A szív belsejében, fotó: Mela Dell'Erba

Az Európai Színházi Unió 17. Fesztiválja
Al 17-lea Festival al Uniunii Teatrelor din Europa
The 17th Festival of the Union of the Theatres of Europe
Le 17-ème Festival de l'Union des Théâtres d'Europe

Kolozsvár | Cluj
2008. november 2 – december 21.

Kolozsvári Állami Magyar Színház
Teatrul Maghiar de Stat Cluj
Hungarian Theatre of Cluj
Théâtre Hongrois de Cluj

UP fest

MAGAZIN 2.

„Teatrul bun e și politic"

Povestea lui Sacco și Vanzetti, cei doi imigranți italieni acuzați de crimă, arestați, torturați și condamnați la moarte în America anilor '20 e povestea imigrantului de oriunde, conține arhetipul străinului periculos, intrusul ce amenință comunitatea, vinovat fără dovezi prin însuși statutul său. Regizorul Giuseppe Massa citește povestea celor două personaje în cheia zilei de azi, când imigrația în Europa e un fenomen de care Italia nu e străină. Regizorul propune un spectacol delicat care vorbește despre discriminare, violență și moarte într-un mod poetic ce elimină ilustrativul dar nu exclude luciditatea.

Giuseppe Massa semnează și textul de spectacol, rescrie povestea tragică a celor două personaje translând-o într-un prezent nelocalizat, pentru care imigrația rămâne un fenomen ce alimentează economia țărilor gazdă și agită totodată apele tulburi ale resentimentelor naționalist-rasiste. Tânărul regizor italian sparge narativitatea poveștii, renunță la fluența faptelor în favoarea unei construcții fragmentate: introduce puncte de vedere individuale asupra poveștii prin intermediul personajelor implicate, le alternează cu expunerea obiectiv-documentară a faptelor comunicate de un personaj imaginar, citat ironic al Minervei – zeița înțelepciunii și prudenței.

Spectacolul are rigorare și gust pentru abstractizare. Scena circumscrie două spații de joc conținute (interior/exterior) delimitate simplu de laturile a trei bare ce marchează dreptunghiul scenei, la rigoare pereți despărțitori, bara inculpatului, carcera închisorii, cadranul ceasului ce măsoară gradele disperării și împăcării cu sentința condamnării la moarte. Obiectele din recuzită, și ele reduse la minimum (o pernă, trei scaune de fier disproporționate în dimensiuni și greutate) sunt jucate de actori, traduc simbolic stări, ritmează și tensionează povestea. Perna purtată de Laura, soția lui Sacco e copilul din pântece, trimite la inconsistența supozițiilor sale privind dispariția inexplicabilă a soțului după arestarea de care nu știe nimic. Scaunele-jilț țin locul unor sugerate personaje sau spații ce completează tabloul universului social al imigrantului: stăpânul pentru care Laura face menajul, scaunul arbitrului la tenis și prin extensie al judecătorului, carcera celor doi inculpați. Cele trei părți ale spectacolului câștigă gradat tensiune: frământarea personală a Laurei din partea întâi, o aparentă criză de cuplu, e mutată în plan etic de disputa celor doi procurori, tranșată de sinuciderea celui ce nu poate accepta sentința ca gest ideologic, în absența probelor. Aici soluția partidei de tenis, a vieții ca joc politic, ritmează și tensionează conflictul, reluat la alt grad de intensitate de scena plimbării din curtea închisorii în așteptarea execuției. Ireversibila așteptare e măsurată cu pas lent de Minerva ce parcurge cadranul imaginar al ceasului *istoriei*. Greutatea scaunelor purtate la propriu în spate de cei doi condamnați îngreunează respirația, provoacă oboseala, conduce la acceptarea și împăcarea cu soarta irațională; punctează aspectul politic al conflictului celor două personaje ce refuză statutul de victimă și îl asumă pe acel simbol al anarhistului ce neagă puterea discreționară a statului asupra cetățenilor săi. Patetismul e controlat de alternanța cu scenele-martor de relatare a reacțiilor polițiștilor. Remarcabilă scena păpușilor-flașnetă, manevrate de Minerva în postura de observator. Soluția regizorală poetică pentru execuția sentinței din final – moartea pe scaunul electric – e cu atât mai puternică în tragismul ei cu cât sugestia convulsiilor vine din gesturile sacadate ale înotului în ape potrivnice, ce anulează puțin câte puțin puterea de a lupta, dorința de a trăi, dar nu și voința personajelor de a se transforma prin moarte în simboluri. Subtil comentariu al teatrului la nedreptățile dintotdeauna făcute de putere individului, ieri și azi.

Teatro Garibaldi din Palermo are o istorie ce coboară în timp la epoca lui Garibaldi, cel ce inaugura teatrul în 1862. Clădirea ajunsă azi o ruină e sediul unei trupe pentru care teatrul e în primul rând manifest politic. De aceea pentru directorul său, regizorul Matteo Buvera, teatrul bun e în același timp teatru politic.
O mostră a acestuia: spectacolul din festival.

Oana CRISTEA GRIGORESCU

There's Something About Richard

Fotók: Biró István

Sometimes it seems as if Richard III can be found everywhere. There are several films based on Shakespeare's play from the silent movie era and Basil Rathbone played him in 1939's *Tower of London*, a horror film which covered Richard's accession to the throne; the role was later reprised by that other master of over-the-top horror, Vincent Price, in 1962. A Russian film of the play with Ramaz Chkhikvadze appeared in 1980, and a French one with Ariel García Valdés in 1986. More recently, Ian McKellen has played Richard as a fascist in a 1995 production, and there was a modern version based in a Brighton housing estate starring Jamie Martin in 2005. Laurence Olivier, of course, famously portrayed him in 1955 – a performance later wonderfully and wickedly parodied by Peter Sellers with the cheerful complicity of the Beatles.[1]

Richard III has turned up as a character on such TV series as *Dr Who* and *Blackadder*. He has been the subject of popular novels and mysteries (Josephine Tey's 1951 *The Daughter of Time* being perhaps the best-known), cited in songs and caricatured in comic strips. Though more than 500 years have passed since his death, every August his obituary appears in several major daily newspapers on both sides of the Atlantic, with some variant of the following:

"PLANTAGENET, Richard. Remember before God, Richard III, King of England, and those who fell at Bosworth Field, 22nd August 1485, having kept faith. *Loyaulte me Lie* [Richard's personal motto, Loyalty Binds Me]."[2]

From Canada to New Zealand, societies dedicated to defending and rehabilitating his memory abound – local branches of the Richard III Society, the Society of Friends of Richard III, and the Richard III Foundation.

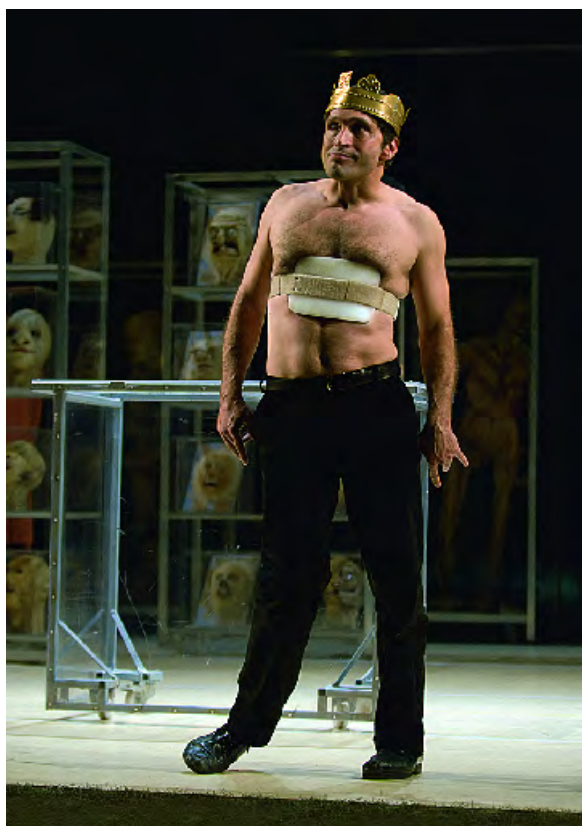
In the United Kingdom, schoolchildren still learn the colours of the rainbow by memorising the mnemonic "Richard of York gave battle in vain." In 2002, Richard made it onto the BBC's list of *100 Greatest Britons*.[3] And, of course, Richard III is the eponymous lead character of Shakespeare's play, the most staged of the playwright's works, and he is arguably the most memorable of the kings from among the history plays. Who was this man and why does he pervade our social consciousness and popular culture over 500 years after his demise?

He was only aged 32 when he was killed in the Battle of Bosworth Field of 1485, the final fight in the Wars of the Roses, and it was more than a hundred years later before Shakespeare, writing his plays under the reign of the rival house of the Lancastrian Tudors, immortalised him as a hunchback, "deformed", "unfinish'd", "scarce half made up", a "poisonous bunch-backed toad". This is how Richard is primarily remembered today, a man with a hump and a withered arm who murdered all around him in his pursuit of the English crown. "The cat, the rat and Lovell our dog, rule all England under a hog," goes the unflattering children's nursery rhyme about the king and his cronies, the cat being Sir Thomas Catesby, the rat, Sir William Ratcliffe (and one of the play's murderers), and the dog, Thomas, Lord Lovell. The hog is Richard himself, of course, from his emblem of the white boar.[4]

Zsolt Bogdán, in the recently opened *Richard III* at the Hungarian Theatre of Cluj as part of the 17th UTE festival, embodies *this* Richard as he crabs and lurches around the stage with surprising speed and agility for a crippled man, turning the audience into his confidants as he explains his schemes within schemes. Yet, beguiling, slyly humourous, and then suddenly shocking in his ferocity (the scene where he convinces the dowager Queen Elizabeth played by Imola Kézdi to consider his marrying her young daughter comes especially to mind), Bogdán's Richard enthralls us even as we recoil. When he is suddenly "whacked", mafia style, in the closing moments of the production, we are not quite sure if we feel relieved or bereft; pleased that he has gotten his just due, or slightly disappointed that he has lost after all the machinations of the previous two hours.

The "real", historical Richard has created a similar ambiguity in the minds of historians and the public today. While the town fathers of the city of York, where Richard spent quite a bit of his short life, were in no doubt as to how they regarded the man and immediately after Bosworth noted in their official records – rather courageously, given that a new regime was in power – "...that king Richard late mercifully reigning upon us was thrugh grete treason ...piteously slane and murdred to the grete hevynesse of this citie..."[5], the version of Richard that became commonly accepted in the century after his death was of a man whom those who wrote the York obituary would not have recognised.

Sir Thomas More (1478–1535) is generally credited as being the source for Shakespeare's depiction of Richard as being physically as well as morally deformed, and this version was widely accepted for some time. It was Horace Walpole (1717–1797) who began the charge against this Richard 150 years after Shakespeare's play debuted, a charge picked up by others in the centuries that followed, and a movement that culminated in the 20th century with the formation of the several Ricardian societies around the world noted above, all dedicated to refurbishing the negative image of Richard left by Shakespeare. Some Ricardians even protest stage and film productions of Shakespeare's play which they think unreasonably defame this last Plantagenet king.[6]



Overall, the Ricardian rehabilitation effort has met with considerable success: Richard's modern day critics, even those who maintain that he did in fact murder his nephews, now concede that he was a just and able administrator, and that if he did indeed kill the two boys, he rather carelessly left at least nine other heirs and challengers to the crown alive, all but one of whom his rival and successor, Henry VII, was himself quick to eliminate from the political scene.[7]

Yet after all the debates are over, even if one is swayed by the arguments of the pro-Richard camp, it is the Richard of Shakespeare who continues to dominate, fascinating actors, directors, and audiences down the centuries. And the play is all Richard. His character blots out everyone else, both literally and figuratively, in his passion to win and keep the crown no matter what the cost. As in Hungarian Theatre director Gábor Tompa's production, it is difficult for the audience to sympathise much with any of those around Richard, be they rather "good", such as Hastings (Attila Orbán), or somewhat "bad" such as Rivers (Ferenc Sinkó), or even the archcrony Buckingham (Sándor Keresztes), as all are so inept next to Richard at achieving or even effectively voicing their own claims and desires. Only the female leads, Queen Elizabeth, Queen Margaret (Hilda Péter), Lady Anne (Enikő Györgyjakab), and the Duchess of York (Réka Csutak) have the opportunity to even compete with Richard in presence, their anguish and bitterness at what he has taken from them erupting into streams of spat vituperation – Hilda Péter is especially notable, her Margaret a scatty Siouxie Sioux anti-heroine. But it is Richard who holds us, fighting till the very end for his crown and his life. Whatever really happened in the years leading up to his death, Richard III still haunts us.

