba léptetésének szentelte munkásságát, amelyet egyedülálló szintre sikerült felfejleszteniük, ennek eredményeiből kapunk közel háromórás ízelítőt. Az előadás folyamán megszámlálhatatlan forrásból vetítenek a legkülönbözőbb felületekre, többek között például a négy ponton felfüggesztett, nagyjából 8x8 méteres platóra egy óriási könyvet, amelyet később lapozni kezdenek, vagy a Tamino elől állandóan tovatűnő Pamina arcképét a hol itt, hol ott fehér A4-es pa-

⁹ A társulat neve egyaránt utalhat alkoholtól becsipett, illetve ütésektől tántorgó egyénekre.

¹⁰ Nem megdöbbenő módon az alkotócsapatot felterjesztették az Evening Standard Award-ra Best Design kategóriában.

pírlapokból összeálló felületre, melyek különben félbe hajtva madarakként kelnek életre a kórus szakértő bábttechnikai segítségével. Az előadás vázát rengeteg remek ötlet képezi, amelyeket humorral tolmácsolnak az énekesek, fennköltséget, idealizmust és vaskos köznapiságot keverve. Az utóbbira remek példa Papageno áriája a második részből, amelyet üres sörösüvegeken kísér. A skála azonban sehogy sem akar kitisztulni, hol az egyikben van több (abba beleiszik), hol a másikban kevesebb a kelleténél (abba pedig a közönségnek hátat fordítva belepisil). Végül, akár egy bohóctréfában, sikeresen teljesíti a feladatot, hogy kimagasló eredményével a közönségnek büszkélkedhessen. A széles skálán alkalmazott elemek mégsem válnak öncélúvá, szervesen illeszkednek a koncepcióba, legyen szó akár arról pillanatról, amikor az Éj királynője világhírű nagyáriája közben tolószékéből kiemelkedve testi erejével feltépi a leeresztett színpadot, vagy amikor víz önti el a teret, és emeli fel az egymás kezét szorongató szerelmeseket több méter magasságba.

Más típusú előadás Dennis Kelly új drámájának ősbemutatója a legendás Royal Court nagyszínpadán, amelyet Christopher Campbell irodalmi titkár az évadjuk legfontosabb eseményeként harangozott be. A Vicky Featherstone által rendezett *The Ritual Slaughter of Gorge Mastromas*¹¹ mindenképpen rendhagyó módon kezdődik, hiszen a történet szereplőit alakító színészek bő félórán keresztül – egymástól elragadva a szót – egy sor széken ülve, szembe fordulva a közönséggel elmesélik a címszereplő gyermek- és fiatalkorának történetét. Elképesztően humoros módon. Végül, amikor már belenyugodnánk, hogy a teljes előadás így zajlik majd le, váratlanul felemelkedik a függöny, és az elbeszélés a további események bemutatásába fordul át, amely során néhányan több kisebb figurát is alakítanak. A történet az irodai alkalmazott senki, Gorge titkos alkujával kezdődik egy cég-felvásárlási ügyben, melynek következtében egy csapásra megváltozik az élete, hatalommal és befolyással bíró figurájává válik az üzleti életnek. Mindazonáltal a hosszabb, szeparált jelenetekből kiderül, hogy frusztrációi új életkörülményeinek hatására csak fokozódnak, például képtelen mit kezdeni saját irodai alkalmazottja iránt érzett elfojthatatlan szerelmével, megpróbálja felakasztani magát egy töröl-

¹¹ Magyar fordításban Gorge Mastromas rituális mézszárlása, illetve lemészárlása, mindkét változat helytálló a tartalmat tekintve.



közövel, éppen, amikor szíve hölgye kopogtat az ajtaján. Végül, amint a példázat szabályai diktálni szokták, egyre mélyebbre ereszkedik saját morális és fizikális szétzúllásában, mígnem meggyilkolja saját testvérét egy csavarkulccsal, hogy zsarolása elől kitérjen. Miután a főhős számtalanszor kihívta maga ellen a sorsot, a végzetnek szükségszerűen meg kell jelennie, éppen saját egyetlen fiának személyében, aki egy drótdarabbal készül az – ekkor már – öregembert megfojtani. George számára megváltás lenne a halál, a fiú azonban képtelen beváltani a hozzá fűzött reményeket, és végül saját gyengeségétől összetörten otthagyja magányosan üldögélő ú, mozdulni is alig bíró apját a tó partján élete végeztéig. Dennis Kelly szövegei frissek, annak ellenére, hogy a történet szinte az amerikai forgatókönyvek panelei szerint szerveződik. A megfogalmazás módja és a karakterek összetettsége izgalmassá képes tenni a kissé terjengős művet, és remek játéklehetőséget kínál a kezdetben narrátori mivoltukban alkalmazott színészeknek.

Nem túlzás azt állítani, hogy London központjában minden sarkon egy színházba botlik az ember, de ha nem is mindegyiken, minden másodikon biztosan talál egyet. Ilyen mértékű „tömegtermelésben” szükségszerű, hogy az előadások megpróbálják akár az alkotók nevével, akár a játék stílusával polarizálni magukat, nem meglepő tehát, hogy esztétikai és minőségi szempontból is a legkülönbözőbb előadások jönnek létre. Álljon itt végezetül egy kis kitekintés a közeljövőre; az elkövetkező időszak nagy izgalommal várt eseményei közé tartozik a Cheek by Jowl és Declan Donellan által színpadra alkalmazott *Szerelmes Shakespeare*, Angela Lansbury visszatérése a West Endre Noël Coward *Vidám kísértetében*, illetve Peter Brook legújabb rendezése, a *The Valley of Astonishment* a Young Vic-ben.

Kedves Emőke

NINCS FONTOSSÁGI SORREND

***A Cincizeci de regizori-cheie ai secolului 20* című könyvről¹**

Még ha otthonosan mozgunk is a színház világában, előfordulhat, hogy egy mások által nagyra tartott rendező neve ismeretlenül cseng számunkra. *A huszadik század ötven kulcsfontosságú rendezője* című, eredetileg angol nyelven megjelent kötet² segíthet e probléma kiküszöbölésében.

A kötetben ötven rendező munkásságának egyenként alig néhány oldalas, de közben nagyon is tartalmas bemutatása szerepel. A szerkesztők már az előszóban figyelmeztetnek arra, hogy a válogatás a teljesség igénye nélkül történt, inkább vitaindítónak, mint elemzésnek szánják könyvüket. Szimpatikus megoldás, hogy az ismert rendezők közé tudatosan beillesztettek egy-két kevésbé ismert alkotót is. Ez az információ megnyugtató lehet azok számára, akik a tartalomjegyzéken

végigszaladva azt észlelik, a híres rendezők között akadnak olyanok is, akikről még egyáltalán nem hallottak.

Habár a könyv a rendezőkről szól, legfontosabb témája mégis a színészszevetés, ugyanis ez számít központi kérdésnek a bemutatott alkotóknál. Ebben a témakörben nagyon szer-teágazók a színházi tapasztalatok és elgondolások. Az ötven rendező közül kiemelnék néhányat. A sor André Antoine-nal kezdődik, aki a játéktílusból kigyomláta mindazt, ami erőltetett és melodramatikus. Majd Jerzy Grotowski és Eugenio Barba következik, akik az edzés és a gyakorlást a színészi önkifejezés alapjának tekintették. Aztán Lev Dogyinról olvashatunk, aki szerint a színházi munkában a színész egy aktív társalkotó a teljes életet adó keresési folyamataival. Végül Richard Foremant említeném, aki az előbb említett rendezők irányelveit mind megtagadta. Szerinte a színházban a szakadozott témavezetés, a rendezői alkotás, az írói jelenlét, valamint a teljes emocionális elidegenedés a fontos.

A formai útkeresők felsorolása nem lehet teljes Bertolt Brecht nélkül, akinek a technikáját sokan követik, többek között az említett Richard Foreman is. Fontos megemlíteni Robert Wilson csodás színházi képeit, amelyekben a színész egy kis figura a hatalmas sakktáblán, és részvétele óramű pontossággal le van kottázva. Wilsonnál nem a töltet és

¹ Shomit Mitter – Maria Shevtsova (szerk.): *Cincizeci de regizori-cheie ai secolului 20*. (Ford. Anca Ioniță, Cristina Modreanu). Unitext, Colecția FNT, 2010. (Szerk. megj.: Az Unitext a Román Színházi Szövetség, az UNITER kiadója, s mint ilyen, kizárólag színházi tárgyú kiadványokat jelentet meg.

A Colecția FNT: a Festivalul Național de Teatru, vagyis a bukaresti Nemzeti Színházfesztivál Könyvgyűjteménye. A Játéktér recenzált már ebben a sorozatban megjelent kötetet: a 2013/évi lapszámban szintén Kedves Emőke bemutatta a *Teatrul provocator. Kama Ginkas regizează* című FNT-könyvet. A könyvek borítói is hasonlóak.)

² *Fifty Key Theatre Directors*. London and New York, Ed. Routledge, Taylor and Francis Group, 2005.

a történetmesélés a fontos, hanem a ritmus és a mozgás, amely helyettesíti a konfliktust. Vagy kiemelhető Robert Lepage, aki folyamatosan életben tartotta és bővítette az előadásait, szó szerint gyakorolta azt, amit a „work in progress” módszere jelenthet.

Érdekes esszé olvasható Rex Cramphorn-ról is, arról az ausztrál rendezőről, aki szerint Ausztrália mind földrajzilag, mind színházi hagyományait tekintve távol esik Európától. Ő úgy érezte, hogy az ausztrál színház halott, és hogy az otthoni konzervatív színházat fel kell élesztenie. Az öreg kontinens színházába próbált kapaszkodni, Grotowskit és Artaud-t követve. Négyszer próbált társulatot alapítani. Leginkább Jim Sharmannel, az adelaide-i Lighthouse Company vezetőjével jutott közös nevezőre.

CINCIZECI DE REGIZORI-CHEIE AI SECOLULUI 20

EDITORI
SHOMIT MITTER ȘI MARIA SHEVTSOVA



COLECȚIA FNT



Az ázsiai rendezők közül érdemes megemlíteni Yukio Ninagawa nevét, aki remekül állított színpadra mind görög tragédiát, mind Csehovot vagy Shakespeare-t. Egyik vezérelve az, hogy figyelembe vesz minden szövegbeli információt és szerzői utasítást, de megengedi magának, hogy azt adja hozzá az előadáshoz, ami szerinte hiányzik az alapanyagból.

A kísérletezők között említhetjük meg Peter Sellarst, akinek az előadásaiban hivatásos és amatőr előadók egyaránt részt vesznek. Vagy Declan Donnellant, aki megtagadja a Sztanyiszlavszkij-féle színészvezetést, és kimondja, hogy a színésznek az őt körülvevő külső dolgokból és jelenségekből kell építkeznie.

A könyv próbafolyamatok és előadások leírásában is gazdag. Olyan rendezők munkáiból kaphatunk ízelítőt, mint Eimuntas Nekrošius,³ Jim Sharman, Elizabeth LeCompte, Patrice Chéreau.

Az önkifejezés keresése gyakran egy-egy új társulat vagy színházi csoport születését eredményezi. Ezek létrejötte pedig nagyobb lavinát is elindíthat, például a hatvanas évektől kialakult csoportok, intézmények hatással vannak a kortárs színházi irányzataira is.

Az ötven rövid esszé során az olvasó is ízelítőt kap tehát abból is, hogyan alakult meg és hová fejlődött a Theatre Workshop, a The Living Theatre, a The Bread and Puppet Theatre, az Open Theatre, az Odin Teatret, a Mabou Mines, a Théâtre du Soleil, a Tanztheater Wuppertal, a Malii Drama Teatr, a Wooster Group, a Lighthouse Company, a Cheek by Jowl, a Company B, a The Upstairs Theatre, a Theatre de Complicité vagy az Avignoni Fesztivál.

