

Négy a kétszázharmincből

Pesti színházi levél

Június vége a magamfajta kritikusnak az évadösszegzés ideje. Túl vagyunk a nagy fesztiválokon (a vidéki színházakén, a POSZT-on és a határon túli magyar színházak kisvárdai találkozásán), s bezárnak a kőszínházak. Ilyenkor már látni lehet, hogy az évadban kirajzolódnak-e trendek, s ha igen, milyenek, s ekkor szavazunk a kritikus-díj jelöltjeire is.

Természetesen nem fogom holmi évad-összefoglalóval untatni olvasóimat, hiszen több-kevesebb rendszerességgel eddig is beszámoltam az általam látott kétszázharminc előadásból azokról, amelyeket legfontosabbaknak tartok, inkább néhány olyan produkcióról szólnék, amely árnyalhatja a korábban felrajzolt színházi képet.

Mozart-maratón

Nem a Mozart-év alkalmából rendezett futóversenyről akarok tudósítani, hanem olyan operasorozatról, amely az előadók és a nézők fizikai megterhelése szempontjából felér egy sportteljesítményével. A Budapesti Tavasz Fesztivál keretében a Millenáris Teátrumban – tehát nem éppen hagyományos operaszínpadon – három egymást követő estén, majd egyetlen napon folytatólagosan mutatták be a *Figaro házasságát*, a *Cosi fan tutte*t és a *Don Giovanni*t. Rövid megszakításokkal délelőtt, délután, este folyamatosan Mozart – ez a maratón!

A három mű kíséretét a MÁV Szimfonikus Zenekar szolgáltatta, Oberfrank Péter elképesztő koncentrációval dirigálta végig az operákat, tökéletes kontaktust alakított ki az énekesekkel, csembalón kísérte a recitativókat, egységes és magas színvonalú zenei hangzásvilágot teremtett. A háromhat éve pályán lévő fiatalokra épülő előadások színre állítója Kovalik Balázs volt, aki a magyar operarendezés következetes megújítója.

Az elmúlt évtizedekben az európai rendezői színház az operaszínpadokon teljesedett ki ismét. Míg zeneileg az autenticitás követelménye, rendezésben – az alapanyag eleve stilizált voltából is következően – a látványközpontúság, a meghökkentő effektek, a zenei és scenikai szintek ellentétességére, a megdöbbentő érvényesült. S mindenekelőtt az operaénekest felváltotta az énekes-színész.

Kovalik ezúttal nem követte a fenti trendet. A Millenáris Teátrum óriástermében az egymás felé fordított nézőtérfelek közötti keskeny pást jelentette a színpadot, amelyben mindhárom művet lejátszatta, s amelynek egyik végén több méter magasban foglalt helyet a zenekar, ezzel szemben egy önmagában álló ajtó, illetve a térben szabadon mozgatott láda (amely lehetett asztal, koporsó, tárolóalkalmatlanság vagy pad) képezte a „díszletet”. A szereplők a közönség között, az első sorokban ültek, s amikor szerepük úgy kívánta, onnan léptek a játéktérbe. Benedek Mari az egyes operák szereplőit más-más színű ruhákba öltöztette: a *Figaróéit* sárgába, a *Cosi-belieket* kékbe és zöldbe, a *Don Giovanniéit* vörösbe.

Az egységes tér felerősítette a Lorenzo da Ponte szövegekön írt Mozart-operák stiláris és gondolati összefüggéseit, áthallásait, közös és eltérő vonásait. Ebben a térben és a közönséghez oly nagyon közel sem a rendező, sem az énekesek nem hagyatkozhattak a szokott operai sablonokra. Kovalik szigorúan a zenéből kiindulva valós szituációkat teremtett a szereplők között. Nem múzeumi interpretációt láthattunk, hanem élő színházat, amelyben a szólamok magas szintű megszólaltatása mellett a szemkontaktus, a test test elleni fizikai nekifeszülés, az alsóneműre vetkőzés, a nézők megszólítása magától értetődő akciónak hatott. Ebben a szellemben például a mindhárom műben fontos szerepet játszó álöltözet-motívum egyszeriben a maratón egyik koncepcionális összekötő eleme lett, miként az is, hogy mindhárom előadásban ugyanazokat a kellékeket használták, vagy bizonyos zenei motívumok frívol, komikus vagy sorsszerű idézetként az egyik operából a másikba vándoroltak.