Ailisha O'SULLIVAN

Notes:

[1] http://www.youtube.com/watch?v=BJ2s9A0-rC0

[2] http://www.r3.org/bosworth/in-mem.html

[3] http://en.wikipedia.org/wiki/100_Great_Britons

[4] http://www.rhymes.org.uk/a90-there-was-a-little-guinea-pig.htm

[5] http://www.r3.org/bosworth/in-mem.html

[6] http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1494219/Richard-III-recast-as-Saddam-Hussein.html

[7] The other heirs were: Elizabeth (who was given to Henry VII in marriage), Anne, Cicely, Katherine and Bridget, daughters of Edward IV and Elizabeth Woodville; John de la Pole, Earl of Lincoln, son of Richard's sister, Elizabeth; Edward, Earl of Warwick and Margaret, Countess of Salisbury, the children of Richard's brother, George, Duke of Clarence; and John of Gloucester, Richard's bastard son.

Richard al III-lea la vot

Stăpânind arta manipulării și a înșelătoriei, călcând în picioare orice fel de morală umană pentru atingerea scopului egoist, Richard al III-lea este stereotipul omului politic corupt, în pofida calității numite determinare. Acest, de ce nu, arhetip domină chiar și scena politică actuală. Spectacolul Richard al III-lea în regia lui Tompa Gábor amestecă viața politică într-o manieră ce depășește orice fel de repere temporare.

Personajele sunt portetizate când în contextul high-life-ului postmodern – consumul de droguri (Elizabeth), contractarea asasinilor sau „regia" unor emisiuni televizate – sau în prezentul imediat –, folosirea telefoanelor mobile, prezentarea talk-show-urilor – dar toate acestea sunt dominate de o scenografie (Carmencita Brojboiu) extrem de aerisită ce servește de contrapunct și măști (Ilona Varga-Járó) ce apasă prin faptul că sunt prezente în scenă absolut tot timpul, însă cu toate acestea, spectatorul se obișnuiește cu grotescul, și nu mai are nici un fel de reacție la simbolul nedreptății, exact ca în viața socială contemporană. Dramaturgul Visky András și regizorul Tompa Gábor țin publicului o lecție de morală vis-a-vis de acest tip de om machiavelian, un demagog veșnic prezent pe scena politică.

Scenele sunt construite și în cheie comică, cum ar fi momentul asasinării ducelui de Clarence, dar morala rămâne extrem de puternică pe parcursul întregului discurs scenic. Estetica reprezentării merge pe mai multe planuri, oarecum menite să „zăpăcească" publicul, o simulare a înșelării simțurilor ce transmite incoștientului înșelarea așteptărilor de la cei ce conduc și influențează viața unei națiuni.

Rămâne de menționat, absolut neapărat, actoria lui Bogdán Zsolt în rolul personajului principal. Felul în care a fost gândit acesta, dar și felul în care a luat carne, după mine, îi va aduce cel puțin o nominalizare la UNITER, dacă nu chiar premiul pentru cea mai bună interpretare masculină. De altfel, actorii Teatrului Maghiar reușesc că impresioneze și în ciuda lungimii spectacolului, cresc de-a lungul acțiunilor lor. A doua parte a spectacolului aduce majoritatea surprizelor de interpretare, ceea ce coincide cu ascensiunea lui Richard al III-lea.

Prin urmare, e vorba de un spectacol ce merită văzut, în special în perioada alegerilor, un spectacol menit să motiveze acțiunea, dar mai mult decât atât, o expresie extrem de actuală a lui Shakespeare.

Rafael OROS

Looking into the Eyes of Another

The wildness of the war god Ares, the consideration and wisdom of Pallas Athena, revenge, a feeling of the Erinyes, blind warfare and law, justice, fairness – these are the forces clashing with each other and being confronted in Giuseppe Massa's modern play. We take a glance into the bottomless well of the heart, and into the story that takes place inside the heart. What do we find? Dreams, suffering, memories, fears; the facing of death and our human nature; wings broken for freedom.

The Italian production is characterised by a minimal number of players and props. We cannot speak of the antique-classicist unity of place, time and plot, yet this minimalism seems to have something to do with the three well-known unities. Let us take the place to be the heart, and the interval to be the time accumulated in a film at the moment of death, while the plot runs on one strand.

The play reminds me of Sophocles for two reasons, because he was the first to put three actors on stage, and because the contradiction and tension between divine and human laws is a crucial point of his *Antigone*.

Three actors appear in the Italian play in question (Emiliano Brioschi, Simona Malato, Giovanni Prisco). The helmeted woman, whom one might call Pallas Athena, reminds me of the choir in antique dramas, the director of a chorus, the person whose narrative informs us of the actual deeds and conflicts. This Pallas Athena figure is present all through the 'story', and only disappears before the dénouement. The creator of the Areopagus, the high court of Athens, is also present and tells the audience about the events, introducing them to the story. (It is a telling fact that the Areopagus is in the sacred grove of Ares.)

What is it that links the person sentenced to death to the person delivering the sentence? It is their fear – fear of death, and fear of delivering the sentence. "Human laws are to divine laws as man is to God", says the attorney, who has been seized by horror. Which law should we obey? Divine or human law? We find the same source of conflict in Sophocles' *Antigone*. The 20th century attorney of the drama has the same personal question, living in a state which regards the ten Biblical commandments as its foundation. Is it possible to kill a human, when we are humans ourselves – at least we believe we are – and while the divine commandment is "Do not kill!" and "Love thy neighbour as thyself"? The solution given by the colleague of the conflict torn attorney is as follows: "You should not look into the eyes of another for too long." Why? Maybe because we see our own face in the other's countenance, we recognise ourselves and then we can no longer judge with human measures and laws someone whose act has supposedly offended the community. The dream related by the attorney would not be out of place in a novel by Dostoevsky: kissing on the mouth the anarchist who is hanging by his legs like a ham.

The *theorem* is this: somebody always and inevitably offends the community, and that somebody is usually also ANOTHER. *Conclusion*: an example must be set, he or she must go the way of the cross – *via crucis*. This is represented in the 'chair way' the characters take upon the command "Change step!"
What each of the two protagonists carry on the Via Dolorosa surrounded by four walls is not a cross but a chair, in which they are to meet their death at the end of the play. The seven years of confinement are seven years of dying and seven years of facing the fact that there is no escape.

People sentenced to death trot up and down the stage, their bare clapping feet recalling the rhythm of the heart, and their resolute travel from wall to wall creating the illusion of a meaningful existence. What else can they do, confined like this, left to the rhythm of their own heartbeat? It is a space black as clotted blood, as a starless night.

Is there a catharsis? Are there moral victories?
The protagonists are falling. Yet an important question remains: will those who declare war against the so-called 'terrorists' under the standard of Ares fall likewise?

Inside the Heart is first of all a political play, but we might just as well call it a philosophical play, as it is based on the clashing of ideas which are unfolded and confronted in the dialogues. In this play, it is possible to courageously state things that seem almost commonplace: "Great ideas can be arrested, but not killed." Or: "We are doing it for our children, it will be better for them", thus we are making the sacrifice for them. Have things like this been heard in Transylvania since András Sütõ?

The language of the play goes back and forth between pathos and prosaic-ironic. Pathos is at times broken by a prosaic-ironic intermezzo, e.g.: "I have to pee", "shit", "you better fuck me but let him go!"
This same conscious dislocation characterises the plot, for example in the funeral story told endlessly by the wife while cleaning, or the inserted scenes of the puppet guards.

One should not look into the eyes of another for too long. But what might happen if one did?

BODA Edit
(translated by KÉRI Rita)

Fotók: Mela Dell'Erba

Un spectacle concentré

Le texte et le spectacle du jeune acteur, dramaturge et metteur en scène Giuseppe Massa « Rintra U'Cuori » (Teatro « Garibaldi », Palerme, Italie) ont le dynamisme d'une pensée ardente, vivante et concentrée. Le jeune auteur veut activement partager les idées et les images provoquées dans son imaginaire par un document historique des années 1920. On peut qualifier son théâtre de théâtre à la fois politique et poétique, où des concepts comme la liberté, le crime, la justice et la punition sont réexaminés sous tous les aspects de la société: non seulement les deux « anarchistes » italiens, condamnés à la peine capitale aux Etats-Unis réexaminent e chemin pris dans leur vie et décident qu'ils ne changeraient rien s'ils en avaient la possibilité.
De la même façon, les magistrats s'interrogent sur l'efficacité de leur métier et les stratégies mises en œuvre pour juger la vérité et la justice.

Ici il nous faut mentionner le jeu très mesuré et intellectuellement concentré des deux comédiens Emiliano Brioschi et Giovanni Prisco, qui se transforment consécutivement en marchands de la rue, en prisonniers attendant la mort puis en magistrat jouant au tennis. Cette performance demande une concentration et une mobilité émotive et intellectuelle extrêmes. Comme un contre-point à leurs dialogues nourris de philosophie sur la vie et la vérité, nous pouvons aussi écouter l'opinion banale de la « société », représentée par des marionnettes aux visages innocents et en même temps légèrement difforme, comme dans un tableau de Bruegel. Animées par la comédienne Simona Malato, elles répètent tout bêtement des phrases ou des exclamations incohérentes, avant de s'endormir, ennuyées par elles-mêmes.

Bien que le sujet de la pièce soit inspiré d'une histoire des années 1920, le public est très vite averti qu'en fait le spectacle parle à la fois concrètement et poétiquement de deux phénomènes de la société contemporaine: le terrorisme et la xénophobie (« Cette terre est la nőtre, les immigrés sont dangereux pour nos familles sacrées »). Sans être directement militant, le spectacle est assez concentré et concret sur les thèmes abordés. La scène, vide de décors, est animée par un jeu de lumières très bien composé, de manière que les objets sur scène, peu nombreux, deviennent signes du statut social du personnage associé ou métaphores de sa situation dans le monde (les prisonniers, habillés en orange classique de l'uniforme carcéral, sont emprisonnés pour une deuxième fois dans la structure de deux chaises en métal, qui représentent symboliquement le destin ou l'inévitable, la cage finale où leur trajet prend fin).

A part quelques scènes et textes trop longs et répétitifs, le spectacle démontre que les artistes du théâtre Garibaldi dominent un professionnalisme de très haut niveau, une imagination exigeante et une position artistique et sociale sans compromis.

Aglika STEFANOVA

A színpad foglyai

Befele, a történet belsejébe, kiismerhetetlen bugyraiba, az emberi kapcsolatok és tudat mélyére – ide fog leásni ez az előadás, ezt ígéri a címe. S aki tiszteli a színházat, nem a műsorfüzetből készül fel és nem annak tudásával ül be a nézőtérre, hanem szűz nézőként, a „mit sem tudás“ kíváncsiságával, ártatlan odaadással. Hogy a történet és az ember – együttesen: a szív –, azaz az előadás megszólaltassa és feltárja önmagát.

A közvetlenség, amellyel az előadás és a játszók megszólítanak, amikor a félhomályos nagyterembe lépünk, azt sejteti, felesleges is „készülni“: minden a maga nyers pőreségében jut el majd a nézőhöz. Az indítás: magas cé. Két, sőt három magas cé, amelyet ez a három játszó rendre kiénekel. Vásári árusok kínálják harsányan termékeiket, „Patata! Patata!“, kiáltozzák, és megtanulták hozzá a mi „krumpli“ szavunkat, mellé „Carne! Carne!“ jár, dalolnak, rikoltoznak, pergetik az „r“-eket és beszédtechnikai bravúrokat mutatnak be szegény krumpli szavunkkal. A civil nézők és a színháziak lassan elfoglalják a termet, jókedvre deríti őket a fogadtatás. Az egyik színész körbejár még a széksorok közt, dallamos nyelvén kínálgatja a „carne“-ját, néhány csinos miccset, nem túl erőszakosan és ügyelve arra, nehogy valakinek kedve támadjon hozzá, aztán visszamegy a színpadra, hogy soha többé senki ne jöjjön le közénk. Az olasz *commedia* nagyszájú játékosai, Emiliano Brioschi és Giovanni Prisco – mert az indítás máris egy színházi hagyományt elevenít fel – olyan közvetlenül tudják megszólítani a nézőt, hogy máris egy közösségben érezhetjük magunkat, azt hihetjük, hogy ott vagyunk, az olasz piactéren és természetesen tudunk olaszul. Bár az előadáson hibátlanul működő (!) kétnyelvű felirat segít a nézőnek, a közvetlenség és a tiszta, jól artikulált színészi beszéd (szinte jobban értem őket, mint két estével korábban anyanyelvi beszélőimet) mutatja: ez a színház elsősorban kommunikál. És valóban, az előadás első része folyton kibeszél a színpadról, mint dicső őse, a vásári színjáték, amelyben muszáj volt valami módon, a színészi játék izgalmaival, a történet fordulataival lekötni a bámészkodó, összegyűlt nézősereget, különben az odébb áll. De mi már egy megreformált térben vagyunk, ahol a néző csak szünetben szokott elsomfordálni.