A különböző intézmények meghatározásánál szépen megfigyelhetők a hatások vagy az ellenirányzatok. Plasztikusabban fogalmazva, ez a gyűjtemény egy (látszólag) kusza hálót bogoz ki, vagy másképpen: egy hálózatban mutat rá a rendszerre. Rávilágít a különböző irányzatok és alkotók közötti összefüggésekre.

A szerkesztők több szerző írásait gyűjtik egy kötetbe. Ezek az írások életrajzi információ-

³ A kötet is ékezet nélkül közli a nevét, és nem így: Nekrošius. Más rendezőket viszont ékezetrel közli, pl.: André Antoine, Lluís Pasqual.

ók helyett a rendezők munkásságának lényegét próbálják az olvasó elé tárni. Így lesz ez a könyv egyszerű színháztörténeti gyűjteménynél több. Mindegyik kis fejezet végén található néhány bibliográfiai tétel: könyvek, amelyek tovább segíthetik az érdeklődőket az adott rendező megértésében. Külön érdekessége a román kiadásnak, hogy a fordítók külön felsorolják a témába vágó, román nyelven megjelent könyveket.

Ausztráliától Ázsiáig és Európától Amerikáig hömpölygött a színház évszázadon át, és alkalmazkodott ahhoz, ahogy az irányzatok, az alkotásról való gondolkodás vagy épp a színház szerepe a társadalomban változott. A könyvben tárgyalt ötven rendező életútjából végigkövethető az is, hogyan újultak meg a színházelméleti, a gyakorlati vagy éppen a közönség szerepét megfogalmazó tanok.⁴

⁴ Ez a tudománynépszerűsítőnek is tekinthető kötet nem egyedülálló a román piacon. 2012-ben a bukaresti Nemira Kiadónál megjelent egy másik, nagyon hasonló színházi könyv. (Szintén Cristina Modreanu fordította, partnere ezúttal Ilinca Tamară Todoru volt.) A Paul Allain és Jen Harvie által szerkesztett *Ghidul Routledge de teatru si performance* első felében szintén színházi alkotók néhány oldalas bemutatása és könyvészeti lista található. A könyv második részében színházi „események”, pl. híres előadások és színdarabok bemutatása sorjázik. A harmadik rész színházi fogalmakat magyaráz. Ez itt már tehát egy másik recenziónk által bemutatott kötethez, Barba színházi szótárához hasonlít. (Szerk. megj.)

Patkó Éva

AZ ELŐADÁS ÉN VAGYOK

A *Vsevolod Meyerhold* című kötetéről¹

A temesvári román nemzeti színház kiadója, az Atent több évig havi rendszerességgel megjelenő színházi folyóiratot adott ki (Revista Atent), amely elsősorban – de nem kizárólag – az intézmény produkcióira fókuszált. Emellett színházi tárgyú könyveket is megjelentetett: saját előadások próbanaplóit, a színház drámaíró versenyének első díját elnyerő kortárs drámát, de a helyitől független színházi témákról, például Meyerhold színházáról vagy éppen a Romeo Castellucciéról² is jelent meg náluk kötet.

¹ Béatrice Picon-Vallin (szerk.): *Vsevolod Meyerhold*. (Ford. Codruța Popov.) Colecția Atent (Atent Gyűjtemény). Mihai Eminescu Nemzeti Színház, Temesvár, 2012.

² Ez utóbbi már nem a Colecția Atent, hanem a Colecția Scena.ro részeként látott napvilágot. A temesvári román színház ugyanis a Scena.ro folyóirattal közösen is adott ki könyveket. Elsőként, 2011-ben a *Momentul zero al teatrului. 25 de ani de Forced Entertainment* c. könyv jelent meg, amelynek szerzője Tim Etchells, fordítója pedig Cristina Modreanu. A sorozat második darabjaként, 2012-ben Bonnie Marranca-nak a kortárs amerikai színházról írott könyvét adták ki *Ecologia teatrale* címmel – fordítását elsősorban Alina Nelega jegyzi. A harmadik a 2013-ban megjelent *Teatrul Companiei Societas Raffaello Sanzio. Conversații cu Romeo Castellucci, Claudia Castellucci, Chiara Guidi, Joe Kelleher și Nicholas Ridout* c. kötet, amely három színházalapító és két kritikus között kibontakozó beszélgetéseket tartalmaz, a

A Meyerhold-kötet a francia Meyerhold-szakértő, Béatrice Picon-Vallin könyvének fordítása, amelyben a szerző három fejezetbe csoportosítva közli a rendező írásait. A román nyelvű kiadás egy nagyon jó, ugyancsak a francia szerző által jegyzett előszót is tartalmaz, amely pontosan és olvasmányosan mutatja be a könyvet, és tömören vázolja fel Meyerhold pályáját. Szemmel láthatóan fontos szerepet szánnak az előszónak, hiszen a temesvári román színház ezeket a köteteket az érdeklődő szakmabeliek mellett főként saját közönségének szánja. Ada Hausvater igazgató hosszú távon gondolkodik, ezért a színház közönségét nemcsak tájékoztatni, de nevelni is akarja e kiadványok által, amelyek még kíváncsibbá tehetik a nézőt a színpadi művészetek iránt.

Ez a kötet közepes méretű, olvasmányos könyv. A három fejezet közül az első Meyerhold színházáról szóló rövidebb írásait tartalmazza, a következő részek pedig Meyerhold rendezésmesterség kurzusainak kivonatait adják, helyenként egy-egy hosszabb bekezdés vagy épp csak egy mondat formájában. A második fejezet egy 1918-1919-es rendezésmesterség kurzus kivonata, amely fogalmakat tisztáz, és részletesen bemutatja, mi mindent kell tudnia egy rendezőnek. A harmadik fejezet már

fordítás és az előszó Cristina Modreanu munkája. (Szerk. megj.)

kifejezőbben tárgyalja tizenhat év távlatából ugyanazokat a témákat.

A könyvből egy színházfanatikus alkotó szól hozzánk. Ha dühös, azt mondja, hogy ki nem állhatom XY szerzőt; olvasóként még azt is elhiszem neki, hogy képes lenne a tettlegességig elmenni – mint ahogy ezt le is írja –, csak mert a nevezett nem az élő színház híve. Mejerhold nem finomkodik: a színházban profizmusra van szükség, azt pedig tanulni, elsajátítani kell, és folytonos edzésben tartani, mert a tehetség messze nem elég.

Mejerhold több ízben szajkózza az általa meghatározott színházi szabályokat, amelyekből nem enged, sőt, meg akarja győzni róluk hallgatóságát is. Ragaszkodik például ahhoz, hogy az egyes jelenetek hosszát mérni kell, és addig kell gyakorolni a színészekkel, amíg azok percre pontosan betartják a jelenetek időtartamát. Szerinte a rendező egyben díszlettervező is (ennek kortárs megfelelője a látványtervező-rendező lenne), és kötelező módon rendelkeznie kell zenei képzettséggel. Kifejti, hogy a szerző művét gondolati szinten kell mai kontextusba helyezni. A nézőt alkotótársként tiszteli, hiszen nélküle nem fejlődik az előadás, amelynek igazi próbái a bemutató után kezdődnek, sőt, az előadást tovább kell próbálni a nézők reakcióit figyelembe véve.

Az írásokból kiderül, hogy Mejerhold komoly harcokat vívott a deklamáló, olcsón szórakoztató és a szerinte művészkedő színházzal. Azzal is „eldicssekszik”, hogy sikerült a naturalista díszletet kidobnia a színpadról, és helyébe a kompozícióval dolgozó realista díszletet meghonosítani. Az orosz színház jövőjét kizárólag a groteszk stílusban látja.

A könyvben összegyűjtött írások kizárólag a színházról szólnak: nem tartalmazzák azt a politikai mellékízt, amit a Gondolat Kiadó gondozásában megjelent fontos Mejerhold-kötetben érezhetünk.³ Itt az alkotó jelenik meg, a maga felvállalt ellentmondásosságával, kirohanásaival és meggyőző érveivel. Valamint gonoszkodásaival együtt, hiszen olykor konkrét utalásokat tesz egy-egy színházi szakember

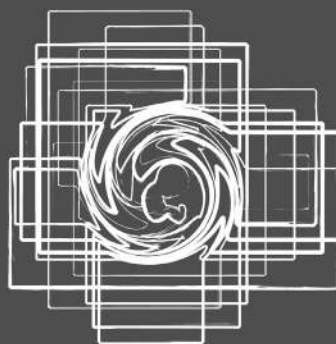
botlására. Érezhető, hogy hallgatósága pontosan tudja, kiről is van szó, amikor a másoló (kopírozó) rendező tehetségtelenségéről, X színész okoskodásairól vagy a számára antipatikus szerzőről ír.

Egy-egy kulisszatitkot is elleshetünk Mejerhold rendezői műhelyéből. Ilyenek például: a beépített, hangosan reagáló néző jótékony hatása a közönségre, az előjátzás előnyei, a kulcsjelenetek megrendezése, mielőtt a kronológiai sorrendben vett jelenetek próbái elkezdődnek (ezt a módszert Harag György is többször használta), a szerző többi vagy éppen összes művével való ismerkedés a próbák elkezdése előtt, illetve a tanítvány fontossága, amennyiben valakiben megvan a saját színházi hagyaték átöröklésének szándéka.

Mejerhold a színész alkotói szabadságáról, a néző alkotói szerepéről, az előadást létrehozó szakemberek mindegyikének fontosságáról (nála alkotónak minősül a kellékes, meg persze a világosító is), de elsősorban a rendezőről ír. Szerénykedik, amikor az alkotótársak fontosságát ecseteli, de nem igazán tud, és

VSEVOLOD MEYERHOLD

STUDIU INTRODUCTIV, SELECTIA TEXTELOR
SI TRADUCEREA DIN LIMBA RUSA DE
BEATRICE PICON-VALLIN



³ Peterdi Nagy László (szerk.): *Mejerhold műhelye*. (Ford. Apostol András, Baranyai Ilona, Peterdi Nagy László.) Budapest, Gondolat, 1981.

nem is akar szerény lenni. Ez a könyv a rendező szerzőségét hirdeti. A színházi előadás szerzője Mejerhold számára nem más, mint a rendező.

Egy olyan színházi mester könyvét fogja kezében az olvasó, aki gondolkodásra készítet, és akivel nem lehet mindig egyetérteni, de a leírtak alapján tovább lehet vitázni vele. Stílus-
sa véleményformálásra és annak kinyilvánítására kényszerít: te mit gondolsz a színházról, mert én, Mejerhold, ezt gondolom.

A must read!

Lovassy Cseh Tamás

KIBONTANI AZ EMBERT

Eugenio Barba és Nicola Savarese
Dicționar de antropologie teatrală cí-
mű könyvéről¹

Két éve, a 2012-ben megrendezett nagy-szebeni Nemzetközi Színházi Fesztiválon mutatták be Eugenio Barba és Nicola Savarese arra az alkalomra nem túl nagy példányszámban megjelent kötetét. Az 1991 óta több nyelven, több kiadást és átdolgozást megért, hiánypótló kötet romániai bemutatásáért a szebeni fesztiválon kívül nemcsak a szerzőpárosnak, valamint a Humanitas Kiadónak, Vlad Russo fordítónak és Vlad Zografi szerkesztőnek lehetünk hálásak, hanem általában a román színházi szakmának, amely figyelmet szentel a külföldi színházi szakirodalom lefordítására. Barbától és Barbáról is jelentek meg már kiadványok román nyelven...² A nagyszebeni fesztiválon tehát nemcsak a szó legso-

rosabb értelmében vett „hasznos” kötet került az olvasóközönség elé, de a román színházi szakma ismételten bebizonyította, hogy képes reagálni az újabbnál újabb színházelméleti munkákra úgy is, hogy azokat saját nyelvére (és hasznára) fordítja.