A kulcsszó tehát a játékoság, az opera színház voltának hangsúlyozása. Ez értelemszerűen leginkább a *Figaro házasságában* volt elementáris erejű és hatású. Talán a *Cosi fan tutte*-ben lehet legnehezebben érvényesíteni ezt a rendezői elvet, ugyanis ebben nem annyira a sokak által túlságosan kiszámíthatónak ítélt dramaturgia, az álöltözetbe bujkálással, szerepcserékkel teli esemény sor, sokkal inkább a zenei textúra hordozza a drámát, a teatralitást. Kovalik bravúrja a *Cosi* revelatív interpretációja: hagyta a zenét élni, ugyanakkor a statikus helyzeteket sok-sok apró leleménnyel megmozdította, s miként a másik két operát, ezt is a mához közelítette. Az álöltözetbe bújást rózsaszín napszemüveg felvételével jelezte, a szerepcserét a kék és zöld ruhák váltásával, Don Alfonso magnót és fényképezőgépet használt a manipuláció tényének hangsúlyozására, illetve állításának igazolására. A *Don Giovanni*-ban a Kormányzó, illetve a Kőszobor végig jelen volt, ugyanis ő valójában a címszereplő második énje vagy lelkiismeretének, lázalmának kivetülése.

A gyilkosságkor Don Giovanni saját árnyát szúrta meg, s további életútja az általa így meghatározott sorsának beteljesítése, amit a Kövendéggel való jelenete egyértelműsített: ellenfele törével öngyilkosságot követett el. Ez a megközelítés nemcsak igen hatásos és teátrális megoldásokat hoz, de részben átrajzolja az operát övező koncepciókat is.

A közreműködők nemcsak remek énekesek, de kivétel nélkül kiváló színeszi alakítást is nyújtanak. Egyszerűen és természetesen léteznek a színpadon, a szerepükben, mintha számukra az lenne magától értetődő, hogy egyszerre énekelnek és játszanak. Kovalik minden szerepre megfelelő énekes-színészt talált, s a népes gárdából nehéz bárkit is külön méltatni, mégis szeretném kiemelni a *Figaró*ból Fodor Gabriellát (Grófnő), Kálmán Pétert (Gróf), Geszthy Veronikát (Susanna), Cseh Antalt (Figaro), a *Cosiból* Mester Viktóriát (Dorabella), Wierdl Esztert (Fiordiligi), Megyesi Zoltánt (Ferrando), Fátrai Jánost (Guglielmo), a *Don Giovanni*ből Bretz Gábort (a címszerepben), Fodor Beatrixot (Donna Anna), Szappanos Tibort (Don Ottavio) és Hámori Szabolcsot (Leporello).

A Mozart-maratón egyik legnagyobb erénye a láthatóan örömmel végzett közösségi munka. Ez az öröm átragadt a közönségre is, s miközben felfedeztették velünk Mozart operáinak megannyi titkát, egy egész napig alkotótársnak érezhettük magunkat.

Caligula

A Radnóti Miklós Színház nem saját épületében, hanem egy használaton kívüli moziban mutatta be Albert Camus híres, sokat vitatott drámáját, a *Caligulát*. A darab két leggyakoribb értelmezése – az egzisztencializmus esszenciális megtestesítése, illetve a huszadik századi zsarnokságok lehetséges parabolája – ma már kevésbé aktuális, mint volt negyven-ötven évvel ezelőtt. Mundruczó Kornél filmrendező, az előadás színre állítója nem is ezeket a vonásokat hangsúlyozza, amikor a címszerepet Rába Rolandra bízta. Ez az előadás ugyanis csak vele képzelhető el, rá lett kitalálva.

Kettejük Caligulája nem örült, nem a lehetetlen elérését keresi mániákusan és szenvedélyesen, nem formátumos császár, aki mert hatalma van, akár költő is lehet. Ez a Caligula olyan kisszerű ember, akit a sors hatalomba emelt, ennek következtében bármit korlátlanul megtehet. Kiszámíthatatlan tetteinek következményeivel még akkor sem kell számolnia, vagy nem akar számolni, ha ezek emberéleteket követelnek. Számára csak egyetlen lény létezik: önmaga. Önmagával és a világgal kísérletezik, amikor az elviselhetetlennek deklarált étellel szembe a maga létét mint életművet állítja abszolútumként.