Történetcserepek következnek, kis miniatűrök, amelyben egy nagyszerű színésznő, Simona Malato oly lenyűgöző, groteszk, kissé harsány és szemtelen egyszerűséggel mesél egy temetésről egy láthatatlan figurának – amely temetés természetesen nem a gyász, hanem az emberi hiúság vására –, hogy amikor felajánlja, még egyszer szívesen elmondja, hogy s mint esett, a néző is reménykedik, hogy ismét hallhatja, még jobban kiszínezve, még nevetségesebbre pingálva az élő, emberi résztvevők gúnyrajzát.

A történetmorzsák önmagukban megállnak, meg is állnának, míg a néző el nem kezd keresni valami vezérfonalat, kapaszkodót – dramaturgiát mondhatni –, amely mindezt összeköti. Mert egyszer csak az amúgy hatásos színészi játék sem lesz képes tovább cipelni a hátán az előadást. A vásári elemek még vissza-visszatérnek hírnöki alakban, amikor a színésznő nyakába akasztott bábok segítségével mesél (és szól „le“ a nézőhöz). Aztán lassan a színpad végképp magával kezd el beszélni, lemond a nézőről – nemcsak a szó legszorosabb értelmében nem beszél „ki“ hozzá –, de valami olyan összerakhatatlan történetet kezd el reflektálni, hivatkozni, utalni rá, ami a néző számára tökéletes homályban marad. Zavarosan és bizonytalanul sejthető, hogy egy gyilkosságról van szó: de hogy ki, miért, ki ellen, hogyan követte el, mi a jelentősége, mi következik ebből, arra nincs válasz. (Itt segítene a színlap, de nem, azért sem idézem be.) A szerző-rendező, Giuseppe Massa egy olyan hagyományhoz nyúl, a közösségi drámaírás hagyományához, amelyben író, rendező, de akár színész is egy személy; szerzői szöveg születik tehát, ez az egyszerre nagyon ősi és nagyon kortárs forma, vásári színjáték és posztdramatikus színpadi textus; ez utóbbi meglehetősen idegen e tájakon. Minimalista előadása, mely mindössze jelzésszerű eszközöket, díszletet használ, végül saját úgynevezett eszköztelenségének foglyává válik. Az előadás második része, amelyet két fogoly párbeszéde dominál, már szó szerint és szimbolikusan is fogság: a két figura „börtönét“ két szék reprezentálja, fárasztó hajszájuk kezdődik ezzel a jelzésszerű kellékkel. Minden üres konvenció már, olyan egyezmény, amelynek játékszabályai nem ismertek. A szerepösszevonások, a ki kicsoda, olyannyira összemosódott, hogy jelentését sem keressük. Fogalmunk sincs, hogy ki volt a vásári kikiáltó és mi köze, ha egyáltalán van, a későbbi figurákhoz.

Mert addigra az előadást a néző (recenzens) elengedte. A cserepekből összerakandó – talán retrospektíven mesélt? – történet eleinte még színes, aztán egyre érdektelenebb hulladékká vált szeme előtt, a színészi munka pedig, bármennyire erős is lenne, nem pótolja azt, ami nincs: a játék tétjét. Nem a dolgok belsejébe haladunk, hanem messziről körözünk valami kivehetetlen felett, amit nem tudunk megragadni, idegen marad, egy távoli dialektus – mely egyébként az előadás második felében felbukkant, számunkra megfejthetetlenül, amikor az egyik figura erős dialektusra váltott, úgy hangzott, mintha portugál lenne. Ha ez vásári komédia volna, a néző rég szétszéled, elszivárog a piactérről. De mi udvarias (és őszintétlen) nézők, kivárjuk a végét.

TOMPA Andrea

Sacco és Vanzetti

Sacco és Vanzetti tárgyalása az Egyesült Államok történetének egyik leghíresebb pereként vonult be a jogtörténetbe. Hogy bűnösök-e vagy ártatlanok, azt még senki sem tudta kétséget kizáróan bizonyítani, de nem is ezért érdekes az eset. Amiben a jogtörténészek és kommentátorok egyetértenek, az az, hogy a két olasz bevándorló nem kapott tisztességes tárgyalást. A hét éves jogi hercehurca a bevándorlók és különösen az olaszok ellen irányuló rasszizmus, a háborús indulatok, az antikommunista hisztéria és a radikális munkásmozgalom felszámolásának jegyében zajlott.

A két olasz 1908-ban érkezett Bostonba, Sacco egy cipőgyárban talált munkát, Vanzetti pedig halászként dolgozott. A munkások helyzete a kapitalista szabadpiacra épülő, fiatal liberális demokráciában különösen nehéz volt, így megszervezték magukat, hogy képviseljék az érdekeiket. Abban az időben több jelentős anarchista áramlat működött az Egyesült Államokban, ezek közül az egyik Luigi Galleani forradalmi anarchista mozgalma volt. Ehhez csatlakozott Sacco és Vanzetti – egy sztrájk alkalmával találkoztak egymással. Galleani beszédeivel és a Szubverzív Krónikák (Cronaca Sovversiva) című újságja segítségével lázította az embereket az állam és a tőkés osztály elleni erőszakra. Az újság mellett egy bombakészítési kézikönyvet is kiadott, ami nagyon hasznosnak bizonyult az országot megrázó robbantási hullám idején. 1917-ben kitört az Oroszországi forradalom és az USA belépett az első világháborúba. Amerikában eluralkodott az antikommunista hangulat, miközben az FBI képtelen volt felszámolni a galleanistákat, akik rendőröket, tőkéseket, bírókat, bevándorlási hivatalokat és templomokat robbantottak fel. Sokan azt gondolták, hogy a proletárforradalom végigsöpör majd Európán és az Egyesült Államokat is eléri. Sok anarchista és kommunista, köztük Sacco és Vanzetti is Mexikóba ment, hogy elkerüljék a sorozást, illetve adott esetben visszatérjenek Európába, ha a történelmi helyzet úgy kívánja.

1918-ban hatályba lépett az Anarchist Exclusion Act, ami kimondta, hogy a külföldi anarchistákat ki kell toloncolni, így még abban az évben összesen 37 embert utasítottak ki az országból, köztük Galleanit és más híres anarchistákat, mint Emma Goldmannt és Alexander Berkmant. Saccót és Vanzettit 1920-ban tartóztatták le, amikor éppen egy Andrea Salsedo nevű elvtársuk halála miatt szerveztek gyűlést, aki 8 hetes fogság után az FBI irodaház 14. emeleti ablakából esett ki, tisztázatlan körülmények között. Gyilkossággal és rablással gyanúsították őket, amit három olasz fegyveres követett el: egy cipőgyár dolgozóinak bérét szállító alkalmazottakat támadtak meg. A per többszöri újratárgyalása után 1927 augusztus 23-án elektromos székben végezték ki őket.

Az ügy a húszas évek egyik legnagyobb botrányának számított, egész népmozgalom alakult ki a magát tört angolsággal, de meglepő szónokiassággal védő olasz-amerikaiak körül. Résztvételüket a perben munkásmozgalmi tevékenységük legfontosabb részének tartották, lehetőségnek, hogy kifejtsék politikai nézeteiket és megmutassák, hogyan működik az az elnyomó gépezet, amit igazságszolgáltatásnak szokás nevezni. Politikai elítélteknek vallották magukat és nyilvánosan hangoztatták, hogy nem várhatnak kegyelmet az ellenségeiktől még akkor sem, ha azok a törvény előtti egyenlőség és az emberi jogok védelmezőinek szerepében pózolnak. Ítéletük a gazdagok ítélete volt a szegények felett, a kizsákmányolóké a kizsákmányoltak felett, és az államé az idegenek felett.

Évről évre többezer ember tüntetett az igazukért világszerte, neves értelmiségiek (Upton Sinclair, Bertrand Russel, H. G. Wells stb.) követelték a tisztességes eljárást, utcai zavargások és bombatámadások kísérték az ügymenetet. Kivégzésük napján a párizsi amerikai nagykövetséget tankokkal kellett körülvenni, Londonban pedig 40 sebesültje volt az összecsapásoknak. Bírójuk, Webster Thayer otthonában egyik éjszaka bomba robbant, és aztán élete

végéig a klubjában élt, 24 órás rendőri őrizet alatt.

Az első világháború után, amelyben az Egyesült Államok a megmentő szerepét játszotta, különösen nyugtalanítóan hangzott Sacco és Vanzetti kritikája, amely rámutatott a liberális demokrácia kétszínűségére, illetve felmutatta a kapitalista elnyomást a maga egyértelmű brutalitásában. A helyzet igazságtalanságára az anarchista mozgalom galleanista szárnya önszerveződéssel és erőszakkal válaszolt, az állam pedig mindent megtett, hogy elfojtsa a forradalmi anarchizmus több évtizedes tombolását. Azonban Sacco és Vanzetti és a galleanisták elhallgattatása után a történet folytatódott. Ahogy Vanzetti mondta, az embereket meg lehet ölni, de az eszméket nem.

A munkásmozgalom végül csak korlátozott eredményeket ért el: USA-ban a New Deal, Nyugat-Európában a jóléti állam, Keleten pedig a megvalósult szocializmus biztosított valamiféle létbiztonságot a munkásoknak és a szegényeknek. Mára a neoliberalizmus ideológiai, politikai, gazdasági és katonai előretörése miatt ezek az eredmények szinte teljesen eltűntek. A civilizációk harca, a terror elleni háború és a nacionalizmusok pedig újra bevándorlóellenes hangulatot keltenek és ártatlan áldozatokat szednek világszerte. Az egyszerű embereknek össze kell fogniuk, hogy kiálljanak az érdekeikért az állammal és a tőkével szemben, és ebben a harcban csak egymásra számíthatnak.

DUNAJCSIK Péter

Megtapsoljuk-e a vásznat?

A szavak bizony furcsa képződmények: ha nem ismerjük az illető nyelvet, ugyanolyan érthetetlenek, mint a fürjek pitypalattyolása vagy a darvak krúgatása. A Fesztivál Cafében tartott Shakespeare Series vetítéssorozat első négy napján sokan értetlenül álltak az idegen nyelvű előadások előtt. Mit pitypalattyolnak ezek a színészek? A megoldás persze nem az, hogy ne vetítsünk külföldi előadásokat, de tény, hogy a beszélt nyelv sokszor előszobája annak a palotának, amely az előadás megértésekor épül fel. Még ha történetesen tud is az ember németül vagy olaszul, akkor sem könnyű megérteni, hogy mit mondanak a színészek Jürgen Gosch *Macbeth*, Stefan Pucher *Othello*, Giorgio Strehler *A vihar* című előadásában. Mégiscsak Shakespeare-szövegekről van szó. Nem beszélve a *Szentivánéji álom* operaváltozatáról (Purcărete rendezésében került vetítésre). Persze ha az ember betéve tudja a darabok menetét…

Igaz, hogy hangsúly, hanglejtés, hangszín, hangerősség, a beszéd dallama stb. nagyon sokatmondó lehet. Kiemelendő ilyen szempontból a Strehler-előadás. A fürjes-darvas hasonlatot ki kell bővítenünk azzal, hogy érthetetlen ugyan a madarak éneke, de annál inkább gyönyörködtet. *A vihar* valóságos madárdalhangverseny: Prospero galambként búg, a fiatal szerelmesek rigókként trilláznak, Caliban cserreg, mint a szarka.

Purcărete *Szentivánéji álmá*ban ténylegesen énekelnek, Benjamin Britten operájáról lévén szó. Igaz, nem ez volt beígérve, de lassan hozzászokunk ahhoz, hogy a fesztiválon nem épp azt kapjuk, amit várunk, vagy nem éppen akkor, amikor várjuk. Purcărete előadásában hangsúlyos a varázslatos, mágikus, szürreális jelleg, az ebből fakadó színességet a zene is sugallja. A színpadkép és a zene tehát összhangban vannak. Az előadás díszletéhez hasonlatosat csak álomban látni. Nem a dráma helyszíne (az erdő) jelenik meg benne, hanem egy szürreális, kacsalábon forgó kastély. Ez a megnevezés azért lehet találó, mert forgószínpad segítségével váltakoznak a palota különböző terei, mint valami felvillanó álomképek.