Noha ezt a szótárként meghatározott kötetet ketten jegyzik, a köztudatba mégis csak „Barba-könyv”-ként vonult be, pedig a méltán világhírű olasz/dán rendező mellett ott találjuk azt a Nicola Savaresét, aki a Barba által vezetett ISTA – International School of Theatre Anthropology – egyik alapítója, és 1980 óta szintén jó néhány színházi témájú kötet szerzője.

A huszonöt éves kutatómunka gyümölcseként megjelenő kötet első látásra egy képes lexikon benyomását kelti, hiszen a háromszáz oldalas könyv több mint nyolcszáz képet és illusztrációt tartalmaz, melyek áttekinthetőbbé teszik a jól szerkesztett, különálló fejezeteket.

Már a könyvvel való első találkozás is azt sugallja, hogy az olvasó egy komoly, érthető és használható elméleti munkával fog megismerkedni. De kiknek íródott e mű, és miről is beszélünk pontosan, amikor színházi antropológiát emlegetünk?

Eugenio Barba szerint a színházi antropológia egy viszonylag új tudományterület, amelyet nem kell összetévesztenünk a kulturális

¹ Eugenio Barba – Nicola Savarese: *Arta secretă a actorului. Dicționar de antropologie teatrală* (A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer). (Ford. Vlad Russo.) Nemzetközi Színházi Fesztivál, Szeben – Bukarest, Humanitas, 2012.

² A most recenzált színházi szótáron kívül a szerzőtől román nyelven megjelent még az *O canoe de hârtie* (Papírkenu) az Unitext Kiadónál 2003-ban, a *Teatru: singurătate, meșteșug, revoltă* (Színház: magány, mesterség, lázadás) a Nemira Kiadónál 2010-ben, a *Casa în flăcări. Despre regie și dramaturgie* (Az égő ház. Rendezésről és dramaturgiáról) szintén a Nemiránál 2012-ben. A kolozsvári BBTE Színház és Televízió Karának félévente megjelenő szaklapja, a *Studia Dramatica* a 2014-es tavaszi lapszámát szintén Eugenio Barbának szentelte.

antropológiával; és amely arra az alkotó emberre fókuszál, aki a színházi reprezentáció középpontjában áll, és akit a legtöbb esetben – gyűjtőnéven – *színésznek* nevezünk. Mivel tehát az ember – és sok esetben a konkrét emberi test – képezi a színházi antropológia vizsgálódásának tárgyát, nem csodálkozunk, hogy a könyv egyes fejezetei *A szem és az arc* („Ochi și chip”), *A kéz* („Mâini”), vagy épp *A láb* („Picioare”) címetek viselik.

A huszonhét különálló fejezet, illetve (szó) cikk mindegyike az előbbiekhez hasonló kulcsszavakra fókuszál. Talán ezért is határozta meg szótárként e kötetet, noha nem találunk benne a szótárakban megszokott rövid, klasszikus formájú definíciókkal. Ahelyett, hogy a szerzők a lehető legtömörebben vázolnák egy-egy testrész vagy a színházművészetben használatos fogalom (mint például a „ritmus” vagy az „ellentét”) jelentésrétegeit és annak színházi és kultúrtörténeti kontextusait, a Barba–Savarese-féle kötetben hosszabb,

tanulmányyszerű szövegeket olvashatunk egy-egy téma kapcsán.

Az olvasó mégsem érzi azt, hogy száraz, csak a szakma számára íródott anyaggal volna dolga. Az érthető fogalmazásmód és a gazdag képanyag együttesen azt segítik elő, hogy az egyébként elvontnak és homályosnak tűnő fogalmakat közelebb hozzák a mindennapi, gyakorlati színházcsinálókhoz és -fogyasztókhoz. Ily módon e kötet hidat képez a színházi alkotók és a laikusok, valamint a színház gyakorlati részével foglalkozók és a színházelméletet művelők között. Egy gyakorló színész vagy rendező olyan fogódzókat találhat benne saját művészete megfogalmazásához és az alkotói folyamat egyes állomásainak meghatározásához, melyek hiányát – meglehet – sokszor ködös metaforák használatával leplezte. Mindazok pedig, akik a színháztudomány oldaláról közelítenek a színpadhoz, végre konkrét kapaszkodókat találnak olyan fogalmak esetében is, mint a színpadi jelenlét vagy a szuggesztív tekintet.

Barba saját elmondása szerint nem egy színházi technika egészét kívánta rögzíteni (ahogy tette azt hajdani alkotótársa, Jerzy Grotowski), hanem egy bizonyos technika műhelyitkait. Ezt bizonyítja az is, hogy az *Gyakorlás* (Training) című fejezetben nem egy teljes gyakorlatsort rögzít, hanem a tanulás lehetőségeit és módjait vizsgálja, *A tanulástól a tanulás mikéntjének megtanulásáig* (De la »a învăța« la »a învăța să înveți«) alcímmel.

Bár a kötet – ahogy a címe is jelzi – elsősorban az antropológiát tekinti fő kiindulópontjának, Eugenio Barba és Nicola Savarese mellett más neves szerzők, például a szemiotikával foglalkozó Franco Ruffini, a performance-ot kutató Richard Schechner vagy Marcel Mauss szociológus írásai is felbukkannak az oldalakon.

A kortárs színházelméletek felvonultatása mellett a könyv nagy érdeme, hogy történelmi áttekintést ad a színházi előadás szervezőelemeinek alakulásáról. Az európai színjátszást a távol-keleti színházi formákkal ütközteti: a már említett példák során rámutat a két nagy színházi kultúra hasonlóságaira és különbségeire. A kötet egy másik jellemzője, hogy



szerzői folyamatosan visszatérnek a különböző dramaturgiák taglalásához, így a könyvben előrehaladva olyan fogalmakkal találkozhatunk, mint a színész dramaturgiája, a rendező dramaturgiája, a tér dramaturgiája, és a felsorolást még folytathatnánk – Barba mindezekről hosszabban is értekezett a szintén 2012-ben, a bukaresti Nemira Kiadónál megjelent *Casa în flăcări. Despre regie și dramaturgie* (Az égő ház. Rendezésről és dramaturgiáról) című kötetében.³

Megjelenése óta ez a szótár nagy segítségére van mindazoknak, akik bármilyen szemszögből is, de közelíteni akarnak a színházművészetek felé. Általa egyértelműbbé válik néhány olyan jelenség, melyeket e tudás hiányában csak „a színház csodájának” neveznénk. Ez nem jelenti azt, hogy a színház e könyv által veszítene varázsából, sőt, még közelebb kerülhetünk általa ahhoz, amit a legtöbbben keresünk: a színház lényegéhez.

³ Recenzió olvasható a kötetről a Játéktér 2013/nyári számában (ill. a Játéktér online felületén: www.jatekter.ro/?p=4329), Köllő Csongor tollából: *Felégetni a házat*.

Balázs Nóra

A SZÍNPAD ÉS ÁRNYÉKA

Georges Banu *Szeretni és nem szeretni a színházat*¹ című könyvéről

„Mⁱért is járunk színházba? Ezt most nem tudnám megmondani. Zárják be négy évre az összezt, és utána majd képes leszek válaszolni.” Hogy miért éppen a fenti Heiner Müller-idézetet választotta az ősz folyamán megjelent könyve egyik mottójául Georges Banu? Talán azért, mert ő, a magát „kiforratlan írónak, félig-meddig teoretikusnak”² valló színházi szakember sem tudja a kérdésre a választ. Ám ennek ellenére, vagy tán éppen ezért, folyton újraértelmezi a színházhoz való viszonyát, ingadozik szeretet és elhidegülés közt, felvállalja kételyeit. És, mivel tudatában van annak, hogy nincs egyedül e tépelődésekkel, úgy dönt, összegzi a nézőtér sötétjében gyűjtött megfigyeléseit, felvázolva a színházat szerető és a színházat utálók érveit egyaránt. Apropó, sötét: Banu a kötet bevezető fejezetében a nézőteret, igen találóan, a színpad árnyékának nevezi. Úgy véli, ahogyan a fény sem létezhet árnyék nélkül, úgy a színpad sem létezhet nézőtér nélkül. E két, korántsem azonos természetű tér „finom és perverz” viszonya szolgál a könyvben felvillantott beszédteredékek alapjául.

Banu úgy gondolja, a színház az egyetlen olyan művészet, amelynek nemcsak művelője, de művészet volta is képes ellenszenvet vagy rajongást kiváltani. Gyakran halljuk azt, hogy „nem szeretem a színházat, mert...”, ám azt szinte soha, hogy más művészetekről is hasonlóan nyilatkoznának az emberek. E sajátos művészeti ág szeretésének és nem szeretésének okait a teljesség igénye nélkül, mégis nagyon sokszínűen vázolja fel a könyv. Az elméleti témák, a szerző személyes megfigyelései és a hétköznapi beszélgetésekből ismerős szólamok váltogatják egymást a könyvben, harminchárom fejezeten keresztül, melyek egymásutániségében a jóindulatú olvasó talán még valamiféle rendszert is felfedezhet. Bár e rendszer keresése nem feltétlenül szükséges: sokkal egyszerűbb, ha a könyvhöz saját élményeink és szemléletünk által kapcsolódunk.

A gyakorta hangoztatott ellenvetések ismerősek: a színház csupán másolata az életnek; túl sok benne a hibalehetőség; a színészek megjátsszák magukat; az előadás nem szólít meg. Banu ilyen nézőpontok köré építi az egyes fejezeteket, egyfajta periratként, pro és kontra érvek formájában szólaltatva meg a lehetséges álláspontokat.

Ha elfogadjuk, hogy Banu „nem egyszerűen önmagából kiindulva ír, hanem abból az önmagából kiindulva, akit a színpad erői meg-

¹ Georges Banu: *Szeretni és nem szeretni a színházat*. (Ford. Székely Melinda.) Kolozsvár, Koinónia Kiadó, 2013. (A könyv ugyancsak 2013-ban jelent meg francia és román nyelven is.)

² Banu szavait Visky András idézi a könyv előszavában.

termékenyítettek”,³ nyilvánvalóvá válik, hogy a könyv elsősorban azok számára érdekes, akik maguk is kerültek már a színház hatása alá. A szerző szándékosan megfigyeli azokról a tömegekről, akik elhelyezhetetlenek a szeretés és elhidegülés viszonyrendszerében, mert teljességgel közömbösek a színház iránt.

A kötet esszéisztikus stílusa megengedi, sőt, szinte elvárja az olvasótól nem csupán a színházhoz, de az annak védelmében felsorakoztatott érvekhez való személyes viszonyulást is. Olvasás közben gyakran önkéntelen állásfoglaláson kapja magát az olvasó – néhol teljesen egyetért, másutt szívesen vitatkozik a kötet kijelentéseivel. Például ezzel: „minden képzőművész, aki közel kerül a színházhoz, fenntartással teszi, vagy felsőbbrendűsége tudatában”.

Banu számtalan olyan témát is érint, melyekről nem szokás (talán mert nem tartjuk szükségesnek) színházelméleti vonatkozásban gondolkodni. Például: mit teszünk, ha egy élvezhetetlen előadáson ülünk? Otthagyjuk? Válgatjuk, hogy emiatt a teljes előadást sosem fogjuk megismerni, és így véleményünk támadható marad? Vagy: hogyan viszonyulunk azokhoz a színészekhez, akik a színpadon kívüli, „civil” életükben is szerepet játszanak? Veszítenek-e ezáltal hitelességükből a színpadon?