U alakú nézőtér fogja karéjba a Caligula életterét jelentő porondot, amely mögött, a mozi vetítővászna és a függöny helyén mozgó üvegajtó által határolt

színpad a császári udvar helyszíne. Angol nyelvű, divatos popszámok szólnak, ilyenkor a néző- és játéktér fölött apró lámpácskák sokasága gyullad fel, diszkógömb szórja sugarait. A szereplők mai ruhában, modern környezetben tengnek-lengnek, túlélni igyekeznek. Caligula elől van, egyedül. Felfújható próbababát igyekszik életre lehelni, miközben a hangokat nehezen formálva, szótagonként kinyögve mondja el első monológját. Tárgyilagos, visszafogott, alig hallható hangra vált: közli terveit, akaratát. Ahogy beszédében, úgy mozgásában, viselkedésében is a hirtelen váltások, a kiszámíthatatlan megoldások jellemzik ezt a Caligulát, s természetesen Rába Roland játékát.

Ritkán lép be a színpadi térbe, s csak keveseket enged be a maga térfelére. Mindenekelőtt Caesoniát (Wéber Kata), Scipiót (Karalyos Gábor) és Helicont (Haumann Máté). De ők sem tudják megállítani Caligulát abban, hogy a végtelen szabadság illúziójának nevében mindenkit ki ne irtson. Maguk is áldozatai lesznek.

S végül Caligula is végez magával. Az előadás végleg az abszurditás közegebe emelkedik: Rába Roland vérrel telt hólyagok tömkelegével csapkodja magát, a hólyagok elpattannak, a vér szertefröccsen, patakokban ömlik le a színész testén, borítja el a porondot. A színpadi idő megáll, végtelenre nyúlik a perc, míg végre Rába Roland összeesik, Caligula meghal. Nyugtalanító és zavarba ejtő vég: a jelenet félelmetes és komikus, viszolygunk és kuncogunk, de nevetésünk torkunkra fagy, ellenérzésünk empátiába fordul. Nem szabadulhatunk a látványtól, de attól sem, hogy elgondolkodjunk a mai Caligulák, a magunkban is meglévő Caligulaság természetén.

Előtte-utána

Roland Schimmelpfennig nemcsak Európában, Magyarországon is a legtöbbet játszott kortárs német szerző. Az évadban öt darabja volt a hazai színházak műsorán, a drámaírók egri fórumán írók, dramaturgok és rendezők vitáztak arról, hogy mi, magyarok hogyan írjunk olyan kortárs német drámát, mint ő.

A Krétakör és a Katona József Színház Schilling Árpád rendezésében mutatta be az író *Előtte-utána* című művét, amelynek kapcsán jogosan merül fel a kérdés: hol van a dráma határa, mi e műnem kritériuma ma. Az előadás a Petőfi Sándor utcai színházban úgy kezdődik, mint máskor, bár gyanút kelthetne, hogy jó pár színész ül be a szabadon maradt helyekre. Lemennek a nézőtéri fények, sötét, falusi asszonyok éneke hangzik, majd ismét felgyúlnak a nézőtéri lámpák, ám a közönség nem a színpadot látja, hanem a függöny síkjában felállított, a színpadnyílást betöltő hatalmas tükörben – önmagát. A kezdeti zavart megtöri a valahonnan felhangzó dialógus. Akik az épp megszólaló művészek mellett ülnek, hamar rájönnek, hogy itt valami furcsa

élményben lesz részük, később a többiek is – miközben megtalálják magukat a tükörben, és végigpásztazzák a sorokat, vajon van-e ismerős a nézők között – lassan felfedezik a szanaszét ülő színészeket. A továbbiakban csak a hallott szövegre támaszkodhatunk, a figyelem fenntartásának egyik lehetősége az, hogy tükörből nézve megkeressék, mikor ki hol szólal meg, illetve az egymás mellettiek vagy az egymástól igencsak távol lévők között alakulnak-e ki a hallottakból kikövetkeztethető viszonyok.

Bonyolult szövegtest a darab, szétszabdalt monológok, tétova dialóguskezdemények, álmok, érzések, félelmek felidézése, néha-néha az ötödik-hatodik sor táján ülő pár (Rezes Judit és Takátsy Péter) a testével „beszél”: ülökoreográfiát mutat be. Ezt a sok-sok töredéket egyetlen vallomás fogja össze: a Töröcsik Mari által csodálatos egyszerűen, mégis elképesztő intenzitással elmondott visszaemlékezés csaknem teljes sorsot körvonalaz.