Egy másik forgószínpados előadást is figyelemmel kísérhetett a néző a Shakespeare-sorozat alkalmával: Stefan Pucher *Othellój*át német nyelven. A zenének itt is nagy szerepe van: a Shakespeare-szöveg énekszámokkal egészül ki. Dietrich „Ich bin von Kopf bis Fuss aus Liebe eingestellt“ dalát például Jago énekli, Othello monológját Eminem egyik száma kíséri. Emlékezetes jelenet, amelyben ez utóbbi elhangzik. A helyszín egy szikla. Othello ezen szaladgál fel-le, gurul, olykor elesik. Zúzódásokat szenved. Úgy fizikailag, mint lelkileg. Szerelem és gyűlölet között tombol. E kettő nagyon közel áll egymáshoz: Othello akkor végez Desdemonával, amikor vadul szeretkezik vele. Erős kontrasztokkal operál az előadás: a fekete Othello a halállal jegyzi el a menyasszonyi ruhába öltözött kedvesét.

Német nyelvű előadás Jürgen Gosch *Macbeth*je is. Meztelenség, vér, ürülék, latyak. Ezekkel a szavakkal lehetne leírni Gosch képi világát, amelyek ugyanakkor az értelmezés szempontjából is jelentőséggel bírnak. A vészbanyák krónikus hasmenésben szenvednek, eközben varázsigéket mormolnak. Nem volna ildomos leírni, hogy mit kevernek... Az ürítés a sorsok bepiszkításaként jelenik meg. A vészbanyák mocska elkeveredik a brutálisan kiontott, palackokból kiöntött vérrel (festékkel). Ebben tocsognak, csúszkálnak, hemperegnek a szereplők. Ahogy a bűn, a bujaság, a kegyetlenség mind jobban bepiszkítja ezt a világot, úgy az emberi testeket is bekoszolja ez az undorító, vérvörös latyak. A tér folyamatosan dekonstruálódik, párhuzamosan azzal, ahogy az előadásbeli ember lealjasul.

A négy idegen nyelvű előadás után felüdülést jelentett a három vetítést magába foglaló „*Hamlet*-maraton“: a néző ezúttal nem ütközött nyelvi akadályokba. Tompa Gábor és Vlad Mugur románul rendezték meg *Hamlet*jüket. Alex Rigola előadása, amely egy modern *Hamlet* történetének előzményeit vázolja fel, nélkülözi a szavakat (*European House – Hamlet's Prologue Without Words*).

Tompa és Mugur előadása a Shakespeare-szöveggel dolgozik, jobban mondva a szövegen, hiszen felszabdalja, átrendezi azt.

A színészeknek a szöveggel való kapcsolatát, munkáját mindkét előadás hangsúlyozza, hiszen Tompánál az első néhány replikát, Mugurnál az előadás elején lévő néhány jelenetet szövegkönyvből olvassák fel a színészek. A szöveg aztán megelevenedik, úgy, ahogy a színész felvesz egy szerepet, illetve a színészcsapat az olvasópróbától eljut a közönségnek bemutatott előadásig.

A Mugur-előadásban Hamlet „lenni vagy nem lenni“ monológjánál is visszatér a szövegolvasás, mintegy kizökkentve a nézőt az illúzióból. A Hamletet játszó színész „elfelejti” a szöveget, valaki súg, majd rendre mindenki felolvas/elmond egy-két sort a monológból. A rendező egy interjúban elmondja, nem akarja, hogy „egy sztár villogjon“, a Hamletet alakító színész is egy a többi közül, nem a „Színész“. A közösen elmondott monológ ilyen módon az együttes játékot hangsúlyozza.

Ez nem azt jelenti, hogy a szereplők ne volnának egyénítettek. Ellenkezőleg, sokan közülük egészen excentrikusra sikerültek elsősorban a jelmeznek, a sminknek, a frizurának köszönhetően. Hamlet képtelen punk-figuraként is értelmezhető, hiszen a tipikus punk-megjelenésen túl (színes fej, tépett ruhák, tetoválás, erős smink), kopasz is (punkabb egy punknál), Gertrud tupírozott hajú, rebellis-megjelenésű femme fatale, a szellem egy múmiához hasonlít stb.

Tompa előadása a Muguréval ellentétben egyenesen a Színésznek, a szerep mindenkori megtestesítőjének a magasztalása. A király szelleme és a Gonzagót játszó színész Shakespeare képében jelenik meg. Kiemelt szerepe van az előadásban; ez főleg annak köszönhető, hogy Hamlet végtelenül tiszteli.
Bár Hamlet apja halott, Gonzagót megölik, sőt az őt játszó színész is meghal, a Szellem örök, kész arra, hogy bármikor testet öltsön a Színész által.

Tompa *Hamlet*jének figurái nem annyira külsőjük révén egyénítettek (a ruhák a kort idézik), mint inkább erősen körvonalazott jellemvonásaik által. Claudius féktelen, Polonius hízelgő, Ophelia játékos stb. Gertrud külseje szempontjából egyértelműen különbözik a többiektől: egy halott arcára emlékeztető maszkja van. Kezdetben olyan, mint egy élettelen báb, akit Claudius kedve szerint manipulál. Később a könnyek egyre inkább elmaszatolják a sminkjét, és előtérbe kerül a királyné valódi arca.

A *European House* világa olyan szavak nélküli színház, amelyben nincs pantomim, és melyben nem a tánc dominál. A pantomim, a tánc nem feltételezi a beszélt nyelv megjelenését, hiszen ő a nyelv maga. Itt azonban valószerű szituációk adottak valószerű alakokkal, akiknek a gesztusai, cselekedetei a mindennapi emberekéhez hasonlatosak. De nem beszélnek (nagyon kevés szótól eltekintve, ami ráadásul alig hallszik). Akkor sem szólnak, mikor egyértelmű, hogy beszélniük kellene. Ennek ellenére a néző megérti, hogy „mit akarnak mondani“. Olyan jól kidolgozott nonverbális jelekkel operálnak a színészek, amelyek sokszor a szavaknál is „sokatmondóbbak“. A hallgatás egész „szótárát” lehetne összeállítani az előadás alapján. Két lehetséges címszó:
köznapi hallgatás – hallgatás olyankor, mikor minden normális ember beszélne; szituáció: a beszerző lány belép a házba, és rettentő hosszú ideig egy szót sem váltanak a házvezetőnővel;
nagyothallgat – torkaszakadtából ordít; szituáció: néhányan összegyűlnek az egyik szobában, és eszeveszett artikulálatlan kiáltozásba kezdenek; magyarázat: (egy szótlan világban) valahogy le kell vezetni a feszültségeket

Ebben a nyelvtelenül is érthető világban mégiscsak sokat segít a cím a szituációk megértésében.
A vetítés előtti rövid bevezető is hasznos volt (amely nem hiányzott egyik alkalommal sem, és amelyért dicséret illeti a szervezőket). Ebből kiderült, hogy egy fontos üzletember temetéséről térnek vissza a szereplők. Az özvegyet történetesen Gertrudnak, a fiút Hamletnek hívják. A helyszín egy jómódú nyugati család háromemeletes háza. Izgalmas a tér. A háznak egy keresztmetszetét kapjuk. Igazi valóságszeletként hat a három emelet a külön megvilágított szobákkal.

Sokszor érezhették azt a vetítések nézői, hogy milyen jó lenne élőben látni ezeket az előadásokat. Hiszen a levetített felvételek csak élettelen rögzítések, ráadásul nem is csúcsminőségűek. Persze az esetek döntő többségében lehetetlen elmenni a szóban forgó előadásokra, mert, egy kivételével, nem játsszák már őket (Alex Rigola előadását a bukaresti fesztiválon is bemutatják). Pedig jó lenne színházban találkozni e rendezésekkel, jó volna együtt lélegezni velük, együtt oldódni fel a végén. Mert a vásznat... azt nem tapsoljuk meg.

BERTÓTI Johanna

Fotó: Ștefana Lăpădat

Remember:
Hamlet – după Vlad Mugur

În cadrul proiecțiilor Shakespeare desfășurate la Shadow Café, pe lângă alte surprize valoroase (*Furtuna,* regia Giorgio Strehler, *Visul unei nopți de vară*, regia Silviu Purcărete, *Hamlet de* Gábor Tompa etc.), organizatorii au „strecurat" și spectacolul *Hamlet***,** montat de regizorul Vlad Mugur la Teatrul Național din Cluj în 2001. Un prilej de mare bucurie pentru mine, deoarece mi se oferă ocazia de a-mi plăti retroactiv „datoria" față de acest spectacol pe care îl voi asocia întotdeauna cu „vârsta de aur" a carierei mele de spectator de teatru. Demersul nu va putea fi decât subiectiv, nostalgic, timid, poate chiar stângaci, deoarece în fața acestui spectacol voi rămâne mereu studentul de anul I pentru care *Hamlet* a însemnat prima mare întâlnire cu Teatrul, artă de care m-am îndrăgostit iremediabil. *Hamlet*-ul lui Mugur nu se termina odată cu lăsarea cortinei, el continua să „respire" pe străzi, pe culoarele facultăților, în căminele studențești, în cafenele. A fost, cred, spectacolul unei generații și un moment de marcă pentru istoria teatrului românesc.

Despre *Hamlet* atunci și acum, despre ce a fost acest spectacol pentru cei care am avut șansa să fim în sală și ce este el acum cu prilejul revizionării, nu voi vorbi eu, ci voi lăsa spectatorii celor doi *Hamlet* să-și spună punctul de vedere. Împreună am realizat acest *medalion in memoriam* Vlad Mugur, o mică contribuție la păstrarea vie a memoriei Teatrului:

„Hamlet, Mugur, Zsolt, Leoveanu... a fost o obsesie și încă e pentru mine. Am văzut spectacolul de 17 ori și l-aș mai vedea încă de 17.000 de ori. Învățasem replicile pe de rost și sunt și acum anumite scene pe care le visez: ochii Gertrudei moartă pe masă, privirea în gol a Ofeliei când pleacă din mormânt, rugăciunea și monologul lui Claudius...
Meritul principal al lui Mugur a fost să aleagă actorii, traducerea (care e minunată) și echipa. Regia aș zice că a venit firesc. Cred că Mugur era Hamlet și, asemeni unui «the Master of Puppets» și-a regizat piesa biografică (nu a pus «cursa de șoareci» în scenă precum Hamlet, a pus în scenă direct Hamlet).
Ca și Hamlet, Mugur simțea iminența morții, așa că și-a pus toate energiile, toată seva în spectacolul acesta care poate fi considerat «the Legacy»."
(Szabó Zoltán – masterand, Université Paris Sorbonne)

„Intrarea tânărului Fortinbras: vocea înfricoșătoare de copil de școală generală care-și recită poezia învățată pe de rost; copil (dictator? arhanghel?) care tocmai ia în stăpânire o lume. În istoria mea personală a teatrului, sunt puține momente care să arate dosul lumii cu o clarviziune așa de tăioasă, care să doară atât de mult spectatorului (între celelalte, transformarea jocului pe scenă în lătrat în *De ce avem nevoie de teatru,* de Timberlake Wertenbaker, regia lui Andrei Șerban, de la Naționala din București; aria de operă cântată ceremonios la întrunirea funerară a celor doi îndrăgostiți în *Romeo și Julieta*, regia lui Bocsárdi László, sau *Godot*-ul lui Tompa Gábor de la Sfântu Gheorghe, de la început până la sfârșit).
Citirea-(re)citare care dezarticulează, dezmembrează. Actorii care-i dau versurile, răs-citate, ale monologului, direct în gura lui Hamlet, cu o ușoară notă de teamă și neîncredere.
Intensitatea jocului pe scenă. Intensitatea lumii pusă în scenă. Într-unul dintre spectacole (le-am revăzut timp de trei ani), la scena unde Hamlet îl surprinde pe Claudius și-i ține un cuțit la beregată, Hamlet-Sorin Leoveanu chiar l-a tăiat pe Claudius-Bogdán Zsolt, până la sânge, în timp ce acesta recită Credo. Momente de adevăr halucinant." *(Erika Mihálycsa – asistent universitar, UBB, Cluj-Napoca)*