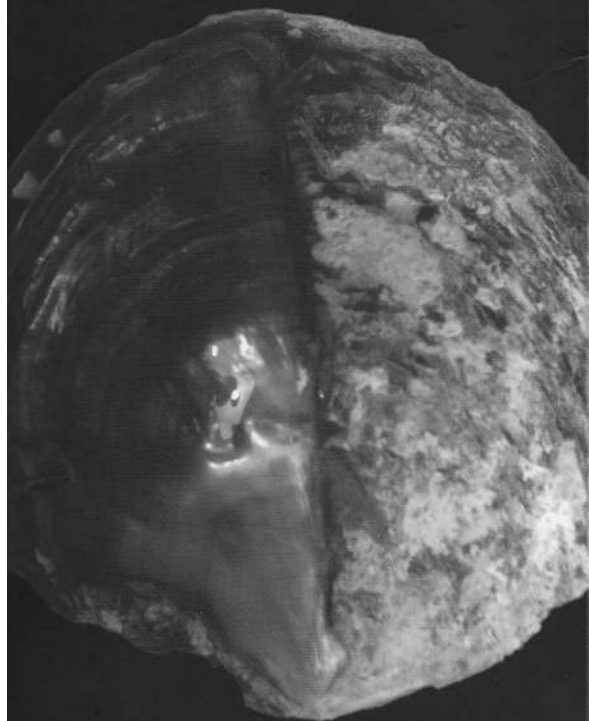
A könyv nem siklik el a kényelmetlenebb témák fölött sem. Elismeri, hogy a színházművészet napjainkra általában vesztett tekintélyből, és ennek egyik okát abban látja, hogy „ahol a színész presztízse nő, a néző esik”. A néző szerinte „nem azt várja el, hogy különféle módszerekkel csábítsák, csak azt, hogy számoljanak a jelenlétével, hogy neki akarjanak szólni. (...) A nézőnek, hogy jelen lehessen, éreznie kell, hogy kívánják őt”.

Az ilyen megállapítások bármely kor színházára érvényesek lehetnek. Banunak a színházművészet definiálására tett kísérletei is örök érvényű meghatározásokat idéznek: a színházban, szemben más művészeti ágakkal, melyeket a szerző szerint valaminek a hiánya jellemez, minden megvan; a színház az a mű-

vészet, „melynek hatása azonnal nyomot hagy az életünkben”; a színház „a pillanat ünnepe” (és átka).

A színház- és művészettörténeti utalások, történetfoszlányok mellett – csak néhány a felmerülő nevek közül: Brook, Barba, Wilson, Mejerhold, Strehler, Mnouchkine – jóval személyesebb megszólalások is helyet kapnak a kötetben. A *Telítődni, lemondani* című fejezetben a jó és a rossz néző közötti különbségekről olvasunk, ám emellett az életét a színház közelében leélt teoretikus bensőséges vallomásának is tanúi lehetünk. „Érzem, hogy el fog jönni az idő, amikor lemondok a színházról gyengeségből vagy szeméremből” – írja Banu, bár néhány sorral fennebb azt vallotta, hogy azért jár még mindig színházba, mert továbbra is várja a csodát, hisz benne, egyfajta színházi Szent Grált keres.

Georges Banu
Szeretni
és nem szeretni
a színházat



³ A *felügyelt színpad* c. könyvének előszavában Banu beszél egyszerre személyes és elméleti stílusának keletkezéséről.

Ugyanebben a fejezetben Banu a színházhoz való ideális viszonyulást is meghatározza. A mottóban feltett „miért járunk színházba?” kérdés helyett a „hogyan járunk színházba” kérdésre ad itt egy választ: „az első és legfontosabb, hogy mennyire akarjuk befogadni a színházat. Ami nem azt jelenti, hogy nem minősítünk többé és megtapsolunk minden színpadi majomkodást – nem, nem betervezett élélvezésről van szó –, csupán arról, hogy mint olyan ember, aki mögött egy élet, egy sors áll, és tiszteletben tartja a vágyait, megnyílunk a színpad számára.”⁴

⁴ Szerk. megj.: Banunak ez az ötödik magyar nyelven megjelent könyve. A korábbiakat is a Koinónia Kiadó adta ki: *Színházunk, a Cseresznyés kert* (2006); *A felügyelt színpad* (2007); recenzió róla a Játéktérben itt: www.jatekter.ro/?p=4782; *Peter Brook és az egyszerű formák színháza* (2010), recenzió róla a Játéktérben itt: www.jatekter.ro/?p=1660; *A beszédől az énekig* (ezt román nyelven is kiadta a Koinónia, mindkettőt 2012-ben; recenzió róla a Játéktérben itt: www.jatekter.ro/?p=5130).

Alina Nelega

Kamikaze

– mese három motorossal –

Fordította Kovács István

Szereplők:

KAMI

DOC

(… és DUKE, aki nem jelenik meg)

Nászszoba. DOC – vőlegény – az ágyon ül. KAMI – menyasszony – valamivel távolabb áll. ... és DUKE, aki nem jelenik meg.

DOC: Jól van. Oké. Jól van. De különben, őszintén, mit számít ez? Jó. Jó, jó, jó, megteszem – a fene essék belém! Vége, befejeztem. Legyen. De mi a faszért kell ez neked?... Mire jó ez?

Már csak ketten maradtunk, a többiek a föld alatt. Egyedül én maradtam meg neked. És a tiéd vagyok. És itt vagyok. Bánj úgy velem, ahogy vele bántál... Bármit tehetsz velem, készen állok rá. Bármit... bármit... bármit...

Nem azért, mert neked nem elég, neked semmi sem elég, mindent tudnod kell, percről percre, pillanatról pillanatra!... Milyen jogon kéred ezt tőlem? Mit szólna, ha látná ezt? Azt hiszed, csak te szeretted? Én hamarabb ismertem. És nélküled is egy adrenalinnal teli vadállat volt. Nem mondta, ugye? Ezt nem mesélte el neked, mi?

Oké. Oké. Ügyeletes voltam, érted? Tudod, miket lát egy ügyeletes sebész, nem? Azokat a bunkó sorozatokat még legalább nézed – csontokat, vért, zúzott húsdarabokat. Mégis csodálkozom, hogy nem mesélt erről. Hogy ki mentette meg őt. Vagy azt, ami megmaradt belőle. Mert nem sok maradt. A nagy Duke, a motoróriás, úgy nézett ki, mint egy csórécsiga. Szét volt folyva, ott a hordágyon. Leszakadt végtagok, belek, műanyagszilánkok és a fogsora. Aha, fogalmad sincs, hogy műfogsora volt – még te sem tudsz róla mindent. Azt sem tudtuk, férfi-e vagy nő – sőt, amikor először láttuk, azt sem tudtuk eldönteni, hányan vannak – annyira véres és sáros volt, bűzlött a benzintől, és volt egy elszenesedett, csizmás láb, melyet csak cafatok tartottak. Amikor behozták, az egyik nővér elzöldült, és összehányta a gipszelőmet. Senkinek sem volt nagy kedve hozzáérni ahhoz az emberhús-hamburgerhez – azt hittük, halott –, és nélkülem az is lett volna. Ezt elmondta? Hogy nekem köszönhetette az életét?

Több mint harminc órán át dolgoztunk rajta: én, egy idegsebész és egy másik kolléga, a plasztikáról. Ki voltunk készülve – váltásban aludtunk. Bőráttűtetés, sőt egy kisebb szervátültetés is volt. Fület, ujjat varrtunk neki, helyretettük a törött csontjait. Az volt a szerencséje, hogy erős volt a szíve. Lényegében, újrateremtettük a fejétől a lábáig – még a farkát is megstoppoltuk. Szépen, türelemmel. Láttál vaj'egy heget rajta? A kórház történetében ez volt a leghosszabb műtét, még az Euronews is

kijött. Készítettek rólam egy riportot. Az új doktor Frankensteinnek neveztek. Kemény, mi? Durva. Még az anyja is kevesebb fáradsággal hozta a világra. És ez egy szép barátság kezdete volt.

Miért teszed ezt velem? Miért? MIÉRT? Mi a faszt akarsz még tőlem? Felizgulsz tőle – ezért? Szeretsz kínozni... Szadista vagy, az vagy...! Tudom, hogy az vagy – abból, ahogy lovagolsz a szerzősármányban. Mintha ő volna, mintha még élne, és te lennél fölül – de csak a chopperje –, ő halott, ne felejtse el ezt, halott. Te is láttad, mindketten láttuk – az a bűdös motor nem ő, ő lent van, a föld alatt, teli nyűvekkel, és bűzlik, már hullának sem hullá, egy marék meglágyult csont, kukacos húsdarab – már semmire sem képes! Már nem pattan nyeregbe, már nem dugtok 250-nel, már csak az a gép van meg neked, az a nikkelvibrátor, amelyiken jársz. Azt hiszed, nem látom, hogyan nyitod ki a garázst és simogatod, törölgeted, nedvesíted. Halott – jó lesz, ha ezt az eszedbe vésed. Csupán én maradtam meg neked.

... hallani akartad – akkor figyelj!

Tudod, mi ragadt meg benne? Egyszerűen, annyira más volt, mint én. Nekem semmilyen szenvedélyem – nem iszom, nem cigizem – még füvet sem. Nem vagyok munkamániás. Perverz sem vagyok, még komputerfüggő sem.... egy kiegyensúlyozott ember vagyok, nem kell a mocskokban fetrengjek azért, hogy kielégülhessek. A szüleim mindig büszkék voltak rám. A tanárain szerettek. A szeretőim szerettek, a szeretőim szülei szerettek. Tehetséges sebész vagyok. Minden sikerült, amihez hozzáfogtam. Előbb vagy utóbb.

Ezzel szemben ő... nincs olyan, amit ki ne próbált volna. Az alkoholtól kezdve a különféle mérgekig – mindenféle elvonási tünetet megtapasztalt. A legutolsó szenvedélyéig – ami ő volt saját maga számára. Adrenalin. Hogy saját nedveidről légy függő – mintha magadból lakmároznál. Semmi sem volt elég neki. A „még több” volt a szenvedélye. De ezt te is tudod, nem?

Először kíváncsiság volt. Azt mondtam: egy ilyen esettel, tízmillió orvostól egynek, ha van alkalma találkozni. Hogy lényegében újra légy teremtve a fejed búbjától a lábujjad hegyéig. Tanulmányoztam – miközben aludt, majd amikor beszélgettünk, a későbbi kivizsgálásokon, a rendelőmben, azokon az éjszakákon, amikor ügyeletes voltam, és nem tudtam aludni, és ő sem aludt. Feküdt a hátán, azokkal a tágra nyílt szemekkel, a párnán szétterült hajával, elhagyottan, mint egy elhasznált kurva. S akkor odarendeltem magamhoz. Tolószéken hozták. Beszélgettünk, és a nővérek nyugtató teákat főztek neki, és néha üvöltött, és sírt. Így fedeztem fel a szépséget megkínzott, borostás arcán, tetovált karján, forradásos mellkasán. A levágott lába ártatlanságot sugallt, a bicegése kecsességet, méltóságot a nyögése, és eleganciát a csorba nevetése. Ha nő lettem volna... Különben az összes nővér el volt ájulva tőle, és a legelső, akit megdugott, pont az volt, aki a belét is kihányta, amikor meglátta. Szerelem első látásra. Még csak nem is irigyeltem – annyira normálisnak tűnt, hogy mind egyiket megkaphatja, azt hiszem, engem is megdughatott volna, ha akarja – egy orvosi kísérletként könyveltem volna el. Mindezt az emberi természet nevében. Annyira elvakult voltam. Mintha valaki elvette volna az eszem. Amíg veled nem találkoztam. Te ébresztettél fel.

Amikor már jobban érezte magát, csúfot űzött belőlünk, amíg bent volt. Minden lotyót odacsődített, a bandája fáklyás felvonulást rendezett az ablakok alatt, ő beszédeket mondott... és nem jöttünk rá, hogy valójában ő az, aki kísérleteket folytat. A hatalmát próbálgatta rajtunk – az együttérzésünkben élt. A kórterme ajándékokkal volt tömve, amiket a rajongói küldtek, főleg nők. Minden újságban írtak róla. Az Euronews-os riportot követően más tévétől is jöttek, és sztárt csináltak – nem belőlem – belőle. Üzleti ajánlatok... mire kijött a kórházból, már két szerződése is volt – a Kawasakival és a Ducatival. A régi chopperje porrá volt csapva, így, amint kijött a kórházból, a Hell's Baby-n kezdett dolgozni.

Nem mintha gyűlölném ezt a nőket. Feltétlenül mindent tönkre kell tegyetek – amikor valamit a fejetekbe vesztek!... Döntöttem, nem? És te is döntöttél – velem vagy. Itt vagyunk, ketten, magunkra. Gyere...

Istenem, mit csináljak veled? Mit akarsz még tudni? Ott voltál, láttál mindent, mindvégig velünk voltál. Az elejétől a végéig. Jó. AZT MONDTAM: JÓ!

Mindenki hősnek hitte. Volt egy rajongókból álló bandája, akikkel az utakat járta. Én csak hétvégeken mentem, és csak akkor, ha találtam helyettest. Kezdtem bőrbe öltözni, tetováltattam a karom – nőni hagytam a hajam... Azt láttam a tükörben, hogy hasonlítok rá, és ettől elámultam. Kezdtém el hanyagolni a betegeimet, úgy tekintettem rájuk, mint valami áldozatokra. Néhányszor majdnem műhibát követtem el. Csak azok a napok jártak az eszemben, amikor együtt lehettünk, felnyergeltünk a motorokra, és elindultunk... Első időkből húszan-harmincan voltunk, később megfogyatkoztunk, mind kevesebben lettünk, majd a végén csak ketten maradtunk. Én és ő. Aztán versenyt gyorsultunk reptereken, közutakon, autópályákon. Párszor közel jártam ahhoz, hogy szétkenődjek a korláton. De majdnem mindent megtanultam a szélről – és a halálról.

Hogy milyen a széllal járni: felkelted, először, mint egy lélegzet, majd egy könnyű fuvallat, majd ő kap fel a hátára, egyre gyorsabban, még gyorsabban – bedugult fülekkel, ködös szemekkel – rezsze, és a bőrdöd hideg lesz, és a tenyered csúszik a kormányon – a dolgok egymásba csúsznak, te meg beléjük, míg már nem tudod, hogy ki is vezeti a choppert: te, a szél vagy talán valaki más, valaki nagyon erős, hatalmas, mindenható – és rábízod magad, fel tudnál emelkedni a földről, hogy szárnyain hordozzon, valaki, akiben teljesen megbízol, ott van fent és lent, mindenhol, benned és körülötted, valaki, aki téged mindenestől szeret, de már ez sem számít, eggyé válsz a természettel, és hagyod, hogy vezessenek, nem veszíthetsz, már nem félsz semmitől, és amikor azt mondod – megvan, ez az, ez az – pakk! irányítani kezdesz, érinthetetlené, érzéketlené válsz... és visszatérsz a testedbe, te vagy fent, te vagy az úr, olyan, mintha egész stadionok ünnepelnének téged, első vagy, első... HÚJ! HÚJ!

Idióták...

Igen. Ilyen vagyok én – megszoktam, hogy első legyek. Ez nem kellemes. Egyedül én voltam, akivel versenyezhetett, és én minél jobban szerettem, annál jobban gyűlölt ő engem. Nem hitted volna, hogy valaha is ezt fogom mondani – ugye? Nem érdekel, hogy hiszed vagy sem, én hamarabb szerettem őt, mint te. Hamarabb belekóstoltam a szélbe és a halálba, mint te. Hányszor hallottam, amikor ezt mondta – te is hallottad, nem? Neked is mondta, nem? Milyen butácska vagy...

Tudd meg, még ha nem is szeretnéd ezt hallani, hogy minden miattad történt. Ha nem találkoztunk volna veled, ő ma is élne. Gondoltál erre? Csak ülsz itt és bámulsz, de erre gondoltál-e? Akkor is ilyen voltál, az út szélén. Bamba, hasznavehetetlen.

Egyszerre álltunk meg. De te – te a Hell's Baby-re ültél fel, és így léptél be az életünkbe, így – stoppal. Egy szép októberi napon, amikor az út menti fák sárga és piros levelei lebegtek és pörögtek körülöttek a szélről, amit ti kavartatok. És levelek akadtak a hajába, és a tiédbe is, mintha testvérek lettetek volna, egy őszi vérfertőzésben. Nekem meg ezzel kellett élnem. Tanúskodnom kellett, látnom kellett mindent, amit veled tesz, ahogy a legkisebb intésére megkap, ahogy megalázott téged, ahogy kínozott, és legfőképp azt, ahogy te nem törődöttél semmivel: sem a kurváival, sem a tartásdíjakkal, sem a két nemi erőszakperrel... semmivel. Ahogy csúfot űzött az életedből.

Nézd, elmondok mindent. De egyet én is kérek: add el a gyönyörű, csodálatos, kiállításra való chopperét, a győzedelmes szerszámját, add el a Hell's Baby-t. Há! Áháhá! Mert nekem is jogom van kérni valamit, nem? Valami, ami fáj egy picit, nem? Holtak a holtakkal – megígérted. Holtak a holtakkal – holtak a holtakkal – ezt üvöltöttétek, amikor felültetek rá, a Hell's Baby-re – holtak a holtakkal – és eltűntetek – és amíg utolértelek, már vagy tizenötöt dugtatok, és milyen ártatlanul vártatok rám az út mellett... ahogy csillogtak a szemeid, azt hiszem, élvezted látni, hogyan érkezem porosan, megnémulva a dühtől... Amikor felültél a hátam mögé, törekenynek, hamvasnak tűntél – miután úgy bagzottál vele, mint egy szuka – és az az érdekes kancaszagod – a hátam mögött – és én – mindig csak a második helyen... mint egy ökör, egy idióta. Finoman átfogtad a derekam, és belesúgtad a fülembe: csak lassan, és ő jött sivitva hátulról, lobogó hajjal, és lassított, és éreztem, hogy a térdéid belém szúrnak, ahogy felálltál a motoron, és átvetted az egyik lábad az ő chopperjére, és nekem előre kellett néznom, és ügyelnem a sebességre: se túl gyorsan, se túl lassan – ahogy ő, pont mint ő,

azonos ritmusban, hogy tudd áttenni a lábad. Egyenesen álltál, egyik lábaddal a hátamnak támaszkodva, a másikkal őt keresve, igen, mindkettőnket meglövegolva...

És hátranéztem a tükröben, és láttam, amint leveszed a trikód, hogy lobogtatod a fejed fölött a szélben, és a szélben megnyomódtak a melleid és a hasad, és hátrafeszült a vállad. Arcodat takarta a nehéz sisak füstös plexije, fejed alig állt már a nyakadon – a hegyes térded a hátamban, a forró csípőd a fülem mögött. Néztem előre, és elképedést láttam, és félelmet láttam, és láttam, hogyan tükröződik a halál a szemből jövők arcán, és hallottam nevetésed a sisak alól, azt a nevetésedet, amit senki más nem hallott, még ő sem. Először azt hittem, hogy a motorral van baj, később jöttem rá, hogy másról van szó. Valahonnan a bőröd alól jött, ott volt körülötted, egy gerleturbékolás – a titkos nevetésed, a mi nevetésünk... épp az utolsó piruett előtt, amikor minden ruhádat ledobtad magadról a szélbe, és előredőltél, teljesen ráfeküdtél a szélre, amit mi kavartunk. Néha elég sokáig tartott, és nem volt könnyű egy ritmusban gyorsulni vele, mint egy haláltáncban, melyben a csali, az áldozat, a prima balerina – te voltál. Néha tíz-tizenöt percig is eltartott, míg azok az ostobák, akik láttak, végre felborultak, vagy hirtelen befékeztek, vagy egyszerűen elvesztették uralmukat a kormány fölött, vagy megállt a szívük. És akkor az acéllemezek törésének hangját, a robbanás dőrejét, a motorjaink üvöltését körbefolyták a sikolyok...

Kész. Ennyi. Elegem van. Nem bírom tovább. Legalább annyit mondj, hogy megpróbálsz...

Mit akarsz? Mindent akarsz hallani? Nem nyugszol addig, amíg valaki a szemedbe nem vágja az igazságot? Igen, én tettem, én húztam csőbe, én! Mert már nem bírtam tovább. Csodálkozol? Jobb lettem, mint ő. Egyikünk sem bírta ezt elviselni. Se én, se ő.

Téged úgy játszott el, ahogy egy üveg whiskyt vagy ócska autót szokás, fogadott, te voltál a tét, és elveszített. És egyedüli dolog, amire vágytam, az te voltál, érted mindenről képes lettem volna lemondani: a munkáról, emberi méltóságról, életről. De te úgy néztél rám, mint egy senkire, még csak egy kicsit sem tetszettem neked... csakis őt láttad. Én belebetegedtem a vágyakozásba, de te... Bolondultam érted, bolondulok – most is bolondulok, nem látod?

Akkor ütem először a chopperjére. Mindig ugyanott vertem meg – tudtam, hogy most is sikerülni fog. Azt mondta, hogy az enyém stabilabb a kanyarokban. És hogy cseréljünk, mondja – jó, mondom, de ha megint megverlek, akkor mit adsz – amit akarsz, mondja, most véged van, üvöltött, meglátod, elkaplak. Háromszor gyorsultunk, háromszor vertem meg. Fújtatott, mint egy bika – mi kell? Bármit kérhetsz. Kami – Kami kell. Kacagott. Lehet, hogy nem hiszed, de úgy nevetett, mint egy őrült. Ennyi? A tiéd, baszhatod. Esküszöm, így volt. Utána eltűnt. Te ott voltál, a végén. Láttad, ahogy nekiment a korlátnak – láttad a robbanást – ahogy a véres, égő darabok repültek belőle. Már senki sem menthette meg. Még én sem.

Örülhetnél, hogy megszabadítottalak tőle. Mert előbb-utóbb egy fán kötöttetek volna ki. Vagy egy szemből jövő kamion alatt. És azt sem tudtad volna, hogy éltél – hiába haltál volna meg. Ezt kaptad tőle – halált a szélben, halált a szerelemben... és a játék hideg borzongását, a borzalom kísértését. Azt hiszed, én nem tudom, mit jelent ez? A balesetek után, amikor ti eltűntetek a bokrokban, hogy dugjatok egyet, én a mentő után mentem, és követtem őket a kórházba, és a műtőbe. Soha nem volt elég orvos az áldozataitok számára – és varrtam, javítottam, néha lezártam a szemeiket. Sisak nélkül, hajammal az orvosi sapka alatt, azt hiszed, hogy felismert valamelyikük?... Ezt jelenti, játszani a halállal, mindattól megfosztani, amit adtál neki, ahogy én tettem ezt Duke-kal. És ő egy játék végeredménye volt – és az én zsákmányom. A prédám.

Soha nem voltál biztos benne, ugye? Igen, elállítottam a motorom – igen, rendesen kibaszтам vele, igen. A futóműhöz piszkáltam hozzá. Nem bánom. Azóta senki nem halt meg balesetben a „halálkanyarban”, ugye? Most csend van, vége. És te életben vagy, és fizeted a számláidat. Nem vagyok hülye, Kami. Tudom, hogy csak udvariasságból lettél a feleségem. Senkid sem volt már. De tud meg, hogy nem érdekel – idővel elfelejted. Mindketten elfelejtjük. Mintha soha nem is létezett volna...

Felejtük el, Kami, felejtük el. Adjuk el a Hell's Baby-t, és emigráljunk Kanadába. Kezdjünk új életet, csak mi ketten. És amikor meghalsz – öregén – olyan szép leszel majd azon a csipkével bo-

rított szarkofágon – de addig élni fogsz... gyerekeid lesznek, unokáid, talán még dédunokáid is, egy család fog búcsúztatni, feleség leszel, anya... Gyerekeket akarok, legalább hármat, halld – mi lehet annál szebb, mint hogy gyerekeid vannak... két fiú és egy lány. Mark, Eric és Nicole. Nem, egyiket Cristiannak kéne hívjuk, ahogy engem. Marc, Cristian és Nicola-Camelia, mint téged. És a fiatalab-bik Cristiből orvost faragunk. Markból ügyvédet, és Nicole-t hozzáadjuk az egyik évfolyamtársához. Akarod?

