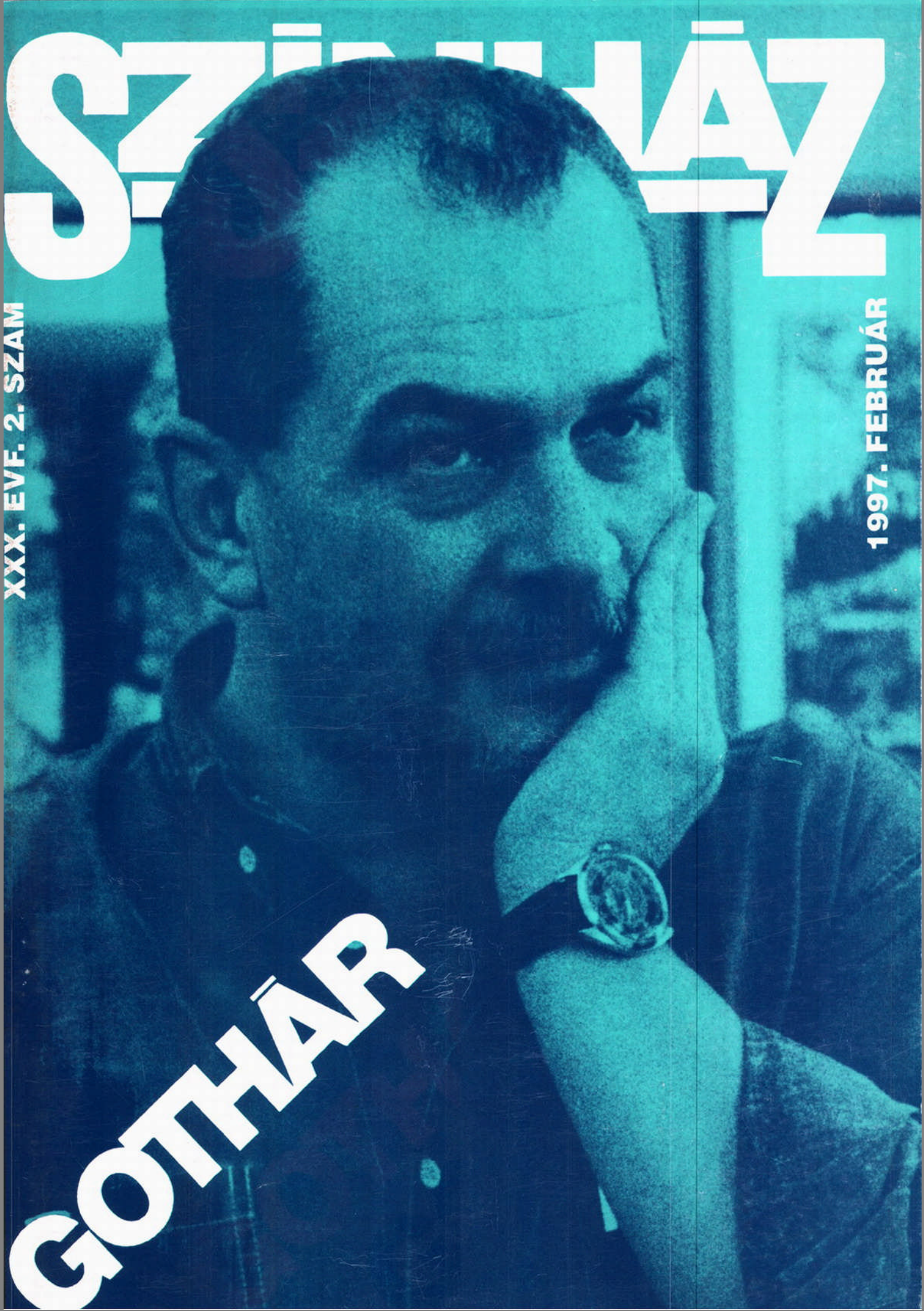
SZÍNHÁZ

XXX. EVF. 2. SZÁM

1997. FEBRUÁR



GOTHÁR

SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

Koltai Tamás: JÓKEDVÜNK TELE 1

Tarján Tamás: THIS IS TOO LONG 2
(Shakespeare: Hamlet)
Kovács Dezső: ŐRZŐ, VÉDŐ ORSZÁG 4
(Spiró György: Vircsaft; Dobardan)
Sándor L. István: TÓPARTI SZILUETTEK 8
(Szép Ernő: Lila ákác)
Stuber Andrea: A LÉGGÖMB ÉS A SZUSZ 11
(Slawomir Mrožek: Szerelem a Krímben)
Szántó Judit: ALBEE, A PÁSZTORFIÚ 13
(Edward Albee: Kényes egyensúly)
Kékesi Kun Árpád: MENEKÜLÉS A PARADICSOMBA 15
(Georg Büchner: Leonce és Léna)
Sediánszky Nóra: JÁTSSZUK, HOGY CSAK JÁTÉK 18
(Paul Foster: Tom Paine)
Lajos Sándor: KONZUMAVANTGÁRD 20
(Jean Anouilh: Colombe)
Margitházi Beja: IGEN, NÉGYSZÖGESÍTHETŐ 22
(Katajev: A kör négyszögesítése)
Joób Sándor: IDŐZAVAR 24
(Nestroy-Heltai: Lumpáciusz Vagabundusz)
Saád Katalin: A FELSÉGES ELME 27
(Móricz Zsigmond: Tündérkert)
Magyar Judit Katalin: CSÓKÁRIA 28
(Thomas Mann: Mario és a varázsló)
Márok Tamás: HONNAN NÉZZÜK? 29
(Opera Szegeden, Pesten, Debrecenben)

Róna Katalin: CSAK AZ ALKOTÁS JELENT ÖRÖMET 33
(Beszélgetés Jordán Tamással)
Bérczes László: LÉTRA, FAL, MESE 36
(Beszélgetés Gothár Péterrel)

A DOBOZBA ZÁRT ÉNEKESNŐ 40
(Tompa Ionesco-rendezésének visszhangja)

Bódis Mária: MIMIKAI TANULMÁNYOK 41
(Rakodczay Pál)

Bőgel József: AZ ÉLET ILLUSZTRÁTORA 44
(Vogel Eric 1907-1996)

AZ 1996-OS ÉV TARTALOMJEGYZÉKE 46

Mrožek-bemutató a Tháliában (11. oldal)

Mario és a varázsló a Madách Színházban (28. oldal)

Interjú Jordán Tamással (33. oldal)

XXX. ÉVFOLYAM 2. SZÁM
1997. FEBRUÁR

Főszerkesztő: Koltai Tamás

A szerkesztőség:
Bérczes László
Csáki Judit
Csomor Mártonné (szerkesztőségi titkár)
Korniss Péter (képszerkesztő)
Nánay István (főszerkesztő-helyettes)
Sebők Magda (olvasószerkesztő)
Szántó Judit

Szerkesztőség:
Budapest V., Báthory u. 10. H-1054
Telefon és fax: 131-6308
Telefon: 111-6650

Kiadó: Színház Alapítvány
Budapest V., Báthory utca 10. 1054
Telefon: 131-6308
Felelős kiadó: Koltai Tamás. Terjeszti a HIRKER Rt. NH. Egyesülés és alternatív terjesztők. Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) Budapest, XIII., Lehel út 10/A1900. közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra.
Előfizetési díj egy évre: 960 Ft
Egy példány ára: 96 Ft
Külföldön terjeszti a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Pf. 149.
Tördelte az Osiris Kft.
A nyomtatási és kötészeti munkálatokat a Széchenyi Nyomda Kft: végezte
HU ISSN 0039-8136

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Alap, a Soros Alapítvány, a József Attila Alapítvány, a Pro Renovanda Alapítvány és Budapest Főváros Főpolgármesteri Hivatala Színházi Alapjának támogatásával készül

Megjelenik havonta

DRÁMAMELLÉKLET:
Spiró György: ÁRPÁDHÁZ

A címlapon: Gothár Péter

A hátsó borítón: Schneider Zoltán (Horatio) és László Zsolt (Hamlet) az Új Színház előadásában (Koncz Zsuzsa felvételei)

A borítókat Kemény György tervezte

JÓKEDVÜNK TELE

Több mint másfél évvel ezelőtt, 1995. júliusi számunkban ugyenezen a helyen jelentettem be, Rosszkedvünk nyara cím alatt, hogy anyagi okokból ideiglenesen szüneteltetnünk kell lapunk drámamellékletét. Az ideiglenesség mostanáig tartott. Mint a tisztelt olvasó látja, e számunk mellékleteként újra megjelenik egy drámai szöveg, és reméljük, hogy a közlés most már hónapról hónapra folyamatos lesz. Reméljük, írom hangsúlyosan. A dolog úgy áll, hogy 1997-re céltámogatást kértünk a drámamellékletre, és a Dramaturg Kamara, illetve az Írószövetség Drámai Szakosztálya szíves ajánlására (amit köszönettel nyugtázunk) meg is kaptuk a kért összeg kétharmadát. Ígéretünket teljesíteni szorult helyzetben is örömteli kötelességünk, noha igen valószínű, hogy e számunk megjelenésekor még nem tudjuk, mennyi pénzre számíthatunk 1997-ben fő támogatónktól, a Nemzeti Kulturális Alaptól. Ezt már megszokhattuk, sok laptársunk nyilván hasonlóan él. Azt a tényt, hogy az NKA elosztási reformja révén a szakkollégiumhoz kerültünk, kedvező fordulatként értékeltük. Ez a gyakorlatban azt jelentette, hogy 1996-ban tőlük kaptuk éves költségvetésünk nagyobbik felét. Jövőnk tehát *nagyobbrészt* továbbra is tőlük függ, noha a büdzsé kisebbik felét változatlanul magunknak kell előteremtenünk. Ezért írtam, hogy ami a drámamellékletet, tágabban lapunk folyamatos megjelenését illeti: *reméljük a* legjobbakat.

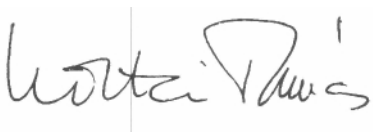
A fentiekből kiderülhet, hogy optimisták vagyunk. Nem szégyelljük, nincs kedvünk beállni az általános panaszkodók táborába. Körülöttünk minden virul, fejlődik. Ha már bevontam az olvasót háztáji ügyeinkbe, hadd traktáljam néhány továbbival. Mindenekelőtt megnyugtató módon rendeződött a nyomdai váltással kialakult új helyzet: az Osiris Kiadóval való harmonikus együttműködés a legutóbbi egy-két szám küllemén már látható, üdvös nyomot hagyott. Ami a tartalmat illeti: elsősorban kritikai rovatunkat igyekszünk megreformálni. Januári számunkban is, ebben is új, nálunk először megjelenő nevekkel találkozhatott a figyelmes olvasó. Megígérhetem, ez a jövőben is így lesz. A színikritika etikai és szakmai értelemben egyaránt sürgős terápiára szorul. Ha drámaian akarok fogalmazni: a magyar színibírálatot csak egy új nemzedék mentheti meg, csak ők segíthetnek helyreállítani az eltorzult értékhierarchiát. Megpróbálunk műhelyt teremteni a fiatal színikritikusoknak. Továbbra is határozottan elutasítjuk azt a lapszerkesztői gyakorlatot, amely „megrendeli" a véleményt. Szabad szellemi közeget és érvelési lehetőséget kínálunk mindazoknak a tehetségeknek, akik komolyan veszik hivatásukkal járó erkölcsi-szakmai felelősségüket, és a színházat a valóság megragadására, illetve a játékos képzelet kibontására alkalmas művészetnek tekintik.

A Színházról immár a színházra térve, a magunk portáján túl is vannak jó híreink. E sorok írása előtt néhány nappal történt, hogy a József Attila Színház közönsége előadás közben hangosan tiltakozott Spiró György *Vircsaft* című drámája ellen, sőt le is állította a játékot. A szünetben azután a nézőtér fele eltávozott, a maradék pedig tomboló sikerre vitte a produkciót. Szép történet. A színház igazat mond, a néző pedig tiltakozik az igazság ellen. Büszke lehet magára a teátrum, amely a mai világban ilyen indulatokat kelt. (Lásd a szóban forgó előadásról szóló kritikánkat kritikai rovatunkban.) Ha Spirónak szerencséje van, épp e számunk mellékletében közölt új darabjával is történhet még hasonló eset.

Ki tudja, talán az új Nemzeti Színházban. Egy évvel ezelőtt, 1995 februárjában ígértem meg ugyanezeken a hasábokon, hogy tájékoztatni fogom olvasóinkat a Nemzeti Színházzal kapcsolatos fontos eseményekről. Magánkalendárium gyártására is ragadtattam magam a várható terminusokról. Jelentem, a valóság e pillanatban még féléves lemaradásban van hozzám képest. A múlt nyárra jósoltam a tervpályázat kiírását, de csak december közepén került rá sor. El kell ismernem azonban, hogy mostantól kezdve a tervezett valóság megszaporázza lépteit, mondhatni ügetésbe kezd, hogy behozza hátrányát. Mi több, szárnyakon jár lanyhán működő képzeletemhez képest. Én másfél év fölkészülési időt adtam volna a pályázóknak, igaz, nemzetközi pályázatra gondoltam; a Nemzeti Színház mentorai viszont a magyar építészek közismert színházépítészeti szakértelmének ismeretében nemzeti ügyet csinálnak a Nemzeti-ügyből, megspórolják a fordítási költséget, s újabb időt nyernek. A magyar építészek nemcsak jók, de gyorsak is, nekik négy hónap untig elég a tervezésre. Április 15-én 14 óráig beadják terveiket - fogadok, hogy némelyiküknél régóta ott lapul a ládafiában -, másfél hónapra rá pedig már el is bírálja a tizenhárom tagú bírálóbizottság. Itt hozzám képest már több mint kilenc hónap a *fór a* valóság javára. Május 31-én kényelmesen hátradőlhetünk karosszékünkben, ki-ki összehasonlíthatja saját borítékolt nyertesét a bírálóbizottságéval - megnyugatásunkra közölték, hogy *vircsaft* kizárva, hiszen a tizenhárom bíráló közül három külföldi -, s már csak az első kapavágásra kell várni. Ezt én 1999-re tettem, a tervbe vett valóság szerint ekkor már egy éve épül a színház, annál jobb, a Pólus Centert mindössze tizenegy hónap alatt építették föl, a Nemzeti Színház, ha „feszített tempóban" is, 2000 őszére, az államalapítás ezer-éves évfordulójának központi ünnepségére tető alá hozható. Reméljük, nem lesz dísztribün az új-Bauhaus-stílusban épült műemlék autóbuszpályaudvar felső csomagrakodójából.

Örömünk tehát minden föltételezés szerint józan és megalapozott. Apropó, megalapozás. A tervezők legfőbb dolga lesz az Erzsébet tér alatti főnyomócsöveket, magasfeszültségű vezetékeket és metróalagutakat kerülgetni, az épület magasságának pedig a városkép szab határt, de ennek nincs különösebb jelentősége, ahogy egy barátom szokta mondani, Kelet-Európában élni eleve kompromisszum. Bízzunk benne, hogy a feltételrendszer listáján szereplő kitételek közül a „szakmai követelmények" címszó is egyik-másik pályázó szemébe ötlik. S ha nem, egy szak-mai ellenőrző bizottság, amelyben talán kompetens színházi szakemberek is ülnek, a végső, elfogadott tervpályázatban netán érvényesíti a napi színházi gyakorlat szempontjait. Biztos vagyok benne, hogy minisztériumi illetékesek már lázasan tárgyalnak az új Nemzeti Színház potenciális igazgatójelöltjeivel, mivel jól tudják, hogy külföldi példákhoz hasonlóan a végleges építészeti terv elfogadása lehetetlen a leendő színházigazgató egyidejű kinevezése nélkül. A kiválasztott tekintélyes színházi embernek három éve lesz arra, hogy koncepcióját, társulatát és az első évadot kialakítsa. Nem sok idő, de szűken elég.

Aggodalomra tehát nincs ok, nálunk a nyugodt, megfontolt, távlati tervezés és a tervek kiszámítható, stabil végrehajtása úgyszólván a nemzeti karakter része. Ezért is olyan jó a kedvem.



TARJÁN TAMÁS

THIS IS TOO LONG

SHAKESPEARE: HAMLET

Csupa esetlegességből, megokolatlanságból próbálja magát műegésszé fogalmazni az Új Színház előadása. Majdhogynem jelenetről jelenetre újra elkezdődik: mindig az a szereplő diktálja a többrétegű, sokszálú dráma értelmezését, aki a szövevényes szöveg vagy a csapongó megjelenítés folytán éppen előtérbe tudja játszani magát. Hiányzik számos cselekményelem és jellemfejlemény motiválása, terpeszkedik és szétpereg a darab. Szembeszökő, hogy a karikírozó, a parodisztikus, az ironikus, a groteszk epizódok a sikerültebbek - azok, amelyeknek inkább a szellemes forma és nem a mélyebb tartalom a tétjük. Ács János, az egykori kaposvári *Szentiványéji álom* virtuóz rendezője a *Hamlet* „mesterember-jeleneteivel" is megbirkózik - azaz győzi ötlettel a vándorkomédiások valamennyi felbukkanását, az egérfogóképet és Polonius (az udvari vénecske Vackor) sertepertéléseit. Ehhez jó segítséget kapott az Első színészt alakító Holl Istvántól: ez a Lear királyi külsejű madárijesztő véletlenül sem akar belekeveredni a politikai intrikákba, pénzért teszi a dolgát, s valószínűleg nem az öreg Hamlet rejtélyes halála miatt fő a feje, hanem a városi, jól fizető állandó fészekből törvénnyel kivert csapatának cigányélete aggasztja. Horgas Ádám, a Színész királyné nevettethet a fiúlánysággal, Kisvárday Gyula (Lucianus) kipellengérezheti a szerepkörökhöz tapadó örök ripacsériát. Kitűnő betét a némajáték: az ügyes marionettesek emberi bábokat ugráltatnak gumiszalagokon, találó hangutánzásokkal törve meg a mímelés csendjét.

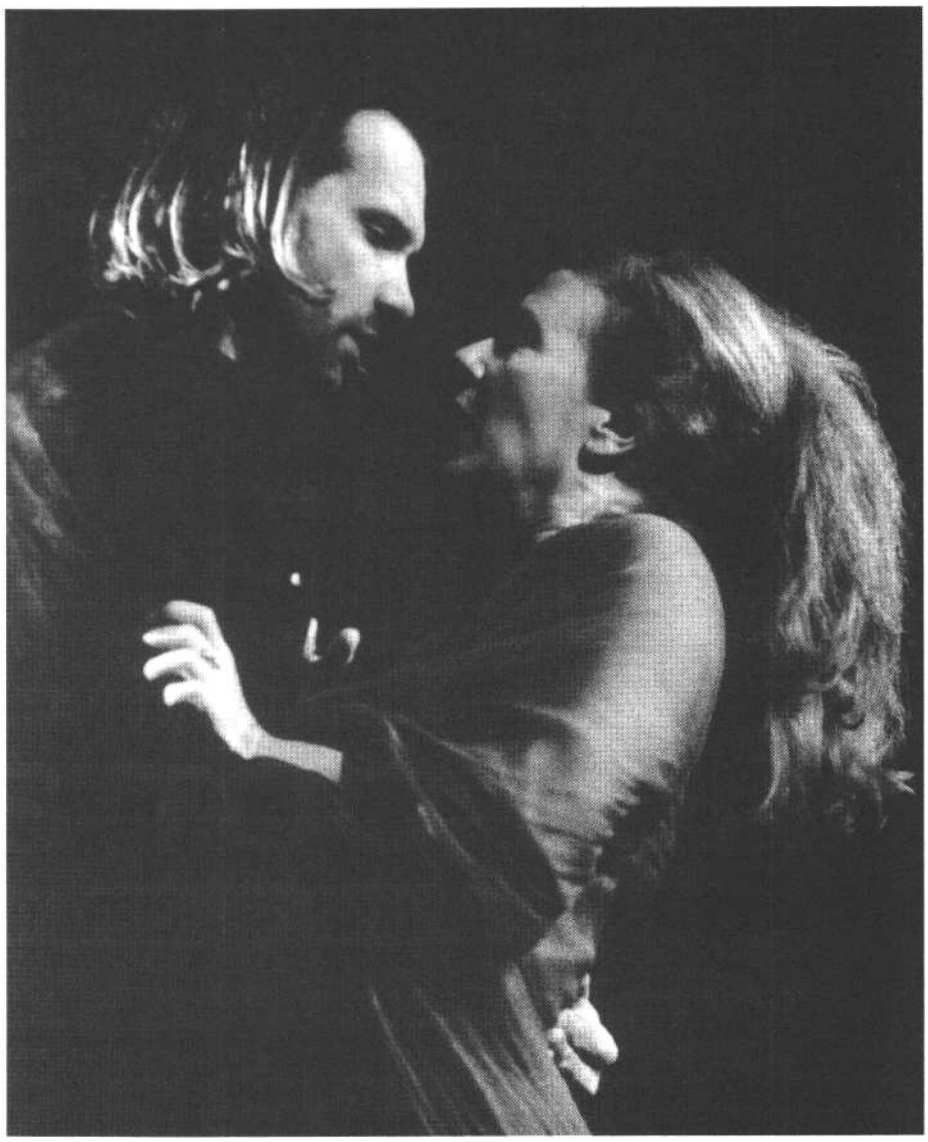
Sinkó László egy figuravariáló, lagymatagabb, biztonsági periódus után ismét figuraformáló ereje teljében van. Poloniusa nem ilyen vagy olyan, nem ütődött, fontoskodó, ravaszdi vagy hálószövögető, hanem egyszerre ilyen is meg olyan is. Főkamarás, aki ebben a Dániában már rég elvesztette a kontrollt saját énje fölött. Ha azzal kérkedik: egykor mint műkedvelő Julius Caesart játszta, csak óvatos körülpislogást követően meri súgva kikottyantani, hogy Brutus ölte meg őt. Mit lehet tudni ebben a Helsingőrben! Sinkó állandó tudás- és felismerésmámorban közlekedik - s ő a királyi pár körötti első számú hátramozdító; ő a fürge lomhaság, az aranyszájú ostobaság, a naprakész konzervativizmus.

Senki másról nem nyerünk oly határozott képet, mint róla és a csepűrágókról. A Menczel Róbert tervezte díszlet a sírások föllépésének - vagyis a sírüregbe való lelépésének - kivételével nem tartja meg a szereplőket. Kétségtelenül szándékolt fogás, hogy e rideg térben a *falra* kell ülni (a vertikálisan kifeszített bakacsinok a testek súlyától behorpadva padszerű öblöket képeznek), s Claudius és Gertrud is egy vörös bársonnyal sebtiben letakart, eltüntethető platót használ trónusul. A rácsokkal megtört-az alulról jövő világítást ezredszer kiuzsorázó - padozatra behemót oszlop súlyosulhat; a nélkülözhetetlen osztottságot egy „emeleti" traverz biztosítja. A háttér bénult mozivászna semmire sem jó; a jelképes pillanatokban örvényként forgatott rőtes brokáthasáb - hatalmas, őrjöngő palást - szimbolikája sejtelmesen nyitja, de közhelyesen zárja a befejezésben Fortinbrast mellőző előadást.

A tér zugai túl hátulra kerültek, a jeleneteknek nincs megindokolt helyük a semleges, határolatlan közegben. A Hamlet alkalmanként kiköltözködik a nézőtérre. Az kézenfekvő, hogy Claudius és neje innen, „lentről" szemlélje a Színész király kulisszahasogatását. Az nem, hogy az uralkodó és asszonya az előcsarnokból, a széksoroktól jobbra, Rosencrantz és Guildenstern a széksoroktól balra érkezzék, vagy hogy Ophelia a büfé tájára vonuljon őrülni. A helyszínek megmozgatásával Ács vajmi keveset közölt (s a bejárati ajtókhoz állított szótlan, marcona ifjaktól sem lett börtönebb a tragédia Dánországa). Rosszak a színi járások.

A rendezőn nem foghatnak ki a kis dolgok. Ophelia temetésekor - Tóth Ildikó a testvérszerelem árnyékából csöndeskés, visszafogott halványsággal viszi az öngyilkosságig a lányalakot - Peczkay Endre szereppé emelheti a Pap egykét mondatát: bár az istentelen halálnem miatt tiltott a rekviem, tanúk nélkül mégis egy-házi énekkel búcsúztatja a halottat, akit nem önszánta, inkább az ország morális züllése kergetett a sírba. A két sírásónak, Dengyel Ivánnak és Csendes Olivérnek viszont se a filozofikusság, se a bohócéria magánszféráját nem engedélyezte Ács. Az az ötlete, hogy a két legendás alakhoz nem kell ötlet. Dolgozók, napibérben. Az Első

László Zsolt (Hamlet) és Takács Katalin (Gertrud)



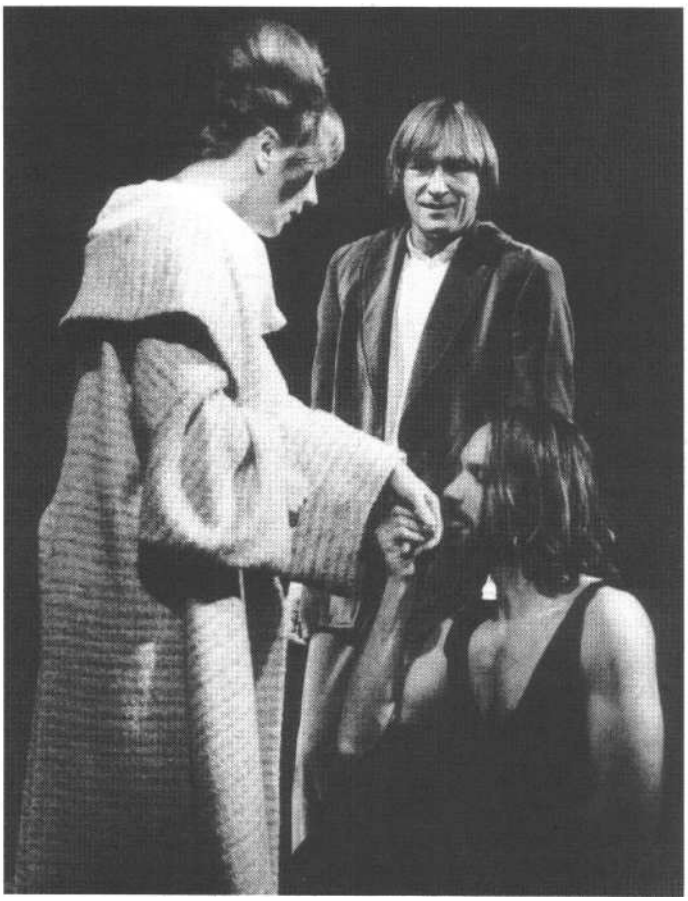
sírásó csak annyit ásogat, hogy az előadás meghökkentően különféle, *nem valóságos yikét-Yorickét - előszedje.*

A Hamlet igazán nagy dolgai, erővonalai, kérdőjelei ellenálltak, megőrizték titkaikat. Semmi jele, hogy Claudius hatalomvágyból, buja indulatból vagy egyéb okból követte-e el tettét. Cserhalmi György legfőbb gondja, hogy őt Claudiusnak s ne Hamletnak nézzük. Ez nem könnyű, még akkor sem, ha a színész a saját - és a szerepei többségéből elvont - imázst megtagadva hagyja magát ellenkezés nélkül a földre rugdalni a fölindult Laertestől, s elképesztően ügyetlenül szervezi a végső párbajt és mérgezést. Imádkozása szép. Gertruddal még formális kapcsolata is alig mutatkozik. Viszonyukat egyszer az a lila kombinészerűség játssza el, melyet Szakács Györgyi a heverő királynéra adott. Takács Katalin csak akkor szabadul szemlélődő pozíciójától, passzivitásától, amikor a fia beront hozzá.

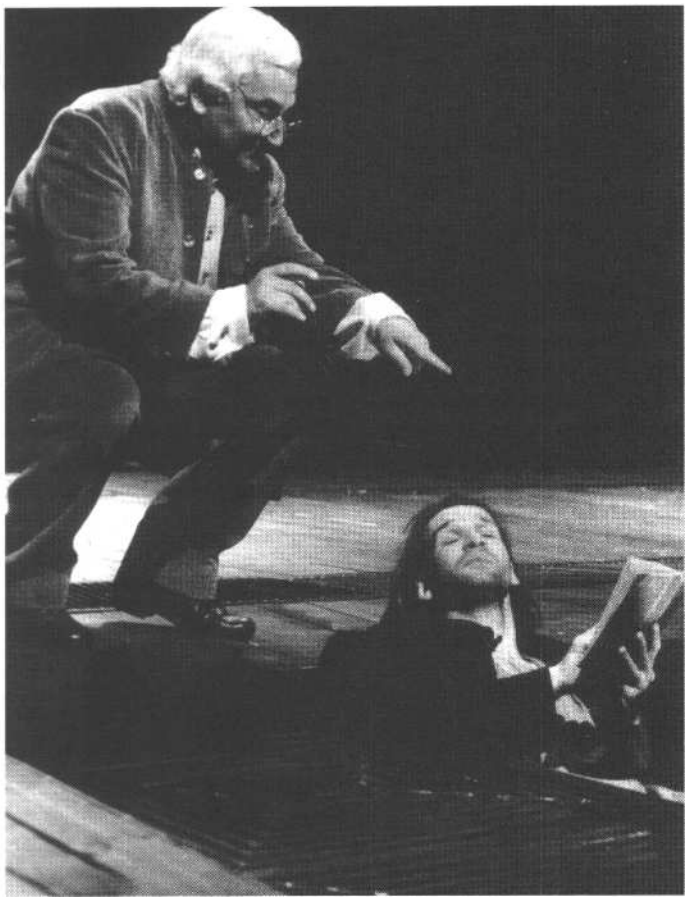
Érthetetlen, hogy Széles László üresen dühöngő Laertese miért akarja olyan nagyon megbosszulni *ezt* az apát. Schneider Zoltán nézgelődő Horatiója is csak fakó lenyomata az odaadó barátságnak (négy százados helyett a végén neki kell komoly erőmutatvánnyal hosszan a karjában tartania a jól megtermett királyfit). A fiatalember hősök sorában nem érződik egységes, nemzedéki színezetű rajzoltság. Mihályfi Balázs és Horváth Virgil udvaroncait, a két főiskolás, Vass György és Szirtes Balázs játszotta őrtállókat jelentéktelenné fokozza le Hajdu István puhány piperkőc Osrickjának egyetlen komolyabb szcénája. Ezt a vetkőző- és öltözőszámot, vízköpő „strandviccet" Ács úgy megmunkálta, ahogy az egész darabot kellett volna. Fő attrakció lett a mellékesből, ám nincs rendszer, amibe ízesülhetne.

Székely B. Miklós kopár komorsággal jár-kel Hamlet atyjának Claudiushoz képest nyeszlett szellemeként. Nem a termettel: a funkcióval van baj, bár a László Zsolt játszotta izgága Hamlet akármilyen jelre lázba jönne. Nem vívódik: - rohan. Nem töpreng - szentenciázik. Azt a Hamlettípust folytatja - bár valószínűleg nem láthatta sem a debreceni, sem a győri előadást-, amelynek Cserhalmi tört utat. Csakhogy azt a régi királyfit a politikai és morális lekötözöttség késztette erőfeszítéseire. Ez a mostani az árnyalatokat alig érző ember. Nem reprezentánsa generációja jobbjainak. Programnak, mentalitásnak, erkölcsnek sem. Önmaga szószólója, éretlen férfi. Mint a legtöbb közreműködő, László Zsolt is halmozza a pótcselekvéseket (sokat elárulnak a produkció fölösleges, véletlenszerű öltözködései és vetkőződései, e nagyobbrészt jelentéstelen aktusok).

László Zsolt és Tóth Ildikó (Ophelia)



Takács Katalin, Cserhalmi György (Claudius) és László Zsolt



Sinkó László (Polonius) és László Zsolt (Koncz Zsuzsa felvételei)

William Shakespeare: Hamlet (Új Színház)
Fordította: Mészöly Dezső. *Díszlet:* Menczel Róbert. *Jelmez:* Szakács Györgyi. *Zenei vezető:* Melis László. *Dramaturg:* Forgách András és Vörös Róbert. *Rendező: Ács János.*
Szereplők: László Zsolt, Cserhalmi György, Takács Katalin, Sinkó Katalin, Széles László, Tóth Ildikó, Schneider Zoltán, Mihályfi Balázs, Horváth Virgil, Hajdu István, Székely B. Miklós, Holl István, Horgas Ádám, Kisvárday Gyula, Dengyel Iván, Csendes Olivér, Peczkay Endre, Vass György f. h., Szirtes Balázs f. h., Sarkadi Kiss János f. h.

Mészöly Dezső új fordítása nem érvel önmaga helyett. A „This is too long" nála is csak „nagyon hosszú", mint Arany Jánosnál. Arany százötven sora, márványvésete mellett nagy elődjére csak a nyelv régiességében hasonlít, a nyelvteremtésben nem. Itt rekedtek az archaizmusok: Hamlet változatlanul „csak fölszéllel bolond", pedig a szót (északi szél) már a Shakespeare-kiadásokban is magyarázni kell. A „nemesb" se lett „nemesebb". Az eléggé színtelen új magyarítás neologizmusai ellenére sem ér a nem is olyan ódon réginek a nyomába. Annak szövegstruktúrája, érvényes nyelvi univerzuma van. Mészöly legjobb Shakespeare-átültetéseinek is. Ennek (még) nem. Teoretikusan tisztázatlan az Arany-textushoz való viszony, a „régi új" problémája.

Az Új Színház *Hamletje* nem képes majdnem négy órán át székéhez szegezni a nézőt. Nincs benne semmi lélegzetelállító, semmi friss gondolatokra inspiráló. Szakszerűsége, ízlésessége nem kétséges - kár, hogy a publikumnak a megítélés semmiféle komoly pozícióját nem ajánlja, s végül áldozatul esik a bágyadtságnak, a töredezettségnek.

KOVÁCS DEZSŐ

ŐRZŐ, VÉDŐ ORSZÁG

SPIRÓ GYÖRGY: VIRCSAFT DOBARDAN

A „botrány"

1996. november 25., 15 óra, József Attila Színház. Hűvös téli délután, az előcsarnokban türelmetlen tömeg, sokak télikabátjának nem jut hely a ruhatárban, már negyed négy lehet, amikor még mindig hömpölyög befele a közönség a nézőtérre. Dugig telnek a széksorok, izgatott várakozás a levegőben, felgördül a függöny, kezdetét veszi a Gobbi Hildáról elnevezett bérlet első előadása. A nézők körülbelül fele nyugdíjas korú, legtöbbjük ősz hajú hölgy, de jól öltözött fiatalok, ötvenes férfiak és gyerekek is szép számmal ülnek a zsöllyékben. Körülbelül hatvanöt-hetven perc múlva a függönyt lassan összehúzzák, a

nézőtér fele tétován várakozik, nagyjából fele szitkozódva távozik.

Két nap múlva a következő rövid hír jelenik meg a Népszabadságban:

„Botrányba fulladt Spiró György *Viresaft című* darabjának hétfői nyugdíjasbérletes előadása a József Attila Színházban. A darab első felvonásának végén a közönség mintegy fele kórusban kiabálta: hagyják abba az előadást. A nyugdíjasok a trágár kifejezések ellen tiltakoztak."

Ugyanezen a napon az Új Magyarország című napilap összeállítást közöl az eseményről, többek között azt írva:

„Az előadáson történteket a magyar közönség teljes semmibevételének tekintjük és követeljük, hogy a színház vezetése nyilvánosan, a sajtón keresztül kérjen bocsánatot, a Spiró-darabot pedig tiltsa be."

Mi történt?

Mielőtt e kérdésre próbálnék válaszolni, megkísérelem rögzíteni a ritka történéssort, amelyet a véletlen szeszélye folytán átélhettem a nézőtéren.

Az első felvonás vége felé, egészen pontosan annál a jelenetnél, amelyben a darabbeli őrzővédő csapat vezére, Páter éppen kioktatja beosztottjait az igazi, férfias őrző-védő mentalitás s a magyarság összefüggéseiről, a nézőtér közepe táján hirtelen mozgolódás támadt, többen felálltak, és kórusban kiabálni kezdték: *Hagyják abba! Pfuj, pfuj! Hagyják abba ezt az ocsmányságot!* Mások a színházjegy, sőt a bérlet árát kezdték visszakövetelni. A színészek eleinte folytatni próbálták az előadást, majd miután nőttön-nőtt a nézőtéren a zűrzavar, dermedten nézték, amint lassan összezáródik a függöny.

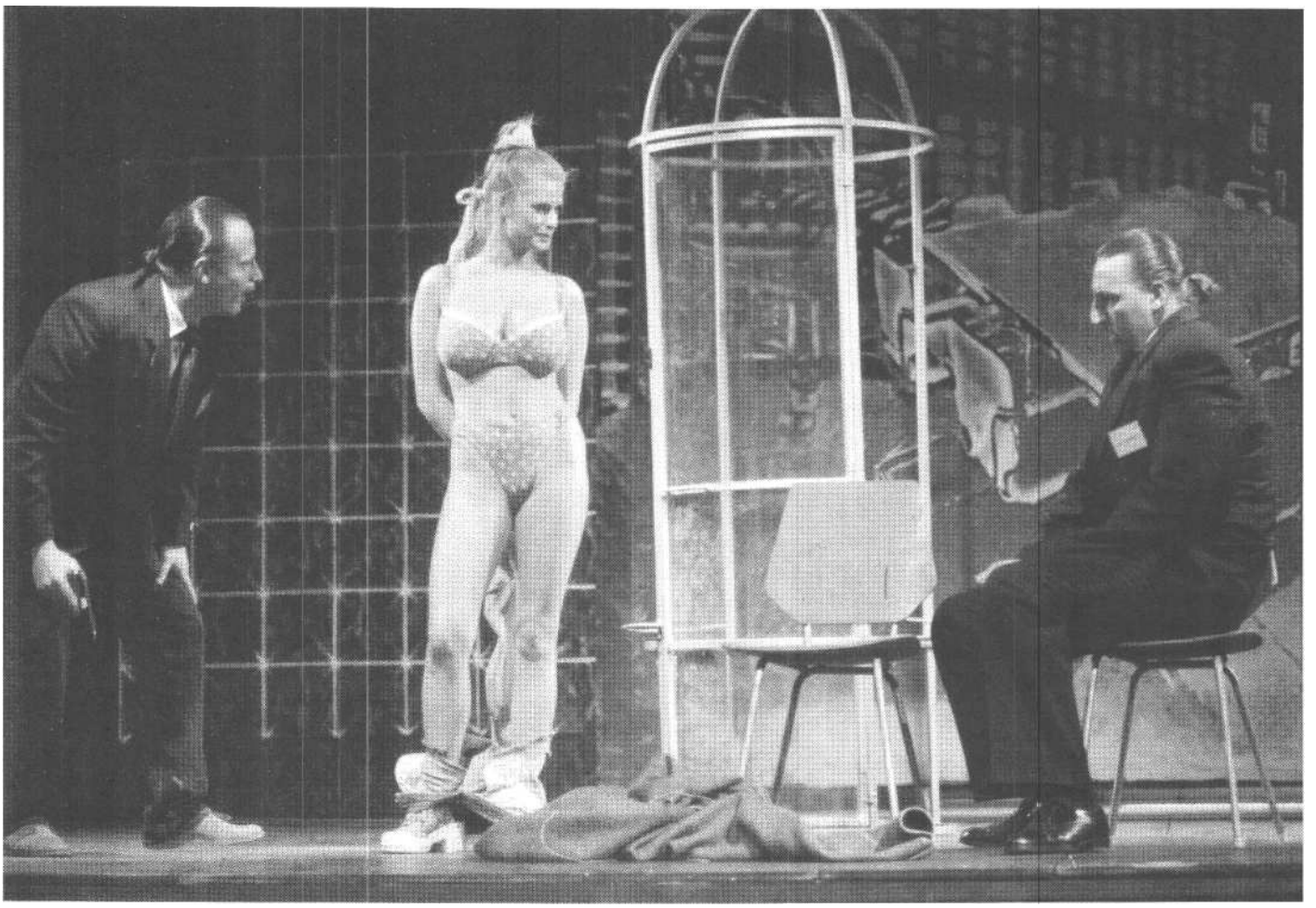
Ekkor elszabadult a pokol a nézőtéren, sokan felugráltak a helyükről, s szitkozódva csörtettek kifelé; *inkább szavaljanak valamit,* próbálta csitítani társait egy idős asszony, *maga próbálna megélni a rokkantnyugdíjamból,* süvített egy másik hangja, *ki írta ezt,* ordították többen, *a Spíró, a Spíró,* harsogott a válasz sokfelől, *ez írta a Csirkefejet is,* toldotta meg valaki, közben kitartóan pfujoltak, többen ütemesen tapsolni kezdtek, körülbelül a nézőtér fele kivonulóban volt, mikor a függöny előtt megjelent az egyik szereplő (Sztarenki Pál), türelmet kért, s beszélni kezdett.

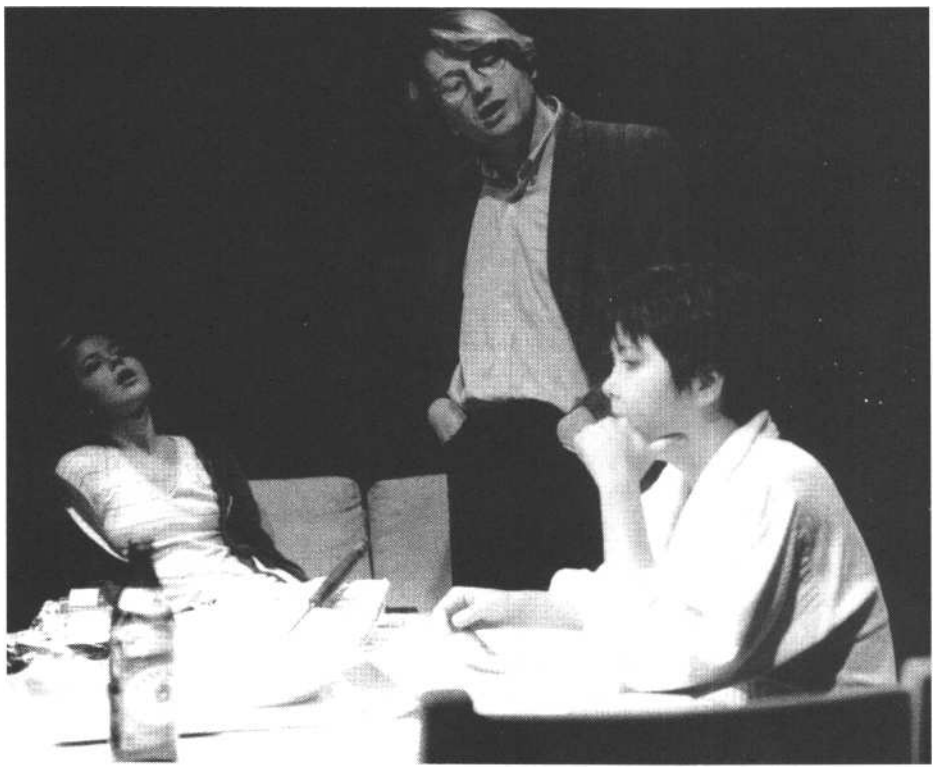
I

Arról, hogy arahit látunk: színház. S arról, hogy ők, mármint a szereplők, nem azonosak azokkal a figurákkal, akiket megjelenítenek. *Adjanak neki mikrofont,* kiabálták a hátsó sorokból, reflektorcsóvák borultak beszélőre, előkerült egy mikrofon is, s „élő egyenesben" folytatódott a szín-ház - mintha csak Spiró ezt is gondosan beleírta volna a darabba. „Mi is elítéljük azt a világot, amelyet ábrázolunk - hangzott a színpadról -, de éppen az a hivatásunk, hogy bemutassuk önök-nek, hogyan élünk." *Igaza van,* bömbölt egy férfihang jobbról, *szegény színészek,* csatlakozott valaki az előtte szólóhoz.

A helyzet az, hogy nem a darabbeli trágárságok sora, az olykor valóban nyers argó és szleng, hanem a színműben megjelenített világ sokkolta a közönség nagyobb részét. A nézőtér azonmód két részre szakadt; egyik része dühödten utasította el a darab nyelvezetét, az előadás nyers szabadszájúságát, a közönség másik fele pedig arról próbálta győzködni a többieket, hogy *de hát így élünk.* A közönséget tájékoztató szereplő vé-

Sztarenki Pál (Pacsirta), Ullmann Móni (Csajéca) és Schnell Ádám (Izom) a Vircsaftban (Ilovszky Béla felvétele)





Haumann Petra (Baklis), Hegedűs D. Géza (Mérnök) és Börcsök Enikő (Feleség) a Dobardanban

gül megkérte a tiltakozó nézőket, tegyék lehetővé, hogy folytathassák az előadást, ám ha ízlésüket elviselhetetlenül sérti a produkció, távozzanak nyugodtan.

Körülbelül a nézők fele kivonult.

Úgy hiszem, színháztörténeti jelentőségű esemény zajlott a József Attila Színház előadásán; egy kortárs dráma elementáris hatást kiváltva úgy osztotta meg közönségét, hogy a magyar színházi konvenciókat s a hosszú ideje kialakult színházi szokásrendszert szétrobbantva sarkallta gyakorlati véleménynyilvánításra.

Mindehhez persze olyan drámai alapanyag kellett, amely *épp itt és épp* most valami érvényeset volt képes megfogalmazni az életünkről, a rendszerváltást követő időszak brutális Magyar-országáról. S kellett hozzá olyan színházi társulat, amely sokféle kockázatot is hajlandó volt vállalni a radikális dráma színrevitelével.

Vircsaft

Spiró '95-96-os keletkezésű drámáját idejében vitte színre a József Attila Színház társulata: a jubiláns pályázaton díjat nyert bohózat friss, nyersen aktuális és hallatlanul mulatságos. Persze nem csak az: jelenetfűzésének logikája, sötét humora, nyelvi gazdagsága és ereje-számomra - Gogol gyilkos szatíráit idézi. Drámai alapképlete is gogoli fogantatású: a játék egy kisvárosról szól, amelynek polgárai és intézményei mindenestül korruptak, csalók, álszentül tolvajok és gátlástalanul kapzsiak. A főszereplők korunk hősei, őrző-védő pénzbehajtók, bérgyilkosok, kurvák, stricik, kispályás, felfuvalkodott vállalkozók; a beszédes nevű Szekura káefté kliensei és alkalmazottai.

Spiró a klasszikus komédiai fordulatokat nyelvi realizmussal és radikalizmussal fűszerezi, sok-sok humort, obszcén geget és nyers naturalizmust is engedélyezve játékosainak: amit sokan csak publicisztikus közhelygyűjteménynek hajlandók látni drámájában, az véleményem szerint nem más, mint mélységes valóság - és élet-ismeretből fakadó realizmus (ha van még jelentése eme lejáratott szónak). Spiró társadalomkritikai realizmusa és radikalizmusa elsősorban nyelvi eredetű és nyelvi fogantatású: kortársai közül kevesek (leginkább Kornis, Esterházy, Parti Nagy) műveit jellemzi az a nyelvi plaszticitás és erő, amely áradóvá, színessé, szemléletessé és drámai értelemben véve is súlyossá teszi e színházi beszédmódot. Spiró ugyanakkor a klasszikus komédiai tradíció szerkesztésmódja szerint építi fel darabját: ha „bohózatba illő az a valóság, amely körülvesz bennünket, akkor fordulatos és harsány bohózatot ír a műfaj írott és íratlan szabályai szerint. A kacagtató bohózat műfaji könnyedsége kétségkívül ellentmondásban van a darabban megjelenített súlyos társadalomkritikai mondandóval, ám épp ettől a műfaji sajátosságtól lesz a *Vircsaft* olyan eleven és különleges alkotás.

A kisvárosnak, ahol a cselekmény játszódik, nincsen neve. Figurái sem túlságosan egyénítettek, inkább általános, hivatásukkal fémjelzett alakok: polgármester, rendőrfőnök, káeftétulajdonos, vállalkozó.

Spiró a balkáni vadkapitalizmus színes és ragadozó virágait rajzolja meg nagy drámai erővel *a* Vircsaftban. S mivel a dráma alakjai, szituációi és viszonyrendszere oly ismerősek a magunk elvadult és lepusztult mindennapjaiból, a gyanútlan néző azt hiheti, mindez csak publicisztikai fogantatású kortárs vízió, amely a történelmi jelen időhöz van dramaturgiailag is hozzácövekelve.

Úgy hiszem, a *Vircsaft* konfliktusszerkezete, alakjai és szituációi esztétikai értelemben véve valóban *alkalmiak,* magukban hordozzák a kor esetlegességét, ám jelenidejűségükben is túlmutatnak azon, kortalanul hiteles emberi szenvedélyek, cselekvések és viszonyrendszerek tükrözői.

A bohózat dramaturgiai mozgatórugója a félreértés: az őrző-védők pénzbehajtást vállalnak (uzsorakamatra persze, hisz ebből élnek), a mamlasz és mulya verőemberek (Izom és Pacsirta - Sztarenki Pál és Schnell Ádám) természetesen mástól próbálják beszedni a zsozsót, mint akit a megrendelő megnevezett. Áldozatuk, a szerencsétlen tanárember mit sem ért az egészből, még pedagogizálni is próbál, mígnem bombázó lánykáját túszul ejtik az őrző-védők.

Csúfondáros krimiparódia bontakozik ki a szemünk előtt, miközben megelevenedik a kisváros korrupt belvilága: autótolvaj rendőrséggel, pénzsóvár, hatalommániákus polgármesterrel, az emberi viszonyokat átszövő s a hatalommal természetesen együttműködő helyi és felsőbb maffiával, amely kíméletlenül leszámol mindenkivel, aki útjában áll.

A Vircsaft figurái némiképp elrajzoltak, nyersek és picit vázlatosak, ám a drámaszerkezet hibátlanul működik: olyan, nyelvileg briliáns, rengeteg poénnal és geggel megtűzdelt anyag, amelyet alkotó közreműködéssel továbbírhat a színre vivő társulat.

A József Attila Színház Mácsai Pál rendezte előadásán lényegében ez történik: ötletgazdag és érzékeny rendezői interpretációban, a szituációk aprólékos kidolgozásával és továbbírásával, ám erősen hullámzó színészi kivitelezésben szólal meg a bohózat.

Horgas Péter brechtien elidegenítő, jelzésszerű díszletében (komputergrafikával írják ki az épp aktuális helyszínt), Benedek Mari brutálisan karikírozó, ordenáré jelmezeiben felváltva siklik, gördül és döcög a dráma a színpadon. Rendre ülnek a poénok, a nyelvi gegek, zubog a csúfon-

dáros ötletzuhatag, ám az előadásból többnyire hiányzik a figurák megérzékítéséhez szükséges színészi erő és érzékenység. Míg Sztarenki és Schnell a sötéten elvakult, bigottan hivatástudó, bugyuta őrző-védők remekbe szabott karikatúráját rajzolják meg, s míg Kiss Jenő is megérzékít valamit a sokféleképpen kompenzáló maffiavezér kisszerű félelmetességéből, addig Józsa Imre pocakos főnöke, Kocsis Judit anakronisztikusan elrajzolt rendőrfőnöknője, Katona János rendőrfogalmazója klisészerűen megformált figurák csupán. Üdítő jelenség a színen a főiskolás Ullmann Móni viháncolóan cserfes csajócája, s nyúlfarknyi epizódjában is hiteles Vándor Eva légies és rebbenékeny szobrásznője.

A Viresaft előadásával valami történt a magyar színházban, olyasmi, ami, úgy gondolom, új viszonyrendszert hívhat életre, régi rnegcsontosodott reflexeket tehet semmissé, s - a kortárs dráma felől - elindítója lehet egyfajta megújulási folyamatnak, új köznyelv, új művészszínházi funkció kimunkálásának. E folyamatnak már voltak jeles állomásai (elsősorban Parti Nagy Mauzóleumára s a Katona legújabb társadalomkritikai fogantatású szériájára gondolok), ám a történelmi hűség kedvéért is célszerű rögzíteni a régi közhelyet: a kortárs színház megújítása nem képzelhető el ütőképes és társadalmi relevanciájú kortárs drámák vérátömlesztése nélkül.

Dobardan

Spirónak még egy bemutatója volt a közelmúltban: a vígszínházi drámapályázaton díjat nyert, a boszniai háború következményeivel radikálisan szembenéző publicisztikus és némiképp esszéisztikus *Dobardant* mutatták be a Víg stúdiójában, Horvai Isván szikár és empatikus rendezésében.

Amennyire korhoz kötötten eleven és villódzóan aktuális mű a *Vircsaft,* annyira magán hordja a múlt idő árnyékát a pár évvel korábbi Dobardan. A megjelenéskor (Színház, 1994. 8. sz.) erősnek, ütőképesnek, erkölcsileg is roppant radikálisnak és kitűnően megformáltnak tűnt számomra a darab. Amely önértékéből mit sem veszített, csupán a történelmi háttér változása, a relatív tematikai behatároltság húzta ki alóla a talajt.

Spiró e drámájában arra tesz kísérletet, hogy radikálisan szembenézzen a Bosznia-konfliktus kollektív elfojtásával, Európa rossz lelkiismeretével, morális szorongásával. Nem is eredménytelenül: *a Dobardan* kollektív sorsdráma, publicisztikai betétekkel. Legfőbb erénye és hibája is az, hogy publicisztikai fogantatású. Szereplői szószéknek használják a drámai szituációkat. Főhőse, a jó szándékú, naiv mérnök, maga a két lábon járó írói lelkiismeret. Ami persze egyáltalán nem baj, hiszen a színpadon bármilyen megformált tartalom hatásos lehet, s a publicisztikus tirádákból is fölszikrázhat a drámai erő. Ezen túlmenően ideje van a kollektív lelkiismeret-vizsgálat színházi megjelenítésének, s annak, hogy az életünket meghatározó hihetetlen drámák megjelenjenek a színpadon. A főhős ellenpárja, a húsból-vérből gyúrt feleség pedig drámaian hiteles, élő figura (ehhez Börcsök Enikő jócskán hozzájárul).

Mindig is híve voltam a szerző radikalizmusának. Élesen, karcosan, nyelvileg is szabatosan és

Bartha Mária, Kéri Kitty, Vallai Péter és Kőmíves Sándor a vígszínházi előadásban (Koncz Zsuzsa felvételei)

keményen fogalmaz, írjon bár világról, társadalomról, médiáról; regényben, drámában vagy publicisztikában. Az ilyen radikalizmus (nevezhetjük tárgyilagosságnak is) módszertani és erkölcsi fogantatású egyszerre - holott Spirótól minden távolabb áll, minta morális emelkedettség. Az életviszonyok átalakulásának tudomásulvétele áll e radikalizmus mögött, a nyelvi és vizuális ingerküszöb megváltozásának érzékelése, a médiaterror sokszoros manipulációjának számbavétele, a civilizációs technikák összeroppanása, az európai civilizáció csődje. Egyfajta illúziótlan tárgyilagosság ez, amely tán szenvtelenségnek vagy cinizmusnak hat, holott csak újraértelmezi az ember viszonyát a roppantul megváltozott világhoz.

A Dobardan drámai alaphelyzete többrétegűen is sűrített, a gyilkos háborús konfliktust egy csődbe jutott és egzisztenciális válságba sodort értelmiségi házaspár rutinszerű hétköznapjaira adaptálja. A kollektív lelkiismeret-furdalás plasztikusan jelenik meg a talajtalanná lett értelmiségi kiúttalan vergődésében, miközben Spiró finom írói eszközökkel azt is érzékelteti, miként válhat az emberi közöny az irracionális öldöklés táptalajává.

Horvai István rendező és Kentaur, a játéktér tervezője a nézők közé telepítette Spiró hőseit a Víg pici stúdiójában. Karnyújtásnyira, osztatlan térben ülünk együtt a szereplőkkel. Mellettem megvetett franciaágy, nézőként akár beléphetnék a játékba, elérhetném a szereplők poharát, ha nem tiltaná a színházi konvenció.

A Dobardan előadásának első része retorikailag erős hatású, míg a második rész szcenikailag ötletes: szögesdróttal befont drótkerítés mögött látjuk a menekülttábor kendőkbe bugyolált lakóit. Farkasszemet nézünk: mi, kintiek a bent rekedtekkel.

Horvai előadásáról szólva nemigen beszélhetünk színészi alakformálásokról: Hegedűs D. Géza fölcsattanóan erőszakos és retorikus dikciója meg Börcsök Enikő flegmán rezignált, realista játéka adja meg a produkció alaphangját. Végig vetítenek az előadásban: háborús térképeket, tévéjeleneteket a boszniai háborúból. A vetített képek illusztratívak, tehát funkciótlanok és feleslegesek: a szarajevói utcán kiontott vért nem a videofelvételeknek, hanem a szereplők egymás közti viszonyrendszerének kellene megmutatnia.

Spiró Dobardanja szíven üt és eluntat egyszerre. Rádöbbent az elsinkófált felelősségre, Európa kollektív hazudozására, a ricsajos média gátlástalan üzletiességére. Valamint arra, hogy a rendszerváltás óta alig-alig jelent meg színpadon, mi is történt velünk. *A Dobardan* - a vígszínházi előadás alapján legalábbis - érvényes kísérlet, előtanulmány egy későbbi drámai szintézishez.

Kérdések

Spiró drámairói működése, úgy vélem, azért kelt időről időre szélsőséges hullámokat, mert szüntelenül az alapkérdésekkel szembesíti nézőit. Mit akarjunk látni a színházban: a való életet vagy annak égi mását? Önmagunkkal szembesüljünk, vagy valami mással? Elvarázsolódjunk, vagy térjünk vissza a földre? A valóságot valósággal ábrázolja-e a színház, vagy valami mással? Egyáltalán: ábrázoljon-e vagy játsszon, reflexív és önreflexív módon, sokszoros tükörrendszert tartva „mintegy a természetnek"?

Vannak-e, lehetnek-e színházi határai a nyelvi érzékletességnek? Ha igen, melyek azok? Ki húzza meg őket, s milyen társadalom-lélektani kritériumok alapján? Vannak-e a színpadi hatásnak, a teatralitásnak határai? Darabot írjon-e az író, vagy - a mindenkori társulattal együtt - előadásokat? Mire való a kortárs dráma? Mire való a színház?

Spiró György: *Vircsaft (József Attila Színház)*
Díszlet: Horgas Péter. *Jelmez:* Benedek Mari. *Szcenika:* Éberwein Róbert. *Zene:* Silló István. *Rendező:* Mácsai Pál. *Szereplők:* Kiss Jenő, Józsa Imre, Bregyán Péter, Schnell Ádám, Sztarenki Pál, Pintér Tibor, Dóczy Péter, Besenczi Árpád, Ullmann Móni, Epres Attila, Háda János, Vándor Eva, Gieler Csaba, Katona János, Juhász György, Román Judit, Kocsis Judit, Bánffy György, Láng József.

Spiró György: Dobardan (Vígszínház)
A háttérvetítést összeállította: Bodzsoni István, a Duna TV archív anyagának felhasználásával. *Játéktér:* Kentaur. *Jelmez:* Jánoskuti Márta. *Zene:* Jeney Erzsébet. *Rendező:* Horvai István
Szereplők: Hegedűs D. Géza, Börcsök Enikő, Haumann Petra f. h., Korognai Károly, Hullan Zsuzsa, Pándy Lajos, Vallai Péter, Kéri Kitty, Kőmíves Sándor, Venczel Vera, Bartha Mária, Szatmári Liza, Gryllus Dorka f. h., Farkas Antal, Kenderesi Tibor.

SÁNDOR L. ISTVÁN
TÓPARTI SZILUETTEK
SZÉP ERNŐ: LILA ÁKÁC

A színpadkép azonnal ámulatba ejti a nézőt. Az illúzió annyira teljes, amennyire színházban lehetséges. Mintha nem is a Ligetet látnánk, hanem annak eszményi mását: élénkzöld fű, bánatosan víz fölé hajló lombú fehér törzsű fák ölelik körbe a sima felületű tavat, melyet balról apró folyócska táplál. Rajta kecses fahíd ível át. Az előtérben és jobbra gondosan megmunkált deszkapalló veszi körbe a vizet. A jobb szélen enyhe domb emelkedik, melyre virágok, akácfák kapaszkodnak föl. A tetején szürke kőkerítés. A színpad hátterében barátságos pavilon, melynek bordó bársonyfüggönyökkel keretezett ablakaiban meghitt lámpák világítanak.

Ebben a térben játszatja el Szikora János a darab három képét (az elsőt, a harmadikat és a negyediket), annak ellenére, hogy Szép Ernő színleírásaiban mindegyikhez más és más helyszínt jelölt meg. A szegedi előadásban azonban még a színváltozások is visszautalnak a központi helyszínre. A második képben mintha fordított nézőpontból látnánk a Ligetet: az előtérben a bordó bársonyfüggönyös pavilon egyik szeparéja, az asztalokon meghitt lámpácskák, az ablakokon át a tóra látni. Az ötödik kép - eleinte úgy tűnik - teljesen más térben játszódik, a Ligettől távolabb, valahol lenn a mélyben. Angelusz papa irodájába liften ereszkednek le a látogatók, a hatalmas sötét falak közé csak a magasban forgó szellőzőn keresztül hatol be némi napfény. A fal nagyobb részét balett-tükör foglalja el. A záró képben azonban váratlanul átdereng az üvegfelület. Csacsinszky Pali (Quintus Konrád) ekkor döbben rá, hogy mindörökre elutazott az életéből Tóth Manci (Bacsa Ildikó), akivel úgy élte át a legteljesebb, legnaivabb boldogságot, hogy közben észre se vette. Mivel képtelen volt ráismerni élete legnagyobb szerelmére, megtartani sem tudta az örök szenvedélyt, s az oly mulandónak bizonyult, mint egy könnyű ligeti kaland. „Ifjúságom! Tóth Manci! Isten veled!" - mondja keserűen Csacsinszky, s közben a tükör mögül, a félhomályban, a fiú sziluettjének hátterében feldereng a Városligeti-tó.

Szikora János rendezése a látványvilággal, a színpadkép kialakításával, illetve a helyszínek egymáshoz való viszonyításával is értelmezi a történetet. Így valami mélyebbet is feltárhat benne, mint ha pusztán az egyedi cselekvések aktuális motivációiban igyekezne megmutatni az emberi sorsot. A ligeti látkép az előadás előrehaladtával egyre inkább a fel nem ismert s így

óvatlanul elvesztett Éden emblémájának tűnik. (A záró kép egyértelművé teszi az asszociációt.) Mindez óhatatlanul felerősíti a történet mitikus hátterét, s így a századelőn játszódó „szerelmes história" Szikora színpadán valamiféle furcsa, sajátos nézőpontú bűnbeesés-törté-netté alakul.

A történet végkicsengését, a Paradicsomból való kiűzetést azonban itt nem valamiféle külső tilalom megszegése, hanem a belső gátak áthágásának elmulasztása okozza. Csacsinszky nem kér a gyümölcsből, amely neki termett, nem szakít a szerelemből, amely sorsszerűvé emelné egy másik emberhez való tartozását. Nem ismeri fel, hogy Tóth Manci a „kozmikus társa". Saját rögeszméivel van elfoglalva, az édes-bús költészet ködébe burkolja, az érzelgős poézis szólamaiba rejti Bizonyosnéhoz, a nagyúri dámához való vonzódását. Azt hiszi, egy ilyen szerelem avathatja őt férfivá, érző lénnyé, valódi gavallérrá. Közben az eszményit is keresi a nőben, aki a kapcsolatoknak csak azt a romlottságát képes felkínálni, amely az úgynevezett érzelmi élet természetes velejárója az ő köreiben. Ebben a közegben gyerekes hóbortnak tűnik Tóth Manci romlatlan rajongása, naiv belefeledkezése a boldogságba. A tomboló szenvedély áhításába belevakult Csacsinszky (aki ugyanolyan felnőttnek akar látszani, mint a többi infantilis pozőr) nem is veszi komolyan Mancit. Két ártatlan ember összetartozása csak súlytalan játéknak tűnik a többiek őszintétlen játszmáinak közegében. Hogyan is lehetne komolyan venni egy kamasz lányt, aki a mondén kaszinói nő szerepét játssza? Hogyan is ismerhetne rá egy bankfiú, aki a többieken sem lát át?

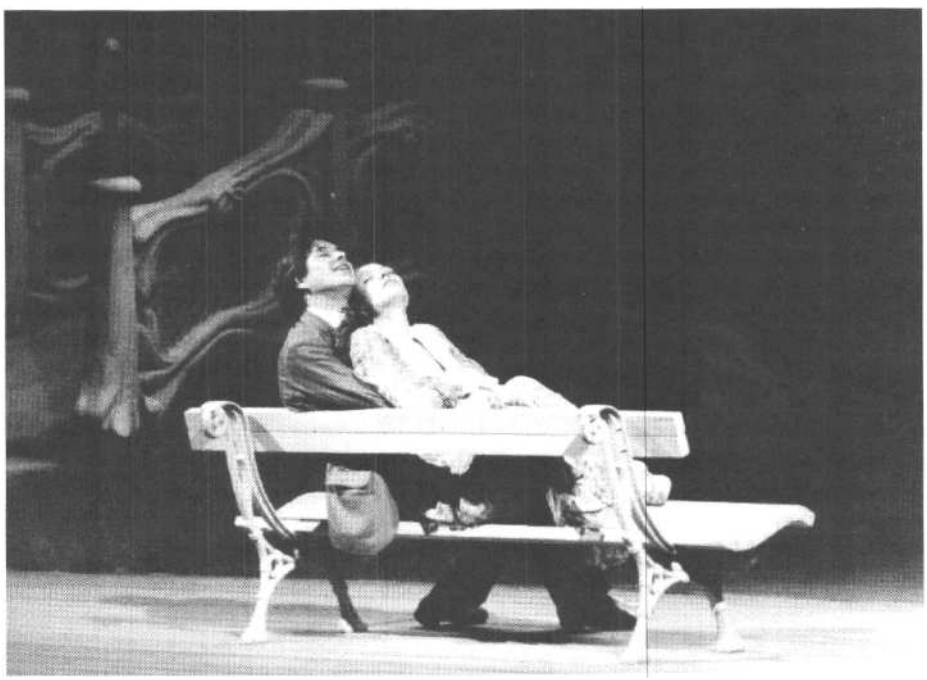
A sorsukkal szemben vak hősök tévedését követi el Csacsinszky Pali is. Történetének sémája Oidipuszéhoz hasonló: a hamis önértelmezés vakká teszi, vétkességének kései felismerésében visszavonhatatlannak bizonyulnak „bűnei". Szép Ernő azonban óvakodik a tragédiától, hősének nincs nagyobb vétke annál, mint hogy ostobaságokat szaval, ezért végül nem kell igazán összeroppannia. Meglegyinti ugyan a fájdalom, de nem szakad rá saját árvaságának tudata, egy másik ember elrontott életének felelőssége. Így Csacsinszky története alig több tragikus hősök sorsának melankolikussá színezett lenyomatánál.

Szikorától azonban - a szegedi előadás tanúsága szerint- igen csak távol áll a melankólia. Az ötödik kép (az előadás legjobb része) egyértelműen tragikus hangot üt meg. (A főhősök szenvedését csak a két mellékszereplőnek, Angelusz papának és Hédinek komikusabb szólamai színezik némileg groteszkké.) Tóth Manci valóban minden reményét elvesztve száll le a mélybe.

A liftből még visszanéz a magasba, aztán végképp átadja magát a sötétségnek. Mozdulatai merevek, sírógörcs gyötri. Mint fuldokló a mentőövbe, úgy kapaszkodik a gyanútlanul megjelenő Csacsinszkyba. A fiú gyöngéden, szeretettel tolja el magától, mert most sem érti, hogy neki s nem a kolléganőjének, Hédinek szólnak Manci kétségbeesett segélykiáltásként felhangzó szerelmi vallomásai. Amikor Angelusz papa, a lányok oroszországi vendégszereplését szervező impresszárió átlátszó ürüggyel végre elküldi Csacsinszkyt, Manci beletörődik a megváltoztathatatlanba. „Tudom, nem szabad, hogy jó legyen. Mér is legyek én is éppen kivétel?"-- mondja rezignáltan. A fiútól kapott játék bárányt is visszahajítja a liftből, mintha azt jelezné, végképp egyedül maradva maga is így zuhan alá a pokol mélyére. A későn visszaérkező Pali beledöbben a fájdalomba. Elsötétülő világgal, elkomoruló tükrökkel találja magát szemben.

Azért hat váratlanul erősnek és hatásosnak a szegedi előadás utolsó képe, mert komorabb hangütése erőteljes kontrasztban áll a korábbi felvonások játékosságával. Szikora értelmezése szerint ugyanis ebben a világban mindenki szerepet játszik, komikus látszatok foglyai valamennyien. A két főszereplő is túl későn szabadul ki ebből a kulisszavilágból. Ez okozza boldogtalanságukat. (A tavat jobbról és elölről keretező deszkapadló időnként színpad benyomását kelti.) Ezért jelenik meg annyi karikatúraszerű alak a színen: Lali (Jachinek Rudolf), a bokáját csattogtató félrészeg antiszemita; Zsüzsü (Galkó Bence), a nőies mozdulataiba belefeledkező balettmester; Bizonyos úr (Rácz Tibor), az ügyetlenül magabiztos öregedő gavallér; Hédi (Müller Júlia), az álomkórosan szétszórt, majd szeleburdian összeszedett táncosnő; Mili (Hőgye Zsuzsa), a vénülő, kopott virágárusnő; Minusz (Kancsár József) és Majmóczy (Mészáros Tamás), a két selypegő, raccsoló széptevő; a túlsúlyos Angelusz papa (Király Levente), aki teljes százvalahány kilójával odaáll a tükör elé balettoz-ni. Még Bizonyosné (Fekete Gizi) is csak karika-túrafigura: affektálva fogadja az udvarlásokat, a körülrajongott, hozzáférhetetlen nagysága szerepével kábítja el Palit, de amikor kettesben maradnak, kétértelmű ajánlatokat tesz, majd gátlástalanul fölkínálkozik. Aztán lesajnáló fölénnyel leckézteti a fiút. A vak is láthatja, hogy ennek az asszonynak köze nincs azokhoz a szenvedélyekhez, amelyekről Csacsinszky szaval.

A többiek társaságában Pali és Manci is játszik (tehát bizonyos értelemben saját karikatúrájukat adják). Quintus Csacsinszkyja szemérmes pozőr, Ligetbe tévedt trubadúr, a szemérmetlen hölgyek becsületéért kiálló csetlő-botló lovag. Kezdő gavallér, aki még nem tanult bele a szerepeibe, később meg már nincs kedve elsajátítani őket. Bacsa Ildikó Mancija viszont szemérmes, ártatlan kokott, aki a felszabadult életörömöt reméli megtalálni abban, amiben a többiek már csak bujaságot, izgató csapodárságot látnak. Amikor azonban kettesben marad Pali és Manci, játékuk is őszintébbé, bensőségesebbé válik, tele vannak évődő gyöngédséggel, odaadó, egymást ugrató játékossággal, sérülékeny naivitással. Csak akkor kerülnek csapdába, amikor beszélni kell az érzéseikről: amiről olyan őszintén szólnak gesztusaik, azt pontatlanul, egymást végzetesen félrevezetve képesek csak szavakba foglalni. Ezek az örömmel átitatott tévképzeteik kapnak tragi-



Quintus Konrád (Pali) és Bacsa Ildikó (Manci)

Müller Júlia (Hédi), Bacsa Ildikó és Király Levente (Angelusz pap) (Katkó Tamás felvételei)

kus felhangot, valódi mélységet a szegedi előadás ötödik képében. (Nagy súlyt rakott Szikora a két főszereplő vállára: a súlytalan, karikatúraszerű világban csak nekik van súlyuk, holott maguk is súlytalan játékokkal próbálkoznak. Mind Quintus Konrád, mind Bacsa Ildikó adós marad ezeknek a kettősségeknek a feltárásával. Az ötödik képben azért válnak meggyőzőbbé, mert akkor már nincs rajtuk ez a kettős teher.)

Választott nézőpontjából Szikora János rendezése képes megmutatni a Szép Ernő-i nyelv ritkán feltárt árnyalatait is: mintha zárt nyelvi világok folytatnának süket dialógusokat a darabban. Mámoros stilisztikai elragadtatottságában mindenki mondja a magáét, de csak elvétve, véletlenül reagál a mások által mondottakra. Mintha halláskárosult költők, le-százalékolt ripacsok, elfeslő hangú primadonnák hajtogatnák egyre a magukét. Disszonáns szólamaik is komikus (néhol bohózati) színezetet ad-nak jelenlétüknek.

Szikora játékötletek sokaságával teszi érdekessé a ligeti világot. Az első képben fontos szerepet kapnak a háttérszereplők. Zajlik az élet a Ligetben: egy nő a hídról a víz fölé hajol, de egy ügyetlen mozdulat, s a vízbe esik a retikülje. A padon ülő Manci ezen kezd el vihogni. Így köt belé az izgatottan várakozó Pali. Később Csacsinszky több hölgyben is felismerni véli álmai asszonyát, néha félreérthető, nevetséges helyzetekbe is keveredik emiatt. A Majmóczyval való összeszólalkozásából valódi kakaskodás lesz: a két fiú ugrálgatva, kidüllesztett mellel próbálja föllökni a másikat. Csacsinszky véletlenül a békíteni érkező Minuszt vágja pofon, aki erre komótosan lehúzza fehér kesztyűjét, majd annak rendje-módja szerint arcul csapja vele Palit. Elvégre a párbajkihívásnak is megvan a maga etikettje. A harmadik képben Csacsinszky és Manci kötélen vezet egy kacsát. A világítás jelzi, hogy egy átlumpolt éjszaka utáni hajnalon vagyunk. A sarokban megmozdul egy barna folt, lerázza magáról az őszi leveleket, és feltápászkodik egy csavargó. Később elsötétedik a színpad: beborul, majd hamarosan kitör a zápor. A fiatalok menekülnek, de aztán visszaszaladnak a padhoz kötözött kacsáért. Legyen szabad! - mondják, és a magasba dobják az állatot, az a tóba pottyanva esetlenül kapálódzik. Ez az esőjelenet ironikus előrejelzése lenne a későbbi vízözönnek, amely alapjaiban mossa el a darab szereplőinek világát? (Szép Ernő is így jelöli meg az 1913-ban játszódó történet idejét: „történik Pesten, a vízözön előtt".) Manci - miután Csacsinszky nem hajlandó vele táncolni - egyedül tangózik a szeparéjelenet előterében. Ennek a felszabadult, jókedvű mozgásnak az ellentétét látjuk az utolsó képben. A megtört Manciba életet akar önteni Hédi: táncolni kezd vele, de a tangó most úgy hat, mintha egy élettelen testet cibálna magával.

A mulatságos szerepjátékokból, a komikus életképekből lassan sejlik föl az elkomoruló ötödik kép megszenvedett drámája. Ekkor a műsorfüzetben idézett Baudelaire-vers, *az* Őszi ének hangulata járja át a színpadot: „Sötétség és hideg vesz körül nemsokára; / tündöklő nyaraink gyors tüze, ég veled!" Az eltékozolt élet, az elmulasztott öröm, az elvetélt szerelmek fájdalma ez, melyben az emberi sors oly tragikusnak bizonyul, akár egy elutazás.

Szép Ernő: Lila akác (Szegedi Nemzeti Színház)
Zene: Darvas Ferenc, Fritz Kreisler, Robert Stolz. *Díszlettervező:* Rózsa István m. v. *Jelmeztervező:* Schäffer Judit m. v. *Látványtervező:* Szikora János. *Rendezőassziszstens:* Molnár Kata. *Rendező:* Szikora János.
Szereplők: Quintus Konrád, Bacsa Ildikó, Rácz Tibor, Fekete Gizi, Jachinek Rudolf, Király Levente, Galkó Bence, Kancsár József, Mészáros Tamás, Müller Júlia, Hőgye Zsuzsa, Lakatos Béla, Herceg Zsolt, Váry Károly, Kiss Orsolya, Czeglédi Eszter, Balázs György, Czapár Andrea, Hajmássy Hella, Lipka Péter.

STUBER ANDREA

A LÉGGÖMB ÉS A SZUSZ

MROZEK: SZERELEM A KRÍMBEN

A temetőkben, ahol drámaírók is nyugszanak, lehet némi föld alatti mozgolódás az estéli órákban. Szerzők forgása a sírban tizenkilenc és huszonkét óra között, szín-házi előadások idején. A drámaíró műve, szándéka, mondanivalója ugyanis nem szent és nem sérthetetlen. Alkotása alapanyag csupán, melyből a színházi műhely hivatott készterméket gyártani. A gyártási folyamat során a matéria sokszor bámulatosan átalakul. Gyakori, hogy a színháziak az eredeti szöveget alaposan megmunkálják: húzzák, vonják, fúrják, faragják, dagasztják, kelesztik. Az átdolgozási igyekezetet nem szokta gátolni az elő-előforduló nyelvhelyességi járatlanság sem. Fő, hogy az alkotók magukévá tegyék és saját képükre formálják a művet. S az a jobbik eset, ha van képük hozzá. Rosszabb, ha még saját kép sincs. A színházmű-vészek láthatólag szívesebben indulnak ki önmagukból, minta színdarabból. A plakátra kinyom-

tatják a szerző és a fordító nevét, aztán a színpadon - néha egészen gátlástalanul - elmondják és eljátsszák a magukét.

Nem vitás, hogy a produkció minősége és jelentősége olykor igazolja a beavatkozást, még a legvadabbat, legdrasztikusabbat is. Máskor meg nem. De akár így esik, akár úgy, mindenképpen különös, hogy a szerzői jog a színházakban alig létező valami. Gyakran formalitás, nyűg, kijátszandó szabály csupán.

Mindez Slawomir Mrožekről jutott most eszembe, aki azzal nehezíti a színházak rendes működését, hogy él. S nyilván tapasztalt már egyet s mást, ha arra adta a fejét, hogy legújabb színpadi művéhez szigorú és szabatos utasításokat mellékeljen. Instrukciói, díszlet-, jelmez- és helyzetleírásai tetemes részét teszik ki a *Szerelem a Krímben* szövegének. (Megjelent a Színház 1995. 3. számában.) S a hozzácsatolt utószó záradékaként tíz paragrafus tiltja a húzást, változtatást, egyebeket. Az utolsó pontban Mrožek arra kötelezi a színrevivőket - szellemesen és szkeptikusan -, hogy az előadás műsorfüzetében publikálják e paragrafusokat. Ha tetszik: *Megőrült a szerző* vagy *Az utolsó mohikán* cím alatt.

Mármost a Thália Színház *Szerelem a Krímben*-bemutatójához nincs is műsorfüzet. S ha nem tudnám, hogy az egykori Nagymező utcai társulat eddig is csupán szórólapokkal fogadta a nézőit, hajlamos lennék azt hinni, hogy a műsorfüzet hiánya az áthidaló megoldás. Frappáns ötlet a szerző okvetetlenkedésének kiiktatására. Végtére is naiv elképzelés Mrožektől, hogy majd ő mondja meg, miként kell a művét eljátszani. Azt a színház úgyis jobban tudja.

A magyarországi bemutatót rendező Taub János mentségére annyit mindenesetre felhozhatunk, hogy a *Szerelem a Krímben - a* precíz előírások ellenére-némiképp rejtélyes mű. Egészen biztos például, hogy jómagam nem 'fogom megfejteni az alábbiakban. Minden eddigi hivatásos olvasójában intellektuális izgalmat és elragadtatottságot keltett a darab, s valamennyiüket találgatásra késztette a tekintetben, hogy miről is szól. (Ezt meg azén mentségemre hozhatjuk fel.) Még Mrožek barátja és vitapartnere, Stanislaw Lem is úgy nyilatkozott, hogy előbb tudná elmesélni az Ötödik szimfónia tartalmát, mint a *Szerelem a Krímbenét.* Mrožek pedig kedélyesen vonogatja a vállát, és közli, hogy műve a szerelemről szól meg a Krímről.

És valóban.

A helyszín mindvégig ugyanaz, csak eleinte a cári Oroszországban, utóbb a Szovjetunióban, majd egy FÁK-államban található. A Krím-félszigeten vagyunk, a Nizza nevű panzióban, az első felvonás alatt 1910-ben. A szereplők voltaképp egy ismeretlen Csehov-színmű hősei. De csak számunkra ismeretlenek, mert például a Prozorov lányok *(Három nővér)* vagy Lopahin *(Cseresznyéskert)* már találkoztak velük. Illenek is az „eredetiek" közé ezek az álcsehovi alakok. Hiszen szintén üldögélnek, teáznak, filozofálgatnak, sóhajtoznak, óhajtoznak és szeretnek, szeretnek reménytelenül. Tatjana, a huszonnyolc éves tanítónő Szejkin hadnagyot. Az ötvenéves Zahedrinyszkij Tatjanát. Lili, az ifjú színésznő(ön)jelölt Zahedrinyszkijt vagy bárki mást, a német mérnök kivételével, akihez feleségül megy. Senki senkit nem talál el az érzelmeivel, ahogy azt Anton Pavlovicsnál megszoktuk.

Ebben az első részben látszik legformásabbnak és legkielégítőbbnek a Thália Színház előadása. Egyelőre nem feltűnő és nem zavaró, hogy Taub már ezt a pszeudoparódiát sem hajlandó egészen komolyan venni. Stílust mutat be vagy inkább stíluscsúfolót: forszírozott jelzésekkel és élénk túlzásokkal. Mintha „Így játsztok ti!"-t rendezne, az obligát kerti bútorokkal és a szokott kellékekkel: szamovárral, teáscsészealjakkal. De a színészek - akik már jelenésük előtt kiállíttatnak a színre, háttal - tüntetően üres bögrékből iszogatnak jóízűen, láthatatlan befőttet nassolnak, és szabott rendben ejtik el meglepetésükben a kiskanalat. Minden úgy van, hogy közben ne legyen. S ami mégis van, az legyen túl sok. Eperjes Károly Zahedrinyszkij valamennyi megszólalását poénra viszi a maga sajátos, szövegejtő modorában. Kubik Anna élesen karikírozza Tatjana társalgási stílusát és szerelmes lelkesültségét. Bánsági Ildikó a primitív Cselcova összes mondatát olyan bumfordi butasággal intonálja, mintha nem is egy ostoba libát akarna ábrázolni, hanem egyszerre hármat. Hirtling István Szejkinjének és Bubik István külföldi mérnökének van módja némiképp kívül állni, s mindketten élnek is a lehetőséggel. Hirtlingnek szép a gúnyosan átszellemült monológja, melyben lefesti házasságának jövőjét, Bubiknak pedig udvariasan leplezett értetlensége, mellyel a nagy szlávmélabúba esettkompániadanolását figyeli.

Frappáns és játékos ez a megkutyult csehoviáda, de az ember pontosan érzi, hogy a darab így nem mehet tovább.

Nem is megy.

A második rész tizennyolc évet ugrik előre nekifutás nélkül. A győztes forradalom után vagyunk, az elvtári érában. A szereplők ugyanazok. (Kivétel Zabatij, a fiatal proletár költő, aki csak most lép be a képbe.) A nagyon szerelmes szereplők változatlan korúak maradtak, a többiek öregedtek. (Kivétel Cselcova. Mert hát Mrožek rendre felállít bizonyos szabályokat, hogy aztán rendre megszegje azokat.)

A második felvonás minden jegyében elüt az elsőtől. Ha az előzmények Csehovot idézték, akkor a következmények - halványabban - Bulgakovra, Majakovszkijra, Gorkijra és különböző pártos szerzőkre céloznak. (Az utaláskényszer Shakespeare-ig viszi Mrožeket, *a Szentiványéji álom* és az *Othello* idecibált betétjéig.) Egyenrangú szereplők közös, közösségi Jelenetével indított a szerző, most pedig Zahedrinyszkijt helyezi előtérbe. Az első felvonás csehovian lanyha, beszédközpontú cselekményét körkörösre szerkesztette, a másodikban viszont Zahedrinyszkij számára épített fel tagolt, lineáris vonalú történetet. Történetdarabkákból, helyenként villámtréfákból, szkeccsekből.

Eperjes Károly (Zahedrinyszkij) és Gáspár Sándor (Cselcov)

Hirtling István (Szejkin) és Kubik Anna (Borovgyina) (Koncz Zsuzsa felvételei)

Ami a Krímet illeti, az a Thália színpadán már szinte ki sem látszik az Árvai György tervezte munkásmozgalmi díszlet mögül. Még a napból is Lenin tekint le ránk, ha eléggé kápráztatjuk a szemünket. Zahedrinyszkij elvtárs immár megkapta Tatjanát - Taub gondosan meg is lovagoltatja őket az ócska díványon -, a lány azonban főként a Pártért hevül. A bohózati felszínen mozgunk, s közben szem elől tévesztjük Tatjana érzelmeinek, tiszta szerelmének folyamatosságát és változásait is. Wolf egy kétütemű kabaréjelenetben megzsarolja Zahedrinyszkijt - hogy megtarthassa a saját feleségét -, miközben Lili asszony bárkivel bármire kapható, csak övé legyen Ophelia szerepe. Ennyivel lett olcsóbb és hitványabb a szerelem (a Krímben és tágabb határokon belül) az első rész óta.

A második felvonás ismét nagy, nyomasztó folytathatatlanságban ért véget. Az utolsó etapban már számolnunk kell a darab folyamatos és vészes fogyatkozásával. A végső kép a jelen apokaliptikus víziója. Nincs már történet, nincs szerelem - végképp ellehetetlenült vagy elüzletiesedett-, és nincsenek az élvonalban az eredeti szereplők. A főhős „a rendszerváltás győzteseként" megjelenő egykori proletár költő, Zabatij. (Seress Zoltán alakításán lemérhetjük, hogy ő is ismeri látásból a napszemüveges, zsebtelefonos vállalkozókat.) Zahedrinyszkij kóbor csavargóvá lett, már semmit nem ért, és nem is akar érteni. Az egykori dadus (Széles Anna) a szamovárt árulja. A régi társaságból mindig kicsit kinézett Cselcov házaspár (Gáspár Sándor és Bánsági Ildikó) meggazdagodott, és Amerikába készül. A tyúkeszű asszony tetszőleges tudomány professzora lesz odaát. Lili (Nagy-Kálózy Eszter) a maga belső álomvilágából szintén Amerikába tart, férjével együtt. Egész tömeg várja a hajót, amely az ígéret földje felé indul. (Talán épp az a hajó ez, amelyik az első felvonásban még se nem közeledett, se nem távolodott.) Fej nélküli tábomok, törzs nélküli pópafej és farkasember (szintén csatlakozás az első felvonáshoz) bolyong e helyen, s Katalin cárnő is megjelenik koronázási pompában, hogy meztelenre vetkőzzön. Pravoszláv egyházi kórus, káosz, zűrzavar, majd a tengerből előbukkanó Tatjana, tisztán, ártatlanul, fiatalon, a szerelem felmagasztosulásaként.

Taub ebből a szürreális képből sok mindent elhagy, s igen keveset ad helyette. Néhány néma, pikáns feketébe öltözött prostituált dekoratív látványát. És didaktikus zároképet a vonzásokról és választásokról. A tömeg ide-oda lódulását, hol az egyházi kórus, hol a Yankee Doodle hívó hangjaira. Taub végső szűkmarkúsága erősíti azt a benyomást, hogy a darab az előadás során léggömböt játszott. Laposodott, laposodott, s a harmadik felvonásra végképp kiment belőle a szusz.

Végül, de egyáltalán nem utolsósorban megjegyzendő, hogy a közönség rendkívül élvezte a *Szerelem a Krímben* a Tháliában. Hogy mit szólna (szólt volna vagy szól majd) a produkcióhoz a szerző? Nem ez az első olyan műve, amelyet némiképp leegyszerűsítettek, elhumorizáltak, s egy csapat kiváló színésszel sikerre vittek. Es hát vannak annál sokkal rosszabb dolgok, mint hogy teltháznyi néző jól érzi magát egy Mrožek-előadáson.

Slavomir Mrožek: Szerelem a Krímben (Thália Színház) Fordította: Kálmán Judit. *Díszlet:* Árvai György. *Jelmez* Dőry Virág. *Zene:* Darvas Ferenc. *Rendezte:* Taub János. *Szereplők:* Hirtling István, Kubik Anna, Eperjes Károly, Gáspár Sándor, Bánsági Ildikó, Bubik István, Szabó György, Nagy-Kálózy Eszter, Széles Anna, Seress Zoltán, Virág István, Gőz István.

SZÁNTÓ JUDIT

ALBEE, A PÁSZTORFIÚ

EDWARD ALBEE: KÉNYES EGYENSÚLY

Egy vállaltan körúti színházban előadni egy három abszolút és három nagy szerepre orkesztrált feszült családi kamaradrámát, hat jó színész, köztük négy garantált sztár tolmácsolásában, egy már rutinos színész-rendező diszkrét, de hozzáértő vezényletével bombabiztos ötletnek tűnik, és megjósolható, hogy a siker biztos szériát kísér majd végig. Bármennyire megkopott is a színház dicsfénye, még mindig maradt annyi lelkes habitüé, a trendtől lemaradt sznob és minden házra néhány, a spilára és a kis szakmai trükkökre vevő benn-

Darvas Iván (Tobiás) és Almási Éva (Agnes)

fentes, aki boldog, ha elmondhatja, hogy legutóbbi szerepében is látta Darvas Ivánt és Kállai Ferencet, Almási Évát és Bodnár Erikát. (Szomorúbb, hogy a körülmények jószerével lehetetlen-né teszik az ezekhez fogható új nimbuszok kifényesedését, új sztárok születését, holott tehetség épp annyi terem nemzedékenként, mint korábban; mégis, belátható időn belül nem lesz sikk elkérkedni azzal, hogy az illető ott volt, amikor... de lemondok a huszonöt és negyvenöt év közötti ragyogó nevek és adekvát szerepek találkozásának felsorolásáról, mert a zárójelbe ezúttal csak a szimptóma rögzítése fér bele.)

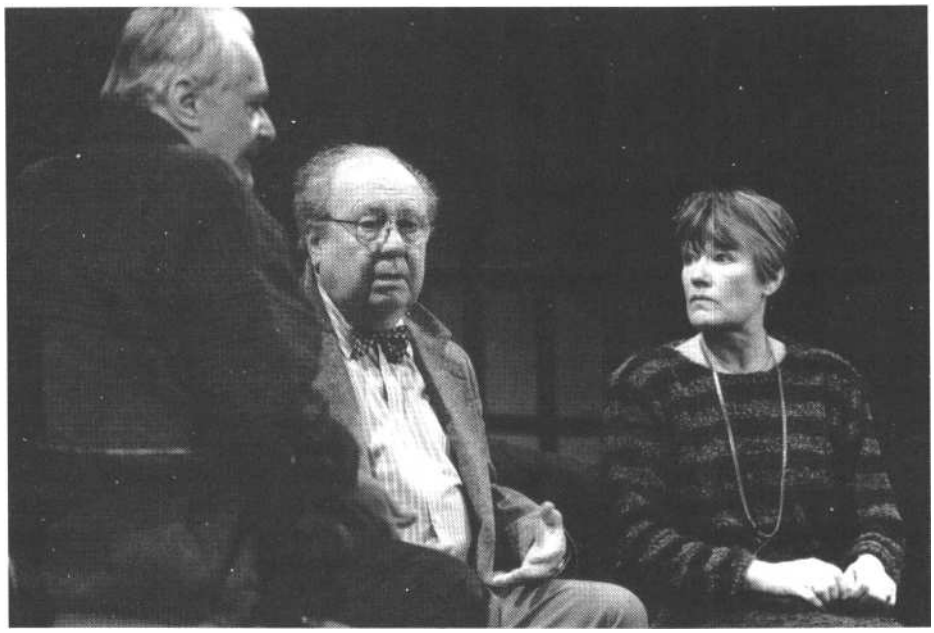
Mindezekhez képest már kevésbé érdekes az a tény, hogy eseményről igazából sajnos nincs szó, inkább egy közepes darab és egy közepes előadás harmonikus összesimulásáról, amelynek katartikus hatása elhanyagolható, ámbár meglehet, ez is jól van így; a megmaradt, illetve az újonnan csatlakozott közönségbázis túlnyomó többsége nem igényel katarzist, sőt, borzad tőle (lásd a *Vircsaft* alighanem mérföldkő jelentőségű esetét); a „glossy", azaz simára glancolt esteket részesíti előnyben, és valljuk be, a világ nagy színházi fővárosaiban is ez a közönségtábor van többségben; alighanem az lehetett a kivétel, ami nálunk a hetvenes-nyolcvanas években történt, hogy egy kisebbség többségnek érezte és méltán érezhette magát. Peter Brook, múlt számunkban közölt *Az aranyhal* című esszéjének egyik passzusa szerint, úgy hiszi, hogy a hajdani láger országainak hajdani nagy színházi eseményei politikai okokban gyökereztek, s kevés közük volt művészi tényezőkhöz. Azt hiszem, a nagy rendező, nyilván hézagos ismereteinél fogva, enyhén szólva egyszerűsít: a legjobb cseh, lengyel, szovjet, keletnémet, román vagy magyar előadásokban a művészi és a politikai minőség eltéphetetlen szimbiózisban olvadt össze. Abban pedig bizonyos vagyok, hogy Peter Brooknak sem tetszene, ami a politikai orientáció ellehetetlenülésének folyományaként létrejött, s még mindig inkább kiegyezne azzal, hogy egy adott szezon nagybetűs eseményének a *Marat/Sade* vagy a *Csirkefej* számítson, semhogy ő is tapsolna honfitársa, Ray Cooney A *miniszter félrelép* című művének mint a siker non plus ultrájának.

De vissza Albee-hoz és darabjához. Most, hogy a szerző jócskán túljutott a hatodik X-en, már megkockáztatható a feltevés, hogy esetében egyműves szerzővel van dolgunk; a harmincéves kora körül szerzett *Nem félünk a* farkastólt soha nem tudta felülütni, legföljebb egyszer-kétszer, *a Mindent a kertbe* vagy épp a *Kényes egyensúly* révén. megközelíteni. Az utóbbi különben minden jel szerint tudatos visszautalási szándékkal íródott, lévén, hogy a lényeg visszatér: ittas családtagok és ittas vendégeik kellemetlen dolgokat vagdosnak egymás fejéhez.

Úgy tűnik azonban, akár a mesebeli pásztorfiúnak, Albee-nak is kár volt kétszer farkast kiáltani. A két darab között meghatározó különbség van. A kétségbeesés, az elidegenedés, az egzisztenciális űr megéléséhez és érintőleges megfogalmazásához vagy George és Martha, vagy pedig Estragon és Vladimir párosára van szükség, azaz vagy határozott körvonalú, múlttal és egyéniséggel megáldott, körüljárható realista figurákhoz, vagy absztrakt szimbólumokhoz, és hiteltelenek, majd pedig mind unalmasabbak azok a szereplők, akik ugyanolyan húsos, egyszersmind filozófiai aurával körített konkrétumokat mondanak, mint George és Martha, miközben majd' olyan körvonalazatlanok és általánosak, mint Estragon és Vladimir. Másfelől igaz: George és Martha, s még inkább Nick és Honey középkorúak, illetve fiatalok, tehát aktívak, adott esetben aktív egyetemi vagy egyetem körüli értelmiségiek, míg *a Kényes egyensúly* két házaspárja, Tobias és Agnes (azért sem írom őket magyar ékezettel!), illetve Harry és Edna idősek, tehát kivonódtak a forgalomból. De bár Magyarországon ennek elismerését konokul megtagadják osztályos társaiktól, azért ő k sem nyugdíjasok csupán, hanem nyugdíjas valakik (valamik), akiknek visszavonultságuk éveibe is magukkal kellene vinniök korábbi tevékenységi körük és intellektusuk nyomait. Albee ezt fölöslegesnek érezte, illetve a biológiai alkony tényével és tüneteivel vélte pótolhatónak. Ehhez képest viszont a szereplők túl artikuláltan, precízen és megszenvedetten fogalmazzák meg szituációjukat - csak háttér és hitel nélkül. Más szóval fecsegnek. Nem tudjuk, kik voltak, nem tudjuk, honnan jöttek. Így az életérzés hiteles kiteregetéséből hamar megunható, egyhangú „bitching", magyarán szurkapiszka lesz.

Mellesleg úgy tűnik, ennek veszélyét az író is felmérte, és ezért újított a sémán. Míg a Farkasban George és Martha végigbeszélhetik az estét, és ebből dráma lesz, amelyhez Nick és Honey féligmeddig katalizátorként inkább csak asszisztál, a *Kényes* egyensúlyban a vendég házaspár, Harry és Edna új, cselekmény- és közérzetfordító elemmel szakítja meg a Tobias-Agnes-Claire család monoton pikírtkedéseit: behozzák a színpadra a rettegést, vagy ahogy Agnes mondja, a pestist. Ők maguk banális okoknak tulajdonítják: elromlott a tévé, megállt az óra. Csend lett, és ez elviselhetetlen. Valójában persze a csenddel egész életük iszonyatos űrje szippantja be őket: a közeledő halál és a múlt: összeláncoltságuk kietlensége, a világban való tartózkodásuk értelmetlensége. Mindaz, amitől Tobias, Agnes és Claire is szenved, csak egyelőre jobban bírják idegekkel meg egymás iránti gyűlölettel, ami valamennyiüknek egész napos munkát és szórakozást ad. Es szerencséjük van: Harry és Edna, korántsem a vendéglátóik iránti tapintatból, hanem a maguk tompultabb, már-mára pőre becketti egzisztenciális síkot súroló módján ösztönösen megérzik, hogy legjobb barátaik népesebb háztartásában sem könnyebb nekik, mint otthon, még akkor sem, ha itt működik a televízió, és járnak az órák, és ahogy betelepedtek, éppoly hirtelen elkotródnak. A Juliával (rövid u-val) négyre szaporodott család fellé-legezhet: továbbra is lehet intellektuális kötekedéssel, egymás életének rafinált megrontásával álcázni és elnémítani a Harry- és Edna-féle meztelen rettegést.

A dráma színpadon valószínűleg jobbá tehető, mint amilyen: a Harry-Edna pár megjelenésétől vissza és onnan előre lehetne megteremteni a semmitől való általános szorongás különféle képeit, és külön izgalmas lehet ezt az erjesztő szín-padi vírust egy látszólag sült realista-naturalista tenyészetbe beojtani. Ehhez azonban rendezői vízió kellene, amely nem tűri, hogy az előadás



Darvas Iván, Kállai Ferenc (Harry) és Földi Teri (Edna) (Koncz Zsuzsa felvételei)

nagy szólisták nagy szólóira essen szét, és a színpadon az egész mindenkori része helyett a mindenkori pillanatot játsszák el.

Furcsa, de az előbbiek alapján mégis eléggé érthető módon a legadekvátabb alakítást a nemsztárok nyújtják. Földi Teri, a huszonnégy évvel ezelőtti magyarországi bemutató Juliája most Ednaként rendkívül pontosan ábrázolja a sótlan kertvárosi háziasszonyt, aki a kozmikus rettegést is igyekszik olyan magától értetődő köznapisággal megélni és inszcenálni, mint egy bevásárlást a szupermarketben, és úgy próbál vigaszt és szolidaritást zsarolni, mintha barátság-tőkéjének a kamatát követelné; sprőd, korrekt, jól nevelt, erőszakos és humortalan. Legföljebb a kétségbeesés hullafoltjai nem ütköznek át elég szuggesztíven a játékán. Vasvári Emese pedig Juliaként a híres Munch-képre emlékeztet: egyetlen, örökös sikolyra kitárt száj. Holott éppen ebben a figurában lepleződik le leginkább Albee anyagkezelésének visszássága: az így megírt Juliáról tudnunk kéne, miért is nem alkalmas a házasságra, miért mennek sorra tönkre a kapcsolatai, miért nem szült négy férje közül legalább egynek gyereket. Vasvári Emese jó érzékkel teszi lényegtelenné e kérdéseket; Juliája egyetlen vad üvöltés, egyetlen nagy és végleges kapituláció. Talán mert szereplő-társaihoz képest viszonylag ismeretlen, ez is felszabadítja: ő megengedheti magának, hogy ne a híres színész legyen a maga egyik, véletlenszerű alakváltozatában, hanem a figura, s így lesz még több is az Albee által megírtnál.

Claire-ről tudjuk meg a legkevesebbet - foglalkozása, múltja, jelleme nincs, csak két vonása: vedel és kellemetlenkedik. Ezért csábíthatta a szerep annak idején Ruttkai Évát is egy, az előadás egészétől független, varázslatos, ezerszínű sztáralakításra, amely igencsak hasonlított egy másik amerikai darabban egy másik ugyancsak önálló életre kelt alakítására, az *Orfeusz alászáll* Caroljára. Ugyanígy lóg ki a darabból Bodnár Erika is, talán azért fakóbban és egyhangúban Ruttkai Claire-jénél, mert ő aztán igazán ensemble-játékhoz szokott. Neki nem sikerül Vasvári Emese teljesítménye, valószínűleg azért, mert Claire alakja a dramaturgia szerint kevésbé outsider Juliáénál, a színésznőtől tehát nem elég egy munchi üvöltés; neki már figurát kellene hoznia, s erre sem írótól, sem rendezőtől nem kapott fogódzót.

Almási Eva kulturáltan, finoman hozza Agnes túlontúl statikusra vett figuráját, amelynek mozdíthatatlan lényege a fojtott, fegyelmezett és kulturált pikírtkedés, amiről azért jó lenne tudni, természete-e vagy csak maszkja a figurának. Az Albee kínálta kapaszkodó - ami szintén fáradt másolata a *Farkas* kitalált, mégis létfontosságú kis sükebókájának-, a valóban élt, majd fiatalon meghalt fiúgyermek zavaróan és banálisan konkrét, és nem járul hozzá Agnes alakjának élettel való telítéséhez. Almási ízlésesen monoton játékából nem derül fény sem férjéhez, húgához, lányához való viszonyának mélyebb rétegeire, sem a rettegéshez való viszonyára.

A két igazi nagy sztár, a két *monstre sacré azt* játssza, amit a közönség látni akar tőlük: önmagát. Darvas Iván a maga jól ismert, bámulatos frissességben konzervált, elbűvölő manírjaival, amelyek alig jellemzőek Tobiasra, Kállai Ferenc a maga súlyos jelenlétével, amelybe belefér Harry is, Bolkonszkij herceg is, Pelikán is, de igazából mindezekből csak őt, Kállait mint színpadi személyiséget ismerhetjük meg. A játékstílusok egészében oly különbözőek, a figurák titkai olyannyira rejtve maradnak, hogy végső soron egy más szinten az előadás világa éppoly elidegenedett, mint Albee-é, csak itt nem színpadi figurák, hanem maguk a színészek, illetve a játékmódok beszélnek el egymás mellett.

Igaz, *a Kényes* egyensúlynak 1966, a megírás éve óta még nem volt jelentős előadása, és kérdéses is, megérné-e a fáradságot világot teremteni belőle. Meglehet, hogy ennyit ér az egész: a hagyományos operajátszás sablonjai szerint rámenni a *vocéra, s* mellőzni világképet, emberábrázolást. Itt jelentékeny *vocék* szólnak, ha nem is a maguk legjobb regiszterében; de 1996-ban a körúton ennyi kell a sikerhez, s a több, úgy lehet, hatáseszközként kevesebb lenne.

Edward Albee: Kényes egyensúly (Játékszín)
Fordította: Elbert János. *Díszlet:* Rajk László. *Jelmez:* Felkai Anikó. *Rendező:* Tordy Géza.
Szereplők: Almási Eva, Darvas Iván, Bodnár Erika, Vasvári Emese, Kállai Ferenc, Földi Teri.

KÉKESI KUN ÁRPÁD

MENEKÜLÉS A PARADICSOMBA

GEORG BÜCHNER: LEONCE ÉS LÉNA

Fel évtizeddel ezelőtt Eszenyi Enikő elhíresült *Leonce és* Léna-rendezésének értelmezéséhez az előadás utolsó mondata szolgált útmutatással. „Építsünk színházat?" - kérdezte Leonce, amire Léna néma mosolya és csókja volt a válasz. A kritika figyelmét szokatlanul erős teatralitásával felkeltő előadás ezzel önmagára is reflektált, és a fent idézett mondatnak külön írást szentelő Orsós László Jakab joggal hangsúlyozta, hogy „Eszenyi a színházat kiáltja ki a darab végén, azaz a színtiszta valótlanságot. A színház létezése éppen

ebben az egyszerű paradoxonban rejlik: merő valódiatlanságában. Amikor a hamis hamissá lesz, akkor fejeződik be a színház építése. És ha jól építették a színházat, akkor színészek és nézők számára a valódiság mellé azonos értékben odakerül a tiszta hamisság is. Innen-oda lehet járni." (Színház 1991/3., 7. o.) 1996-ban Bagossy László hasonlóan teátrális rendezésében Leonce kérdésére Léna kiábrándultan nemet int a fejével. A színházépítés ötlete negatívvá válik, hiszen mindaz, ami a két fiatallal eddig történik: maga a színház.

A kecskeméti *Leonce és Léna* hangsúlyozottan színházi környezetben játszódik. A nézőknek már az előadás kezdete előtt feltűnhet a műviség és mesterkéltség, hiszen a színes mintákkal díszített vasfüggöny fölött festett, bordó drapéria látható, előtte pedig hivalkodóan idilli térség: a bal oldalon kis tó, melynek szélén egy fehér oszlopon álló gipszfigura pisil a vízbe, a medence partján vörös rózsák, körülöttük zöldes-sárgás, napszítta pázsit, a jobb oldalon pedig vörös kárpittal bevont kerevet, amelyen a melankolikusan nyúlt arcú Leonce (Molnár Csaba) ül fekete bőrnadrágban, fodros, fehér ingben, mereven bámulva a semmibe. A megkapó kép korántsem illuzionisztikus, hiszen színházi térben látható, amelyet az egyenletes világítás összekapcsol a barokkosan szép nézőtérrel; ennek első sorát (manapság divatos szcenikai megoldással élve) deszkalapok fedik, a színpad két oldaláról pedig lépcsők vezetnek a földszintre. Az illúzió felfüggesztését persze az előadás is jelzi, amikor a vasfüggöny felhúzása után egy másik (vászon)függöny lesz látható, rajta a Katona József Színház épületének festett homlokzati képével. Színházban vagyunk tehát, és színházat nézünk, ahol Leonce és Léna történetét adják elő: két díszletmunkás egy táblát hoz be „Éljen az ifjú pár!" felirattal, s jóllehet ezt majd csak két óra múlva, az esküvői jelenetben fogják a zsinórpadlásról leereszteni, de a kezdetben már benne foglaltatik a vég is. Később Leonce-nak hangosan súgják egy erősen önreflexív mondat első felét („Úgy ásít rám az életem, akár egy ív fehér papír, tele kéne írnom, de egy árva betűre sem telik tőlem."), mire ő felkiált: „Tudom!" Az előadás vége felé pedig, amikor Leonce az egész udvartartást hazaküldi, az Udvarmester (Sirkó László) felháborodottan fordul a Káplán (Sághy Tamás) felé: „De Thomas testvér!", amire ő parókáját levéve és a szerepből kilépve csak annyit válaszol: „Ugyan már, Laci!" Azáltal, hogy a rendezés viszonylagossá teszi a játékszituációt, a tavalyi évad olyan előadásaival kerül kapcsolatba, mint például Novák Eszter *Ahogy tetszik-,* Hargitai Iván *Merlin-,* Mohácsi János *A kávéház-,* Kiss Csaba *A legyező-* vagy jeles András Cselédek-rendezése, amelyekben szintén a lelepleződő teatralitás kérdőjelezte meg a hagyományos, textuális reprezentáció alapjait.

Az előadás tehát felnyitja a történet narratív zártságát, és a vizuális dimenzió erőteljes kidolgozása, illetve előtérbe helyezése révén érzékelteti, hogy itt

Réti Erika (Nevelőnő) és Kovács Martina (Léna)

nem lejátszódik, hanem „előadásra kerül" a cselekmény. Mimetikus reprezentáció helyett megmutatja a színházi reprezentáció létrejöttének folyamatát. A Bagossy Levente és Földi Andrea által teremtett színes látványvilágban Popó le-robbant operettbirodalom, az udvari jelenetek pedig a félig széthúzott előfüggöny mögötti forgószínpadra épített lejtős emelvényen, illetve az előtt játszódnak. Az emelvény tetején lévő, kitört üvegű szárnyas ajtóhoz egyik oldalról olyan (itt persze töredezett) lépcsősor vezet, mint amilyenen primadonnák szoktak levonulni. Az egyik jelenetben felgyulladnak és a zene ritmusára villogni kezdenek a lépcsőfokok alá helyezett lámpák, ami azt a benyomást erősíti, mintha egy hajdani zenés előadás idő tépázta díszleteit látnánk magunk előtt. A szabadtéri jelenetekben aztán teljesen szétnyílik az előfüggöny, és a szín-pad mélyén elhelyezett vásznon, kékes-narancsos háttérben fehér felhők vonulása látható. Majd egy hirtelen jött zápor eláztatja Lénát és a Nevelőnőt, később meg egy operettprimadonna ereszkedik alá a magasból virágokkal körbefont hintán. Minden elem bevetésre kerül tehát, amit általában a színház vagy azért szokott használni, hogy illúziót keltsen, vagy pedig azért, hogy stilizáljon. Most viszont valósággal burjánzik a teatralitás, sőt egy kissé mindent el is túloz, így minden idézőjelek közé kerül: ha tetszik, szó szerint, hiszen Leonce és Léna keserédes történetét operettmelódiák fűszerezik.

A bohókás Popó király (Kiss Jenő) világába ugyanis úgy lép a néző, akár egy operettbe: a (nem pszichológiailag, hanem színházilag motivált) szerepválsággal küzdő uralkodó a francia király belépőjét dalolja a *János* vitézből, majd a *Lear király*ból idéz, mondván: „Eldöntöttük, hogy minden gondot és bajt / Vén vállunkról ifjabb inakra bízunk, / S teher nélkül botorkálunk - a sírig." (Egyébként már az előadás elején próba hangjait halljuk a színházat ábrázoló függöny mögül, és az instrukciókból ítélve operettet próbálnak a színészek. A helyzet pikantériáját fűszerezi az a tény, hogy a kecskeméti Katona József Színház 1996. december 13-ra kiírt bemutatója éppen *a János vitéz,* amelynek első szereposztásában tényleg Kiss Jenő alakítja a francia királyt.) Popó király imádja az operettet, ami a második felvonás elején elhangzó duettből ki is derül. A színlap által két „Teleszív"-ként aposztrofált színész (Harsányi Tímea és Csizmadia László) adja elő Szu-Csong és Liza szerelmi kettősét *A mosoly* országából („Szív, hogyan tudsz így tele lenni, mondd?"), amit a lelkes király a jobb első emeleti páholyból hallgat és kommentál. A végén tapsol, majd megértően bólint a - már csak megszokásból is - szintén tapsolni kezdő nézők felé. Később bugyuta lelkesedéssel örül a felhangzó „Gimbelem, gombolom" kezdetű nótának, mondván: „Ezt ismerem, ez *a János* vitézből van" (holott mi tudjuk, hogy *a Luxemburg* grófjából).

Ezen túl az egyes jeleneteket operettek zenekari betétei választják el egymástól, sőt bizonyos jelenetek néha jellegzetesen operettbe illő helyzeteket visszhangoznak. A Leonce-Rosetta jelenet például a „Szellők szárnyán" dallamára és a pezsgővel mulatás szituációjára épül, amit persze finoman ellenpontoz a feltornyozott hajú Rosetta (Vlahovics Edit) megalázása: Leonce kvázi letépi róla a ruháját, és kombinéban von-szolja a lányt, akár egy bábut. A Nevelőnő (Réti Erika) az ismert Kacsóh-operettből a francia királylány belépőjét tanítja Lénának (Kovács Martina), aki először szépséges porcelánbabaként (operetthercegnőként) jelenik meg előttünk: viselete hatalmas, fehér abroncsszoknya, szőke paróka és egy pár vakítóan szikrázó fülönfüggő. Az első felvonást záró, Leonce és Léna közti

Kovács Martina és Molnár Csaba (Leonce) (Kallus György felvételei)

éjszakai találkozás után a teljesség érzetétől átszellemült Leonce egy patetikus áriába kezd („Láttam kicsiny kezét... / Ó, be finom, be szép..."), majd beleugrik a tóba. Miután Valerio (Ilyés Róbert) kimenti a vízből, a *Tóparti látomás* című film híres csónakjelenetét vetítik a háttérfüggönyre, melyben Jávor Pál az „Almaimban valahol" kezdetű örökzöldet énekli Tolnay Klárinak. A második felvonásban a parasztok, sőt az udvari vendégek is olyanok, mintha valamelyik operettből (mondjuk, a Cigánybáróból) szalasztották volna őket, sőt a Káplán úgy kántálja az esküvői ceremónia szövegét, ahogy általában az Írnok szokta felolvasni Edwin házassági fogadalmának fogalmazványát a *Csárdáskirálynőben.*

A két szerelmest tehát giccsvilág veszi körül, amelyből mindketten megpróbálnak elmenekül-ni. Az ő történetük nem habosan operettes, amit az is jelez, hogy kissé patetikusabb kijelentéseiket teljesen hétköznapi hangvételben mondják el, sőt Leonce minden tagmondat után bort kortyol egy zöld üvegből, miközben azon töpreng: „Miért van az, hogy földünk felett a lég olyan, akár a prizma: szivárvánnyá töri a szerelem fehér láng-sugarát?" Leonce és Léna éjszakai találkozása-kor, vagyis az egyik érzelmileg legtelítettebb jelenetben Léna cigarettázva lép a színre, Leonce pedig kábultan, a tavon átgázolva megy az alvó lány felé. Miután a fiú Léna mellé fekszik, a lány sikítva felugrik, és kiszalad a színpadról, így Leonce következő monológja, melyben arról be-szél, hogy „Sok volt! Túlságosan sok! Egész létem foglalata ez a pillanat!", meglehetősen ironikus perspektívába kerül. Ez az irónia az előadás hangvételét teljes egészében meghatározza, hiszen a két, egymás elől menekülő és mégis egymásra találó fiatal (egyébként szentimentalizmustól mentes) története sem menekülhet a környező operettvilág cukormázától. Első találkozásuk már-már könnyfakasztóan szép: zene szól, alakjukat a fejgépek fénye metszi ki a színpad sötétjéből, ők pedig elvarázsolva fűzik tovább egymás szavait: „Fáradt lábnak hosszú minden út. Es fáradt szemnek minden fény túl erős, és fáradt ajaknak minden sóhajtás túl nehéz, és fáradt fülnek túl sok minden szó." Leonce túljátszott öngyilkossági kísérletét megakadályozza Valerio, mire a boldogsága csúcsán önmagát halálba kívánó fiú így kiált: „Ez a Jávor Pál fickó mindent elrontott!" (Pár perccel később az élet rózsaszín igenlését hirdető filmsztár meg is jelenik a vásznon.) S természetesen Leonce és Léna végső, nagy felismerése is operettbe illően banális: a mellényes-frakkos fiú (a bonviván?) és a hosszú fehér ruhás lány (a primadonna?) a luftballonos báli forgatag kellős közepén döbben rá arra, hogy saját magukat csapták be. „Ej, Léna, ez volt a menekülés a paradicsomba" - mondja Leonce, és levertsége, csakúgy, minta lányé, feloldhatatlannak tűnik. Ezután hangzik el az „Építsünk színházat?" rezignált kédése is, a tagadó válasz pedig az előzőekből egyértelműen következik.

A színházépítés gondolata a szerelmesek számára azért lesz maga a rémálom, mert egy felhőtlenül együgyű operettvilágra mondanának igent általa. Ezeknek a fiataloknak már nem igazán megy a színházasdi: az előadás végén Leonce ül, és ugyanúgy a semmibe bámul, mint a játék kezdetén, Léna pedig áll, és melankolikus arccal tekint a fiúra. Szökésük története valójában csak megerősítette, hogy nincs más, mint az a ripacs világ, amely körülveszi őket, és amelyben élniük kell. "0, a természet!"- sóhajt fel korábban, és lélegzik nagyot kétszer is Popó király, ám - paradox módon - pusztán egy erősen stilizált színpad veszi körül, két méterre tőle pedig sötétben ülő nézők foglalnak helyet. Fia és újdonsült menye a színházra még nemet inthet, de letagadni nem tudja, hogy minden csak színház. A szenvedélyek igazsága és a szépelgő-szenvelgő kifejezés hamissága hirtelen egymásba fordul, és eldönthetetlenné válik, hogy mi a valódi és a valódiatlan. A színház építése így el sem kezdődhet és be sem fejeződhet, hiszen már kezdettől fogva benne vannak. Nem képesek a színházból az életbe, innen-oda járni, mivel ki sem tudnak lépni belőle.

Bagossy László rendezésében Leonce és Léna édes-bús története azokra az előadásokra is reflektál, melyek az utóbbi években szintén két fiatal egymást kereső és megtaláló viszontagságairól szóltak. Elsősorban Novák Eszter rendezéseire kell gondolnunk: a bérházak tűzfala közötti lepusztult telken is Üdlakot álmodni akaró, egy hajléktalanná váló világ közepette szerelmet kergető Csongor és Tünde, vagy éppen a korántsem idilli, hanem hideg és csavargóktól népes erdőben egymás után vágyakozó Orlando és Rosalinda históriájára. Az utóbbi előadást, vagyis az *Ahogy tetsziket* éppen tavaly mutatták be Kecskeméten, és ugyanúgy a játék színházi jellegét hang-súlyozta, mint a *Leonce és Léna.* A műsorfüzet Lacanesque-et idézi, aki szerint Büchner vígjátékának posztmodern jellegére utal „a turbulens idézettechnika teremtette intertextualitás", ám a Bagossy-féle színházi előadásszöveg is intertextuális viszonyban áll a fent említett előadással. (Érdekes, hogy a Büchner-dráma első felvonásának mottója is Shakespeare darabjából származik: „Bár én bolond lehetnék! Minden ambícióm egy tarka zubbony.") Nyilvánvaló, hogy fiatal hazai rendezőink legjavát az 1990-es években a teátrális dimenzió határainak, a színpadi illúzió lehetőségeinek feltérképezése érdekli. Ezekre a problémákra reflektál a kecskeméti *Leonce és Léna is,* rezignált iróniával véve tudomásul, hogy a színházból az életbe tett minden kitörési kísérletünk csak újabb és újabb visszatérés a színházba, ha tetszik, „menekülés a paradicsomba".

Georg Büchner: Leonce és Léna (kecskeméti Katona József Színház)

Díszlet: Bagossy Levente. *Jelmez:* Földi Andrea. *Dramaturg:* Farkas Zsolt. *Koreográfus:* Fincza Erika. *Rendező:* Bagossy László.

Szereplők: Molnár Csaba, Kovács Martina, Ilyés Róbert, Réti Erika, Vlahovics Edit, Kiss Jenő, Horváth Ferenc, Budai László, Sirkó László, Fandl Ferenc, Sághy Tamás, Szokolay Péter, Csizmadia László, Harsányi Tímea.

SEDIÁNSZKY NÓRA

JÁTSSZUK, HOGY CSAK JÁTÉK

PAUL FOSTER: TOM PAINE

Paul Foster egy beszélgetés során tett kijelentése: „A színház csoportmunka." Es valóban, ennek szellemében fogantak nálunk is ismert darabjai, az L *Erzsébet,* valamint *a Tom Paine,* amelyet a kaposvári színház stúdiószínpada mutatott be, Mohácsi János rendezésében.

A Tom Paine talán a legtisztább megnyilvánulása annak az alkotói koncepciónak, drámaesztétikának és színházi gondolkodásmódnak. amelyet Foster a fenti idézetben fogalmazott meg. A szöveg, amelynek minden egyes pórusát áthatja *az együttes játék* igénye, eredeti, még „Mohácsi előtti" változatában is inkább filmforgatókönyvhöz, semmint hagyományos drámai szöveghez áll közel, ezért olvasása leginkább csak töredékes élvezetet nyújt, és halvány képzetekhez segít egy majdani színpadi megvalósulás lehetőségeiről. Minthogy Foster minden darabját, így a *Tom Paine-t* is konkrét előadás számára írta egy kísérletező, avantgárd off-off-Broadway-színháznak, a La Mammának, amelynek egyik alapítója is volt, elsősorban arra törekedett, hogy szövegei megfelelő alapot és segítséget nyújtsanak a színészeknek egyfajta *érzékletes* színpadi valóság megteremtésére. A már említett beszélgetésben így fogalmazott: „Kell, hogy darabjaimon más elemek is át tudjanak áramlani. A lyukak lélegzetvételnyi szünetek, szabad teret biztosítanak a színész és a rendező kreativitásának. Hiszen a színészeknek nem lehet előírni, hogy így és így kell tenned..." (Fordította Földényi F. László.) Az *érzékletesség* kulcsfogalom a fosteri színházban; azt a minőségi változást jelenti, amelynek során a szövegkönyv némiképp elvont vagy éppen csak felvázolt szituációi, jelzésszerű gesztusai a rendezői és színészi munka révén *konkretizálódnak* az adott előadásban. A *Tom Paine*-ben, talán még inkább, mint az *I.* Erzsébetben, *a* történelem csak ürügy az intellektuális játékra, amely egyszerre ad lehetőséget belefeledkezésre és ironikus távolságtartásra, egyszerre készteti a megszokottnál nagyobb részvételre a közönséget, de azonnal és kíméletlenül ki is neveti, amint a kelleténél jobban „belefeledkezett" a játékba.

Foster úgy játszatja újra a tizennyolcadik századi angol gondolkodónak és forradalmárnak, az amerikai függetlenségi mozgalom teoretikusának életét, illetve az életút néhány epizódját, hogy a hangsúly végig *az újra* és a játékszavakon van, s így válik egy első pillantásra formai sajátosság, stílustörekvés egyszersmind eszmei háttérré, mondanivalóvá Is. Ha Foster a történelmet egyfajta oda-vissza működő, állandóan a saját ellentétébe forduló, abszurd játéknak látja és láttatja, az már nem csupán a színházról, de a történelem természetéről és magának az embernek a történelembevetettségéről való gondolkodást is jelenti. Az író panelekre szedi szét a történelmet, azután ezeket a paneleket *újra* összerakja, csak kicsit másképpen, a megszokottól eltérő módon, hogy megmutassa a látszólagos bonyolultság mögött rejtőző, olykor a primitívségig egyszerű struktúrákat, ember és történelem viszonyának ellentmondásait. Azt is mondhatnánk, némi túlzással, hogy Foster a pop-art kultúra történelemszemléletét állítja elénk, egy olyan korszak látásmódja elé tartja sajátos tükrét, amelyet Andy Warhol, a Coca-Cola és a szintetikus anyagok fémjeleztek; miközben magát a színházat, a hagyományos dramaturgiai sémákat is elemeire bontja; egyszerre játszik el a brechti elidegenítő effektussal (szereplői bent is vannak a darabban, meg kint is vannak belőle, hangsúlyozottan színészek, akik karaktereket játszanak el, miközben az eljátszott karakterek egy idő után mégiscsak meghatározott figurává válnak a színpadon), az allegorikus megjelenítési móddal (a Hírnév figurája a *Tom* Paine-ben), a commedia dell'arte improvizációra épülő játékstílusával és így tovább.

Újabb kulcsfogalomhoz érkeztünk a fosteri dramaturgiában: az *improvizációhoz,* amelynek *a Tom Paine* igen tág teret biztosít; ezek azok a már idézett „lyukak" a darabban, amelyeket a majdani színészi és rendezői improvizáció hivatott betölteni. Jó példa erre a *Tom Paine* kezdete, amelyben Foster a következő utasításokat adja a játékosoknak: „Rángatózzatok, vakarózzatok, sántítsatok, hunyorogjatok, kacsázzatok ide-oda. *Észrevétlenül s nem egy időben meghatározott figurák kezdenek kibontakozni. (...)* Miközben jön befelé a közönség, ti, színészek hordjátok be kellékeiteket, improvizáljatok szöveget egymásról, a kellékekről, azok elhelyezéséről, a buszközlekedésről stb." (Mint látni fogjuk, mindez a Mohácsi rendezte előadásban tökéletesen megvalósult, csak még a „fosterinál is fosteribb" módon, mintha Mohácsi két lépéssel továbbfejlesztette volna a játék alapgondolatát.)

Ennek a drámatechnikának alapvető stílusjegye az „igaz is meg nem is" kettőssége, valamint az a meggyőződés, hogy mégiscsak létezik színpadi illúzió, sőt, ennek megteremtésére Foster éppúgy törekszik; minta korábbi drámaírók, csak éppen a maga sajátos módján: ha a színpadon a „nagy átkelés" jelenetében szándékosan egy hatalmas hintát szerepeltet, és nem valami „hajószerűbb" alkotmányt, akkor szükségszerűen eltávolít ugyan a tárgytól, hiszen színpadi kelléket látunk, amelyről csak *eljátsszák,* a mi cinkos részvételünkkel, hogy hajó volna, mégis a szín-

Tom Paine: Kovács Zsolt (középen)

Hajójelenet (Simarafotók)

pad és a játék érzékletes valóságában *ez itt és most* csakugyan hajó.

Az „igaz is meg nem is" csúfondáros kettős látása a Mohácsi-féle előadásban is döntő fontosságú, akárcsak az a különböző játékstílusokból, korábbi előadások apróbb forgácsaiból összerakott *pastiche,* amely ugyancsak fosteri ihletettségű. Darab és rendező szerencsés találkozásának lehetünk tanúi; ez a sajátos Foster-Mohácsi-dramaturgia különösen az előadás első felében működik jól. Mohácsi az elmúlt években több olyan produkciót vitt színre, amely *az együttes játék egyre* magasabb szintű megvalósulása és a gyakori improvizációra épülő, jellegzetes „kint is, bent is, közel is, távol is" technika révén valóban Foster darabjainak szellemiségével rokonítható. Mintha a rendező a *Tom* Paine-nel egy tudatosan végigvitt vonulat csúcsára, egyszersmind annak lezárásához érkezett volna: az előadásban még egyszer és együtt van jelen teljes fényében mindaz, ami a korábbi előadásokat jellemezte. Így bármennyire igaz a megállapítás, miszerint Mohácsi a maga jellegzetes módján még egyet csavart Foster történelemszemléletén, az egykori „műanyagkor" helyett az úgynevezett posztmodern érának, illetve jellegzetesen magyar vonulatának jegyében, ha megjelenít is bizonyos alapigazságokat ember és történelem, ember és közösség ambivalens, olykor kifejezetten torz viszonyairól, az előadás mégis leginkább magáról *a játékról,* az „itt és most" valóságáról és irrealitásáról, azaz a színházról szól. A közönség itt is ugyanazon, egyszerre magával húzó és eltaszító technika közvetítésével válik a játék részesévé, mint Fosternél, s ennek végeredménye mégis az, hogy színész és néző egyazon játékrészese; különös közösség teremtődik közöttük, amely csak néha törik meg (erre kiváltképpen a második, az elsőnél vontatottabb részben akad példa).

Az előadás legnagyobb erénye kétségkívül maga a *csoportmunka:* különösen magas színvonalú, lenyűgözően profi, minden ízében megkoreografált együttes játékról van szó, amelyen ráadásul nem a kemény munka fáradsága, csupán az eredménye érződik: az elhangzott szavak, aktuális vagy aktualizált poénok, a színpadi gesztusok jó része spontán improvizációnak tűnik, pedig valójában mindegyiknek konkrét helye és ideje van az előadásban. (Ez az improvizációs vagy álimprovizációs technika is mintha ebben az előadásban jelenne meg Mohácsinál a maga legtökéletesebb formájában.) A játéktér, a kellékek - mert hagyományos díszletről itt nincs értelme beszélni - is tökéletesen egyeznek Foster felfogásával. Mintha kiürült szerelőcsarnokban vagy jókora garázsban volnánk, amelyben különböző tárgyak hevernek tetszőlegesen szétszórva: megtaláljuk itt a már említett hintát, rozsdás kannákat, amelyek a francia forradalom jelenetsorában majd a guillotine alól kigördülő fejekké változnak; itt melegítenek be a színészek, korunkra rímelő, nagyon is aktuális poénjaikkal - esti mese, társadalombiztosítási kártya és az elkerülhetetlen Dallas -, és itt üldögélnek az egyik sarokban a zenészek is. Ez az elvarázsolt kelléktár vagy próbaterem lesz azután a játék érzékletes valósága folytán manhattani medvebarlang 1809-ből vagy 1996-ból, groteszkre hangszerelt, börleszkké alakított New Orleans-i rabszolgavásár, avagy az ugyancsak megfricskázott magasztos történelmi esemény, a bostoni teadélután helyszíne. A történelem hírneves eseményeit elbagatellizáló, a színe helyett a fonákját mutató látásmód ismét Fostertől ered-deztethető, akárcsak az idézőjelbe tett, mégis érzékletes színpadi valóság: Tom Paine hamvait a levegőbe szórt csillámpor helyettesíti, a tenger a próbaterem padlója, a sirályt egy színész személyesíti meg, aki rá is játszik arra, hogy ő szereplő, és mégis: a *Tom Paine* színpadán a csillámporról eljátsszák, hogy az Paine hamvait jelenti, a színészről, hogy éhes sirály, a mozdulatlan padlóról, hogy háborgó tenger; mindez, ha elfogadjuk a játék szabályait, jelen idejű, érvényes valósággá válik. Mohácsinál ugyanis a játék *érzékletes* hatása talán még a Foster által elképzeltnél is erősebb: elsősorban ezzel az erősen érzéki jelleggel és nem a mögötte megbúvó intellektuális mondanivalóval hat a történelem kisszerűségéről, nevetségességéről, az eszmék meddő és önmaguk ellen-tétébe forduló természetéről szóló darab.

Az előadás igazán az első részben jó, sodró lendületű, a poénok általában frappánsak, az átkelés jelenetsora igazi telitalálat, akárcsak a már említett rabszolgavásár és a teadélután. A második részben valahogy kevésbé sikeresen múlatják az időt, gyakoriak az üresjáratok, az egyébként ötletesen megoldott, helyenként sziporkázó kormányzói estély túl hosszú, a francia forradalom jelenetsorainál pedig érezhetően esik az addig többé-kevésbé egyenletes színvonal. Különösen a konvent ülése vált közhelyessé, a „végezzük ki a nép barátait is" formula túlságosan elcsépelt-nek hat, épp elég szituációt láttunk már szín-padon, filmen is, amely erre a sémára épült. A kivégzési jelenet azonban mind színpad-technikailag, mind mögöttes tartalmában szépen kidolgozott és hatásos: itta guillotine is elveszti azt a komorfenséget, amelyet, mondjuk, Andrzej Wajda Danton-filmje kölcsönzött neki, egyszerű, bár kétségkívül kellemetlen játékszerré degradálódik, ahonnan víz folyik vér helyett, kannák gurulnak fejek helyett - vagyis megint *játszunk* és *játszunk.*

Nehéz ilyen magas színvonalú csoportteljesítmény kapcsán egy-egy nevet kiemelni, mégis érdemes megemlíteni Kovács Zsoltot Paine, vagy ha úgy tetszik, a Paine-t játszó színész szerepében. Egyrészt rendelkezik a szerephez szükséges fizikai erőnléttel, olykor akrobatikus ügyességgel, másrészt a szituációk sokaságából valóban kibontakozik előttünk egy jól körülhatárolt figura, az egyszerre naiv és dörzsölt idealista, aki akkor is népboldogítani akar, amikor senki nem kéri erre, aki több kárt okoz, mint hasznot, és inkább a véletlennek köszönhetően halad előre, semmint hogy ő vinne előre bármit is, de különösen a történelmet. Az őt körülvevő vagy inkább vele együtt játszó együttesből (hiszen ennél a színjátszás-nál csak mellérendeltség létezik, alá- és fölé-rendelt viszonyok nincsenek) kiemelkedik még Bodor Erzsébet, akinek a sikolytól a dörmögésig terjedő skálájára, harsány jelenlétére min-

den helyzetben figyelni kell. Szücs Edit pár egyszerű kellék segítségével más-más miliőt megjelenítő jelmezei szellemesek, a báli jelenetben pedig kifejezetten fantáziadúsak.

Mint már említettem, ez az előadás egy következetes út kiteljesítésének és lezárásának tekinthető, abban az értelemben, hogy ebből a játékstílusból újat már nehéz lenne kicsiholni. Izgalmasnak tűnik a kérdés: hogyan tovább?

Paul Foster: Tom Paine (kaposvári Csiky Gergely Színház)
Díszlet: Khell Zsolt, *Jelmez:* Szücs Edit. *Segédrendező:* Tombor Zsuzsa. *Világítás:* Bányai Tamás. *Rendezte:* Mohácsi János.
Szereplők: Bodor Erzsébet, Cseszárik László, Ébl Helga, Fekete Kata, Hegedűs Miklós, Karácsony Tamás, Kovács Zsolt, Lestyán Luca, Lugosi György, Kelemen József, Némedi Árpád, Pál Tibor, Serf Egyed, Tóth Géza, Tóth Eleonóra.

LAJOS SÁNDOR

KONZUMAVANTGÁRD

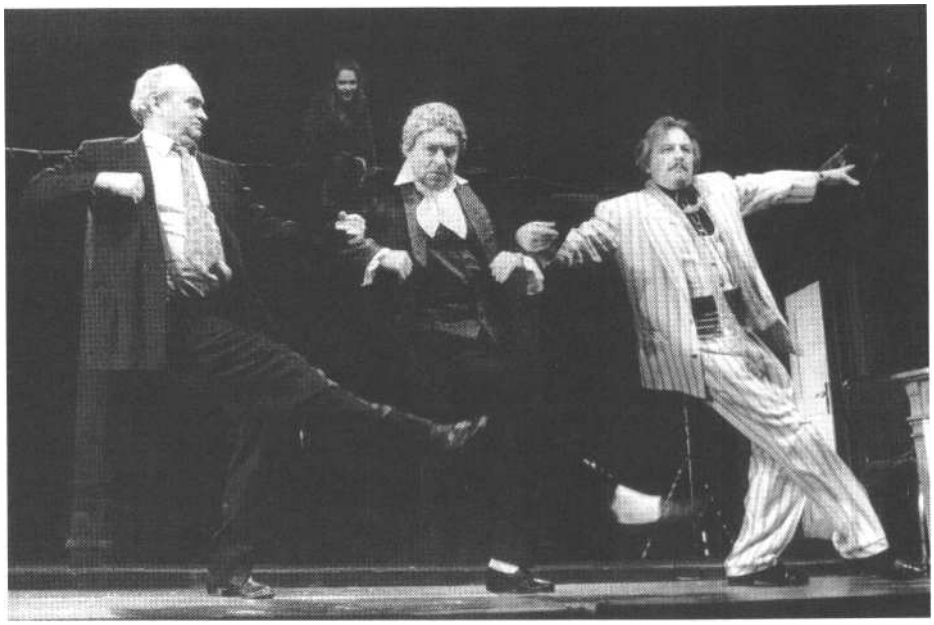
JEAN ANOUILH: COLOMBE

Szokás azt mondani Anouilh-ról, hogy bulvárnak túl igényes, irodalomnak túl bulvár. Ez meglehetősen sarkított kijelentés, de nem alaptalan. Nehéz lenne például a Colombe-ról is eldönteni, hogy micsoda leginkább. Felszínes bohózat a kulisszák mögötti csábító és kibírhatatlan világról: jaj, milyen ennivalóan elviselhetetlenek ezek a komédiások? Vagy pontos problémafeltárás erkölcs és ˝ealitás viszonyának ügyében: mennyire van szüksége örök érvényű elvekre a halandó és esendő embernek? Egyrészt látunk egy vastraverzekből hegesztett masszív drámai szerkezetet, bámulatos szakértelemmel intézve ritmus, arányok, súlypontok, minden stabilan a helyén. Másrészt hemzsegnek a szövegben az emlékkönyvbe való, örökbecsű szentenciák. A jellemeket is bárki joggal mondhatná túlsematizáltnak, de közben kritikusan nyilatkoznak magukról a szereplők, és ezek a reflexiók valamilyen módon mégis árnyalttá teszik a gondolkodásukat.

A szerzőnek nem szándéka értékrendet kikarózni, csak elmesél egy történetet, amely értelmezési lehetőségek egész sorát kínálja. Az idealista elveit komolyan vevő, kissé sótlan fiatalember megkeresi anyját, akivel haragban van, és azt kéri tőle, hogy gondoskodjon feleségéről és kis-fiáról, amíg ő sorkatonai szolgálatot teljesít. A Carment még mindig igézően játszó nagymama, az egész színházat rettegésben tartó, mégis köz-imádatnak örvendő szent szörnyeteg pedig egy-kettőre rafinált színésznőt farag naiv menyéből. Ugye milyen banális? De Anouilh nem minősíti a nevében és lelkében is galamb asszonyka döntését. A mizantróp férj mellett az élet hiába erkölcsös, ha szürke és hamis. A pillanatnak élő, élvhajhász színházi népség világa viszont gusztustalan és szintén hamis. A drámaíró minden sanda didaktika nélkül a nézőt célozza meg az eldönthetetlen kérdéssel: hogyan is kéne élni? Ezt úgy éri el, hogy végig vigyáz a kényes egyensúlyra, miközben tempósan lepörget egy harsány vígjátékot, amely a jellem- és helyzetkomikum tradicionális eszközeit használja.

A fergeteges komédiázás érdekelte rendezőként Alföldi Róbertet is. Munkatársával, Rácz Erzsébettel bátran nyúlt az eredeti szöveghez. Leporolták a poénokat, felfrissítették a szóhasználatot. Pontos találat például, hogy a főszörnyet még átkozódáskor is csak teljes nevén: „Alexandraművésznődrága"-ként emlegetik az alszörnyek. Érthetőekre cserélték a negyvenöt éves, ajánlva feladott szurkapiszkákat is. A darabbéli színház által próbált és játszott darabot Anouilh arra használja fel, hogy Racine-epigonokat paro-

Szegedi Erika (Alexandra), Csőre Gábor (Lucien) és Murányi Tünde (Colombe)



Rajhona Ádám (Igazgató), Lukács Sándor (A Drága Mester) és Tahi Tóth László (Du Bartas) (Koncz Zsuzsa felvételei)

dizáljon. Ez nálunk érdektelen lenne, nagyon ügyes húzás helyette a *Carment* használni. Nyilvánvalóak a párhuzamok a Colombe-bal: vak féltékenység „örökszerelemre" hivatkozva, kontra a temperamentumos nő szabadságvágya szerelemben és bármiben. Mintha Carmen lenne Alexandra művésznő drága, és Colombe a kis drága példaképe. Carmen szelleme finoman végig jelen lehetne, ehelyett csak triviális esetekben utalnak rá. Nem sikerül kihasználni a színház a színházban helyzetet sem, a Carmen-előadás részlete nem lesz semminek a paródiája, nem jelenik meg másik játékstílus, csak marad a spontán bolondozás, mint egyebütt. Mert ennél többre sehol sem futja. Nyoma sincs az előadásban az Anouilh-féle finom egyensúlynak, a dekára kimért érveknek és ellenérveknek. A képlet egyszerű. Elfuserált Szaxofonista saját tökéletlenségét erkölcsi prédikációkkal igyekszik megindokolni. Zsarnoksága és a pelenkamosás terhe alól kiszabadulva felesége, Emanci Manci megtalálja az ő énjét, és tovább előre a feminizmus útján. Dolgozó nő, szakmájának él, gyermekét egyedül neveli, férfiakra csak futó kapcsolatokban van szüksége. Ekképpen rendbe is jött volna minden. Szó sincs itt dilemmákról, értékrendek válságáról, ütközésről. Más vadra vadásznak: hatásra.

A rendezés nem lát túl az éppen adott jeleneten, mindegyiket külön igyekszik megoldani: akció mindenképp, persze vicc is feltétlen, és ha valami kicsi bizarr kerül bele, hát az se baj. Ami az eszközöket illeti, nem válogat a rendező. Alexandra művésznő drága első megjelenése csippendélbojok táncával van körítve, ő cirkuszi trapézra kapaszkodva a levegőbe emelkedik, szoknyája harmonikaszerűen kinyílik. Ha valaki le akar jönni a játéktér felső szintjéről, egy angyalkának öltöztetett díszítő lépcsőt tol neki oda. A kétségkívül hatásos effektek azonban stílusukban nem kapcsolódnak sehova. Helyenként nagyon érdekes a térkezelés: a sínen csúszó falaknak köszönhetően hirtelen hol a folyosón, hol az öltözőben lehetünk. Csak azt nem értem, minek a váltásokat még külön stroboszkóppal is jelezni, hacsak nem azért, mert olyan jól mutat a villogó erős fény, hogy muszáj volt valahova betenni az előadásba.

Ezek a kósza sziporkák képviselik a hatásvadászat avantgárdos vonalát, de az előadás létrehozói nem finnyásak, kapunk bőven a hagyományos ripacskodásból is. Roppant vicces, mikor a faszobor szóban duplán ejtik ki az sz hangot, vagy amikor a fodrász nyávogva a Kokodzsámbót énekli. Rengeteg a túljátszás, az iskolás hiba: ujjal mutogatok arra, amiről beszélek, kezemmel is eljátszom, amit mondok, mérgemben a levegőbe rugdalok. Néha ezek idézőjelbe kerülnek: megváltozik a fény, és a színész kifordul a jelenetből egy-egy blőd gesztus vagy mondat erejéig. Jó lenne ez a geg: „ugye milyen rosszak vagyunk" kikacsintás, ha nem lennének az előadásban ugyanilyen szörnyű megnyilvánulások minden idézőjel nékül is. Várom, hogy váltson a világítás, de mégse. Főleg a végén, amikor mindenki átmegy háztáji pszichológusba, és folyik a díványozás, direkt lélektúrás oda-vissza. Csak úgy zuhognak a filléres bölcsességek. Hiába remélek fölfedezni valami jelzést, tényleg komolyan gondolják a sok üres közhelyet. Irónia sehol, az eddigi játékosságot odahagyva a szívet kezdenék facsarni. Újra kéne futózni az elkopott igazságokat. A szöveg olyan, amilyen, de a színészi jelenlét, a rendezői lényeglátás sokat segíthetne.

Szinte magától adódik erre az ellenvetés: minek jövök én ezzel egy komédia kapcsán. Hagyjuk a nyögvenyelős értelmiségi tépelődéseket, a színháznak az a dolga, hogy hasson mint érzéki, fizikai jelenség. Magam is úgy gondolom, hogy szabadjon mindent a színpadon a hatás érdekében. De ne keverjük össze a stilizációt a ripacskodással, a szertelenséget a szeszélyességgel, sőt ízléstelenséggel. Ne adjuk ilyen olcsón, hogy a hatást az kelti, ha valakinek lecsúszik a nadrágja. Illetve lehet ezt is, de ez egy másik műfaj. Lehet öntudatosan vállalni, ha valaki a komédiázásnak egyszerűbb, rusztikusabb módját műveli, de képmutatás ezt álmodern művészkedésbe csomagolni.

Vita van arról, hogy milyen volt, létezett-e egyáltalán a száz év alatt a sokat emlegetett „vígszínházi stílus". Ezt nem tudnám hirtelen megmondani, de mostanság mintha létezne. Érzékelni vélek egy tendenciát, ahogy a figyelemre méltó színházi kezdeményezéseket azonnal fogyasztási cikké alakítják. A legaptudétebb törekvéseket nyújtjuk a kedves közönségnek celofánba csomagolva, kis masnival. Meghökkentőt, aggasztót, de tejszínhabbal. Ez a produkció szimpatikus bátorsággal alkalmaz bármi teátrálisat, de közben, sajnos, sugárzik belőle a készítés attitűdje: jaj, de cukor lesz, zabálni fogják. A Kentaur és Kentaurné kreálta látvány és az egész rendezés eklektikus stílusa az elüzletiesedett, domesztikálódott avantgárdot idézi: vagány vagyok, de könnyen fogyasztható, nem akadok meg senki torkán. Szalonfurcsa, divatból más. Anouilh az utolsó jelenetben bemutatja a két éve történt előzményeket, amelyeket eddig csak emlegettek a darabban. Kiderül, hogy a szerelem, amelynek a csődjét láttuk, giccsesen nagy, de igazi szerelem volt, nem üres illúzió. A darab egy konvencionális heppienddel végződik, amelyről végig tudjuk, hogy hamis, hiszen a történetnek más vége lett már korábban. Ez valamiért Alföldi Róbertet nem érdekelte, akármennyire kedveli is a formai csavarásokat. Mi lenne viszont, ha lenne a végén egy kis bábozás meg filmvetítés? Az olyan érdekes, sokan csinálják mostanában. Lett is. Az utolsó jelenet az érthetetlenségig meg van húzva, viszont van benne marionett és film minden igazi funkció nélkül. De legalább érdekes.

A rendező külső beavatkozásokkal igyekszik megoldani, amit csak lehet. Pedig komoly színészi erők mozognak az előadásban. Nagyon jól vannak kiosztva a szerepek, testre szabottan. Csak éppen senkitől sem követel egész estés, felépített alakítást az előadás. Oberfrank Pált ez zavarja, végig bizonytalan. A két női főszereplő könnyebben boldogul. Szegedi Erika tud lenni zsarnoki vagy megfáradt, Murányi Tünde szende

vagy kacér, minden jelenet egy-egy etűd a számukra.

A társulat igyekszik öniróniku lenni, hiszen a színház furcsa világáról is szól a darab. Magukra aktualizálták a szöveget, és olyannak láttatják a színházi üzem működését, ahogy azt Móricka elképzeli. Önszerettető magagúnyolás ez: ugye milyen aranyos hóhányók vagyunk mi, csepűrágók? De nagyon kilóg a lóláb. Sokkal jobban sikerül ez az előadás két olyan pontján, ahol nem is akarják. Az eredeti darabban egymás után ajánlják fel pártfogásukat Colombe-nak a színház senior Don Juanjai, az előadásban egyszerre dongják körül, egymásra rábeszélve adják elő nőfőző egyenszövegüket. A jelenet kaotikussá stilizálódik, eddig rendben is volna, de mindez még nem elég: a Carmina Burana bordalára a három veterán kakas násztáncba kezd, amely veszett kánkánozásba torkollik. Rajhona Ádám, Lukács Sándor, Tahi Tóth László: három jobb sorsra érdemes, rossz karban lévő, megpocakosodott színész versenyt emelgeti a lábát. Most tényleg szeretni valóan esendőek, ahogy itt ugrabugrálnak egy habókos ötlet nyomán, ahelyett hogy azt csinálnák, amit tudnak, színészkednének. Az előadás végi tapsból is jelenet lesz, annak köszönhetően, hogy ugyanezzel a függönnyel eljátszottak már egy tapsrendet a Carmen-jelenet végén. Bemutatták, hogyan kelleti magát a színész a közönségnek, hogyan nyájaskodik a másikkal, miközben igyekszik minél több tapsot rabolni magának. Azt gondolná az ember, hogy ehhez a jelenethez nem lehet majd nem kapcsolódni az előadás végén. Vagy tudatosan visszafogottnak lenni, vagy direkt rájátszani valahogy. Mégis elfeledkeznek róla, jön az igazi tapsrend: puszi, ölelkezés, bájolgás, mint a paródia. Ezzel többet mond el magáról a társulat, mint az egész színházban játszódó darab során, ahol pedig szándéka volt.

Fanyaloghat bármennyit a kritikus, a közönség feltehetően szeretni fogja a darabot. A bérletes nagymamák némileg megbotránkoznak majd a trágárságon, de végül titkon büszkék lesznek arra, hogy milyen jól végigbírtak egy ilyen modernet. Az iskolai osztályok sokáig emlegetik még az előadást, mert lehetett benne női mellet látni, és végigröhögték, nem unatkoztak. Rendjén is van ez így. Csak hát minden vitorlás hajónak van egy alkatrésze, ami nem látszik, de a hiánya azonnal észrevehető. A tőkesúlyra gondolok.

Jean Anouilh: Colombe (Pesti Színház)
Fordította: Bajomi Lázár Endre. *Díszlet:* Kentaur. *Jelmez:* Bartha Andrea. *Bábok:* Indali Mihály. *Rendezte:* Alföldi Róbert.
Szereplők: Szegedi Erika, Oberfrank Pál, Selmeczi Roland, Murányi Tünde, Harkányi Endre, Lukács Sándor, Rajhona Ádám, Tahi Tóth László, Tanai Bella, Csöre Gábor f. h., Török Ágnes, Szívós Károly.

MARGITHÁZI BEJA

IGEN, NÉGYSZÖGESÍTHETŐ

KATAJEV: A KÖR NÉGYSZÖGESÍTÉSE

Drámaírók számára legalábbis ígéretes alaphelyzet az, amelyik két házaspárt hosszabb időre egy szobába szituál. Teljesen indokolt, hogy történjék velük valami; esetleg kiderül, hogy nem félnek a farkastól, de az is előfordulhat, hogy megoldják a kör négyszögesítésének paradoxonát. Épp ezt a két lehetőséget egymás mellett emlegetni azért szerencsés, mert pompásan rávilágít az orosz „változat" természetére is: Katajev vígjátékának kö-

***Bíró Kriszta (Ludmilla) és Sághy Tamás* (Vaszilij)**

Kerekes Viktória (Tanya) és Szokolai Péter (Abram) (Györffy Anna felvételei)

rülbelül annyi köze van a mélylélektanhoz, mint Albee-ének a népmeséhez. *A kör négyszögesítése* olyan fiatal emberekről szól, akik házasságuk első hetében rájönnek, hogy elhamarkodottan választottak (feleséget/férjet, lakást). Ez pedig attól tud örömteli lenni, hogy a kettős tévesztés -véletlenül - nagyon is egyszerűen korrigálható.

A darabhoz általában sikerült előadások tartoznak: fiatalok játsszák, vígjátéki félreértések sora halmozódik benne, a tragikumot épp csak meglegyinti, majd baravúrosan kikerüli, jólelkű iróniával mutogat a fiatal, naiv lelkek elköteleződésére és lobogására, szerelemmel, házassággal, hűséggel, morállal, szegénységgel, ideákkal és ideológiákkal megesett kalandjaira. Valahol Moszkvában a húszas évek derekán Vaszilij és Abram közös padlásszobában tengeti agglegényéletét, mígnem egy fényes téli napon, előzetes bejelentés és egymás tudta nélkül, mindketten megházasodnak. A két kis családnak persze továbbra is ugyanaz az apró padlásszoba jut, ezt azonban akkor még senki sem sejti, azt pedig végképp nem, hogy egy idő után már ez lesz a kisebb baj. A darab dramaturgiailag kifejezetten tragédia-mentesre van ácsolva: minimális fáziskéséssel, valószerűtlen szimmetriával jutnak válságba a friss házasságok, és ébredeznek a régit helyettesítő új vonzalmak a szomszéd feleség/férj iránt. A három-szögben mindig van vesztes, a négyben viszont a kettő köztudomásúlag kétszer van meg, és ez a konfiguráció itt szerencsésen érvényesül. Nem omolhatnak össze világok, hiszen: 1. még fel sem épültek igazán; 2. rögtön behelyettesítődnek egy másikkal. Hátulsó pár előre fuss, csak közben egy icike partnercsere.

A problémát azért nem lehet komolyan venni, mert ahogy testesedik, úgy körvonalazódik a megoldás is. A helyzet soha nem jut el addig a pontig, hogy (legalábbis a nézői számára) tragikumot hordozzon. Katajev gondoskodik róla, hogy ha valamelyik szereplő komolyan gondol is valamit, arra a néző már a kontextuson belül lásson rá; így az vagy gúnyosan, vagy ironikusan komikus lesz. Amúgy pedig minden figurát ártatlanul naiv hamvasság jellemez, amely egyúttal meg is védi őket minden nagyobb megrázkódtatástól.

A kecskeméti színház szobányi kamrájában (kamrányi szobájában) jó hangulatú, megvesztegetően kedves előadás készült ebből az anyagból, olyan komédia, mely talán ama elképzelhető legegészségesebb módon támasztja föl a katajevi mértant. A rendezőnek, Simon Balázsnak esze ágában sincs posztkommunista keserűséggel nyúlni a témához, nem visszhangosítja ki a nagyon is sok jelentés hordozására képes terminusokat vagy viselkedésmintákat, hanem valami esszenciálisan oroszosnak tűnő bájra „hajt rá" (Tonyecska, Ludmillácska, Vászka, Abramcsik, teázgassunk, kiscicám, adj egy puszikát az orromra), ügyesen bújtatott iróniával. Abody Béla fordításának leporolása és aktualizálása (Faragó Zsuzsa és Simon Balázs munkája) a korhoz kötődő ereklyésedés ellen dolgozik: „Idd meg szépen a tejci-bejcit..." - búgja Ludmilla. „Kinek a nagyapja ez a zsigerileg ellenszenves alak?" „Ki nyálazza össze folyton a hajam?" „Cuki függönykék, édes terítőcskék?..." - méltatlankodik Vászka. Persze továbbra is nyomasztó kérdéseknek számítanak az olyanok, mint hogy „Honnan szerzek én Moszkvában késő este egy Plotnyikovot?", illetve „Vajon etikus-e kezet csókolni egy párton kívüli bolseviknek, ha nincs otthon a férje?".

Az a bizonyos szoba itt egy kóceráj, lomhalmaz; ládák, fácán, lavór, zsákok, edények, biciklikerék, bronzangyalka, pad a parkból, üveggyöngy csillár (díszlet: Galambos Péter). Nem egy szegényes, sivár manzárd, hanem képtelen, érdekes lomokkal teli padlásszoba, melynek lakói mindent felhurcoltak, ami érdeklődésre tarthat számot, ha nem is egyértelműen praktikus. Az általunk általában szekrénynek nevezett bútordarab itt újabb oldalairól mutatkozik be, aktivista-konstruktivista fekete-fehér-piros festmények borítják, többfunkciós tároló, spájz, hálószoba és franciaágy egyszerre, de a titokzatos, szűkszavú Rabinovics (Egyed Attila) például egy ilyesmiben lakik, vagy legalábbis egy ilyenbe jár haza időnként.

Talán véletlen, de első pillantásra szembetűnő Vászka (Sághy Tamás) és Tanya (Kerekes Viktória) nyurgasága, Ludmilla (Bíró Kriszta) és Abram (Szokolai Péter) „alacsonyabbsága" - de hát a darab szerint Tonya egyelőre még Abram felesége, Ludmilla meg Vaszilijé. Tonya és Vászka között, talán a korábbi ismeretség miatt is, már első pillanattól valami végzetes vonzalom feszül, míg Ludmilla és Abram csak időközben lesznek rokonszenvesek egymásnak, miután annyira elárvulnak a saját szobasarkukban. Az éhenkórász Abram (a gyomrán keresztül) azt szereti meg Ludmillában, ami Vászkának a nőcskében az agyára ment, Ludmilla pedig annak örül, hogy végre van valaki, aki értékeli babusgató gondoskodását. Abramnak túl magas, anyagtalan az állandóan Plotnyikovot bújó Tonya, aki viszont már kezdetben megbabonázza Vaszilijt - valahogy így ér össze ez a kör.

A játszó személyek, ha fegyelmezetten is, de lubickolnak ebben a vígjátéki procedúrában. Kerekes Viktória okos öniróniával kombinálja bele Tonyába a saját komolyságát, Bíró Kriszta kicsi, de erős Ludmilláját annak nagyon-nagyon őszinte rendmániáján és hovatovább fojtogatóvá váló anyáskodásán keresztül is bájossá varázsol-ja. A fiúszerepek eleve rokonszenvesre vannak írva, ha tehát a színészekben (Szokolai Péter, Sághy Tamás, valamint Fandl Ferenc a költő Jemeljannak, az egyetlen józan alaknak a szerepében) van valami „sárm" (márpedig van), akkor ezeket a figurákat nem lehet elrontani.

A játékban kitüntetett szerepet kapnak a különben hétköznapinak számító szertartások. Ezek egyik spontán változata a „falhúzási" rítus, amely egyúttal a megvalósuló szocializmus maga: hogyan születik ripsz-ropsz mesés kétszobás lakás. Kréta nincs, helyette rovarirtó por lesz a válaszfal alapozása: Ludmilla dirigál, Vászka szórja, Tonya egyengeti, Abram trombitál hozzá. A terítés a közös vacsorához már ennek stilizált változata: félhomály, a fűtőtestek csövein cikáznak a fények, minta varietében, keringőtaktusok, a mozdulatok balettszerűek, tányérkák, csészécskék járnak kézről kézre, és megvalósul a terített asztal. Aztán megint természetes lesz a fény, és mintha mi sem történt volna, kezdődik a vacsora. Ilyen ideiglenes kilépések, kiszólások többször is

gondoskodnak arról, hogy a komédiázás komikumán nevetni lehessen. A fikció megjelenítésére elsötétül a szoba: a költő olvassa az eltűnt Tonya levelét, mire Kuznyecova megjelenik reflektorfényben, a szekrény tetején angyalszárnyakkal, s annyira valószínű, hogy talán megöngyilkolta magát, hogy Jemeljan a levelet is félreolvassa („megyek, amerre a párt küld..." Hülye, a párt küldi vidékre...). A párbajjelenet is ironizált: a fiúk hirtelen fehér ingben bukkannak fel, selyemsállal, cilinderrel, csattogva kardoznak, felhangosított zene, villognak a fűtőtestek. Az utolsó jelenet minden bolondozásra és az egész kifordított élethelyzetre felteszi a koronát: a hálóinges lányok és párbajhős lovagjaik az alkalmilag összetákolt asztalka fölött összebújnak, valahonnan előkerül egy igazi (!) banán, patetikusan meghámozzák, hátradobják a gyümölcsöt, és átszellemülten majszolni kezdik a héját.

Úgy tűnik tehát, hogy vannak helyek, ahol dúdolva és csuklóból megoldhatók az efféle, bonyolultnak látszó érzelmi-mértani műveletek.

Katajev: A kör négyszögesítése (kecskeméti Katona József Színház)
Abody Béla fordítását átdolgozta: Faragó Zsuzsa és Simon Balázs. *Díszlet:* Galambos Péter. *Dramaturg:* Faragó Zsuzsa. *Jelmez:* Kárpáti Enikő. *Zene:* Szeredás Lőrinc. *Rendező:* Simon Balázs.
Szereplők: Kerekes Viktória, Bíró Kriszta, Szokolai Péter, Sághy Tamás, Fandl Ferenc, Egyed Attila.

JOÓB SÁNDOR

IDŐZAVAR

A magyar közönség *a Lumpáciusz Vagabundusz* Nestroy-Heltai-féle változatát pontosan ötven évvel ezelőtt láthatta a Nemzeti Színházban Nádasdy Kálmán rendezésében. Most az egykori tanítvány, Iglódi István élesztette fel a zenés játékot. ‚Johann Nepomuk Nestroynak, a bécsi Volksstück mesterének 1833-ban írt darabját száztíz évvel később, 1943-ban fordította le Heltai Jenő, bár ez esetben helyesebb átiratról vagy magyar változatról beszélni, hiszen Heltai meglehetősen nagy szabadsággal élt a magyar színpad számára készülő fordításban.

A legszembetűnőbb, hogy verses formába ültette át Nestroy szövegét. Ezzel nemcsak a „költészet lelkét", hanem saját egyéni báját is kölcsönözte a darabnak, s neve a cím fölött így foglalhat helyet társszerzőként a Nestroyé mellett. Heltai a maga egyszerű, jól követhető verselésében a bohózati hatás érdekében szándékosan nem riadt vissza az olcsó rímektől sem; így adhatott vissza valamit Nestroy nyelvi szinten is ható humorából, amely a mai felfogás szerint a közhelyek XX. századot előlegező nyelvkritikáján alapul.

Lumpáciusz Vagabundusz minden korhely, kártyás és tékozló földöntúli fejedelme, amolyan tündérvilági kislucifer, akinek léte veszélyezteti a megállapodottságon alapuló rendet, a tisztes polgári élet ideáját.

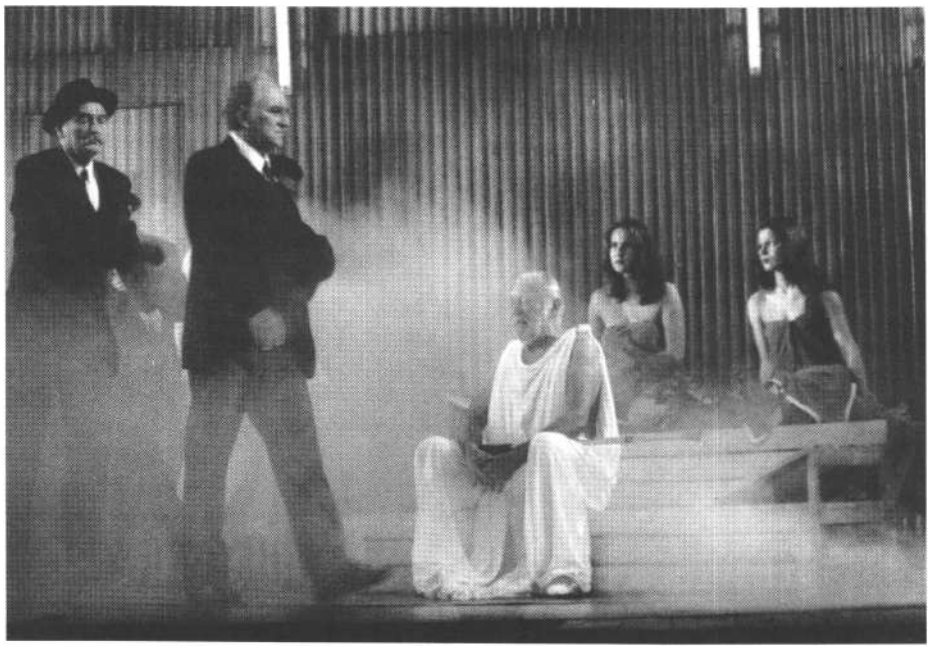
Vajon a szerelemnek (Amoróza) avagy a szerencsének (Fortuna), azaz a pénznek van-e nagyobb hatalma az emberen? Netán az örök tékozlásnak, a „carpe diem" adta könnyű szabadságnak? A darabban Fortuna akarja megmutatni hatalmát: kiállja-e a próbát a három földi kísérleti alany, a szabó, a varga és az ács, és a lutrin nyert pénz segítségével szakítanak-e addigi korhely életükkel (azaz Lumpáciusz Vagabundusz hatalmával)? A tündérek küzdelmében Amoróza győzedelmeskedik, igaz, egy kis tündérkirályi deus ex machina segítségével, és a darab a boldog családi megállapodottság ünneplésével ér véget.

Ez a „jó vég" az adott korban divatos *Besserungsstück* („jó útra térítő darab") kötelező formai eleme; Nestroy érdeme azonban, hogy nála e kötelező dramaturgia megtartása sem nélkülözi az ironikus felhangokat. Mintha egyszerre csúfolná ki és szeretné arany középszerhez megtérő plebejus figuráit, és nevetne a jó útra térés egész hamis komédiáján. Heltai változatának játékossága még jobban kiemeli ezt; ő az egész bonyodalmat a tündérek parodisztikus vetélkedésének hangsúlyozásával magyarázza. Ez az isteneket, tündéreket is parodizáló szemlélet a Nestroy korában divatos tündérbohózat *(Zauberposse)* jellegzetessége.

A komédia örök alapvonása az állandó, ezen belül a jelenre is vonatkoztatható kritikai hangvétel, akár a mindenkor létező tipikus emberi hibák felmutatására, akár a konkrét korra vonatkozó utalásokra; Heltai is a maga jelenéhez közelítette a játékot, amikor annak helyszíneit Óbudára, Pestre helyezte át.

Nehéz meghatározni, hogy a Nemzeti Színház előadása milyen eszközökkel akarta áthidalni a Heltai által 1943-ban átírt bohózat világa és a mai világ közötti különbséget, és hogyan akarta a komédiát az előbb említett módon a jelenre vonatkoztatni. Sajnos nem élt a legegyszerűbb eszközzel, a néző képzeletének (és intelligenciájának) a mozgósításával, és nem bízta rá, hogy egy esetleges hagyományhű előadást maga közelítsen a saját világához. Ehelyett a rendezés a legzavarosabb módon, ott, ahol csak alkalom nyílik rá, puszta színpadi gegek kedvéért hajmeresztő időeltolódásokat iktat a játékba. Ezek az időeltolódások a jelmezek és díszletek egy színen belüli teljes összevisszaságában, tehát elsősorban a látvány szintjén nyilvánulnak meg. Gyalu, az ács gazdagsága bizonyítására nem pénzesládáját hozatja be, hanem felmutatja bankkártyáját; az óbudai kocsmában század eleji és ezred végi díszletek, cigányzenészek, neonzöld lakkbőr szoknyás cselédlányok és fényreklámok között egy asztalnál üldögél az Elvis-frizurás betyár és a suhogó melegítős maffiózó

Kocsis György (Csiriz), Széles Tamás (Cérna) és Bede Fazekas Szabolcs (Gyalu)



Ferenczy Csongor (Első mágus), Raksányi Gellért (Misztifaksz) és Sinkovits Imre (Sztelliárisz) ***(Fábián József felvételei)***

(persze mobil telefonnal, amely a nézőtérről lassan-lassan eltűnvén, megkezdte a maga színpadi pályafutását a legközhelyesebb kellék szerepében minta bunkóság kifejezője).

Erre a teljes időzavarra mondhatnánk persze azt is, hogy groteszk, de az előadás egésze során ebből a kavalkádból semmilyen esztétikai hatás nem jön létre, legfeljebb az összevisszaságé. A közönség is láthatóan megosztott az olykor elsütött poénok megítélésében: szigetszerűen felhangzó nevetés vagy a zagyvaság láttán kínos fejcsóválás a válasz.

Kétségtelen, hogy az alkotóknak, ha már ezt a megoldást választották, nem volt más lehetőségük, mint ez a fajta szétszórt sokszínűség. *A Lumpáciusz Vagabundusz* mint jól megírt, egységes berendezésű darab ugyanis a szó szoros értelmében erre kényszerítette őket, ha már egyszer nem akarták teljesen átírni az egészet.

A szaunázó tündérek nyitó jelenete még működik, a reppelő tündérifjak után színre lépő Lumpáciusz Vagabunduszt mint Elvis-paródiát azonban már megkérdőjelezném; felmerül ugyanis, miként vetíthető egymásra Lumpáciusznak, a tékozlók fejedelmének darabbeli jelleme és Elvis figurája. A paródia ugyanis épp annak az Elvisnek a képét mutatja, akit felfalta show világa, és már semmi köze nincs sem a szabadsághoz, sem a lázadás-hoz. Ifj. Jászai László paródiája az első percekben még derültséget kelt, de az alak ezután a cselekmény értelmében kénytelen újra és újra visszatérni, és akár egy állandóan ismételgetett poén, unalmassá válik. Sokkal nagyobb baj, hogy mivel Jászai László Elvist játszik, így Lumpáciusz Vagabundusz megformálására nem nyílik lehetősége. Csak egy dörgő hangú, darabon kívüli idegent látunk, aki Lumpáciusz szavait mondja.

A három mesterlegény megjelenésekor válik világossá, hogy a darabot lehetetlen egységesen más, mondjuk, a jelenünkhöz közeli idősíkba áthelyezni. Az elterelő kereszttáblákkal jelölt hármas úthoz Gyalu melósruhában, Csiriz, a varga csizmában, mellényben, bő nadrágban, Cérna pedig meg-határozhatatlan korszakból való hajléktalanszere-lésben érkezik. Es felmerül a kérdés: mennyiben lehet mai ez a jelenet? A három mester, egy ács, egy szabó és egy varga a városba igyekszik szerencsét próbálni. Munkanélküliek? No de a varga, mint ruházata tanúsítja, más időben jár, mint az ács és a szabó! Vagy így néz ki ma egy varga, aki a városba indul szerencsét próbálni? Ezeket a kérdéseket az előadás alapján éppúgy lehetetlen megválaszolni, mint azt, hogy a poénokon kívül mi indokolta az idősíkoknak ezt az összezavarását.

Nyilvánvalóvá válik, hogy ezt a darabot *így,* hagyományos formájában meghagyva, lehetet-len bármilyen módon aktualizálni, mert akár a szereplők egy része, az egész alapszituáció sem feleltethető meg értelmesen a mai viszonyoknak. Shakespeare egynémely darabjában olyan örök emberi jellemeket és viszonyokat (hatalmi, szerelmi stb.) ábrázol, amelyek elbírják az aktualizálást. Nestroy ellenben saját korának plebejus szemléletére és konkrét viszonyaira alapoz, valamint természetesen a tündérjátékéra, és mindezek az elemek, mint említettem, Heltainál csak felerősödnek. Ezt az egységes felépítésű mesét ilyen felemás eszközökkel, ahogy a Nemzeti Színházban teszik, előadni nem lehet.

A rendezés láthatóan minden elemet ennek az átgondolatlan koncepciónak a szolgálatába állított.

A jelmeztervezők álma lehet egy olyan előadás, ahol, akár egy kézikönyvből, kiválaszthatók a legkülönfélébb korok és jellemek legkézenfekvőbb öltözetei. Dőry Virág közhelyes jelmezei is egy-egy gegre épülnek, éppen ezért amelyik hosszabb ideig vagy többször van színen, rögtön üressé válik.

Szlávik István díszleteit érthetően az eklektika jellemzi; Forgács uram házának felépítése visszatalálni igyekszik a népszínműi hagyományhoz. (Mellékesen egy elég szembetűnő apróságról: a divatszalon üvegén át fordítottan látható fényreklámot hiába betűzte a bemutató közönsége.)

Fontos része az előadásnak a Fekete Mari által írt és vezényelt zene. A zenei stílusok sokszínűsége az előbb említettekből következően követelmény (hallható rock and roll, rep, tangó stb.), a kíséret mégis mindig a kellemes, nem zavaró átlagtánczene tartománya felé mozdul. Inkább aláfestő jellegű; egyedül a központi jelentőségű Dal a csillagokról című számból lehet jó értelemben vett sláger.

Ez köszönhető a Csirizt alakító Kocsis Györgynek is, aki az előadásban talán egyedül ad súlyt szerepének, ráadásul igen bölcsen nem többet, mint amennyivel az valóban bír. Kocsis, már csak alkatánál fogva is, igazi népszínműves figurát formái, ám nem dől be az iszákos atyafi sablonjának, inkább az alak „filozófiája" - az a kevéske - érvényesül alakításában: szabadság, világvége-hangulat, ivás elvi alapon és persze jókedv. Ez a jókedv szerencsésen átsugárzik másik két, hálás szerepet játszó társára is, a gumicsontú, jól mozgó Széles Tamásra és a komorabb árnyalatú Bede Fazekas Szabolcsra, aki azonban néha mintha reppelné a haragosabb részeket a jellegzetes, előreböködő kézmozdulatokkal.

A szellemes verses szöveget a színészek többsége felelőtlenül darálja, egyedül a rutinos Sinkovits (Sztelliárisz) poentíroz, és egy-egy rím által kiváltott tapssal szolgáltat elégtételt Heltai írásművészetének.

Nestroy (és Heltai) erkölcsi tanulsága - „a pénz nem boldogít", pontosabban a „nem a pénz boldogít" - nem feltétlenül veendő komolyan. A tündérvilág egyensúlya a boldog végben helyreáll, a három korhely legény megházasodik, Hilárisz (Mátthyássy Szabolcs) elnyeri Heppiend (Nestroynál Brillantine, azaz Kovács Mária Lujza) kezét, sőt Lumpáciusz Vagabundusz is Amorózáét (Nagyváradi Erzsébet). Az már csak a szerző iróniája, hogy majdnem az öreg Sztelliáriszt, a királyt is kiházasítaná a nagy záró osztozkodásban, de hát szegény Fortunának nincs szerencséje.

A Nemzetiben ezt a Heppiend, pontosabban annak hisztériája által kikényszerített befejezést még két, ugyancsak poéncélú „posztbefejezés" követi. Sztelliárisz sokat sejtetően megismétli a

„Nagy a sötétség, kevés a fény" kezdetű részt, majd legyintve lemond égi befolyásoló szerepéről: „Mit bánom én, mit bánom én." Az utol-só-utolsó záróképben a marakodó álompárokat látjuk, így válik végképp eldönthetlenné, mit is gondoltak a Nemzetiben Nestroy-Heltai *Lumpáciusz Vagabunduszáról.*

J. N. Nestroy-Heltai Jenő: Lumpáciusz Vagabundusz vagy a három jómadár (Nemzeti Színház) Díszlet: Szlávik István. *Jelmez: Dőry* Virág m. v. *Zene:* Fekete Mari. *Koreográfus:* Sebestyén Csaba m. v. *Rendezőasszisztens:* Zakar Ági. *Rendezte:* Iglódi István.

Szereplők: Sinkovits Imre, ifj. Jászai László, Csomor Csilla, Kovács Mária Lujza, Nagyváradi Erzsébet, Raksányi Gellért, Mátthiássy Szabolcs, Bródy Norbert, Ferenczy Csongor, Pathó István, Bede Fazekas Szabolcs, Kocsis György, Széles Tamás, Huszár László, Bodnár Vivien, Páris Noémi, Presits Tamás, Botár Endre, Szatmári Attila, Kozák Dénes, Gula Péter, Karakó Eva, Izsóf Vilmos, Varga Viktória f. h., Rajna Mária, Mihály Pál, Szabados Eva, Szersén Gyula, Csemus Mariann, Soltész Erzsébet, Gedeon Beatrix.

SAÁD KATALIN

A FELSÉGES ELME

MÓRICZ ZSIGMOND: TÜNDÉRKERT

Regenyek színpadra alkalmazása kényes feladat. Egy vaskos történelmi regény - mint amilyen Móricz Zsigmond Erdély-trilógiájának első kötete, a Tündérkert-több száz oldalt szentel a kor és a szereplők ábrázolására, főhőséül bonyolult jellemet választ, s e bonyolult személyiség az események sodrában, élethelyzetei kihívásában, emberi kapcsolataiban rajzolódik ki. Ha egy regény igazán jó, akkor egyben izgalmas is, azaz több vagy többnek tűnik benne a drámai elem, mint az epikai. Az ilyen regények előbb-utóbb megtalálják azt a bátor vállalkozót, aki megkísérli a lehetetlent: színdarabot ír belőlük. Az eredmény általában töredékes, de töredékességében is lehet érdekes. Ilyen kísérlet Venyige Sándor nyíregyházi Tündérkert-adaptációja.

Az előadás indítása nem túl biztató. Az első kép láttán azt gondoltam: úgy látszik, hiába küzdenek lassan negyedszázada különböző társulatok egy-egy elhivatott rendező körül a megörökölt színpadi klisék ellen, ha népies vagy történelmi darabot mutatnak be, megjelennek a múlt kísértetei. Pedig a színpadkép alkalmas arra, hogy eljátsszák benne a darabot. Székely László díszlete bármelytörténelmi témájú színpadi mű számára alkalmas, amennyi-ben sok helyszínre van szükség. s ha az adott történelmi kor komor. (De hát melyik kor nem az?) *A Tündérkert* díszlete egyenletesen grafitszürke. A szögletes, monumentális oszloptömbök előre-hátranyomulnak, különböző képi formációkat, helyszíneket hoznak létre. A mértani idomokra feszített, festékkel durván spriccelt színpadvászon azonban nem izzítja fel fantáziánkat. A jelmezeknek már több közük van a konkrét műhöz. Torday Hajnal ruhái megjelenítik a kort, a fejedelemné és Bethlenné kosztümjei szépek, nagyasszonyosak, a férfiak öltözetén a vállra applikált szőrme korjelző, ugyanakkor finoman karikírozza az erdélyi nagyurakat. Jó, hogy egészen más világot hoz be a brassói bíró puritán eleganciája, és szellemesek a török jelmezek is. Továbbá korrekt az egyes képeket összekötő, hangulatkeltő korabeli lantzene.

Peregnek a jelenetek, megismerjük a szereplőket. Báthory Gábor fejedelem -akit előretol egy kulissza - elmondja, mit akar kezdeni fejedelemségével, de azt is megtudjuk, hogy iszákos, züllött alak, aki sorra „megcsorbítja" az erdélyi urak feleségét, amiért is a főurak el akarják tenni őt láb alól. Különben ezen urak úgy viselkednek, ahogy az effajta darabokban szokás. Igaz, az író sem sokat törődött vele, meg lehet-e különböztetni egymástól Kornist, Kendyt és Kamuthyt, ennélfogva a színpadi változattól sem igen várható el, hogy markánsan rajzolja meg őket. Mégis kár, hogy a rendező, Rajhona Ádám nem segítette Hetey Lászlót, Szántó Sándort, Kalóka Zsoltot, továbbá a Bánffyt játszó Tóth Tibort egyéni arculatuk kidolgozásában. Egyikük a mentéje szélébe kapaszkodva vádaskodik, másikuk széles karlendítésekbe menekíti vad indulatát, a harmadik összefonja maga mögött a két kezét, mint aki sétára indul. Kellemes változatosságot hoz az a pillanat, amikor a brassói bíróként színre lépő Tóth Károly -fegyelmezett, meggondolt ember módjára - két karját szorosan testéhez szorítja, így aztán súlya van annak a gesztusnak, amikor baljával átfogja a zavarosban halászó Géczy (Kocsis Antal) vállát, jobbjával pedig a kezét nyújtja neki.

A színpadi történés szempontjából az első fontos jelenet az, amikor a főurak bemutatják Báthorynak a feleségüket. Korábban már elhangzott, hogy a fejedelem üdvözlésképpen szájon szokta csókolni az asszonyokat, s az a veszélyes, ha valakit homlokon csókol, mert azt megkívánta. Íme tehát egymás után szájon csókolja Kamuthynét (Virág Krisztina), Kendynét (Bednai Natália), majd rábámul Kornisnéra (Horváth Réka). Aztán hirtelen mozdulattal a hóna alá kapja Kornist, s miközben meghívatja magát a házukhoz vadászatra, a jobbjával erősen magához ölelt férj mintegy testi beavatásával áhítatosan homlokon csókolja a halálra vált fiatalasszonyt. A jelenet azért is sikerült, mert az adaptáló itt sza-

Horváth Réka (Kornisné) és Megyeri Zoltán (Báthory)

Varjú Olga (Imreffyné) és Bede Fazekas Szabolcs (Báthory) (Csutkai Csaba felvételei)

badabban kezelte a móriczi szöveget, s az író gondolatához volt hű, nem a szöveghez.

Ugyanezért lett az előadás egyik csúcspontja a vívásjelenet. Báthory belső szolgáját, feltétlen hívét, Basa Jánost (Petneházy Attila) szólítja fel arra, hogy a vele szembeszegülő és szenvedélyének eleget tenni nem akaró fiatal hadnagyot, Szilágyit (Mészáros Árpád) ölje meg. A székely Basának minden oka megvan arra, hogy féltékeny dühöt érezzen az új kegyenc, a hajdú Szilágyi ellen, boldogan és vadul esik neki ellenfelének. A hadnagy rokona, a hajdúkapitány (Gados Béla) öccse segítségére sietne, de Báthory kardjával találja magát szem-ben. Kettejük küzdelme néhány kardcsapás után abbamarad, de a két fiatal közötti harc életre-halálra folyik. Báthory hergeli a székely legényt, de amikor az ledöfi a hadnagyot, haragjában átvágja Basa János torkát. A dramatizáció bátorsága, hogy a fejedelmet gyilkossá teszi. (A vívójeleneteket Megyeri Zoltán tanította be.)

Megrendítő a gyilkosság, s remek az a kép, ami ezt követi: megérkezik a török követ (Bajzáth Péter), s nyugodt tekintetével végigpásztázza a csatateret. Akárcsak Fortinbras a Hamletben. Csakhogy ez itt nem tragikus, hanem tragikomikus. Venyige Sándor egy másik jelenetben is utal *a* Hamletre: a nép egyszerű fiai, János (Róbert Gábor) és Jónás (Tóth Károly), a két szolga a nagy vívójelenet után lábuknál fogva vonszolja ki a hullákat; jelenetük olyan, mint egy shakespeare-i clown-epizód.

A főhős alakját azonban a színpadi műnek nem sikerült megoldania. Hosszú jeleneteken át kizárólag a fejedelem kicsapongásairól, részegségéről szerzünk tudomást; Báthory Gábor röhög, nyáladzik, fetreng, ordítozik, gőgös és fennhéjázó. Nehéz meglelni benne azt a vonzerőt, amelynek hatására például Bethlen és Imreffy a végsőkig kitart mellette. Megyeri Zoltán (aki Bede Fazekas Szabolccsal felváltva játssza Báthoryt) ugyan meggyőz arról, hogy alkalmas a fejedelem szerepére, ez azonban az előadás egészében mégsem érvényesül maradéktalanul. Ez nem az ő színészi fogyatékosságára utal, s nem is elsősorban a rendezés hibája. A regénybeli részeges, duhaj, üzekedő Báthoryt nem túl nehéz átemelni a színpadi műbe, a Móricz-regény tündérkirályának személyiségét viszont csak olyan merész, önálló, szöveghez nem tapadó drámairói koncepcióval lehetett volna megalkotni, amilyennel Venyige például a vívásképet vagy a buffójeleneteket megírta. Hiába esik szó Báthory vállalkozásairól, hadjáratairól, álmairól, ha a színpadon elsősorban a részegséggel kapcsolatos jelenetek válnak átélhetővé. Báthory tündérkertnek álmodta meg Erdélyt, s akár egy isten, mindent a „légyen" szavával akart megteremteni. Igazi tragikus hős, akit összeroppant a valóság. Romba dől körülötte a világ, fejére szakad a ház, meg-nyílik alatta a föld. Mindebből a nyíregyházi előadásban nem sokat érzékelünk. Megyerinek sikerült néhány szép pillanatot teremtenie, meg-győző elbukásának jelenete is, de a főhős passiójának nem lehettünk részesei.

Kitűnő alakítást nyújtott a végsőkig hű Imreffy kancellár szerepében Kerekes László, Bethlen Gáborként pedig Horváth László Attila. Kerekes kancellárját kemény fából faragták: lakáj ugyan, de tartása van. Úgy szolgál, hogy megvan a maga véleménye, s ezt a színész roppant fegyelmezetten, fölösleges mozdulatok, ellenőrizetlen arcjáték nélkül fejezi ki. Az adaptáció Bethlen számára is hatásos szituációkat teremtett: övé a nyitó- és zárókép. Horváth László Attila alakításának jóvoltából elhisszük, hogy Erdély nagy fejedelme válik majd belőle. Úgy tűnik, Venyige fontosabb figurának tartotta Bethlent Bátorynál. (Mindamellett elkövetett elfogadhatatlan változtatást is: az alattomos, jellemtelen Géczy egy regénybeli mondatát - „Ahhoz törökké kelletik lenni" - a makulátlan jellemű Bethlennel mondatja el, akinek szájából azonban ez a kijelentés egészen mást jelent.)

Pregitzer Fruzsina kiváló Bethlenné. Teljes em-

ber, teljes világ. Jó a fejedelemné is, Gosztola Adél. Szép és talányos az a kis titokzatos mosoly az arcán, amikor társnője, Bebek Sára (Csorba Ilona) kijelenti: „Hajjaj, a Báthoryak mind rövid életűek ám!" Varjú Olga Imreffynéként ezúttal nem volt igazán hatásos, de hát nem kérhető számon rajta, hogy darab adta szituációi meglehetősen szűkek és egysíkúak.

Szép az előadás záróképe: Bethlen a jobbjával tartja az emelvényen ledőfött Báthory testét, s bal kezével leemeli süvegét. „Báthory Gábor nagy lélek volt, a legkülönb, akit valaha ifjúban remélhettünk. Igazi tündérkirályfi, de a tündérek nem e világra valók" - mondja.

A közönség kedvelte az előadást, értékelte a darabot, a rendezést, a színészi munkát. A jó közönség nemcsak szerencséje egy társulatnak, hanem munkájának eredménye is.

Móricz Zsigmond: Tündérkert (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház)
Színpadra írta: Venyige Sándor. *Díszlet:* Székely László. Jelmez: Torday Hajnal. *Vívás:* Megyeri Zoltán. *Rendezte:* Rajhona Ádám.
Szereplők: Bede Fazekas Szabolcs/Megyeri Zoltán, Tóth Károly, Kerekes László, Gados Béla, Horváth László Attila, Hetey László, Kocsis Antal, Szántó Sándor, Kalóka Zsolt, Mészáros Árpád, Petneházy Attila, Bajzáth Péter, Róbert Gábor, Tóth Tibor, Koblicska Kálmán, Tűzkő Sándor, Pregitzer Fruzsina, Gosztola Adél, Varjú Olga, Csorba Ilona, Gedai Mária, Virág Krisztina, Bednai Natália, Horváth Réka, Kövér Judit.

MAGYAR JUDIT KATALIN

CSÓKÁRIA

THOMAS MANN: MARIO ÉS A VARÁZSLÓ

Kuthy Patrícia személyében csinos kis *signorina* invitálja befelé a Cipolla lovag műsorára várakozó közönséget- bennünket - az olasz kávézóba. Miközben a vendégeket helyükre kíséri, megnyugtatja őket, hogy mindenhonnan jól fognak látni, s felhívja figyelmüket arra is, hogy mindenki a ház vendége egy italra, ám a kiszolgálás a *cavaliere* kívánságára a produkció alatt szünetel. A szervírozás közben megérkeznek Torre de Venere is-mert személyiségei is, köszöngetnek egymás-nak, majd az úri közönség s az izgága fiatal halászok egyaránt azt találgatják, hogy a bűvész vajon miért késik, egyáltalán idetalál-e erre az isten háta mögötti fürdőhelyre.

„Cipolla váratott magára - írja Thomas Mann. - Fokozta a feszültséget fellépése halogatásával." De mire Mácsai Pál Cipollája belép a Madách Színház próbateremként használatos kis helyiségébe, a kávéházi asztalkák körül ücsörgő nézők már részesei a történésnek, s egy kis ízelítőt is kapnak a késői húszas évek fasizáló-dó Olaszországának hazafias hangulatából. (Ez utóbbi valamelyest lehorgonyozza a kortalan tanulságú elbeszélését az időben. Thomas Mann elbeszélése ugyanis nem pusztán a fasiszta szemfényvesztés és erőszak leleplezése, hanem mindenfajta manipuláció és emberi megaláztatás megrázó anatómiája. Szerencsére az előadás egésze is erre a végkövetkeztetésre jut, s az olasz nacionalizmus megnyilvánulási formái inkább csak a couleur locale érzékeltetésére hivatottak.)

Az epikai műből kialakított színdarab dramatizálása során az eredeti mű narratív elbeszélése helyébe dialógusok kerültek, kitöltve a szerző által üresen hagyott helyeket. Például, ahol Thomas Mann csak ennyit ír: „Cipolla... szakadatlanul beszélt, vigyázva, hogy a folytonos szónoki kíséret és alátámasztás segítségével mutatványait megóvja a szárazságtól, s nagyon ügyes beszédű konferansziénak bizonyult, aki fecsegnivalóért nem megy a szomszédba", ott az előadhatóság érdekében a hiányzó monológot s a bűvészmutatványok egy részét egyszerűen meg kellett írni, és ki kellett találni.

A narratív nézőpontváltás a befogadói viszonyt is megváltoztatja. Spiró Györgynek a kaposvári stúdió-előadás részére jó egy évtizede készített adaptációja már kiiktatta a lengyel színpadi változat narrátorát, amely szerep a Körszínház 1965-ös előadásában még megakasztotta Latnovits Zoltán legendás Cipolla-alakítását. Kolos Istvánnak és Mácsai Pálnak Spiró átdolgozása nyomán írt szövegkönyve még inkább a színházi nézők, a színészekből álló darabbeli közönség és Cipolla kölcsönös együttműködésére, együttlétezésére épül. Az előadásban jól funkcionál ez a „hármas egység", s az a szoros összezártság, amelynek révén a a színházi néző is bekerül a játékba. (Thomas Mann-nál az illuzionista műsora egy használaton kívüli moziterem színpadán zajlik.) A játéknak attól lesz tétje, hogy nem *elmesélik nekünk a* bizarrtörténetet, hanem együtt lélegzünk a Torre de Venere-i „beépített" szereplőkkel, a közöttünk járkáló mágus bennünket is elkápráztat a segítségünkkel végrehajtott számtani és kártyatrükkökkel, s a mellettünk ülő ember hipnotikus nevetségessé tétele is jobban felkavar, mintha a kukucskálószínpad biztonságos távolából szemlélnénk. A Cipollát játszó színésznek és társainak az „olyan, mintha" érzést kell legyőznie bennünk a valóságos mutatványokkal, hogy aztán emócióinkon keresztül a csak mímelt hipnózis is igaznak hasson.

Kolos hókuszpókuszoktól mentes, üdvösen „láthatatlan" rendezése el tudja érni ezt a hatást. Mácsai Pál átható tekintetű Cipollája lassanként

Kelemen István (Mario) és Mácsai Pál (Cipolla) (Németh Juli felvétele)

bekeríti a „civil" nézőket is, akiket rögtönözve bevon a játékba, majd a sikeres kunsztok után empátiájával, kedvességével elkábítja őket, s végül akaratátvitelének egyre visszatetszőbb módozataival készíti elő a Marióval való találkozást. Mácsai hű a szerző által leírt figurához: pontos a szedett-vedett eleganciájú lovag viselkedése, csípőből lendített lábú, sántikáló járása - amihez finom megfigyelésként hozzáteszi a mikrorealista mozdulatot, ahogy leüléskor kézzel teszi keresztbe a lábát -, pontosak a kellékek, az, ahogy lyukat beszél hallgatósága hasába, s ahogy fáradt kéjjel élvezi a közönségre gyakorolt hatást.

A színészi bravúr azonban nem ezekben az ügyesen reprodukált részletekben van. Hátborzongatóak a váltások: amikor Mácsai-Cipolla behízelgő hangjának lágyságával kiváltja a kívánt hatást, gúnyosan csippent a szemével - elértem, amit akartam. Íme a vezető és a vezetett kapcsolata. Kiszemelt áldozatának kedves, megértő entellektüelként a bizalmába férkőzik, majd hidegen átveri és megalázza. A következő kuncsaft ellenállását is legyőzi hízelgéssel, finom eleganciával - majd újabb hideg zuhany következik. A decens ezredesné (Pádua Ildikó) sikoltozva retteg hipnotikus révületében a leprás koldus érintésétől, az egykori énekesnő (Bajza Viktória) elbűvölten hagyja faképnél köztiszteletben álló férjét (Lesznek Tibor), hogy kövesse a nyomorékon is hódító mágust, akinek kérésére énekelni, majd táncolni kezd. S amikor mára fél falu - köztük a szép pincérlánynak nagyszájúan imponálni akaró, már többször pórul járt legény (Crespo Rodrigo) is - járja a kényszeres vitustáncot, akkor kerül sorra a halk szavú pincérfiú, Mario.

Thomas Mann elbeszélése negyvenkét oldalt szentel Cipolla műsorának, ebből nyolcoldalnyi a Marióval lezajló végkifejlet. Minden, ami addig lezajlott, ezt a rövid jelenetet készíti elő. A hipnotizőr erőfitogtatásának csúcspontján a legutolsó mutatvány a fiatal férfi elcsábítása. Az italokat felszolgáló Mario - aki végignézte, hogy mit művelt a mágus, s egy alkalommal ki is jön a pult mögül, hogy együttérzőn összeszedegesse a felzaklatott ezredesné holmiját - mégis a lovag hatalma alá kerül, kitárulkozik előtte, és szerelmesének képzelvén őt, megcsókolja. Az előadásban mégsem ez a híres csóka csúcspont, hanem Kelemen István Mariójának hirtelen feloldódó, zokogó magánya. Mert akkora boldogság, hogy miközben imádottunk éppen egy másik férfival ölelkezve táncol, valaki végre észrevesz, és odafigyel a bánatunkra. Mert olyan jó azt hallani, amit szeretnénk...

Csak a kijózanodás utáni gyilkosság elkapkodott kissé. A lecsengés nélkül hagyott tett hirtelen vet véget az estének. A szétfoszló varázs-lat utáni sötétben színházban találjuk magunkat. Igaz: egy minden ízében kidolgozott előadásban, amelyben valamennyi szereplő s még a Karinthytól becsempészett kvízmondat, a *kiszera méra* bávatag is a helyén van.

Thomas Mann: Mario és a varázsló (Madách Színház) Spiró György *átdolgozása nyomán írta* Kolos István és Mácsai Pál. *Díszlet:* Horesnyi Balázs. *Jelmez:* Szakács Györgyi. *Bűvészszakértő:* Ungár Anikó. *Mozgás:* Molnár Ferenc. *Rendezte:* Kolos István.
Szereplők: Mácsai Pál, Kelemen István, Bajza Viktória, Lesznek Tibor, Bodor Tibor, Pádua Ildikó, Crespo Rodrigo, Kuthy Patrícia, Pozsonyi Takács László, Pirovits Árpád, Szöllősi Györgyi, Zámbó Viktória.

MAR OK TAMÁS

HONNAN NÉZZÜK?

OPERA SZEGEDEN PESTEN DEBRECENBEN

A bolygó hollandi, avagy az emlékezet próbája

„Nagykínnal eltelt újra hét hosszú év!"- ezekkel a szavakkal lép színre a Hollandi Wagner operájában. A mondatot az elátkozott hajós magára érti, akit a Sátán arra ítélt, hogy örökké bolyongjon a tengereken, küzdjön az elemekkel. Száraz-földre csak minden hetedik esztendőben léphet. Mikor máskor kezdődhetne egy opera, mint a hetedik esztendőben? Az előző hatról nehéz darabot írni.

Am a híres mondat ezúttal többletjelentést kap, hisz érthető magára az előadásra is, amely épp hét éve ment utoljára a Szegedi Nemzeti Színházban. A felújítás operaszínházban - mindennapos dolog. A mostani mégsem egészen az.

A bolygó holland/t kilenc éve mutatták be. Oberfrank Géza szegedi éveinek egyik legnagyobb sikere lett; az egykori operaigazgató és Kerényi Miklós Gábor együttműködésének „legízletesebb gyümölcse". Oberfrank 1983-ban azzal a programmal vállalta el a szegedi operatársulat vezetését, hogy meghonosítja a felsensteini értelemben vett zenés színházat. Olyan operajátszást akart, amely szorgos ensemble-munkára épül, s amelyben a művek érdekes színpadi megvalósítása legalább oly fontos, mint a zenélés magas színvonala. Oberfrank maga is kísérletezett rendezéssel, sőt ebben az időszakban nemcsak fordítói munkáját folytatta, de egyszer (igaz, kényszerhelyzetben) énekesként is színpadra lépett... Nyilvánvaló volt azonban, hogy a rendezői operajátszáshoz szüksége van egy igazi rendezőre. Ezt találta meg Kerényi Miklós Gáborban, akit az Operettszínházból hívott meg. Kerényi öt évadon át rendezett egy-egy bemutatót Szegeden, az utolsó, a *Don Giovanni* kivételével izgalmas, kitűnő előadásokat.

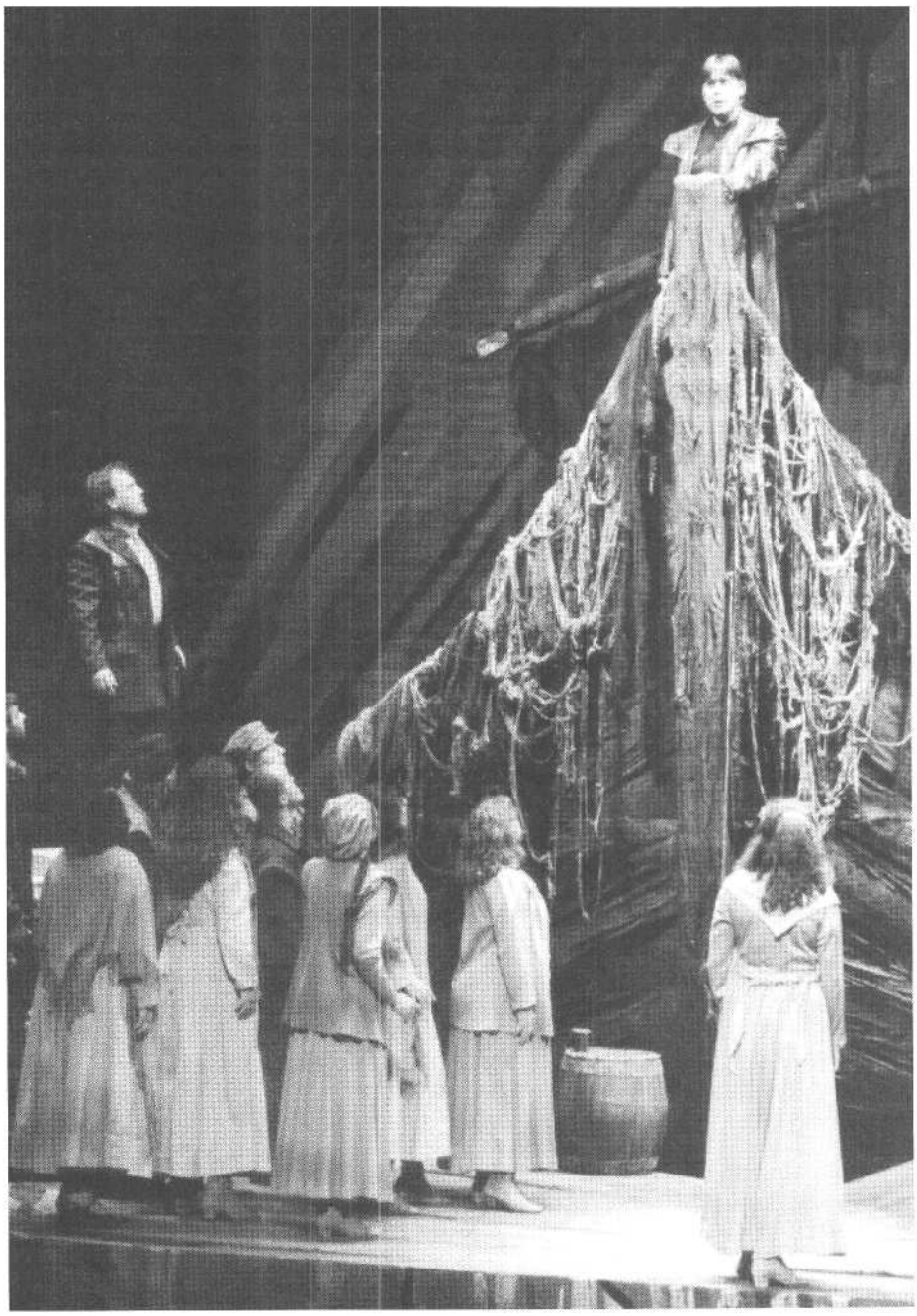
A bolygó hollandi volt minden bizonnyal a zenit. *A Nyugat* lányával Kerényi még csak megmutatta tehetségét. *A* Macbethben rálelt az igényeinek megfelelő tervezőre, Makai Péterre, s egyre karakterisztikusabbá alakította stílusát. *A bolygóban* pedig már érett alkotóként állt előttünk. Mindez akkoriban egybeesett Szegeden a nagyszínház épületé-nek újbóli megnyitásával. Az első két darabot az úgynevezett „Szegedi Nemzeti Moziban" játszották, amelynek színpadi lehetőségei korlátozottak. Akkor viszont egyszerre ott állta frissen felújított színház-épület a maga hatványozott lehetőségeivel.

Es ott állt a darab - tele szcenikai problémával. Hajók érkeznek-távoznak. A valóság és a látomás-világ keveredik egy-egy jeleneten belül is. Kerényinek és Makainak azonban ez nem nyomasztó terhet, hanem izgató lehetőséget jelentett. Szinte fürödtek a nehézségekben, a problémákat nagyvonalúan és érvényesen oldották meg. Mindez akkoriban újszerűnek és revelatívnak számított. Igy is fogadta mind a közönség, mind a szakma, mind a kritika.

Milyen lesz most? Az eltelt hét év nemcsak a legendában, a magyarországi operajátszásban is igen hosszúnak tetsző, jelentős időszak volt. Röviden azt mondhatjuk, hogy Magyarhonban polgárjogot nyert az operaszínház. Kerényi és Galgóczy Judit sorozatban „gyártották" az efféle produkciókat „vidéken", jobbadán elég jó kivitelben, és Békés András is megcsinált néhány újszerű, nagy hatású produkciót. Mennyire fog *A bolygó* ma érdekesnek és hatásosnak bizonyulni? Ez volt a kérdés a bemutató előtt.

Nos, a válasz: érdekes és hatásos még mindig.

Ahogy az első felvonás közepén szétnyílik egy hátsó díszletfal, s a félhomályban hatalmas tépett hajóorr jelenik meg a hajóhídon a kapitánnyal, majd a hajó megindul felénk, s amikor már végképp az az érzésünk, hogy eltapos bennünket, a zene megfelelő akkordjára nekiütközik a partnak, s



Wendler Attila (Erik) és Busa Tamás (A bolygó hollandi) a szegedi előadásban (Veréb Simon felvétele)

ugyanebben a pillanatban leomlik vörös vitorlája - ez ma is elementáris effektus. Ugyanakkor hajszálpontosan a zenei hatást valósítja meg, formálja képpé. Ez a legerősebb pillanat, de sok van hasonlóan döbbenetes.

Áriája végén Senta álmodozva burkolózik egy hatalmas, vörös lepelbe, majd egy óvatlan pillanatban a drapéria a földre hull, mögötte pedig ott áll az apja - s az a férfi, akiről egész életében álmodott.

A bolygóaz első igazi Wagner-opera. Ugyanakkor még erősen keveredik benne az érett mester stílusa a hagyományos romantikus opera hangvételével. Az új hang elsősorban Sentához és a Hollandihoz, a régi a többi szereplőhöz kötődik. Kerényi a színpadon is nyomatékot ad e kétféle hangnak. A látomásos, mitikus részeket egészen másképpen világítja meg: éles oldal- és felső fényekkel. Ilyenkor időnként a reális tér is fölbomlik. Senta szobájában a hatalmas árboc és a tépett halászháló a magasba emelkedik, s a háttérben holmi oltárféle rémlik föl.

De legfontosabb talán a finálé pillanata; ebben a rendező megengedi magának, hogy kicsit továbbgondolja a történetet. A szövegkönyv szerint Senta a tengerbe öli magát, s ezzel véget vet a Hollandi szenvedéseinek: a férfi hajója elsüllyed, hisz megtörik a2 átok, egy nő *haláláig* hű volt hozzá. Ebben a pillanatban megindul a forgó, középen hatalmas üres tér keletkezik (ha tetszik, maga a tenger), s itt a két ember összeölelkezik. A halálban egymásra találnak. A kiengesztelődés effektusa nincs meg a szövegben, de ott van a zenében, ezért a zárókép indokoltnak tűnik.

Ugyancsak kivételes erejű a harmadik felvonás elejének hosszú kórusjelenete. A hazatért matrózok vidám handabandázása lassan szinte haláltánccá fokozódik, majd belekeveredik a Hollandi matrózainak vészjósló megszólalása. A férfikar fantasztikus mozgásetűdöt produkál. A csúcsponton Kerényi még a diszkókból ismert töredezett világítást is beveti.

Mindez nagy biztonsággal és ökonómiával van fölrakva. Kerényi későbbi munkáiban gyakran jelentett problémát az ötletek és effektusok túlzott bősége. Itt ez még nem jellemző. A rendező már megtalálta saját nyelvét, de még nem beszéli olyan jól, hogy túlzásokba eshetne. Kerényi *Bolygó hollandja* mai szemmel nézve is kitűnő produkció. Sőt immár a későbbi 'fejlemények szemszögéből nézve talán még jobb.

Kilenc évvel ezelőtt a sikernek volt még két igen fontos tényezője.' Az egyik Oberfrank Géza vezénylése. Lobogó szenvedélyű előadásokat dirigált estéről estére, ám az olasz operák esetében mindig éreztem előadásában valami szemérmességet. A pontosan kidolgozott hangzáson, a magabiztosan fölrakott drámai arányokon túl képtelen volta zenélés spontán örömének közvetítésére. Nem itt kell elemezni ezt a problémát, de az kétségtelen, hogy A *hollandiban* ennek nyomát sem találtam. Ebben Oberfrank interpretációja lelkesítőnek és vitathatatlanul nagyszerűnek bizonyult. Pedig ez is romantikus zene.

A mostani felújítás két karmestere közül Molnár László a bemutatón nem szerzett ilyen élményt. Almosan, élettelenül szólt a zenekar. Pár nappal később viszont Gyüdi Sándor keze nyomán egy csapásra megelevenedett a zenés legenda. Nem a bizonytalan rezekért izgultunk, vagy a vonósok hangzását méregettük, hanem az elgyötört tengeri vándor, a zaklatott lány vagy a zsugori apa szenvedélyeit hallottuk.

Különös műfaj ez. Pár napon belül ugyanaz a produkció ugyanazzal a kórussal, zenekarral, két igen hasonló kvalitású szólistagárdával teljesen eltérő hatást képes kiváltani. A bemutatón például konstatálta az ember, hogy Busa Tamásnak jól fekszik a címszerep, de bizonyára nem lehet a legjobb formában, mert az első felvonás magas hangjaiért ugyancsak kapaszkodnia kell. Muzikálisan, biztosan énekelt, ugyanakkor feltűnő volt az ellentét alkata és a szerep jellege között. Egy Papageno vagy egy Figaro szelíd arcát láttuk; erről a rokonszenves

fiatalemberről senki nem hitte el, hogy időtlen idők óta a tengereken kóborol, és mérhetetlen szenvedés kínozza. Mint ahogy Misura Zsuzsa sem tűnt vágyakozó fiatal lánynak. Az operában gyakorta van némi meg nem felelés szerep és alakítója között. Misura azonban túl messzire van már Sentától, hogysem az alakítás hitelesnek hasson, még akkor is, ha szólamformálása artisztikus. Kár volt a kitűnő művésznőt ezzel a meghívással ilyen helyzetbe hozni. Ha a két főszerep problémáihoz hozzászámítjuk Kenesey Gábor érdektelen Dalandját, akkor talán nem is kell tovább bizonygatni, hogy az előadás zátony-ra futott.

A másik gárdában Réti Attila volta címszereplő. Ahogy megjelent fekete üstökével, bozontos szakállával, elkeseredetten markolva hajója orrát, egy csapásra nyilvánvalóvá vált, hogy itt a Hollandi érkezett meg. Réti sötétebb hangszíne sokkal inkább megfelel a figurának, mint Busa világosabb orgánuma. Noha az előbbi zeneileg gyakran bizonytalan, s a mélyebb fekvéseket nehezen győzi, *egészében* mégiscsak ott áll előttünk az elgyötört ember, a titkokkal teli férfi. S akkor az ember egyszer csak nem az egyes hangok színét, az intonációt mérlegeli, hanem úgy érzi, ő is benne van a játékban. Óriási sikerrel debütált Sentaként Farkasréti Mária. Nyilvánvaló, hogy az elkövetkezendő évtized(?) prominens drámai szopránját hallottuk. Magabiztos formálás, homogén, sötét hangmatéria. Es legalább ilyen sötét, sokatmondó, titkokkal teli a tekintete is. Csapong, ide-oda szalad a színpadon, igazi vadóc, aki nehezen viseli környezetének földhözragadtságát. Előző alakításaihoz képest valóságos metamorfózison esett át Altorjay Tamás. E szép hangú, jó technikájú művész mintha most fedezte volna föl az emberformálás, a színpadi játék gyönyörűségét, azt, hogy ebben a műfajban a jó orgánum meg a zene tisztességes megszólaltatása alig több a semminél, itt bizony a véres szívet kell kitenni a színpadra.

A bolygó hollandi Szegeden ma kicsit más képet mutat, mint bemutatása idején. Ez a kép másképpen, de ugyanannyira érdekes.

A trubadúr, avagy a koprodukció bosszúja

Szinetár Miklós mint az Operaház új főigazgatója beiktatása alkalmából azt nyilatkozta, hogy kétfajta előadást tud elképzelni. Az Aida-féle nagy klasszikusoknál tessék hagyományt tisztelni, új műveknél, kamaradaraboknál vagy ritkán játszott operáknál pedig lehet művészkedni. Az előbbinél a publikum a műre vágyik, meg arra, hogy neves vendégek bármikor beállhassanak az előadásba. Utóbbi esetben viszont érdekességet kell teremteni, akkor hát jöhet a színpadi szertelenség, a rendezői ötlet!

A trubadúrt Szinetár nyilván az első csoportba sorolja. Ezért aztán elégedett lehetne a mostani tradicionális, látványos, unalmas előadással. Vámos László utolsó utáni rendezése a darab. Az egykori főigazgató tavaly nyáron állította színre a Szegedi Szabadtéri Játékokon a Verdi-művet, s a két intézmény együttműködésének keretében az előadás most az Erkel Színházba került. Vámos egykori asszisztense, ifj. Palcsó Sándor elevenítette föl a szegedi emlékeket. Egy elkészült előadás azonban, amely a közönség elé kerül, nem hivatkozhat a szomorú haláleset mentségére.

Csikós Attila artisztikus falakat *szobort a* háttérbe. A reliefeken meztelen alakok hajlonganak, ágaskodnak, buknak. Első pillantásra szuggesztív a látvány, ám a második felvonásra kicsit, a negyedikre pedig már nagyon egyhangúvá válik. Ezen még világítási effektusokkal sem lehet segíteni. A Dóm téren előny volt, hogy az állandó keretben gyors a színváltás, itt inkább hátránynak tűnik, különösen, hogy a trapéz alaprajzra fölrakott három fal lezárja és statikussá teszi a színpadi teret - a koprodukció bosszúja. Hamar kínossá válik a meddő igyekezet, hogy a színpad közepére tenni kell valamit, ami mégiscsak definiálja az egyes helyszíneket. Az első kép asztala és Leonóra kertjének padja még csak hagyján, hanem a kolostorkép fallikus jegenyéi már nagyon kínosak. Hasonlóképpen az utolsó jelenet. Ilyen tágas, kényelmes, komfortos börtönben öröm a raboskodás! *A trubadúr* dramaturgiailag nem sokat igényel a tervezőtől. A történet kevés térproblémát vet föl. Már ha a tervező nem veselkedik neki, hogy ennek a különös szenvedélyvilágnak, az érzelmek irracionális áradásának valamiféle adekvát tér-beli elrendezést adjon. Nem a látványra gondolok, hanem a színpadi irányokra, fentre és lentre, lépcsőre, oldalirányra.

Ilyenre ezúttal kísérlet nem történt. Van tűz, van fegyvercsörgetés, kalapácsolás, cigányasszony őrjöng, ifjú lány epekedve integet a karjaival, gróf bosszankodik, lovag magát siratja. Szereplők be, majd ki, jobbadán logikus rendben. Történet elmesélve, látványosság kipipálva-darab semmi. Merthogy egy vadromantikus sztorit így, direktben játszatni szinte képtelenség. *A trubadúrban* annyi az őrület, hogy meg kell bolondulni tőle. Már ha valaki logikusan, szépen, hagyományosan akarja mindezt elmondani, ha „hülyére veszi a figurát" (mint Nagy Viktor legutóbb Debrecenben), nos, akkor semmi baj, akkor minden világos. Ráadásul Palcsó csak homályosan emlékszik Vámos tanár úr eredeti szándékaira, ami különösen a világítási effektusoknál teremt mulatságos pillanatokat. Vámos eredeti szándéka szerint másképpen világította volna az úgynevezett „kimerevített pillanatokat", amikor megáll a cselekmény, s a szereplők csak reflektálnak a történtekre, mintegy kívül kerülve a drámai időn. Ez a fajta ábrázolás valóban az operaműfaj sajátja, ám Verdi A trubadúrban inkább mozaikszerűen alkalmazza. Míg *A bolygóban* hosszú perceken át állunk az időn kívül, itt gyakran frázisonként ugrálunk ide-oda. Ezért a kétféle világítástechnikát nehéz következetesen és hatásosan alkalmazni. Az ötlet leglátványosabban a második felvonás nagy finálójában mond csődöt.

A trubadúrt *a* szegedi Dóm téren időnként játszani kell. Azon tíz-egynéhány remekmű közé tartozik ugyanis, amelyek valóban hatalmas szabad térre valók. Meg aztán van benne négy pompás szerep, amelyekre érdemes összetrombitálni pár hangfenomént. Ez nyáron, két-három estére nem jelent különösebb problémát.

Annál inkább szezon derekán az Erkel Színházban.

A dalszínháznak jelenleg nincs elsőrangú csapata *A* trubadúrhoz. A két szereposztás prominenseit úgy válogatták össze, mintha egy ötösfogatúba eltérő nagyságú, színű, testalkatú lovakat fognának. A premier Manricójául Kelen Péter jelöltetett ki. Erről az alakításról pontosan meg lehetett jósolni, hogy milyen lesz. Bárki nagy összegbe lefogadta volna, hogy a művészszépen elénekli majd azf-moll áriát vagy a negyedik felvonás kettősét Azucenával, s legalább ennyire nyilvánvaló volt, hogy a tercettben, a második felvonás finálójában vagy a strettában kevés lesz a hangvolumene. Csak az a kedvetlenség volt meglepő, amellyel mindezt véghezvitte. Ha már egy eredendően lírai spintotenor arra szánja el magát, hogy drámai szerepeket énekel, úgy gondolná az ember, az neki igen fontos, azzal valami halaszthatatlan, életbe vágó közlendője van. Aki a bemutatón hallotta Kelen visszafogott éneklését, s látta unott játékát, nem értette, miért erőltette a dolgot. Meg aztán - a fenébe is! - mégiscsak Manricóról van szó, az olasz operahős prototípusáról, a jó katonáról, érzelmes költőről, szerető fiúról egy személyben, akiben mindezeken túl végig ott lappang a kérdés: ki vagyok én? S bizony meghal anélkül, hogy ezt megtudná. Kell-e ennél izgalmasabb figura, elképzelhető-e szomorúbb vég? S van-e rá szebb tenor szólam?

Az is világos, hogy ehhez a lírai Manricóhoz jól illik annak a Tokody Ilonának a Leonórája, aki pályája csúcsán is éppen csak képes volt megbirkózni a Leonóra-féle szólamokkal. Ma időnként kevés mára volumen, a magasságok pedig csak bűvészmutatványokkal szólalnak meg. Am Tokody szopránja még mindig varázslatos színnel szól, s magas fokú muzikalitása még mindig megkapó. Különösen a negyedik felvonásban, ahol a figura és a szólam drámaibbá válik.

Az ember érteni véli, hogy a szerelmespárt ezúttal „egy számmal kisebb" hangok éneklik, s lassan elfogadja, hogy a rendezéssel együtt nem hozták föl Szegedről a mikroportokat meg az erősítőket, bár az efféle kuriózumok inkább lemezfelvételen érvényesülnek. A „lírai *Trubadúr* bimbózó koncepciójába azonban hamar belehasít Luna gróf és

Azucena, akiket viszont kifejezetten haragnagybirtokosok énekelnek. Mészöly Katalin a premieren föltűnően bizonytalanul énekelte régi szerepét, birkózott a magasságokkal (és legtöbbször *alul* maradt), ám legjobb pillanataiban mégiscsak egy valódi drámai mezzo zendült meg. Anatolij Fokanov pedig nem sokat bíbelődött olyan bizonytalan dolgokkal, mint alakítás, „emberformálás", effélék. Mintegy négy mozdulatból álló gesztuskészletét leleményesen váltogatva inkább a hangját zengette. S az zengett is, mindvégig meggyőzően. Különösen az áriája sikerült szépen.

Ebből akár le is vonhatnánk a nem létező koncepciót: a nagy hangok megölik a kis hangokat. Leonóra és Manrico meghal, Azucena és Luna pedig életben marad.

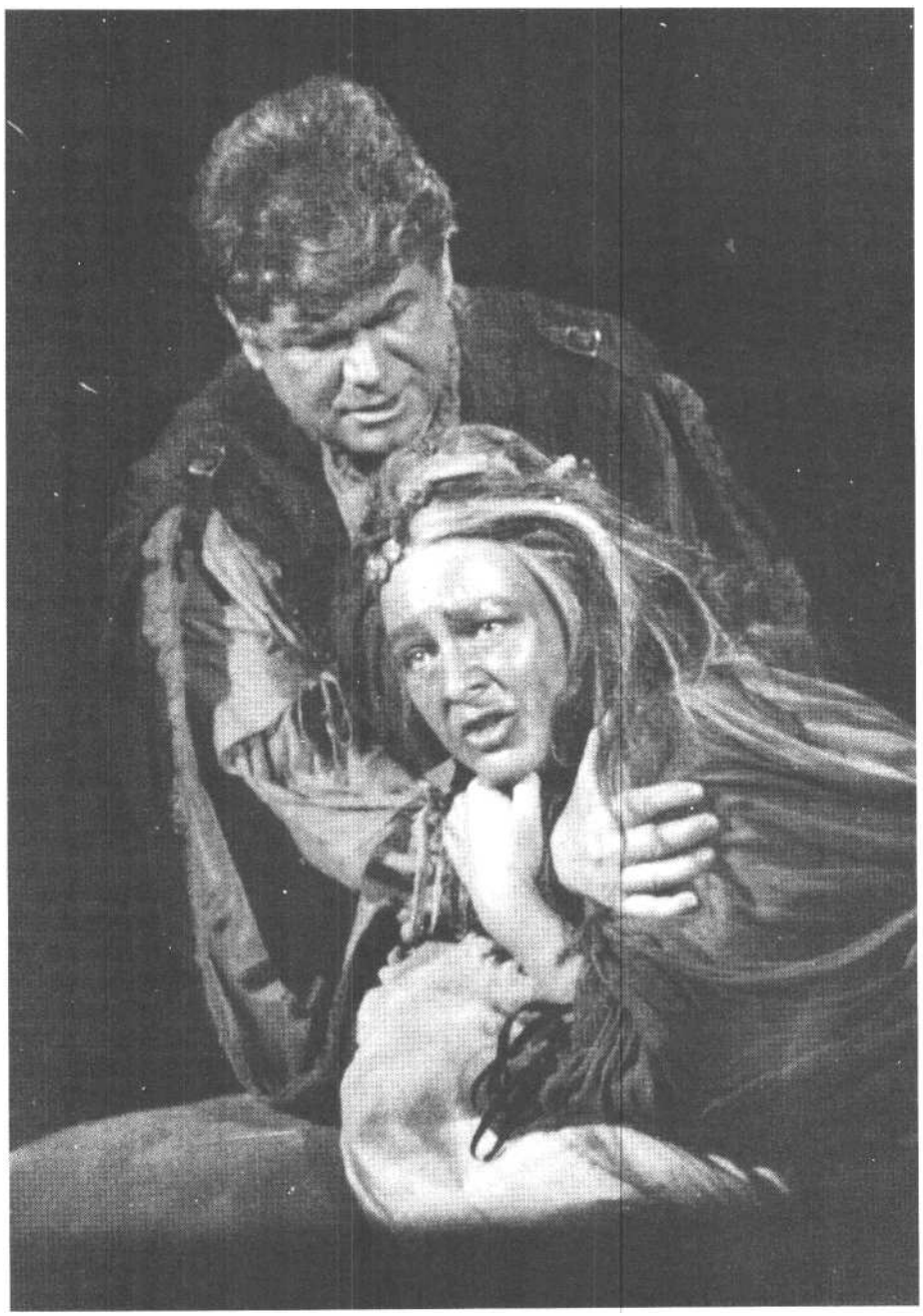
Csakhogy így sok minden értelmét veszti. A második felvonás egyik legszebb dallamában például Manrico arról énekel anyjának, hogy amikor már legyőzte a párbajban Lunát, és le akarta döfni, hirtelen elgyöngült, karja megdermedt, és képtelen volt megölni régi ellenségét. Érdemes kicsit eltűnődni ennek a mozzanatnak a jelentőségén. Hisz katonáról van szó, aki száz halált kiosztott már, s a középkorban lennénk, ahol teljesen természetes, hogy a párbaj vesztese meghal. Mondhatnánk, ez az élethez tartozik. *Innen nézve* kap igazán jelentőséget Manrico elgyengülése. Ám Kelen a maga hangi lehetőségeivel *eleve* gyenge fiút formál, aki ezért képtelen elgyöngülni.

A másik gárdából kiemelkedik Sümegi Eszter Leonórája. Éppen az a fiatal drámai szoprán, amelyet a szólam megkíván, pontosan az a csapongó ifjú lány, aki a darab folyamán válik felnőtté, mert felnőtté teszi a szerelem és a sors. Kálmándy Mihály karakteres Luna. Baritonja sötétebb, színgazdagabb Fokanovénál, ami viszont azt is jelenti, hogy az áriával csak nehezen birkózik meg. Róka István biztonságos Manrico lehetne egy sokadik szereposztásban.

A „lírai *Trubadúr*" végül csak kósza ötletnek bizonyul, nem emelkedik a koncepció szintjére. Nem akadt senki, aki ezt konzekvensen végiggondolta és a következtetéseket levonta volna. S így aztán az ember elkezd vágyakozni az igazi Manricók, például B. Nagy János és Bándi János után.

Oberfrank Géza álmos lassúsággal indította a darabot. Az elején még reménykedtünk, hogy ebből a vészjósló vontatottságból fölszikrázik majd a dráma, mintegy lelkesítő kontrasztként. De nem szikrázott föl semmi. A drámai arányok nem nevezhetők épp rossznak, íve is volt a vezénylésnek, csak ez az ív igen alacsonyra sikeredett. Alacsonyra és unalmasra.

Egyszóval a Szinetár-doktrína csődöt mondott. Ez *A trubadúr* így, ahogy van, aggasztóan ingerszegény, közepes produkció. Nem tud érdekessé válni, akárhonnan nézem. Pedig talán nem volna menthetetlen. Ha például tényleg jönnének azok a nagyszerű vendégénekesek, sokat segíthetnének rajta. Már ha lenne rájuk pénz. Persze ma másutt se nagyon hányják-vetik magukat a Manricók, Lunák vagy Azucenák.



Róka András (Manrico) és Kovács Anna-Mária (Azucena) A trubadúrban (Korniss Péter felvétele)

Hoffmann meséi, avagy próbáljuk meg hangok nélkül

Debrecenben a *Hoffmann meséit* adják, s alig-alig hallottam benne jó hangú énekest. A címszereplő Kovács Etele torkában mocorog valami. Időnként szépen megszólal, a strapás szólamot végig győzi, még a nehéz magas hangok is előkerülnek valahonnan. Hogy miképpen, az rejtély, hisz technikája valahol a negyedik énekóra szintjén rekedt meg. Minden nyers, naturális, formátlan. Nagy kár. Ha kitanulna, tenorista is lehetne belőle. Mosta gyönyörű szólamnak meg az igéző dallamoknak „annyi". Amúgy, ha eltekintünk a hangtól, Kovács igen jó Hoffmann. A hosszú, gyűrött ballon meggyőzően lóg rajta, s

Balogh László (Hoffmann), Kolonits Klára (Olympia) és Böjte Sándor (Spalanzani) a debreceni előadásban (Máthé András felvétele)

puha kalapját is egy unott költő modorában rakosgatja le s föl. Pontosan hozza a léha, iszákos, de azért illúziókkal teli figurát. Andrejcsik István még szuggesztívebben játssza az összevont négyes intrikusszerepet. Parókája, maszkja kitűnő, s ahogy a magas, szikár alak megáll a színpad egyik szélén, tartásában több a fenyegetés és a vészjósló jel, mint abban, ahogy időnként a zenekar és a kórus szétcsúszik. Még a hangját is egészen a szerephez idomította. Markánsabban, sötétebben szólal meg, mint általában. Muzikalitása, zenei intelligenciája fölényesen úrrá lesz azon a kellemetlen tényen, hogy az övé valójában Mozart-orgánum. A hallgató tiszteleg a feladat legyűrt nagysága előtt, s nem a szólamot élvezi. Iván Ildikó néhány éve egy szegedi produkcióban lélegzetelállító virtuozitással énekel-te Olympia bravúrkoloratúr szólamát. Az ifjú énekesnő elhúzódó hangi krízise miatt ebben a produkcióban Miklós mezzo szólamát énekli, s ő adja Antóniát, a tüdőbajos ifjú lányt is. Szomorú karrier egy kegyetlen pályán. Most viszont a személyes sors összetalálkozik a szereppel, s ettől izgalmas, feszültséggel teli alakítás jön létre. Meg aztán csak a hang kopott meg, a művészi erő változatlan.

Különösen, hogy a rendező képzeletét is ez az utolsó „mese" ragadta meg leginkább. Galgóczy állandó tervezőjével, Juhász Katalinnal sivár színpadi környezetbe helyezi a történetet. A szín többnyire sötét, éles fények szeletelik oldalról. Jobboldalt ismét megjelennek a szegedi *Végzet hat*almában megismert, meredeken dőlő falak, bár itt az effektus nem jut diadalra, kósza ötlet marad csupán. A színészi játék takarékos, rossz maníroktól mentes. A rendezés konzekvens, de inkább különös, semmint hatásos. Galgóczy a hangsúlyt nem a szerelemre, inkább a költő látomására helyezi. A felébredő, majd elhamvadó illúzióra. Az első két látomásban Hoffmann nem egy nagyszerű érzelemmel számol le, csak néhány pici illúzióját veszíti el olcsó áron. Az éneklő babával nem kezdett semmit a rendező. A Giulietta-képben a bujaságot trapézon belógatott, egymást ölelgető artisták voltak hivatottak érzékeltetni. Tűz, az lángolt ebben a képben, az alkotói képzelet kevésbé. Érdekes volt viszont, hogy a Barcarolát Giulietta nem Miklóssal, hanem egy másik fiatal lánnyal énekelte. Ennek persze van egy profán, zenei oka: Iván Ildikó nem mezzoszoprán, s két világos színű hang nem túl hatásos egymás mellett. Am a játék azt sugallta, hogy az idősödő kurtizán ifjú lányszeretőt tart. Persze hogy lányruhába öltözött fiúról vagy fiú ruhába bújtatott lányról van-e szó, ezt ebben a képben sokszor nehéz eldönteni. Ahogy a szerelemben is gyakran összezavarodnak a szerepek.

Aztán jön Antónia, aki ebben az előadásban az igazi nagy szerelem. Galgóczy gazdag képzelettel az Antónia-jelenetben a színpadi hatáselemek valóságos tűzijátékát zúdítja ránk. Antónia halott anyja például több különböző helyen jelenik meg, csak kapkodjuk a fejünket, hogy melyik is az igazi. Amelyik énekel. Nemcsak a szereplők, a néző is elveszti a fejét.

S talán a legfontosabb dolog: az előadás ezzel a jelenettel véget ér. Nem térünk már vissza a kocsmába, nincs Múzsa, nincs újabb remény. Antónia meghalt, talán meghalt maga Hoffmann is. De legfőképpen a Szerelem halt meg. Nincs mentség, nincs remény - ezt mondja a látvány, ezt mondja a színpad.

Erős állítással fejeződik be a debreceni *Hoffmann,* operaszínpadon szokatlanul erőssel. Galgóczy azonban - Kerényivel ellentét-ben - nem a zenéből vonta le konklúzióját, hanem inkább a világból, talán saját életéből. Hisz' elképzelését nem is a darab keretei között valósítja meg. Persze a következtetés útja nem is fontos. A lényeg, hogy kiolvasható a darabból, jól artikulált és érvényes. Galgóczy Judit ezzel a Hoffmann-előadással határozottan akart valamit mondani, s azt keményen és világosan ki is mondta. S nem a műsorfüzet-ben vagy lapinterjúk útján, hanem a színpadon.

Ha innen nézzük, az eredmény nagyobb, mint „a hiányosságok összege".

RÓNA KATALIN

CSAK AZ ALKOTÁS JELENT ÖRÖMET

BESZÉLGETÉS JORDÁN TAMÁSSAL

Színház, stúdió, előadóestek, verses-zenés produkciók, egy „hely", ahol találkozhatunk... hányszor beszélgettünk már erről, hányszor, s mindig új és úi aspektusból, ahogy éppen a pillanat meghatározta. Hogy hol vegyük föl a beszélgetés fonalát? Tálán mégiscsak az alapkérdésnél: a Merlin Szín házból szemlélve, hogyan látja Jordán Tamás a színház helyét és helyzetét, létjogosultságát a mostani időben?

– Attól félek, *ha igazán* őszintén felelek, máris *öngólt* rúgok. Ugyanis *azt* kellene mondanom, *hogy* nem látom *a színház* helyét, *nem érzem* ellenállhatatlan szükségességét. *Ma.* Persze *csak ma, s* valószínűleg *ez nem* lesz mindig *így.* De egyelőre *az a* kérdés, kinek játszunk, melyik *az a* réteg, amelyik valóban *igényli, ha* igényli *a szín*házat. *Még én* itt, *a* Merlinben sem tudom *pon*tosan, *hogy* kik járnak színházba. Sokfélék, *asze*rint, *hogy* melyik előadásunk *van* műsoron, *s ez* rendjén *is* való, de *mégsem* tudnám *azt* mondani, *hogy ez vagy az a* réteg keresi *a* színházat. Meg kellene állítani *az* embereket *az* utcán, *és meg*kérdezni, járnak-e színházba, ha *igen,* miért, ha *nem,* miért *nem, mi* az, *ami igazán* érdekli, *mi az, ami* teljesen hidegen *hagyja* őket.

– *A színházak látszólag mégsem üresek.*

– Nem, *nem. És* egyáltalán *nem* lehet panaszkodni, *nem lehet azt* mondani, *hogy nem jön a* közönség. Mostanában *azt* hallom, *még az is* előfordul, *hogy* rendőröknek kell vigyázniuk *a* sorban álló jegyvásárlókra *a* József Attila Színház előtt, mert olyan *nagy az igény és a* fölfordulás, amikor árusítani kezdik *A miniszter félre'ép* jegyeit. Ilyesmit utoljára *az* ötvenes években értünk *meg.* De akkor *a III. Richárd* jegyeiért „verekedtek". Hozzáteszem, nincs ezzel *az* előadással *ne*kem semmi bajom, láttam, *én is* remekül *szóra*koztam. *Csak* hát azért, *ha* belegondolunk, *van a* két darab között *egy kis* különbség.

- *Meg a két korszak között is...*

– *Persze,* de hát azért *ma* nincs *az a III. Richárd,* amelyért *sor* állna.

– *Mert nem az „áthallások" idejét éljük. Legalábbis ebben a pillanatban már és még nem.*

– Volt *idő, nem is olyan nagyon régen,* amikor tüntetően jelen kellett lenni, *meg* kellett érteni *az* üzenetet. Jól emlékszem, amikor *a* kaposvári Marat-előadásra egyetemisták, értelmiségiek konvojban érkeztek, virágesővel árasztották el *a* színpadot. Akik akkor ott voltak, tudták, *hogy mi* ellen tartanak össze. *Aztán a nagy* zavarban elveszett valami...

- *Talán éppen a MŰVÉSZET csupa nagybetűvel.*

– Föl kellene fedezni *újra, hogy* mit jelent, mit kellene *hogy* jelentsen *a nagy* tömeg *számára a* színház. De közben *a* színház *is* attól szenved, amitől *az egész ország. A* kilátástalan gazdasági helyzettől, *ami* egyértelműen *arra* kényszeríti *az* intézményeket, hogy megpróbáljanak minél nagyobb tömegeket *vonzani,* zsúfolt *nézőtér* előtt játszani, *s* persze kiszolgálni *az* ízlést. *S hogy* mit diktál *a* közönség? Azt mondja, fáradt *vagyok, egyre* jobban hajszolom *magam, ha* színházba megyek, szórakoztassatok, *nevetni* akarok, kikapcsolódni... Hát tessék, *erre* reagál *a* színház. Zenével, dallal, tánccal... eladható „ipari" termékkel.

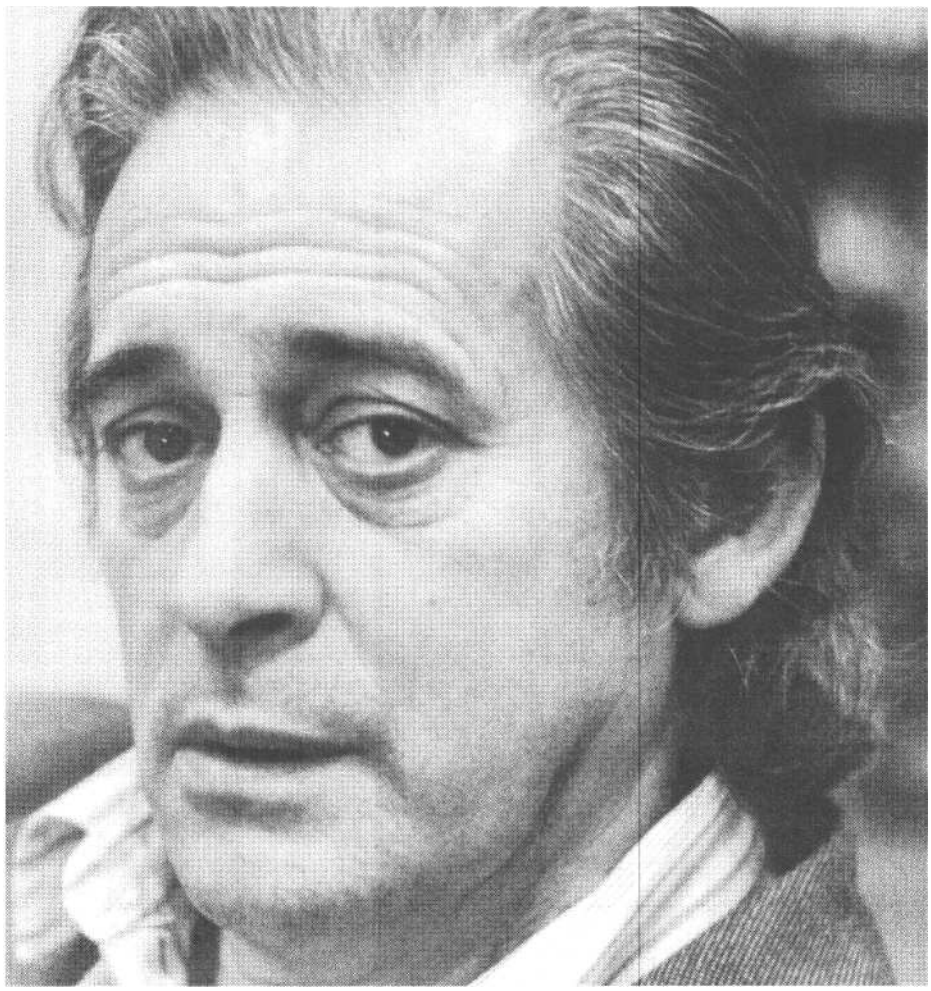
- *Csakhogy ez nem egészen új keletű gond. Jól emlékszem, ugyanezeket a problémákat és érveket soroltuk mára nyolcvanas évek derekán is. Akkoriban kezdődött a prózai színházak zenésedése, akkoriban jöttek a nagy musicalek meg a kisebbek is.*

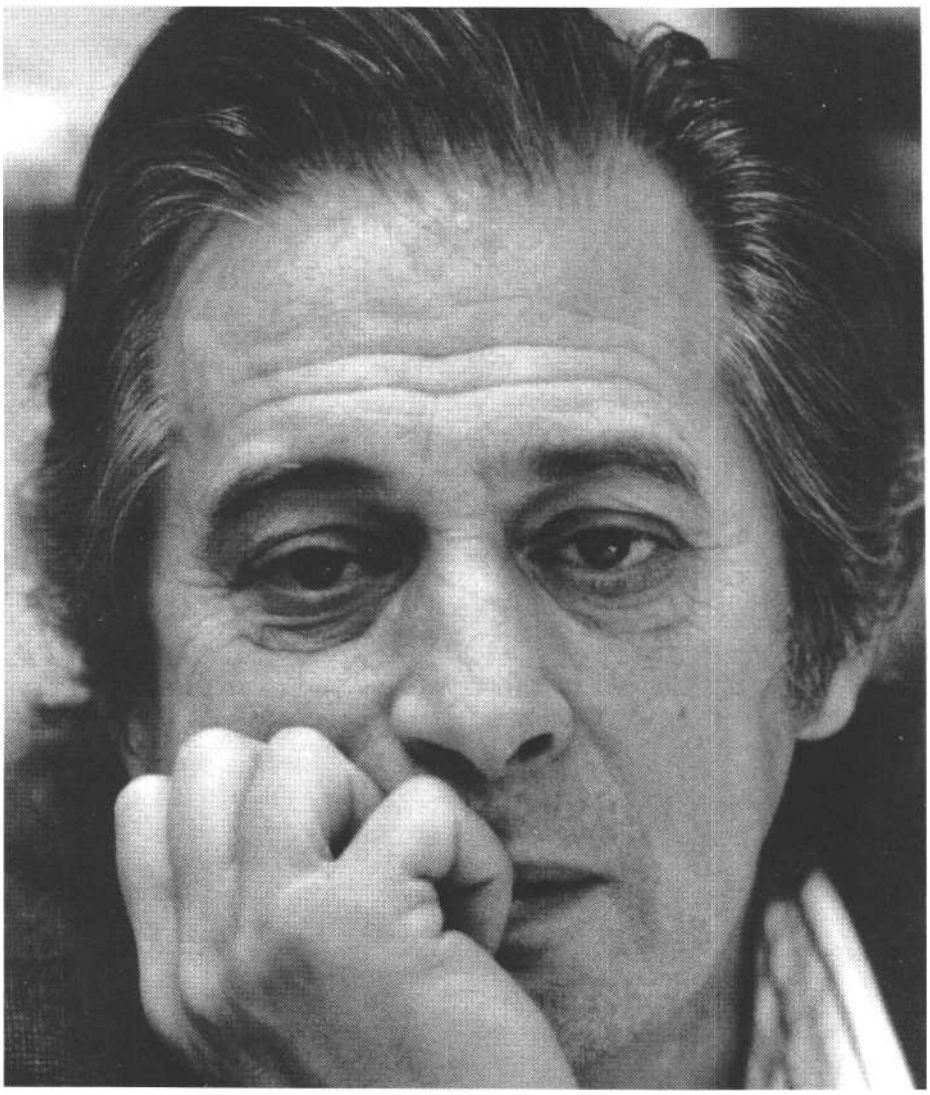
– Azt hiszem, végül *is* ez világjelenség, *ezt a* portékát árulják mindenfelé, mert *azt* mondják, *ezt* szereti *a* közönség. *És* lehet, *hogy* tényleg ezt szereti, de *az is* lehet, *hogy már* elhitte, *hogy* ezt szereti... *S ha* most *azt* kérdezné, *hogy* igazából érdekel-e *ez engem,* akkor lehet, hogy meglepő választ adnék: *nem.* Tudom persze *azt is,* hogy ennek konzekvenciái vannak. *Meg* kell felelnem *rá, hogy* miért *nem. Meg arra is, hogy* akkor *mi az, ami* érdekel.

– *Helyben vagyunk. Egy évvel ezelőtt, amikor beszélgettünk, majd valamivel később újra, azt éreztem, hogy kimondva-kimondatlanul más, több érdekli, mint a szorosan vett színház, a szorosan vett pálya. Amikor arról mesélt, hogy a Merlinnek egy„ hely"-nek kell lennie, ahol találkozhatunk, ahol együtt lehetünk, ahol beszélgethetünk, ahová jó (bejönni, ahol egymásra nézhet-nek azok, akik egyetértenek, s azok is, akik nem, akkor úgy éreztem, mintha kevés lenne Jordán Tamás számára a színház, szűk a tér.*

– Ötvennégy éves vagyok. Ha szerencsém van, még lesz tíz *jó* évem. Sok, kevés? Sok, ha *arra* gondolok, hogy *van* egy tízéves lejáratú OTP-tartozásom, *nagyon* kevés, *ha* belegondolok, *mi* mindent kellene *még* elvégeznem, mennyi dolgom *van még az* alkotó életben. *S ha arra* gondolok, *hogy mennyi* dolgom *van még,* türelmetlen leszek, s el kell fogadnom: itt *az ideje, hogy* magammal, *a saját* munkámmal, *a saját* feladatommal foglalkozzam. Ezért dobtam le *ma*gamról *a Szövetség* terheit. Ne értsen félre: *ez nem gőg, nem* árulás, *csak* önvédelem.

– *Ezt most úgy mondja, mint aki azt hiszi, lépéshátrányba került saját magával szemben, s most egy nagy lélegzetvétellel, elszántsággal úgy döntött, itt az ideje, hogy behozza. Bármi áron is.*





- Igazából sohasem tudtam még erről beszélni, de most valahogy kikívánkozik már belőlem. Egész pályám során úgy éreztem, hogy késésben vagyok: hét éva veszteségem. Az a hét esztendő, amennyivel később kezdtem színházzal foglalkozni. Es magamban mindig visszaszámoltam. Amikor harminckét esztendős lettem, azt mondtam, ott tartok, mintha huszonöt lennék. Persze azt is tudom, hogy ez nevetséges dolog, s akárhogy igyekszem, sohasem tudom behozni ezt a késést. S ez az érzés, bár sohasem mondtam ki, minden pillanatomban végigkísért. Mint ahogy végigkísért valamiféle különös, távolságtartó, megfoghatatlan és főleg ki nem mondott, magam előtt is titkolt gondolat, amely arról szólt, hogy valójában magam sem tudom, miért vagyok itt, mit keresek itt.

– *Mit keres a színházban, mit keres a színészi pályán, miért lett színész? Valahogy így hangzanak ezek a belső kérdések?*

– Valahogy így... meg úgy, hogy talán nem is kellett volna színészetre adnom a fejem. Most már tudom, dacból, valami mást akarásból keveredtem ide. Beléptem a negyvenedik évembe, mire egyáltalán magamnak is megfejtettem a titkot, de akkor még jó ideig nem tudtam beszélni róla. Azóta aztán már édesapám is hallotta a magyarázatot, s megértette-helyeselte. Ötgyerekes X-es - azaz osztályidegen - családban nőttem föl. Apám nagyon szigorúan fogott bennünket, az iskolából még négyessel sem állíthattunk haza, mert azt mondta, s igaza is volt, a mi családi hátterünkkel abban az időben legföljebb színjelesen volt esélyünk, de még az sem biztos. Gátlásos voltam, istenfélő, úgy gondoltam, hogy Isten vigyáz rám, de büntet is, szorongtam, és közben szép lassan kifejlődött bennem a kisebbrendűségi érzés. Kerestem valamit, ami talán fölszabadít. Azt képzeltem, hogy a színész - és ez nem volt megszemélyesítve, nem kötődött egyetlen nagy személyiséghez-, ha fölmegy a színpadra, és ott leél egy életet, valami különleges dolgot csinál, s miközben valaki más alakjába bújik, valami olyasfélét tesz, amitől fölszabadul. Valahogy így kezdődött, de ma már azt gondolom, talán nem is kellett volna, nem is volt föltétlenül szükséges.

– *De mégiscsak egy olyan pillanatban került a műszaki egyetemről az Universitas bűvkörébe, amely sokak számára meghatározó volt.*

– Persze. Ez biztosan így van. Mint minden, ez is szerencse dolga. En azt hiszem, a színészethez is, mint annyi máshoz, nagyon nagy mértékben szerencse kell, és csak igen kis százalékban tehetség. En tényleg jó időben kerültem oda: akkor, abban a szörnyű időben fantasztikus csapat gyűlt ott össze, a kivételes találkozások korát éltük, megtanultuk, hogy a szó legjobb értelmében mit jelent a közösség, mit jelent együtt lenni, miként lehet alárendelni mindent a szerepnek, a színháznak, az együttjátszásnak. Ez az, amit csak akkor és csak ott lehetett igazán megtanulni és megérteni, s ami életre szóló tartalékot, tartást adott. Tíz évig tartott. Aztán jött a Huszonötödik Színház, újabb tíz eszendő, és Kaposvár a maga évtizedével.

– *Azt szokta mondani, úgy látszik, életének bűvös száma a tízes. De amikor arról beszél, hogy talán nem is kellett volna a színi pályára lépnie, mit gondol, mérnökként több szerencsével járt volna?*

- Az életben az a gyönyörű, hogy nem egyvalamiről szól, s ráadásul nincs is ellenpróba. Nem tudom, hová vitt volna az elhivatottság. Lehet, hogy most valami nemzetközi céghez kötne a munkám, tudós társaságban ülnék szaktekintélyként. Nem tudom. De hiszek abban, hogy minden attól függ, az ember a megfelelő időben miként dönt. S aztán az elhivatottság párosul-e elszántsággal, és persze nem győzöm eleget mondani: szerencsével.

– *Egy korábbi találkozásunkkor, amikor egy pillanatra úgy éreztem, hogy már nem is a színész Jordán Tamás beszél azt felelte: „Lehet, hogy már nem is vagyok színész. En már menekülök a szerepek elől, nem akarok játszani..." De azért időről időre mégiscsak színpadra lép, s nem csak röpke jelenetekre, hogy így is vezesse-irányítsa csapatát, a Merlin ifjú társulatát, most például újra játszik a Kamra Dürrenmatt-előadásában.*

– Most, ha azt mondanám, hogy igazán nem is nagyon szeretek már játszani, eretnek dolog lenne... Játszom, s nemcsak azért, mert hívnak, hanem mert a lelkem mélyén talán tudom is, hogy fontos még a színészet, s egyúttal azt is bizonyítanom kell, hogy nem azért nem akarok színpadra lépni, mert már nem megy, mert belefáradtam, mert nem tudok játszani. De nem kompenzálok semmit. Egyszerűen arról van szó, hogy egyre jobban zavar, ha azt érzem, hogy a színház nem más, mint illusztráció. Minden idegszálam tiltakozik, ha azt látom, hogy a színész rossz hatásfokkal „lereagál" helyzeteket, és nem történik semmi más. Egyre kevésbé kap helyet a

színházban az ember. Engem pedig kizárólag az érdekel, miként viselkedik az ember a legkülönbözőbb szituációkban, hogyan éli meg a helyzeteket, mi játszódik le benne a lelke mélyén, mi az, ami belül történik, anélkül, hogy látható lenne, de a színháznak mégiscsak „meg kell mutatnia".

– Ez pedig már az alkotás.

– Sokan azt mondják, a színészet nem alkotó műfaj, hanem reprodukáló. Nos, ez az én nagy problémám. Ha a színészet valóban nem alkotóművészet, akkor számomra semmi örömöt nem jelent.

– Valójában úgy gondolom, inkább arról lehet szó, hogy az alkotás folyamata a próbákkal nagyrészt véget ér.

– Az előadáson kétségtelenül azt kell reprodukálni, ami a próbákon létrejött. S az maga az alkotás. Amíg megszületik egy alak, kialakul egy jelenet, életre kel az előadás egysége. Számomra tényleg egyre inkább ez a fontos. Az alkotás ihletett pillanatai, az alkotás folyamata. Teljesen persze nem ér véget a próbákkal, hiszen nap nap után, előadásról előadásra, újra és újra meg kell vívni a csatát, meg kell kísérelni alkotásnak tekinteni a játékot, de az már „csak" ismétlés, az igazi alkotás maga a próba. A próbák során születik meg az az alak, aki én vagyok, de őt kell azután reprodukálnom az előadások során. Persze a színésznek állandóan olyan állapotban kell tartania magát, hogy újra meg újra fölfedezze a megszemélyesítendő figurát. Tudom, az előadások során is létrejöhetnek fölfedező pillanatok, de az egész, a lényeg, a csoda mégiscsak a próbák idején kel életre.

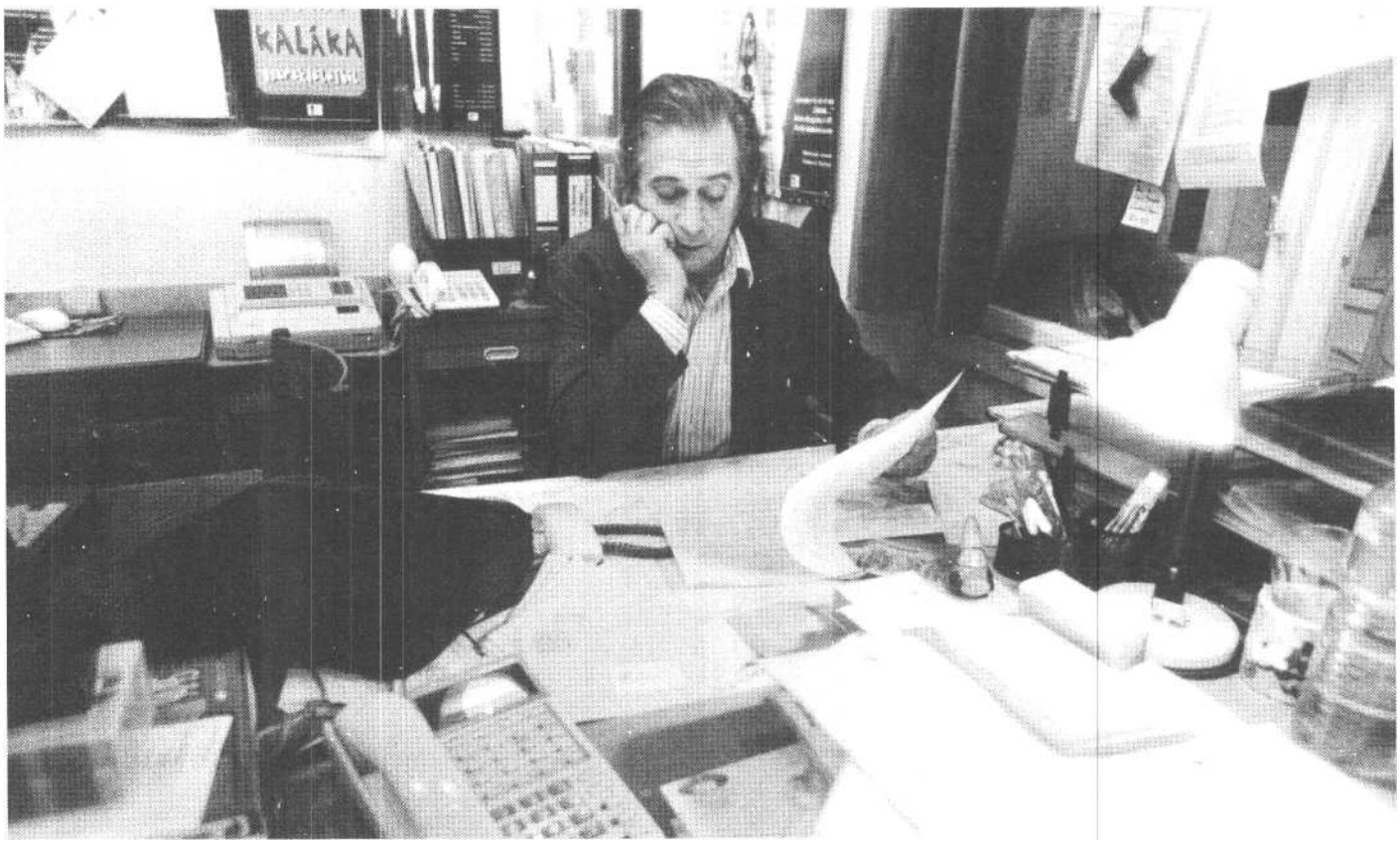
– Ez lenne a színház pillanatnyi problémája?

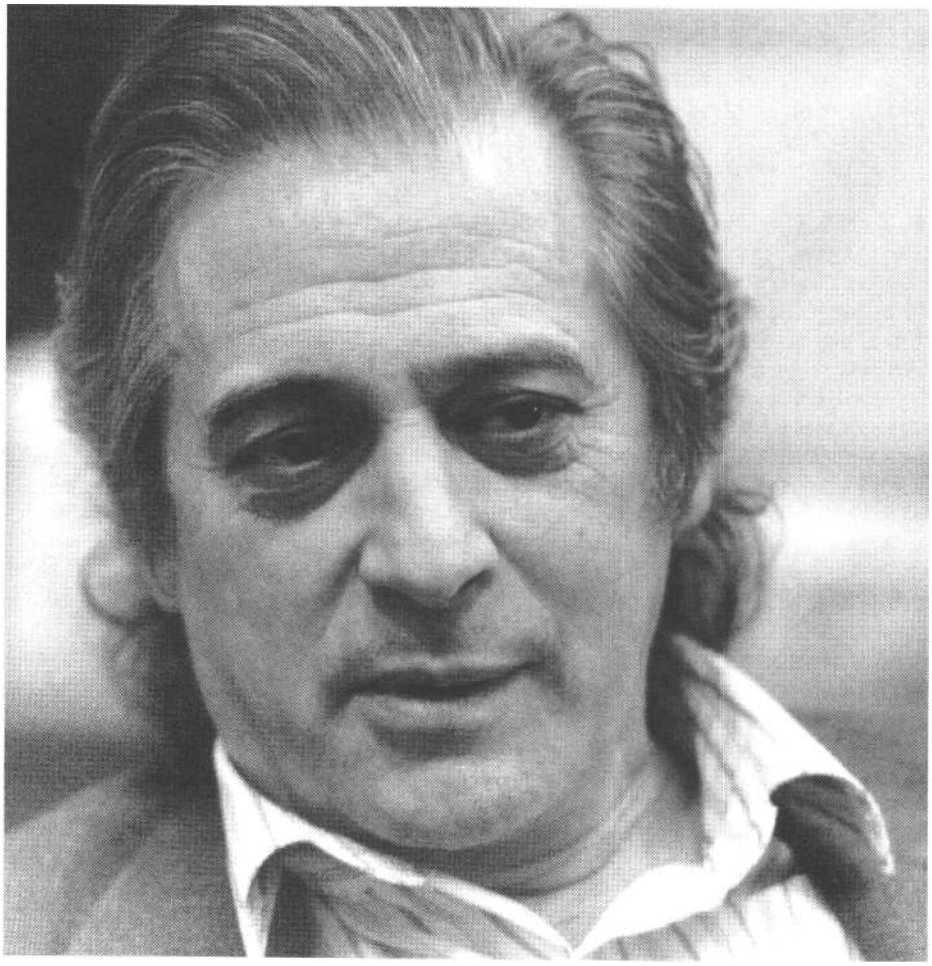
– Az a baja a színháznak, hogy a szerepeket játszó színészek nincsenek birtokosi helyzetben. Hogy a szöveg, amit mondanak, nem az övék. Persze ez mindig is így volt, a színész mindig az író szövegét mondta, de talán jobban érezte, hogy az övé, talán tényleg az övé volt, vagy az is megeshet, hogy nem számított, hogy nem az övé. A mai korban nagyon fontos lenne, hogy a színész magáénak érezze a szavakat, magáénak tudja a gondolatokat, hogy a mondatokban kifejeződjék a maga viszonya a világgal, környezetével. Hogy mindaz, amit a színpadon előad, tényleg az övé legyen, elválaszthatatlanul a sajátja. Mert akkor nem csak „fölmondaná" a szöveget, nem viselkedne úgy, mint akinek egy, a saját gondolkodásától független, kötött beszédet kell előadnia. S akkor talán tényleg megszülethetne valami, amire azt mondhatnánk, íme, a színház mai vagy legalábbis egyik mai útja.

– Ars poeticáját mondja? Talán ebbe az irányba igyekszik immár fölnevelt színészcsapatát, a Merlin-iskolába járó s azt kijárt fiatal együttest vezetni? Lehet, hogy valahol itt keresgélhetjük a Merlin Színház útját?

– Az iskolát Lázár Katival annak idején azért hoztuk létre, hogy majdan kialakítsunk egy közös nyelvet beszélő kis csapatot. Három évre terveztük a színiiskolát, három év alatt elvégeztük a feladatot, s azóta a volt növendékek itt játszanak, a Merlinben. Eddig, bármily furcsán és fájdalmasan hangzik is ez, nagyon kevés időm volt arra, hogy igazán együtt dolgozzam velük, hogy valóban kipróbáljam a műhelymunkát. Ez talán csak *a Szeretni kell!* előadásában történt meg; de most két és fél hónapig végre valóban közösen hozunk létre valamit, ami talán megmutatja, talán eldönti, érdemes volt-e, lehet-e a kiszemelt, vállalt úton járni. Nem megírt darabról van szó, hanem egy röviden fölvázolt szinopszis alapján együtt alakítjuk ki a szöveget, a játékot. A köz-ponti „figura" egy hatalmas televízió, amely immár betölti a családok életét. Döbbenten olvastam nemrégiben egy fölmérést, amely arról szólt, hogy a fiatalok napi négy-öt órát töltenek a kép-ernyő előtt, minden idejüket a tévénézés köti le, az zsibbasztja az agyukat. A televízió nálunk, elképzelésünk szerint, a szó szoros értelmében családtag lesz, beleszól az életekbe, kilépnek belőle a szereplők, belépnek a családtagok...

– S az improvizált szöveg, ahogy előző gondolatmenetéből sejtem, valóban a színész sajátja lesz, a színész birtokolni fogja, a színház pedig „lecsupaszítva" kiszolgáltatja magát a színész-nek és a nézőnek, hogy ott, az előadáson szüles-





A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

BÉRCZES LÁSZLÓ

LÉTRA, FAL, MESE

BESZÉLGETÉS GOTHÁR PÉTERREL

Interjúk, nyilvános beszélgetések előtt be szoktam menni a Színházi Intézet dokumentációs részlegébe, és áttanulmányozom a kiszemelt páciens, szóval a beszélgetőtárs dossziéját...

- ...hát igen, elismerem, egy csomó könyvet nem vittem vissza.

- Emiatt ne aggódj, azzal ott nem foglalkoznak, inkább az érdemeket dokumentálják. A dosszié külső borítóján például mindig szerepelnek az illető díjai - ebből most már van neked bőven -, és jelölik a születési helyét és időpontját is. Nálad ez szerepel: Pécs, 1947. Vagyis e beszélgetés megjelenésének évében ötvenéves leszel. Miközben tehát az Osiris-est középpontjában, feltételezem, legutóbbi színházi munkáid állnak majd, érdemes lenne, bármilytöredékes és esetleges lesz is, egy pályaképet is felrajzolnunk. (Es sék meg a csoda, a varázslat. Persze ehhez egy pillanatra sem szabad megfeledkezniük arról, hogy a televízió nem először lesz „családtag" a színházban.

- Most mégis megpróbáljuk, s úgy gondolom, ez a két és fél hónap elegendő lesz arra, hogy meglássuk, hogyan állunk a színházzal, az eszményeinkkel, miként tudunk írott szöveg nélkül közösen gondolkodni és játszani, tudunk-e valami igazán újat produkálni. Ez az előadás egyben az iskola stúdiumainak lezárása is. Eldől, mire jutottunk. Nincs recept, nincs biztos végeredmény. Nem titkolom, szorongok attól, hogy sikerül-e, ugyanakkor tökéletes nyugalommal tölt el az elhatározás, hogy most végre kipróbálom magunkat. Lehet, hogy most kinyílnak a zsilipek, de lehet, hogy épp ellenkezőleg, bezárulnak. A lehetőség adott, de az is megeshet, hogy a végére kipukkad, mint egy luftballon. Meg kell próbálni, ebben biztos vagyok. Mindez nemcsak elgondolás, de tehetség dolga is. En úgy gondolom, most nem tehetek mást.

- S ha nem sikerül? Ezt egy átlagos bemutató előtt nem lenne érdemes megkérdezni, ám most úgy érzem, mintha önmagában mindent erre az egy lapra tett volna fől.

- Ha nem sikerül? Akkor be kell látni, hogy nem ment, be kell látni, hogy másfelé van a színház útja... Le kell vonni a konzekvenciát... és talán visszatérni a színészethez... Ám ha sikerül, kijelöl egy utat, megmutatja, hogyan kell mostanában, hogyan kell nekünk színházat csinálni itt, a Merlinben. Lehet, hogy ez most egy kicsit nagyképűen hangzik, bár lehet, inkább úgy tűnik, valami deviáns dolgot csinálok, és azt bizonygatom róla, hogy ez az én utam. Minden lehetséges, de számomra a lényeg mégiscsak az, hogy megpróbáljunk egy olyan színházat létrehozni, amely minden pillanatában, az előadáson is alkotás, a szó totális értelemében.

- A teljességre törekvés minden szempontból, minden területen sajátja. Igy gondoltam ezt akkor is, amikor arról beszélt, hogy a Merlinnek „helynek" kell lennie, abban az értelemben, ahogy annak idején az Egyetemi Színpad sem „csak" színház volt, ahol előadásokat, előadóesteket tartottak. Vajon sikerült-e ezt az eszményét megvalósítani?

- Hát ez komoly dilemma. Tulajdonképpen azt kellene mondanom, hogy nem, de azért ez így sem igaz. Az, ami az Egyetemi Színpad volt, valószínűleg már soha többé nem hozható vissza. A Merlin-klub mindig zsúfolásig megtelik, ha klubest van, ha valami rendezvényt ígér a program, s aki olyankor azt látja, hogy még a lépcsőn is állnak, hogy alig lehet beférni, úgy gondolja, ez mindig így van. Máskor viszont azért jócskán akad hely, de lehet, hogy akik itt találták volna meg a beszélgetésre-együttlétre alkalmas teret, elszoktak ettől, vagy azért nem szoktak ide, mert itt mindig történik valami... Nehéz ezt megmondani, talán több türelem kellett volna, nagyobb kitartás, de akkor meg hogyan éltünk volna meg? Ki tudja...? Azért még nincs eltemetve a hely-eszmény. Ha, ahogy a tervek szólnak, 1998-ra „ledobja" az épület a „rátapadó" házakat, s egy gyönyörű park közepén áll majd, biztosan többen találnak rá. Akkor majd eltűnnek a formális nehézségek. Csak nehogy akkor másoknak is túlságosan megtetsszen...

amit ott, az Osiris-klubban nem mondtam, de utólag beírhatok talán - hisz úgyis ellenőrzöd - a szövegbe: a beszélgetést nem az éppen aktuális dolgokra azonnal ráharapó „dühös Gothárral", hanem a jelent az anekdotákba oldódó múlttal megértető Gothárral szeretném kezdeni, lásd: Vászka-film.) *Tehát: 1996-ban a* Hagyjállógva Vászka *fődíjat nyert* a *Filmszemlén,* a Nem félünk a farkastól *pedig az Országos Színházi Találkozón a legjobb rendezés, majd a kritikusoktól a legjobb előadás díját kapta, ha jól tudom, egy rádiójáték megrendezéséért is megkaptad „évi rendes" díjadat - de azóta két színházi előadást* (Walpurgis-éj, Dandin György) *állítottal színpadra, miközben javában készülsz a* Jancsi és Juliska *film változatára. A középkorú férfi sietsége össze-függhet az egykori fiatalember majd' egy évtizedes kerülő útjaival: a középiskolát követően voltál katona, agráregyetemista, díszítő, asszisztens...*

- Nem tudtam, talán most sem tudom, mit kell csinálni. Azt tudtam - de azt se rögtön -, mit nem. Érettségi után elvittek katonának, és az azért világos volt, hogy onnan menekülni kell. Számomra két irány mutatkozott: erdésznek menni vagy kitanulni a fotózást, operatőrködést. Az előbbit választottam, már csak azért is, mert a katonaságtól nem lehetett művészeti intézménybejelentkezni - úgy gondolták, azt mindenki csak a tíz nap szabadság miatt választaná. Következett tehát a Keszthelyi Agráregyetem. Nem volt az rossz, de hiányérzetem volt - röhögni fogsz, de az Egyetemi Színpad hiányzott. Amikor esténként a keszthelyi kollégiumi szobában feküdtünk, mosatlan lábbal, én arra gondoltam, hogy most megy a Jean Vigo Filmklub, és milyen jó lenne ott: lenni.

– *Emiatt aztán otthagytad Keszthelyt.*

- Valahogy így. Olyan helyre kellett mennem, ahová nem kellett újra felvételizni - kudarc esetén ugyanis visszavittek volna a katonasághoz. Elkezdtem tehát a Vendéglátóipari Főiskolát, majd gyorsan váltottam, díszítő lettem a Nemzeti Színházban. Ez egészen addig tartott, amíg el nem dőlt a nagylétra.

– *Feltételezem, nem véletlenül említed, meg kell hát kérdeznem, miért esett rád a nagylétra, és miért látszik ez pályád alakulása szempontjából meghatározó jelentőségűnek.*

– Olyan magas ez a létra, hogy ha összeakad két tréger. erről lehet őket elérni. Azok persze összeakadtak, én hoztam a létrát, kollégám, Bitter, aki most a Nemzeti színpadmestere...

-*...minthogy rá azóta sem esett a nagylétra...*

- ... - pontosan -, felmászott rá, kiakasztotta a trégereket, én pedig visszavittem a létrát a helyére, s mint aki jól végezte dolgát, elindultam visszafelé. Amikor megfordultam, láttam, hogy a színpadról tűnnek el az emberek, mindenki fut kifelé. Megálltam, és a létra rám dőlt. Én, mint egy rajzfilmfigura, két fok közt sértetlenül álltam. Amikor elült a por és az ijedtség, odajött az akkori színpadmester, és azt mondta: „Viszontlátásra!" Így kerültem - a totális alkalmatlanság pecsétjével - asszisztensnek a tévébe. Sőt szerintem sokan ma is így kerülnek a tévébe.

– *Erre tartják a nagylétrát.*

– Hát persze. Jól jártam, mert a tévében rengeteget dolgoztam és tanultam. Es nagyon sokat fényképeztem. Szobrászoknak, sportújságokba, folyóiratokba fotóztam. Közben adásrendezői szakra jártam a főiskolára. Keleti Márton, akit egyébként jó filmesnek tartok, alkalmatlannak ítélt erre a pályára - de mielőtt ítéletét meghozhatta volna, meghalt. Így hát Makk Károlynál vizsgáztam.

- *Ha ilyen fontos volt számodra a fotózás...*

- ...most is az...

- *...akkor miért vagy arról (árnyalok: arról is) híres, hogy nem hagyod dolgozni a fotósokat a főpróbahéten?*

- A főpróba nem értük, hanem a színészekért van. A fotósok több fényt kérnek, zörögnek, járkálnak, beszélgetnek... szóval zavarnak. Nézd, nagyon jól tudjuk, hogy mindig kevés az idő, soha nincs kész semmi. A főpróbahéten káosz van, őrület van,, ilyenkor radikálisan felmerül a kérdés, ki kiért van. A válasz egyértelmű: minden a színpadért van.

- Azt viszont nyilván rossz néven vennéd, ha mondjuk a Szentiványéji álomról *nem jelennének meg fotók a SZÍNHÁZ-ban.*

- A Szentiványéji 1994-ben készült, és akkor én már rég nem „bántottam" a fotósokat. Elmúltak már azok a régi, harcias idők. Különben is, az az előadás éppen kivétel: annak pont az a hibája, hogy túl hamar készen lett - kétszer másfél hónapig próbáltuk. Először májusban és júniusban, majd augusztusban és szeptemberben. Ez abban az időbeosztásban, amihez szoktunk, amiben otthonosan mozgunk, túlpróbálásnak számít.

– *Mit jelent a túlpróbálás?*

– Azt, hogy agyonelemezzük, túlértelmezzük a helyzeteket, és a megfelelő pillanatok rögzítése helyett tovább bonyolítunk mindent. Kevés az, ha a próbán megszületik a jó megoldás - azt felismerni, majd rögzíteni kell. Ha rosszul osztjuk be az időt, akkor nyugodt, sőt unott rutin költözhet a jelenetekbe, amelyek pedig az esetlegesség izgalmát, feszültségét követelik. Hasonlatos ez ahhoz, mint amikor túl nagy szériákban megy egy előadás. Egyetlen embert ismerek csak, akinek előadásai meg tudják őrizni a kezdeti feszültséget...

- ...Ascher Tamásra gondolsz?

– Ascher Tamásra gondolok. Ő képes végignézni a kétszázadik előadást is. Bevallom, irigységgel figyelem őt, mit tud mondani az n-edik előadás után is. De tud. En nem tudom nézni, javítani a saját hibáimat.

- Mennyire törődsz a már elkészült előadásaiddal?

– Ez változó. Eszembe jut egy kaposvári előadás, A *Werthert már megírták:* két hetünk volt az egészre. Ez olyan intenzív munkára és koncentrálásra kényszerített bennünket, hogy később nem volt szükség semmiféle „karbantartásra". De a *Farkas...*

- ...Nem félünk a farkastól...

-...hiába mentés megy nagyszerűen, volt egy pillanat, amikor kipukkadt. Ezért aztán most, egy évvel a bemutató után, megint kellett próbálnunk, mert minden színészi akarás ellenére kiveszett az előadásból a jelenidejűség izgalma.

Szerencsére a Radnóti Színházban van ilyen próbákra lehetőség. Ez vonatkozik a Katonára is, de például a Walpurgis-éjt nem kell karbantartani, mert minden előadása próbák izgalmi állapotát hozza vissza. Segíti ezt az is, hogy ritkán megy az előadás.

– *Nem unod néha a saját előadásaidat?*

– Van ilyen is. A Farsangot például untam - de nézni kellett, mert volt benne négy-öt színész, aki a bérlők kedvéért esetleg összekeverte volna a műfajokat: komédia helyett kabarét játszott volna. Ott voltam tehát esténként a Pesti Színház-ban, és telepfelügyelőként, porondigazgatóként demonstráltam, hogy jelen van a rendező, aki mint egy osztályfőnök ügyel arra, hogy a diákok az órán ne egyenek, ne firkáljanak a pad alatt. A munkának ezt a részét nemigen szerettem.

– *Pedig szerintem ez az egyik legjobb színházi rendezésed.*

– En is így gondolom - csak éppen emlékezetesen nehéz munka volt. Pap Verán kívül alig volt színész, aki kezdettől hitt volna ebben az előadásban. De azért akkor még mindenki jó tíz évvel fiatalabb, tehát meggyőzhetőbb volt, akkor még be lehetett ülni valahová a színészekkel, hogy a darabról is dumáljunk, szóval végül, lassan venni kezdték a különbséget, és azt hiszem, megszerették az előadást. A napokban éjjel kettőkor felhívott az egyikük, aki nemrég még ilyen... kabarékirály volt..., hogy nem lehetne-e valahogy újra elővenni *a Farsangot.* Eszembe jut a próbákról Reviczky Gábor, akinek a fogfájós embert kellett játszania. Állt ez a fogfájós a kanapén, és azt találtuk ki, hogy kínjában a falat kaparja. Az utolsó próbaidőszakban volt olyan nap, hogy háromszor is lenyomtuk a darabot. En persze folyton elégedetlenkedtem, és rettenetesen üvöltöttem a nézőtérről, mert keveselltem az őszinteséget. Este láttam meg, hogy ott, ahol Reviczky, a fogfájós próbálta ezt a jelenetet, csupa vér a fal. Most, hogy tíz évvel később ugyanott *a Dandin Györgyöt* rendeztem, nem néztem meg a falat. De hiába is néztem volna. Ugye világos, hogy itt nem a véres falról, hanem a színészi odaadásról és alázatról, a jelenlét intenzitásáról van szó. Az elmúlt években mindezt sokaknak - színészeknek is, nézőknek is - sikerült elfelejteniük.

– *Mi ennek az oka?*

– Az igénytelenség. Az országos hazudozás, a világméretű, nézőre és alkotóra egyaránt vonatkozó igénytelenség. A színházak persze többnyire telt házakkal játszanak, mert megy a bóvli, az olcsó, a jól megcsinált, esetleg a zenés..., de a másféle, az igényesebb megszólalás nem megy. Elkeserítő a helyzet, és ezt tükrözi az Albee-előadás díjhalmozása is. Jólesett, hogy díjakat kaptunk, mégis, a magyar színház, ezen belül a kritikusok szegénységi bizonyítványa az, hogy ennek az ügyesen megírt, negyvenéves amerikai kommersz darabnak amúgy színvonalasra sikerült előadása lett Pesten az évad színházi eseménye. Mondom ezt akkor, amikor ki sem tudom fejezni, milyen fontosnak tartom, amit Bálint András a Radnótiban csinál, és hogy mekkora élmény volt dolgozni Csomós Marival, ezzel a nagy színésznővel, aki végül is egész életét alárendelte a színháznak; milyen jó volt Nagy Marit a színpadon is nagy szerepben látni; milyen öröm volt közreműködni abban, hogy Bálint András és Csankó Zoltán megújulhatott. Ugyanakkor dühítő azt látni, hogy egy-két valóban fontos, igazi színházi esemény nyomtalanul eltűnik a süllyesztőben. TRAGIKUS *A nevető ember* Jel esféle változatának értetlen fogadtatása vagy a szerintem eddig legfontosabb színpadi munkám, a Walpurgis-éj „alulnézettsége". Es ezek csak pél-

dák... A színház lényege, hogy maga az előadás, az a bizonyos esemény este tíz órakor elmúlik, nincs tovább - óriási felelősség tehát, hogy egy előadásról készül-e például tévéfelvétel (és milyen?), vagy nem készül, írnak-e róla kritikát (és milyet?), vagy nem írnak, megjelenik-e róla fotó (és milyen?), vagy nem... Nem mindegy, mi marad meg. Nem mindegy, kiolvashatod-e ez írásból, láthatod-e a fényképen negyven év múlva, hogy történt-e valami a színpadon, „véres" lett-e aznap este a fal, vagy csak úgy csinálta színész (és a rendező és minden egyes közreműködő, mintha...). Ezért vagyok türelmetlen és indulatos - mert igénytelenséget, tehetségtelenséget és felszínességet tapasztalok mindenfelé. Vonatkozik ez a színházakra, és vonatkozik a SZÍNHÁZ című lapra is: egy-két erős és okos megszólalás váltakozik sok-sok hamis és ha-zug megnyilvánulással. „Benne vagytok" a nézőink kudarcaiban. De tulajdonképpen minden-ki azt kapja, amit megérdemel, végül is itthon vagyunk.

– *Mérges vagy, mert díjakat kapott a* Nem félünk a farkastól, *és bizonyára mérges lennél akkor is, ha nem kapott volna. Elemi igényed lehet a düh, az indulat, valószínűleg „ebből" dolgozol.*

– Imádok melózni, és most nem is vagyok mérges. Filmet készítek elő, ami „halálos" műfaj: egy-egy filmre rámegy fizikailag két-három év - lelkileg több is. Tiszta tönkremenés az egész. Az általa szerezhető boldogság pedig csekély, hiszen a közönség messze van, főleg mostanában. Színházba legalább járnak néha az emberek. Persze nem úgy, mint a kaposvári időkben - Babarczy irigylésre méltó színházára gondolok, ott csábultam el egy szép emlékű operettel...

– *Felsorolom néhány kaposvári rendezésedet:* Nebántsvirág, Halmi, A revizor, Hermelin, Dió-törő, Hazatérés, Az eltört korsó... *Egy komplett műsorterv: stúdió-előadás, vígjáték, klasszikus, kortárs dráma, gyerekdarab...*

– Szívesen csináltam mindegyiket-Kaposváron tanultam meg dolgozni, pontosan fogalmazni. A műsorterv kényszerűségén belül mindent lehetett rendezni. Lehetett álmodni. Jött például a gyerekdarab, ezt úgy értem, hogy én kerültem sorra. Jó, akkor legyen zenés is a gyerekdarab, mondtam, azzal két legyet ütünk egy csapásra. Ebből született a *Diótörő.*

– *Éveken át, több szereposztásban, nagy sikerrel ment ez a produkció. De jól emlékszem arra is, hogy az előadás alatt ijedtükben kiabáltak, visítoztak, székek alá bújtak a gyerekek, szóval féltek.*

– Engem gyerekkoromban karácsony délelőttjén mindig elvittek az Operába a *Diótörőre.* Ott is kellett félni, mert tűz jött alulról, pedig az balett volt. Hogy kell-e félni egy mesében?! Hát persze!

A portrékat Koncz Zsuzsa fényképezte

Ha jól mesélsz a gyereknek esténként, akkor közben valószínűleg félni fog, mert a jó történetek félősek. Hangsúlyozom, mesélés közben! Az-tán majd feloldódik a szorongás, a félelem, mert vége a mesének, és mindenki boldog lesz. Ez van *a* Diótörőben is: egyszer csak megjelennek az embernagyságú egerek, a gyerekek sikítozni kezdenek - de erre szükség van, mert különben mi oldódjon meg a végére?! Akkor majd öröm lesz és boldogság, és minden a helyére kerül. Ez a mese lényege. Hogy senki ne maradjon félve a végén. De szerinted mit csinál a gyerek, amikor például arról mesélsz neki, hogy a farkas meg-eszi a kisgidát? Természetesen fél. Aztán megjön a gidamama - az már egy pici feloldódás. Majd megtalálják a farkast a patakparton, és felvágják a hasát - az micsoda? Mit jelent ez az „igazságos" hasfelmetszés este nyolckor a gyereknek? Sőt a kisgidák mamája, mint egy korrekt magyar polgárasszony, köveket tesz a farkas hasába, és azt mondja, aludj szépen. Ez egy Grimm-mese, minden gyerek ismeri. Ehhez képest a *Diótörő* leányálom.

– *Mostani filmtervedhez, a* Jancsi és Juliskához *képest is az, hiszen abban mindenféle szörnyűségek történnek.*

- Az egy horror.

– *Pozitív hőseink kemencébe dobják a boszorkányt. Nem szép dolog.*

– Ő mégiscsak egy gonosz boszorkány. De nézzük a mese elejét: a felnőttek megbeszélik este az ágyban, hogy kiviszik a gyerekeket az erdőbe, és otthagyják őket. Ezt nehéz megértően fogadni. A gyerekek abból semmit nem fognak fel, hogy az apunak, mondjuk, nincs állása, és hogy az ügyeletes élettárs, a gyerekek nevelőanyja ezt az erdei megoldást találja ki - ráállnak a sétára. De mikor nem halnak meg, sőt hazatalálnak, a szülők - de a gyerekek is - úgy csinálnak, mintha mi sem történt volna. A szülők újra kiviszik őket az erdőbe. Akkor már szükség van az álomra, a mézeskalács házra., De ebben a házban is egy gonosz ember lakik. s ezeket nem én, a rosszkedvűnek, depressziósnak mondott pasas találom ki, Ez a mese. A Grimm-mese, ami tehát félelmetes lesz a filmben. En inkább humorral próbálom oldani a félelmet. Sőt ötven esztendő minden tapasztalatával, terhével, nyűgével, fotósokat riasztó türelmetlenségével, kritikusok őszinteségét hiányoló ingerültségével, állítólagos dühével együtt azon leszek, hogy minél több szeretetet csempésszek a filmbe. Es azért ez így együtt nem is kevés.

A fenti szöveg az Osiris Könyvklubban 1996. november 20-án elhangzott beszélgetés szerkesztett változata.

A DOBOZBA ZÁRT ÉNEKESNŐ

TOMPA IONESCO-RENDEZÉSÉNEK VISSZHANGJA

Jól ismerem Tompa Gábor munkásságát. Tompa hat év óta igazgatja az észak-romániai Kolozsvárnak, Erdély fővárosának magyar nyelvű színházát. Az új nemzedék rendezői közül, véleményem szerint, benne ölt testet a román dráma-írás hagyománya és hazám művészi megújhodása. Néhány évvel ezelőtt láttam *A* kopaszénekesnő-rendezését, amelyet nagyszerű magyar színészek játszottak óriási sikerrel. Most, hogy első évemet töltöm Limoges-ban, kedvem támadt, hogy meghívjam: rendezze meg újra a darabot, ezúttal francia nyelven. Ionesco, ez a román származású francia szerző, amint franciául játsszák román és francia színészek, egy magyar ajkú román rendezésében - szerintem ez pompásan illik egy olyan színdarabhoz, amely a nyelvről szól, és az Assimil-módszerből merítette ihletét. Gábor és az általa kiválasztott művészgárda vad és fantasztikus francia *Énekesnőt* mutat be nekünk - és mindebben nincs semmi abszurd.

Silviu Purcarete bevezetője az előadás műsorfüzeiében

- Néhány évvel ezelőtt Silviu Purcaretének nagyon tetszett az ön kolozsvári A kopasz énekesnő-rendezése. *Hogyan fogadta, amikor meghívást kapott Limoges-ba, hogy franciául is megrendezze a darabot?*

– Féltem ettől az újrafogalmazástól. Egyáltalán nem áll szándékomban, hogy mechanikusan rekonstruáljam a Romániában magyar nyelven megrendezett előadást. Itt, Limoges-ban arra törekedtünk, hogy újragondoljuk a darab minden helyzetét és mozgását. Még a szereplőgárdát is megváltoztattam.

- Egyszóval új előadásról van szó...

– A forma majdnem azonos. De semmit nem tettem azért, hogy speciálisan a francia közönség figyelmét ragadjam meg. Számomra a színház nyelve egyetemes. Mondjuk úgy, hogy ez a mostani előadás ikertestvére a korábbinak, de nem a klónja. Azén szememben ez a darab a köztünk, emberek közötti kommunikáció hiányairól szól. Naponta megismételjük a gesztusainkat, a szavainkat, a tetteinket, s így azok gépiessé válnak, elveszítik értelmüket. A darab szereplőiben nem tudatosodik az általuk átélt dráma; akaratuktól függetlenül válnak komikussá. Így támadt azaz ötletem, hogy egy mechanikusan nyíló és csukódó dobozba zárom őket, s ebbe a dobozba bevigyek egy figurát, egyfajta Arlequint, aki az eredetiben nem létezik.

– Mi indokolja ezt a változtatást?

- Ionesco antidrámát írt, én pedig létrehoztam egy antiszereplőt, egyfajta dramaturgiai visszhangot, amelyik megmutatja, ami történik, s azt is, ami nem történik meg. Egyes emberek annyit beszélnek, hogy éppen emiatt már nem kommunikál-nak többé. Ez az Arlequin, aki semmit nem szól, az antiűrt fejezi ki. Ha úgy tetszik, tükör. Más Ionesco-darabokban, például *A* székekben megvan ez a figura. Van a darabban más is, ami nagyon fontos - egy olyan érzés, ami semmilyen alkotásból nem hiányozhat: a szeretet.

– Változtatott a szövegen?

- Nem, a szöveg csorbítatlan. Még olyan anekdota is van benne, amelyet háromszor megismételnek. Az előadás másfél óráig tart, és a végére meglepetést tartogatok. Akár Hitchcock, azt kérem a közönségtől: „Csak el ne meséljék a befejezést a barátaiknak!"

– Alkalmaz-e új technikai eljárásokat?

– Nem, én csak az emberi technikákat veszem igénybe. A színészek érzékenységére támaszkodom. Ha valamilyen dramaturgiai ötletet a színészek nem támogatnak, az kínossá válik. Adekvát formát keresünk a céltalan izgalmak és felbolydulások kifejezésére, és ezért a végsőkig fokoztuk a színészek szituációit. Ennek a darabnak a kulcsa a színészek virtuozitásában rejlik. Egyébként úgy van komponálva, mint egy tizenegy tételes concerto.

Jean-François Julien:
Tompa Gábor dobozba zárja az énekesnőt.
Anonim lap, 1996. november 1.

Az ember azt hinné, hogy az időközben klasszikussá vált Ionesco darabja 1950 óta elvesztette lendületét és felforgatóerejét. De ha ezt hisszük, számításon kívül hagyjuk azt a maroknyi zseniális rendezőt, amilyen például Tompa Gábor -azokat, akik visszaadják az öreg Eugéne-nek a maga ifjonti mozgékonyságát és arcátlanságát. Az előadás, amellyel a román igazgató a Théátre de l'Union évadját megnyitotta, vitathatatlanul a legélvezetesebbek egyike, amelyeket valaha látnom adatott.

Tompa, aki a féktelen tobzódásig menően játssza ki a groteszk kártyáját, eszelős ritmust diktál. Szándékosan karikírozott bábukká, kis automatákká maszkírozta szereplőit, s bezárta őket egy zenedobozba; akkor kelnek életre, ha a doboz fedelét felnyitják. Az embernek óhatatlanul egy Jean-Christophe Averty bolondos produkciói vagy egy Jérome Savary legszertelenebb alkotásai jutnak eszébe, noha az utóbbi soha nem jutott a virtuozitás ilyen magas fokára.

A ragyogó tervezői koncepció (Judith Dobre díszlete és jelmezei egyszerűen gyönyörűek) és a rendezés ötvösművészi pontossága mellett természetesen szólnunk kell a színészek hősi sportteljesítményéről is.

Tompa Gábor még meg is toldja a darab sava-borsát jelentő tomboló tébolyt. A rendező azt szerette volna, ha az előadás befejezése titokban marad, hogy a későbbi nézők meglepetése is teljes legyen. Lefogadom azonban, hogy a szóbeszéd egykettőre szétröpíti a titkot...

Mint tudjuk, *A kopasz énekesnő* úgy végződik, ahogyan indult. Tompa Gábor viszont az utolsó jelenet végén „áttekercseli" a filmet, és a színészek gyorsított ritmusban visszafelé játsszák el a darabot, amíg csak a film vissza nem ér az első képhez. Ez az őrület - nincs rá más szó - különösen nagy próba elé állítja a színészeket, a közönségre pedig egészen meglepő hatással van. A nézőtéren elszabadult a pokol: minden „sötétnél" fülsiketítő tapsvihar tör ki, mivel a nézők nyilván azt hiszik, a rendező úgysem viheti végig ötletét, egy ponton biztosan abbahagyja. De ő, a csibész nem hagyja abba, végigmegy a visszafelé vivő úton, ellenállhatatlanul sodorva bele nézőit a maga és Ionesco őrületébe.

Ha ez az előadás nem válik a legrövidebb időn belül országosan, sőt nemzetközileg ismertté, akkor Ionescóval együtt csakugyan keresztet vethetünk az emberi értelemre.

Jacques Pameux:
Le a kalappal a kopasz énekesnő előtt!
La Libération, 1996. november 7.

Összeállította és fordította: Szántó Judit

Mrs. Smith (Marie-Anne-Mestre) és Mr. Smith (Dominique Chaix) (Patrick Fabre felvétele)

BÓDIS MÁRIA

MIMIKAI TANULMÁNYOK

RAKODCZAY PÁL 1856-1921

Úgy 1884-85 táján egy fiatal, alig harmincéves székesfővárosi tanító betért a fotográfushoz, és harminc felvételt készíttetett harminc, különböző lelkiállapotot kifejező arcáról. Nagy kár, hogy az esetnek nem lehettünk tanúi, így csak elképzelhetjük, mint sürögnek a segédek: egyik a lemezekkel a mester körül, a másik a kuncsafttal foglalkozik, neki kell a tükröt tartania, hogy a fiatalúr „beállíthassa" az arcát, miközben gondolatai már a színészmesterségről olvasottakon járnak, például Egressy Gábor utasításán színitanodai könyvében „a hatalom képének megformálásához": ,,...a szemekben nyugalom, biztosság, szilárdság, a kezek ritkán és könnyen lejtenek..." Még az is eszébe ötlik, hogy „a tükör előtti gyakorlatok affectatióra, modorra... vezetnek. Azonban a' már kikészült testjátékot megpillantanunk nem fog ártani." Nem ám! Hiszen mennyit gyakorolt eddig is, készülvén a nagy feladatra: színésznek lenni! Könyvet is írt (1884-ben épp) A *színészet* rendszeréről, s abban kifejtette: „Garrick, Megyery, Egressy kora ifjúságukban a mimikát próbálgatták és jellemszínészi irányuk bizonyára azért érvényesült oly bámulatos módon, mert testök izmait zsenge-lágy korukban ügyessé, leleményessé tették, úgy hogy a mimika elemein színészéletükkor már túl voltak." Hát lássuk, én túl vagyok-e rajta - gondolja az ifjú tanító, és a szó előhívó erejéhez fordul, hogy megteremtse a meg-őrzendő lelkiállapotot. Rögtönöz, és már játszik is az arc - valahogy ilyes-formán: „Ez ám a dilemma!", aztán: „Micsoda csalódás!", „Fogas kérdés!" - így a következő, s a fohász: „Én Istenem, segíts!", és tovább: „Nincs megoldás?", vagy: „Ez aztán jól megkapta!"... „Végtelen a bánatom...", „Hess, rémlátomás!"... „Juj, ne bánts, te csintalan!" - és képzeletünkben hasonlóképpen címkézhetnénk valamennyi képet, ha volna hely és mód mindet közreadni.

Ki volt ez a fanatikus fiatalember, aki ekkor már csaknem tizenkét éve készült a színészmesterségre? Rakodczay Pálnak hívják, néhány évvel a műterembeli kaland után a századvég legműveltebb rendezője és színigazgatója lett. De kanyarodjunk vissza a kezdetekhez!

Úgy tűnik, Rakodczay Pál a színészet szerelmével megáldva (vagy megverve?) született. Tizennégy évesen félbehagyta gimnáziumi tanulmányait, hogy azt és annyit olvashasson, amit és amennyit akar - legfőképp a színészetről: beállt könyvkereskedőnek. Csakhamar mégis szíve után indult. Úgy döntött, felcsap színésznek. Igen ám, de ez a Rakodczay Pál alacsony volt, vézna, nagy fejű: a terv kútba esett. A csenevész fiú nem kellett-e a direktornak, vagy neki nem konveniált a termetéből akkoriban szigorúan adódó komikusi szerepkör, ki tudja? Visszatért a könyvekhez, de a színészet iránti vonzalma nem aludt ki. Elolvasott mindent, amihez csak hozzáfért, ha kellett, angolul, franciául, németül. Így tartott ez majd' nyolc évig, azután tanítói vizsgát tett, és elhelyezkedett Pesten. Tanított, ám mindeközben lángolt benne a színészi ambíció, amelyet hellyelközzel sikerült elfojtania, de amely mégis mindunatalan kitörni igyekezett: legalább egy kis masztixillatért olykor fellépett mint műkedvelő. Közben szelleme dolgozott szakadatlan: elemezte a kortárs nagy színészek alakításait, foglalkozott dramaturgiával, mélyére hatolt a szerepformálás titkainak, szóval egyre nagyobb tudósa lett a színi mesterségnek - elméletben. Irt cikkeket, tanulmányokat, majd 1881-ben megjelent első könyve, a *Színpadi tanulmányok.*

Milyen volt ez az ember? Megszállott. Nem törődve alkati adottságaival, magasröptű igényességgel a legnagyobbra vágyott: tragikus Shakespeare-hősöket, nagy drámai alakokat akart jászani! Molnár György, az ekkor már pályája lejtőjén levő neves rendező írja Rakodczayhoz intézett levelében: „Bizony rég vártam sorait, ám a kései válasz melléklete - a bemutatási arczkép - kárpótolt a várakozásért... Az ön nyílt, okos homloka a merész tekintetű szempárral - bizonyítja, hogy kemény és bölcs kritikai szellem trónol az értelem és lélek világának helyén... És az ajk alsó duzzadtságát emelvén előtérbe, azon az akarat és némi szenvedély lászik." Ilyen volt. Molnár Györgynek a jellemrajzhoz elég egyetlen fénykép. S mint hatottak e szavak az ifjú tisztelőre! Bizonyára elgondolkodott azon is, mi mindenre képes ez a műfaj, a fotográfia, hiszen nem sokkal ezután ki is próbálta, betért a fotográfushoz, és variált homlokkal, orral, ajakkal, tekintettel, fejtartással egyetlen arcból harminc jellemet, indulatot, érzelmet. Megfogta az illanót, rögzítette a pillanatnyi kedélyt, hogy megmaradjon, hogy elővehető és tanulmányozható legyen.

Harmincegy éves lett, mire elérte, amire vágyott: a tanítói katedráról átlépett a színpad áhított deszkáira. Első szerepe Shylock volt (1887, Kolozsvár). Hogyan s miképp történt? Kompromisszumot kötött. A drámairodalom nagy alakjai között rátalált a neki való szerepkörre: intrikus lett.

„Az író csak egyet adott: a szót, a színésznek kettőt kell hozzáadni: a hangsúlyt és mozgást, helyesebben mondva azon állapotokat, előzményeket, melyek a szót szükségessé tették; állapotokat, melyek sohasem léteztek" - írja 1884-ben *A színészet rendszere* című könyvében. Nyilvánvaló, hogy a „létező" állapotot találta meg: termetét eszköznek tekintette bizonyos jellemtípusok megformálására. Az alacsony férfiak a kisebbrendűségi komplexust gyakran negatívan kompenzálják: el-uralkodik bennük a gonoszkodó, intrikáló hajlam, vagy veszélyes szenvedélyeknek esnek rabul, minta zsugoriság vagy a hatalomvágy, azaz jellemük el-torzul. Rakodczay a maga testi hátrányát művészetté emelte, s így lett kiváló III. Richárd, Lucifer, Biberach, Harpagon, Mefisztó...

Közben külföldön tanulmányutat tett, és ezzel mintegy befejezve felkészülését, legnagyobb ál-ma is valóra vált: 1891-ben színigazgató lett. Társulatával bejárta az országot, vitte a klasszikusokat városba, faluba fanatikus hittel. Így telt el kilenc esztendő, amely nem hozott dicsőséget, még elismerést sem; vagyonkája elúszott, visszakényszerült a tanítói katedrára, és élt még boldogtalanul huszonegy évet.

BŐGEL JÓZSEF

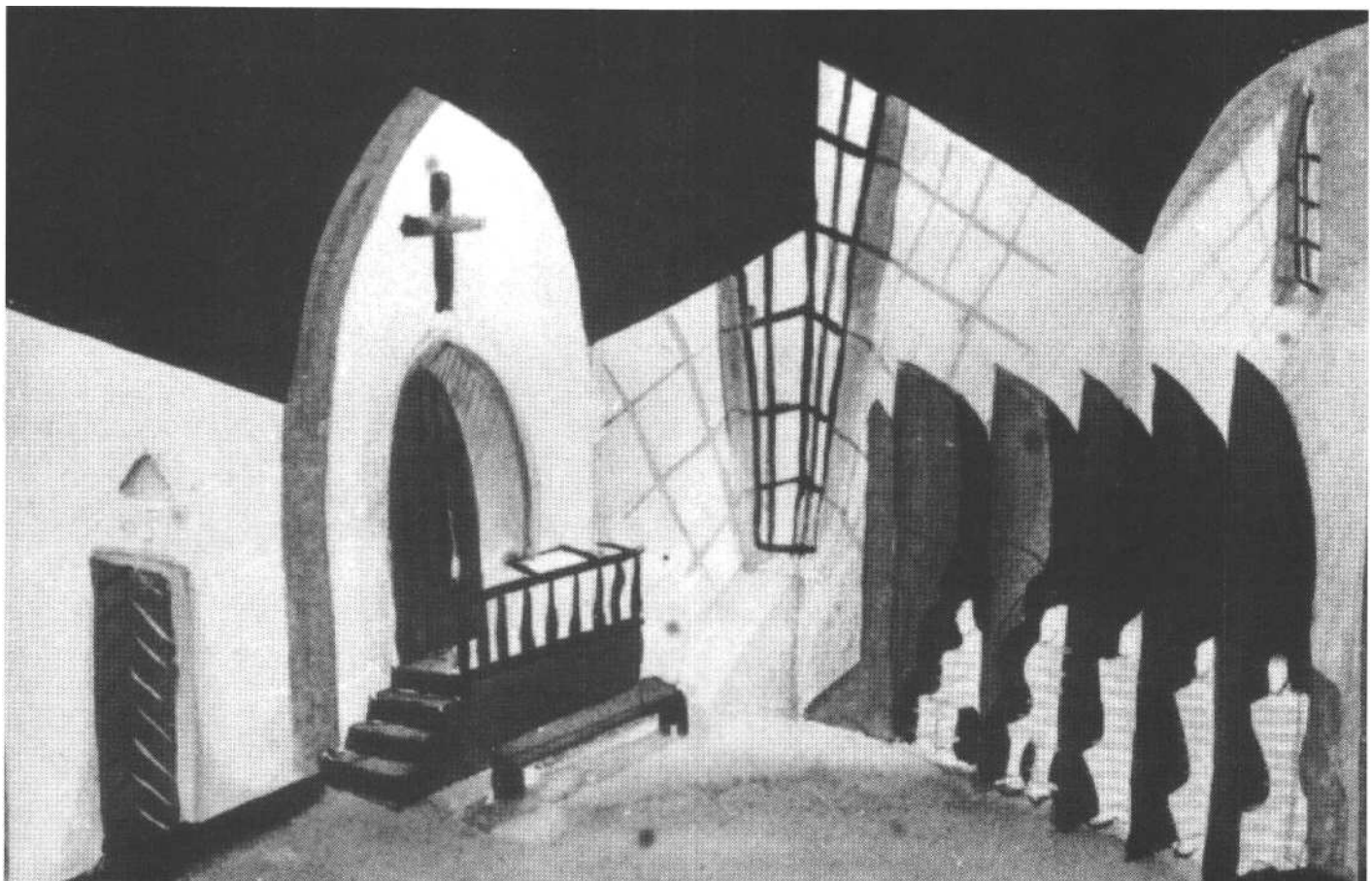
AZ ÉLET ILLUSZTRÁTORA

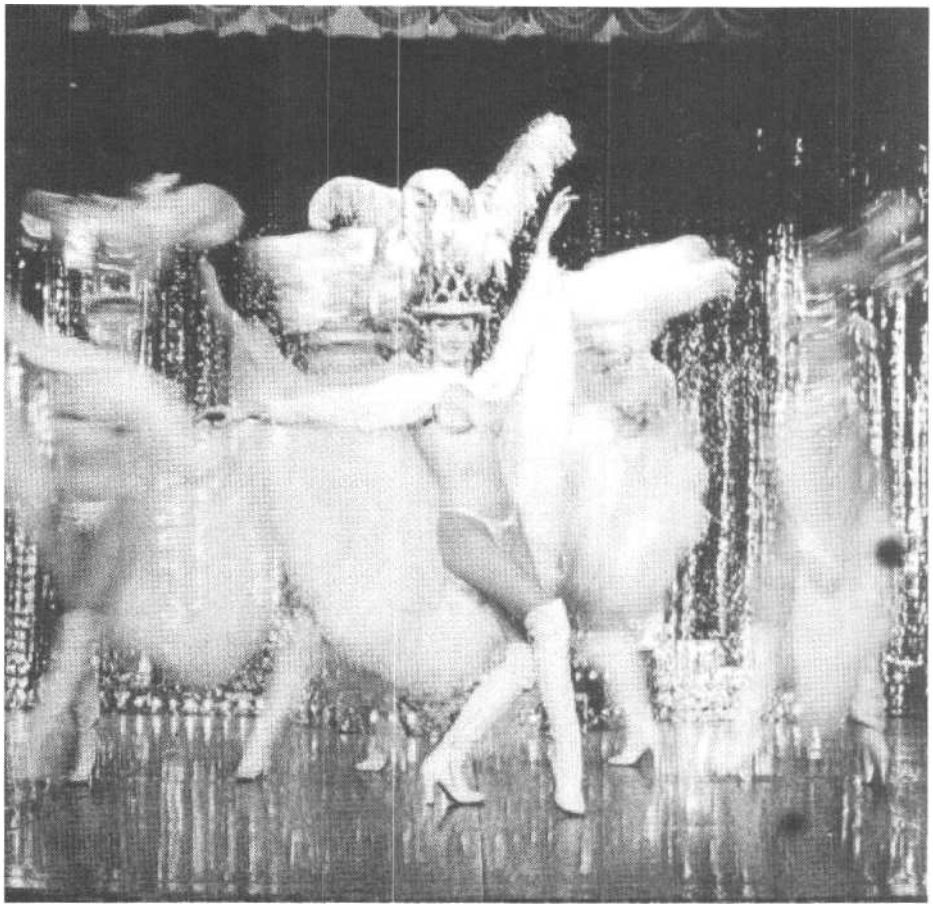
VOGEL ERIC 1907-1996

Századunk nagy szcenográfusai többnyire a katartikus, autonóm színházművészet hívei voltak, s általában csatlakoztak valamelyik jelentékeny kortársi képző- vagy iparművészeti stílusirányzathoz. Rang, elismertség csak az ilyen tervezőknek jutott. Vogel Eric sohasem tartotta magát ilyen szcenográfusnak, jóllehet felkészültsége, kapcsolatai és főleg sokoldalú tehetsége révén alkalmas lehetett volna erre is. Egy nemrégen feltett újságírói kérdésre, hogy miért lett díszlet- és jelmeztervező, így válaszolt: „Nem lettem az, csak csinálom. Valójában festő vagyok, rajzoló, tervező, álmodozó, egyszóval az élet *illusztrátora."* Tehát egész életében inkább csak szemléltetni, magyarázni, költeni akart a színpadon, nők és férfiak felöltöztetésével, drámai terek kialakításával. A pálya végén így sommázta ebbéli törekvéseit: „Ismertem a színészek, színésznők minden porcikáját, s tudtam, mi áll jól nekik... Sárdy János például a nők álma volt, és amikor Bob herceget kellett belőle faragnom, megdöbbenve láttam... mint egy tizenhét éves fiú: cinegelábak, keskeny váll... Műcombot készíttettem a nadrág alá, a cipőjébe ötcentis magasítót rakattam, kitömtem a vállát - és tombolt a közönség." Rajzkészsége úgyszólván univerzális volt, színkultúrája virtuóz és elegáns, képkomponáló képessége gyors és megvilágító erejű; ennek ellenére egész hosszú élet- és művészpályáján át megmaradt világképi és stíluskötöttségek nélküli, gyönyörködtető, álmodva szórakoztató, sokoldalúan szolgáló tervezőnek, a színésznők, színészek szerelmesének, abszolút színészközpontúnak.

Vogel Imrének született 1907-ben a pesti Csikágóban, az Elemér utcában, Vogel Imre szobafestő és mázoló fiaként. Abból a fővárosi „régióból" jött, ahonnan Hűgel Hajnalka, a későbbi Honthy Hanna, Makláry Zoltán, Kellér Dezső és még sokan mások a XX. század első kétharmadának magyar színháztörténetéből. Rövidnadrágos csikágói kisfiúként jutott el jó néhányszor a Király Színházba, ahol, visszaemlékezései szerint, Fedák Sári egyénisége, művészete és az általa uralt operettek, daljátékok gyakorolták rá a legnagyobb, szinte egész pályáját meghatározó hatást. Nagyon fiatalon, képzőművészeti becsvágyait is kompenzálva, Fényes Adolfnál és Hermann Lipótnál tanult festészetet. Kétségbevonhatatlan tehetsége és elhivatottsága ellenére a budapesti Iparművészeti Főiskolára a numerus clausus miatt nem vették fel, s így, míg sorstársa, Gyarmathy Mihály hasonló okok miatt Párizsba ment, Vogel Imre az akkori Budapestnél liberálisabbnak tartott Bécsbe költözött. 1925 és 1927 között az ottani Iparművészeti Főiskolán folytatott belsőépítészeti tanulmányokat, s többek között új keresztnévre is szert tett: „Ott nehezen tudták kimondani az Imre változatát, az Emericet, ezért elhagytam belőle két betűt, és Eric lettem, Eric Vogel." Bécsben a tanulás mellett keményen dolgoznia is kellett. Igy adott neki munkát Ferenczi Sándor belsőépítész és filmes díszlettervező: beajánlotta a színházakhoz és a filmgyárba, ő pedig Ferenczi irodájának tervezőasszisztenseként olyan hírességekkel került ismeretségbe, mint Max Reinhardt, Kertész Mihály vagy Kálmán Imre. Kiváló rajzolóként és karika-turistaként újságoknak, művészeti lapoknak is dolgozott, például az első rajzának helyet adó

Díszletterv 1929-ből





Revüjelenet a Moulin Rouge műsorából

Wiener Extrablattnak. A bécsi inasévek után, sok tapasztalattal a tarsolyában, 1927-ben hazatért.

Itthoni pályafutását, egy későbbi vallomása szerint, Nóti Károly, a derű, a mulattatás virtuóz művelője indította el, aki beajánlotta a Király Színházhoz Pál József díszlettervező mellé. A Fővárosi Operett Színház, az ott működő Művész Színház, valamint a Magyar Színház számára készítette első nagy sikerű díszlet- és jelmezterveit, mint például az elsőben a *Páros* csillagcímű operetthez, a másodikban Lengyel József A *nagy börtön* és Zsolt Béla *Erzsébetváros,* a harmadikban Neumann *Oroszország* című drámájához.

1930-tól egyre több klasszikus és új operetthez, nagyoperetthez, zenés szórakoztató színjátékhoz hívták tervezőnek a Fővárosi Operett Színházon és a Király Színházon kívül a Városi Színházba is, tehát elsősorban a szórakoztató zenés színjátékok fellegváraiba. Lajtai Lajos, Ábrahám Pál, Eisemann Mihály, Zerkovitz Béla újabb és újabb bemutatói sikerének lett egyik kovácsa. Ő öltöztette fel színpompás és kifejező, jellemző erejű jelmezekbe számos alkalommal Fedák Sárit, Honthy Hannát, Lábass Jucit, Péchy Erzsit, Alpár Gittát, Bársony Rózsit, valamint Lázár Máriát, Turay Idát, Karády Katalint. Barátság fűzte Somlay Artúrhoz, Hegedűs Gyulához, Törzs Jenőhöz, Csortos Gyulához, Kabos Gyulához, Rátkai Mártonhoz, Feleki Kamillhoz, Jávor Pálhoz. Ízlésével, szépségkultuszával, színészt szolgáló szemléletével ihletően hatott rájuk. Nem lebontani, lemezteleníteni, kiüresíteni akart, sokkal inkább arra törekedett, hogy a látványt a természet, a valóság fölé emelje. Ebből a szórakoztató tervezőművészi attitűdből adódóan rendszeresen dolgozott a Royal Revüszínháznak, kabaréknak, mulatóknak (Moulin Rouge, Parisien Grill, Polo bár), s tervei egyszerre voltak színekben, formákban, képekben gazdagok és bájosan pikánsak, egészségesen erotikusak. Hasonló szemlélet nyilvánult meg a Színházi Élet számára készített grafikáiban, karikatúráiban.

A vészkorszakot túlélve 1944 után először Bukarestben telepedett le a Scinteia és más lapok munkatársaként, de színházaknak is tervezett, főleg operett-előadásokhoz. Budapestre visszatérvén 1948-tól a Fővárosi Operett Színháznak, majd alapító tagként a József Attila Színháznak, valamint a Vidám Színpadnak, a Kis Színpadnak, a Kamara Varietének, a Fővárosi Víg Színháznak, a Tháliának, olykor a Békés megyei Jókai Színháznak és a kaposvári Csiky Gergely Színháznak tervezett. A magyar szcenográfia e korszakában betöltött szerepéről elmondható: szinte mindegyik színházánál döntően hozzájárult a szcenikai kultúra megalapozásához, s bár helyenként (így a József Attila Színháznál vagy az említett vidéki társulatoknál) fajsúlyosabb drámákra is kapott tervezői megbízatást, legtöbbször mégis a könnyűműfajban foglalkoztatták. Mindez összefüggött az újabb tervezőgenerációk feltűnésével is, amelyeknek legtöbb tagja már az újjászervezett hazai, illetve egyes külföldi -csehszlovák, szovjet-főiskolákon, illetve különböző lengyel műhelyekben szerzett diplomát, s egyre többet tett a tervezőművészet viszonylagos autonómiájáért, a teoretikusabb megalapozású tervezői munkáért, az újabb színházi világképekhez, stílusokhoz való csatlakozásért.

Mindezekhez a törekvésekhez Vogel Eric egyre kevésbé kapcsolódhatott, hiszen ő inkább a megszépítés, a szórakoztatás autonómiáját hirdette és gyakorolta. Haláláig tervezett az említett, könnyű műfajú színházaknak, a cirkusznak, a televízió szórakoztató színházi műsorainak s az utolsó években többek között a veszprémi, békéscsabai és a szolnoki színháznak is. Valósággal a szolnoki Szigligeti Színházban halt meg, legutolsó Csárdáskirálynő-tervezésének befejeztekor, közvetlenül a premier előtt. Példátlanul nagyszabású temetésén még a búcsúztató pap is az elhunyt művésznek a szépségre, a színész, a férfi és a nő értékeinek felmutatására való törekvését méltatta...

örökmozi 1997 tél

FILMMŰVÉSZET–FILMELMÉLET–FILMTÖRTÉNET

Az első szám tartalmából:

FILMTÖRTÉNET-ELMÉLETEK

Michele Lagny–Kristin Thompson–
Philip Rosen
Jean-Luc Godard

TANULMÁNYOK GOTHÁR PÉTERRŐL

Gelencsér Gábor, Liszka Tamás,
Margócsy István és Sándor L. István írásai

MAGYAR FILMTÖRTÉNETEK

Megjelenik negyedévente

AZ 1996-OS ÉV (XXIX. ÉVFOLYAM) TARTALOMJEGYZÉKE

A színikritikusok díja 1995/96 10/1

Cikkek, dokumentumok, esszék, tanulmányok

BALOGH GÉZA
Elfogult jóslatok 6/21
(Az UNIMA-fesztivál programjáról)
BÉRCZES LÁSZLÓ
Mese üres terekről 1/30
Múzeum tér és Heldenplatz 3/1
Másszínház Magyarországon 1945-1989 I. 3/42
II. 4/44
III. 5/43
A másik könyv 9/1 (Tompa Miklós halálára)
Nehéz szülés 10/40
(Töredékes napló egy rendezésről)
BÓTA GÁBOR
Bábvilág Magyarországon 6/6
FODOR GÉZA
Szabadpolc - Bevezető
(Sigmund Freud) 1/32
(Jerzy Grotowski) 3/36
(Sztanyiszlavszkij) 5/37
(Filippo Tommaso Marinetti) 9/39
(Udo Bermbach) 11/2
FORGACH ANDRÁS
Heiner Müller (1929-1995) 3/2
GÁBOR MIKLÓS
Naplót olvasva 9/8
(Részletek egy készülő könyvből)
GINK KÁROLY
Mandarinok fesztiválja 12/40
(Képriport)
GYÖRGYEY KLÁRA
Ellenportré 3/3
(Heiner Müller)
JÁKFALVI MAGDOLNA
Képzelt riport egy képzelt színdarabról 3/26
(Déry-Pós-Presser-Adamis színműve a felújítások tükrében)
Ha mesél a színház 5/27
(Merlin és az eposzi dramaturgia)
„Éljen Übü apó!" 12/43
(Századik születésnapi kicsiny biográfia)
KERÉNYI IMRE
Búcsú 4/2
(Vámos Lászlótól)
KOLTAI TAMÁS
Egy fölösleges fesztivál 1/1
Nemzeti illúziók 2/1
Rekviem egy színházi emberért 4/1
(Vámos László)
KOVÁCS ILDIKÓ
A mágia színháza 6/10
MARX JÓZSEF
A struktúra rosszkedve 9/29
(A budapesti színházak gazdálkodása) MÉSZÁROS EMŐKE
Élettelen tárgyak élő múzeuma 6/12
MÉSZÖLY DEZSŐ
Mesterré lett tanítvány 4/6
(Vámos László)
NAGY VIKTOR
Tanár úr 4/4
(Vámos László)
NÁNAY ISTVÁN
Tíz év Gödöllőn 2/2
(Stúdiószínházi találkozók)
Fél évszázad 7/1
(A Székely Színház jubileumára)
Újrakérdezés 11/1
Nyitrai jegyzetek 12/1
PETROVICS EMIL
Színházország díszpolgára 4/3
(Vámos László)
Rendezők a Rokonokról 8/27
(Móricz-adaptációk)
SÁNDOR L. ISTVÁN
Játékszíni költőmesterség 9/2
(Kortárs magyar drámák és előadásaik)
SIMON ZOLTÁN
Mit tudunk a közönségről? 2/44
(Egy felmérés tanulságai)
SZÁNTÓ JUDIT
A százéves Vígszínház 5/1
SZÉKELY GYÖRGY
A bábok világünnepe 6/1
(Az UNIMA-kongresszus és -világfesztivál elé)
TÖMÖRY MÁRTA
A vietnami vízi bábszínház 6/17
UPOR LÁSZLÓ
Zeppelin helyett 8/1
(Az Országos Színházi Találkozóról)
VARSA MÁTYÁS
A színész második természete 7/45

Kritikák

BÁN ZOLTÁN ANDRÁS
Holt lelkek a kórteremben 8/17
(Venyegyikt Jerofejev: Walpurgis-éj, Katona József Színház)
BÉRCZES LÁSZLÓ
A csoda esélyei 12/2
(Shakespeare: Ahogy tetszik, Pozsony)
BUDAI KATALIN
Moliére szekrénye 2/7
(Nők iskolája, Győr)
Minden a kertben 3/10
(Albee: Nem félünk a farkastól, Radnóti Színház)
A látható öltöző 7/19
(Fábri Péter: Az élő álarc, Budapesti Kamaraszínház)
Buzog a vér 12/24
(Dürrenmatt: A csendestárs, Kamra)
CSÁKI JUDIT
Rogozsin most is öl 3/13
(Dosztojevszkij-Szakonyi: A félkegyelmű, Debrecen)
Rőzse, tövis nélkül 7/22
(Szirmai Albert: Mágnás Miska, Vígszínház)
A határozatlan vétkesek 11/24
(Csehov: Ivanov, Új Színház)
Játék életre, halálra 12/32
(Füst Milán: A lázadó, Budapesti Kamaraszínház)
CSONTOS ERIKA
Ládavári játszmák 1/24
(Harold Pinter: A gondnok, Szatmárnémeti-Merlin Színház)
DÖMÖTÖR ADRIENNE
Senki sehova 1/15
(Parti Nagy Lajos: Mauzóleum, Katona József Színház)
Az érzékek birodalmában 2/10
(Nagy András: Alma, Thália Színház; Mi, hárman, Debrecen)
Megszólíttatás nélkül 6/43
(Schiller: Ármány és szerelem, Miskolc)
Egyedül a színpadon 8/19
(Mácsai Pál, Kézdy György és Tardy Balázs monojátéka)
FERENCZ HENRIK
Mindennapok költészete 6/32
(Shakespeare: Ahogy tetszik, Kecskemét)
GEROLD LÁSZLÓ
Elúszott évad 11/41
(Dürrenmatt: A fizikusok, Újvidék)
GYENGE ZOLTÁN
A képmutatás iskolája 7/30
(Moliére: Tartuffe, Szeged)
HAYNAL ÁKOS
Süllyesztőben 2/6
(Nádas Péter: Temetés, Merlin Színház)
Boszorkányok pedig nincsenek 4/28
(Shakespeare: Macbeth, Győr)
Kellenek-e szentek? 12/28
(Debussy-D'Annunzio: Szent Sebestyén vértanúsága, Budapesti Bábszínház)
JÁKFALVI MAGDOLNA
Exkluzív elmejáték 7/13
(Esterházy Péter: Búcsúszimfónia, Vígszínház)
KÁLLAI KATALIN
A könnyű préda 1/20
(Ödön von Horváth: Figaro válik, Thália Színház)
Operett-tragédia 2/30
(Turczi István: Anna-bál, Nagyvárad)
Valamit eljátszunk 5/14
(Don Quijote átváltozásai, Merlin Színház)
KOLTAI TAMÁS
A visszaperelt mítosz 12/13
(Szophoklész: Antigoné, Térszínház)
KOVÁCS DEZSŐ
Színe és fonákja 1/13
(Schwajda György: Miatyánk, Szolnok)
Arc és álarc 3/9
(Moliére: Tartuffe, Thália Színház)
A kerekasztal bohócai 5/25
(Tankred Dorst: Merlin avagy a puszta ország, Új Színház)
Bejön lakásodba az élvezet 8/13
(Werner Schwab: Elnöknők, Kamra)
A balekség dicsérete 12/14
(Moliére: Dandin György, Pesti Színház)
LÉVAI BALÁZS
A rejtély kulcsa 12/30
(Jordan Radicskov: Január, Új Színház)
MAGYAR JUDIT KATALIN
Angyali színjáték 1/17
(Parti Nagy Lajos: A test angyala, Merlin Színház)
Becsületbeli ügyek 4/33
(Müller Péter-Tolcsvay László-Müller Péter Sziámi: Az Isten pénze, Madách Színház)
Egy majomban őrölünk 5/19
(Dés-Geszti-Békés: A dzsungel könyve, Pesti Színház)
MARGITHAZI BEJA
Keménykalapok Syracusából 1/22
(Shakespeare: Tévedések vígjátéka, Kolozsvár)
Test, ruha, gondolat 11/38
(Witold Gombrowicz: Operett, Kolozsvár)

Északnyugaton a helyzet 12/21 (Schiller: Ármány és szerelem; Strindberg: Ezüst-lakodalom - Szatmárnémeti)
MÁROK TAMÁS
Figaro és Turandot 5/21
(Mozart operája Debrecenben, Puccinié Szegeden)
Az ördög tudja 7/31
(Gounod: Faust, Erkel Színház)
Sorsszerű hangok nélkül 8/22
(Puccini: Triptichon, Magyar Állami Operaház; Verdi: Falstaff, Debrecen)
Hullámvasút 11/16
(Verdi: A végzet hatalma és Simon Boccanegra, Szeged; Puccini: Tosca, Miskolc; Wagner: Siegfried, Magyar Állami Operaház)
MIKITA GÁBOR
Sikkasztások 3/18
(Dürrenmatt: Ötödik Frank, Nyíregyháza)
Semmi sem tökéletes 8/8
(Shakespeare: A velencei kalmár, Robert Harling: Ismerősök, Senki sem tökéletes, Nyíregyháza)
NÁNAY ISTVÁN
Hétköznapi katarzis 2/27
(Ibsen: A nép ellensége, Békéscsaba)
Nóra és Mihály 8/6
(Ibsen: Nóra; Szerb Antal: Utas és holdvilág, Nyíregyháza)
Határokon túlról 11/35
(Tamási Áron: Csalóka szivárvány, Szatmárnémeti; Gorkij: A mélyben, Temesvár; Tóth Máthé Miklós: Méliusz, Szenci Molnár Albert Templomszínház; Boccaccio: Sólyompecsenye, Beregszász; Ratkó József: Segítsd a királyt!, Kassa)
Szobányi világvége 12/19
(Ionesco: A székek, Kolozsvár)
NÉMETH GÁBOR
Némadonna a kinder Jézussal 4/30
(Thomas Bernhard: A Világjobbító, Új Színház) P. MÜLLER PÉTER
Minek? 2/12
(Kosztolányi Dezső: Édes Anna, Kaposvár)
A bolygó gudbrandi 6/35
(Ibsen: Peer Gynt Kecskeméten és Kaposváron)
A hagyomány béklyójában 7/28
(Osztrovszkij: Vihar, Kaposvár)
Liturgikus színház 8/11
(Paul Claudel: Az angyali üdvözlet, Merlin Színház-Pécsi Harmadik Színház)
RADICS VIKTÓRIA
A kínos pillanat 11/32
Csehov: Platonov, Pécs)
SAÁD KATALIN
A nem vállalt mese 2/24
(Shakespeare: Ahogy tetszik, Kecskemét)
Egy realista szent 6/39
(G. B. Shaw: Szent Johanna, Nyíregyháza)
A gyűlölet alternatívája 12/7
(Shakespeare: Romeo és Júlia, Szolnok)
SÁNDOR L. ISTVÁN
Melyik az igazi? 1/6
(Csehov: Ivanov, Pesti Színház)
A közeg 2/8
(Samuel Beckett: Végjáték, Kaposvár)
Korszakok között 2/18
(Csehov: Cseresznyéskert, Katona József Szín-ház-Győr)
Fekete lyuk 3/15
(Gombrowicz: Operett, Debrecen)
Danse Macabre 4/12
(Amalfi hercegnő, Miskolc és Cheek by Jowl)
Bomlékony világ 5/9
(Shakespeare: Pericles, Debrecen)
Belső dráma 6/28
(Federico García Lorca: Vérnász, Új Színház)
Commedia dell'apropó 7/24
(Goldoni: A legyező, Pesti Színház-Győr)
Kettéhasadt előadások 11/43
(Beatrice Bleont zsámbéki rendezései)
Iszonyú álom az idő 12/10
(Shakespeare: Julius Caesar, Pécs)
Veszendő öröm 12/26
(Brian Friel: Pogánytánc, Kecskemét)
SZÁNTÓ JUDIT
Drámán innen, drámán túl 1/2
(Shakespeare: Othello, Budapesti Kamaraszínház-Várszínház)
Megkapta Barta is 2/14
(Barta Lajos: Szerelem, Radnóti Színház)
A nagy mísz 3/24 (Thomas Murphy: Ki kicsoda, Budapesti Kamara-színház)
Mért vagyunk Romeók? 4/37 (Martin Sherman: Hajlam, Budapesti Kamaraszín-ház)
Mari, ülőbútorokkal 5/15
(Ionesco: A székek, Thália Színház)
Drapp pipacsok 6/46
(Lajtai-Békeffi: Párizsi divat, József Attila Színház)
A visszaállt idő 12/16
(Ionesco: Jacques vagy a behódolás; A kötelesség oltárán, Stúdió K.)
TARJÁN TAMÁS
Narrátorok kíméljenek 1/9
(Fejes Endre: Rozsdatemető, Thália Színház; Kertész Ákos: Egész évben karácsony, Dunaújvá-ros-Budapesti Kamaraszínház)
Nyers hús 2/4
(Seneca: Phaedra és Forgách András: A pincér, Miskolc)
Centenáriumi nagyszabás 4/35
(Szomory Dezső: Hermelin, Vígszínház)
Nem lesz nyulunk 5/18 (John Steinbeck: Egerek és emberek, Thália Szín-ház)
Panelpián 7/20 (Spiró György-Másik János: Ahogy tesszük, Vár-színház)
Az Izabella-ügy 12/4
(Shakespeare: Szeget szeggel, Katona József Színház)
TASNÁDI ISTVÁN
A poznani poéngyilkos 1/18 (Lengyel Menyhért: Lenni vagy nem lenni, Nemzeti Színház)
Vicsorvigyor 2/3
(Katona József: Bánk bán, Kassa)
Katapult 2/29
(Halász Péter: Sanyi pilóta, Merlin Színház)
Szentély a karámban 4/23
(Middleton-Rowley: Átváltozások, Vígszínház)
Színházi preparátum 5/13
(Jean Genet: Cselédek, Radnóti Színház)
A rejtőzködő ember 6/44
(John Osborn: Redl, Thália Színház)
TEGYI ENIKŐ
Kis gyilkosok nagy palástban 2/21
(Shakespeare: Macbeth, Vígszínház és Pécs) V. GILBERT EDIT
Orosz megváltók 8/15
(Venyegyikt Jerofejev: Walpurgis-éj, Katona József Színház)
ZALA SZILÁRD ZOLTÁN
Ördögidézés - zenével, tánccal 3/20
(Federico García Lorca: Bernarda Alba háza, Szeged)
Csehó a pusztán 4/25
(Shakespeare: Lear király, Zalaegerszeg)
ZAPPE LÁSZLÓ
A bűnbe esett író színháza 2/16
(Németh László: Villámfénynél, Várszínház)
Átlépett csapda 3/23
(Bródy Sándor: A medikus, Eger)
Kínaiak és Micimackó 5/11
(A Vízkereszt Veszprémben és Szolnokon)
A törvények összeomlása 7/17
(Bereményi Géza: A jéghegyek lovagja, Szolnok)

Interjúk

ÁBRAHÁM ESZTER
Jan Dvorak és a DRAK 6/15
(Beszélgetés Jan Dvorakkal)
BÉRCZES LÁSZLÓ
Túl a korlátokon 2/32
(Beszélgetés Csíky Andrással)
Hét nap színház 6/24
(Beszélgetés Nánay Istvánnal)
A dolgok rendje 11/29
(Beszélgetés Cserhalmi Györggyel)
BÓTA GÁBOR
Intellektuális sziget volta bábszínház 6/8
(Beszélgetés Bródy Verával)
DARVAY NAGY ADRIENNE
Jókedvűen görgetni a követ 1/27
(Beszélgetés Czintos Józseffel)
DÖMÖTÖR ADRIENNE
Van egy hely, a színpad 3/31
(Beszélgetés Kulka Jánossal)
Itt a helyem 7/34
(Beszélgetés Bán Jánossal)
MAGYAR JUDIT KATALIN
Csapatjátékos vagyok 12/34
(Beszélgetés Mertz Tiborral)
MARGITHÁZI BEJA
Tevékeny tanúk 7/5 (Beszélgetés Erdős Irmával, Lohinszky Loránddal, Tarr Lászlóval és Tompa Miklóssal)
NÁNAY ISTVÁN
Más az értékrendem 5/33
(Beszélgetés Orosz Lujzával)
Az örökös igazgató 10/20
(Beszélgetés Radó Vilmossal)
RÓNA KATALIN
Szabadság és merészség 12/37
(Beszélgetés Szikora Jánossal)

Színészek és alakítások

BÉRCZES LÁSZLÓ
A gyermek halála 4/40
(Othello: Kamarás Iván)

SUMMARY

Magyar színháztörténet

Egykorú csörte 9/11
(Vita Halász Péter Vihar után című drámájáról)
GERGELY GÉZA
Kollégiumtól a Nemzetiig 7/2
(A marosvásárhelyi színjátszás története)
A százéves Vígszínház 5/2
(Benkő Gyula, Cenner Mihály, Jób Dániel, Marton László, Szántó Judit és Székely György írása)
SZÉKELY GYÖRGY
Történelmi sikersztori 8/2
(Millenniumi látványosság 173 előadásban)
SZIGETHY GÁBOR
Két perc színháztörténet
(Lakatos Gabriella) 2/36
(Muráti Lili) 3/35
(Blaháné) 4/43
(Rátonyi) 7/44

Világszínház

ALBERT PÁL
Cirkusz-színház 7/36
(Nagy József-bemutató Párizsban)
Rondó az avignoni hídról 8/41
(Nádas Péter: Találkozás, Párizs)
Rítus a rozsdatemetőben 11/45
(Gabily utolsó munkája)
BABLET, DENIS
Színészi technika 3/37
(Beszélgetés Jerzy Grotowskival)
BARBA, EUGENIO
Színházi antropológia 7/38
(Első hipotézis)
BÉRCZES LÁSZLÓ
Rész vagyunk 4/16
(Beszélgetés Declan Donnellannal)
BERMBACH, UDO
A jövő operája 11/5
(Egy politológus megjegyzései)
BURIAN, JARKA M.
A veteránok kitartanak 1/36
(Cseh színházi helyzetkép)
CSAKI JUDIT
A szomszéd kertje 1/45
(A cseh színház a plzeni fesztiválon)
Színház a fal után 8/33
(Színházi találkozó Berlinben)
DARVAY NAGY ADRIENNE
Belarusz színházi esték 2/42
Sorsüldözöttek 8/43
(Bulgakov: Menekülés; Enescu: Oidipusz és a Danaidák című Aiszkhülosz-kollázs román előadása)
FREUD, SIGMUND
Pszichopata alakok a színpadon 1/34

OSIRIS-ESTEK

Február 19-én este fél hétkor SZÍNHÁZ-est az Osiris-klubban (V., Veres Pálné u. 4-6.). Csáki Judit beszélgetőpartnere SPIRÓ GYÖRGY

HIZSNYAN GÉZA
Megmérettetés 1/40
(Színházi fesztivál Szlovákiában)
JURKOWSKI, HENRYK
Bábok, tárgyak és emberek 6/2
VON KLEIST, HEINRICH
Színházi írások 9/34
KOLTAI TAMÁS
Bukaresti mozaik 2/37
(Uniószínházak fesztiválja)
Fesztiválopera 11/10
(Bregenz, Salzburg; Bayreuth)
KUBIKOWSKI, TOMASZ
Hálózatszínház 10/35
(Hamlet az Interneten)
MARINETTI, FILIPPO TOMMASO
A futurizmus kiskátéja 9/40
MCLUSKIE, KATHLEEN
Dráma és szexuálpolitika 4/18
(Az Amalfi hercegnő)
Mi a tévészínház? 10/30
(Jerzy Koenig, Jerzy Gruza, Zbigniew Zapasiewicz, Elzbieta Baniewicz és Krzysztof Domagalik a lengyel tévészínházról)
NAGY ANDRÁS
Csillagok és teniszlabdák 4/9
(A Cheek by Jowl vendégjátéka)
PÁSZT PATRÍCIA
Utak, irányzatok 10/24
(Lengyel színházi helyzetkép)
Színház - forma - művészet 10/27
(Beszélgetés Henryk Jurkowskival)
STUBER ANDREA
Párizsi randevú 8/40
(Nádas Péter Találkozásának francia előadása)
SZILAGYI MÁRIA
Régi témák új köntösben 8/36
(Theatertreffen Berlin '96)
SZTANYISZLAVSZKIJ, K. Sz.
Noteszlapok 5/38
TESCHKE, HOLGER
Vissza a nullponthoz 3/5
(Beszélgetés Heiner Müllerrel)
WAKAR, JACEK
A lengyel tévészínház 10/29
ZIEBINSKI, ANDRZEJ
Színházmodellek 9/21

Szemle

BŐGEL JÓZSEF
Egy szolgáltatóművész pályaképe 4/41
(Bárdy Margit kiállítása)
A színjátszás katalizátora 8/47
(Varga Mátyás: Egy életmű díszletei)
BUDAI KATALIN
Miniportrék 10/39
(Csányi János és Székely B. Miklós)
CSAKI JUDIT
A zavar bősége 11/47
(Bécsy Tamás: Kalandok a drámával)
DARVAY NAGY ADRIENNE
WECT-Europe 10/36
(Kortárs Színházi Világenciklopédia)
NYERGES ANDRÁS
Félönarckép, retus nélkül 9/16
(Gábor Miklós: Egy csinos zseni)

Referring back to a previous leading article: *The Summer of our Discontent,* editor Tamás Koltai now announces, under the title *The Winter of our Contentment,* some favourable developments for our review, e. g. the possibility of reverting to the publication of a playtext in the following issues.

An exceptionally rich column of reviews reflects the increased number of new productions. Thus critics Tamás Tarján, Dezső Kovács, István Sándor L., Andrea Stuber, Judit Szántó, Árpád Kékesi Kun, Nóra Sediánszky, Sándor Lajos, Beja Margithází, Sándor Joób, Katalin Saád, Judit Katalin Magyar and our opera critic Tamás Márok share with the reader their opinion on, respectively, Shakespeare's *Hamlet* (New Theatre), György Spiró's *What a Nice Muddle* and *Dobardan* (József Attila Theatre, resp. the House Stage of the Comedy Theatre), Ernő Szép's *Purple Wistaria* (Szeged), Slawomir Mroek's *Love at the Crimea* (Thália Theatre), Edward Albee's *A Delicate Balance* (The Stage), Georg Büchner's *Leonce and Lena* (Kecskemét), Paul Foster's *Tom Paine* (Kaposvár), Jean Anouilh's *Colombe* (Pest Theatre), Valentin Kataiev's *The Squaring of the Circle* (Kecskemét), J. N. Nestroy's *Lumpazivagabundus* as adapted by Jenő Heltai (National Theatre), Zsigmond Móricz's *The Fairy Garden* (Nyíregyháza), Thomas Mann's *Mario and the Magician* (Madách Theatre) as well as on three opera performances: *The Flying Dutchman* (Szeged), *Il Trovatore* (State Opera House) and *The Tales of Hoffmann* (Debrecen).

Two interviews follow. Katalin Róna talked to actor-manager Tamás Jordán, founder of Budapest's Merlin Theater, about his life, his ambitions and plans and his ideas on acting, and László Bérczes publishes an edited version of his conversation with director Péter Gothár - the second event of the series of live talks initiated by our review at the Osiris Club.

Theatre historian Mária Bódis starts a new series presenting minor but picturesque events and/or personalities of our theatre history. This time she evokes the pathetic figure of Pál Rakodczay, an actor-manager of the last decades of the XIXth century.

Gábor Tompa, arts director of the Hungarian State Theatre of Kolozsvár/Cluj (Rumania) was invited by Rumanian director Silviu Purcarete, presently managing the Centre Dramatique of Limoges, France to direct Ionesco's *The Bald Prima Donna;* we publish a sample of the highly praiseful French reviews.

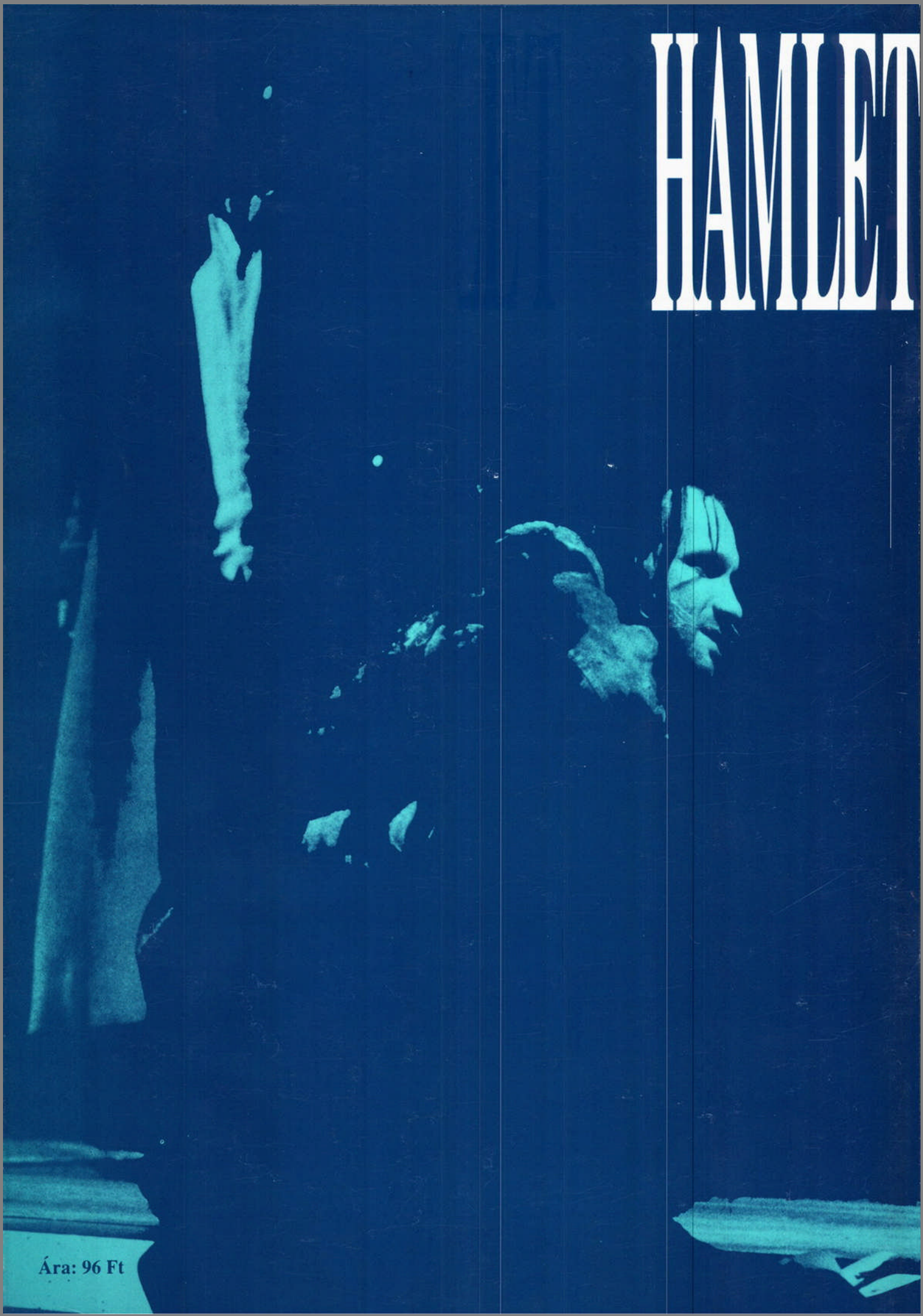
Eric Vogel, an outstanding and colorful designer died at the age of 89, in Szolnok where he was just working on the sets of a new operetta production. József Bőgel evokes his life and career.

The issue closes with the table of contents of our 1996 issues (representing the XXIXth volume of SZÍNHÁZ).

Patrick Fabre: Arlequin
Tompa Gábor Kolozsvár után Limoges-ban is megrendezte Ionesco A kopasz énekesnő című darabját, s ezúttal is nagy sikert aratott újszerű rendezői felfogásával. A koncepció egyik eredeti megoldása: Tompa egy új szereplőt - Arlequint - épített be a cselekménybe. Fabre képén Jean-Pierre Becker Arlequin szerepében.

SZÍNHÁZ
fotógaléria

HAMLET



Ára: 96 Ft