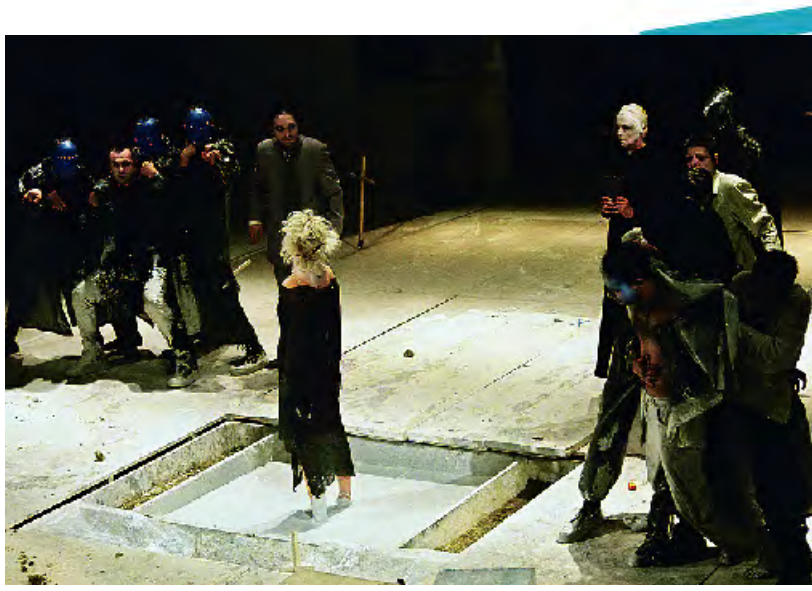
„Când am văzut *Hamlet* în regia lui Vlad Mugur, în cadrul Festivalului Național de Teatru de la București, cred că în 2001, mi-am dat seama ce rol important poate avea teatrul în viața oamenilor.
Nu este doar artă, ci un mod de a trăi. Sala Teatrului Național era arhiplină și am simțit cum, pe parcursul derulării spectacolului, oamenii din sală au început să pulseze împreună, să respire împreună și eram toți, actori și spectatori, un «tot». Energiile care se declanșaseră în sală erau înfiorătoare, dar, în același timp, dureros de plăcute. Impactul spectacolului a fost extraordinar și foarte puternic. În final aveai senzația că nimeni nu mai respiră și a fost un moment de tăcere profundă; apoi s-au auzit aplauzele care veneau una în completarea celeilalte încet și sacadat, apoi tot mai repede (parcă era un marș bine organizat în cinstea spectacolului morții), iar apoi aplauzele s-au transformat în ropot și cred că au durat minim o jumătate de oră. Cred că atunci am început să apreciez cu adevărat munca artiștilor, în special a oamenilor de teatru."
(Muriel Manea – studentă, UBB, Cluj Napoca)

„Eram în gimnaziu când a avut loc premiera la *Hamlet*. Cum nu citisem încă textul original, pentru mine nu era *Hamlet*-ul lui Shakespeare, ci *Hamlet*-ul lui Mugur. L-am simțit ca pe un spectacol obsesiv și convingător pentru noi, cei din public. Cred că aș putea să îl reconstruiesc în minte scenă cu scenă. Mă bucur de orice filmare, fie ea bună sau proastă, pentru că mă uit din nostalgie; oricum, filmarea (oricât de performantă ar fi) nu poate să transmită energia pe care o degaja spectacolul live. Sau probabil poate, dar în mică măsură. Rămâne, cu toate acestea, un exercițiu obligatoriu pentru a putea înțelege traseul spectacologiei românești și singura posibilitate de a te reîntâlni cu un spectacol unic."
(Alexandra Felszegi – studentă, UBB, Cluj-Napoca)

„*Hamlet*-ul lui Vlad Mugur a fost prima mea întâlnire cu Teatrul Național din Cluj – un început în forță și despre forță. A devenit aproape un truism să spui că fiecare vizionare este la fel de puternică; *Hamlet*-ul de acum (al înregistrărilor, al proiecțiilor) nu își pierde din impact, ci poate din posibilitatea reinventării. Chiar și așa, nu pleci fără a-i spune: «For this relief much thanks.»" *(Elena Voj – doctorand, UBB, Cluj-Napoca)*

Un material realizat de Eugen WOHL

Fotók: Nicu Cherciu



Negustătorul din Veneția – o „comedie“ de actualitate

Spectacolul lui Egon Savin, montat la Teatrul Dramatic Iugoslav din Belgrad, poate fi considerat un pariu câștigat. Nu puține sunt riscurile pe care regizorul și le-a asumat atunci când a optat pentru acest text shakespearian, iar rezultatul este un spectacol complex care reușește să descrețească frunțile și celor mai retinceți dintre spectatori. Munca regizorului s-a axat pe fixarea mai multor paliere de interpretare, astfel încât produsul final nu va putea lăsa indiferent pe nici unul dintre cei prezenți în sală. Lumea pe care o conturează spectacolul se situează voit la limita dintre comic și dramatic, dintre tipologie și general uman.

Aparent, prin construcția „trompe l'oeil“ a decorului (Miodrag Tabački), prin atmosfera anilor '30 sugerată de costume (Kristina Ignjatović), receptorul este introdus în ambianța comediilor bulevardiere. Sugestia este întărită de inserturile de comic situațional, de personaj (Portia este jucată în travesti, apare un cuplu de personaje gay pe post de *raisonneuri*, iar majoritatea personajelor sunt îngroșate caricatural atât prin costume și machiaj, cât și prin interpretare) și prin cel de limbaj (gravitatea discursului este contrazisă de comicul gesturilor sau de modalitatea de conturare a contextului scenic). Privitorului i se oferă astfel ocazia de a se detașa ironic de duritatea textului shakespearian.

Perspectiva regizorală nu rămâne, însă, cantonată doar în parodic, ci reușește să ofere un subtil discurs despre viață, societate, politică, despre fragilitatea relațiilor interumane. Raporturile de putere între personaje (Antonio–Shylock, Bassanio–Portia, Gratiano–Nerrisa, Jessica–Lorenzo) sunt inversate în așa măsură încât să lase să se întrevadă ceea ce este dincolo de mască, dincolo de ceea ce vor ele să pară: Portia (interpretată excepțional în travesti de Dragan Mićanović) deține în permanență controlul asupra iubitului ei Bassanio (Goran Šušljik). Ea îi intuiește intenția ascunsă (aceea de a se îmbogăți), aspect ce o pune pe o poziție de superioritate. De cealaltă parte, Bassanio lui Egon Savin nu va afla niciodată acțiunile ascunse ale soției lui, fapt ce îl va face vulnerabil, un permanent încornorat aflat la cheremul celei pe care intenționa să o „cucerească“. Același lucru se întâmplă și în cuplul de adjuvanți Gratiano–Nerrisa (Nebojša Milovanović, Andjelika Simić).

Relația dintre Antonio (Irfan Mensur) și Shylock (Voja Brajović) nu mai este nici ea clar definită: „bunul“ Antonio nu se va da înlături de la a-și îngenunchia dușmanul atunci când i se oferă șansa, iar Shylock, cămătarul, capătă puternice valențe tragice. El este un proscris, nedreptățit de cel pe care l-a ajutat și înșelat de propria fiică. Tot ce își dorește este dreptatea, iar pentru asta este în stare de orice.

Cuplul Jessica–Lorenzo (Tanja Pjevac, Srdjan Timarov) nu păstrează nimic din povestea de dragoste pe care, aparent, o trăiesc. Faptul că, printr-o răsturnare favorabilă a evenimentelor, ei devin moștenitorii averii lui Shylock nu schimbă cu nimic trădarea Jessicăi față de tatăl ei. Finalul spectacolului o prezintă pe aceasta purtând masca de clovn de care s-a folosit odinioară pentru a putea fugi alături de iubitul ei Lorenzo. Acum o poartă cu o amară resemnare și având conștiința că, prin lipsa de loialitate față de părintele ei, prin ruperea nesăbuită a legăturilor cu trecutul, și-a pus definitiv viața în mâinile celui despre care credea că o iubește sincer.

Politicul, fără a ocupa un loc central în concepția regizorală, respiră prin porii spectacolului, bântuie viața personajelor și lasă să se întrevadă iminența unui pericol: de la maniera comică în care este prezentată scena procesului lui Antonio, în care figura dogelui Veneției (Miodrag Radovanović) este puternic ridiculizată, până la costumele servitorilor din final care amintesc de uniformele fasciste, spectatorul simte relativa importanță a dramelor individuale înfățișate în raport cu gravitatea loviturilor pe care Istoria se pregătește să le aplice. Lancelot Gobbo (Goran Jevtić), clovnul, servitorul aparent inofensiv, își va arăta adevărata față spre final când comportamentul lui capătă accente dictatoriale. Intuiția regizorală s-a dovedit valabilă și în acest sens: pericolul va lovi de acolo de unde te aștepți cel mai puțin.

Regizorul Egon Savin s-a dovedit un atent cititor și analist al textului shakespearian și a oferit publicului un spectacol reflexiv, de actualitate, un exemplu fin de comic amar contemporan.

Eugen WOHL

Fotók: Nenad Petrović

Portia úrhölgy

*A velencei kalmár*ban egymást érik a radikális, szinte kivétel nélkül jól működő rendezői elgondolások.

Egon Savin az uzsorás és a kalmár történetét a harmincas évekbe helyezi át, aminek következményeként a szerelmi szálnál sokkalta hangsúlyosabbá válik a zsidó-problematika. Shylock itt nem egyértelműen gonosz, bosszúálló, megvetésre méltó uzsorásként jelenik meg. Ő csupán egy hétköznapi zsidó férfi, akit vallási és nemzeti identitása miatt leköpnek, akit kutyának neveznek, akibe belerúgnak, majd ugyanazok az emberek pénztelen napjaikban mézesmázasan hozzá fordulnak.

A zsidóellenesség fényében Shylock igazságszomja elfogadhatóvá válik, véres bosszúvágya azonban nem. Voja Brajović a rendező koncepciójával egy hullámhosszon olyan Shylockot játszik, akit néha sajnálunk, néha elítélünk. Manipulációi, pénzéhsége, kárörvendő mosolya undorral tölt el minket, fájdalma, tehetetlensége, magánya mégis szánalmat ébreszt bennünk.

Voja Brajović játékában, a többi színészéhez hasonlóan, egyaránt előfordulnak az apró és a nagy gesztusok, amelyek tökéletesen kiegészítik egymást.

A teatralitás és a visszafogottság különleges egybeolvadása leginkább a Portiát játszó Dragan Mićanović-nél figyelhető meg. Egon Savin döntése, hogy a gyönyörű Portiát férfivel játszatja, egyenesen telitalálat. Dragan Mićanović a nőies járás, a testtartás, a kényeskedés, az ösztönös, tipikusan női megnyilvánulások enyhe eltúlzásával építi fel az ellenállhatatlan nő figuráját, akiért a messzi földről udvarolni jött urak szíve őrülten dobog.

A rendező furfangjának és a színész tehetségének összjátéka a bírósági jelenetben válik igazán ritka kinccsé: a férfi játszta nő férfit játszik. Ezt azonban nem a köztes, női fázis elkerülésével, hanem abból kiindulva teszi. A kétszeri nemcsere apró játéklehetőségek egész sorát nyújtja a színésznek, amelyeket ő szemet gyönyörködtetően ki is használ. A bíró folyamatosan figyel mozgására, hangjára, nehogy elárulja női mivoltát. Ennek ellenére Portia néhány jellegzetes gesztusa befurakodik a bíró viselkedésébe, ami különleges feszültséget és komikus helyzeteket szül.

A Dragan Mićanović–Portia–Balthasar hármasban azonban nem csak a nő hat a férfira. Fordítva is működik a dolog. Portia itt nem szende szűz, aki vakon követi apja kérőkre vonatkozó utasításait. Pontosan tudja, hogy kire vágyik, és céltudatosan meg is tesz mindent akarata beteljesüléséért. Apja kérését semmibe véve, fejbillenésekkel és kéznyújtásokkal mutatja Bassanio számára az utat a rézládikóhoz.

Övé lesz tehát Portia keze, Antonio is megszabadul a zálogtól, ez azonban édeskevés a szent békéhez és az örök boldogsághoz. Portiának ugyanis szemet szúr Bassanio és Antonio barátsága. Egon Savin ebben az esetben is kissé máshová helyezi a hangsúlyokat. Shakespeare színművében a két férfi egymás iránti vonzódása csak sejtetett és nem áll Portia és Bassanio boldogságának útjába. Az előadásban azonban a homoszexuális viszony több jelenetben is egyértelműen megjelenik – Antonio és Bassanio búcsújakor az alig látható simogatásokban, a bírósági jelenetnél az ölelésben, az ordításig fajuló szenvedésben. Portia fenyegetve érzi házasságát. Épp ezért nő létére igazi férfi a talpán: a házában tartózkodó, SS-tisztekre emlékeztető katonákkal kiröpíti Antoniót a családi fészekből.