És építünk egy házat, medencével, és lesz egy diókertünk hátul, és vasárnaponként állatkertbe megyünk, és fényképezkedünk majd. Kirándulunk az erdőbe, és megesszük a szendvicseket, ami- ket te pakolsz majd oda, és nevetni fogunk rajtad, mert akkor sem fogsz jobban főzni, mint most... és havonta elhívjuk barátainkat egy barbecue-partira. Én sütöm majd a flekkeneket, és te fürdőruhában fogsz sétálgatni fel-alá, és én szórakozni fogok, hogy csorog a nyáluk utánad, de az ujjukat sem me- rik majd mozdtítani. Mert elit baráti körünk lesz, vezérigazgatók, bankelnökök, nem motorosok. Te- ázni fogsz a feleségeikkel, akik sokkal kövérebbek és... ahhh... mi... és... öregebbek... és méééész... ízé... shoppingolni... amennyit csak akarsz... és ruháid lesznek és parfümjeid... aaaah... jó így... és egy pici autód... szóval... aaahhh... egy Fordocska... igen... így csináld... gyere... vagy egy Toyota... kicsi és piros... tiszta... bő... igen... amivel a piacra tudj menni... tudtam, hogy legalább egy kicsit tetszem neked... hogy a gyerekeket is hordozd... az... iskolába... a... aaaahhh...

(Kam erotikus játékkal az ágyhoz bilincseli, kiköti, úgy tesz, mintha meg akarná csókolni, közben kipeckeli a száját)

KAM: Micsoda szar ajándék – öregségben meghalni! Hogy a tested észrevétlenül hagyjon cser- ben az évek során, hogy napról napra múlj ki, hogy egyre gyakrabban érezz furcsa fájdalmakat, gyanús szúrásokat, kontrollálhatatlan görcsöket, hogy elfingd magad, amikor köhögysz vagy nevelsz, hogy az élvezetek egyre kisebbek legyenek, ritkábbak és nehezebben elérhetők: egy pohárka ko- nyak, egy perc onánia a tévé előtt – vagy egy egészségtelen, véres sült, jól megszózva és borsozva. Lehet választani a rák, a szívbaj, az Alzheimer között, ha szerencsés vagy, megúszod egy egyszerű csonttritkulással. A látás egyre többbe kerül, a szemüveglencsék vastagabbak, a szaglás tompább, a hallás gyengébb. Hogy cukorkákat majszolj fogatlan száddal, óvatosan kiválogatva őket aszott, resz- kető ujjaiddal, először a pirosakat, mert azoknak erősebb az ízük, majd a zöldeket, most már az ízlé- sed is megváltozott, szereted a mentásat – és legutoljára a sárgákat –, a citrom összerántja a szád.

Hogy a hátad és a térded kenőcsökkel kenjed, hogy enyhüljön a reumád, hogy vastag bugyikat húzz a lötytyedt hasadig, hogy nézni se bírd bogos lábaidat, szarus körmeidet, ritkás, száraz, szürke hajad. Hogy elfelejts meghalni, és csak akkor jusson eszedbe, amikor már túl késő, és már nem tudod élvezni a halálot, nem tudod beosztani, előrelátni, semmi sem kavár már fel, semmi sem hat már meg. Nem tudsz örömeteni neki. Elpuskátad a halálot – ez vajon nem azt jelenti, hogy hiába éltél?

Jó megválasztani a pillanatot.
Hogy ne hagyatkozz a testedre,
amely elhalasztani szeretné,
hogy várj még –
még egy reggelt, hogy az ágyadban ébredj,
még egy kis orgazmus
egyre kisebb
még kisebb, még kisebb,
mint egy más test
érintése,
még egy kis szükséglet,
egy icipici,
ami után egyre kevesebbel beéred,

még kevesebbel, még kevesebbel,
míg lassan elveszítesz –
Mindent.

(Nevet, a néma kamikaze nevetésével)

Tudod, hol vesztettél? Túlságosan szeretél nyerni. Ti, osztályelsők, mindent elkövetnétek, hogy ti legyetek fönn. De te csak egy szárnalmas amatőr vagy. Nem tudnál velem élni – nem bírnád ki.

Azt hitted, megúszod, ugye? De meglepetésem van számodra: a játéknak még nincs vége.

Gyerekkorom óta tudom, milyen ez a sport. És, hidd el, nem voltunk amatőrök, kemények voltunk – nagyon kemények, mind a haton: a Hosszú, a Gombóc, a Papucs, Emília testvére – az onanista, akit a pincében kaptunk rajta, hogy a csórénős kártyákra veri, amiknek húszezer volt darabja. És ott volt Meszes is, a testvérem – aki a frissen festett falakat nyalta –, mert éhes volt. Hét Ikra, Gallér, Talpas és Gáz a szomszédos blokkból, igen, ők is szerettek velünk lógni.

Egy vasárnap éjjel Gombóc nyert a bingón, és vettünk egy láda pezsgőt és tíz zacskó csokis kiflit. Épp a kanálisrendszert javították a negyedben – ami az életünk volt. Loptunk néhány száradni kitett lábtörölt, ráraktuk a kanálislyukakra, megszórtuk kavicssal, és lesben álltunk. Ittuk a pezsgőt és ettük a kiflit. Nyolc kocsit fogtunk akkor. A hangfalakra és a kazikra hajtottunk, pótkerekekre és más apróságokra – ketten a sofőrt tartották szóval – jaj, szegény feje – nagyon fáj – hívjuk a mentőt – és a többiek meg hordták szét ezerrel a kocsit. Egy Fiatról még az ajtókat is leszedtük.

Máskor meg loptunk egy kirakati bábut, és szépen felöltöztettük – ledobtuk a tetőről, én visítottam – áááááááá – ... Összegyűlt a tömeg bámulni, hogy mi van – a többiek meg lent kiürítették a zsebeiket.

Vagy sorban álltunk reggel egy bolt előtt, ami még zárva volt – jöttek a mamák – mit osztanak itt, lellem? Banánt kétezerért – tényleg? És félórán belül hetven-nyolcvan ember állt a sorban – aztán mi leléptünk, ültünk a padon és néztünk, hogy azok hogy veszekednek, amikor kinyitott a bolt. Néha össze is verekedtek, és akkor kiürítettünk néhány pénztárcát – de utána szépen visszatettük.

Hogy élveztünk hülyét csinálni a mamákból – szép lassan követtük őket a kocsival, és hangosan kommentáltunk – hallod, ezt megbasszuk – te, hogy megdugnám ezt, seggbe – nem te, keféjük meg együtt – és a mamának sietős lett, és amikor már nem bírta, átrohant az úton. Nem mindegyikük élte túl.

Kocsikat nem loptunk – soha. Csak Daciákat. Elkötöttük és felvittük a dombtetőre, majd leeresztettük őket, hogy lássuk, mint törnek szét lefelé – nem nagy kár értük. Néha éjjelente mentünk velük a városon keresztül – „töltést” játszottunk. Csináltad ezt valaha? – heten-nyolcan sétáltunk a negyedben, és amikor láttunk egy menőbb csajszit, megálltunk és üvöltöttünk – hallod, cuna, merre van a töltés? – Lószar, milyen töltés – csak a szó tetszett, olyan trágárnak tűnt –, és nekik is úgy tűnt, mert káromkodtak és szidtak, ahogy a szájukon kifért – és mi utánuk üvöltöttünk – töööltééés, töööltééés, töööltééés... tööömééés...

Tizenöt évesen találkoztam Duke-kal. Ezt te sem tudtad, nem? Azt hiszed, hogy véletlenül ültem akkor fel a Hell's Baby-re? Gyere, megérdemled, hogy elmeséljem – végül is, az egész éjszaka a rendelkezésünkre áll, és legalább te is kapsz valamit.

Egy vasárnap délután volt, halálra untuk magunkat, és fel voltunk kuporodva a padra a blokk mögött, magoztunk és néztük, hogy kínlódik Papucs, hogy százezredjére is megjavítsa azt az ócska biciklijét, hogy tudjunk felülni rá. Tudod, milyen vasárnaponként három és öt között a negyedekben – a fenét tudod...

A fű se nő, a por nagyon lassan emelkedik a fényben, fura csend van, melyet csak néha-néha tör meg gyerekkiáltás, és sorban orrba vernek a konyhákból érkező szagok, rengeteg pirított hagyma, néha lecsó vagy miccs, máskor meg hallod, hogy nyög az élvezettől Nicu szomszéd a fürdőben a másodikról, és látod a feleségét melltartóban kijönni a balkonra, egyet cigizni a szemben lakó Pandelicával.

Majdnem teljesen le voltunk zsibbadva, amikor feltűnt a motorján, ami úgy kelepelt, mint egy gépfegyver – hogy a kitegetett ruhák leestek a balkonokról, és minden kutya ugatni kezdett. Nem elég, hogy felébresztett – úgy ugrottunk fel, mint akit megégettek, mintha a világ vége jött volna el –, és, amikor megállt a pad előtt, mint egy forgósél, Papucs hasra vágódott, a csavarok és franciakuksok közé, mint bombázáskor. Sorban szemügyre vett minket, alaposan végigmért, mígnem Hosszú, aki bátrabb volt, félszájjal odaszólt – mia', te – mia' – eldugult a csöved? És vagy ketten ijedten vihogtak, de többet senki sem mert szólni.

Tizenhat-tizenhét éves kölyök volt, de húsznak nézett ki, vékony fekete szakálla és raszta haja volt. Először láttunk ilyet igaziból, és tényleg azt hittük, hogy onnan jött, abból a világból, amiről mi csak álmodoztunk, és néha Talpas még megpróbált egy reggae-t, de nem volt hangja, és akkor átment hip-hopba, de semmi ritmusérzéke nem volt, és akkor meg kellett elégednünk Gombóc empé-hármasával – pénzes szülei voltak. Így nézett ki Duke... mint a Fight Klubban... és kopott farmerben volt, és egy szakadt fekete trikóban, és abban, a feliratosban – egyik felén Hell's Baby és a másikon Duke. A mellén tetkó, tudod, egy jelvény, amit ő maga talált ki, két sas tép szét egy dühös oroszlánt – és a szemét napszemüveg takarta, úgyhogy nem tudtad, hová néz – és akkor, nem tudom, mi jött rám, hogy ezt mondtam, mint a Tarantino-filmekben, a tökmaghéjakon keresztül – egyszerűen ez jött – *Hey, Duke, did you fucking enjoy the show ?*

Most nehogy azt hidd, hogy Hét Ikra vagy Gáz valami puha faszok voltak, egyből megmeredtek és megfeszültek, hogy behúzzanak egyet-kettőt, ha kell, de ehelyett Duke egyből így szólt – felejtse el a puncikát – egyenesen Meszeshez fordult: – héé, hogy hívják ezt itt? És Meszes önkéntelenül, mint az iskolában, mondja: – hát Cami... És akkor ő – mit gondolsz, röviden int egyet, mintha csak egy legyet hessegetne – hoppá fel, Kami. Kamikaze...

És felültem anélkül, hogy megfordult volna a fejemben, hogy nemet mondjak. Ilyen volt ő – mintha annál nem létezett volna nagyobb boldogság, hogy úgy tégy, ahogy ő mondja, így volt természetes... egyszerűen ez volt. Ha azt mondta volna, hogy a Nap a kipufogócsövéből kel fel, azt is elhittem volna.

És így ragadtak ránk a nevek: ő – Duke, és én – Kamikaze. És ez az egész történet vagy két hónapig tartott – utána elment, mert nem jöttek ki az apjával, ütötték egymást, mint a vakok, és az öreg teljesen meg volt buggyanva, egy napon meg is halt, mert berúgott, és átment rajta a 29-es villamos. Néha-néha felhívott, hogy találkozzunk. És én minden alkalommal ott voltam, meg sem fordult volna az agyamban, hogy ne menjek.