Mi ez az egész? Színház? Vagy élő rádiójáték? Mik vagyunk mi, nézők? Még nézők vagy már közreműködők? A színészek közvetlenül nem szólítják meg a mellettük ülőket, de nem is szigetelődnek el tőlük, a nézők meg rövid idő alatt kiismerik a játékszabályokat, beazonosítják a szereplőket, s a forma érdektelenné válik. De a szöveg sem köti le eléggé a figyelmünket, van, aki mint egy rejtvényfeladványt próbálja összerakni az információcserepek, hátha kiad egy egészet, mások egy-egy impresszív részletre a maguk életéből kezdenek asszociálni, és sokan egyszerűen feladják, unatkoznak, s azt latolgatják, vajon a fényárban úszó nézőtérrel a közönségnek a tükör által teremtett teljes nyilvánossága előtt elhagyják-e a termet vagy sem. Vannak, akik kimennek.

Tipikus posztmodern gesztus a szöveg is, az előadás is, ami természetesen igencsak megosztja a nézőket.

Kazamaták

Papp András és Térey János darabja, illetve Gothár Péter rendezése is alaposan megosztja a közönséget. Az alkotók olyan témát dolgoztak fel, amelynek megítélése önmagában is igen ellentmondásos, ez pedig az 1956. október 30-án lezajlott Köztársaság téri ostrom. Ez a nap a forradalom történetének fekete napja. Elterjedt a hír: a Köztársaság téri pártház, illetve a tér alatt húzóódó pincerendszerben emberek sokaságát tartják fogságban. Rövid idő alatt több száz fegyveres és nem fegyveres, a Corvin közben és a Baross téren harcoló forradalmár meg csupán kalandot kereső, a zavart kihasználni vágyó kétes alak gyűlt össze az Erkel Színház környékén. A pártházban meg államvédelmisnek besorozott és rendőrnek beöltöztetett kiskatonák, ávosok és civil pártmunkások készültek arra, hogy a következő órákban bármi bekövetkezhet. Mindkét oldalon a tanácstalanság, a hamis információk, a

mindebből fakadó tömegpszichózis gerjesztette az egyre konrollálhatatlabb indulatokat. A felek közötti tárgyalásnak esélye sem volt, s elszabadult a pokol.

Hogy pontosan mi történt, hogyan zajlott le az értelmetlen, egy fals hírből kibomló ostrom, mire vezetett a csőcselék elvadulása, mennyi embert kínoztak meg, végeztek ki, gyaláztak meg, s emiatt hány embert ítéltek halálra vagy börtönre, a történészek aprólékos kutatómunkájának köszönhetően már tudhatnánk. Mégsem tudjuk, mert a történesek vagy dicsőséges legendává, vagy az ellenforradalomra minősítés igazolásává torzultak. Negyven évig 56 lényege hivatalosan tabunak minősült, azóta ilyen-olyan politikai célok eléréséhez hivatkozási alap. A fiatalok zömének ugyanolyan érdektelen vagy felfoghatatlan történelmi esemény, mint a mohácsi csata vagy a negyvennyolcas szabadságharc.

Ilyen előzmények után Papp és Térey – megelőzve a forradalom ötvenedik évfordulójára kiírt drámapályázat nyomán várható bemutatódömpinget – jó dramaturgiai érzékkel választotta ki azt a kritikus történelmi szituációt, amely sűrítve foglalja össze 56 ellentmondásosságát, s amelyben a forradalmi helyzetet nem lehet jók és rosszak, a „pesti srácok” és az „ávós verőlegények” szembenállására egyszerűsíteni. Ebben az esetben sem makulátlan hősök és elvetemült gonoszok álltak egymással szemközt, mindkét oldalon voltak elvakultak, ártatlan áldozatok és olyanok, akik a legborzalmasabb pillanatokban is etikus emberként tudtak gondolkodni és cselekedni.

A *Kazamaták* fél nap „költői krónikája”. A cselekmény követi a történelmi dokumentumok által rögzített eseményeket, a darab mégsem dokumentumjáték. Párhuzamosan mutatja be a Köztársaság tériek készülődését, támadását, illetve a Budapesti Pártbizottság védelmének megszervezését, a sorsdöntő első lövés leadását, az ott folyó harcot, majd a két fél erőinek felörlődését, az indulatok végzetes tragédiába fordulását, a lincseléseket. Mindkét oldalon a tömeg dominál – hatvanhárom jelenetben több mint negyvenöt szereplő jelenik meg –, amely azonban konkrét személyekből tevődik össze, s közülük néhányuknak követhető egyéni sorsuk is van.

A krónikás dráma szövege – ahogy Shakespeare-nél – nagy része verses, emiatt a történesek kikerülhetetlen naturalizmusa átstilizálódik. A költészet itt egyszerre elidegenítő és felszabadító effekt, amelynek segítségével a szerzők az eseményeket egyidejűleg tudják elemelve és ráközelítve bemutatni, ugyanakkor térben és időben kitágítja a mű érvényességét, tág asszociációkat kínál, sőt, egy-egy szófordulat mai áthallásokat is megenged.

Gothár Péter – Fodor Géza dramaturg segítségével – a három felvonásos drámából egyrészes, csaknem kétórás előadásszöveget alakított ki. A beavatkozás szcenikai szempontból elkerülhetetlen volt, ám a kialakult darab annak ellenére, hogy a mű szerkezete, nyelvi gazdagsága és költészete lényegében megmaradt, jelentősen módosult, belső arányai megbomlottak. Míg a Köztár-

saság tériek inkább egységes tömegként, a pártházaiak egyénítettebb figurák csoportjaként jelennek meg. Az események krónikása, felidézője és kommentálója a forradalom alatt életét vesztett francia tudósítóról mintázott Szóvivő, akit a fehér nadrágkosztümös Rezes Judit játszik. A színésznő iróniát és pártoszt, játékoságot és tényyszerűséget elegyítő, személyes hangú, hiteles alakítása nagyban hozzájárul ahhoz, hogy a darab nem hull szét epizódokra.

Gothár tervezte a stilizált díszletet is: a színpad nagyobbik felét egy körbeforgatható, libikókaszerűen mozgatható, behemót fémketrec foglalja el, ez jelképezi a pártházat, míg a színpad beugrókkal, fém hullámlemezekkel tagolt jobb oldala a felkelők térfele. Kovács Andrea a szereplőket korhű ruhákba öltöztette.

A darab alcíme, illetve műfaji megjelölése: Játék forradalommal és ellenforradalommal, ennek szellemében a rendező sem a mű dokumentalizmusát, hanem a játékoságot tette hangsúlyossá, a színház színház voltát emelte ki. Költői, groteszk és naturalista rétegek úsznak át egymásba, sűrűsödnek össze egy-egy pillanatban. A komplex ábrázolás találó példája az az epizód, amelyben Elek Ferenc mint felderítő repülőgép a nézőteret átszelve landol a színpadon, majd egy óriás nagyítóüveget arca elé tartva a tévedésből a felkelőket támogató tankot jeleníti meg.

A csaknem teljes társulatot színészhallgatókkal és vendégekkel kellett kiegészíteni. A produkciót meghatározó kiegyenlített és pontos együttes teljesítmény megszületéséhez kisebb-nagyobb szerepében mindenki egyformán hozzájárult. A dramaturgiai beavatkozás és a szereposztás következtében e töredékes szerkezetű előadásban a pártházaiakat játékosoknak árnyaltabb figuraábrázolásra van lehetőségük, mint a felkelőket alakítóknak. Ez – a darabbal ellentétben, amelyben mindkét oldalnak egyformán van igazsága és vétsége – némileg elbillenti a belső erőviszonyokat, ami a nézői befogadásra is kihat.

Míg a pártbizottság spanyol háborút megjárt titkárának szerepében Lengyel Ferenc, az ÁVH-s ezredes alakjában Nagy Ervin, a kettejük szeretőjét játszó Bertalan Ágnes, az odavezényelt katonai egység parancsnokaként Máté Gábor, a végig kitartó Várkonyi hadnagyként Keresztes Tamás összetett egyéniségeket teremt, a forradalmárok közül erre kevesebbeknek van módjuk, s ha lenne is, a rendező ezek érzékletes kibontására mintha kevesebb súlyt fektetett volna. Mégis emlékezetes Szirtes Ági nagyszájú asszonya, vagy Fekete Ernő Szigetije, aki nemcsak övéit, de az életveszélybe kerülő „ellenséget” is kimenekíti a zűrzavarból. Gyengíti az előadás igazságát, hogy a felkelők helyzeteszülte vezérének, Nikkelnek a darabvégi felismerése, miszerint mindannak, ami akkor és ott történt, meghatározza az egész forradalom későbbi megítélését, nem elég hangsúlyos. S ez nem elsősorban Kocsis Gergely alakításán múlik.

Kritikai megjegyzéseim ellenére a *Kazamatákat* az évad legfontosabb bemutatójának tartom. S nemcsak színházi szempontból.