Happy end tehát nincs. Az előadás által bemutatott világban nem is lehet. Itt nincs szent igazságszolgáltatás, hiszen Shylock és Antonio egyaránt büntetésben részesül, noha mindkettejük motivációja érthető. Ebben a környezetben szent szerelem sincs, csak testi vágyakon alapuló vonzalom, homoszexualitás (amely az Antonio–Bassanio viszonyon túl a Salarino–Salanio párosra is jellemző) és hűtlenség.

Ez utóbbi a Jessica és Lorenzo között kivirágzó és elfonnyadó szerelem fekete foltja. A páros történetének jókora részét Miloš Krećković elhagyta, ami sajnos dramaturgiai problémákhoz vezetett. Jessicát, rövidre szabott jelenléte alatt, két szélsőséges élethelyzetben láttatja a rendező. Az első véglet a boldogság: álruhát ölt (nem tudni, miért, épp a francia síró bohóc, Pierrot jelmezét), és a boldog szerelem, a keresztény élet reményében elszökik otthonról. Feladja családját, vallását, identitását. Mindezt azért, hogy kis idő múlva belesodródjon a másik végletbe – férje hűtlenségébe és az identitásválságba. Az egykor megváltást közvetítő álruha maszkja most már igazi gazdára talál Jessicában. Az előadás záróképében a lány arcára illeszti a Pierrot-maszkot. Egykor ál-Pierrotként rohant megváltása felé, amely börtönné válva valódi síró bohócot faragott belőle.

Egon Savin előadása nem csupán Jessicát láttatja fogolyként: Shylock zsidóságának foglya, többen homoszexualitásuk rabjai, néhányan pedig a pénz megrögzöttjei. Portia az egyetlen figura, aki mindezek fölé emelkedik. Közvetlen vagy közvetett módon mindenki úgy táncol, ahogy ő fütyül, azaz csenget. Portia dominálja a történetet, Dragan Mićanović pedig magát az előadást.

Ez *A velencei kalmár* hangsúlyosan színészközpontú előadás, szerény látvánnyal és ritkán megszólaló, egyszerű zenével. A látvány a Dózse palota környékét ábrázoló díszletfalra, a helyszínváltásokat jelző zöld fényre, illetve kosztümjeivel az egyszerű, részben a harmincas évekre (Antonio, Bassanio, Shylock, udvarhölgyek), részben a reneszánszra emlékeztető jelmezekre támaszkodik (Lorenzo, Gratiano és Salarino a szöktetés éjszakáján, Dózse, bíró, írnok). Így hát a nagy feladat, amely a kissé kényes játékmódból eredően veszélyes is lehet, a színészeké. Ők pedig megoldják: egyesek visszafogottabban, mások feltűnőbben, a Portiát játszó Dragan Mićanović pedig úgy, hogy jelenlétének minden pillanata élményszámba megy.

MÁRTON Imola

Into the Abyss

entering the world of Witold GOMBROWICZ

Polish actor and director Tadeusz Bradecki, formally of the Stary Theatre of Krakow, and currently the chief director of the Silesian Theatre in Katowice, was with us in Cluj for several days of the 17th UTE festival. Over a period of five days, he and several of the younger actors and director Attila Keresztes from the Hungarian Theatre of Cluj, as well as actor David Luque and director Fefa Noia from UTE member Teatro de La Abadía in Madrid, participated in a workshop titled *Gombrowicz: the form which keeps shaping us*. Their intent was to work as a group to explore some of Polish writer and dramatist Witold Gombrowicz's more important play texts and ideas.

The group focused on two Gombrowicz plays, *Ivona, Princess of Burgundy* and *Operetta*, the first and last dramatic pieces written by the author. The process began, say directors Fefa Noia and Attila Keresztes, with an analysis of selected scenes from each text as introductions into the complete plays. "Tadeusz," says Attila, "gave us some cues for the entire plays and for Gombrowicz's works as a whole. One very important cue, for example, was the functionality of Gombrowicz's characters – that the king *has* to be a king or the fashion dictator *has* to be a fashion dictator, because otherwise he simply doesn't exist in this kind of genre." "Tadeusz orientated the work towards the treatment of the plot through forms," adds Fefa, "and the importance of forms in Gombrowicz's work – the physical form and the attitude of each figure, their form defined in relationship with the form of the others, the form of the space. I felt this perspective gave us the necessary tool to really understand the texts and work with them."

After this introductory work, Tadeusz, Fefa, and Attila each chose a section or scene from either of the two plays and each began working separately with the actors over the next few days. "I chose an entire act," says Attila, "because I am a workaholic. But also, because I wanted to work on something more complete, not just a fragment. What was fantastic was that even though the time was so short, the actors managed to learn the text almost perfectly – this is a miracle. The time was so compressed, yet we succeeded in putting something together in only seven hours, which is incredible." As Attila opted to work on a complete act from *Ivona, Princess of Burgundy*, both Fefa and Tadeusz settled on selections from *Operetta*.

"An especially interesting and repeated idea for me in Gombrowicz," Fefa says, "is how one person is trying to just let herself/himself be herself/himself and the rest of the characters won't allow this option because they don't allow it for themselves either. And the way that people won't let someone be silent because they feel they have to speak all the time. Or they way people deny another person's fears because they cannot bear their own. I love the way Gombrowicz shows this reality and the question that lies beneath it: why do people have to speak and avoid their fears? Who is it that makes us behave this way? And the answer is, no one. It's just us."

Operetta, Gombrowicz's parody of the traditional operetta form which took him over 20 years to write, takes place in a mythical kingdom (which the workshop participants decided was not unlike the nearby village of Florești). In *Operetta*, Gombrowicz uses the basic oppositional metaphor of dressed versus undressed, clothed versus naked, dress signifying convention, the form which suppresses us while it places us in a social context. Nakedness, meanwhile, represents freshness, youth, spontaneity, unfettered creativity. Despite the obvious external forms of the play, the philosophical context of the question is quite heavy, said Tadeusz.

"*Operetta* is a very complex play," agrees Attila, "but because it's so formal, it is easier, in a way, than *Ivona*. In *Ivona*, for me the psychological content is more interesting and the characters are more developed. In Gombrowicz there is always this theme of opposition, and I tried with *Ivona* to establish this opposition very clearly. You have Ivona and the others, and this is a conflict in itself. Ivona is a very live character, while the others are trapped in these structures and conventions."

The workshop exercise concluded with a presentation of the three excerpts in the theatre's new studio space on November 27th. Introducing the event, Tadeusz emphasised that what the audience was about to see were unfinished pieces, process rather than product. There had been no time to be precise about the texts, merely to touch them. Nonetheless, the audience was enthusiastic about the result and seemed to enjoy the privilege of sitting in on an unusual exercise.

"Gombrowicz's material is like a deep abyss," says Fefa. "We barely had time to become familiar with it together. Now it would be nice to go deeper into the abyss."

"It is always a nice surprise," she goes on, "to meet people that wake up early and stay up late, searching with their minds and bodies and with all their energy and not knowing what they will find. It was a beautiful gift to get to know, even for five days, such a group of actors with so much energy and talent, so many skills and human qualities. Such wonderful and committed people."

Ailisha O'SULLIVAN

Theatre on the Margins

Tadeusz BRADECKI at the Festival Café

Tadeusz Bradecki, the chief director of the Silesian Theatre in Katowice, spoke in open conversation with Gábor Tompa and András Visky at the Festival Café on November 23rd. Following are excerpts from the discussion.

On the Silesian Theatre in Katowice: "We are a hard working theatre like yours. It's quite a decent theatre in a most industrial, southern part of Poland. ... It's an important theatre but decidedly away from the mainstream of Polish theatre... For me, who spent a quarter century in the Stary Theatre of Krakow, ... to find myself now in Katowice is a change of perspective, but also a very pleasant one because I was born in this Silesian region, so coming back after 35 years is quite an interesting feeling. Last year, the first show I directed in Katowice was the first show ever done in the Silesian dialect on the Katowice stage. ... Silesia is ... half-Polish, half-German and one third Czech – an incredible mixture of cultures ..."

On changes in Polish theatre in the last 20 or 30 years: "It's quite possible that I'm the right person to be asked this question because I'm 53 years old and when I started as an actor at the Stary Theatre I was just 22. ... And the phenomenon at the Stary Theatre was that for a few decades – the 60's, 70's 80's and 90's – all the big names had the chance to collaborate within the same company. So it was just an unbelievably creative period for the Stary Theatre. ... Yes, the new generation is worth starting but I was proud to defend the tradition and to defend the communication between the generations. It was during my reign when Krzysztof Warlikowski ... made his debut at Stary Theatre. But his debut – we played it only 9 times – it was a flop, not because Krzysztof lacked artistic vision or talents but he wanted to imitate Krystian Lupa ... it took some time for him to find his own way of doing theatre, but even the example of Krzysztof Warlikowski debuting in the middle of the 90's with a relative flop shows how eager that new generation was ... to be better than their masters, to surpass their masters. And of course this is a very personal view of mine. The last ten years of Polish theatre is a crazy, sometimes interesting, very often quite shameful race of the young generation to surpass the past. ... I am afraid that in Polish theatre today the connection between the tradition and the present has been unwisely, stupidly broken. I'm only hoping this is just a period we have to go through, that somehow soon this equilibrium between the tradition and the novelty will get back to a more rational, level way."

On the impact of Polish theatre on the European theatre: "I know the Polish theatre had some influence in Europe, but let's put it in perspective. It was not as if in my younger years when I was studying at the theatre school that the names of Kantor of Grotowski were being hailed in Poland – not at all. Kantor and Grotowski were two strange freaks working on the margins. Who cared about Grotowski? Who cared about Kantor? ... Before the world success of *The Dead Class*, Kantor was just one of many Krakovian freaks doing his strange theatre in little clubs here or there. Before the world success of Grotowski's *The Constant Prince*, Grotowski was just one of many freak directors doing something there. It was only in the 80's when Kantor and Grotowski became the authorities ..."

On the possibility of doing tragedy in theatre today: "... although I've directed maybe 80 plays in my 30 years of work, I've never dared to do a Greek tragedy. I simply didn't have the courage to do it and observed with great interest every attempt to do it. ... I prefer to deal with the so called problematic plays, where the high and the low meet or where the fun and the tears can be perceived and mixed together. ... Józef Szajna was in his 60's before he became nationally known and was closely connected with the Katowice theatre. He's done something like maybe 12 or 15 shows there. And Józef Szajna was during the war a prisoner at the Auschwitz concentration camp. On November 11th, a few days ago, we had a special ceremony in our theatre on the celebration

of the national day of the so-called Christian Association of the former Auschwitz lager prisoners. We gave them the stage and in the evening 10 former prisoners, all aged around 85, 87, ... gave a 5–10 minute short recollection. ... I was sitting there, and coming back to tragedy – how to talk about tragedy, how to talk about tragedy after Auschwitz – this is the eternal question."

A. O'S.

Fotók: Ștefana Lăpădat

Trei surori în căutarea unui Tată

Fotók: Biró István

Un salon mic burghez. Alternanță de alb, negru, roșu. În mijloc un manechin supradimensionat îmbrăcat în uniformă militară, sugestie a figurii paterne care domină spațiul chiar și după moarte. La picioarele lui se așează trei femei dorind parcă să recreeze o poză de familie. Acestea sunt surorile – Olga, Maşa, Irina – în viziunea lui Gábor Tompa, iar imaginea este reprezentativă pentru viziunea de ansamblu asupra universului spectacolului. Avem în față traseul căutării unui refugiu care să facă posibilă supraviețuirea, al unei instanțe care, asemeni Tatălui, să ofere siguranță.

Pentru cele trei surori imaginea tatălui, care le-a crescut singur și le-a dat o educație aleasă, se suprapune peste cea a unei protector divin, iar dispariția lui a cauzat o stare de dezechilibru în acest univers. Cel ce-ar fi trebuit să-i ia locul, fiul Andrei Prozorov (interpretat de András Hatházi), este o copie palidă a tatălui. El este primul în care surorile își pun speranța, deoarece el urmează să devină profesor universitar și împreună să plece spre mult râvnita Moscovă. Căsătoria eșuată cu Natalia (Tünde Skovrán / Enikő Györgyjakab), refugiul în alcool și jocuri de noroc, înseamnă nu doar decăderea propriei persoane, ci năruirea oricăror speranțe pentru surorile lui.