Az út szélén vártam rá, készen, hogy menet közben felpattanjak mögé. Nem állt meg teljesen – és én szelet kavarva felszökkentem mögé. A halál szelét, az isteni szelet, kedvenc játékunkat. Először, mint egy lélegzet, nem tudod, honnan jön – majd egy simogatás, majd lobogni kezd a hajad, elakad a lélegzeted, és a szél kezd magába szippantani. Mint egy forgósél, egy tornádó, egy hurrikán vagy tájfun magával ragad, és meghalsz, és újjászületsz, és meghalsz, és újjászületsz, amíg... a robbanás hangja meg nem állít. És egy másik szél – füsttel, égett hús szagával teli – halálsikolyokat hoz. És te nem vagy ott, nem haltál meg, mások fizettek érted, ez alkalommal is nyertél, ez alkalommal is a legmenőbb voltál! Ennyit tesz elsőnek lenni!

Aztán a banda felbomlott, mert Papucs és Emília javítóintézetbe kerültek – és már nem szeretünk Daciákat lopni, unatkoztunk. De mindegyikükről tudok, tartjuk a kapcsolatot: Hosszú Spanyolországba ment dolgozni, Gombóc megtért és prédikátor lett. Hét Ikrából strici lett, és Talpassal, aki kamionsofőr volt, nyitottak egy mozgó kuplerájt a parkolóban. Gallér eladási igazgató lett egy ilyen tízhektáros szupermarketben, és úgy hallottam, hogy jól megy neki. Meszes már nem nyalja a falat, mióta divatba jött a szigetelés – és nekiállt cigarettát csempészni. Amíg tartott a háború Jugoszláviában, még fegyvereket is csempészett – így találkoztam vele, még régebb, egy motelben – Duke-kal voltam, az éves snagovi partira mentünk. Őt is magunkkal vittük, és így alkalmunk adódott, hogy a többiekéről is beszélgessünk. Volt nála néhány nagyon szimpatikus kézigránát, úgy néztek ki, mint valami apró, dobozos Tuborg. Nekem is adott egyet, emléke. Azt mondta, elege van, belép az Ide-

genlégióba. Most valahol Irakban lehet – de a bombácskája nálam van. Nézegetni szoktam, amikor úgy érzem, nem bírom tovább. Elképzelem, hogy kihúzom a szeget, és látom azt az ijedt pofád, hallom, ahogy irgalomért, együttérzésért, szerelemért könnyörögsz...

Szerelem! Ő úgy szerette a chopperjét, mintha az egy nő lett volna, beszélt hozzá – én is ezt teszem, amikor bemegyek a garázsba, és nem dugok Hell's Baby-vel helyette, ahogy te hitted. Neked fogalmad sincs erről, te törvényes sebességgel szeretsz, azért szeretsz, hogy legyen neked, értéktelen szerelem... Nem akarom, hogy úgy szeressenek engem, mint egy tárgyat, és ha majd, valaha, újjászületek, akkor inkább chopper szeretnék lenni egy Duke-hoz hasonló alatt, minthogy a hamvas felesége legyek egy olyan féregnek, mint te!

Na, mi van, csak nem reszketsz? Gyere, ne félj, betartjuk a játékszabályokat. Azt teszem veled, amit te is tettél velem, megloptál, én is megloplak, öltél – fizetni fogsz. Mert olyan hülye vagy, mint egy segg – és elmondtad, megmutattad, bebizonyítottad nekem.

Azt hitted, nyertél?

(Nevet, a néma kamikaze nevetésével)

Hallod, te, láttam az orvosi bizonyítványodat, amit Kanada miatt csináltattál meg: makkegészséges vagy. Minden esélyed megvan arra, hogy öregen, nagyon öregen halj meg. És én azt kívánom neked, hogy élj sokáig, minél tovább. Hogy hosszú életed legyen, minél hosszabb... Szeretsz-e még?

(Kihúzza a szeget a „sörös” dobozból, és kimegy vele)

BUMM

Critică

Columna de critică s-a conformat tematicii care definește acest număr – teatrul românesc – prin scrieri dedicate producțiilor teatrale maghiare regizate de creatori români. Sarcina nu a fost grea, pentru că teatrele maghiare din Transilvania, dar și cultura teatrală maghiară în sensul mai larg beneficiază de prezența regulată a regizorilor români.

Andrea György ne relatează *Alkésztisz* de la Târgu-Mureș, rescris de Csaba Székely după *Alceste* al lui Euripide și regizat de Sorin Militaru.

Kata Köllő a văzut un alt spectacol țîrgumureșean. *Castingul diavolului* în regia lui Radu Afrim a fost producția surpriză a stagiunii de acolo, iar informațiile despre metoda de creație bazată pe improvizație, dar și despre tema și conținutul spectacolului au ieșit la iveală foarte lent, picurate presei treptat de către creatorii ei.

Mihai Măniuțiu este o prezență marcantă la Teatrul Maghiar din Cluj, unde se întoarce regulat să lucreze. Tünde Kocsis scrie despre cel mai recent spectacol regizat de el acolo, bazat pe textul *A földművés és a halál* al lui Johannes von Tepl în care povestea întâlnirii cu moartea este transpusă în zilele noastre.

Tamás Lovassy Cseh tratează și el o producție clujeană, realizată prin colaborare de Teatrul Jolly și Compania Artimo, care prezintă drama *Demonii* a lui Lars Norén în condiții de teatru-apartament, transpunând povestea despre criza cuplurilor din clasa de mijloc în mediul burghez.

Critica lui Katalin Deák vizează premiera recentă de la Odorheiu Secuiesc cu *Oedip* al lui Sofocle pus în scenă de Sorin Militaru. Lectura contemporană a tragediilor antice ridică nu numai probleme de creație, dar și de istorie teatrală.

Beatrix Kricsfalusi analizează o altă tragedie a lui Sofocle, *Antigona* de la Debrețin, regizată de Anca Bradu, care este prezentă în teatre din România, Ungaria și Serbia.

Árpád Bíró scrie despre *Așteptându-l pe Godot* de la Oradea, semnat de regizorul István Szabó K.

Interviu

„Vorbesc de un dialog autentic, dincolo de cel formal: regizori români care montează la trupa maghiară sau invers, dincolo de piesele care se montează reciproc – acestea fiind realități care au existat și până acum, nu le-am inventat noi! Ca Jourdain al lui Molière, care vorbea în proză fără să știe, suntem și noi într-un spațiu intercultural, fie că vrem, fie că nu. “– declară Alina Nelega, directoarea Companiei Liviu Rebreanu a Teatrului Național din Târgu-Mureș.

Tânărul regizor român, Radu Afrim afirmă: „Eu sunt un control freak atunci când lucrez la scenă și evident, simt nevoia să am controlul și asupra limbii maghiare. E absurd și surreal în același timp, însă nu cedează până nu obțin nuanța de care am nevoie de la un cuvânt.”

András Urbán, directorul regizor al Teatrului Kosztolányi Dezső din Subotica declară: „Viața în minoritate înseamnă o stare schizofrenică: nu suntem acasă în niciuna dintre cele două țări, nu aparținem uneia sau alteia, dar totuși aparținem ambelor, fiindcă ne identificăm ca atare. Aceasta este partea problematică a existenței minoritare. Dar este adevărat în același timp și că în minoritate avem o perspectivă aparte asupra lucrurilor. Vedem altfel foarte multe lucruri, pentru că nu existăm doar într-un singur context.”

Eseu

Cunoscutul regizor român Liviu Ciulei spune următoarele în articolul său mult citat:

„Teatralizarea nu de dragul teatralizării, nu pentru a stârni artificial interesul, sau pentru a face neapărat altfel decât în realitatea imediată, ci pentru o realitate transmisă cu imagini specifice artei scenei.”

Miruna Runcan, critic și profesor universitar din Cluj constată în studiul ei despre anatomia spectatorului de teatru: „În clubul restrâns, select (substituit de curte aristocratică, dar și de sectă religioasă) al artiștilor-spectatorilor „culturali”, pentru care regula de lectură a fost sățios înlocuită de comparatismul livresc, spectatorului i se ia, ciclic, analiza de sânge albastru, cu ajutorul bobului de mazăre, asemeni prințesei din povestea lui Andersen.”

Marian Popescu, critic și profesor universitar bucureștean scrie despre schimbările care au intervenit în teatru în ultimele decenii:

„În măsura în care actul teatral ca practică artistică „încearcă să scape de catena clădirii, în aceeași măsură teatrul ca tip de comunicare socială își arogă însemnele noilor tehnologii pentru a atrage spectatorul în chiar economia sa vizuală: calitatea de „martor” a spectatorului e progresiv transformată în aceea de „utilizator”.”

În textul său despre Heda Gabbler Ion Vartic, istoric literar, teatrolog, estetic din Cluj putem să citim: „... trăirea orgiastică ca impuls irațional repugnă acestor eroine problematice (altfel atât de lucide), deși nu i se

pot împotrivi. (...) În asemenea momente, femeile ibseniene sunt un fel de bacante, care, posedate de furia dionisiacă, sfâșie în Orfeu însingurat și contemplativ”

Enikő Györgyjakab relatează despre două procese de repetiții și două metode de lucru: creația comună cu Andrei Șerban (Hedda Gabler), și cea cu coreografa Yolanda Snaith (Ruins True Refuge).

Treceri de frontieră

Ádám Burák relatează pentru revistă despre viața teatrală Off-West End din Londra. Autorul prezintă *Othello* de la National Theatre care celebrează 50 de ani de existență, varianta scenică în manieră expresionistă a dramei *From Morning to Midnight* de Georg Kaiser, apoi *Woyzeck*, un spectacol-dans experimental al trupei Punchdrunk, fondată în 2000. Articolul mai cuprinde relatări despre spectacularul *Flaut fermecat* al companiei Complicité împreună cu English National Opera și *The Ritual Slaughter of Gorge Mastromas* de la Royal Court.

Gabi Csutak scrie despre *Animatograf*, de la Kunst Werke – Institute for Contemporary Art din Berlin, seria de creații de artă completă a lui Christoph Schlingensief, regizor de teatru și film, artist acționist și artist plastic, decedat acum patru ani. Seria de instalații și experiențe provocatoare încearcă trecerea granițelor artistice și sociale.

În centrul articolului lui Eszter Bíró se află Radikal Jung (Radical tânăr) organizat de Münchener Volksbühne în special pentru prezentarea și inspirarea tinerilor regizori de teatru. Multe spectacole sunt specifice locului, ridică probleme sociale și se bazează pe implicarea spectatorilor. Printre tinere vocile teatrale tinere se poate desluși activismul și calitatea estetică, criza și găsirea de identitate. La începutul seriei care prezintă tendințe teatrale proaspete se află un interviu scurt cu regizorul-director de festival Christian Stückl.

Recenzii de carte

Trei din cele patru recenzii de carte sunt despre traduceri românești ale unor cărți străine, iar a patra despre traducerea în limba maghiară a unui autor român.

Din primele trei recenzii aflăm către ce regizori străini se orientează interesul profesioniștilor de teatru români.

Eugenio Barba a vizitat România de mai multe ori, multe dintre cărțile sale fiind în limba română. Există și o versiune română a Dicționarului său de antropologie teatrală (traducerea maghiară nu a fost publicată încă). Tamás Lovassy Cseh ne prezintă această carte interesantă și folositoare.

Éva Patkó recenzează un volum cu scrierile lui Vsevolod Meyerhold. Latura deosebit de interesantă a publicației este faptul că apare într-o serie publicată în colaborare între un teatru (cel din Timișoara) și revista teatrală Scena.ro. În România există obiceiul ca publicarea unui volum să fie finanțată de un teatru profesionist sau de un festival.

Cel de-al treilea volum, 50 de regizori cheie ai secolului 20 apare de data aceasta ca rezultat al colaborării dintre o organizație, UNITER și FNT (Festivalul Național de Teatru). Emőke Kedves dorește să atragă atenția asupra acestui volum, deoarece, pe când în cultura maghiară este relativ rar ca profesioniștii teatrali să publice eseuri ușor de citit, accesibile laicilor dar totuși de un nivel înalt în locul textelor științifice rigide. La români se întâmplă mai des. Ar merita să învățăm de la ei!

Volumul George Banu, iubire și ne iubire de teatru este la rândul său o lectură cu o tematică și stil accesibile tuturor categoriilor de cititori. Autorul analizează diferite metode de apropiere către teatru, sau tocmai cauzele îndepărtării spectatorilor. Banu este un autor foarte fertil, fiind cel mai tradus în limba maghiară dintre autorii specializați în teatru. Volumul prezentat de Nóra Balázs este al cincilea în seria publicată de editura Koinonia din Cluj.

Dramă

Alina Nelega este un dramaturg, traducător, regizor român, directoarea artistică a Companiei Liviu Rebreanu a Teatrului Național din Târgu-Mureș, cadru didactic la Universitatea de Arte din Târgu-Mureș, conduce ateliere de scriere dramatică.

Drama *Kamikaze* apare pentru prima dată în limba maghiară în traducerea lui István Kovács. Textul Alinei Nelega dezvăluie un fel de vendetta balcanică. Un bărbat și o femeie se confruntă în nopți nuanțate, iar din încheștarea trecuturilor comune și totuși diferite apare al treilea personaj care îi leagă și îi îndepărtează definitiv în același timp pe cei doi proaspăt căsătoriți. Se succed două monologuri într-un spațiu bătut invizibil și mut prin amintirile comune de al treilea membru, mort, al triumfului amoros. Opoziția dintre bărbat și femeie nu este numai emoțională: validitatea existenței conformiste sau a revoltei împotriva ei sau imposibilitatea revoltei fără compromisuri devin chestiuni estetice și filozofice în textul Alinei Nelega.

Critical Review

In line with the theme of the current issue – Romanian theatre – the review column focuses on productions of Hungarian companies directed by Romanian directors. This was not a difficult endeavour as both Hungarian theatres in Transylvania as well as the larger Hungarian theatrical scene have benefited from the regular presence of Romanian directors.

Andrea György reviews *Alceste* (*Alkésztisz*) at the Târgu-Mureş Theatre, a rewriting by Székely Csaba, based of Euripides' tragedy and directed by Sorin Militaru.

Kata Köllő writes about another production of the Tompa Miklós Company of the Târgu-Mureş National Theatre: Radu Afrim's *The Devil's Casting* (*Az ördög próbája*), which was the surprise production of their season, the theme and the special improvisational technique of the performance being only slowly leaked to the media by the creative team.

Mihai Măniuţiu has been an influential directorial presence at the Hungarian Theatre in Cluj, returning regularly to work there. Tünde Kocsis reviews his latest work which starts from Johannes von Tepl's *Death and the Ploughman* (*A földműves és a halál*) and places the encounter with death in a present-day context.

Tamás Lovassy Cseh also writes about a Cluj production, *Demons* (*Démonok*), in which Jolly Theatre and the Artimo Company placed Lars Norén's story about middle class relationship-crises in the upper class milieu and presented it in apartment-theatre conditions.

Katalin Deák's review is about the latest premiere at Odorheiu Secuiesc with Sophocles's *Oedipus* directed by Sorin Militaru. Any new interpretation of ancient tragedies raises questions not only about creative methods, but also about issues of theatre history.

Beatrix Kricsfalusi deals with another Sophocles performance, *Antigone* at the Debrecen Theatre. The director of the performance is Romanian Anca Bradu who works both in her home country as well as in Hungary and Serbia.

Árpád Bíró writes about *Waiting for Godot* at the Oradea Hungarian Theatre, staged by István Szabó K.

Interview

"I am talking about a real dialogue that goes beyond formalities: Romanian directors working with the Hungarian company or the other way round, the mutual staging of plays – these are realities that have existed until now as well, they were not invented by us! Like Molière's Jourdain, who was speaking in prose without being aware of it, we are in an intercultural space whether we want it or not." – declares Alina Nelega, the director of the Liviu Rebreanu Company of the Târgu-Mureş National Theatre.

The young Romanian director, Radu Afrim: „I am a control freak when I work on stage and, obviously, I feel the need to master the Hungarian language as well. This is absurd and surreal at the same time, but I don't give up until I get the nuance that I need from a word.”

András Urbán, the manager-director of the Kosztolányi Dezső Theatre in Subotica declares the following: „Living in a minority is a schizophrenic situation: we are not home in either countries, we don't belong here or there, but we also belong to both places as we identify ourselves as such. This is the problematic part of a minority existence. However, minority existence also gives a different perspective on things. We perceive many things differently because we do not only live in one context.”

Essay

In his often quoted article, the famous Romanian director, Liviu Ciulei said:

„Theatricality is not self-sufficient employed to artificially raise interest, neither to divert from reality by all means, but it is required by the reality transmitted through the images characteristic for the art of the stage.”

Miruna Runcan, critic and university professor in Cluj states in her inquiry into the anatomy of the theatre audience: „In the selected and restricted circle of „cultured” audience members and artists (the substitute of a royal court or a religious sect) among whom the habit of reading has been lavishly exchanged for bookish comparatism the audience members are regularly submitted to blue-blood tests, with the help of a pea, as it happened with the princess in Andersen's tale.”

Marian Popescu, Bucharest based critic and university professor discusses the recent changes in theatre: „While the theatrical act as artistic practice keeps trying to get rid of the constraints of the theatre building, at the same time, as a type of social communication it appropriates the insignia of the new technologies in order to attract the audience into its own visual economy: the “witness” quality of the audience is gradually transformed to “user”.”

Ion Vartic, literary historian, theatre theorist and esthete from Cluj writes about Hedda Gabler: „...the orgiastic experience as irrational impulse is repugnant to these heroines (who, as a matter of fact are very

sober), but they are unable to resist it. (...) In these moments, Ibsen's women are like the Bacchae possessed by Dionysian impulse which makes them to tear to pieces the lonely and contemplative Orpheus."

Enikő Györgyjakab writes about two rehearsal processes and two working methods: the work with Andrei Șerban (Hedda Gabler), and with the choreographer Yolanda Snaith (Ruins True Refuge).

Transgressing Borders

Ádám Burák reported to our magazine about the theatrical life of Off-West End in London. After *Othello* at the 50 years old National Theatre and the expressionistic staging of Georg Kaiser's *From Morning to Midnight* he writes about *Woyczek*, the experimental-dance performance of the Punchdrunk Company founded in 2000. Other performances mentioned in the article are the spectacular *Magic Flute* by Complicité and the English National Opera and *The Ritual Slaughter of Gorge Mastromas* at the Royal Court.

Gabi Csutak writes about Christoph Schlingensief, the film and stage director, action- and visual artist who died four years ago. *Animatograph*, his series of complex-art creations exhibited at the Kunst Werke – Institut for Contemporary Art in Berlin are provocative series of installations and experiences challenging social and artistic borders.

In the focus of Eszter Bíró's writing is Radikal Jung (Radical Young), a festival organized by Münchener Volksbühne especially to present and inspire young theatre directors. Many of the performances are site-specific, deal with social issues and are built on audience participation: activism and esthetic quality, identity crisis and search for identity can all be heard among the new theatrical voices. At the beginning of the series presenting fresh theatrical trends there is a short interview with the festival manager-director Christian Stückl.

Book review

Three of the four book reviews in this issue dedicated Romanian translations of foreign books while the fourth one is about the Hungarian translation of a Romanian author.

The first three reviews are meant to show which foreign directors attract the attention of Romanian theatre professionals.

Eugenio Barba has been in Romania several times and many of his books have been translated to Romanian. There is a Romanian version of his Dictionary of Theatre Anthropology (no Hungarian translation available yet). Tamás Lovassy Cseh presents this colourful and handy publication.

Éva Patkó reviews a volume with Vsevolod Meyerhold's writings. The peculiar thing about this book is that it appears as part of a series published in a cooperation between the Timișoara National Theatre and the theatre magazine Scena.ro. It is customary in Romania for theatres and festivals to co-finance publications.

The third Romanian volume has been published by an organization, UNITER (the union of Romanian theatre professionals) in cooperation with a festival, FNT (the Romanian National Theatre Festival). The reviewer, Emőke Kedves would like to attract attention to the fact that instead of dry scientific articles, this book contains highly professional theatrical essays, which are at the same time accessible and readable to the wider public. While very rare in Hungarian culture, this is characteristic for Romania. It might be worth learning!

The George Banu volume, entitled Love and Lack of Love for the Theatre (Iubire și ne iubire de teatru) is also a reader-friendly book both in theme and in style. It deals with the many possible approaches one could have towards theatre – or the causes which would distance someone from theatre. Banu is a very fertile author and also the most translated in Hungarian. The volume reviewed by Nóra Balázs is the fifth in the Banu series of the Cluj based Koinonia Publishing House.

Drama

Alina Nelega is a Romanian playwright, translator, director and the artistic manager of the Liviu Rebreanu Company of the Târgu-Mureș National Theatre, a professor at the Târgu-Mureș University of Arts she also leads playwriting workshops.

Her drama entitled *Kamikaze* appears for the first time in Hungarian, in the translation of István Kovács. The text is a kind of Balkan revenge-play. A man and a woman confront each other during a bizarre wedding night, in a clash of their doubly common past lives, the third character both linking and separating the newly wed couple. Two monologues follow each other in a space haunted in memories by the invisible and silent dead participant of the love triangle. The opposition between man and woman is not merely emotional: the possibility of a life with bourgeois values and the rebellion against them, as well as the impossibility of uncompromising rebellion turn into aesthetic and philosophical questions in Nelega's text.

A lapot alapította 2012-ben: Sebestyén Rita.

Főszerkesztő: Varga Anikó (kritika, dráma)

A szerkesztőség tagjai:

Kötő József (színháztörténet)

Sebestyén Rita (Határátlépések – világszínházi sorozat)

Ungvári-Zrínyi Ildikó (tanulmány, esszé, interjú)

Zsigmond Andrea (könyvrecenzió)

Lapmenedzser: Kovács Gábor (kovacs.jatekter@yahoo.com)

Színházak hírei, kapcsolat: Dunkler Réka (jatekteroffice@yahoo.com)

Olvasószerkesztő: György Andrea

Segédszerkesztő: László Beáta Lídia

Korrektúra: Szőcs Katalin

Fordítás: Albert Mária

Logó, design-elemek: Adrian Ganea

Borítóterv: Biró István

Tördelés: Molnár Rozália

ISSN 2285 –7850

ISSN-L 2285 –7850

Készült a kolozsvári GLORIA Nyomdában

Felelős vezető: Nagy Péter igazgató

GLORIA CASA DE EDITURĂ ȘI TIPOGRAFIE SRL

Cluj-Napoca, Dorobanților 12

40 264 431282, gloria@idea.ro

TÁMOGATÓK

Bethlen Gábor Alap
Communitas Alapítvány
Kolozs Megyei Tanács
Kolozsvár Polgármesteri Hivatala és Városi Tanácsa
Pro Professione Alapítvány

Proiect realizat cu sprijinul: Primăriei și
Consiliului Local Cluj-Napoca;
Consiliului Județean Cluj

Albert Mária
Biró Réka
Dégi János
Demeter Szilárd
Jászay Tamás
Kelemen Kinga
Kovrig Magdolna
Matusinka Beáta
Nagy Noémi-Krisztina
Pál Csaba
Pál Emőke
Pánczél Magdolna
Salat-Zakariás Erzsébet
Szabó Anna
Sylvester Zoltán
Varga Balázs
+ két anonim támogató



Sușținem
CLUJ-NAPOCA 2021
Capitală Culturală Europeană
oraș candidat