Spectacolul mizează pe opoziția tranșantă dintre fragilitatea feminină a surorilor și caricaturalul personajelor masculine care le înconjoară. Maşa (Imola Kézdi) este soția lui Kuligin (Iván Dengyel), un ins ridicol, lipsit de forță și măcinat de complexe de inferioritate. Distanța dintre omul de la catedră care, după spusele Mașei, inspira teamă și respect și adevăratul lui chip este uriașă. Maşa, îmbrăcată într-un permanent doliu, este conștientă de incapacitatea soțului ei de a-i proteja și întreține visele, iar venirea noului comandant al bateriei, Verșinin (Zsolt Bogdán) capătă proporții mesianice. În el, o Maşa cu sufletul frânt, aproape în pragul dezechilibrului mental, vede salvarea. Iubirea față de el nu este de ordin erotic, de altfel acest tip de iubire nu este caracteristic niciuneia dintre surori, ci este mai degrabă o venerație împletită cu respect. Verșinin este urcat pe piedestalul pe care cândva stătea tatăl și pe care, în naivitatea tinereții, l-a urcat pe Kuligin. Nu va trece mult și acest „arhanghel“ își va arăta slăbiciunile de muritor, anulând definitiv orice speranță a Mașei de mântuire.

Olga (Andrea Kali) este un personaj resemnat, situat dincolo de dramă. Este poate cea mai conștientă de degradarea spirituală, căci despre asta este vorba, la care sunt condamnate cele trei. Lumea concretă, căreia i se opune o atât de idealizată Moscovă, a afectat-o cel mai tare, dându-i o luciditate care împiedică visarea. Omologul ei masculin ar fi bătrânul doctor militar Cebutikin (Iván Dengyel), bătrân și alcoolic, ridicol prin târziile procese de conștiință legate de eșecurile, personale și profesionale, din timpul vieții. Și el, asemeni celorlalți, este o pseudo-instanță, un vindecător fără putere.

Spectacolul pare a se centra pe mezina familiei, Irina (interpretată de actrița Hilda Péter). Pentru ea, încă naivă și pe deplin visătoare (a fost prima care a avut curajul să renunțe la haina de doliu și să îmbrace albul, simbol al înnoirii), tot ceea ce se întâmplă în jur este o lecție dureroasă de acceptare a unei realități „lipsite de poezie“. Opțiunea de a se căsători cu Tuzenbach (Balázs Bodolai), o marionetă în mâinile ei, nu va fi o salvare, ci primul dintr-un lung șir de compromisuri care vor face posibilă supraviețuirea.

Ironia regizorală se apropie pe alocuri de intențiile „comice“ cehoviene. Toată această căutare a unor repere existențiale, traduse în plan concret în căutarea unui substitut patern, e imposibilă chiar în mijlocul unui spațiu „invadat“ de forța armată. Soldații și ofițerii lui Tompa Gábor aduc mai degrabă a fanfară de circ, decât a autorități oficiale, iar râsul detașat al privitorilor vizează tocmai caraghiosul acestor personaje pentru care forța morală nu este altceva decât o poză. Singurele drame autentice rămân cele ale surorilor, iar impactul este cu atât mai puternic cu cât este evident faptul că suferința lor nu-și poate găsi ecou în nici unul dintre cei care le înconjoară... eventual în spectatori.

Eugen WOHL

Fedotyik testet ölt
– MOLNÁR Leventére közelítünk

A Fedotyik Galéria elnevezésű Fesztivál Café-s programpont keretén belül Molnár Leventére (alias Kecskére) figyelhettünk, aki a *Három nővér* próbáin nemcsak színészként volt jelen, hanem fényképezett is. Egy csehovi szereplő, a fényképeket készítő Fedotyik révén kapcsolódott össze ez a két tevékenység. A képeket szerzőjük rendszeresen körbeküldte a kollégáinak. Ez a szűk kör tágabbá vált a Fesztivál Caféban, amikor a képek nyilvános vetítésére került sor. A vetítés alatt Selyem Zsuzsa beszélgetett az alkotóval. Utána pedig én…

Említetted, hogy a színpadi fotózás érdekel.

Igen, ez tud számomra izgalmas lenni.

Mennyire fontos szerinted, hogy egy színpadi fotós színházi ember legyen?

Nem hiszem, hogy egy fotósnak, ahhoz, hogy színházi fotókat készítsen, színházi kötődései kell legyenek. Én ellenben előnynek érzem azt, hogy színházi emberként közelíthetek a színpadi fényképezéshez. Ugyanakkor nem győzöm eléggé hangsúlyozni, hogy érdekel, izgat a dolog, de nem vagyok fotós.

Kik a kedvenc fényképészeid?

Azok közül, akik előadást fotóztak, éppen Biró Istinek vagyunk a kiállításán. Van egy Rudolf István nevű fiatalember, aki még nagyon jó érzékkel készít színházi fotókat, illetve volt egy högy, aki *A vadásztársaság*ot fényképezte, Mihaela Marin, ő is el tudja velem hitetni, hogy színházi fotókat készít.

Ha jól értettem, a *Három nővér*en kívül nem nagyon volt alkalmad próbafolyamatokon fotózni.

Nem. Főleg színpadon nem. Olyan próbálkozás volt, hogy kollégákat próbák alatt, olvasópróbák alatt, magánéletben, próbák szünetében, előadások szünetében fényképeztem.

A *Három nővér*-előadásban jó néhányszor elkattan a gép. Ilyenkor tényleg készülnek képek?

Van úgy, hogy igen, amikor azt a gépet használom, amivel fényképezni szoktam – és van úgy, hogy nem, mert van egy kellékgép is.

Születtek érdekes dolgok a véletlenből?

Elég rossz fotók készülnek… ☺ Ez a Fedotyikos fotózás egy folyamat, amit lezártam. Megpróbáltam ennek egy formát adni. Fedotyiknak lett például e-mail címe, felkerült a YouTube-ra Fedotyik néven, lett egy Picasa albuma, hogy ha már csináljuk, akkor Fedotyik igenis létezzen. Naponta szét lettek küldve a képek, mert ha már foglalkozunk ilyesmivel, akkor osszuk meg azokkal, akikkel ezek a fényképek készülnek. Vannak olyan képek, amik nem kerültek bele a különböző albumokba, mert úgy ítéltem meg, hogy másról szól a kép, mint amit én nyilvánosságra akartam hozni. Van olyan mappa, ahol százötven fotó van. A végén meg oda jutottam, hogy feltettem négy fotót egy albumba, nem azért, mert nem készült volna el a többi száznegyvenhat, hanem mert egyre inkább igényessé váltam, nem nyúltam bele annyira a képekbe primitív módon, mint az elején, mert hatalmába kerített egy ilyen érdeklődés, mint a fényképezés.

A próbákon készült fényképek közül melyek állnak hozzád közelebb?

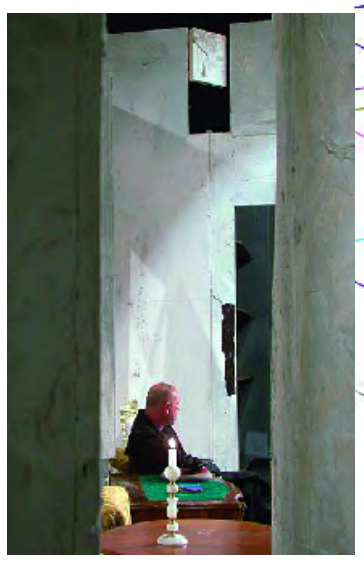
Van olyan kép, amit a hangulata miatt szeretek, van olyan, amit a kollégám miatt, van olyan, amit a színész miatt, van olyan, amit a helyzet miatt. Azt hiszem, ezzel körbe is jártuk a kérdést.

Láttam, hogy a fesztivál bizonyos programjain is fényképeztél. Milyen más témák érdekelnek a színházon kívül? Említetted a beszélgetésen, hogy parkban szoktál fényképezni...

Vannak hétvégék, amikor kimegyek, és meghatódom attól, hogy emberek egy kézfogásban egy életet hogy tudnak megjeleníteni. Van olyan, amikor egy

széklábat fotózok három órán keresztül, mert úgy érzem, hogy akar valamit mondani. Ez a tevékenység nevezhető öncélúnak is, de nem tudom, hogy mi az, ami nem öncélú…

Mióta fotózol?



Már a középiskolában érdekelt. Akkor, azt hiszem, sokkal jobban izgatott az előhívás, rengeteg időt töltöttünk laborban. Volt egy tanárom, aki ezzel foglalkozott, nem hihetetlenül behatóan, de vele a fényképezés környékén jártunk. Azért nem mondom, hogy fotózás, mert fényképezés és fotózás között különbséget látok. Én fényképezek. A fotózás mint olyan önálló művészet, külön szakma, teljes embert, tudást igényel. Az én oldalamon nincs más, mint a lelkesedés. Nem tagadom, hogy igenis amatőr fényképész vagyok. Más halászik, én pedig fényképezek, ez körülbelül ennyit jelent.

BERTÓTI Johanna

Mihai **MĂNIUȚIU**

Kis játékok, nagy játékok*

– Nem azért, mintha csodálnám, mert nem csodálom őket – szabadkozik a sintér. – De tudni akarom, mitől működnek, vajon miféle elv alapján, ha már egyszer megelőznek minket is valami módon.
– Ne szédíts! Hogy is előznének meg? Hiszen ezek mechanikus babák, zsinórokkal, motorokkal, elemekkel...
– Pontosan. Nagyon kezdetleges modellek, szóval majdnem olyanok, mint mi, még azelőtt, hogy önállóak lettünk volna. Ezekben az antik gépezetekben ott a festmény vázlata, és a vázlatban nem rejtőzik el a vezérelv – sem a működésben, sem az önállóság látszatában. Más szavakkal, a vázlat átlátható, a festmény homályos és tévútra visz.
– Mi vagyunk a festmény, és ők a vázlat?
– Kezded kapiskálni. Légy résen, és tanulmányozd őket nagy figyelemmel.
– Nem múzeum ez – kezdek ellenkezni. – Nem tanulni jöttem.
– Ne félj, mindjárt akcióba lépünk. Lesben állunk, vizsgálódunk és a megfelelő pillanatban közbelépünk.
– Nem várok és nem állok lesben egyetlen minutát se. Bejöttünk egy üzletbe, és kész. Miért viselkedsz úgy, mint egy cselszövő?
A sintér minden rágás nélkül nyel le egy marék mustármagot. Nekem is odanyújtja a félig üres üveget.
– Vegyél néhány szemet, vegyél akár többet is.
Az éhségen nem segít, de tűnik tőle a félelem és a légszomj. Nem látod, hogy izzadsz? Elvégre nem törtünk be. Vásárolgatunk, nézegetjük az árut, nem követünk el bűncselekményt, eddig még minden teljesen legális...
Körülöttünk a gyerekeknek és felnőtteknek készült rengeteg játék. Az egyik oldalon, fegyelmezett sorokban, az intelligens játékok, uniformisban vagy zárt csomagolásban, a másik oldalon, kisebb felfordulásban – törpék, gnómok, vámpírok, felhúzható babák. Mindegyikhez van kulcs, gomb, elemek, de egyiket sem szabad megérinteni. A sintér a címkéket olvassa, a használati utasítást szótagolja. Felhorkan:
– Remélem, észrevetted, hogy úgy állnak itt, mint egy csatatéren...
– Látom, hogy épp ellenkezőleg, ár szerint rakták sorba őket, és úgy, hogy minél kisebb helyet foglaljanak.
A sintér rámkacsint.
– Ez a csatatér, hogy egészen biztos legyél, csata utáni tájon helyezkedik el.
Számhoz emelem a befőttesüveget és egy becsületes adag mustármagot gurítok le a torkomon.
– Ígérd meg, hogy nem indítasz be egyszerre több játékot. Különben bábeli lesz a zűrzavar.
– Nem az én hibám, hogy ennyi harcias és iszonytató játékot pakoltak ide. Aranyosabb dolgokat is iderakhattak volna. Habár, lássuk be, az aranyos és békés dolgok alaposan eltakarnák magát az elvet...
– Börtönbe jutunk – suttogom. – Ez már több a soknál. Kevés a vásárló. Az eladók emlékeznek majd ránk. Előbb-utóbb úgyis kiszúrnak minket. Ha szándékodban áll kárt okozni, én inkább gyorsan olajra lépek. Ez a sok apróság együtt olyan drága, mint egy transzatlanti.
– Ez tanulmányút – mondja a sintér. – Ráadásul ingerelni fogja.
– Kicsodát?
– Ne tégy úgy, mintha nem értenéd!
Eltelik néhány másodperc, amíg kitisztul a képlet.
– Hinni akarom, azt akarom hinni teljes szívemből, hogy nem beszélsz komolyan...
– De bizony, Róla beszélek!
– Istenem!
– Kedvemre volna, hogy ezentúl kódoltabban beszéljünk Róla, lehetőleg csak utalásokkal...
– El vagy csúszva. Amiben nincsen semmi új.
Az újdonság abban áll, hogy ha e pillanattól fogva tovább követlek, akkor a statisztikákban, népszámlálástól függetlenül, csak mi ketten foglaljuk el az oligofrén rubrikát, az elsőtől az utolsóig. Egészen bekattantál!
– Ez dialektikus oktatási akció – folytatja a sintér teljes nyugalommal. – Mert nézd csak, ezt fogja mondani Az: itt vagyok nekik én, ők pedig, mint két hülye, divatjamúlt, antik játékokkal játszanak... Odajön hozzánk, vagyis ezt fogja mondani: Miért játszotok és miért szórakoztok ennyire alacsony szintű elveken, mikor van egy olyan elv, mint Én? Én vagyok az agyament bolond és az eszes bolond is. De ti csak mentek a saját fejetek után, zsinóron rángatott bábokra vágytok, kulcsokra és gépezetekre." Egészen biztos, hogy nem fogja ezt pont így, egyenesen a szemünkbe vágni, de tesz majd róla, hogy tükröződve megmutassa a féltékenységét és haragját. Ha nem sikerül a manőver, két legyet ütünk egy csapásra: a legmagasabb elvet látjuk működés közben, és azt is: krízishelyzetekben miként reagálnak az alapelvek, melyeket most a függetlenség illúziója rejt előlünk. A megoldás zseniális. Ezért tehát elismerem, hogy rokon az oligofréniával.
– Most, hogy már elmondtad, elmentem, agyő, kint várlak az utcán.
– Maradj! – szól a sintér izgatottan. – Szükségem van rád. Legalább egy kis diverzióhoz. Nyomd be te a konnektorba legalább az egyszerűbbeket, szédítsük meg az eladókat, hogy a többit már ne legyen idejük leállítani, mert majd azokban nyilvánul meg az alsó lényegek alapelve.

Tétovázom, tenyerem izzad, reszket a térdem.
A csábítás, bármennyire is abszurd, erős és rohamosan növekszik.
– Még adj néhány mustármagot.
Kiürítem az üveget, fulladozom, izzadok. A sintér finoman háton vereget.
– Bátorság! Számításaim szerint az indítástól számított tizenöt-húsz másodpercen belül a zűrzavar akkora méreteket ölt, hogy magától is működni fog. Figyeld a vészkijáratot. Ha eldurvul a helyzet, ott húzd el a csíkot.
– Figyelmeztetlek – mondom rettegve és kételyekkel telten –, hogy csak a veszélytelen bábokat indítom el.
– Rendben – mondja a sintér –, de minél többet.
– Nem tudom, tényleg...
A sintér végignyalja minden ujjbegyét, csettint egyet és így szól:
– Most pedig jelöljük meg a gépeket a mi jelünkkel. Ismertessük el, igazoljuk magunkat!
Nem tudom, tényleg... nem tudom, tényleg... nem tudom, tényleg... és egyszer csak ott nyomogatom a gombokat, rángatom a fa és nikkel karmantyúkat, kulcsokat csavarok a kábelek közé gabalyodva, a zuhanó polcok között, mint egy automata, a beindított automaták bekerítenek jobbról, balról, és kicsit későn veszem észre, hogy az összes uniformisba és zárt csomagolásba rakott baba dobogva, csúszva felém közeledik. Egy sziréna, kettő, öt, tíz kezd el visítani, vijjogni, hallom a bolt többi vevőjét, sikítanak a zűrzavarban, felrobbannak az égők, rövidzárlatok jönnek, ütközések. Összegyűrnek és megpörgetnek egy repesz-folyosón, amelyik csak ér, és húznak és tépnek egy üregekből és dudorokból álló labirintus mélyén. Elvesztem az eszméletem, de mégsem, átvágok, ugyanabban vagy egy másik folyosón ébredek fel, igen, igen, ez már egy másik, nincsenek fények, de hallani a szirénákat és a kavarodást, az egyik oldalról, és valahonnan fentről; kék pislogás, a biztonsági égő... Lassan-lassan magamhoz térek, tele vagyok dudorokkal, véraláfutással és fekszem a vészkijárat keskeny fordulóján. Nyögdécselek... nem tudom, tényleg... nem tudom, tényleg... lábra állok és ereszkedem és ereszkedem és ereszkedem és sántítva káromkodom. Leérek az alagsorba, a parkolóba, ahonnan újabb lépcsőkön futok cikk-cakkban, és kisurranok az utcára.
A bevásárlóközpont elé akkor érkeznek az első tűzoltókocsik, az első mentőautók. Az üzletbe hatoló tűzoltók nem vizes tömlőket cipelnek, hatalmas, alabárd nagyságú csákányokat lóbálnak a fejük fölött. Hirtelen mellém lép a sintér. Végignyalja az ujjbegyeit és csettint egyet, mint egy cselszövő. A ruhája makulátlan. Érzem, hogy megvetem. Ő pedig ujjong:
– Száz százalékig igazolva! A gépezetek nem egyetlen, de két ellentétes, ám nem egészen ellentétes princípiumot tükröznek vissza. Rombolás és önrombolás. Ami ékesen bizonyítja, hogy eredeti modelljeinkből az önfenntartás ösztöne teljesen hiányzott. A sintérnek megvan minden gombja, az ingén és a kabátján is, csokornyakkendője fehéren, foltmentesen és tökéletes egyensúlyban áll az ádámcsutka alatt, cipője orra pedig olyan tiszta, mintha csak egy perccel előbb fényezte volna ki.
Megvetem.
Ohó! – megvetem! – megvetem! – megvetem! – megvetem! – megvetem!
– És a legfőbb elv? – sziszegem a fogaim között.
– Hááát, döntsd el magad – mondja, és az üzlet felé mutat. Mit tehetnék vele? A féltékenység legkisebb jelét sem mutatja.

(Fordította: KARÁCSONYI Zsolt)

---

* Részlet *A sintér emlékiratai*-ból. In: Mihai Măniuțiu: *A sintér emlékiratai. Scardanelli.* Fordította Karácsonyi Zsolt. AB-ART, Pozsony, 2008.

András VISKY
Nici dinți, nici gingii

lui Mihai Măniuțiu

Amețeala lui Doctor Faustus, când recade printre noi spre-a-și retrăi viața, se cunoaște.

Supremul existent gelos își contractase deja profesioniștii submundani
schimbând tot universul într-un teatru, unde succes nu poate-avea decât regizorul,
tot restu-i secundar și recuzită, căci tot au să sfărâme totul la sfârșitul spectacolului
aplauzele oștilor cerești.

În scenă intră cine e și iese, dispare-n întâmplarea-n care corpuri cerești cuprinse
de o inconștientă fericire horesc în jurul cosmicului pat de nuntă.

De-aici e scos însângerat și lov, împăiat cu vorbe una mai frumoasă decât alta,
care apoi îi ies prin pori, îi năpădesc tot trupul cel fără de păcat, iar din belșugul resturilor
se-nfruptă însuși cu glas mare, supus, până a-și vârî el singur pumnu-n gură.

Turnurile greu previzibile și pline de talent apar târziu, când nu mai sunt nici dinți, nici gingii,
numai ruina, pe iar întunecata, iarăși goala, iarăși flămânda scenă.

(Traducerea Paul DRUMARU)

Originalul a apărut în Visky András: *Gyáva embert szeretsz.* (Poezii.) Jelenkor, 2008.

Mihai MĂNIUȚIU
Riportok

Qui tue son fou meurt sans voix.
Henri Michaux

Riport (2)

a sirályok az ablak virágvázáiból esznek mérgezett
kölesmagocskákat mérgezett halmártásba áztatott
kenyérdarabkákat városi sirályok szemetesládák sirályai
Gumi mama táplálja szereti őket reggelenként
a tömbház ajtaja előtti száz meg száz madár között lépdel

Riport (20)

bamba angyalka egy sírhalom keresztjén
(a kereszten a kamera hosszan időz)

a hangsávról kuncogások meg ehhez hasonlók hallatszanak

pietà rondanini
őrült futása közben az angyalka elhagyja mellénye összes rojtját

Riport (28)

a vakítóan színtelen szalonban
Urunk Istenünk tánclépésekre tanít

Ó Uram ó Uram ó Uram
de jó hogy vagy de jó hogy vagy de jó hogy vagy
miután eltört a karórám
és ellopták sárgaréz karkötőmet
féltem nehogy veled is valami baj történjen

(Fordította VISKY András)

In: Mihai Măniuțiu: *Il rauco suon.* (Poezii.) Editura „Cartea Cărții de Stiință”, Cluj-Napoca, 2006.

Fotók: Ștefana Lăpădat

Mihai MĂNIUȚIU rendező írói énjével, illetve magyarul frissen megjelent prózakötetével – *A sintér emlékiratai, Scardanelli* – ismerkedett az érdeklődő közönség november 30-án este a Fesztivál Caféban. A kötet egyik különlegessége, hogy tartalmazza *A sintér emlékiratai* harmadik részét, amely románul még nem olvasható. A beszélgetéssel egybekötött könyvbemutatót Cristina Modreanu vezette. Jelen volt a kötet fordítója, Karácsonyi Zsolt, aki a *Scardanelli* című kisregény egy részletével bekerült *Az év műfordításai* antológia szerzői közé. Az este folyamán Măniuțiu felolvasott egy részt a *Scardanelli*ből, majd néhány verset is. A szövegek magyar változatait is hallhatta a közönség Karácsonyi Zsolt
és Visky András tolmácsolásában.

B. J.

A Mosaic Events&Travel bemutatja:

ZOOM UP-fest!

Ragadj kamerát és örökítsd meg
az UP-Fest hangulatát!

November 2. és december 13. között
készíts

„Fesztiválváros“

tematikájú fényképet vagy videofelvételt, és nyerj
kétszemélyes utazást Rómába vagy Barcelonába!

Pályázási feltételek:

Felső korhatár: 30 év.

Egyéni vagy közös alkotással is pályázni lehet.

A pályamunkákat a következő formátumban kérjük benyújtani:

– fényképek:
A fényképek készülhetnek analóg és dialóg fényképezőgéppel.
Formátum: jpg, minimális méret: 3–5 megapixel)
Az elkészült digitális fotókat CD-n kérjük leadni, míg az analóg képeket 13 × 18-as méretben papíron.

– rövidfilmek:
A rövidfilmek legfeljebb 1 perc hosszúságúak lehetnek. A pályaművet elküldheted e-mailben tömörített mpeg, avi vagy mov fájlként, vagy benyújthatod cd-n.

Határidő: a pályamunkákat **december 15**-ig, elektronikus formában kérjük eljuttatni a Kolozsvári Állami Magyar Színház marketing-irodájába:
e-mailben a referent@huntheater.ro e-mail-címre, vagy személyesen az E. Isac u. 22. szám alá.

A pályamunkákat egy háromfős zsűri fogja elbírálni, eredményhirdetés és ünnepélyes díjátadás: **december 19**-én a Fesztivál Caféban (Shadow kávézó, Vasile Goldiș u. 1. szám).

Mosaic Events&Travel
Agenţie de turism şi bilete de avion

BUSINESS TRAVEL
INCENTIVES
TEAMBUILDING
CONFERENCES
CONGRESSES
VACATIONS

Cluj-Napoca, str. Avram Iancu nr. 27, Tel.: +40-364-804444,
ioana.sfarlea@mosaic.ro, office@mosaic.ro
www.mosaic.ro

Köszönjük a kolozsvári Polgármesteri Hivatal Turisztikai Információs Központjának az önkéntesek segítségét és az információs anyagokat.

Redactor: ZSIGMOND Andrea
Design: Timotei NĂDĂȘAN
Pregătire tipografică: JANITSEK Lenke
Coordinator proiect: BIRÓ Eszter
Identitate vizuală a festivalului: TÖRÖK Tihamér
Tipar: Compania de Producție Tipografică Cluj-Napoca
(tel.: 0264-407823)

Főtámogatók | Finanțatori:

Az Európai Színházi Unió támogatói |
Uniunea Teatrelor din Europa este finanțat de:

Főszponzor | Sponsor principal:

Szponzorok | Sponsori:

Partnerek | Parteneri:

Médiapartnerek | Parteneri media: