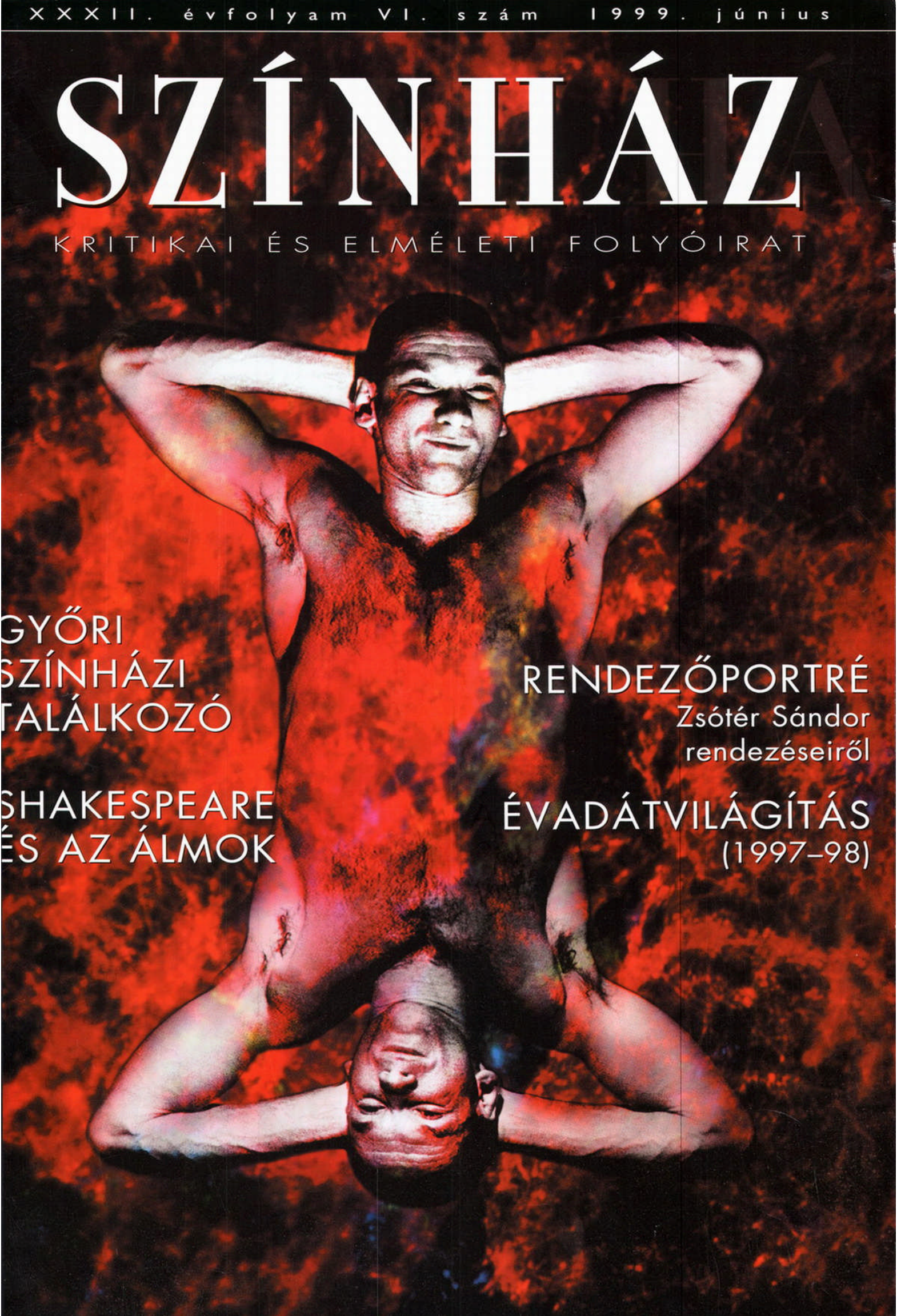
XXXII. évfolyam VI. szám 1999. június

SZÍNHÁZ

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT



GYŐRI SZÍNHÁZI TALÁLKOZÓ

SHAKESPEARE ÉS AZ ÁLMOK

RENDEZŐPORTRÉ
Zsótér Sándor rendezéseiről

ÉVADÁTVILÁGÍTÁS (1997–98)

SZÍNHÁZ

Á MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

TARTALOM

Négyszemközt

- Bóta Gábor: TALÁLKOZÓ VAGY FESZTIVÁL?... 2
  (Beszélgetés Böhm Györggyel)

Shakespeare és az álmok

- Nagy András: VIHARJELZÉS 6
  (A vihar a Vígszínházban)
- Tompa Andrea: SZEMFÉNYVESZTŐK 1
  O (A vihar Kolozsváron)
- Kovács Dezső: AZ ARANYHAL ÁLMA 1
  2 *(Pericles a Kamrában)*
- Mikita Gábor: ÁLMODIK A NYOMOR 14
  (A Szentivánéji álom Miskolcon)

Szabadpolc

- Fodor Géza: BEVEZETŐ 1
  6 Hugo von Hofmannsthal: A SZÍNPAD MINT ÁLOMKÉP

Operák

- Tompa Andrea: ÉLEKTRA É S A PLAZA _____18
  (Richard Strauss-bemutató)
- Szitha Tünde: ÁLARCOK .....
  .....2 0
  (Vajda János: Leonce és Léna)

Kritika

- Szántó Judit: FOGJÁTOK MEG! - MEGFOGJÁK ..... _____22
  (Moises Kaufman: A nagy szemérmetlenség)
- Karsai György: PINNEBERG EGY ÉVE .....
  .....24 *(Hans Fallada: Mi lesz veled, emberke?)*
- Radics Viktória: A LÉTIGE: BIZNISZ .....
  .....27 *(Frank Wedekind: Keith márki)*
- Tarján Tamás: A TÜKÖR É S AZ ÓRA 30
  (Virginia Woolf: Orlando)
- Sándor L. István: MULATSÁGBAN .....
  ..... 32 *(Ödön von Horváth: Kasimir és Karoline)*

Rendezőportré

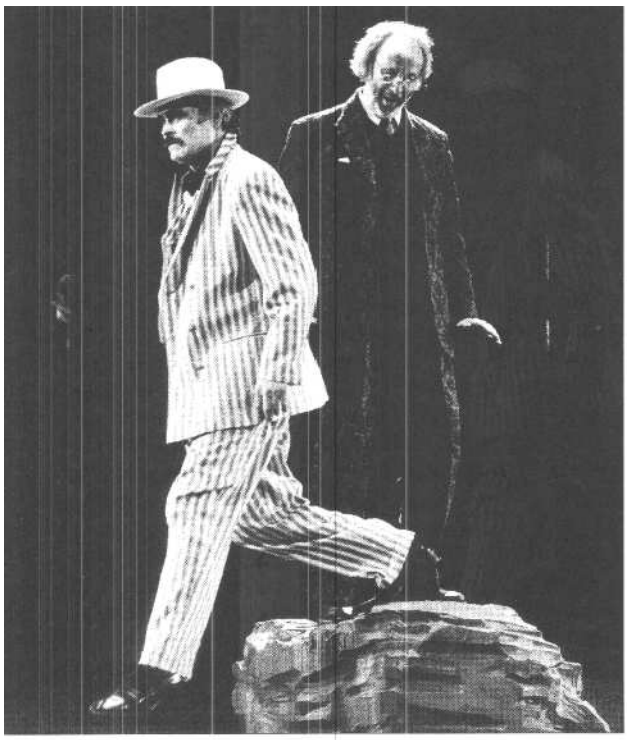
- Kiss Gabriella: SZÍNHÁZI ENERGIA .....
  .....35 *(Zsótér Sándor rendezéseiről)*

Adatok és tények

- Szabó István: ÉVADÁTVILÁGÍTÁS .....
  ..... 44 *(Színházi kínálat Pesten, 1997-98)*

Drámamelléklet

- Nagy András: BLASZFÉM • Príma Vera: ÁSÓ, KAPA, NAGYHARANG



A CÍMLAPON: László Zsolt a Haramiákban (Budapesti Kamaraszínház) (Bölönyi Zsolt címlapterve)
A BELSŐ BORÍTÓN: Szervét Tibor a Radnóti Színház Erdő című előadásában (Koncz Zsuzsa felvételei)

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS

A szerkesztőség: CSÁKI JUDIT • CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár) • KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő: NÁNAY ISTVÁN (főszerkesztő-helyettes) • SEBŐK MAGDA (olvasószerkesztő) • SZÁNTÓ JUDIT

Szerkesztőség: Budapest V., Báthory u. 10. H-1054. Telefon és fax: 331-6308, telefon: 311-6650

Kiadó: SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY, Budapest V., Báthory u. 10. 1054. telefon: 331-6308 • Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS

Terjeszti a HIRKER Rt. NH. Egyesülés és alternatív terjesztők • Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási lrodánál (HELIR) Budapest XIII., Lehel út 10/A 1900. közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra.

Előfizetés egy évre: 1920 Ft • Egy példány ára: 192 Ft • Külföldön terjeszti a Batthyany Kultur-Press Kft., 1011, Szilágyi Dezső tér 6. Tel./fax: 201-8891

Grafikai tervezés és nyomdai előkészítés: BÖLÖNYI ZSOLT, Pointer Marketing Kft., 1053 Budapest, Ferenciek tere 4. Tel./fax: 317-9940

Nyomás készült: REPROFLEX nyomda, Pécs

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Alap, a Soros Alapítvány, a József Attila Alapítvány és a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága támogatásával készül

Megjelenik havonta

B E S Z É L G E T É S B Ö H M G Y Ö R G G Y E L

TALÁLKOZÓ VAGY FESZTIVÁL?

- Mára telefonban panaszkodtál, hogy minden társulat stúdiószínházi előadást akar hozni a találkozóra. Ez tavaly is gondot okozott. De akkor még azt lehetett mondani, hogy a veszprémi színházba bizonyos produkciók nem férnek be. A győri színpad viszont elég tágas.

– Így igaz. Itt az nem lehet szempont, hogy a méretek miatt nem fér el az előadás. Most meg lehetne csinálni az úgynevezett nagy-színházi előadások találkozóját. Arról nem is beszélve, hogy a stúdió- és az alternatív színházaknak van külön szemléjük. Az úgy-nevezett nagyszínházi

Borsos Beáta, Kubik Anna és Farkas Ignác *Az arany ára című, zalaegerszegi előadásban (Zóka Gyula felvétele)*

előadásoknak viszont

lényegében ez az egyetlen találkozójuk.

– *Akkor most mit csinálsz? "Vadászod" a nagyszínházi produkciókat?*

- Igen. Csakhogy ebben az évadban a szín-házak javasolták a produkciókat, én nem úgy válogatok, hogy járom az országot, és ahol látok valami jót, azt meghívom.

– *Pedig ez azért elképzelhető módszer lenne. Hiszen hívhatsz más előadást is, mint amit jelöltek...*

– Tulajdonképpen nem. Elment a levél valamennyi színháznak, megkérdeztük, mit jelölnek. Általában két-három előadást neveztek meg. (...)

– *Összesen hány produkciót láttál?*

– Várjál, össze kell számolnom. Amit jelöltek, mind láttam; igaz, ötöt csak videón. Ha nem számítom azt a rengeteg előadást, amit csak „úri passzióból" néztem meg, akkor körülbelül negyvenet-negyvenötöt láttam - ez átlagban havi kilenc előadás -, és több ezer kilométer van „bennem".

– *Ez nem olyan sok, tavaly a válogató-bizottságból Szűcs Kati százhuszat látott... De még Kézdy György is látta ennek körülbelül a felét. Es amennyit te mondtál, annyit Balázsovits Lajos is megnézett.*

- Mondhattam volna százötvenet, de azt is, hogy az összes magyarországi előadást láttam.

– *Es végül is mennyi nagyszínházi produkciót hívtál meg?*

– Várjál, ezt is meg kell néznem.

- Ígérem, hogy mindjárt abbahagyom a statisztikát.

– Hét nagyszínházi előadás lesz.

– *Es hány nagyszínpadi produkciót jelöltek összesen?*

-Körülbelül a dupláját.

– *Hát ez tényleg nem sok.*

– Nem. A legtöbb színház nem akart nagy-színpadi produkciót hozni.

- Ez azt jelenti, hogy a nézők többsége olyan előadást lát, amelyet a színházak nem tartanak a legjobb produkciójuknak?

– A két dolognak nincs köze egymáshoz. Azonban egy nagyon furcsa dolgot vettem észre, bár nem biztos, hogy teljesen igazam van. Néha nem tudtam eldönteni, hogy maga a színház milyen elvek szerint jelölt produkciót a fesztiválra. A kritikának, a szakmának, a közönségnek szánja? Vagy valóban azért akar hozni valamit, mert azt gondolja, hogy az a legjobb? Ez a dilemma a műfajokon is lemérhető. A legritkább a vígjáték, a zenés produkció. Mindenhol a „szomorú" darabokat jelölik inkább. Lehet, hogy van valahol például - szándékosan olyat mondok, ami nincs - egy remek *Csókos asszony*. De ezt mégsem jelölik, helyette inkább egy Brecht-darabot javasolnak. Erre a másik szakmámban, ami marketing- és reklámmenedzser, azt mondanák, hogy nincs megfogalmazva, mi is ez az Országos Színházi Találkozó.

– *Amikor a színházakhoz kiküldted a körlevelet, akkor ezt megfogalmazhattad volna.*

– Nem erre kértek fel. A levelet pedig nem én küldtem, hanem a Színházi Társaság, a győri színházzal egyeztetve.

- De csak beleírhattátok volna az elképzeléseiteket. Két évvel ezelőtt legalább annyit mondtak, akik válogattak, hogy a találkozót Szegednek csinálják. A miniszter félrelép *előadását például azért választották ki, mert ha ez az évad legnagyobb sikere, akkor lássa a szegedi közönség is. Sőt a találkozó bizonyos előadásait még be is bérletezték, amiből tumultuózus jelenetek támadtak. De az biztos, hogy mindenképpen műfaji sokszínűségre törekedtek.*

– Természetesen a találkozót ezúttal a győri közönségnek kell csinálni - ez a szempont is érvényesült a válogatásnál -, különben nem tudjuk eladni a jegyeket. Bevételt is kell produkálni, mert a támogatás, a szponzorpénz, amit össze tudtunk szedni, önmagában nem elég.

– *Törvényszerű, hogy a találkozókon általában mindent csak egyszer játsszanak? Egy-egy házat megtölthetne a szakma, és a közönségigénynek megfelelően az egyes produkciókat többször is elő lehetne adni. Nem egészen értem, hogy ha a kecskeméti és a pécsi bábfesztiválon a bábos szakma - amely sokkal kisebb, mint az „élő" színházi - háromnégyszáz férőhelyes termeket meg-tölt, és ott marad a fesztivál egész ideje alatt, akkor a színházi szakma önmagában miért képtelen öt-hatszáz fős helyiségekben telt házat csinálni?*

– Úgy gondolom, hogy ez egyszerűen pénzkérdés.

– *Milyen szempontból?*

– Hogy a szakmabelieknek van-e pénzük arra, hogy kifizessék az útiköltségüket, finanszírozzák a szállásukat.

– *A bábosoknak több pénzük van?*

-Nem tudom. A színházak nem tudják

fizetni, ha a tagjaik csak úgy el akarnak utazni a találkozóra. A társulatok költségvetésében nincs erre keret.

- Szegeden még ingyenszállásokat is biztosítottak...

– Még folynak a tárgyalások, hogyan tud megegyezni bizonyos mennyiségű ingyenszállásról a színház a szponzorokkal. De sajnos az sem igazán tisztázott, hogy ez találkozó-e vagy fesztivál.

– Olyan jelentős a különbség? Persze igazi találkozó idáig lényegében csak Szegeden volt, ahol nemcsak ingyenszállás, de egy nonstop nyitva tartó, remekül kialakított fesztiválklub is rendelkezésre állt.

- Pontosan. A fesztiváljelleget pedig az adta, hogy díjakat osztottak. Szerintem viszont egy találkozón nincs díj. Nem tudom pontosan, kinek szól ez a találkozó vagy fesztivál. Szerintem végül is a szakmának kellene szólnia. Hogy akik egész évben nem tudták megnézni egymást, azok megismerjék a legjobb produkciókat. De miután immár évek óta vidéken van a fesztivál, és a jegyek jelentős részét pénzért kell eladni, az adott város közönségéhez is szól a találkozó. Én az egészet nem így csinálnám. Egy igazi, nagy fesztivált rendeznék. Összehoznám a határon túli magyar színházak kisvárdai találkozóját, az alternatív- és a stúdiószínházi szemlét, hogy legyen egy hét, tíz nap, amikor a színház ünnepétől hangos az ország, nem pedig csak az adott város.

– Es ezt nem lehetett volna megcsinálni?

– Szerintem Győrben nem. Egy ilyen nagyszabású fesztivál valószínűleg csak Pesten jöhet össze.

– De éppen azért került vidékre a színházi találkozó, mert többen azt mondták, hogy a fővárosban „szétfolynak" az események, és egy kisebb város alkalmasabb a fesztiválhangulat megteremtésére.

– Gondolj bele, hogy Győr egyórányira van Pesttől. A szakmabeliek vagy lejönnek és eljátszanak egy előadást, vagy megnéznek egy produkciót, és utána beülnek az autóba, indulnak vissza. Én úgy gondolom, hogy ez a találkozó a jelenlegi formájában korszerűtlen. Ez lesz a tizennyolcadik; 1980-ban kezdődött a sorozat, és azóta minden megváltozott. Nincs egységes színházi szakma, nincs irányított színházi élet. Szerencsére. Előadások vannak, jók vagy jobbak, rosszak vagy rosszabbak. Itt lenne az ideje, hogy végre véget érjen az állandó összehasonlításdi. Előadások vannak, önmagukért, nem egymás ellen!

- Ha a városban fesztiválszerűen, egész nap történne valami, akkor valószínűleg sokan ott maradnának. De a színházi találkozókon rendszerint csak este van egy-két előadás. Ha ezeket már látta valaki, akkor akár több napja is „üresjáratban" telne. Ezért inkább nem marad ott. De ha éjjel-nappal előadásokon ülhetnénk - ahogy például egy tisztességes film- vagy dzsesszfesztiválon szokás -, akkor valószínűleg többen ott maradnánk. Ebben nyilván az is sokat segítene, ha az eseménysorozat hosszúra nyújtás helyett, néhány napba sűrítve zajlana le. Ehhez azonban tényleg az kell, hogy a találkozó közönsége megtöltse a termeket, mert hétköznap délelőtt sok spontán érdeklődőre nyilván nem lehet számítani. Persze lehetnének akár utcaszínházi produkciók is, melyekre magától összeverődne a publikum. Nem volt rossz gondolat - ha nem sikerült is igazán -, hogy a szegediek még a csepűrágó ünneppel is össze akarták vonni a találkozót.

- Ez nekem nagyon tetszene, de megint csak az anyagi okokra kell hivatkoznom, és arra, hogy a találkozónak ez a formája ma már korszerűtlen. Edinburgh-ban például egyszerre rendezik meg a film, a könyv és a színház fesztiválját. A meghívott művészek költségeit fizetik a rendezvény büdzséjéből de eljöhet bárki, aki a saját pénzéből állja a bemutatkozást. Ez persze - és ez a lényeg - egyúttal művészeti piac is, jelen vannak a kritikusok, a producerek a világ minden tájáról.

– Nem lehetne hasonló a színházi találkozó? Végtére a könyvhéten is vannak hivatalos listán szereplő kiadványok, és van sok minden más is.

– Ez igen jó lenne, csak nálunk a színházak pusztán a saját költségükön nem tudnak ezért

Krasznói Klára, Bódis Irén és Bereczky Júlia e pécsi Elnöknőkben (Simarafotó)

produkciókat utaztatni. Angliában valóban eladhatók az előadások, Magyarországon viszont nincs felvevőpiac, mert minden nagyobb városban van saját társulat, amely teljesít annyi előadást, amennyire az adott helyen szükség van.

– Győrben - nem is sokkal a színházi találkozó előtt - rendezik a Mediawave eseménysorozatát, amely éppen olyan összművészeti fesztivál - méghozzá nemzetközi mint amilyenről az imént beszéltünk...

– Ez nem az.

– Nem mondhattad volna, hogy az eddigiek nem tetszettek, van egy más koncepciód?

- Nem arra kértek fel, hogy készítsem el egy összművészeti vagy egy színházi fesztivál koncepcióját, amire ennyi és ennyi pénz van.

– Mennyi pénz áll rendelkezésre?

– Úgy tudom, hogy tízmillió forint.

– A válogatás előtt azt mondták neked, hogy gyere ki tízmillióból?

-. Elvileg nincs közöm a pénzhez, aminek egy részét - ahogy én tudom - a Színházi Társaság fogja kezelni, másik részét a győri színház. Azt hiszem, valamennyi pénzzel beszáll Győr önkormányzata is.

-. A stúdióprodukciókról előre tudható, hogy egy előadás nem lesz elég belőlük. Szegeden még jeggyel vagy állandó szakmai belépővel sem lehetett beférni rájuk. Nem kellene a stúdió-előadásokat eleve többször játszani?

– De. Ez természetesen így lesz. Bizonyos produkciókra Szegeden engem zsűritagként is majdhogynem kézben vittek be. Nagyon nem szeretem az ilyen jellegű botrányokat a színház körül. Ha valamiről eleve úgy ítéljük, hogy nagy lesz iránta az érdeklődés, vagy ha a pénztárban idejekorán elfogynak bizonyos produkciókra a belépők, akkor szorgalmazni fogjuk, hogy legyen több előadás. Nem tesz jót a színháznak, ha a nézők, akik megvették a jegyüket, amiatt káromkodnak, mert nem tudnak bejutni az előadásokra. Tisztelem azokat, akik manapság színházjegyre áldoznak.

- De az sem szerencsés, ha valaki direkt Győrbe utazik, és nem nézheti meg, amit akar.

– - Az sem. Egy fesztivált úgy kell szervezni, hogy mindenki, aki szeretne, bejuthasson az előadásokra.

– -Milyen tapasztalatokat szereztél a jelölt előadásokról?

– - Néhány produkcióról nem értem, hogy miért éppen azt ajánlották, amikor esetleg lett volna jobb.

– - Konkrétumot is mondanál?

– - Nem. Fölöslegesen nem akarok meg-bántani senkit. Láttam egy-két nagyon rossz produkciót is.

– - De a színházaknak csak kell valamit mondanod...

- Persze. (...)

- Amikor megnéztél valamit, utána nem mondtál semmit? Az egyik vidéki színházban ugyanazt az előadást láttuk. Akkor azt tapasztaltam, hogy megpróbáltál levegővé válni. Nem tudom, hogy csináltad, de sem a

szünetben, sem előadás után nem láttalak, a társalgóba sem mentél be.

- A szünetben a színház előtt dohányoztam. De igazad van, mindenütt igyekeztem levegővé válni. Ez annyira így volt, hogy több előadásra nem kértem előre jegyet, hanem vettem a pénztárnál. Ez önvédelem volt, kerülni akartam a kínos helyzeteket. Te is pontosan tudod, nem túl szerencsés, ha rögtön, amikor kijössz egy előadásról, megkérdezik: na, hogy tetszett?

– *Azért bizonyára előfordult, hogy megkérdeztek. Akkor mit mondtál?*

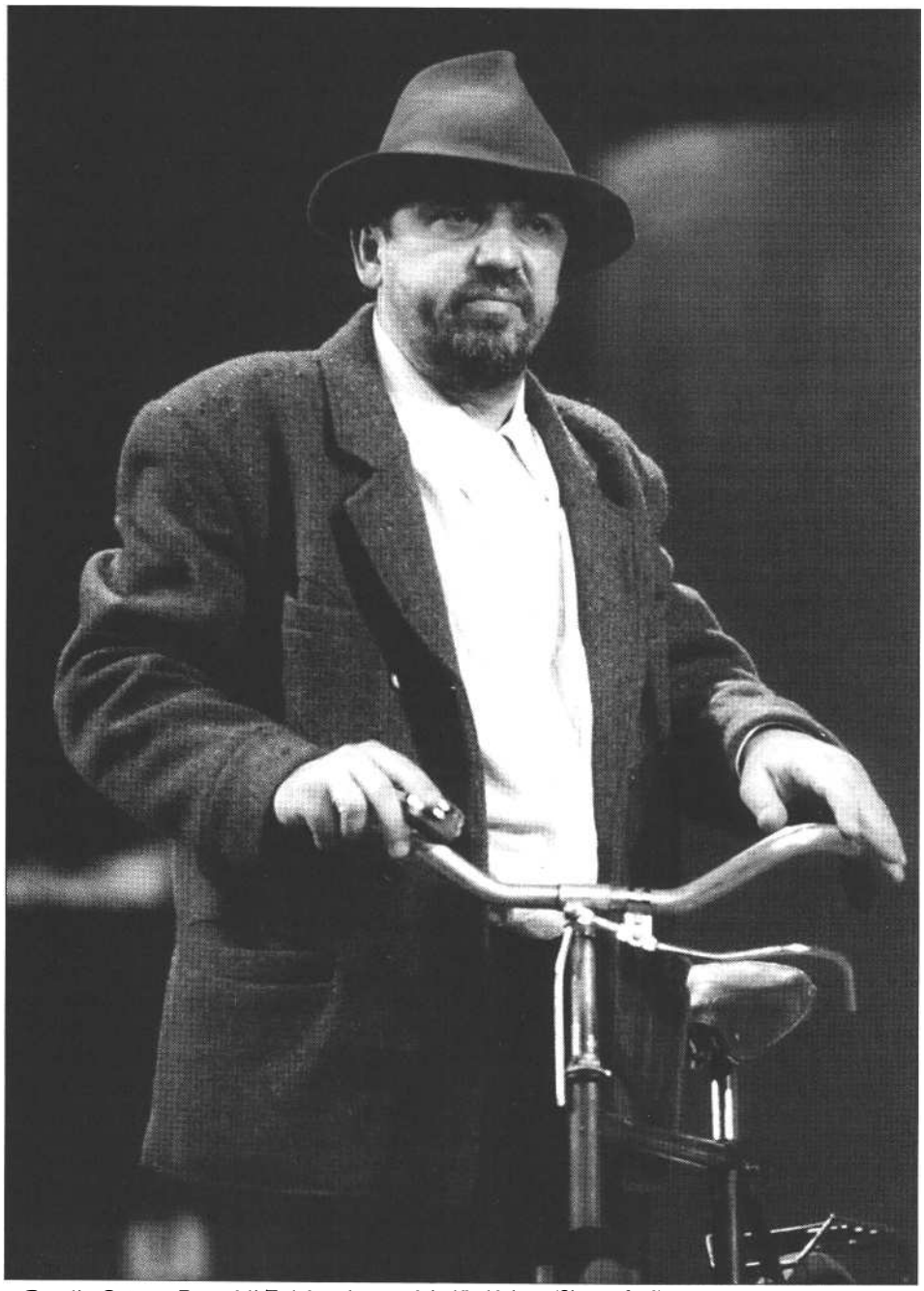
– Hogy április huszadika után lesz döntés.

– *Nehéz elhinni, hogy soha semmi mást nem mondtál...*

– Ha színésszel találkoztam, és nagyon tetszett, akkor megmondtam neki, hogy fantasztikus vagy, jó vagy, remek volt az alakításod.

– *Olyan produkció nem volt, amire azt mondtad, akármit látsz még, ezt biztosan meghívod?*

- Volt, amire magamban ezt mondtam. De Vajda Márta, a Színházi Társaság főtitkára kifejezetten figyelmeztetett, ne kövessem el azt a hibát, hogy hangosan is kijelentem: ez isteni, remek, ezt meg fogom hívni. Ugyanis abban a pillanatban „elindul", hogy kinek melyik nap jó. A fesztivál összeállításánál azonban ez nem lehet fő szempont.



Dandin György: Bezerédi Zoltán a kaposvári előadásban (Simarafotó)

– *Miről tudtad biztosan, hogy meghívod?*

– Például a Bárka *Cseresznyéskertjéről*, mert annyira kitűnőek benne a színészek. De ilyen produkció volt a Radnóti Színházban *az Erdő* és a zalaegerszegi *Az arany ára* is.

– *Ezeknél sem mondtál semmit?*

– Nem. Ezt megpróbáltam gyáván megúszni. Ráadásul előfordulhat, hogy egy előadás nagyon jó, de amikor kész a program, akkor kiderül, hogy valami miatt mégsem illeszthető a fesztiválba. A kész listához majd leülünk Vajda Mártával és Korcsmáros Györggyel, a győri színház igazgatójával. Előfordulhat, hogy két előadás között választani kell.

- *Erezted, hogy mennyire fontos a jelen-lét a színházaknak?*

– Igen, pedig a fesztiválra való jelentkezés nem kötelező.

– *Alternatív színházak, félhivatásos együttesek, bábszínházak, határon túli magyar színházak is szerepelnek a programban?*

– Nem én húztam meg a határt. A Színházi Társaság szabta meg, hogy az alternatív együttesek ne szerepeljenek. Volt egy lista, amelyen az összes magyarországi színházat felsorolták, és kijelölték, hogy kik kapjanak felkérést.

– *Mi a benyomásod azokról a produkciókról, amelyeket láttál?*

– Bármilyen furcsán hangzik is, elég jó. A színészek miatt mondom ezt. Majdnem mindegyik általam látott előadásban volt olyan alakítás, teljesítmény, színészi varázslat, amely miatt még egy nem különösebben jó produkciót is érdemes volt megnézni. A másik nagyon lényeges tapasztalat, hogy szinte mindenütt telt ház volt. Nálunk egymás előadásairól nagyon sokszor rosszat mondanak a szakmabeliek. Ugyanez Angliában jóformán elképzelhetetlen. Nyugodtan megférnek egymás mellett a különböző ízlésű produkciók. Magyarországon azt érzem, mint-ha egyik előadás a másik ellen készülne. Ez a legrosszabb tapasztalatom. Manapság már úgy szidják egymást a szakmabeliek, hogy nem is látták a szapult előadást.

- *Egy bizonyos tapasztalat birtokában nem lehet sok mindent előre sejteni? Téged sok meglepetés ért?*

– Ért meglepetés. (...)

- *Miért vagy ennyire diplomatikus? Akár tetszik, akár nem, a válogatás ítészi szerep, még ha idegenkedsz is tőle.*

– Tudomásul veszem, hogy íté-szi szerep, és abszolút idegenkedem tőle. Milyen alapon bántsak én meg embereket? Különben is vannak olyan előadások, amelyeknek helyi értéke van, de mégsem valószínű, hogy el kell hívni egy országos találkozóra.

– *Mit jelent pontosan a helyi érték?*

– Hogy nagyon jó dolog, ha azt a bizonyos darabot tisztességes előadásban bemutatják az adott város közönségének. A legszörnyűbb az egészben az, hogy bármenynyire is nem akarok megbántani senkit, a válogatásom akkor is szubjektív marad. Nyilvánvalóan az én véleményemet tükrözi, természetesen a színházak saját jelölése mellett.

– *Jónak tartod, hogy az elmúlt két év gyakorlatával ellentétben egyedül válogattál?*

– Ha azt mondom, nem tartom jónak, akkor megkérdezed, hogy miért vállaltam el. Ha viszont azt mondom, hogy jónak tartom... Nem tudom a megoldást.

– *Esetleg azt mondd, amit gondolsz.*

– Biztosan jobban örültem volna, ha nem egyedül kell utaznom.

– *Ez a győri színházon múlt. A színház jelölhetett volna több válogatót is...*

– Eredetileg másképpen volt, de így lett. Nem érdemes azzal foglalkozni, hogy mi lett volna, ha...

– *Pénz jár a válogatásért, vagy ez társadalmi munka és fene nagy megtiszteltetés?*

– Egyrészt fene nagy megtiszteltetés.

Másrészt kifizetik a benzinköltségemet. És ha jól tudom, valami „enyhe" pénzt is fogok kapni. Elmondták, akik eddig válogattak, hogy végül úgyis én leszek a szemétláda, a gonosz, a rossz. Hiszen azok, akiket nem válogattam be, nyilván azt mondják majd, hogy hülye, dilettáns, tehetségtelen vagyok.

– *Mondhatom úgy, hogy nem találtatok más palimadarat melléd?*

– Igen.

– *Azért - bármennyire moralizálásnak hangzik - ez elég szomorú.*

– Hát igen. Persze gondolj bele abba, hogy igen nehéz olyan palimadárra lelni, aki még rá is ér. A színészek azért be vannak fogva. Én például boldogan jártam volna a Tordyval, de nem volt ideje. Bizonyos előadásokat látott, azokat legalább meg tudtuk beszélni.

– *Olyan nagyon te sem értél rá. Most rendezted a* Hello, Dollyt, *nyilván a próbák ideje alatt nem néztél semmit.*

– Dehogynem, hát ne viccelj, attól, hogy kettőig próba volt, még sok mindent meg tudtam nézni.

– *Azért eléggé a végére hagytál mindent.*

– Így alakult.

– *Nem kapkodsz most nagyon?*

- Nem, pedig a színházak sok helyütt módosították a jelölést, és én ezt figyelembe vettem.

– *Az, hogy egyedül maradtál, és óhatatlanul nem látsz annyit, mint a tavalyi válogatók, nem válhat a találkozó kárára?*

– Nem. Egyrészt ki tudja, ki mennyi előadást látott, másrészt nem olyan nagy ország ez. Ha valahol valami nagyon jó létrejön, azt lehet tudni. Olyan nem fordulhatott elő, hogy egy színház jelölte valamelyik előadását, és az azért nem jön a találkozóra, mert én nem néztem meg.

– *De ha több produkciót látsz, valószínűleg találtál volna olyat, amelyet a színház nem javasolt.*

– Mint mondtam, a színházak jelöltek, és én abból válogattam. Persze úgy is lehetett volna, hogy nem a színházak javasolnak, hanem az évad összes előadása közül kell kiválasztani a meghívandókat. De akkor egy főállású embert kell fölvenni, akinek az a dolga, hogy szeptember 15. és április 20. között az összes előadást megnézi az országban.

– *Elvileg ilyen főállású emberek a kritikusok...*

– Például. De a kritikusok is a saját ízlésük szerint, szubjektív módon szelektálnak. Egyébként ők sem látnak minden előadást, ez pontosan kiderül az ő „színházi találkozójukra" készült listából, amit Kritikusok díjának hívnak.

– *Többször elmondtad, hogy el kell adni a jegyeket. Tudtommal van valami marketingcéged...*

– Nincs, van egy bt-m, ugyanolyan kényszervállalkozó vagyok, mint az értelmiség jó része. Foglalkozom marketinggel különböző cégeknél, illetve a színházakban próbálom kamatoztatni ezt a fajta tudásomat. Hiszen megfelelő marketinggel mindent el lehet adni. Sőt, ha sikerül pénzt szerezni, akkor szeretnénk, ha háromnapos konferencia csatlakozna a találkozóhoz, a színház és a marketing, a színház és a reklám, a színház és a szponzoráció témakörében. De remélem, hogy a találkozó a marketingtől függetlenül is nagyon jó lesz, reprezentálja a magyar színházat. Azt tapasztaltam, hogy Magyarországon a közönség jár színházba és szereti. Nagyon jó dolog, hogy a színház él, virul, létezik, és nem hagyja magát.

BÓTA GÁBOR

XVIII. ORSZÁGOS SZÍNHÁZI TALÁLKOZÓ GYŐR

Időpont (1999)	**Győri Nemzeti Színház** 9022 Győr, Czuczor G. u. 7.	**Bartók Béla Megyei Művelődési Központ** 9022 Győr, Czuczor G. u. 17.	**Stúdióelőadások - zsinagóga** 9025 Győr, Kossuth L. u. 5.
június 13. vasárnap	18.00 A találkozó ünnepélyes megnyitás; *Csiky Gergely Színház, Kaposvár* 19.00 Moliére: ***George Dandin***		
Június 14. hétfő	*Pécsi Nemzeti Színház* 17.00 Christopher Hampton: ***Hollywoodi mesék***	*Radnóti Színház* 22.00 Osztrovszkij: ***Erdő***	*Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza* 22.30 Faragó-Mohácsi-Mohácsi: ***Krétakör***
Június 15. kedd	*Vörösmarty Színház, Székesfehérvár* 17.00 Horváth-Selmeczi-Béres: ***A három testőr***	*Petőfi Színház, Sopron* 20.00 Hrabal: ***Sörgyári capriccio***	*Miskolci Nemzeti Színház* 18.00 és 22.30 Fassbinder: ***Petra von Kant keserű könnyei***
Június l6. szerda	*Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg* 17.00 Bereményi Géza: ***Az arany ára***	*Budapesti Kamaraszínház* 20.00 Schiller: ***Haramiák***	Pécsi Harmadik Színház 18.00 és 22.30 Werner Schwab: ***Elnöknők***
Június 17. csütörtök	*Csokonai Színház, Debrecen* 19.00 Hrabal: ***Szigorúan ellenőrzött vonatok***	*Bárka Színház* 20.00 Csehov: ***Cseresznyéskert***	*Merlin Színház* 18.00 és 22.30 Hamvai Kornél: ***Márton partjelző*** *fázik*
Június 18. péntek	*Nemzeti Színház* 19.00 Szabó Magda: ***Régimódi történet***		*A budapesti Thália és a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház* 22.30 Brecht: ***Kurázsi mama és gyermekei***
Június 19. szombat	*Katona József Színház* 11.00 ***Tyukodi pajtás*** 14.00 Bozsik Yvette: ***Kabaré*** 19.00 Egressy Zoltán: ***Portugál***	*Jászai Mari Színház, Tatabánya* 15.00 Lars Norén: ***Az éjszaka a nappal anyja***	*Komédium* 22.30 Beckett: ***Végjáték***
Június 20. vasárnap	*Győri Nemzeti Színház* 16.00 Füst Milán: *IV.* ***Henrik*** 20.00 Fesztiválzáró gála	***Vígszínház*** 16.00 Moises Kaufman: ***A nagy szemérmetlenség***	*Győri Nemzeti Színház* 11.00 Moliére: ***Scapin, avagy a nápolyi***

A **VIHAR** A **VÍGSZÍNHÁZBAN**

VIHAR-JELZÉS

Ha végre kitörne. Ha remélhetnénk. Ha végre olyan erővel, ahogy írva van, és olyan színpadon, amely enged efféle erőknek. Ha végigsöpörne egy mindennél fontosabb fergeteg, hogy egyszerre tisztítson és pusztítson, már miként ez viharok dolga volna, minden feszültséget a végsőkig fokozva, hogy a „költői meteorológia" formáját öltse mind-az, ami lelki, történelmi, metafizikai, színházi - vagyis hát emberi.

„Impossibile", hogy Strehlert idézzük, amikor Milánóban vitte színre emlékezetes *Viharát*. Lehetetlen.

Míg mi sem csábítóbb ennél a lehetetlenségnél. A *vihar* megrendezésénél tehát, amely dráma - közismerten - Shakespeare elégikusan összegző búcsújának volt formája, színpadi formája mégpedig: amikor pályája végén, de életének csak „késő délutánján" egyszerre teremtő erővé, sőt, formanyelvvé vált ez az ihlető *„ impossibile"* - ha egyszer már sem a színpad, sem a színműírás nem lehetséges többé, akkor éppen ez a lehetetlenség találja meg a maga formáját maradandóan és tanulságosan.

„Ha a viharnak csak a felét sikerül bemutatnom - folytatta Strehler, ugyanakkor, ugyanott -, az már csoda lesz."

Mert hiszen itt a félsikerhez is csodák szükségesek. Mégpedig kétszeresen is: egyfelől mint az értés és értelmezés csodája, amely számára megnyílna ez az enigmatikus, rejtőző és ezért talán leggazdagabb Shakespeare-szöveg (ne feledjük ugye: *A vihar* mégiscsak szöveg). Másfelől pedig volnának azok a csodák, amelyeket varázsban és varázslatban járatlan nézők előtt kell megjeleníteni, mégpedig pontosan: stilizációnak itt már nincs helye, a varázslat konkrétan követeli a maga szerepét a deszkákon, félre a pauperizálódó fantázia filléres kellékeivel - váljék végre közvetlen élménnyé és látvánnyá mindaz, amiben nem hinni persze Shakespeare óta minden generáció alaposan megtanult. Annyira persze mégsem tanult meg, hogy ebből a tanulságból következhetne bármi is.

„Impossibile": tehát figyelmünkre, nekirugaszkodásunkra egyedül érdemes, hihetik - joggal - radikális és fiatal színházcsinálók. Hiszen mindaz, ami színpadjainkon manapság, ugye, *„possibile"*, az mintha éppenséggel viharosan távolodna mindentől, ami színház, ami csoda, ami varázslat: pedig talán éppen ennél a lehetetlenségnél kezdődik az a birodalom, ami egyszer megint a színház szinonimájává válhatnék.

Prospero (Hegedűs D. Géza) drogmámorban

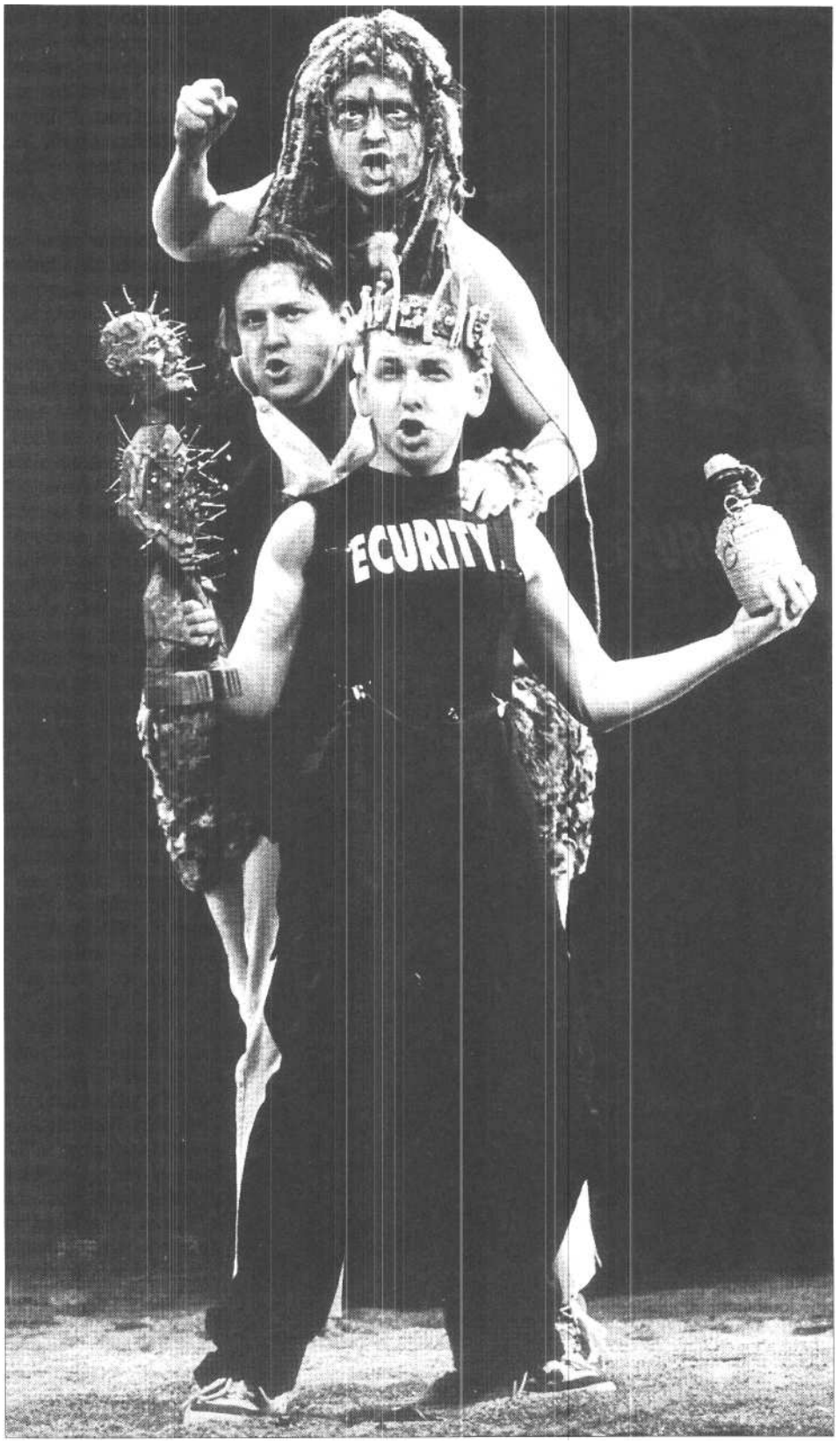
No és aligha van még egy olyan darab, amely ilyen könnyedén mozogna a lehetségesen túli birodalomban, ott tehát, ahol az *„impossibile"* csak annak volna lenyomata, ami mégiscsak *„possibile"*, mert hiszen csoda, varázslat, képzelet, illúzió (színház!) sem igen táplálkozhat másból, mint ami lehetőségünk, tapasztalatunk, élményünk volt, volna és lehet.

Alföldi pontosan tudja mindezt. Talán túlzottan is pontosan tudja, de hát erről majd később. Ezért, hogy éppen ő szembesíti ezt a tudását a maga olvasatával, A *vihar* szövegével tehát, sorról sorra és lapról lapra, hűségesen és merészen, és konvenciótlanul. Hiszen korábban tudott és mert ugyanígy *Királyt* és A *velencei kalmárt* olvasni és érteni, mégpedig konvenciótlan naivitása révén egészen másféle tudással, mint ami mindaddig egyedül *„lehetséges"* tudásnak tűnt, és az ő következetes lehetetlenségéből sokszor jelentős előadások születtek: egyszerre autentikusan merészek és radikálisan hűségesek, ez pedig több mint erény.

Mi sem kínálkozóbb tehát - gondolhatnánk nagyon is jogosan -, mint ennek a meteorológiai *„Zeitstück"* -nek alapvető és fergeteges újragondolása, és a lendület ismét csak Alföldi készséges alkotótársa lesz, mint Rácz Erzsébet és mint naiv konvenciótlansága - hogy majd, itt, most, a Szent István körúton kitör. *A vihar*. Végre.

Két meghatározó ötlet - vagy inkább: kompozicionális felismerés - lábán áll az előadás, és ez szabja meg azután a további ötletek statikáját. Az egyik: Prospero, a mindig őszbe csavarodó, mágikus pátriárka, hajlott korú sztárok jutalomjátéka, hirtelen - és Shakespeare szellemében - évtizedeket fiatalodik. A maga fénykorát - de legalábbis érett férfikorát - élő Hegedűs D. Géza rezignált energiájával, kipróbált erejével és melankolikussá súlyosodó tapasztalataival azt sugallja: ennek a világnak lesz mostan vége, mert egyáltalán nem az élet alkonyán, hanem inkább délutánján kell rádöbbenni arra, ami Prospero bölcsességében testet ölt: hogy ideje nem biológiailag járt le (akkor ugyanis minden természeti törvények dolga pusztán), hanem szellemileg és szemléletileg (akkor pedig színházban volnánk). Alföldi tehát itt is, most is mer jól olvasni, vagy legalábbis pontosan: a tizenöt éves Miranda apja ugyanis miért lenne idősebb, mondjuk, negyvenöt évesnél, akkor pedig, ugye, szellemek és hormonok még másról szólnak, mint egy egész hosszú élet terhével és őszbe csavarodva.

A másik felismerés jóval kockázatosabb és - hosszabb távon - sajnálatosabb is, mégpedig a varázslatok indítékát illetően. A csodáknak és elszabaduló képzeletvilágnak ugyanis a Szent István körúton rendkívül e világi alkalma lesz, voltaképpen ennek az egész viharnak és minden velejárójának - mégpedig egy adag heroin, a Szigetről elnevezett drogdiszkó limbusán. „Anyag" és véna kérdése az egész, meg a bejuttatásé, kész. Ha ez a dózis az ötödik felvonás végére halálosnak bizonyul is, és a hátsó utcából a színpadra beszirénázó mentőautó majd vészjóslóan viszi el a mámorával rosszul gazdálkodó drogliberális értelmi



Kaszás ***Attila (Caliban), Hajdú István (Trinculo) és Fesztbaum Béla (Stephano)***

ségit, ez a baleset mégsem válhat részévé az előadás egyébként merész logikájának, megmarad végzetes túladagolásnak, szembeszegülve Prospero és Shakespeare tudásával is, hiszen sem a varázslat indítéka, sem káprázata, sem lezárulása éppen nem biológia vagy biokémia dolga volna, hanem fantáziáé, szellemé és csodáé.

A dózis így lesz esztétikailag végzetessé, mert az *„impossibile"* értelmezését a -- lehetetlenséget egyébként joggal kísértő - rendező mégiscsak *„possibile"* végezte, ennek kö retkeztében pedig saját fantáziavilágát szorította nagyon is csodátlan keretek közé. Sajnálatosan és persze érthetően - sőt: akár még rokonszenvesen is, de mit számít szimpátia és megértés, ha egyszer A *vihar* a tét.

Mert mindaz, ami ezután következik - vagyis az előadás maga - , minden káprázatával, varázslatával és tüneményes fantasztikumával együtt elveszíti olyannyira fontos, poétikai jelentőségű idézőjeleit. Hiszen minden marad odabent, a mesterségesen kábított tudatban. Mással pedig a szöveg

természete révén nemigen lehet gazdálkodni: a meseszövés - közismerten - egyszerű, a feszült színpadi események a dráma epikumában többnyire feloldódnak, s minden epizóddal, tréfával, veszedelemmel együtt meglehetős szükségszerűséggel gördül előre a történet az egyedül lehetséges (boldog?) végkifejlet felé. Lévén a főhős mégiscsak - akárcsak az őt szolgáló, kezes demiurgosz - ontológiailag „magasabb rendű", mint ellenfelei.

Az értelmezői mozgástér így szűkül a térre magára: a színpadi térre, mely a heroinnal a diszkó teréből virtuálisan végtelenné tágul, míg szembeszökően és szándékosan marad mesterséges mégis. Az értelmezéshez, Shakespeare-hez és Prosperóhoz pedig annyi köze lesz, hogy ezen belül kaphatnak majd helyet: hol másutt? Ami azonban dramaturgiai szükségszerűségében nem jöhetett létre, az dekorativitásában döbbenetes erővel mégiscsak létrejött: megjelent, mondhatnánk, és így hozta létre azt a világot, melyet már csakis a túlstimulált tudat univerzumában kereshetünk, nem a tengereken, nem is a költői fantázia sötét vizein.

Maga a dekorativitás válik így a legfőbb dramaturgiai erővé - s ez feltétlenül Alföldi s vele a díszleteket (Kentaur), fényeket (Móray Ernő), ruhákat (Bartha Andrea), mozgást (Király Attila), videót (Tóth Zsolt) - és mindazt, ami még a totális illúziókeltés részévé válhat - alkotó csapat tehetségét dicséri, hogy hazai terekben efféle gazdag és totális víziót „varázsolhattak", úgymond, a Vígszínház sokat látott deszkáira, és szinte rábízhatták fantáziájukra a darabot magát. Csakhogy éppen ettől lett a varázslat sajnálatosan mesterségessé, míg Shakespeare-nél még egyáltalán nem volt az, és míg az ő közönsége jól tudta, hogy Ariel melyik köpenyében játszik láthatatlant, s a fiatalokat miféle gépezet emeli majd a mesebeli magasságba, és ez a tudás mégsem törte meg a varázst - Alföldinek azonban totális illúziókeltéssel kell próbálkoznia egy olyan korban, amelyben már mindenféle varázs széttörött, s ettől persze egyszerre káprázatosabb lesz a mágikusnak láttatott világ - és csillogásában is szánalmasabb, hiábavalóbb, reménytelenebb, minden pompája ellenére (és által), amolyan ezredvégi technológiai szakvásár.

Hogy Prospero szavával éljünk: „durva bűbáj".

Pedig rendkívüli erejű vizualitással formálja meg Alföldi a tereket: a mesterséges csillagfény alatt, a Szigetet körülölelő univerzum fémdobozába zárva, a virtuóz módon kezelt színpad minden adottságát vízióvá komponálva, amelynek horizontján mégiscsak ott a Sziget-sivatag, hogy a finálé előtti percekben majd hirtelen elváljon tér a térről, és egyszerre a látomás a magasba emelkedjék, hogy a lehulló, vöröses por közepette magára maradjon Prospero, míg hidraulikával és emelőkkel lefoszlik róla a varázs, s a kucorgó, de szabad Ariel eltűnik valahol, az örökre értelmét vesztett magasságban.

A képek drámai ereje dekorativitásukon túl abból a dinamizmusból is következik, ahogy a minden irányból vetülő fények, az elmozduló síkok és az ezekre vetített ábrázolatok nyomán mozgással és testekkel tölti meg Alföldi a teret. A dekorativitás így válik tehát dinamikussá, s ez olykor csaknem drámai. Itt ugyanis elmosódik test és tér határa - mint például a pazar és szellemes jelmezek test-perszíflázsainál -, bár ezzel azután el is különül a fantáziavilág hőseinek színpompás illúziója az úgynevezett való világ szereplőinek elnagyoltan mai kosztümjeitől - sajnálatosan közöttük egészen Prospero és Miranda öltözetéig, ez utóbbin már nemigen segíthet sem a nászi holmi, sem a lebegő buborékon áttűnő, gazdag meztelenség.

A Sziget mindezek talajaként előbb amolyan miniatürizált „Marlboro-country"-nak tűnik, vöröses kanyonjaival, lekoptatott és újvilágbeli szikláival - amit azután a rendező tovább-továbbformál, szellemek fanyarul ironikus asszisztenciájával (barnára festett bőrű, virtuális ágyékkötőt viselő, remek testű férfiak alakjában), hogy a tér a cselekményhez simuljon és a cselekmény a varázshoz. Ekként villannának fel annak a gondolkodásmódnak a keretei, amely nemcsak testet és mozgást, de ennek nyomán színpadot és cselekményt is egészen új értelemben határozna meg.

Csakhogy éppen ezeknek a színi invenciónak és gondolatkísérleteknek a kontrasztjaként feltűnőbbek az értelmezés feloldatlan görcsei. Mint éppenséggel a barnák ügyében. Hiszen a szörnyű Sycorax megmutatásakor éppúgy, mint Caliban egész alakjának megformálásakor, mintha szétfoszlana a prosperói szelídség varázslatosan öntudatos mosolya, hogy kivillanjon mögüle az újkorral „magára találó" európai ember modern - civilizációs - barbarizmusának öntelt vigyora, amely a másfélék mágiáját primitívnek véli, szokásaikat emberevőnek, rituáléjukat karikatúrának, antropológiai státusukat tehát nagyon is vitathatónak. Ha ez az agresszív empátiahiány érthető és értelmezhető is Shakespeare korában - bár a költő maga pontosan fogalmazta meg különvéleményét például Calibánnal, mondván, hogy Prospero a könyvei nélkül „oly buta, mint én vagyok" -, Alföldi az értelmezés rangjára emelt dekorativitás és egyszerűsített hatáskeltés érdekében úgy pillant az Európán kívüli kultúrák rekvizitumaira és szokásaira, mint ahogy a korai gyarmatosítók szerettek pillantani, s míg a természeti népek naivan emberi arcvonásai kérdésessé válnak, addig a társadalmon belül praktizáló szörnyetegek - az összeesküvők - antropológiai minőségét ugyanez az előadás nem vitatja. Ez a szemlélet pedig azért okozhat szomorú megütközést, mert az elvontságok és káprázatok között olyannyira konkrétan mutatkozik meg, mint például a - remeklő! - Kaszás Attila dialektusában, nemigen hagyva kétséget a vademberek jelenlegi hátországa felől.

Kolovratnik Krisztián (Ferdinánd), Varga Gabriella (Miranda) és Hegedűs D. Géza (Koncz Zsuzsa felvételei)

Itt pedig ismét csak a csodátlanításról van szó. Mert szétfoszlott hitünk a varázslatban, minden jelenségnek „reális" magyarázata, logikája s ekként érvénye lesz, míg az egész realitása mégsem hihető. A Sziget immár nem a horizonton túl, de mégiscsak valahol az óceánban volna, ahol különféle zabolátlan lények és lelkek tanyáznak - hanem a kék busz vonalán található, biztonsági emberek őrzik, s a varázslat mesterséges úton, de előidézhető.

Ez pedig igencsak próbára teszi a színészek játékát. Hegedűs halk bölcsességgel teremti meg saját rezignációjának gazdag légkörét, ám lélektanilag építené fel azt, ami részben történelmi-sematikus, részben misztikus-fantasztikus, tehát kétszeresen is ellentmond a pszichológiának. Könyvei ekként lesznek inkább színészi kellékei, semmint személyiségének és uralmának

hatalmas árnyképei - éppen azok a kötetek, amelyek (nemcsak tudjuk, de idézetei révén minduntalan szembesülni vagyunk kénytelenek vele) Greenaway számára *A vihar*-filmje címszereplőivé váltak. Kútvölgyi Arielje már sokkal határozottabb iróniával szemléli a pszichológiát és az ettől meghatározott emberi viszonyokat, ám az ő bölcsessége óhatatlanul csak „alkalmazott tudás" lehet, mely Prospero szolgálatán keresztül mégiscsak saját szabadságára tör: szelíd humora és erőszakos manipulációi így lesznek alárendelve a főhős szellemének - egészen azután az ő értelmét vesztett szabadulásáig.

Caliban pedig, az egykori „jó vadember" parafrázisa, a Szigeten valaha élt szellemek pajtása és legitim ura - Prospero igájában így lesz fahordóvá és Miranda reménytelen hódolójává, később vágyakozó zsarnokgyilkossá és meghunyászkodó vesztessé, ám Kaszás feledhetetlen alakítása révén a remek torzrajz inkább utal saját szemléletünk torzulásaira, semmint annak a léleknek a sajátosságaira, amelynek titkaihoz nincs kulcsunk, csak erőnk van, és hatalmunk van.

Európa, jól tudjuk, az újkortól kezdődően az efféle szigetekhez így közeledett: erővel és hatalommal. Tengeren és képzeletben egyaránt. Mint ahogy a Szigetre - a diszkóra - nyíló ajtóban is ott állnak az erőszak emberei, és ahol az elvonási tüneteibe csaknem belerokkanó elő-Miranda, Varga Gabriella ugyanúgy az erőszak - bár némi készpénzért eltűrt erőszak - áldozata lesz, mint a hajléktalan a maga kutyájával. Ebből a hagyományos sivárságból a kilépés ugyanilyen sivár, és csak a vágyódó, hontalan képzelet népesítheti be a Szigetet álomalakjaival és epizódjaival: amíg tart a kábítószer hatása, de nem tovább.

Mert különben mi más a vihar, mint puszta meteorológia'? Aki pedig tart tőle, vegyen magához esernyőt - aligha van szomorúbban önironikus kellék az előadásban, mint Prospero kopott, fekete ernyője, varázspálcája helyett.

Az esernyő törhetetlen persze, az emblematikusan ismert, várt és döntő pillanat elmarad. A varázslatot nem a melankolikus Prospero döntése töri meg, nem is nagy ívű konklúziói, hanem szervezetének működése: a biológia maga, mert hát a túladagolás nem elviselhető. Ilyen egyszerű ez itt, bizony. Ennek az egyszerűségnek pedig szörnyű ára van, mert tiszta, világos fényében minden ragyogás, a képzeletvilág és költészet varázslata és csillogása szé pen és feltartóztathatatlanul fakulni kezd. „Olyan szövetből vagyunk, mint álmaink" - mondja Prospero. Ez pedig itt és most ennyi: szerekkel provokált mámor és a döntő szót kimondó élettan.

iába jön majd a gyermek a mentőautó nyomán, hiába idézi a halhatatlan sorokat, már tudjuk -- és ebből az előadásból tudjuk -, ő is csak test. Csak biológia. Más nincs.

A vihar pedig megmarad légköri jelenségnek. Milyen sivár is ez.

NAGY ANDRÁS

Shakespeare: A ***vihar (Vígszínház)***
Fordította: Mészöly Dezső. Díszlet: Kentaur. Jelmez: Bartha Andrea. Zene: Presser Gábor. Mozgás: Király Attila. Rendezte: Alföldi Róbert.
Szereplők: Borbiczki Ferenc, Hujber Ferenc f. h., Hegedűs D. Géza, Oberfrank Pál, Kolovratnik Krisztián f. II., Vallai Péter, Csőre Gábor, Kaszás Attila, Hajdu István, Fesztbaum Béla, Gyuriska János f. II., Varga Gabriella f h., Kútvölgyi Erzsébet, Polyák Lilla f. h., Buza Tímea f. h.

SHAKESPEARE ÉS A DROG

Az elmúlt száz év története a drogos szubkultúrát három nagy hullámban sodorta össze a magaskultúrával: a század elején, a hatvanas években és a kilencvenes évek második felében. Ez utóbbi alkalommal a tudatos recycling-elven működő posztmodern találkozott a kémiával. Az ezredvég közönsége előtt egyszeriben feltárult a klasszikus műkincs gyíksavban áztatott körképe, és e pszichedelikus tabló egyik főalakjában a néző magát Shakespeare-t vélte felfedezni. Shakespeare szemlátomást a tudatmódosító szerek irányából is sokak számára megfejthetővé vált. Ez a „réteg" és a „generáció" határán téblábóló közönség szinte már össze sem kacsint - mert annyira egyértelműnek tartja, amit lát -, ha a színpadon vagy a filmvásznon a drámák felajzott hőseinek kifordult, misztikumba hajló világával szembesül. Egy csepp gondot sem okoz számára, hogy *a Macbeth* negyedik felvonásának barlangjába helyezze magát, ahol a kimondhatatlanon munkálkodó boszorkányok varázsüstjéből rémületes víziók párolognak elő, és szinte otthonosan érzi magát az olyan hírek között, mint hogy Birnam felől megindult az erdő. Nem jön zavarba, amikor Mercutio pár percre eltéved saját gondolatai között, és ahelyett, hogy eredeti szándéka szerint Romeót próbálná rábeszélni a Capulet-bálra, hosszas, ám gyakorlatilag teljesen összefüggéstelen elméletet állít fel Mab királyné fonák üzelmeiről. Mi több, e néző szilárd alapokat tulajdonít Brabantio atyai aggodalmának, miszerint a velencei mór bájitalok révén csábította el az ifjú Desdemonát, és mély, nosztalgikus megértéssel tekint Zubolyra, aki abban a különös helyzetben találja magát, hogy nyaktól fölfelé szamárrá változott, miközben egy tündérkirálynővel flörtöl. „Forralt bor kell neked kenderkötélből" - javasolja Cade *a VI.* Henrikben, és bizonyos lehet benne, hogy az értő publikum meg is fontolja a tanácsát. Shakespeare tehát ma is aktuális. Hamlet transzcendentális dilemmája a tinédzser-partik mindennapos témájává vált. „Kis életünk álomba van kerítve"- mondja Prospero, és monológját a drogkultúra alapszövegének tekintik, nyilván nem ok nélkül. Mert a zseni, a drogos és az őrült sok mindenben hasonlítanak egymásra. Főként abban, hogy sosem tesznek igazi erőfeszítést, hogy létrehozzanak., megfogalmazzanak valamit. Egyszerűen regisztrálnak: lejegyzik azt, ami éppen előttük van. Azután már a puszta véletlenen múlik, hogy ezt a jelenséget mikor nevezik zseniálisnak, és mikor betegesnek: „Sápadtan, mint az ünge, térd-vacogva, / S oly szánalomra méltó egy alak, / Mintha pokolból futna egyenest / Szörnyűt beszélni..."

LISZKA TAMÁS

Forrás: Drug Reform Coordination Network

Shakespeare-ciklus a Vígszínházban:

A Vígszínház az 1999/2000. évadban a hagyományos bérleteken kívül Shakespeare-bérletet hirdet

Ahogy tetszik — A vihar

Vízkereszt, vagy amit akartok — Sok hűhó semmiért

A bérlet ára: 1600–2700 Ft
További információt a Vígszínház szervezési osztálya ad: 1136 Budapest, Pannónia u. 8. Tel.: 329–3921, 329–3920

A VIHAR KOLOZSVÁRON

SZEMFÉNYVESZTŐK

Még nem a vihart, egyelőre a tüzet éleszti Prospero. A színpad közepén áll, egészen elöl, lehajol, és kis tüzet rak. Nyugodtan guggol, a semmibe néz. Szembenéz a közönséggel. Grieg: *Peer Gynt*, Vihar-tétel. Es a vihar feltámad. Prospero mögött, a színpad közepén, egy háromszor három méteres üvegkockában, a hullámokban, füstben meztelen alakok, mögöttük a király és kísérete barokkvörös és flamandvörös ruhákban (díszlet: Vittorio Holtier, jelmez: Georgeta Cara). Az üvegkocka a süllyedő hajó. A kockában levők majdnem mozdulatlanok: a kép leginkább festményhez hasonlít. („Képzőművésznek indultam" - mondja egy '92-es interjúban Dragoş Galgoțiu, *A vihar* rendezője.)

Két világ áll szemben. Alonso, a király kíséretével: történeti ruhákban, talpig vörös pompában, talpig királyként. Robusztus, mint egy hatalmas festmény. Zárt térben, az üvegkockában jelennek meg, ez a hajójuk, koporsójuk, életük. Zárt történelemben, nápolyi királyként. E vörös tömeg mögött (az üvegkockán belül) ott egy életfa: lombkoronája neoncsövekből áll, törzse drót, gyökere meg egyáltalán nincs. A gyökér nélküli, élettelen életfa. Az életfa: szemfényvesztés. A másik világ a Prosperóé (Csíky András), valami zöldes lódenben, alatta zakó, a cipője rózsaszín. A tűz mellett guggol: nyílt térben, határok nélküli, deszkából ácsolt színpadon. Prospero ruhája, rózsaszín cipője: időn kívüli, meghatározhatatlan korú, eredetű, jellegű. Nyílt tér, amelyről nem tudni, hol van, mikor van. Időtlennek lenni, kívül lenni persze nem olyan látványos, sőt, egyáltalán nem látványos, ahogy Miranda (Kali Andrea) sem az: rózsaszín egyenes ruhát és rózsaszín lódent visel. Ariel (Dimény Áron) pedig: mezítláb, rózsaszín pamutnadrágban, szürke pulóverben, kinyúlt, mintás, leginkább rózsaszín kardigánban. Nagy, '50-es évekbeli rádiót hoz, benne zenét. A zenét Prospero halkítja majd le, amikor elmagyarázza Arielnek feladatát. Es Caliban (Bogdán Zsolt): szakállas, agyonnyűtt frottír fürdőköpeny-ben, koszos nadrágban, koszos kézzel, arccal, lábbal. Mezítláb, mint Ariel.

Ahogy Prospero rendeli, Ferdinánd egymaga vetődik partra. Ő is az üvegkockából lép ki Prospero szigetére, ő is talpig vörösben van, mert ez a királyi egyenruha. Mirandát meglátva, őmiatta lép ki a zárt térből. Ferdinánd elkezd átöltözni. Ferdinánd kilép a zárt világból, hogy megtalálja társát Mirandában. Őneki hosszú utat kell bejárnia, hogy jó szigetlakó váljék belőle. Fokozatosan megválik a vörös királyi egyenruha darabjaitól, mígnem Prospero áldását adja rájuk, és megajándékozza Ferdinándot egy színjátékkal, amelyet tündéreivel játszat el. Ferdinánd ekkor már teljesen meztelen: fürdőkádból nézi végig a tündérek játékát (a színpad közepén négyszögletes deszkakád, belőle szép férfitest emelkedik ki, Ferdinánd nyitja fel a kádat, és lép ki a gőzből). Hatházi András Ferdinándja férfivá érik. Ferdinánd a színjáték után felveszi Prospero szigetének kortalan egyenruháját. Megtörtént a beavatás, kész az új emberpár.

A kannibálok

A király (Alonso - Nagy Dezső) és kísérete mindvégig együtt van, senki sem szakad le közülük, legfeljebb néhányan elalszanak a színen. Az immár partra vetődött flamandvörös sereg állóképben jelenik meg, és mindvégig így is marad. Pózok, kimerevített gesztusok, egy zászlós profilja, egy kivont kard. Lenyűgöző, élettelen festmények. Élettelen teatralitás. Kiléptek történelmi idejükből és terükből, eljöttek Tuniszból, és mennének Nápolyba. Itt állnak Prospero szigetén, a nem tudni hol és mikor-ban, ahová behozzák pózaikat, ruháikat és hatalmi harcukat. Es nem történik velük semmi. Ezzel a vörös embertömeggel végül is nem történik semmi. Hiába jön el a nagy szembesítés pillanata, Ariel hiába olvassa fejükre egy bibliai próféta hangján bűneiket, mindenkiét külön-külön, a szembesítésnek nincs következménye.

Prospero a nagy szembesítés, leleplezés pillanatára terített asztalt, bőségszarut rendel eléjük. De miféle terített asztal ez? A felkínált táplálék nem más, mint Ariel kamaszos, törékeny teste. Ariel kinyújott karral, mint valami keresztre feszített félmeztelen áldozat áll a színpad közepén, az ő teste a csodás eledel, a „vegyétek és egyétek" mintájára. A keresztre feszítés mítosza: hiszen Ariel Prospero küldötte, a közvetítő. Mindaddig hallgat, amíg valaki bele nem mar a testébe. Mert ez a vörös tömeg mintha kannibálokból állna, akik fel akarják falni Arielt. Es akkor szólal meg, mondván: „Azért jöttem, hogy emlékezzetek." A kannibálok teátrálisan ámuldozva hallgatják. Később előkerül a Kormányos (Venczel Péter), aki elmondja (avagy újramondja), hogy mi is történt valójában, hogyan menekültek meg a viharból. A Kormányos természetesen vörös egyenruhát visel, és mondókáját különböző olasz operák dallamára adja elő.

A tömeg középpontja a tenor Kormányos, őt körülveszi a még mindig ámuldozó vörös tömeg (jelen van az új emberpár is), valamennyien csatlakoznak a tenorhoz, és örömmámorban úszva, a „vincero, vincero" ária dallamára boldogan, könnyes szemmel eldalolják csodálatos megmenekülésük történetét. Tökéletes happy ending. Senki sem emlékszik már itt a bűneire. A legforróbb pillanatban előkerül egy riporter is. Ki más lehetne, mint Ariel, aki teljesíti feladatait, előveszi ódivatú fényképezőgépét és vakuját, és megörökíti a boldog, önfeledt tömeget. A happy end a (szappan)operák stílusában megtörtént.

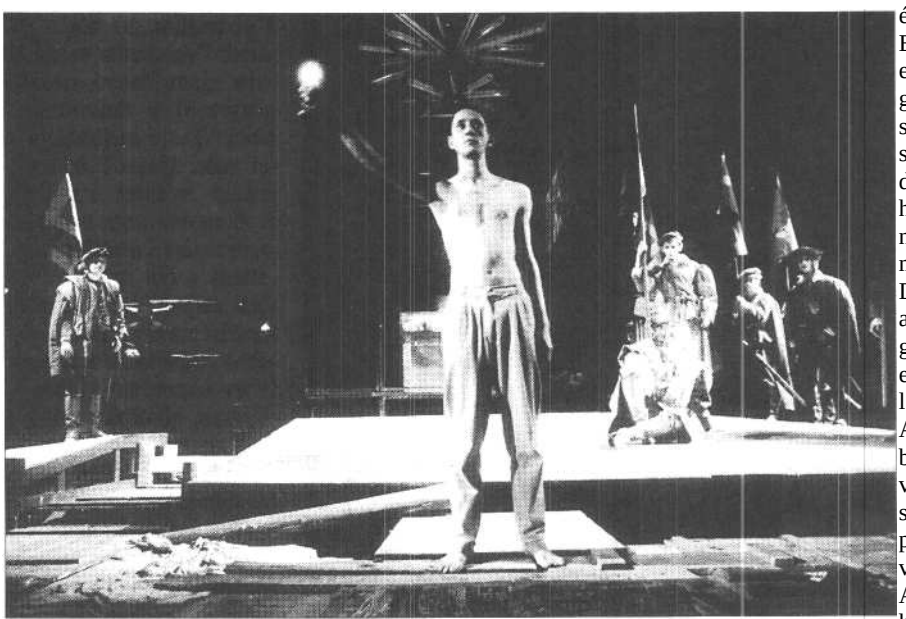
Caliban és a Calibánok

Kik ezek, kikből áll ez a vörös tömeg? És miben hasonlítanak Calibánra? Hogyan lehet egymás mellé tenni ezt a pompás vörös tömeget az ő történelmi idejével és Calibánt, Prospero szigetének egyetlen őslakosát, a szörnyet vagy dögöt, vagy valami egyéb halszagú állatfajtát? Caliban nem emberi lény, hanem boszorkány szülötte. Szolga, alattvaló, kezdetben a Prosperóé, majd átpártol Stephanóhoz, ehhez a részeges Bacchushoz. Bogdán Zsolt Calibánja fizikai lény, testi szükségletei vannak, eszik, iszik (de még mennyire! főleg, amikor megismeri a „nem földi italt", a bort, amit Stephano ad neki), és benépesítené a szigetet kis Calibánokkal Miranda közre-működésével (ohó! tehát Caliban férfi, és férfiúi szükségletei vannak). Es vonakodik Prospero parancsainak engedelmeskedni, nem érdekli Prospero tudása, tudománya, megy az ösztönei után. Tehát ösztönlény, és ösztönei azt súgják, hogy jobb a bor tulajdonosát, Bacchus-Stephanót szolgálni. Prosperónak, aki már mindenkit „elintézett" (szembesítette a bűnösöket bűneikkel), a pártütő Calibánt kell még elintéznie. Caliban a színpad szélén ül, mogorva arckifejezéssel néz a semmibe (a közönségre), és tudja, hogy róla van szó, most ő kerül sorra. Dacol. Prospero ráteszi a kezét Caliban vállára (majdnem ugyanazzal a kicsit feddő, mégis jóindulatú, megbocsátó mozdulattal, amivel Csíky András Prosperója az egész világhoz hozzányúl). Caliban lassan leveszi ezt a kezet a válláról, közben mintha uralkodna magán, hogy ne üssön, hanem csak elutasítson. Leveszi Prospero kezét a válláról, sarkon fordul, és ott hagyja. Prospero Caliban fölött nem győz: a fizikai világ (a test) nem adja meg magát. Caliban,

ez a virilis férfi magára hagyja az egyre fáradtabb Prosperót. Prosperónak Calibánon nem sikerül uralkodnia. Caliban kicsúszik a kezéből, és Prospero már nem nyúl utána, hogy bizonyítsa erejét.

Tükör által

A színpadon új hármas alakul lassan: előbb Caliban és Trinculo, majd Stephano találkozása. A rendező, Dragoş Galgoțiu fontos szerepet tulajdonít ennek a hármasnak, elsősorban Trinculónak. A három figura találkozásakor Ariel hátul van, az üvegkockában, és mindhárom szereplő tükörképe, groteszk változata: előbb Calibánnak, majd Trinculónak, végül Stephanónak öltözik, imitálja a mozdulataikat, arckifejezésüket. Hárman háromféleképp reagálnak rá. Caliban legyint, mert ő eleve semmit nem vesz komolyan (Prosperót sem), tudja, hogy a sziget tele van tündérekkel, szellemekkel. Ot nem érdekli a tükörkép. Stephano (Boér Ferenc) egy flaska borral jön (a „milyen jó a habos sütemény" dallamára beszél magában), látomását a részegség számlájára írja. Trinculo (Bíró József) nem is-meri a szigetet, hiszen éppen most vetette őt is a hajótörés e sziget partjára, nem tud a szellemek és tükörképek létezéséről, így beszélni kezd saját tükörképéhez. Meg-indul a párbeszéd, Ariel kilép tükörkép szerepéből, és csípőre tett kézzel hallgatja Trinculót. Lassan helyet cserélnek: Ariel kilépett szerepéből, aztán az üvegkockából, ahova Trinculo lép be. Trinculo mintha újrajátszaná megmenekülésének történetét, úszik, lebeg Mozart zenéjére. Később el is meséli Stephanónak: „Kiúsztam, mint egy kácsa" - mondja. Trinculo és mása, Ariel úgy cserél helyet ebben a jelenetben, mint Ferdinánd és Miranda, amikor egymásra találnak. Trinculo az, aki valami gyermeki áhítattal, csodálattal néz erre a világra, és keresi a párbeszédet a (néma) Ariellel. Trinculónak, aki beszédbe elegyedett ezzel a világgal, innentől saját története van. Átöltözik: vörös ruhája ugyanolyan mocskos lesz, mint a Calibáné.



Ariel: Dimény Áron (Makara Lehel felvétele)

Abban a jelenetben, amikor Trinculo bebújik az eső elől Caliban alá, és így talál rájuk Stephano, a két színész fergeteges négylábú szörnyet alakít. Az egyik a kezére támaszkodik, a másik alulról átfogja és csüng rajta, majd megfordulnak, és beszélgetnek Stephanóval: négy kezű és lábú, kétfejű gombolyag.

Stephano Trinculónak tulajdonítja (a láthatatlan) Ariel szavait, emiatt megveri és elkergeti. Trinculo úgy jön vissza a színpadra, mint a megvert kutya, vérző tenyerét sírva mutatja - magának, a közönségnek. Tenyere vérzik: a vérvörös a királyi egyenruha színe. A naiv, nyitott, derűs, ártatlan, játékos ember története: az áldozaté. Azé az áldozaté, aki mégiscsak a történeten belül van, hiszen a királyhoz tartozik, viseli az ő egyenruháját, igaz, most már éppolyan mocskosan, mint Caliban.

Es Prospero? Mindenki a színen van, a happy end éppenhogy megtörtént (nyíltszíni taps üdvözli a boldog feloldozást), Prospero hajlékába invitál minden jelenlévőt, hogy elmondja történetét, kalandjait. Prospero története azonban senkit sem érdekel. Alonso sem mondja azt, amit a drámában mondania kellene, hogy kíváncsian várja Prospero történetét. Nem várja kíváncsian, sem ő, sem más. Mindenki, a vörös tömeg, a király, a kísérete, Gonzalo (igen, Gonzalo is, a jó öreg barát), Caliban, mindenki hátat fordít és kimegy. (Miranda és Ferdinánd háttal áll Prosperónak, egymással vannak elfoglalva.) Prosperóra senki sem kíváncsi. Ezért nem történik a királlyal és kíséretével semmi. Megelégszenek a happy enddel, a látszattal, teatralitással, szemfényvesztéssel. Az épp elegendő magyarázat a történtekre. Hogy itt valami többről is szó volna? Hogy esetleg Prospero mást is akart volna, mint valami tréfát, ami alól aztán feloldozza őket? Az a világ, amely partot ért itt, Prospero szigetén, hátra arc!, visszamegy ugyanoda, ahonnan jött. Ugyabban a vadonatúj vörös ruhában, ugyanabba a történetbe, ugyanabba a tanulság nélküli történelembe. Mintha őket nem lehetne megleckéztetni, és velük együtt a történelmet sem. Vagy a történetiséget. Semminek sincs tanulsága. „Jót mulattunk", mondják majd unokáiknak. „Jó kis tréfát űzött velünk Prospero bácsi." (Még talán Calibánt is elviszi valaki Nápolyba, hogy ott majd formalinban mutogassák, mint e kirándulás tárgyi bizonyítékát.) Es amit Ariel prófétált, szónokolt nekik? Azzal mi lesz? Mi lesz az emlékezettel? Semmi. Hogy itt bármi is történt volna velük, a kannibálokkal: szemfényvesztés. Pontosan úgy szemfényvesztés, mint a vihar és az elsüllyedt hajó, és az életfa, és a happy end. Prosperónak nincs közönsége a mondanivalójához. Az a közönség, amelyet iderendelt, a szigetére, nem kíváncsi rá. Marad az epilógus: miután színpadi közönsége magára hagyta, odafordul, ahhoz a közönséghez, amely a széksorokban ül. Ahhoz a közönséghez fordul most, amely kezdetben a semmi volt, nem volt jelen számára, és amelyről tudomást sem vett, hiszen a színpadon csinált magának közönséget. Mintha kínjában keresne most mégis valami közönséget, mert azok ott nem kíváncsiak rá. Prospero, aki mindeddig könnyed mozdulatokkal igazgatta világát és szigetállamát, nem tud semmit kezdeni azzal, amit történelemnek hívunk. Sem annak szereplőivel. Csődöt mond. Érdektelen, le van írva. Felesleges. Calibánon sem tud uralkodni. Saját alkotása, az új emberpár, már tőle független lény. A világ kicsúszott a keze közül. „Tetszés volt célom" - mondja Prospero megmaradt közönségének, mintha mentegetőzne. Mintha bocsánatot kérne amiatt, hogy istent akart játszani, übermenschkedett, és ez nem sikerült.

Es itt a vég: Prospero epilógusát mennydörgés zárja. Prospero öszszerogy, mintha villám sújtaná. Milyen mennydörgés? Egy újabb viharé? De akkor ez már nem szemfényvesztés. Ez már igazi büntetés.

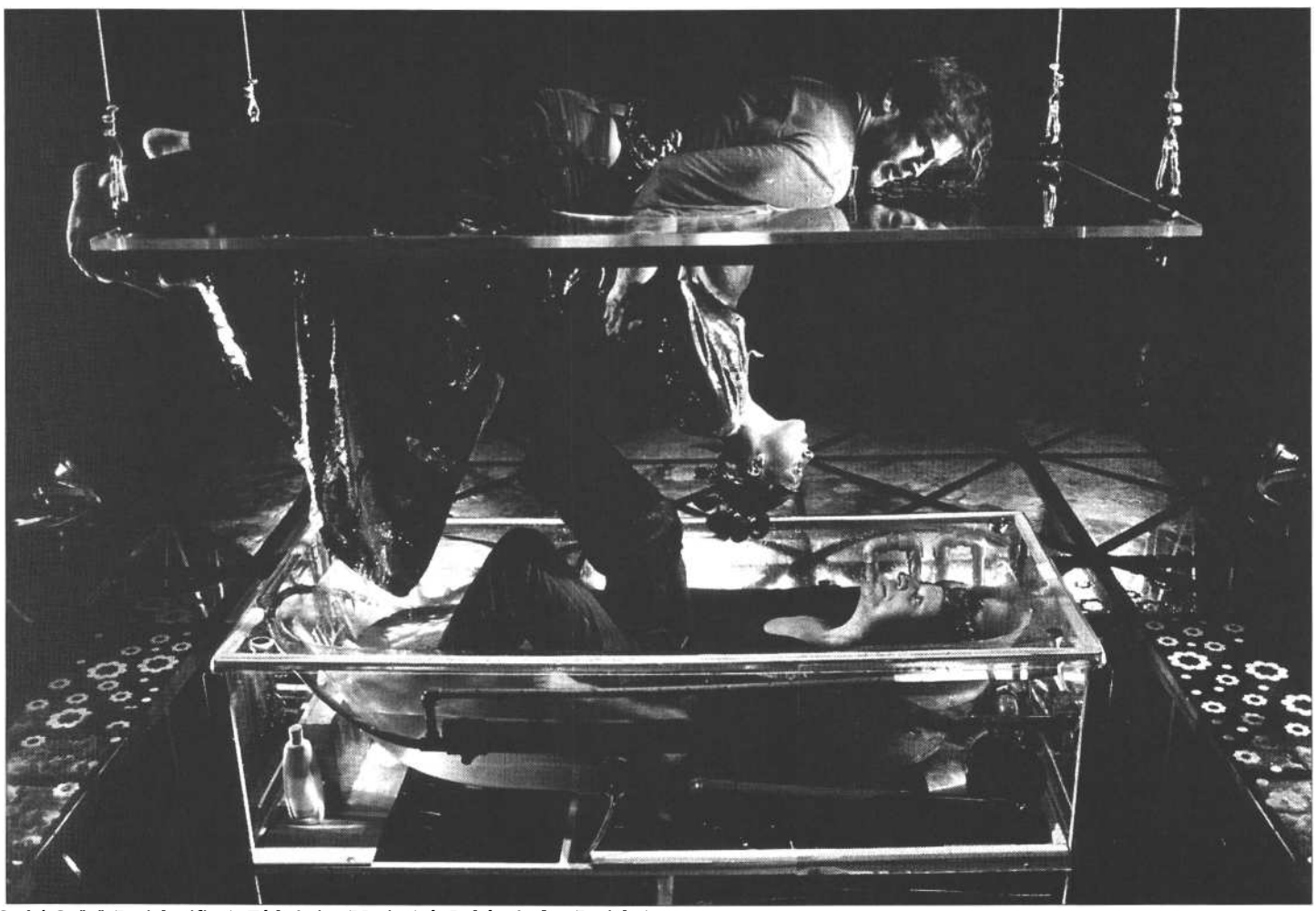
De akkor kit bíz meg az alkotó, Dragoş Galgoțiu azzal, hogy az emlékezet hordozója legyen? Talán Arielt? Ariel visszakapja szabadságát, de mi lesz vele? „Tied a mindenség" - mondja neki Prospero, és Arielnek tovább nincs története. Akkor ki az emlékezet hordozója? Talán a közönség, amelyet Prospero mégiscsak tudomásul vesz, mert nem marad neki más hátra. Az a közönség, amely azok helyett van, akik nem voltak rá kíváncsiak. A közönség, amely következtet. A színház, amely emlékezik.

TOMPA ANDREA

Shakespeare:** A **vihar
(Kolozsvári Magyar Színház)
Fordította: Mészöly Dezső. Díszlet: Vittorio Holtier. Jelmez: Georgeta Cara. Dramaturg: Visky András. Rendező: Dragoş Galgoțiu. Szereplők: Nagy Dezső, Kardos M. Róbert, Csíky András, Salat Lehel, Hatházi András, Senkálszky Endre, Orbán Attila, Keresztes Attila, Bogdán Zsolt, Bíró József, Boér Ferenc, Kali Andrea, Dimény Áron, Kántor Melinda, Gajzágó Zsuzsa, Csutak Réka, Venczel Péter.

PERICLES A KAMRÁBAN

Az aranyhal álma



Szabó Győző ***(Pericles ifjan), Tóth Anita (Marina) és Lukáts Andor (Pericles)***
(Koncz Zsuzsa felvétele)

Csodák esnek meg a Kamra Periclésében. Másfél órányi villódzó ötletzuhatag az előadás, amely próbára teszi szinte valamennyi érzékszervünket. Zsótér totális színházat csinál, amelyben egyszerre veszi bonckés alá a szöveget, a színészek játékát, mozgását, az emberi beszédet, a hangzást, az akusztikai világot, a látványt s a Shakespeare-játszás kultúrtörténetét. Amfiteátrumszerűen, körbe-körbe üldögélünk, karnyújtásnyira tőlünk, piciny, áttetsző műanyagból formázott emelvényen zajlik a játék - egy kádnyi zubogó vízben. A plexitengerből kiemelkedő, csövekkel, csapokkal és elektromos szerkentyűkkel körülvett plexikád sajkaként ring a tengeren, ám a vihar a kádban keletkezik, nagyjából úgy, mint a kereskedelmi tévécsatornákon reklámozott hidromasszázskádakban. Lehet, hogy Zsótért Géher István Shakespeare-olvasókönyve is megihlette, amikor a darabbeli tengeri világot egy átlátszó plexikádba képzelte el: „Zuborog a Földközi-tenger, mint egyetlen óriási mosógép" - idézi Géher Pericles-tanulmányát *a* műsorfüzet.

Hogy kerülnek Shakespeare tengeri vándorai Zsótér zubogó plexikádjába - az itt a kérdés. Át lehet-e telepíteni Tyrus hercegének udvarát egy hangsúlyozottan művi - műanyag - térbe? Miért is ne, mondhatná a rendező, hiszen a játékot szervező alapmetaforát a szövegből olvasta ki. *A Pericles* kalandos cselekménye ugyanis váltakozó helyszíneken, ám nagyobbrészt a tengeren vagy a tengerparton játszódik, a zord hullámokból fogják ki példának okáért a darabbeli halászok a víz szeszélyeire bízott királylányt. Ám Zsótér nemcsak rálelt a tengermetafora vizuális egyetemességére, hanem leleményesen és abszolút színházszerűen ki is aknázta a benne rejlő lehetőségeket. A plexiből ácsolt alkalmi színpad virtuális és jelentésteli színházi térként funkcionál: megjeleníti magát a tengert, de az alatta kékesen villódzó áttetsző állványzat láthatóvá teszi a mélytengeri világot is, amelyben emberi lények mozognak, felbukkanásra várva, míg a felszínen zakatoló-zubogó plexikád egyszerre működik lélekvesztő bárkaként, koporsóként és az átváltozás, az átalakulás, a megtisztulás mitikus helyszíneként. Minden hangsúlyozottan művi Zsótér előadásában: Lukáts Andor vörös ruhás Periclése dramaturgiailag hangsúlyos helyen megnyom egy gombot a masinán, beindítja a vízforgatót, s máris vihar keletkezik a kádban. A primeren ironikus jelentéssík mellett van Zsótér víziójának egy metafizikai olvasata: semmi nem az ebben a világban, aminek látszik, a tenger nem tenger, a király nem király, s az emberi érzelmek sem azok, aminek mondják őket. A jelentés eltávolodik a jeltől, a nevek, megnevezések kultúrhistóriailag rögzült alakzatai megkérdőjeleződnek. De ugyanígy problematikussá válhat a civilizáció évezredei

alatt kialakult emberi beszéd és mozgás is: a száguldó történet egy pontján a királygyilkosságra készülő Leonint játszó Takátsy Péter összegörnyedve, kifacsart tagokkal, éneklő fejhangon kezdi mondani szövegét, mintha nem is emberi hangon szólalna meg, hanem valamiféle gép szólalna meg az ő hangján.

A színpad közepére állított fürdőkád fölé megint csak dramaturgiailag hangsúlyos pillanatokban hatalmas plexifödelet engednek. A tábla közepére kör alakú lyukat vágtak: akrobatikus ügyességgel mozognak, siklanak át rajta a szereplők. A mozgó szerkezettel egy-egy szereplő kiszállhat a habokból, vagy fölemelkedhet a háborgó víz síkja fölé. S akkor még nem beszéltünk magáról a vízről, amely köztudomásúlag az őselemek egyike, az élet, a létezés forrása, az élővilág létrejöttének galvanizálója. Zsótér *a Pericles* tengervíziójának megfelelően módszeresen megfürdeti a szereplőket: a kádból kiömlő víz szétfolyik a plexi-aljzaton, miközben jelenetről jelenetre zajlik a születés, nemzés, halál, születés örökös körforgása. Irónia és metafizika határáig utaztatják a nézőt az előadás vizuálisan is frivol képei; a magányos szirtként kiemelkedő kád köré, az aljzatra apró habfoltkarikákat rajzoltak, amelyek a lakótelepi fehér „kórházi" csempék népi tapétadekorációit idézik.

A rendező Zsótér mellett nem igazán a színészek, sokkal inkább a díszlet- és a jelmeztervek készítői az előadás főszereplői. Benedek Mari pazar és gyönyörű, poétikus és jelentéssel teli ruhákba csomagolta a csuromvizessé áztatott játékosokat. Különösen a több női szerepet (Marina, Pericles lánya, Thaisa stb.) egy alakban megformáló Tóth Anita kosztümjei mutatják, hogy mennyi tervezői lelemény kellett e remekbe szabott ruhák elkészítéséhez. Áprily Lajos fordításában így beszél Pericles a megtalált király-lányról s anyjáról: „Lányt szült nekem, ki - istennő - ma is / Ezüstruhádat viseli..." Tóth Anita Mannája nem ezüst-, hanem arany-pikkelyes sellőként kel ki a kádból, hajkoronájának, arcának csillogó aranyflitterei, fémesen fénylő rubinajkai úgy ragyognak, mintha nem is e világi lény lenne, s mintha az imént nem is vízből szállt volna ki. Karcsú aranyhalként siklik, a víz lepereg róla, s a rafinált, fémesen csillogó öltözék hibátlanul őrzi alakja szoborszerűségét. Másokat vízi ragadozónak, uszonyos mélytengeri őslénynek vagy ufonautának öltöztetett a jelmeztervező, míg Szirtes Ági mondén, hosszú szipkás kupleros madámja fekete szivacsgombócként úgy gurul be a színre, hogy az egész ember másból sem áll, csak hatalmas keblekből és tomporból. A színpadképet, Zsótér koncepcióját kreatívan szolgálva, Ambrus Mária tervezte. A játékot uraló, üvegszerűen áttetsző kiemelt tér, a csövekkel behálózott, motoros szerkezetekkel meghajtott, középre helyezett plexikád kétségkívül meghökkentő tervezői ötlet, ám az előadásban működőképesnek és funkcionálisnak bizonyul. A shakespeare-i játékok tere - mint erre Peter Brook figyelmeztet - eredendően üres tér volt. „Ez az új színházi forma egy dobogón alapult... és ezen a dobogón szabadon jöhettek-mehettek a képek. Díszlet nem lévén, elég volt, hogy valaki kijelentse: »Most egy erdőben vagyunk«, és az emberek máris egy erdőben érezték magukat, és ha a következő másodpercben azt mondta: »Már nem vagyunk az erdőben«, az erdő azonmód eltűnt. Ez a technika gyorsabb még a filmes montírozásnál is..." (SZÍNHÁZ, 1999. március) Mindezzel csak azt szeretném bizonyítani, hogy Zsótér *Pericles*-víziója egyáltalán nem shakespeare-ietlen, bár kétségkívül radikális.

De ugyanilyen radikalizmussal nyúlt a rendező az egyébként kevéssé ismert és a szerző személyét tekintve sokáig bizonytalan eredetűnek vélt dráma szövegéhez: Áprily Lajos nyelvi szépségekben bővelkedő fordítása helyett Lőrinczi (Lehr) Zsigmond múlt századi, ám szabatosnak tetsző és ma is eleven fordítását vette kézbe, s Ungár Juli dramaturgiai segédletével feszes szövegkönyvet szerkesztett. (Az előadásban Áprily fordította mondatok is elhangzanak, de ez már egy másik történet.) Zsótér, mondhatni, ideális nyersanyagra lelt *a* Periclésben: mivel a néző képzeletét nem béklyózzák a klasszikus mű sokszor látott-hallott mondatai vagy jelenetei, szabadon „garázdálkodhatott" a szövegben, anélkül, hogy ezzel bárki haragját kivívná. Alapvetően a narratív betétektől szabadította meg a drámát, szerepeket vont össze (a meghúzott prológot például a darabbeli Gower helyett maga az agg, tengeri sírjából kikelő Pericles király mondja, innen kezdve a történet: az ő története), s elvégzett egy kényes dramaturgiai műtétet. Mivel a Pericles apa s lánya vérfertőző kapcsolatáról mond példázatot, Zsótér a darabzáró keretjátékot azon a ponton szakítja meg, ahol a bűnös viszonyba bocsátkozó király újra megtalált lányában felismeri gyermekágyban meghalt hitvesét, s őt csókolva - a két nő eggyé olvadása révén -- újraéli anya s lánya szerelmét. Az „Érintve ajkát, óh hadd olvadok szét., / Hogy elenyésszem" vallomását elsuttogó király egyszerre szembesül az elmúlással és az érzékiség hatalmával: élet és halál mezsgyéjén állva a létezés maga is relativizálódik. Lukáts Andor méltósággal és megrendülten, ugyanakkor kívülálló távolságtartással tudósít erről az ambivalens érzésről. Sokat tud és sokat látott; kiégett-cinikus is lehetne, de nem az. Tóth Anita érzékenyen és álmodóan játssza végig nőalakjai sorát, játékbeli szerepe szerint hagyja, hogy átnyalábolva rakosgassák, mint egy szent, mitikus testet. Szabó Győző robusztus és erős ifjú Pericles. A többi szereplő - a Dionyzát és a Kerítőnőt játszó Szirtes Ági, a főiskolás Kocsis Gergely (Cleon), Rajkai Zoltán (Helicanus stb.), Takátsy Péter (Thaliard, gyilkos, kerítő) és a vendég dr. Thuróczy Szabolcs (hal, matróz) - jelenlétéről nemigen lehet mást mondani, mint hogy akrobatikus ügyességgel és eleganciával járulnak hozzá egy mérnökien megszerkesztett színpadi gépezet működtetéséhez.

Gondolatgazdag, sziporkázó ötletekkel tűzdelt és nézőt próbáló feladvány Zsótér Periclése. A játék finom érzékisége, vizuális ereje és szcenikai szuggesztivitása olykor már-már elhomályosítja az előadás szellemi arcélét. Percről percre, újra meg újra az érzékszerveinket mozgósítja ez a roppant eredeti produkció, olyannyira, hogy alig tudunk figyelni a szövegre, a történetmondás mikéntjére: a textust zárójelbe teszi a kontextus. Legjobb pillanataiban színtiszta lírává, szürreáliák vizuális költészetévé emelődik e játék. Látszólag kiszakad az időből, s elvont-általános világképet rajzol, végül persze mégiscsak a kor foglalatját mintázva. Nagyjából azt, amelyben „Nem föld a föld. / Nem szám a szám. / Nem betű a betű. / Nem mondat a mondat." (Pilinszky)

KOVÁCS DEZSŐ

Shakespeare: Tyrus hercege
(Pericles parája) (Kamra)
Fordította: Lőrinczi (Lehr) Zsigmond.
Díszlet: Ambrus Mária m. v. Jelmez: Benedek Mari m. v. Dramaturg: Ungár Juli. Zene: Vajdai Vilmos. Fény: Pető József. Asszisztens: Tóth Judit. Rendező: Zsótér Sándor m.
Szereplők: Lukáts Andor, Szabó Győző, Tóth Anita, Szirtes Ági, Kocsis Gergely f. h., Rajkai Zoltán, Takátsy Péter, dr. Thuróczy Szabolcs m. v.

Az Új Színház
a következő évadban bemutatja:

Shakespeare: **Othello**
Rendező: Kiss Csaba

Max Frisch: **Biedermann és a gyújtogatók**
Rendező: Taub János

Pirandello: **Hat szereplő keres egy szerzőt**
Rendező: Kiss Csaba

Kornis Mihály: **Kádárné balladája, Kádár**
Rendező: Ács János

Gogol: **Egy őrült naplója**
Rendező: Halász Péter

A SZENTIVÁNÉJI ÁLOM MISKOLCON

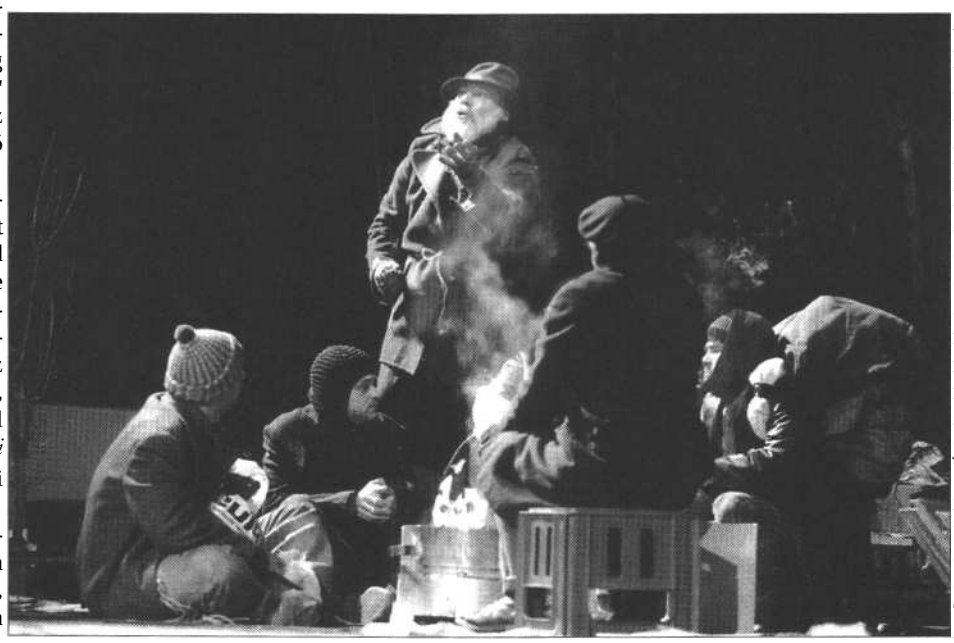
Álmodik a nyomor

„Lakodalom van a mi utcánkban..." - fogadja a nóta az eljegyzésére érkező Theseust Miskolcon. Esküvői darabot látunk - sugallja a dal, de azt is jelzi: nem a nászszertartás ünnepi fennköltsége felől közelít témájához az előadás, hanem a borgőzös mulatozás profánságával szól majd, no nem a szerelemről, csupán a szexről.

De a nyitókép mást is elég világosan a néző tudomására hoz. A Szlávik István tervezte színen a miskolci színpad kicsinyített mása fogad. Gyakorisága miatt nem igazán felvillanyozó ez a mostanában oly kedvelt megoldás a „színház a színházban" meg az „itt és most" jelzésére, hogy az athéni uralkodót kísérő napszemüveges testőrökről ne is beszéljünk. Aztán fel-fut a stilizált színpad függönye - mögötte szeméttelep guberálókkal. Divatos színpadi kép ez is: hogy az előadás rendezőjénél, Csiszár Imrénél maradjunk, *Athéni Timonja* a kiscelli romtemplomban ugyancsak szeméttelepre sodort. De nem legyinthetünk unottan, hiszen a cifra homlokzat mögül előólálkodó nyomorúság képe Miskolcon telibe talál. A belváros felújított homlokzatai meg a „dizájnos" kirakatok mögötti kapualjakba, udvarokba betérőt sok helyütt külvárosi szegénység és lepusztultság fogadja. A több évtizede színházba járó számára pedig külön jelzésértékű, hogy a vendéglői énekes szerepében az a Mátyás Jenő látható, aki valaha maga is a miskolci éjszaka jellegzetes figurája, vendéglátós zenésze, majd a színház epizodistája volt. Az ő visszahozatalával is markánsan jelzi Csiszár, hogy személyében olyan rendező tért vissza, aki több mint egy évtizedig itthon volt Miskolcon: van tehát mondandója a városról. A nyolcvanas évek nézőjének eszébe ötlenek gyakori rendezései, amelyekben „benne volt" Miskolc. Major Tamás Lear királya egy lepusztult bérház gangján osztotta szét birodalmát, amely a helybélinek nemcsak a londoni külvárost, de a miskolci főutca koszlott bérházait is eszébe juttatta. S a miskolci társulat történetéről, pillanatnyi helyzetéről is beszéltek az előadások - *a Most mind együtt* „programhirdető" keserű komédiájától a továbblépés szándékát megfogalmazó, cirkuszi burleszkbe oltott *Cseresznyéskertig*.

Így aztán kezd érdekes lenni, hogyan vélekedik ma Csiszár erről a városról és a színházról Shakespeare ürügyén.

Nem túl kedvezően. A miskolci *Szentiványéji álom* nem lelket elvarázsoló tanítás a szerelemről, inkább testi, lelki, szellemi nyomorúságainkról szól. Az elitet megtestesítő Theseus kisstílű, közönséges újgazdag, akit csak a pénz tesz valakivé, s aki valószínűleg maga is tisztában van ezzel. Talán ezért erőfitogtatás minden pillanata az udvar s persze Hippolyta felé, akit még nem sikerült igazán betörnie, és ez láthatóan zavarja férfiúi öntudatát. A Matus György játszotta politikust nyers erő, darabosság jellemzi. Sok jót nem lehet tőle várni -- nem számíthatnak ilyenre a szerelmes fiatalok sem.



Mesteremberek (Éder Vera felvétele)

A munkájukat vesztett mesteremberek hajléktalanként szemétdombon sertepertélnek, s a műkedvelő előadás, amire szövetkeznek, nem művészi ambíciókról szól, csak a pénzhez jutásról. Kísérlet a túlélésre - ahogyan az volt a pesti hajléktalanok egy csoportja által előadott *A revizor is* nemrégiben, amelyet Jeles András szervezett.

Így kap új árnyalatot Tompor túlbuzgósága is: Szegedi Dezső alakítása nemcsak a ripacslélek határt nem ismerő magamutogatását nevetteti ki, de sürgő-forgó igyekezetében ott van a feleslegessé vált kisember bizonyítani akarása, erőszakos kapaszkodása is mindenbe, amivel újra fontossá válhat. Ugyanő az Oroszlánt alakító Vinklihez szóló tanácsok közt humanista átszellemültséggel - a messzi magasba nézve - mondja: „Ember vagyok én is!"

Ebben a varázslatban minden résztvevő a maga ínségéből próbál kitörni, mindenki vágyott önmaga akar lenni. Menekülés lehet a nyomorúságból az álom. Az első álomba merülő Philostrat (Nemcsák Károly), a sánta pincér, aki Theseus eljegyzéséhez megterít, és aki mindig mindenről lemarad. A vendég már rég tölt magának, mire ő odabiceg az asztalhoz. Ismétlődő játékával, ahogyan kényszeredetten imosolyog a közönség felé, keserűen onstatálja: valami egint nem jött össze. Természetesen ő lesz a ürge manó, Pukk. Meg s kétszereződik, hogy még gyorsabb legyen. Sziámi ikerként bújik elő egy papírhalomból, de aztán el is válik társától. A fiatal táncos, Miklós Attila alkatában inkább a mókás Robin pajtás lakozik, Nemcsák „sötétebb" vonásai pedig Pukk ördögiségét mutathatnák meg - ha a színész szövegmondása nem inkább egy hagyományos csintalan manóhoz illene. A zord atya, Egeus - hogy a zerepösszevonások mindegyik figurára kiterjedjenek – a Pukkal találkozó tündérré válik: a terhes családfői szereptől szabadulva önfeledt óriáscsecsemőként hatalmas babakocsiban kering a magasban. Mintha csak egy nonszensz angol mese illusztrációját látnánk, furcsa, őrült álomba kerültünk. S a rendezés végig érzékelteti is, hogy lidérces, vad látomás részesei vagyunk. A végtelenné tágított térben bárhol, bármikor fel- és eltűnhetnek a kavargó árnyak. A legváratlanabb

helyeken bukkan elő a tündérkirállyá változó öregedő Theseus is, akinek négy nap múl-tán az ágyban is le kell igáznia Hippolytát, ezért szexuális erőre tör. Míg a játék elején az első éjszaka jogát fenntartó hűbérúr módjára simogatta végig az elé vezetett Hermia érzékeny pontjait, most még továbbmegy: Oberonként szőke parókában, fehér női ruhában, akár egy transzvesztitashow sztárja jelenik meg. (Titánia és Tompor szodómiája így csak egy a nemi eltévelyedések sorában.) Később csillogó-villogó feketében, akár egy ünneplőbe öltözött Drakula, settenkedik a varázsvirággal Titánia felé, majd igazi kukkoló módjára élvezi a tündérkirálynő nászát.

A fiatalok az athéni egyenvászonszürkéből kibújva más-más színű selyemruhában pompáznak, azaz végre önmaguk lehetnek: a fejedelmi udvarban vigyázzban álló ifjak kiskakasként hőzöngenek, s a lányok is levethetnek minden gátlást. A szerelmet emlegetik ugyan rendre, de csak hentergő szex, amit látunk: ing, gatya minduntalan lekerül a férfiakról, a legkülönbözőbb pózokba te-peri le a másikat a test vágyakozása.

A hajléktalanok többszörösen is átváltoznak: az erdőbe érve tisztes mesteremberekként jelennek meg, fényesre vasalt, tisztára mosott munkaruhában, mintha csak most érkeztek volna a munkaruházati boltból - hiszen számukra elérhetetlen vágy a tisztes munkáslét is. Mint Titánia tündérei tüllszoknyás, flitteres balerinák gyanánt hajlonganak a sztárként pózoló tündérkirálynő körül, beleálmodva magukat abba a revüvilágba, amelyet kikerülhetetlenül ont óriásplakát, tévé, színház. Ahogy annyiszor, az „erdő" ebben az előadásban is maga a színház világa - Csiszár álma egyértelműen erről is vall, nem túl biztatóan: egy művészi-szellemi maradékban turkáló, divatok után kapdosó bulvárvilág képe bontakozik ki a szemétdombon. Erdő helyett ugyanis szeméttelep veszi körül a várost, s a szegénység nyomasztó helyszínéről az álom sem tud kiemelni. Nincs hova menekülni. A civilizáció szemete borít mindent. S ami megmaradt a természetből, az is vad, pusztító erő. Amint a szerelemvirág nedűje a szembe kerül, nemcsak az emberi természet fordul ki görcsökben rángatózva önmagából, de hatalmas égzengés közepette szélvihar is pusztít. Nyáresti könnyed zápor melege helyett tavaszi hideg idő szeles tombolását érezzük mindvégig.

Ám idővel elszakadnak az álompók fonalai: elbizonytalanodunk. Valóban ironikus tükröt tart az emberi természetnek meg a színháznak Csiszár - ahogy azt a stilizált színpad hatalmas tükörfalával jelezte a játék elején -, vagy csak követi a színházi divatot, egyszerűen átvéve más előadások megoldásait? Ott van a távolságtartó idéző-jel, ahol kellene? A határozott kezdés után a második részben csak az önismétlést érezni meg a színpadi hatásmechanizmus - kétségtelenül nagyszabású - mozgatását. Leginkább azért, mert a második felvonás csúcs-pontja a fiatalok nagy egymásnak esése len-ne - az addigi fortét itt fortissimóvá erősíti a rendezés. De a hangerő nem helyettesíti az érzelmeket. Az indulatok itt csak torokból szólnak - onnan is hamisan. A négy fiatal közül csak Kovács Vanda teremt Hermiaként élő figurát, érzékenyen, színesen, humorral és fájdalommal. A többiek a szereppel küzdenek. Major Melinda Heléna szerepében a sértettség és méltatlankodás hamisabbnál hamisabb hangjait csalja ki magából. Samu Nagy Ádám végig ugyanazon a görcsös torokhangon kiabálja Lysander szövegét, Fandl Ferenc Demetriusként visszafogottabb, de színtelenebb is. Négyük kavarodása csak bohózati szintű civakodás, ahol az a lényeg, milyen humorosan borulnak egymás karjába a szereplők. De hogy az érzelmek zűrzavara felkavarjon, ahhoz hiányzik a színészi erő.

Arányeltolódáshoz vezet, hogy Titániaként Zborovszky Andrea szenvedéllyel teli alakításának csúcspontja az első jelenésekor katartikus erővel előadott monológ az ön-magából kifordult természetről, nem pedig a nász, amelyben Szegedi Tompora is visszafogottabb. (Mellesleg itt nem az állattal való szeretkezés, hanem a kivitelezés az, ami ordináréságával riaszt: a tündérek vállára emelt szamár hátára ugorva Pukk előrenyújtott lába lesz az állat nemi szerve. Ez hatásos és találó lenne, ám hogy még egyértelműbb legyen a dolog, gondosan megformázott, kitömött rózsaszín pamutsapka adja ki a fallosz formáját, amit aztán Titánia bájologva simogat.)

Egyre üresebbé válik a játék, nem állnak össze az elemek, s nem mindig érezni a következetességet sem az előadás menetében. Szép pillanat például a játék elején, hogy a halállal megfenyegetett Hermia mint ravatalra fekszik fel Theseus eljegyzési asztalára. Ebből aztán gyorsan vad szeretkezést imitáló hentergésbe vált Lysanderrel, amiből csak Heléna zökkenti ki őket. Néhány jelenettel később viszont Hermia a jó erkölcsre hivatkozva még azt sem engedi meg Lysandernek, hogy a sötét rengetegben mellé feküdjön aludni...

Talán az ébredés és a mesteremberek előadása majd mindent helyére billent - bizakodhatunk. Bár sok remény nincs: a záró résznek legtöbbször csupán annyi a funkciója, hogy a közönség ráadásként még jól szórakozzon a mesteremberek burleszkjén. De hogy a hármas esküvőn kívül mi történt igazán? Hogyan szembesülnek a szereplők önmagukkal s a szerelemmel a kijózanító másnapon? Erre ritkán kapunk választ.

A miskolci előadásban mintha kicserélték volna a szereplőket: az újdonsült párok egy előkelő angol társaság eleganciájával nézik az amatőrök szegény színházi elő-adását. Az öntelt Theseus bölcs, megértő uralkodóként cserél eszmét a többiekkel. Az ifjak, akik moccanni sem mertek, mikor kedvesüket a herceg szexuálisan megalázta., most lezseren társalognak urukkal... Ilyent erővel hatott volna az álom varázsszínháza? A mai színház társadalomformáló erejéről nincs ilyen jó véleményem - az újgazdag politikus-vállalkozó rétegről meg éppen nem. Hiteltelennek tűnik a kép. Aztán a hatás kedvéért újabb csavarás következik. A bergamaszkatáncot - amelyet itt a Jaj, cica... helyettesít - már nem várja meg az úri társaság. Némi nagyképűséggel kivonulnak, a mesteremberek pedig értetlen tekintettel konstatálják a színpadról: az elit nem kíváncsi rájuk. Ez már találóbb, csak éppen ellentmond az előző jeleneteknek. Es ettől még inkább értelmezhetetlenné válik a lezárás. Ahogyan a záróképnek is csak az iróniáját érezni, az üzenetét már kevésbé: a tündérkirály és párja a magasban bicikliző tündérek kíséretében. zöld Trabanton keringve, hatalmas csillagszórókkal áldja meg a szemétdombot.

Végül Pukk az eredeti shakespeare-i szövegnek megfelelően kézfogásra szólítja fel a nagyérdeműt. Játszók és nézők kezet fognak - ahogy az Brook híres rendezésének végén is történt. Ez a kézfogás itt most persze nem annyira az angol mester legendás előadására kíván utalni, inkább a pályájának korábbi helyszínére visszatérő rendező gesztusa ez: a valódi találkozás szándékát sugallja (amit a miskolci nagyszínpadon régen tapasztalhattunk). Kár, hogy a párbeszédre törekvés, a személyes megszólíttatás félúton megrekedt. Fontosabb lett a hatás, mint a gondolat.

MIKITA GÁBOR

William Shakespeare: Szentiváneji álom (Miskolci Nemzeti Színház)
Fordította: Nádasdy Ádám. Díszlet: Szlávik István m. v. Jelmez: Szakács Györgyi m. v. Dramaturg: Németh Ákos. Zene: Márta István m. v. Rendező: Csiszár Imre.
Szereplők: Matus György, Zborovszky Andrea, Csapó János, Nemcsák Károly m. v., Somló István, Szegedi Dezső, Földi László, Molnár Sándor Tamás, Varga Péter, Masa Attila, Samu Nagy Ádám, Fandl Ferenc, Kovács Vanda, Major Melinda, Mátyás Jenő, Miklós Attila.

A KECSKEMÉTI
KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ
BÉRLETI ELŐADÁSAI
A KÖVETKEZŐ ÉVADBAN:

WYSPIAŃSKI–ADY:
A MAGYAR MENYEGZŐ

SHAKESPEARE:
TÉVEDÉSEK VÍGJÁTÉKA

MADÁCH IMRE:
AZ EMBER TRAGÉDIÁJA

KÁLMÁN–BÉKEFFY–POZSGAI:
ÉGI SZERELEM

BORIS VIAN:
A TÁNCOS BULI-MURI

BEVEZETŐ

Nietzsche 1876-os *Negyedik korszerűtlen* elmélkedésétől Hofmannsthal Chandos-levelén át Artaud *Levelek a nyelvről* című sorozatáig húzódik azoknak az írásoknak a sora, amelyek szenvedő-szenvedélyes hangon számolnak be a megrendülésről, hogy a nyelv elveszítette kommunikatív képességét. Mára, a filozófia úgynevezett nyelvi fordulata után ez közhellyé kopott, amellyel ki lehet békülni, de az említett korai szövegekből ma is megcsapja az olvasót az első élmény és felismerés tragikuma. Hofmannsthal *a Chandos-levélben* így ír erről: „teljességgel veszendőbe ment az a képességem, hogy összefüggően tudjak gondolkozni vagy beszélni bármiről. Eleinte az vált egyre inkább lehetetlenné számomra, hogy valamely magasabb rendű vagy általánosabb témáról szóljak, s ezenközben olyan szavakat vegyek a számra, amelyekkel közönségesen, aggályok nélkül él minden ember. Megmagyarázhatatlanul kényelmetlen érzés környékezett, ha csak kimondtam olyan szavakat, mint: »szellem«, »lélek« vagy »test«. Bensőleg lehetetlennek éreztem, hogy az udvar ügyeiről, a parlamentbéli eseményekről vagy tetszés szerint bármiről ítéletet fejtsek ki. Éspedig nem ilyen vagy olyan megfontolásokra való tekintettel, hiszen ismeri könnyelműséggel határos nyíltságomat: hanem mert az elvont szavak, melyekkel a nyelvnek végtére is természetszerűleg élnie kell, ha valaminő ítéletet akar kifejteni, korhadt gombák gyanánt omlottak szét a számban." „...ama nyelv, amelyen nemcsak írnom, de talán gondolkodnom is megadatna, sem a latin, sem az angol, sem az olasz, sem a spanyol nyelv, hanem olyan nyelv, amelynek szavai közül egyet sem ismerek, amelyen a néma dolgok szólnak hozzám, és amelyen talán majdan a sírban fogok egy ismeretlen bíró előtt számot adni." Ennek a nyelvi szkepszisnek megvoltak a következményei a színházról való gondolkodásban is. Mivel az igazi nyelv a „néma dolgok" nyelve, Hofmannsthal azt kívánja 1903-ban keletkezett *A színpad mint álomkép* című költői esszéjében, hogy a színpadkép felépítőjének „olyan képet kell(jen) alkotnia, amelyben talpalatnyi hely sincs jelentés híján". Vagyis a verbális nyelv jelentősége nagymértékben lecsökken, viszont a testek és a tárgyak erősen jelentésessé válnak, s mindenekelőtt ezek szólnak a nézőhöz. Szavai profetikusnak bizonyultak.

FODOR GÉZA

HUGO VON HOFMANNSTHAL

A színpad mint álomkép

Soha ne feledjük: ha a színpad nem valami csodaszerű, akkor semmi, és a semminél is rosszabb. Ne feledjük: az álmok álmává kell lennie, mert ha nem, akkor csak lélektelen pellengér, amelyen a költő meztelen álomképét undorítóan meggyalázzák.

A színpadkép felépítőjének tudnia kell - mit tudnia, hinnie kell, át kell vele itatódnia - , hogy a világon semmi sem merev, semmi sem vonatkozások nélküli, semmi sem létezik önmagáért. Saját álmaiból kellett ezt megtanulnia, és eszerint kell látnia a világot; nagyra kellett nőnie benne az álomlátás erejének, és költőnek kell lennie a költők között. Alkotó szeme legyen, mint az álmodónak, aki csak a jelentésteli képeket érzékeli. Olyan képet kell alkotnia, amelyben talpalatnyi hely sincs jelentés híján - ennyi az egész. Az álmok ökonómiája szavakkal le sem írható: ki feledhetné, mekkora hatalmas erő nyilatkozik meg bennük bámulatos letisztultságban, pőreségben? Ha toronyról kell lezuhannunk, e torony képéből nem érzékelünk mást, csupán a szörnyű meredekséget, a meztelen fa-lak könyörtelenül függőleges szakadékát. Zuhanunk, és virágos pázsitra esünk, de micsoda virágok ezek! Hogy szöknek fel a csupasz zöld talajból! Igen, nárciszok, igen, szegfűk - de hol láttunk korábban hozzájuk foghatókat? Mintha magukba szívták volna mindama virágok nedvét, amelyek festett mása valaha is elgyönyörködtetett, mintha a valaha átélt, mondhatatlanul boldog idők fénye tündökölne rajtuk, mintha ragyogó szirmaik közé az üdvösség mélységesen mély tárnái süllyedtek volna alá, és minden egyes selymes levélen a boldogok mezői terülnének szét. Itt már nem mered fel a teremtmények közt nagyság és kicsinység válaszfala: megálmodott virágai között az álmodó ént olyan üdv járja át, amilyet csak óriás bimbó sugározhat egy szúnyogszerűen parányi lény felé, s az én, a valóság partjait maga mögött hagyva, a boldogság valóságos Golf-áramlataiba veti magát, miközben aprócska rovarként szippantják fel az óriás bimbó illatának és ragyogásának örvényei. Es ugyan ki parancsolna rá a színpad építőjére, hogy az üdvözülten andalgó emberek és a virágok közé ő húzza fel nagyság és kicsinység válaszfalait, amelyekhez a valóság - a valóság? - ragaszkodik?

Meg kell születnie a varázslatnak, amely a lélekből előtörő tekintet sajátja: a magasból a sötét színpadra hulló fénysugarat a színpad építőjének azzal a pillantással kell elképzelnie, amellyel a rab fogadja be a vaksötétbe a fal résén át behatoló *egyetlen* aranyló fénypászmát, a kinti, sugaras világ egyetlen hírnökét, a ragyogó palástot, amely Isten trónjáról omlik alá. Egyetlen, az éj sötétjét átfúró fénysugár oly elviselhetetlen édességet lophat az álomba, amelyet szorongással telítenek az évtizedes komor börtönlét kínjai, hogy az álom fel is oldódik tőle, és mi az örömre riadunk. És a színpad mestere, akinek ilyen sugarak adattak a kezébe, aki a borzadály egyetlen, a magasból kilőtt sugarával mint szikrázó karddal át tudja fúrni az imádkozó Margit lelkét, mialatt az orgona félelmetes hangjai fonódnak láncokként köré egyre szorosabban, és aki utána a lélekre alaktalanul rátelepülő börtön fakó halálpárájába a magasságok magasságából belehajítja az üdvözülés minden sötétséget eloszlató, minden rettegést feloldó mézszínű, földöntúli sugarát - ő, aki ilyen villámokat szórhat, feledkezzék meg tudásáról, és építsen fel inkább egy székesegyházat, meghatározottat, gótikusat, festett vászonból készült faragványokkal és súlyosnak látszó boltívekkel, amelyek egy ruhával súrlódva is meginognak, aztán meg egy börtönt, amolyan „igazit", szalmával a színpad fapadlóján, papírból tákolt rácsokkal, ahelyett hogy a maga fényeit, az álom kimondhatatlan hatalmának hordozóit hullatná a meghatározatlan, sötétségbe burkolt, titokzatos térbe, ahol a bizonytalanság varázsa honos?

Ám ha mégis falakat kell építenie, azok egyszerűek lesznek, bámulatosan egyszerűek. Nem a valóság utánzatai éltetik őket, nem a cifrázatok, a stílusok műfogásai - mindaz, ami a valóságban csakis azért viselhető el, mert nem öröktől való, mert valamiből keletkezett, mert körüllengi a múlt, és rányomja jegyét a soha el nem múló halál

lehelete, mert valóságos, és csak önmagához hasonló. Nem, az ő falai azokra a falakra emlékeztetnek majd, amelyeket az álom emel bennünk, s egész életük a fény kimeríthetetlen játékából áll, amely hol azokat a szeretni való, bizalmat keltő, azokat az oly csalárd falakat rajzolja ki, amelyek a gyanútlan Duncant köszöntik, s amelyek csipkés oromzatán, lőréseiben és vízköpőiben fészket rakott a kedves, a tiszta levegőre oly csalhatatlanul ráérző madár; hol pedig azokat a rettenetes, halálhozó falakat idézi meg, amelyek alsó kőtömbjein Maeterlinck alakjai zúzzák véresre kezüket, mielőtt senkitől sem hallva, a süket némaságban elsorvadnának.

Ha fényeit a maga egyszerű festésű falaira vetíti, a lélek azon erőit kell magába gyűjtenie, amelyek az ablakon kimeredő betegben vagy fogolyban munkálnak: ez itt a börtönudvar fala, ez a fehérre meszelt meg a kórház kápolnájáé; és rajtuk egy leheletnyi átsuhanó piros, egy duzzadó sárga - olyan sárga, mintha topáz falakon törne át -, aztán bíbor, majd lila, kihunyó lila, lassú sötétedés. Es az, aki láncra verve vagy halálos ágya párnáin felpolcolva mindezt mereven nézi, nagyobb gyönyörűségét leli e vakolt fal színeinek játékában tízezer egészséges embernél, akik erdei szirtekről szemlélik a lebukó napot, és látják, amint völgy és öböl felizzik a bíborban és a sárgában, majd belesüllyed az éjszakába. Mert a világ csupán valóság, visszfénye azonban maga a végtelen lehetőség, és a lélek azért ront elő legmélyebb barlangjaiból, hogy erre a zsákmányra vethesse magát.

A színpadot az építse fel, aki a szemével élt, és a szemével szenvedett. Olyan ember legyen, aki magában ezerszer esküt tett rá, hogy csak az létezik, ami látható, és aki ezerszer kérdezte borzongva magától, hogy nem éppen a látható-e az, ami minden dolgok közül a legkevésbé létezik. Olyan ember legyen, akit megrendített, amikor a jól ismert fát átformálta, társai között király- lyá emelte a telihold. Olyan ember legyen, aki megszenvedte a szerelmet, a gyűlöletet és a félelmet, aki átélte, hogyan alakítja szerelem, gyűlölet, félelem a meghitt völgyet, az otthonos házat, a nap mint nap meg-szokott szobát hadészbeli üreggé, amelynek falai torz vigyorba dermednek, ha a vérfertőző anyagyilkos közéjük lép. Olyan ember, akinek legkedvesebb könyveit De Quincey, Poe, Baudelaire írta. E könyvek folyamatos,, félelmetes-ünnepélyes álmaihoz mérje saját álmai erejét, színeik mélységét. Es öntse a dráma szavait saját legerősebb, legünnepélyesebb mámoraiba, amelyek lázas izgalmi állapota fölé a magasban sima, sötét sugárzás boltívei borulnak, mint a szakadékos mélyben álmatlan viharok szaggatta tenger fölé a sugaras nyugalom; öntse e szavakat saját legmélyebb ittasságába, hullajtsa őket lebegő, fények ringatta lelkébe, hogy ott eloldódjanak, és hatalmas, titokzatos sugárkévéket vetítsenek felfelé és lefelé. Így építsen színpadot *a Learhez,* így lobbantsa fel *az Oidipuszhoz* az oltár lángját, amelynek fojtott izzása és parázslása, vérvörös nyelveket lövellő vibrálása, felszabadult lobogása megvilágítja és visszatükrözi e dráma rángásait és megtisztulásait...

Erős emberre van szükség, akinek ereje átragad minden munkatársára; és attól az embertől, aki megértette, mit jelent a kopogás, a gyilkosság utáni kopogás Macbeth udvarának kapuján, ez az iszonyatos kopogás, amellyel mintha egy egész világ, az élők világa dörömbölne egy másik, névtelen világ, egy pandemónium kapuján - igen, attól az embertől megkívánnám, hogy ebbe a hétszeres kopogásba - így kopog a maga borzongató csúcspontján utolsót az álom, olyan erővel, hogy maga az álom is szétfoszlik tőle, és felébredünk - belevigye mindazt a művészetet, mindazt a képzelőerőt, mit is mondok: a lélek legmélyének mindazt az erejét, amellyel a nagy hegedűs a sötétség beethoveni szakadékának peremén kigyújtja a titokzatosan anyagtalan fény fakó pászmáit.

1903

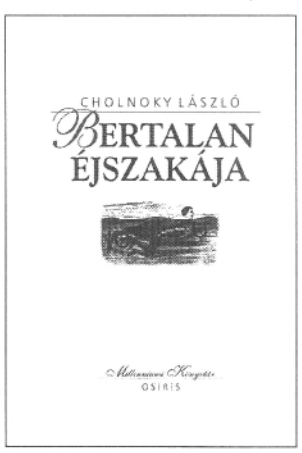
Fordította: SZÁNTÓ JUDIT

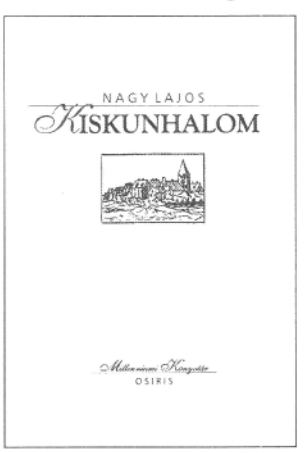
Millenniumi Könyvtár

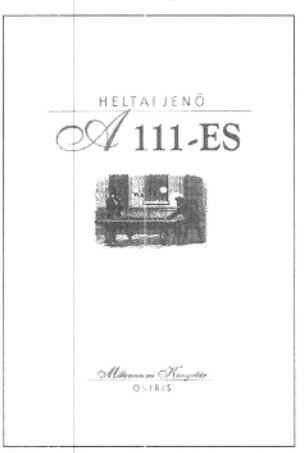
A Balassi, Európa, Jelenkor, Magvető, Osiris, Püski és a Talentum kiadó gondozásában
2001-ig 156 kötetes válogatás jelenik meg a magyar irodalom gyöngyszemeiből
A szép, kemény táblás kötetek ára 500 Ft
A sorozat kedvezménnyel megrendelhető az Osiris Könyvklubban
1053 Budapest, Veres Pálné u. 4–6. Nyitva hétfőtől péntekig 10–18 óráig, telefon és fax: (1) 267–6241, (1) 318–2516,
e-mail: osiris3@mail.datanet.hu

A Millenniumi Könyvtár kötetei
1999. április–június

1. Cholnoky László: *Bertalan éjszakája*
2. Füst Milán: *Nevetők*
3. Nagy Lajos: *Kiskunhalom*
4. Heltai Jenő: *A 111-es*
5. Mikszáth Kálmán: *Az új Zrínyiász*
6. Török Gyula: *Ikrek*
7. Tamási Áron: *Bölcső és bagoly*
8. Szerb Antal: *A fehér mágus*
9. Illyés Gyula: *Puszták népe*
10. Németh László: *Gyász*
11. Kosztolányi Dezső: *Nero, a véres költő*
12. Móricz Zsigmond: *Az Isten háta mögött*







A sorozat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériumának támogatásával jelenik meg

RICHARD STRAUSS OPERÁJA

ÉLEKTRA és a PLAZA

Az operát sokkal súlyosabb, a rendezőre nézve kötelezőbb érvényű kánonok kötik, mint bármilyen más műfajt. Az előadás hagyománya megkövetel bizonyos díszleteket, kellékeket, jelmezeket, színpadi jelenetek beállításait írja elő, s végső soron megszabja magának az operának az értelmezését, értését is (időben, térben, cselekményben). Kánon olyankor nincs, ha egy operát ritkán játszanak, vagy éppen soha nem játszottak. Richard Strauss Elektráját például kétségtelenül ritkán állítják színpadra, ezért lehet mentes a kánonoktól.

Galgóczy Judit rendezése azonban mégis megpróbál ledönteni egy kánont, éspedig a helyszínét.

Ez az *Elektra* kettős (és rendhagyó) térben játszódik. Az egyik tér a Duna Plaza. A rendező kiviszi *az Elektrát* - nem akármilyen darabot, hanem egy görög történetet - a köztérre, olyan hely-színre tehát, ahol eredetileg is játszhatták. Ezen a köztéren az elő-adásnak kettős közönsége lehet: az eleve operalátogató, jegyet váltó közönség és a Plaza törzsközönsége, amely most alkalmi operalátogatóvá lehet, mert esetleg megáll és belehallgat, belenéz az operába. (Kérdés, hogy vajon a Plaza-közönség valóban, akár csak néhány pillanat-ra is, operalátogatóvá vált volna, azaz hogy ezek a „műfaji" ugrások - Plaza versus opera - megvalósultak-e.)

Élektra: Somogyi Eszter

A Duna Plaza megfelel a rendező szándékainak - amennyiben köztér (oda jár a *közt?),* bár alkalmatlan köztér. Az előadás ideje alatt működik a McDonald's, a multiplexek, az aranyifjúság jön-megy, zajlik a Plaza-élet. Hallatlanul zajosan. Az az elgondolás, hogy az opera helyszíne és tartalma kapcsolatba kerüljön, jó, érdekes vagy inkább ígéretes, a környezet azonban mint opera-helyszín, rossz. Egyaránt rossz a mű, az énekesek, a zene, végső soron a közönség szem-pontjából is. A piano áriákat (amelyekből ugyan nincs sok) egyáltalán nem hallani, az a zenei feszültség, halk, sejtelmes morgás, amely például a királyné meggyilkolását meg-előzi, sajnos, elvész.

A másik tér: a díszlet (Antal Csaba tervezte). A Plazát teljes magasságában kitölti az a vasépítmény, amelynek alapszerkezete egy magas, spirális lépcső, ebből két szárnylépcső felfelé, egy lefelé vezet, és így összeköti az épület három emeletét. Alul félkör alakú, alig egy méter széles „színpad", amely alatt egy további tér van: a vasrácsos alagút. A zenekar a díszlet alatt játszik; a zenekart és az énekeseket a szokásos szemtől szemben állás helyett a rendező egymás fölé rendeli. Az építmény működik: a sokféle lépcső, kiugró alkalmas arra, hogy igazi játéktér legyen, az énekesek fel-alá mozogjanak benne. A díszlet viszont csikorognyikorog, hallani rajta a lépteket; a nyikorgás egyaránt közli azt, amit amúgy is látunk: a szerkezet vasból van, másrészt plusz hang (nem annyira zaj, inkább hang, mert igazán a Plaza háttérzaja a zavaró). Az énekeseknek és a zenekarnak ezt a kettős hangotzajt kell túllicitálniuk. Ráadásul bizonyos figurák (Elektra, Khrüszothemisz) igen „mozgékonyra" sikerültek, ők használják, „lakják" ezt a teret, és ária közben fel-alá mozognak benne. Ez óhatatlanul éneküket rovására megy. A rendező mozgást ír elő a színészeknek ária közben is, nem törődve a zenei veszteséggel. Mert Galgóczy Juditot sem az nem érdekli, hogy a díszlet nyikorog, sem az, hogy az énekesnek áriázás közben kell fel- vagy lemásznia. Akkor sem érdekli, ha a zene látja kárát. Ő nemcsak zenét akar, hanem színházat, megjelenítést, teatralizálást, amelynek - szerinte - a zene csak egyik eszköze. Nem olyan előadást szeretne csinálni, amelyet felvesznek, és stúdióban kikozmetikáznak, hanem élő (és csakis élő) előadást akar. Elszántan, tudatosan hagyja, hogy a zene sérüljön, veszítsen (akár a helyszín, akár a mozgás, akár a díszlet miatt).

Elektra (Somogyi Eszter) jelenléte (a darab szerint is) a legintenzívebb, szerepe bárki másénál jelentősebb (és zeneileg nehezebb). Ez a tér őt szolgálja, az ő drámáját, az ő megszállottságát, az ő kínjait, az ő küszködését a tettel. Elektra lentről indul, első áriáját, amely apja elvesztése miatti fájdalmáról szól, a karmester háta mögött énekli el; szinte láthatatlanul és észrevétlenül szólal meg, majd lassan előrejön, a legalsó szintre, és lényegében ez is marad az ő tere mindaddig, amíg meg nem érkezik fivére, Oresztész, aki majd a tett véghezvitelében segédkezik. Oresztészszel való találkozása már a lépcsőn történik. Ezután fel-alá cikázik majd (Khrüszotemisszel együtt) az építményen, míg eljut a legfelső szintre, szédítő magasságba: itt győz. Ez az építmény vertikálisan tölti ki a teret, ahogy *az Elektra* világa is hierarchikus: a csúcsán a királyné áll, trónbitorló férjével, alattuk a gyermekek, még lejjebb a szolgák. Törvényszerű, hogy ebben a világban a királyné legfölül jelenjék meg, a szolgák pedig legalul legyenek.

Elektra jelentéktelen külsejű, már-már androgén jelenség. Kissé gyűrött katonaköpenyt visel, alatta jellegtelen vászonruhát (jelmez: Juhász Katalin), rövid haja fiúsan hátrafésülve. Semmiben sem különbözik a szolgáktól, akik elől menekül, akik előtt szégyelli magát. Mellette testvére, a kompromisszumokat kereső Khrüszothemisz (Temesi Mária) hosszú, olykor kibomló fekete hajával, kortalan, de nőies ruhájával *nő - az,* ami Elektra alakjában határozottan nem jelenik meg. Khrüszothemisz nő, aki le akarja beszélni Elektrát a bosszúról, mert

élni akar, gyermekeket szülni, anyává lenni.

Klütaimnésztra, a királyné (mellesleg az anyjuk, bár ez a viszony külsőleg hangsúlyozottan nem jelenik meg) viszont démoni jelenség: fönt, a magasban lép be a térbe, udvaroncaival együtt, és lassan, egészen lassan jön lefelé, mintegy rátelepszik, ránehezedik arra a világra, ahol eddig csak Elektra volt jelen. Rátelepszik kíséretével, démoni külsejével, hangjával. Ortrun Wenkel alakja, hangja, megjelenése uralja ezt a világot. Hangsúlyozottan nő, de nem úgy, mint az anyatípusú Khrüszothemisz: sudár alakját fekete, fémes csillogású, testre simuló ruha fedi, csizmát visel, mellét a ruhájára erősített két kosár emeli ki, fején mélyvörös strucc-toll fejdísz. Királyné vagy inkább metal lady, femme fatale. Annak a világnak az ura, ahol a tér vasból van. Klütaimnésztra uralma: vaskorszak. Kíséretének minden tagja mintha a királyné, a királyi tartás visszfénye lenne: démoni hajviseletek (vagy éppen kopasz fejek), nők és démonok valamennyien. Ortrun Wenkel súlyos hangja, mezzoszopránja be-tölti a teret: hiába énekel nyugtalanságáról, szorongásáról, a királyi hang uralkodik, nem bizonytalanodik el, még az Elektrával való párbeszéd során sem, akitől pedig fél.

A királynét megölni nem kell félnetek - az elszánt Élektra e súlyos jelenség láttán viszont elbizonytalanodik: a királyné hatalmas démon, Elektra jelentéktelen mellette. Oresztész nélkül a bosszú nem megy. Az, ami eddig Elektra alakjában jellegtelen volt (semmiféle eszköze, külsődleges jegye nincs, csak a hangja), most, a démonok között emberi lett - esendő, trampli nő, de ember.

A várva várt (és halottnak hitt) Oresztész inkognitóban érkezik meg. A megfélemlített Elektra mintha bújócskázna azzal az idegennel, akiben nem ismeri fel testvérét. A két testvér egymásra találásának lírai pillanatára azon a lépcsőn kerül sor, ahol nemrég még a királyné mennydörgött. Elektra ugyanazzal az áhítattal, csöndes örömmel mondja ki, leheli testvére nevét, amellyel az első áriájában apja, Agamemnón nevét ismételte.

Elektra itt, ebben az előadásban nem őrül meg, nem tombol - elvileg ebbe kellene belehalnia. Ismét ott van, annak a lefelé tartó lépcsőnek a legalján, ott, ahol élete nagy eseményei történtek: itt került szembe anyjával, itt találkozott a fivérével, és ugyanitt éri az a hír is, hogy Oresztész megölte a királynét. Ha ez az építmény anyját, a királynét mintázza (anyagával, szerkezetével - hiszen vasból van, és vertikálisan épült), akkor Élektra „helye" a lépcső: megnyílik a lent és a fent felé egyaránt, összeköti, átjárhatóvá teszi a hierarchizált világokat. Elektrának törvényszerűen itt kell meghalnia - az előadás szerint nem őrülten, hanem a bevégzett tett nyugalmával, emberibben. Khrüszothemisz van mellette, örömmámorban úsznak mindketten, Elektra „elcsendesedik": célt ért, meghalhat.

Galgóczy nem akar „görög" kellékeket, jelmezeket, díszeket, jeleket. Nem tesz úgy, „mintha" egy görög történetben lennénk. Az időt, a történetiséget (azt, hogy hol és mikor) nem akarja ábrázolni. Egyáltalán: semmit sem akar „ábrázolni". Egy absztrakt tér van, amelynek szerkezete, kiterjedése és anyaga van - idő nélkül. Ahogy minden alak mentes az időtől, a dráma görög idejétől és a jelen jegyeitől egyaránt. Egyetlen „görög" utalás a helyszín, amennyiben azért esett erre a helyszínre a választás, hogy a Plaza erre az estére agorává váljék. Avagy azért választották ezt a helyszínt, hogy magának az opera műfajának új nézői legyenek (akik a Plaza törzsközönségéből kerülnének ki)?

Ábrázolás helyett itt színházat és operát kapunk egyszerre. A kettő nem mindig (sőt, igen ritkán) találkozik: a találkozást a kánonok lehetetlenítik el. Megjelenítést, megmutatást, teatralizálást, színrevitelt kapunk - a műfaj újragondolását, kétszeres újragondolását akár: egyrészt mert az előadás felhagy az ábrázolás szándékával, a mimetizmussal, másrészt mert opera és közönség viszonyát kívánja értelmezni, azt kérdezve, hogy ki is az opera közönsége, és hogyan lehet ennek a műfajnak a közönségét ismét megtalálni. Itt, a Plazában? - szeretnék visszakérdezni.

TOMPA ANDREA

Somogyi Eszter és Temesi Mária (Khrüszothemisz) *(Felvégi Andrea felvételei)*

Richard Strauss: Élektra
(a Budapesti Tavaszi Fesztivál és a Ferencvárosi Nyári Játékok együttműködésében)
Jelmez: Juhász Katalin. Díszlet: Antal Csaba. Rendező: Galgóczy Judit. Vezényel: Peter Schrottner. Közreműködött: a Salieri Zenekar és a Tomkins Énekegyüttes.
Szereplők: Ortrun Wenkel, Somogyi Eszter, Temesi Mária, Wendler Attila, Busa Tamás, Rácz István, Hruby Edit, Kerék Judit, Pataki Antal, Szakály Péter, Hajdú Franciska, Tas Ildikó, Károlyi Katalin, Szonda Éva, Markovics Erika, Váradi Zita.

A Magyar Állami Operaház bemutatói a jövő évadban:

Operaház:

Hacsaturján–Seregi: **Spartacus** (balett)

Benjamin Britten: **Peter Grimes** (opera)

Eötvös Péter: **Három nővér** (opera)

Georges Bizet: **Carmen** (opera)

Balettest

Erkel Színház:

Giuseppe Verdi: **Rigoletto** (opera)

Pártay Lilla–Antonín Dvořák–Rácz Zoltán: **Elfújta a szél** (balett)

Straussiada (balett)

Ránki György: **Pomádé király új ruhája** (opera)

Thália Színház:

Vukán György: **Atlanta, Georgia** (opera)

VAJDA JÁNOS: LEONCE ÉS LÉNA

ÁLARCOK

Georg Büchner a romantikus opera legnagyobb mestereinek kortársa volt. Születési éve megegyezik Verdiével és Wagnerével, halálakor pedig még élt Meyerbeer és Rossini is. Büchner műveinek zenei lehetőségeit mégsem a XIX., hanem a XX. század operaszínpada fedezte fel. Balgaság volna azt hinni, hogy drámáit a zenész kortársak érzéketlensége szorította ki az operaszüzsék (irodalmi szempontból nemritkán erősen megkérdőjelezhető értékű) köréből. A „kortárs" szó ugyanis Büchner, illetve a kor legjelentősebb német, olasz és francia operaszerzőinek vonatkozásában csak az évszámok szerint igaz. Mire Wagner és Verdi első nagy műveiket megírták, a mindössze huszonhárom évet élt drámaíró már évek óta halott volt, s neve és művészete évtizedeken át ismeretlen maradt. Emellett szinte bizonyos az is, hogy *a Danton halála* vagy *a Leonce és Léna* (noha az 1830-as években mindkettő megjelent nyomtatásban) dramaturgiai megoldásai még akkor is túl korán érkeztek volna, ha e művek eljutnak az irodalmi alapanyagok után kutató zeneszerzőkhöz, hiszen a romantikus opera új irányai - le-számítva a történelmi nagyoperát - csak a negyvenes évek végén, még inkább az ötvenes évek elején bontakoztak ki. Másrészt a romantikus zenedráma számára Büchner művei még 1879-ben, az első teljesnek mondható életműkiadás idején, sem voltak aktuálisak. Ez a kor más hősöket és más történeteket keresett, mint amilyenek Büchner színpadán megjelentek. Úgy is mondhatnánk, hogy a romantikus opera szüzséi igazi mesék voltak, szereplői pedig, akár pozitív, akár negatív figurákként jelentek meg, igazi hősökként viselkedtek. A XIX. század a Violetták, Aidák, Brünhildék, Don Carlosok, Tannhäuserek, Rigolettók, Faustok, Mefisztók, Rodolfók és Mimik világa volt. A műfaj fantasztikus gazdagságát vonultatta fel a különböző hőstípusoknak, érzelmeknek, hihető és hihetetlen színpadi szituációknak, emberi konfliktusoknak, számtalan variációját a szerelem, a szeretet, a hatalom és a halál témájának. Végtelen volt az operaszerzők fantáziája a humor zenei kivetítésében, a kedves vagy ijesztő figurák megjelenítésében, a helyzetkomikum (olykor groteszkig eljutó) zenei affektusrendszerében. De - s leginkább ez a magyarázata annak, hogy Büchner művei csak a XX. században váltak librettók alapanyagává - az opera történetének első három évszázadában ismeretlen az antihősökre épített történet, az abszurditás, az illúziók (le)rombolása, az ábrázolás eszköztárából pedig szinte teljesen hiányzik az irónia és a szatíra zenei idiómakészlete - tehát mindaz, ami századunkban nemcsak a színházat, hanem az operát is „korszerűvé" tette.

Büchner három fennmaradt színpadi műve közül *a Woyzeck* (Alban Berg, 1914-21.; Manfred Gurlitt, 1926.;) és *a Danton halála* (Gottfried von Einem, 1947.) után immár a *Leonce és* Lénából *is* opera lett - Vajda János azonos című háromfelvonásos művét március 26-án mutatta be a Magyar Állami Operaház. A kompozíció, mely a zeneszerző harmadik operája, 1990 óta készült, s a kortárs zene iránt érdeklődők 1997-ben már ízelítőt kaphattak belőle, amikor az Őszi Fesztivál keretében koncertszerű előadásban elhangzott a teljes első felvonás. Aki nem volt jelen ezen a hangversenyen, de némileg jártas a mai magyar zenében, már a premier előtt is sejthette, hogy milyen zenét fog hallani, s talán még azt is, milyen zenés színházat fog látni. Vajda János az 1980-as évek eleje óta igen tudatosan kialakított s következetesen alkalmazott stílusban komponál, amelyet színpadi zenéjében a nemzetközi sikereket is elért *Mario és a varázsló* című opera fémjelez, hangszeres művei között pedig, az 1980-ban komponált *Retrográd szimfónia* óta, javarészt oratorikus és kamaraművei képviselnek. Könnyed felületességgel magát posztmodernnek nevező korunk zenehallgatója általában „posztmodernnek" nevezi ezt a zeneszerzői stílust, bár talán a zene az egyetlen művészeti ág, amelyben a posztmodern jelentését és megnyilvánulási formáit eddig még nemigen tudták pontosan meghatározni. (Ennek a kategóriának a zenében talán nincs is igazán értelme.) Úgy tűnik, Vajda operája lehet posztmodern abban az értelemben, hogy zenei alapanyagainak mintáit régebbi korokból, olykor egy-egy zeneszerző nevével is meghatározható, különböző stílusokból veszi, s ezeket a mintákat olyan módon szerepelteti egymás mellett, hogy - a különböző színpadi helyzeteket egyúttal karakterizálva és magyarázva - kompozícióvá álljanak össze. Szerkezetét és dramaturgiáját tekintve azonban nagyon is hagyományos ez a mű, sőt, kisebb-nagyobb hangsúlybeli és értelmezési eltérésektől eltekintve a zene szinte pontosan követi a színdarab menetét, ábrázol és kifejez, tradicionális módon bánik az idővel, azaz a cselekmény szerint vezeti a hallgató figyelmét. Felismerhetőek benne a recitativo és a zárt szám jellegű egységek (dal, cavatina, ária, duett, kisebb és nagyobb együttesek), melyeknek zenei formái az évszázadok óta alkalmazott sémák, hangnembeli és harmóniai törvényszerűségek szerint alakulnak. *A Leonce és Léna* tehát *opera* a szó XVIII-XIX. századi jelentése és hagyományai szerint, valahogy úgy, mintha - eltekintve a különböző stílusok keverésétől - a zeneszerző visszalépett volna az időben, s amit nem tett meg egy Rossini vagy Donizetti: az ő százötven évvel ezelőtt adekvát műfaji és formai kereteik közé illesztette Büchner vígjátékát. (Ebben az értelemben talán nem véletlenszerűek a gyakran felbukkanó, Rossinira utaló zenei elemek sem.) Vajda műve arányosan kialakított, jó stílusérzékkel megkomponált színházi zene, de nem nevezhető posztmodernnek, mert a benne felhasznált elemek és hivatkozások nem állnak össze önálló s a közvetlen színpadi kontextustól független *zenei* összefüggésrendszerré - ahogyan az megtörténik például (a szintén *nem* „posztmodern") Cage kizárólag zenei idézetekből montírozott Europeráiban vagy akár Pousseur *Votre* Faustjában.

Kétségtelen, hogy Vajda operájában a hagyományos zenei formákat nagymértékben uralják a nyíltan parodisztikus elemek. Ha a hallgató elég jól ismeri a zenetörténet Kájonitól Kodályig és Mozarttól Weillig ívelő korszakait, kiválóan szórakozhat a zenei tréfákon. Ezeket a gegeket a zeneszerző háromféleképpen alkalmazza: 1. parodizál, mint az első felvonás elején a Denevér-idézettel; 2. illusztrálja a színpadi helyzeteket, mint a második felvonás Valerio-Nevelőnő veszekedésében a „Komáromi kisleány..." kezdetű népdallal (a helyzetkomikumot az erősíti fel, hogy a dallamot a Nevelőnő „Kelekótya vadbarom..." szöveggel énekli); 3. ironizál, ahogyan az első felvonás királyi jelenetében *az Aida* bevonulási indulóját (és annak visszafelé játszott változatát) vagy a harmadik felvonás elején Beethoven első szimfóniájának finálé jából a bevezető lassú skálameneteket idézi. A zenei idézetek és ironikus tréfák nyilvánvalóvá teszik, hogy Vajda *Leonce és Léna*-olvasata a mű jelentésrétegeiből az iróniát helyezi előtérbe, a boldogsággal végződő mesetörténetből a lemondó keserűség érzelmi szálait tartja kiemelendőnek. A zenei feldolgozásmód mellett ezt a célt szolgálja Várady Szabolcs szép és (ami magyar nyelvű operákban csak keveseknek sikerült eddig) természetes egyszerűséggel énekelhető szövegkönyve is. Ahogyan a rövidítések során javarészt azok az elemek maradtak ki, melyek Büchnernél némiképpen tompítják a főhősök lelkének üres boldogtalanságát, úgy a - részben Büchner, részben mások műveiből vett - kisebb-nagyobb betoldások is a szereplők sorsát meghatározó reménytelenség és kikerülhetetlenség motívumait erősítik fel, különösen az utolsó felvonásban. (Valószínűleg nem tévedünk nagyot akkor sem, ha az egyszerűen követhető

zenei formák és a szerelmi jelenetekhez kapcsolódó dallamok mögül nagymértékű enerváltságot vélünk kihallani.)

A mű kottájában szereplő színpadi utasítások és szerzői megjegyzések szerint Vajda János eredeti elképzelése még ennél is messzebbre ment: valójában az egész művet groteszk paródiaként fogta fel - legalábbis színpadi értelemben -, ez azonban végül sem a rendezésből, sem a színészi játékból, sem a díszletekből nem derült ki igazán. A kotta ismerete nélkül bárkinek úgy tűnhetett, hogy realista színházat lát, amely a történet és a zene minden elemét megjeleníti, ráadásul az omladozó oszlopfők és a királyi gazdagság együttes látványának eklektikájával szándékoltan porossá szürkíti a történetet. Pedig valószínűleg éppen Fehér György rendező és a színpadi látvány avathatta volna meghökken-tővé, többértelművé - azaz valóban posztmodernné - ezt a feldolgozást, erősíthette, sziporkázóvá varázsolhatta volna a parodisztikus motívumokat. Csak három példa: a kotta szerint az első felvonás első jelenetében Leonce egy rózsaszín műmárvány padon heverészik, az ehhez kapcsolódó zene pedig a madárcsicsergés utánzásával valósággal egy Walt Disney-film (konkrétan *a Hófehérke* kertjelenete) reminiszcenciáinak hangján szólal meg. A színpadon ez idő alatt egy rózsaszínnek nemigen látszó, de márványt utánzó padon sötét háttér előtt énekelt a főhős, s ez ahelyett, hogy mellbe vágná, valójában elbizonytalanítja a nézőt, s erősen leszűkíti az asszociációs irányokat.

Még sajnálatosabbak a második felvonás színpadának kihagyott lehetőségei. A kotta világosan jelzi, hogy itt irreális világnak kell megelevenednie: az üveghegyet kell látnunk (fűvel, fákkal, virágokkal), melyet a zsinórpadlásról úgy mozgatnak, hogy emelkedése és süllyedése a két oldalán elhelyezkedő két-két szereplő mozgásának (a hegy megmászásának) illúzióját keltse. A súlyos vörös drapéria azonban mindenre utal, csak üveghegyre nem, s inkább *a Trisztán* második felvonásában lett volna a helye, mint itt. Nincs igazán megoldva a harmadik felvonás vége sem: a hirtelen hangulatváltás érzékeltetése leragad a zenei karakterek megváltozásának illusztrálásánál, holott a záró vaudeville-tabló a látottnál valószínűleg merészebb szcenikai megoldásokat is kínált volna.

Hasonló a helyzet a színészi játékkal is. Kifejezetten előnyére vált volna az előadásnak, ha a főszereplők a megszokott operai mozgásoknál és gesztusoknál élénkebb eszközöket is alkalmaznak, bár nyilvánvalóan nem lehet számon kérni rajtuk egy posztmodern mozgásszínház teljes kelléktárát. A március 28-i és az április 11-i előadás tanúsága szerint legerőteljesebb kisugárzása a Lénát megformáló Kertesi Ingridnek van, de Fekete Attila Leonce-a is sokat gazdagodhat még a színpadi rutinnal. Legkevésbé Ambrus Ákos játéka tűnt meggyőzőnek, igaz, Valerio szerepe kívánja a legsokoldalúbb színészi felkészültséget. Az énekszólam buffo jellegének kibontása e figura megjelenítésekor önmagában nem elég, Valerio ugyanis nem Papageno, de nem is Mefisztó. A főhős „másik énje" ő, akinek feladatai vannak az események alakításában, mégis kívül marad az igazi konfliktusokon, s ez az „érinthetetlenség" legalább olyan fontos összetevője egyénisége, mint a vidámság és talpraesettség. Valerio figurája az énekesteljesítmény tekintetében is halványabbnak bizonyult, különösen az április 11-i előadáson.

Kertesi Ingrid (Léna) és Fekete Attila (Leonce)
(Mezey Béla felvétele)

Leonce és Léna énekszólamai kényes, de hálás és látványos feladatok. Kertesi Ingrid tiszteletre méltó hajlékonysággal oldotta meg bánatos-szép dallamait, Fekete Attila pedig ígéretes intelligenciával és hangi adottságokkal énekelte a Rossini és Verdi tenor szólamainak minden nehézségét felvonultató szerepét. Rosetta szólama - Lénáéval ellentétben - nehéz, de hálátlan, mint ahogyan maga a szerep és a figura is. Meláth Andreát hangjának biztonsága segítette át a színészi megformálás erőtlenségein. Az Operaház zenekara és énekkara tisztes, de nem túlságosan átütő teljesítményt nyújtott. A március 28-án Török Géza irányításával megszólaltatott előadás volt a pontosabb és fegyelmezettebb, az április 11-i, Kovács László által dirigált változat a felszabadultabb és fantáziadúsabb, igaz, itt a nagyobb együttesek bizonytalanabbul hangzottak fel, a harmadik felvonás „izgatott" kórusjelenete pedig csúnyán szét is csúszott.

Visszatérve a zenével kapcsolatban korábban megfogalmazott gondolatokhoz, bizonyos, hogy aki meghallgatja Vajda János operáját, egy másik, anakronisztikus zenei világba lép át. Ez a világ erősen kötődik a klasszikus operai tradíciókhoz - a tonális összefüggésekhez, az első hallásra is biztosan megérthető zenei formákhoz, a fülbemászó dallamokhoz, a tematikus kereszthivatkozásokhoz, a bel cantóhoz s az operát olyannak mutat-ja, amilyen évszázadokon át volt: a polgári kultúra legigényesebb szórakoztató műfajának. Felmerül mégis a kérdés: azt jelenti-e számunk-ra ma Büchner *Leonce és Lénája,* ami Vajda színpadán megjelenik belőle? Nem olyan zenei panoptikumról van-e szó itt, melynek báb-figurái már régóta mozdulatlanok, s csak arra az időre kelnek életre, amíg szól a zenekar? S ha valóban át akarjuk élni e furcsa vígjáték mai világunkra is érvényes lényegét, inkább olvassuk el, vagy nézzük meg színházban? Esetleg hallgassuk-nézzük naivan, „egy az egy-ben", azaz keressük benne ugyan-azt, amit A *varázsfuvola* nézőinek legnagyobb része: a meseoperát? Ha így lenne: nem él-e vissza akkor a zeneszerző saját mesterségbeli tudásával és a mi hallgatói kényelmességünkkel (és szórakozási vágyunkkal), amikor Rossini, Verdi, Beethoven, Kodály, Mozart, Kurt Weill, Sztravinszkij, Strauss és mások zenei idiómái mögé hátrál? Vajda operai panoptikumában ugyanis - hasonlóan *a Leonce és Léna* harmadik felvonásához - minden főszereplő álarcban van, a zeneszerzőt is beleértve, s nemigen derül ki, milyen is az ő igazi (zenei) arculata, milyen lenne, lehetne az ő igazi zenéje.

SZITHA TÜNDE

Vajda** János: **Leonce** és **Léna
(Magyar** Állami **Operaház)
Szöveg: (Lator László fordításának felhasználásával) Várady Szabolcs. Dramaturg-színpadi mozgás: Györgyfalvay Katalin. Díszlet: Khell Zsolt. Jelmez: Szakács Györgyi. Karigazgató: Katona Anikó. Vezényel: Török Géza. Rendező: Fehér György.
Szereplők: Szüle Tamás, Fekete Attila, Kertesi Ingrid, Ambrus Ákos, Wiedemann Bernadett, Meláth Andrea, Gerdesits Ferenc, Kállay Gábor, Pataki Antal.

MOISES KAUFMAN:
A NAGY SZEMÉRMETLENSÉG

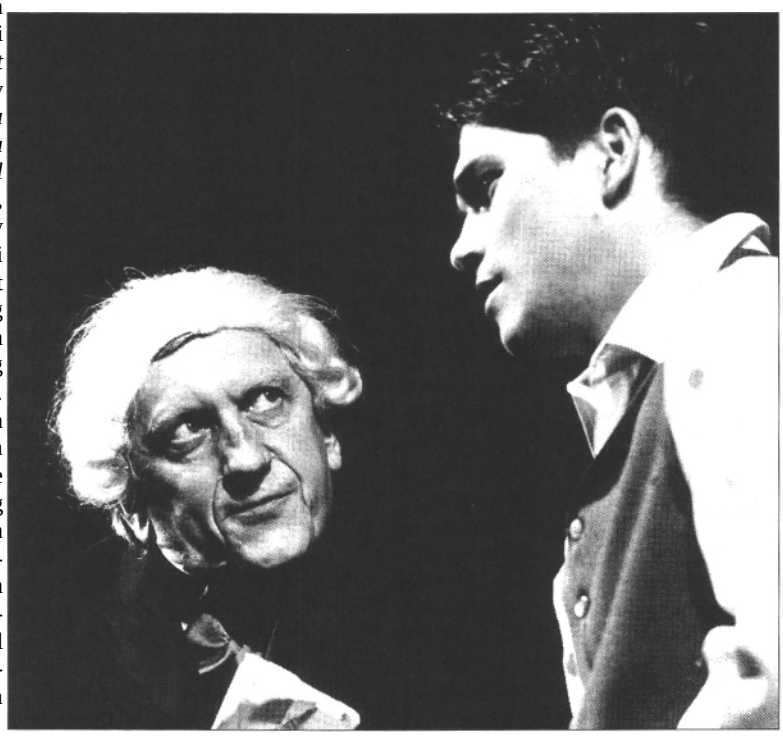
FOGJÁTOK MEG! -MEGFOGJÁK

Honi drámaínség ellen többször javalltam termékeny áthidaló megoldásként a dokumentumműfajt, s azon belül is a törvényszéki darabokat, melyeket nem véletlenül nevez *courtroom* thrillernek az angolszász szaknyelv: a játékba itt, mert valóban húsvérre, ha ugyan nem élet-halálra megy, eleve be van építve a feszültség; emellett a műfaj szórakoztat, ismeretet terjeszt, és még meggondolkodtatni, általánosabb tanulságok levonására késztetni is képes a nézőt. Többek közt ezért pártoltam például azt a törekvést, amely a József Attila Színház által elindított, színházi pereket feldolgozó sorozatban megnyilvánul.

De gondoljunk éppen - a megvalósítás némely fogyatékosságától eltekintve - A *Fedák Sári-ügyre*, jóval korábbról például Sándor Iván *Tiszaeszlárjára* vagy a daytoni majompert tematizáló *Aki szelet* vetre, gondoljunk a fiktív *courtroom* thrillerekre, *a Tizenkét dühös* embertől vagy *a Zendülés a Caine csatahajón-tól* a filmes A *vád tanúján* át - ó, blaszfémia - a *Woyzeckig*, amely egy valóban lezajlott per aktái alapján az előzményeket dramatizálja, és ugyanígy még számos példára hivatkozhatnánk. A feszültség forrása minden esetben *a tét*. Bűnös-e (netán bűnösök-e) a vádlott(ak), és amennyiben a bűnösség ténye vagy természete nem egyértelmű (már-pedig minősített drámai eset-ben többnyire nem az), az elmarasztalás avagy a felmentés, a súlyosbító és enyhítő körülmények mérlegelése mit árul el vádlott és bírái, az adott bűncselekmény és a társadalom, a közvélemény viszonyáról.

Moises Kaufman A *nagy szemérmetlenség* című, Oscar Wilde három perét feldolgozó törvényszéki krimije leginkább a tét hiányában marasztal-ható el. Oscar Wilde a maga korában is köz-tudottan, hajlamait alig leplezve, sőt olykor fitogtatva, homoszexuális volt, a homoszexualitást az egykorú angol törvények tiltották, Oscar Wilde-ot perbe fogták és elítélték. Itt legföljebb az adhat alapot elmélkedésre, hogy valóban törvényileg üldözendő bűncselekmény-e az egyneműek közötti vonzalom, ez azonban nem jelent túl produktív szellemi kihívást, egyrészt mert a törvényt Angliában (és nálunk is) rég eltörölték, másrészt mert a heteroszexuális többség leküzdhetetlen zsigeri ellenszenvvel vagy legalábbis idegenkedéssel viseltetik e nemi másság iránt (amely ugyan Wilde óta sokkal nagyobb toleranciát küzdött ki magának, habár elfogadottságát az AIDS jó időre visszavetette).

No persze a mű nem akármilyen homoszexuálisról szól, hanem egy konkrét, irodalomtörténeti rangú személyről, Oscar Wilde-ról, és ha neve a mai színházi nézőknek sajnálatosan keveset is mond, Kaufman gondoskodik róla, hogy adatokban gazdagabban távozhassanak a színházból. Látni való például, amint erre a műsorfüzetben idézett források is rámutatnak, hogy a maga ásta verembe zuhant bele, hiszen saját két perét - sorrendben a másodikat és a harmadikat - maga provokálta az első perrel: a fiú-szeretőjének felháborodott apja, Lord Queensberry elleni meggondolatlan feljelentéssel. Vagyis elkövette *a hübrisz* két és fél évezredes tragikai vétségét, mégpedig azért, mert sajátos egyéni temperamentuma nemcsak sűrítetten képviselte, de az abnormálisig fokozta a századvég elátkozott, szuverén isten-művész kultuszának minden dölyfét és ego-mániáját, parasztosan szólva: megszállottan és kihívóan hitte, hogy neki mindent szabad. Emiatt aztán az Ügy sem késztette - késztethette - katarzisra; elítéltetése, kétéves fogsága csak külső életkörülményeire hatott, mint köztudott, végzetesen, ő maga maradt, ki volt: a Bosie-nak becézett Lord Alfred Douglas szerelmese, a Művész magábanvalóságának fanatikusa. Ez már valamivel izgalmasabb kérdés a homoszexualitás jogi kezeléséénél (habár napjainkban, a művész történelmileg egyedülálló degradálódásának, piaci és annak eleve meglehetősen szerény - értéke szerinti kizárólagos megítélésének korában éppen nem túl aktuális); csakhogy jócskán túlnő azokon a kereteken, amelyeket egy szerény színi iparos törvényszéki krimije kínálhat. Ilyen jellegű témát egy Peter Weiss dolgozott fel *a Hölderlinben*, egy Bulgakov *az Álszentek* összeesküvésében vagy egy Németh László a Puskinról szóló A csapdában. A mű-vészdráma - és nem vitatom, hogy Oscar Wilde-ról lehetne ilyet írni - filozófiai dimenziójú műfaj, és becsempészett elemei rosszul veszik ki magukat egy olyan színpadi műben, amely végeredményben azt ábrázolja, hogyan ágál, majd törik meg egy kevéssé rokonszenves krakéler egy eleve vesztes ügy különb-különb fázisaiban.



Papp Zoltán (Edward Clarke) és Nagy Zsolt (Atkins)

A nagy szemérmetlenség, így, ahogy most a Pesti Színházban látható, meglehetősen unalmas egy este. Mindamellett nem állítom, hogy ennek feltétlenül így kellett történnie. Elvégre, akár az *Egy szerelem három éjszakájának* Melittáját, a legtöbb nézőt éppígy kéjes izgalommal tölti el a „hóhér kötelének" perspektívája, az egész bírósági rituálé, ügyészestől, védőstől, tanústól és mindenekelőtt persze vádlottastól, a homoszexualitás témája mindmáig fülledten csiklandozó, és ha Oscar Wilde neve nem mond is sokat a közönségnek, annál többet mond Alföldi Róberté, azon kevés fiatal színészünk (és rendezőnk) egyikéé, aki a lehetetlenül

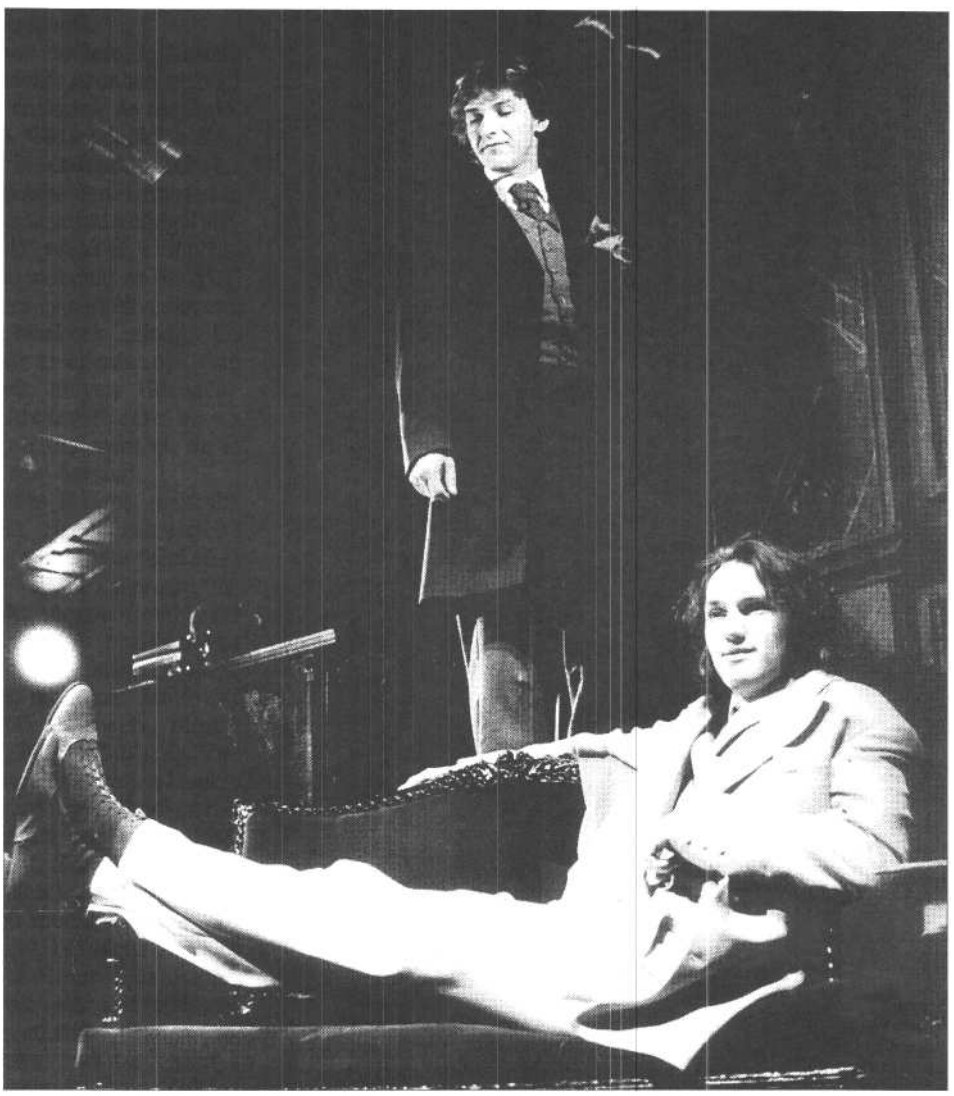
mostoha és sivár körülmények között is művészi-showmani karizmát harcolt ki magának - karizmát, amelyet eredetileg persze maga érdemelt ki, de amely most már, ahogy azt a karizmák szokták, jószerével önműködően, teljesítménytől függetlenül (is) gerjeszti tovább magát.

Szóval volna mire épülnie, rájátszania a rendezésnek, a rendezés azonban nem sikerült, ami nemcsak szomorú, de meglepő is, hiszen Hegedűs D. Géza például *a Sógornőkben* kitűnő színész-rendezőnek bizonyult, aki többé-kevésbé a maximumot hozta ki mind a darabból, mind kollégáiból, és ami a mostani fiaskó esetében külön hang-súlyt érdemel: mindenekelőtt az összjátékot tartotta szem előtt, és ez a törekvés nyerte el méltó jutalmát a részletek színdús kiteljesedésében. Ezúttal az ellenkezője történt: szöveg és összjáték helyett Hegedűs D. Géza Alföldi Róbertre tett, és ezzel nemcsak az előadás sikere mellett ment el, de még Alföldi Róbertnek sem használt.

A Horesnyi Balázs hatásos, a darabhoz szellemesen adekvát színpadának elején ülő négy, váltakozó szerepekben feltűnő személyről például a rendező nyomán mi is megfeledkezhetünk; megemlítendő azért, hogy közülük még a két profilírozottabb színész, Kálid Artúr és Selmeczi Roland is ugyanolyan szürke, monoton, szólószerepben legföljebb csak agresszív, mint két főiskolás társuk, Nagy Zsolt és Turek Miklós; négyük közös és egyetlen karakterizálóeszköze a hangerő (egyiküknél ez még a koppantó túlméretezett megszólaltatásával bővül, másikuk G. B. Shaw-ból gyúr semleges bicikliző pojácát). Szomorúbb, hogy nem sokkal több jó mondható el a három, kiemeltebb szerepű befutottról, Méhes Lászlóról, Papp Zoltánról és Rajhona Ádámról sem. Méhes talán kedvetlen; mással nehezen magyarázható, hogy precíz szövegmondásán kívül csak tar koponyájával kelt némi figyelmet. Papp Zoltán és Rajhona Ádám viszont alighanem válaszúton vannak: ez az a művészi perc, amikor a kulturált beszéd és mozgás, valamint a jól etablírozott személyes imázs már nem elegendő; az utóbbi nem pótolja a többé-kevésbé mindig megújuló, specifikussá formált színpadi jelenlétet (amelynek itt Rajhona esetében hármas szerepe szerint még differenciálódnia is illenék). Persze ehhez - éppen mert jelentős és nagy múltú színészek évtizedes beidegzettségeiről van szó - nélkülözhetetlen (volna) az inspiráló rendezői segítség.

Végül érzésem szerint melléválasztott Hegedűs Lord Alfred Douglas alakítójával, az ugyancsak főiskolás Pavletits Bélával is. Ezt a szerepet elsősorban nem a feledhető, többnyire tényközlésre szorítkozó megszólalások avathatják szereppé, hanem mindenekelőtt a jelenlét: önmaga szimbólumának, egy Dorian Graynek, egy sötét angyalnak vagy legalábbis a kölyök Rimbaud-val oly feledhetetlenül debütált Kaszás Gergőnek kellene megjelennie a hosszú hajú, unalmas és megszeppent pubi helyett. (Elég lett volna egy pillantást vetni a műsorfüzetben látható Bosie-portrékra.) Erre volna szüksége a darabnak és Alföldi-Wilde-nak is.

Alföldit pofon csaphatta volna Wilde szerepe: az unott, spleenes, önistenítő, borotvaeszű, sziporkázóan szellemes, megszállottságában egyszersmind megindítóan naiv és így önhittségében is vonzó dendié; azok



Alföldi Róbert (Oscar Wilde) és Pavletits Béla (Alfred Douglas) (Koncz Zsuzsa felvételei)

amely-

számára is átélhetővé tehette volna a hős személyét, akik Oscar Wilde-nak legföljebb a nevét vagy azt se ismerik. Az alakításban egyébként meg is vannak mindezek a vonások; Alföldi valóban Wilde. De csak annyira, mint más szerepeiben. Kétszeresen is ismétel: ismétli a jellegzetes Alföldi-figurát, és ismétli a darabon belül is pózait, hangsúlyait, mimikai játékait. Mivel a művész skálája gazdag, mindezek a mozzanatok elsőre most is frappánsak; étvágyat gerjesztenek valami másra, többre, amit aztán nem szolgálnak fel nekünk. Nézetem szerint ez azért történik így, mert Alföldi Róbertet monodrámába szorították; partnereitől semmi ösztönzést nem kap, rendezni önmagát kényszerül.

A szabályos-színtelenül, ötletek és meglepetések nélkül - Kálid Artúr Viktória királynővé dekorálásától eltekintve - végig „direktben" csörgedező est végén az egyetlen, robbanékonyabbnak szánt „indirekt" ötlet, a rendezői színház vörös farka: a négy kórustag ráveti magát Alföldi-Wilde-ra, és első szinten csúnyán elagyabugyálja, a másodikon expresszionista módon, csőcselék kontra mártír képi jelentéssel, meghurcolja-megalázza a hőst. Az ötlet azonban kilóg a száraz iparosi józansággal megkonstruált drámából csakúgy, mint az eddig a pontig adekvát, tisztesen realista előadásból,

nek esze ágában sem volt a hőst mártírnak láttatni. Vajon mártír volt-e valóban? Oscar tudja - de nem (ezúttal sem) mondja.

SZÁNTÓ JUDIT

Moises Kaufman: A nagy szemérmetlenség, avagy Oscar Wilde három pere
***(Pesti** Színház)*
Fordította: Várad Szabolcs. Díszlet: Horesnyi Balázs. Jelmez: Jánoskuti Márta. Dramaturg: Radnóti Zsuzsa. Rendező: Hegedűs D. Géza.
Szereplők: Alföldi Róbert, Rajhona Ádám, Papp Zoltán, Méhes László, Selmeczi Roland, Kálid Artúr, Pavletits Béla f. h., Nagy Zsolt f: h., Turek Miklós f. h.

HANS FALLADA:

MI LESZ VELED, EMBERKE?

PINNEBERG EGY ÉVE

Jorge Semprun *Ramón Mercader második halála* című regénye úgy kezdődik, hogy tizenvalahány oldalon keresztül leírja Vermeer *Delft tájképe* című festményét. Nem tudom, de nem is akarom Semprun regényét e kezdés nélkül elképzelni; a huszonöt évvel ezelőtti olvasmányélmény azóta is meghatározza viszonyomat e könyvhöz. Esetleges „színpadra alkalmazás" esetén e leírás valószínűleg nem szerepelhetne a szövegkönyvben, hiszen nincs az a színpad, ahol egy festmény szépségét háromnegyed órán át lehetne dicsérni, hogy ne mondjam, *ecsetelni.* Nos, ezért fogadom óvatos gyanakvással az olyan színházi bemutatókat, amelyek regények színpadi adaptációjára vállalkoznak.

A regény - általában az olvasásra szánt mű - individuális műfaj, intim kapcsolatot tételez fel egyetlen olvasó és a szóban forgó mű között. Az élmény, az olvasottakkal való azonosulás vagy elutasítás időben nem korlátozott, arról már nem is beszélve, hogy a regény lapjain megelevenedő történet részleteit újra és újra átélhetem, *újraolvashatom* a valamiért érdekes részeket, oda-vissza lapozgathatok, vagy ha unom, mondjuk, a tájleírásokat, át is ugorhatok néhány oldalt.

Természetesen kitűnő színházi produkciót lehet készíteni regényekből kiindulva, tehát egy nem színházi előadásra szánt mű alapulvételével. Tudván tudva, hogy az eredetitől teljesen eltérő, új mű születik, amelynek illendő jeleznie, hogy az előadás alapjául szolgáló regényt az alkotók legfeljebb tartalmi kivonatnak, történetváznak tekintették. Éppen ezért a lehetőségek félreértésének, egyszerűen fából vaskarikának tartom, ha egy színlapon azt olvasom: „X. Y. regényét színpadra alkalmazta..." Legjobb esetben is szuverén *átdolgozó(k)* egyedi olvasata lehet az eredmény, amely szükségszerűen különbözik az alapul szolgáló regénytől. Merthogy regényt nem lehet színpadra alkalmazni. Félreértés ne essék, nagy sikerű színdarabot lehet regényből írni - csak találomra: *A Mester és Margarita, a* Ljubimov-féle *Bűn és bűnhődés, a Popfesztivál* (e színműnek a Déry Tibor írta kisregényhez való nagyon is problematikus viszonyáról Jákfalvi Magdolna éppen a SZÍNHÁZ részére írt néhány évvel ezelőtt kitűnő tanulmányt), A *Pál utcai fiúk* stb. -, csak nem szabad azt gondolni, hogy ezek a színdarabok az alapjukul szolgáló regények hű képmásai, netán „csereszabatosak" azokkal: ha megnézem *a Három* testőrt, Dumas regényét még nem ismerem.

A színház, az itt játszott *dráma* - mint műfaj: egy *cselekmény utánzása* - mindenben ellentétes a regényműfajjal. Ha belegondolunk, már az sem *fair* - mármint a szerzővel, az előadás létrehozóival szemben -, hogy időnként ilyen-olyan okból *elolvasunk* egy színdarabot, sőt már a drámák könyv alakban való megjelentetése is alapvetően színházidegen tett. A műfajt befogadó intézmény nevében is jelzi (legalábbis az indoeurópai nyelvekben), hogy mire készüljünk, amikor oda belépünk: *theatron,* vagyis „az a hely, ahol a látványon alapuló ismereteket, élményt lehet szerezni". Mindig egyszeri, megismételhetetlen történetjátszásnak vagyunk tanúi. Soha egyetlen előadás sem játszható újra. (Tudom, ezzel magam ellen is beszélek, hiszen ha ez igaz - márpedig igaz -, akkor igencsak óvatosan illik bánni a színházi kritikával mint ítéletalkotó műfajjal, hiszen tiszta lelkiismerettel jó esetben is legfeljebb csak *egyetlen* előadás értékelésére lehet vállalkozni.)

A Katona József Színház igazán magas színvonalú műsorfüzetet adott ki *a Mi lesz veled, emberke?* című előadásához. Veres Anna - aki dramaturgként is jegyzi az előadást - alapos, jól megírt Fallada-életrajzot készített, amelyből egy tragikusan zseniális alkotó magánélete és írói pályája bontakozik ki. Annyi bizonyos: Fallada távolról sem tekinthető olyan esendő kisembernek, amilyennek leghíresebb regénye, az 1932-ben írt *Mi lesz veled, emberke?* hősét, Johannes Pinneberget ábrázolta, hiába is törekedtek az irodalomtörténészek időről időre önéletrajzi kulcsregénynek tekinteni e művét.

Hans Fallada - eredeti nevén Rudolf Ditzen - gátlásos, depresszióra hajlamos gyermek volt. Egy máig tisztázatlan, hátborzongató fogadás eredményeként legjobb barátja gyilkosává lett, ezért börtönbe, illetve idegszanatóriumba került, majd sikkasztásért börtönbe zárták. Később rászokott a kábítószerekre és az alkoholra is. Munkát nem talált, depressziója és szenvedélybetegségei egyre kilátástalanabb helyzetbe sodorták. Mindeközben írói álmokat dédelgetett magában, s kezdeti sikertelen kísérletei után, 1919-ben megjelenik első regénye, az önéletrajzi ihletésű *Az ifjú Goedeschal.*

A Hans Fallada írói álnevet ezután veszi fel, hogy családjára ne hozzon további szégyent és bánatot múltjának, a családi titkoknak a kiteregetésével. Az erkölcsi és anyagi sikert *a Mi lesz veled, emberke?* hozza meg számára, ám a fasizmus hatalomra jutásával helyzete ismét bizonytalanná válik. Kapcsolata a politikával nehezen meghatározható: az új rendet utálja, de - elsősorban egzisztenciális okokból - nem mer, talán nem is akar nyíltan szembehelyezkedni vele. Végül vidéki házában vészeli át ezeket az éveket, ám mire véget ér a háború, házassága tönkremegy, és utolsó éveiben visszasüllyed az alkoholizmusba és a kábítószerek világába. 1947-ben halt meg.

Fallada hihetetlen intenzitással dolgozott - már amikor dolgozott, s nem idegszanatóriumok zárt osztályán, börtönben vagy éjszakai lokálokban töltötte idejét; *a Mi lesz veled, emberke?* állítólag néhány hónap alatt született meg, de volt olyan regénye is, amelyet három hét alatt írt.

AMi lesz veled, emberke? egyszerű, szép történet, egy életképtelen illúzió összeomlásának krónikája: Johannes Pinneberg tipikus kisember (könyvelő egy terménykereskedésben), aki azt hiszi, hogy két ember egymásba kapaszkodása, tiszta szerelme a gonosz és hazug külvilág minden ármánykodása ellen képes védelmet nyújtani. Hiszi mindezt a fasizálódó Németországban az 1930-as évek elején. Ez a kortól és politikai viszonyoktól független naivitás azonban törvényszerűen vezet bukáshoz. A szűkebb és tágabb környezet kijátssza, nevetségessé teszi hősünket, s a legmélyebb nyomorba süllyedt Pinneberget a regény végén rettentő megaláztatás is éri: egy rendőr letaszítja a járdáról, mert rongyos ruhájában csavargónak nézi.

Hans Fallada regényét jóindulattal sem sorolhatjuk a világirodalom legnagyobb alkotásai közé. Ugyanakkor megkapó realizmusa, sok mellékszereplővel építkező, mozaikszerű jelenetei, erős, szikár fogalmazású párbeszédei olyan erények, amelyek olvasmányossá teszik a könnyen követhető, egyszerű történetet. Falladának sikert és vagyont hozott a könyv; számtalan nyelvre lefordították (magyarul is megjelent, még a harmincas években, Braun Soma lírai fordításában, s azóta is több kiadást megért), két filmváltozat is készült belőle (Amerikában, illetve Németországban). Mégis meglepetést keltett, amikor 1973-ban a bochumi színház megnyitójára Peter Zadek a regény Tankred Dorst által készített adaptációját választotta. A korabeli kritika szerint hatásos színpadi látványosság, brechti szellemű revüelőadás született, sok zenével, a harmincas évek slágereivel, tánckarral, filmvetítéssel, dokumentatív betétekkel dúsítva. Zadek előadása távolról sem a magára maradó kisember kálváriájáról szólt. Mint elmondta, őt éppen az a naivitás fogta meg Fallada regényhősében, amelyet bele kell ágyazni a korba, amely ezt a magatartást kiveti magából, és csupán ürügy maga a történet, amely szánalmat vagy akár elérzékenyülést ébreszthet ugyan, de önmagában csak szirupos mese.

1982-ben a Thália Színházban is eljátszották ezt a változatot, Iglódi István rendezésében, Esztergályos Cecíliával, Incze Józseffel, Rátonyi Róberttel és Szirtes Ádámmal a főbb szerepekben. Az előadás egyik kritikusa szerint Iglódi valamifajta zenés, irodalmi show-műsornak vélte Dorst átdolgozását, amely tolmácsolásában hol a *Kabaré* című filmre, hol egyszerűen revüszámok laza füzérére emlékeztetett. A rendezésből a zadeki gondolatok, a revüből pedig a táncolni tudó színészek hiányoztak, úgyhogy *a Mi lesz veled, emberke?* végső soron a gyenge közepes Thália-produkciók egyikének minősült.

Elek Ferenc (Johannes Pinneberg) *és* ***Ónodi*** *Eszter* ***(Emma)***

A Katona József Színházban 1999 áprilisában bemutatott változat esetében a magyar származású, jelenleg Svédországban élő Hilda Hellwig - egykor kaposvári segédszínész - jegyzi *a színpadra állítást,* nemcsak rendezőként, hanem adaptálóként is. Hogy miért dobta sutba a Fallada-Dorst-féle változatot, nem tudható, a műsorfüzet erről nem szól (mint ahogy a Thália Színház előadását sem említi meg). Hilda Hellwignek természetesen szíve joga, hogy a neki tetsző anyaggal dolgozzék, s a mondanivalójának megfelelő változatot vigye színre. Kizárólag az eredmény, a kész produkció minősége a döntő; a mégoly neves elődök munkáit akár nyugodt szívvel el is lehet felejteni.

Ritkán lehet ennyire egyértelműen megítélni egy előadást: a Katona József Színházban látható produkció rossz, mert egy rosszul megírt színdarabot játszanak, rosszul. A rendezés ötlettelen, kapkodó és unalmas. Miután pedig a műsorfüzet nagyon jó, csak találgatni lehet, hogy Veress Anna dramaturgként miért nem tudott jó munkát végezni. A színpadra alkalmazott változatban a szituációk legtöbbje nincs felépítve, se hangulat, se feszültség, a párbeszédek többnyire közhelyszintűek, a szereplők a legváratlanabb pillanatokban váltanak hangulatot és stílust, a negédes szerelmi enyelgés hisztérikus sikoltozásba, a baráti beszélgetés egymás pocskondiázásába csap át minden indok nélkül. Mind a jellemrajzok, mind a cselekmény bonyolítása szintjén sok a logikai bakugrás és következetlenség.

Mindvégig érződik a görcsös igyekezet, hogy Johannes Pinneberg (Elek Ferenc) élete mintegy egy évének tragikus története kerek, könnyen követhető, érthető mesévé alakuljon. Hilda Hellwig hatképnyi - két felvonásnyi -- anyagot vont ki Fallada regényéből, hogy bemutassa az aktakukac kisember örömeit, boldogságát, majd tragikus meghurcoltatását. Hogy mennyire esetleges, félkész az így született „színmű", kitetszik abból is, hogy a műsorfüzet hátlapján közölt szereposztásból bájosan ügyetlen kezek filctollal (!) kisatíroztak jó néhány figurát, akiknek ezek szerint még a próbafolyamat egy meglehetősen előrehaladott szakaszában is fontos (?) szerepük lehetett. Bevallom, furdal a kíváncsiság, mit csinálhatott vajon Huszárik Kata mint Utcalány, majd mint Második Prostituált és mint Franz felesége. Az egyébként nagyszerű Olsavszky Éva a látható előadásban nyúlfarknyi szerephez jut (Özvegy Scharrenhöferné), holott a csonkítatlan színlapon még az előadásból teljesen kiiktatott Franz anyjának szerepe is az övé volt.

De nem járt jobban Bodnár Erika (Johannes anyja) sem, akiről mindvégig nem döntötte el a rendezés, hogy ellenszenves, kéjsóvár kerítőnőnek kellene-e lennie, avagy szerencsétlen sorsú anyának, aki egykori bűneit megbánva erején felül segíteni szeretne a fiatalokon. Így azután Bodnár Erika magára hagyatva igyekszik megoldani szerepét, s a felvázolt szélsőségek között lavírozva régi szerepeiből épít fel jól-rosszul egy megfejthetetlen, nem létező jellemet.

Vagy itt van Fullajtár Andrea esete. Ő az a csúnya, ellenszenves, férjhez adhatatlan vénlány, akit Johannes Pinnebergnek feleségül kellene vennie, hogy megtarthassa könyvelői állását a terménykereskedőnél. Mondom, *csúnya és férjhez adhatatlan.* Itt aztán igazán elkelt volna egy dramaturg, de főleg egy rendező (meg egy sminkes) értő munkája, hogy ezt a sajátos szereposztási elképzelést hihető színpadi alakítássá érlelje. Ennek híján megmosolyogtató (vagy bosszantóan érthetetlen, mindenesetre színházban elfogadhatatlan), ahogy Johannes Pinneberg *ettől* a lánytól undorodva menekül az ő Angyalkájához (hacsak el nem fogadjuk a „szerelem vak" örök érvényű szabályát).

Vagy itt a második kép (Özvegy Scharrenhöferné padlásszobája). Johannes Pinneberg jellemrajza ebben a jelenetben fontos adalékkal bővül: megtudjuk, hogy azért kellett ebbe a lakhatatlan, koszos, város széli padlásszobába költözniük, mert mindenki előtt titokban akarja tartani, hogy megnősült. Még arra is kioktatja a férje jellemtelenségén egyébként csöppet sem csodálkozó Angyalkát, hogy ha kicsiny szobájukon kívül bárhol találkoznának, idegenekként kell viselkedniük. A következő képben (Kleinholz terménykereskedése) a következőkre derül fény: hősünk, akit ezek szerint eddig nem bátorságáért kellett megszeretnünk, öntudatos munkás módjára sztrájkot szervez

társai körében a vérüket szívó kizsákmányoló ellen (aki előtt legfőképpen titkolni kell házasságát, hiszen kenyéradója egyben reménybeli apósa is). Jön Angyalka, akit rövid habozás után majdnem a nyílt színen tesz magáévá a titkolózásra, úgy látszik, már nem annyira ügyelő ifjú férj. Majd megjelenik a fent leírt Fullajtár Andrea, és közli „vőlegényével", hogy előző nap látta őt a parkban csókolózni azzal a nővel, aki az imént itt járt. Hősünk sértett büszkeségtől remegő hangon vágja Marie és az időközben szintén megérkező munkásnyúzó apa, Kleinholz szemébe, hogy *az a nő* a felesége. Nesze neked, dramaturgiai logika. Most akkor egy mindenki előtt meghunyászkodó kisember Pinneberg vagy a szerelméért és becsületéért az egész világgal szembeszállni kész hős?

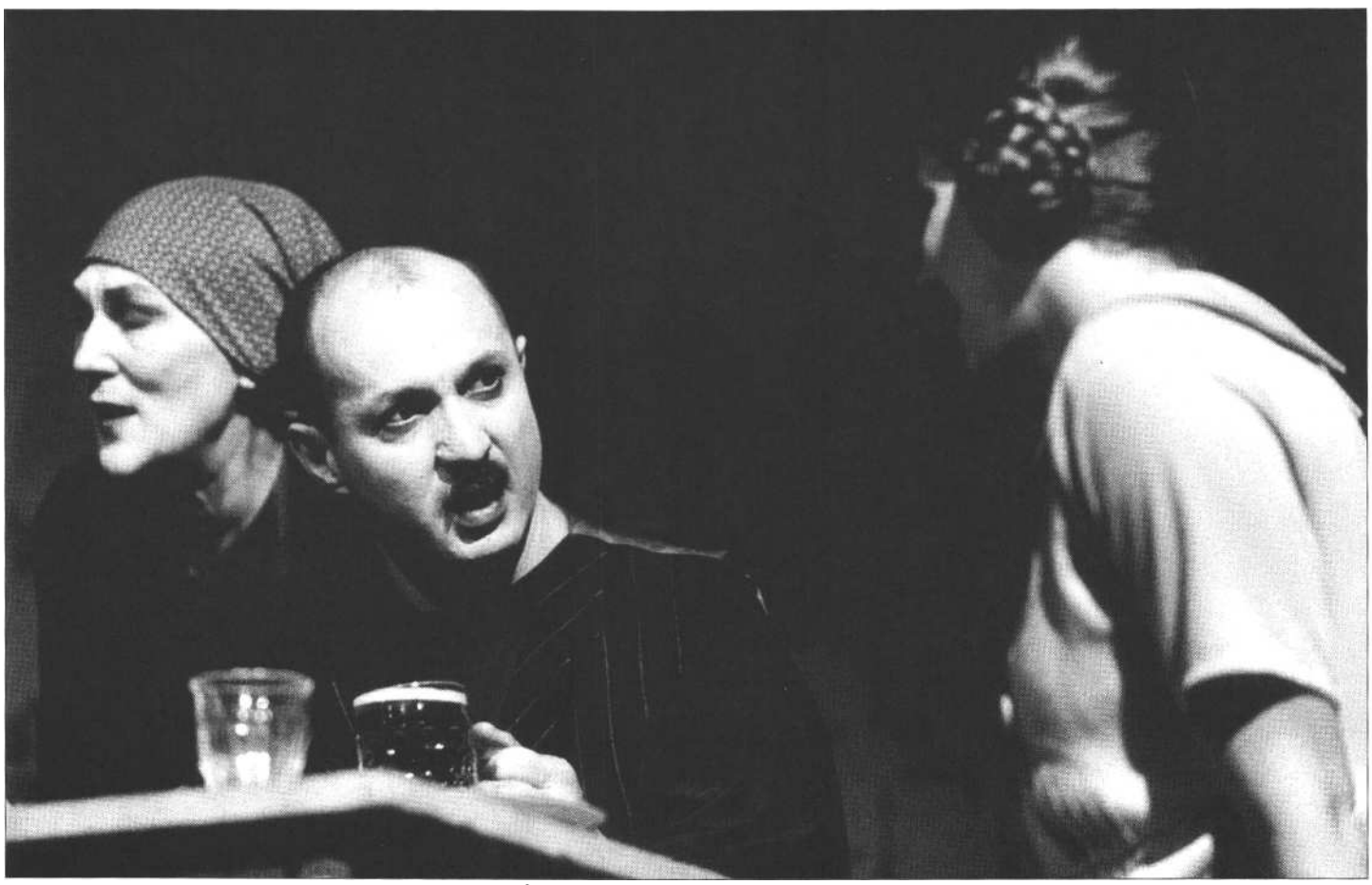
Ugyanez a skizofrénia jellemzi Pinneberget az ötödik képben (Mandel áruház) is: időnként mindenki kapcája, kinevetik, megalázzák, de olykor kibukik belőle az osztályöntudatos dolgozó, aki lázadni és lázítani is tud az elnyomók elleni harc során. A dramaturgiai baklövések csúcsa azonban mégis a negyedik szín (Mia Pinneberg lakása). Már szóltunk az anya jellemének megoldatlanságáról, de a többiek (fia, menye, szeretője) itt látható megnyilvánulásai ezen is túltesznek. Pinnebergről például nem derül ki, miért ordibál egészen alpári stílusban az anyjával, aki befogadta őket, kiutat kínálva az állásvesztés utáni reménytelen helyzetből. Tévedés ne essék: ordibáljon, ha ez a színpadi szituációból, az előzményekből vagy a jellemekből következik (a regényben ez a jelenet is fel van építve). De ne ordibáljon ezzel a szegény asszonnyal, aki eddig - legjobb nézői tudomásunk szerint - csak segített rajtuk, szelíden és kedvesen viselkedik. Persze ha tudnánk - mármint az előadásból -, hogy egy nyilvánosház pénzsóvár, érzéketlen és kíméletlen uzsorás *madám*járól van szó, aki kizárólag a méregdrága lakbér reményében fogadta be rég elfelejtett fiát és annak feleségét, az egészen más lenne. De mindebből semmi nincs megjelenítve; marad a nevetséges, motiválatlan hisztéria.

Az előadás férfi főszerepét, Johannes Pinneberget Elek Ferenc, feleségét, Emma Mörschelt (Angyalkát) Ónodi Eszter játssza. Teljesítményüket nehéz értékelni, mert tehetségüknek hála, olykor még arra is képesek, hogy életet leheljenek a rosszul megírt, hiteltelen figurákba: például az utolsó jelenet líraian szép összekapaszkodása mármár hihető lenne, ha nem rontaná le a záróképet idétlen, esőhordóban bemutatott tánca. De csodát nem tudnak tenni; a legtöbb jelenetben csak elszántan küzdenek a megoldatlan szituációkkal. Ebbe olykor belebuknak (legnyilvánvalóbb példa a negyedik kép során - Mia Pinneberg lakása - elénk táruló, egyikük jelleméből sem következő, többszöri hangulatváltás, de említhetjük akár a padlásszoba-jelenetet vagy a terménykereskedőnél játszódó képet is).

A kisebb szerepekben jó teljesítményt nyújt Szacsvay László, Varga Zoltán, Hollósi Frigyes. Khell Csörsz díszlete jól bejátszható tereket nyújt a játékhoz, Benedek Mari jelmezei korhűségre törekvők (csak az nem egészen érthető, miért kell Ónodi Eszternek mindvégig ugyanabban az igencsak előnytelen kosztümben játszania, jelenettől és helyszíntől függetlenül).

Talán még nincsen baj, kisiklás minden színház életében előfordul. Az azért nehezen hihető, hogy a színházban senkinek ne tűnt volna fel, hogy a rengeteg színészi erőfeszítés ellenére melléfogás az előadás.

KARSAI GYÖRGY



Hőgye Zsuzsanna (Mörschelné), Lengyel Ferenc (Karl) és Ónodi Eszter (Koncz Zsuzsa felvételei)

Hans Fallada: Mi lesz veled, emberke? (Katona** József **Színház)
Fordította: Kúnos László. Díszlet: Khell Csörsz m. v. Jelmez: Benedek Mari m. v. Zene: Sáry László. Dalszöveg: Bereményi Géza. Dramaturg: Veress Anna. Színpadra alkalmazta és rendezte: Hilda Hellwig m. v. Szereplők: Elek Ferenc, Ónodi Eszter, Hőgye Zsuzsanna, Kun Vilmos, Lengyel Ferenc, Morvay Imre, Olsavszky Éva, Nagy Ervin f. h., Tóth Zoltán, Dévai Balázs, Csuja Imre m. v., Somody Kálmán m. v., Fullajtár Andrea, Bodnár Erika, Varga Zoltán, Éles István, Szacsvay László, Lengyel Ferenc, Nagy Ervin f. h., Hollósi Frigyes.

FRANK WEDEKIND: KEITH MÁRKI

A létige: BIZNISZ

Nézzük a polgárt

A rendező darabválasztása: telitalálat. Pontosan száz évvel ezelőtt készült el Frank Wedekind drámája, *a Keith márki*, mely akkor még A *bukott ördög* címet viselte. Sokat dolgozott rajta a szerző, az előzetes változat címe Az *élvezetek embere* volt, később mint *Müncheni jelenetek az életből mintázva* került forgalomba. 1901-ben jelent meg könyv formában *Marquis of Keith* címen, ugyanebben az évben elő is adták Münchenben. Az ősbemutató nagy bukás volt. Magyarországon, tudomásom szerint, nem játszották a darabot. Eltelt száz év, és íme, itt a pillanat, amikor ez a dráma itt és most jó szerszám lehet arra, hogy a segítségével felszínre kerüljenek ennek a zagyva-ijesztő (ijesztően zagyva) korszeletnek a gyökér-ellentmondásai.

Polgári drámáról van szó: a polgár benső drámájáról, valamint társadalmi drámáról - melyekről a „polgári" szlogennel cifrálkodó mai magyar demagógia nem hajlandó tudomást venni. Az „életből mintázott" polgári színházat megsemmisítő bírálatok érték. A kulisszafalakat szétvető kísérletek érdekesek tudnak lenni ugyan, de ha a valóságot vesszük, kiüti a szemünket a „polgári" problematika; úgy látszik, elhamarkodott volt holt-nak nyilvánítani a nevezett hagyományokat.

Az élet drámái makacsul polgári enteriőrben, a négy fal közé szorulva játszódnak le, családban, munkatársak közt, és nem látszik meg rajtuk, hogy kozmikus dimenziójuk volna, viszont kirívó a társadalmi dimenziójuk. Lefogadom, hogy ma Magyarországon az élet drámáinak kilencven százalékában felbukkan a pénz motívuma, a felében pedig dominál. A színházművészetnek megvannak a maga fejlődési törvényei, a valóság polipkarjai azonban a művészetek közül a színházat fonják körül a legszorosabban. Abszolút jó szakmai reflexnek érzem, hogy a Kaposvárott dolgozó fiatal rendező, Keszég László annak rendje s módja szerint felépíttette a színpadon a polgári szobák három falát, és egy olyan drámát tűzött műsorra, melyben a pénz körül forog a cselekmény. Mi több, olyan drámát, mely gyökerében kívánja megfogni a pénz körül forgó élet ellentmondásait, melynek tehát bölcseleti dimenziója van, nem annyira filozófiai, inkább közönségesen bölcseleti, vagyis utánajár a miérteknek, hogyanoknak, mint minden épeszűen gondolkodó ember.

Wedekind e drámája nem remekmű, még csak nem is nagyszabású mű, hanem jó, összetett, színpadra írt, ellentmondásokat firtató darab, egy épeszű darab. Fontosnak érzem, hogy manapság, amikor minden összezagyválódik, és úgy tűnik, igaza lesz Baudrillard-nak és Viriliónak: a szimulákrum és a valódi, a virtuális meg a tényleges közt egyre nehezebb különbséget tenni; fontosnak tűnik tehát, hogy a színház józan kérdéseket tegyen fel, és a maga módján rámutasson a tényekre és azok mögöttesére.

Arra a tényre például, hogy olyan társadalomban élünk, melynek uralkodó, legéletrevalóbbnak tartott és legagilisebb rétege az üzletemberi-vállalkozói. Ez nem nagy megállapítás, ámde messzemenő - világnézeti, társadalomformáló, erkölcsi stb. - konzekvenciái vannak. Wedekind darabja lehetőséget ad rá, hogy átgondoljuk ezeket a konzekvenciákat. Keszég László rendező erénye, hogy szerény, visszafogott, megfontolt és elemzőképes. Nem bombasztikus, hanem inkább tárgyilagos; pontos szövegolvasó, aki óvatosan interpretál. A mai szellemi helyzetben jótékony hatású az ilyen gondolkodó, okos színház. Jó, hogy az, amit Keszég csinál, mentes minden sznobériától, meg hogy a józan észhez köti magát. Nem véletlen, hogy a dramaturg ezúttal Eörsi István volt, aki mindenféle őrületek közepette mindig is köti az ebet a karóhoz, és józan ésszel gondolkodik. Amikor a jelenvalóság megőrül, a praktikus háziasszony is megveszi a tévében árult legagyamentebb szerkentyűt, a politikában pedig a polgáriság nevében bohózatba illő önkényeskedések folynak, amikor a hétköznapi világ a csömörig szenzációhajhász, akkor jót tesz, ha a művészet gondolkodási időt kér.

Wedekind drámája a kapitalista társadalom keretei között érvényes. Itt és most a vagyonnak legalább akkora vonzása van, és hasonló reményeket fektetnek bele, mint Németországban az előző század végén. A tőke és annak hiánya, a piac, a kereskedelem és az értékpapír-tranzakciók, egyszóval a pénz ma éppúgy mozgat, felemel és tönkretesz életeket, sorsokat, társadalmi csoportokat, mint száz évvel ezelőtt, csak sokkal cinikusabban. A közbeeső száz év katasztrófái mintha csak a cinizmus elvetemültté válásához, a kíméletlenség némely módozatainak kifinomodásához és az erkölcsi tudat totális elvesztéséhez járultak volna hozzá.

A polgári színjáték ma Magyarországon társadalmi méretekben folyik. Keszég kaposvári polgári színháza nem leleplezi, hanem egy diszkrét mintán elemzi és kimutatja ennek a drámának némely tudati és lelki radixait.

Az üzletember dolgozószobája

Nagy horderejű, sorsokkal játszó dolgok történnek ma is egy vállalkozó irodájában meg az üzleti vacsorákon. Attól kódul valaki, és attól mosolyog rá valakire a szerencse, ha két-három üzletember összehajol. Attól valaki meghalhat, másvalaki újjászülethet; mint mikor a görög istenek tanácskoztak.

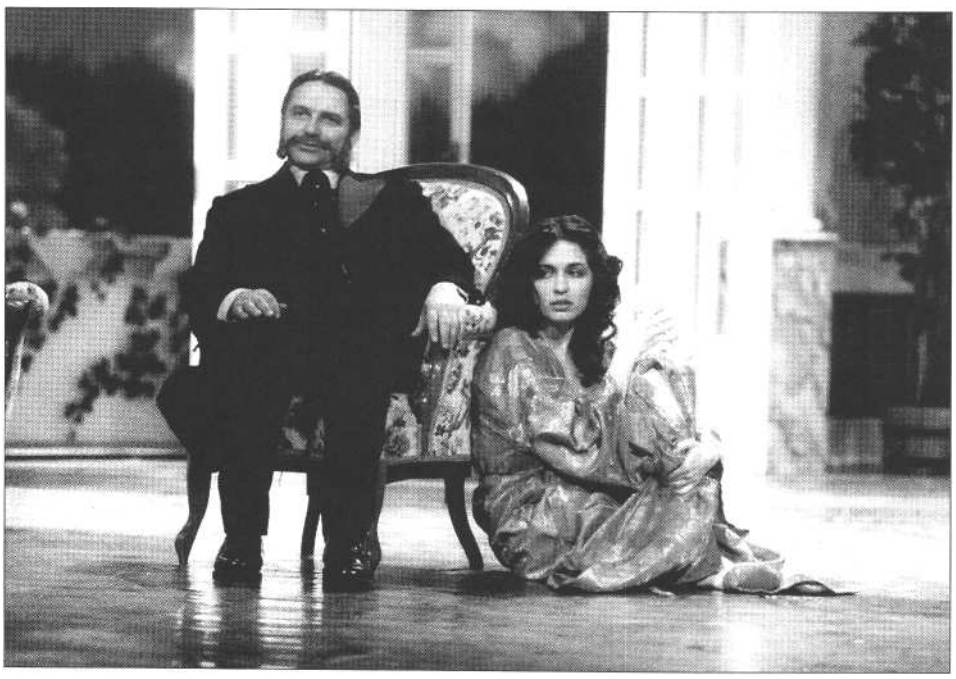
Keith márki ma, ha nem is viselne álnevet, mint a darabban, de a cégét álnéven működtetné. Ma bizniszmennek vagy menedzsernek mondanánk. Az irodájában kanapé helyett esetleg bőrfotelek vagy csővázas bőrszékek állnának, és az asztalán mechanikus írógép helyett több telefont meg faxot látnánk. Lenne a szobájában egy nagy tárgya-lóasztal, mely mellett kávézni, apró falatokat ropogtatni és whiskyzni is lehet. A falon ugyanúgy modern (posztmodern) festmények lógnának, mint a márki szobájának falán, Kaposvárott. A látszat ellenére értéktelen festmények. Az iroda ideiglenesen éppúgy a magánlakás része lehetne, és a feleség (pontosabban: élettárs) titkárnői és cselédi teendőket is ellátna, ahogy ezt száz évvel ezelőtt Wedekind megírta.

Kaposvárott nem modernizálták a szobabelsőt, de nem is tapadtak a korhűséghez. Hanem, úgymond, örökkévalósították (mint Fukuyama a kapitalizmust). Valcz Gábor díszletei század elejiek is, de maiak is, holnapiak is. Az efféle polgári ízlés szolidságot tettet, kicsit riszálja magát, és arról ábrándozik, hogy alkalomadtán kihajózik az extravagancia vizeire.

Keith márki nem tanult kereskedelmet, se semmit; mestersége: menedzser. „Műkereskedő vagyok, hírlapíró, koncertügynök - szóra sem érdemes az egész" - mondja a darabban. Igazában alaptőkével nem rendelkező vállalkozó, ami annyit tesz, hogy pénzt, sok pénzt akar keresni minél gyorsabban, minél többet, mindenáron. Mert ő férfi a talpán (ehhez képest telitalálat, hogy Kaposvárott kicsit sántít), aki győztesen veri át magát a kapitalizmus dzsungelén. Lesz palotája a zöldövezetben, felesége, gyerekei, szeretője és neve; ráadásul még a lelke gazdagságát is meg fogja majd venni. Keith a kapitalizmus fausti embere; a tudásvágyat a szerzési vágy helyettesíti, hite önmaga rendkívüli, szinte csodás képességeire vonatkozik.

Keith márki a mai polgári Magyarország tipikus, deli férfi figurája. Ha saját céggel, vagyonnal még nem is, de tetemes kapcsolati tőkével már rendelkezik. Teli van elszántsággal, „csodálatos energiával", jó-

akarattal: ő egzisztenciát fog teremteni. Anger Zsolt tiszta arca kiemeli a fiatalember jóravalóságát, melyet gyorsan el kell rontania, hogy versenyképes legyen. Keith egyszerre életrevaló, üde fiatalember és minden hájjal megkent „svindler". Már romlott, mégis ártatlan - ezt az ellentmondást kihozza Anger -, hiszen úgy formálja őt a világ, mint valami friss anyagot. Neki szellemileg nincs distanciája a korához, nyakig benne van, nem alakít ki kritikai viszonyulást a környező világgal szemben, hanem belecsábul, beleveti magát, és hősies elszántsággal remek és élvezetes helyre akar jutni benne.



Spindler Béla (Casimir) és Marozsán Erika (Anna) (Simarafotó)

A hősiesség törtetőképességet, kíméletlenséget, rettenthetetlenséget jelent számára - az alkalmak és az emberek kihasználásának és a kapcsolatok kamatoztatásának képességét. Keith azt hiszi magáról, hogy kellőképpen dörzsölt, és megvan a kellő fegyverzete - a cinizmusa és a plebejus lendülete - ahhoz, hogy diadalmaskodjon a müncheni polgári társadalomban, pedig voltaképpen korának *gyermeke ő,* és nem ura magának.

Az igazi, patriarchális úr, az egyértelmű jellem a drámában Casimir nagykereskedő, akit Spindler Béla nagyszerűen visz színre. Casimirban már nincsenek ellentmondások, ő már nem ambivalens, mint a lobogó Keith. Fiatal korában talán ő is olyan volt, de évei, tapasztalatai, rutinja mumifikálták, megszabadították lágy benső részeitől. Szinte tökéletesen ura önmagának - egyetlen sebezhető pontja van: gyenge idegzetű, pubertáló fia -, a saját maradék szenvedélyeivel is ügyesen és határozottan manőverezik, ő a mintapolgár: a gazdag, mindent megszerző, higgadtan uralkodó múmia. A humortalan racionalizmus megtestesült diadala: az emberi esendő halála. Spindler a realisztikus és a karikaturisztikus ábrázolás határán egyensúlyozva, mesterien teremti meg ezt az atyafigurát. Kiválóan játszik vele, mellette a fia is - Nagy Viktor -, az ügyefogyottan és szorongva lázadó, frusztrált kamasz, aki a csélcsap Keithet tekinti mintaképének, míg be nem törik.

Keith ellenjátékosa nem Casimir konzul, hanem gyerekkori pajtása, Ernst Scholz, eredeti nevén Trautenau gróf, akinek Keith apja a házitanítója volt. Ez egy humanista, üdvtörténetben gondolkodó, szellemi ember, aki az eszméiben és azok szerint él, akiben tehát megvan az a distancia a jelen világhoz, ami Keithből hiányzik. Ő nem él, hanem viszonyul, viszonyítási pontokat keres, ad fel, cserél. Arra is ráébred, hogy távolságtartása lehetetlenné teszi, hogy éljen. Az élethez való gondolati viszonyulása csődöt mondott, amikor egy vasútigazgatói intézkedése húsz ember halálát okozta. „Én tartottam a szemlét a szerencsétlenség színhelyén - mondja Znamenák István ártatlan arccal. - Nem rajtam múlott, hogy túléltem ezt a látványt." Nemcsak túlélte, de polgári néven újjá is akar születni tőle. Mások katasztrófájától. Ami nála annyit tesz, hogy szakítani akar a régi szemléletével, és rászánja magát, hogy gyerekkori pajtása kalauzolásával az „élvezetek emberévé" képezzék. (Recept á la Rorty.) Habár megveti Keithet, akit „a lelkiismeretlenség szörnyetegének", cinikus gazfickónak tekint, úgy gondolja, hogy ha szellemileg következetes, akkor le kell ereszkednie az intellektuális magaslatokról, és meg kell merítkeznie az *életben. Új* eszméje: az élet. Trautenau-Scholz, mint egy szerencsétlen bábu, eljátssza a „Geistesmensch" komédiáját.

Znamenák István igen sajátosan, átgondoltan oldja meg ezt a szerepet. Nem öntelt, magasröptű, megváltó eszmékkel hivalkodó szellemi embert formál meg, hanem egy mélységesen, a nevetségességig frusztrált, nyafka intellektuális figurát, aki agyonsérült és kiszáradt a maga fennkölt útján, rájött arra, hogy az élet másutt van, elhatározza, hogy csatornát vált - gondolatokról az érzékekre -, és úgy gondolja, hogy megfelelő anyagi ráfordítással, programszerűen le fogja küzdeni az életidegenségét. Ő is azt hiszi, hogy mindent lehet, mindent meg lehet venni. Znamenák interpretációjában Scholz egyetlen igazsága a frusztrációja; ennek mindegyik feloldási kísérlete öncsalóan megjátszott. Scholz megjátssza az élveteget, megjátssza a szerelmest, és végül megjátssza azt, hogy megőrül. De nem spontán, inkább mesterségesen felspannolt, nevetséges játékok ezek. Scholz már képtelen igazán játszani, annyira sérült. Végső, Znamenáknál igen komolyan előadott döntése, a magángyógyintézet - az őrület - választása a dráma egy rendkívül erős paradoxona, melyre Thomas Mann is felhívta a figyelmet egy esszéjében. A szellem embere, aki, miközben az élvezetek emberévé akarta magát átképezni, erkölcsprédikátorrá vált, utolsó stációként tudatosan választja az elmegyógyintézetet mint menhelyet, és ezt morálisan megalapozott döntésnek tartja. (Es ha így érzi, akkor valóban megőrült, írja Thomas Mann.) Mi több, barátját is meghívja az azilumba, ahol, idézőjelben persze, minden vágya teljesülhet - biliárd, luxus, sétakocsikázás... Keith azonban elemi tiltakozással utasítja el ezt a lehetőséget. Miután az érvei nem hatnak, a földre veti magát, és rúgkapál, mint egy csecsemő, miközben Scholz emelt fővel távozik a „földi paradicsomba".

Tündérpalota Igazgatóság

A „tündérpalota" Wedekindnél az üzletember álmainak szimbóluma. Megjelenik Kaposvárott is a színen egy fényes makett (felkapcsolható, mint a villany) formájában. Tévedés lenne azt hinni, hogy a bizniszmenek csak kalkulálnak, és nem ábrándoznak. Hogy nekik ne lenne utópiájuk?! Az is van nekik! Alomviláguk fölveszi a versenyt egy nagylány képzeletével. Ráadásul még racionálisnak is gondolják elképzeléseiket. Egyik szemükkel a „tündérpalota" művészi villanyfényeit látják, a másikkal pénzkötegeket. A kettőt - „racionálisan" - összekötik, és úgy érzik, hogy ennek mennie kell. A jóindulattól teli lesznek lelkierővel; a vállalkozó: hisz.

Főleg az olyan vállalkozó, mint Keith, a „svindler", akinek a hite az egyetlen tőkéje. Anger Zsolt márkijában kevesebb a tekintélyt sugárzó határozottság, és puhább a hit, mint ami egy tündérpalota-akcióhoz szükségeltetik. A Keith márkik erős, sőt karizmatikus személyiséget építenek fel magukból - gyanús, bizonytalan alapokra. Anger őszintébb a kelleténél. Merész színészt kellene játszania, tökéletesebb színészt, mint amilyen ő maga. (Hisz Keithnek egy vasa sincs, mégis meghódította egész Münchent.) Jól elrejtett félelmeinek, zilálságának csak némely réseken volna szabad kivillannia.

Marozsán Erika játssza Annát, Keith szeretőjét és csalafinta párját, aki könnyedén színészkedik örökké, mert a kacérság a vérében van, Marozsán szerint legalábbis, aki elragadó, a legfinomabban flörtölő, tökéletes, túlságosan is bájos luxusszajhát vagy inkább hetérát állít színpadra. A jelmeztervező, Szűcs Edit extravagáns ruhafantáziáit mintha ráöntötték volna, de az arca is sugárzik, még a léptei is ragyognak - olyan, mint a mesebeli jó leány, akinek rózsa vagy arany terem a talpa alatt. Az már kevésbé derül ki

a szerepalakításából, hogy mi mehet végbe benne, amikor belátja, hogy Keith sose lesz Tündérpalota-igazgató, így hát ő sem lesz tündérkirálynő, és férjhez megy a betokosodott, apja korú Casimirhez, aki ezzel elnyeri és nyilván a széfjébe zárja München legszebb ékszerét. A mesebeli szép leány eldobja, elárulja a szeretőjét, olyan elegánsan, ahogyan szerette. De ezzel az ő sziporkázásának is vége. Marozsán Annájában azonban nem látszik törés.

A tündérpalota-szimbólum párja a darabban a tűzijáték-metafora. A vállalkozók estélyének színteréül Valcz Gábor szintúgy „örökkévaló" díszletet tervezett: a terem lehetett a müncheni elit negyedben, de lehetne Ady-ligeten is. Az erkélyről dombok-ra nyílik kilátás, belátszik a felhős ég. Ennek a szép, derengőre festett kulisszának semmi funkciója sincs - csak a távolságot jelzi és azt a tágasságot (talán a létet), amelyhez ezeknek a polgároknak semmi közük. Marozsán az egyik pillanatban könnyedén végigsétál az erkély korlátján: nagyon szép, lírai kép, mely jelzi a határt a két világ (a lét és a polgári lét) között, és azt a női érzékenységet, mely még tartja a kapcsolatot a felhőkkel.

A kaposvári óriáscsillagszóró kiváló tűzijáték-metonímia. A tűzijáték pedig az ál-álmodozás, az önbecsapó és másokat is becsapó álmodozás metaforája, meg a csalioptimizmusé. Ennek a csalinak az a szerepe, hogy pénzt vonzzon, még többet, mint ahány csillag van az égen.

Csőd és árulás

Scholz tehát rájön, hogy megbolondult. Ez életének legkomolyabb pillanata. Znamenák zárt, sötét kabátban, kalapban van; már nem nyafog. Szinte méltóságteljes, pedig Keith épp azt veti a szemére, hogy elárulja önnön emberi méltóságát. Megmagyarázhatatlan, felfoghatatlan pillanat - írja Thomas Mann -, mely mögött ott a leköszönés, a lemondás misztériuma. Trautenau-Scholz eddig mindegyik eszméjét elárulta, és most elárulja magát az eszmét. Eztán már csak a rögeszme marad.

Keith pedig magára marad, árván, mint egy toporzékoló kölyök. Elverte a pénzt, elárulta őt cinkosa-szeretője, kiebrudalták az üzlettársai. Elhagyta őt az asszony, Molly, aki hűségesen kitartott mellette; vízbe vetette magát.

Gryllus Dorka átgondolt interpretációjában Molly neuraszténiássá és hisztérikussá válik; végül abba hasad bele a lelke, hogy az, akit szeret, hasadt személyiség: jó ember, nagy ember, szép ember - és ugyanakkor hamis, romlott, züllött. Gryllus Dorka Mollyja annyira odaadó, hogy ő hal bele a szerelme helyett *annak* meghasonlottságába. Molly halála nem önfeláldozás, nem áldozat, hanem tehetetlenségből következik. A szerelem tehetetlenségéből és az áldozathozatal lehetetlenségéből.

Egy embert, aki nem is ember, csak a formája olyan, egy groteszk ábrázatú, fekete öltönyös, fehér kesztyűs kísértetet applikált bele a rendező az előadásba. Feltűnik néha a háttérben (csúcsformáját a nevezetes estély alatt adja), természetellenes lassúsággal sétál, néha elborzasztó ábrázatára furcsa fény vetül (Végh Zsolt játssza a néma szereplőt, mégpedig remekül, a különös fényeket pedig Bányai Tamás költötte). Nem azt kérdezi a néző, hogy ki ez, hanem hogy: mi ez.

Szabadon interpretálható. Én azt mondom, hogy az árulás ártány szelleme.

Szintúgy dermesztő, holtfehér fényekben játszik egy, a drámába beleköltött jelenet. Tóth Richárd koreográfiájában a tűzijátékos estély szépasszonyai idétlen táncokat lejtenek. Az egész jelenet olyan, mint valami delírium. Vagy boszorkánykarnevál?

Szabadon értelmezhető. Én nem azt mondanám, hogy ördög- és boszorkányszombat, hanem azt, hogy szokványos árulás és amoralitás, ami lidércnyomássá változtatja a valóságot.

Lehet gondolkodni. „A bűn a rossz üzlet mitológiai elnevezése", így Keith. Vagy: „Ezen a világon a legfényesebb üzlet az erkölcs" (ugyanő). A zárójelenetben Anger Zsolt, a drámában előírtaknak megfelelően, gondolkodik, hogy lője-e agyon magát, vagy fogja a köteg pénzt, amit Casimir vetett oda neki, mint koncot a kutyának, és álljon-e inkább odébb. Nem árulom el, hogyan döntött. Csak annyit, hogy végül megkönnyebbül.

RADICS VIKTÓRIA

Frank Wedekind: Keith márki
(kaposvári Csiky Gergely Színház)
Fordította: Osztovits Levente. Dramaturg: Eörsi István-Merényi Anna. Díszlet: Valcz Gábor. Jelmez: Szücs Edit. Zene: Márkos Albert. Koreográfia: Tóth Richárd. Rendező: Keszég László.
Szereplők: Spindler Béla, Nagy Viktor, Anger Zsolt, Znamenák István, Gryllus Dorka, Marozsán Erika, Nyári Oszkár, Sarkadi Kiss János, Szula László, Kelemen József, Fekete Kata, Bezerédi Zoltán, Némedi Árpád, Kőrösi András, Tóth Eleonóra, Pálffy Zsuzsa, Urbanovits Krisztina, Németh Mónika, Cseszárik László, Fábián Zsolt, Kolompár Margit, Fila Balázs Zoltán, Kántor Anita, Végh Zsolt.

BÁRKA – ZÁRÁS ÉS NYITÁS

A szeptember 17-i hivatalos és ünnepélyes Bárka-megnyitó előtt egyetlen napra megnyílik a **Bárka Színház** felújított épülete: az ideiglenes játszó- és próbahelyeken töltött évad zárásaként 1999. június 13-án este 9 órakor **Cseh Tamás** élő bemutatót tart szeptemberben induló, 12 részes sorozatából, melyben elénekli az elmúlt három évtizedben írt összes dalát. Az első rész címe: **1971**.

(A helyszín a Bárka Orczy-kerti épülete, bejárat az Üllői út felől)

A Budapesti Kamaraszínház bemutatói a jövő évadban:

Spiró György: **Honderű**
Beaumarchais: **Figaro házassága**
Egressy Zoltán: **Sóska, sültkrumpli**
O'Neill: **Amerikai Elektra**
Görgey Gábor: **Örömállam**
Gyurkovics Tibor: **Kreutzer szonáta**

A Merlin Színház produkciói a jövő évadban:

Shakespeare: Vízkereszt
Hamvai Kornél bohózata
Finn Kulturális Hét

VIRGINIA WOOLF: ORLANDO

A TÜKÖR ÉS AZ ÓRA

Négy üres fejű ifjú előkelőség a fejükhöz hasonlóan üres teáscsészékbe mokkacukrot hajigál - ugyanazt a mokkacukrot újra meg újra -, s a ritmikus koccanások édes hangjai közepette néhány frázist és pletykát fecserészik. Ahogy egymás mellett kucorognak, majmolják és felrúgják az etikettet, az maga a társadalom. Másfél perc alatt elteázzák valakinek *(a címszereplő* kettőnek) az életét. Kavarják és hörpintik a semmit. Remek kisjelenet; Rudolf Teréz, Karácsonyi Zoltán, Földi Tamás és Hegedűs Miklós a karikaturizálás és az affektáció más-más billentyűit ütik le hibátlan összjátékkal, s ez a boci, boci, tarka: maga a világ (véletlenül a múlt század közepéé, s véletlenül angol világ), melynek se füle, se farka.

Erre megszólal valaki (a címszereplő kettő), és elmondja, ő mit szűrt le az iméntiekből. Megfogalmazza önmagának és a süket mindenségnek, s ezzel, sajna, nekünk is megfogalmazza, amit a néző élményszerűen s épp Orlandóra vonatkoztatva, nevetve a magáévá élt a szavakkal is teljes, de szavak fölötti, boldog színházi lebegésben.

A rendező, Almási-Tóth András Virginia Woolf-adaptációja helyenként olyan nehézkes és bőbeszédű, mint annak a „teremprogramnak" a neve, melynek keretében műsorra tűzték: a Buda-pesti Kamaraszínház Shure Stúdiójában az Alternatív Befogadó Program (Nyitott Színház) tette lehetővé a kétharmad részében légies, elragadó, szellemes és tartalmas előadás létrejöttét. Ami jó benne, az oly érzékien és eredendően jó, teátrális értelemben oly sűrített, aforisztikus és élcdús, hogy a bemutatóra nem csupán Woolf asszonyt és körét illett volna meghívni díszvendégül, hanem Oscar Wilde-ot is (ez pótlólag sem nehéz, hiszen csak át kell ugrasztani egy kengyelfutót a Pesti Színház Moises Kaufman-darabjára). Ami nem jó benne - az epikus döngölés -, az olyan, mintha a Shure előtti járdán törnék az aszfaltot.

Az Orlando az évezred és a posztmodernitás vége felé pompás választás, és az alteregóprobléma e képlékeny, fájdalmas, gonoszkodó, egyben derűs regénye át is engedi magát a szakavatott újraírói kéznek. Ám a szöveg makrancos, kevély, tolakodó és tétova, akár maga a főalak *(a címszereplő egy, címszereplő kettő:* a Lord Orlandóból feminizálódó Lady Orlando), s a textus e kevert viselkedése kissé becsapta Almási-Tóth Andrást. Neki, a gyakorlott dramaturgnak már nem volt dramaturgja, aki kiparancsolja a végleges színpadi változatból a (Szávai Nándor fordításában) mégoly szép és velős prózai karattyolást. Ami a könyvben létfilozófiai vagy lélektani summázat az örök boldogságkeresésről és a mindenkori beteljesületlenségről, a teremtés karneváli forgatagáról és a nemi identitás meg a szexuális randevú borzalmas gyönyörűségeiről, az a színen: beszéd, beszéd, beszéd - a monológ vagy a dialóg sajátszerűségei nélkül. Az adaptáló prelegálva közli és közölteti, amit a rendező már megjelenített. *Alkotó egy, alkotó kettő.*

Az átdolgozásoknak ezt az örök hibáját minden átdolgozó ismeri, valamennyi el szeretné kerülni, és a legtöbb beleesik a kelepcébe. Ettől függetlenül a nagyobbik részében elegánsan és színesen megoldott, szuverén formanyelvű *Orlando* igazán kedvező emlékeket hagy a nézőben. Horgas Péter díszletének főfala a kört négyszögesíti (ez közelítőleg annyi, mint az Orlando-sors: férfiból nővé válni); a fémnégyzetbe fogott fémkör tizenkét támasztékvasa pedig azt a világórát érzékelteti, amely a főhős életéből évszázadokat mér ki. Mind a férfi, mind a nő Orlando meg is mássza - meg is hágja...? - ezt a sugaras rácsozatot: az időt. (Almási-Tóth a regény 1928-as keletkezési dátuma helyett az 1999-es évszámmal dolgozhat: századunk kivetített digitális pergése mindig elakad és újraindul a 2000. év előtt. A jelen, melyben benne felejtődött a múlt, nem képes holnapnyi jövő lenni. Vajon miként értelmezi át koncepcióját és a vetített évszámokat a rendező, ha - remélhetőleg - 2000. január 1. után is repertoáron lesz az *Orlando?)* A kör alakú színpadnyílás „függönye" a kétfelé tárulóó-csukódó-csúszó plexitábla. Ez az üvegszerű anyag rejt és felfed. Mögötte mint múzeumi tárlóban jelenhet meg például I. Erzsébet - a már ekkor, figurálisan is nagyszerű Tímár Éva -; megoldhatók bizonyos jelenetváltások -

Nagy Enikő (Lady Orlando) és Almási Sándor (Orlando)

ehhez persze jobbra-balra is kell egy-egy járás -; a plexi tükrében a közönség is látja és reflektálja magát; s kiváltképp hatásos, amikor (az első rész végén, a személyiségváltáskor) az átlátszóság tükörfüggönye mögött Lord Orlando, előtte már Lady Orlando áll, s tükör-mozdulataik egymást mint önmagukat simítják.

A zárható, mégis „üres" színpadnyílás kördobogócska formájában veti maga elé az „árnyékát". Kilencvenfokos szögben tükrözi magát. Ez a lenti, telt alapzat kinyitva pince, kripta, raktár, medence is lehet. A kulissza szimbolikus és materiális koncentráltsága miatt a kisszínházakban kényszerűen szokásos pástszerű térképezés föl-fölborul: a túlvégnek csekélyebb a szerepe - ám mert a vetítőfény erről a másik, passzívabb pólusról tör elő, a tükörviszonylat ezzel a zuggal (mely olykor a dráma rejtekajtaja) ugyancsak fennáll. Így képileg sem fenyegeti veszély azt a bipolaritást, mely az *Orlando* férfi-nő, múlt-jelen, jelen-jövő, boldogság-boldogtalanság, valóság-álom és egyéb kettősségeit hordozza. Almási-Tóth, ha lehet, igyekszik kivinni a történéseket a szín legkevésbé nyomatékos pontjára - a díszlettelen középpontra -, egyszer pedig a semmi ívét vonja a két végpont közé. A hangsúlytalan díszletfal tékájából, egy hengerről tekeredik elő az a hosszú papírszalag, mely majdhogynem a hangsúlyos díszletfalnál kerül a most költői babérokra vágyó hős kezébe. Üres tekercs az irodalom tekercse, mely az egész világot átéri. Üres fecniket - „műveket" - tépdes le róla Orlando.

A szürke alaptónusú díszlethez, Orlandó(ék) fekete, Erzsébet fehér alapöltözékéhez Földi Andrea a piros, a sárga és a kék színek pont-, petty- és foltszerű kiegészítőit, kor-, jellem- és eseménykifejező színcsokrait illesztette, játékosan, bohócosan, tarkabarkán megbolondítva a ruhákat. Mivel a sok száz évet élő Orlandó(k)nak épp a felnőttsége - és vele a történelem „felnőttsége" - kétséges, a produkció nem mellőzi az infantilizmust. Horgas Ádám olyan pantomimikus, stilizált mozgáselemeket is kieszelt, Almási-Tóth olyan megoldásokat is alkalmazott, melyek az ontológiai gyerekembersége megnyilvánulásai. A színészek pislantásai, testcsavarintásai, fura gesztusai is jelzik, hogy egy monumentális óvodából szabadultak ki. Ennek megfelelően a befejezéskor Lord Orlando és Lady Orlando - ne törődjünk most nevük átalakulásaival - úgy talál egymásra (önmagára?), mint Ádám és Éva. Akik az első emberpár ugyan, mégis a kezdet kezdetén vannak. Kezdő személyiségek: gyerekek a világhistóriában (aligha tévedés belelátni ebbe a szituációba Az *ember tragédiája* második képének bizonyos momentumait).

Bozsó Péter és Nagy Enikő (Ilovszky Béla felvételei)

Az adaptáció követelte „fregoliszínészet", a figuraváltogatás a gyermekies játékszenvedélynek is kedvez, a „lélekvándoroltató", a már voltat a keletkezőben tükröző időnkívüliséget is megképzi. Földi Tamás és Hegedűs Miklós a kis feladatokban („a nép"...) is többre képes az egyszerű asszisztenciánál. Rudolf Teréz munkája a szintén többlényegű Rosina Pepita hiábavaló testi és lelki szabadságának táncában összegződik, Bodor Johanna mértéktartóan eksztatikus, a kétségbeesettséget árnyszerűen, félsötétben is érzékeltető koreográfiájától alaposan megsegítve. Karácsonyi Zoltán (Thomas, később Jegyző és sokan mások) a rezonőrből csinál clownt, a clownból rezonőrt. Bozsó Péter (Matróz az orosz hajón, később Harriet, majd Harry, román nagyhercegnő, illetve nagyherceg, valamint: A szultán titkára Konstantinápolyban) egymaga kell megélje a férfi-nőséget, a nő-férfiséget, amit Orlando két külön testben élhet. A színész hűvös delejességgel teszi intenzívvé jelenlétét az összes szerepben, viszont ő maga (és mesebelien elrajzolt hercegi jelmeze) szinte teljesen visszaveszi az amúgy pedig túljátszott nemi jelleget. Ezzel tényleg titkos figurákig jut el, akiket nem a nemük, hanem a szenvedélyük dominál - s ő is, a rendező is teret nyit a címszereplőknek, hogy az önazonosság mint énkülönbség dilemmáját. a másik én, a második én, az igazi én kérdését a férfitest és a női test által is átéljék.

Almási Sándor a kamasz, Nagy Enikő a bakfis felől indítja Orlandóját. Almási a kis- és nagyfiússágban szerencsésen előlegezi a későbbi kalandort, Nagy szűziessége a korábbi kurtizánság emléke. Mindketten eredményes instrukciók eredményes megvalósítói. Egyikük az osztályelsőségével és sokoldalúságával mit sem érő eminens diák nevetségességét csillantja - Almási-Orlando az örök jó tanuló, aki mindig hoppon marad -, másikuk az utol-só pad durcáskája - Nagy-Orlando a méregzsákjában tartja a humorát. Almási Sándor némi szögletes lágysággal úgy „jövendöli" nem is gyanított leányságát, hogy a nőiesség helyett a sokkal ízlésesebb és jelentésesebb kiszolgáltatottság felé tájékozódik - Nagy Enikő viszont, aki már tudja, hogy ő férfi volt, obszcénabb is mer lenni, asszonyi finomságának és kacérságának elvesztése nélkül. Emlékezetes színészi találkozás - részben azért, mert Almási-Tóth legkevésbé a testi összehangolódással, a külső ikerséggel törődött: a két-egy Orlando benső konszonanciáit és disszonanciáit kereste, legalább annyira a komikumban, mim amennyire a tragikumban. (A kettő időötvözetei a megállító „pillanatfelvételek".)

Tímár Éva (Erzsébet királynő, később Nicholas Greene, Grimsditchné, Sir Adrian Scrope, Cigányasszony, Pap) kabinetalakításainak sorából Greene költő-író gúnyrajza a leghatásosabb, mégsem ez a szerep(ek) kulcsa. A színésznő - Erzsébetnek a darabban korai elhalálozása után felöltve az angyali tollruhát - az élő és a halott ellentétével, különbségével, e két állapot összevetésével, összejátszatásával járul az *Orlando* sikeréhez. A lét (és nemlét) e minőségi eltérése, változása valójában fontosabb a férfit torzan tükröző nő, a nőt részlegesen tükröző férfi problémájánál vagy az idő fölé kerekedett ember kétség-beejtő idő-gazdagságánál. Tímár túlsminkelve, a lárvaszerű arcfestést vállalva ját-szik, hogy széttördelje, lehámlassza az orcájára kent maltert, a nemlét kencéit, és a holt testből - mert ez a test végül is mindig Erzsébet királynő, az Orlandót kreáló uralkodó teste! - kiröptesse az örökkön élő, újraéledő, még holtában is spirituális lelket. Ez a szerep is áttör a férfi-nő korlátokon, s Tímár Éva a férfiakba és nőkbe emberi és

művészi tapasztalatainak teljes tárházát a morális kritika és a szatíra erejével, hol tartózkodó, hol bátran túlzó effektusokkal játssza bele. (Ha Madách írta volna az *Orlandót*, őt kellene Lucifernek neveznünk.)

Á darab két része, a férfi Orlando és a nő Orlando pályája tükrözi egymást, oda-vissza játszik a már eltelt és a még érkező idővel. Á második, a tükröző részt dicséri, hogy természetszerű ismétlő elemei ellenére ritkán érződik fáradtnak, üresen repetitívnek. Csak annyira kópia, amennyire azt az első példány belerajzolja.

Hogy Orlando és Orlando, férfi és nő, múlt és jelen, élet és halál közt ki vagy mi az indigópapír, azt - és ezért is jó előadás az *Orlando* - nem a Shure-ban fogjuk megtudni.

TARJÁN TAMÁS

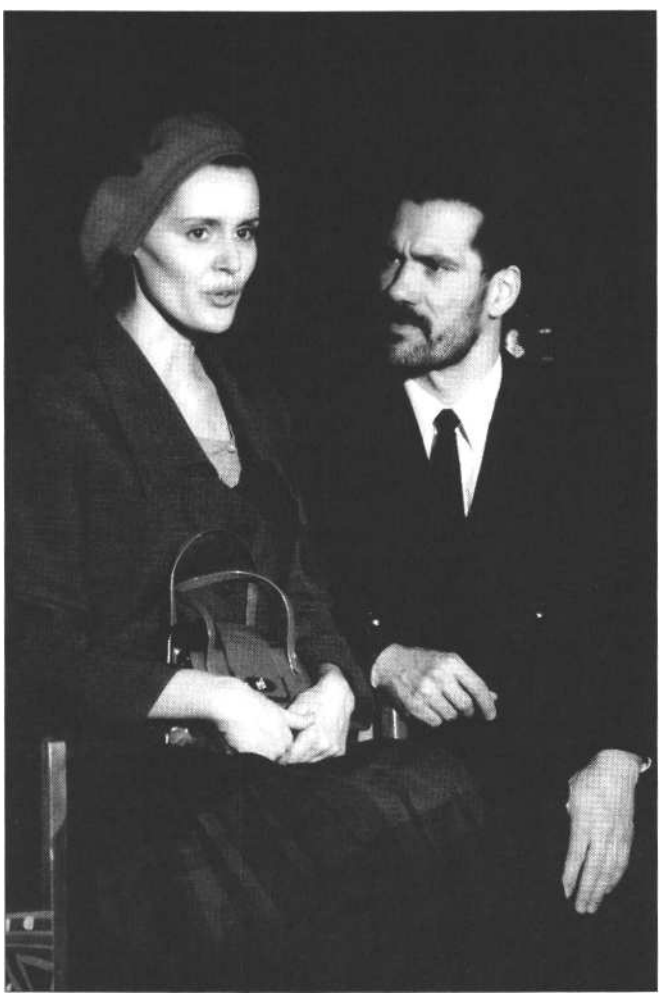
Orlando (Budapesti Kamaraszínház Shure Stúdiója; Nyitott Színház, Alternatív Program)

Virginia Woolf regénye nyomán, Szávai Nándor fordításának felhasználásával, írta Almási-Tóth András. Díszlet: Horgas Péter. Jelmez: Földi Andrea. Koreográfia: Bodor Johanna. Mozgás: Horgas Ádám. Rendező: Almási-Tóth András.
Szereplők: Tímár Éva, Almási Sándor m. v., Nagy Enikő, Bozsó Péter, Karácsonyi Zoltán, Rudolf Teréz, Földi Tamás, Hegedűs Miklós.

ÖDÖN VON HORVÁTH: KASIMIR ÉS KAROLINE

MULATSÁGBAN

Ödön von Horváth darabjában életképszerű jelenetek banális élethelyzetek felidézésével keverednek: miközben zajlanak a müncheni októberi mulatság eseményei (elrepül a tömeg felett a Zeppelin, hullámvasutaznak, csúszdáznak a mulatozók, a torzszülöttek sátrában műsort néznek, a lovardában be lehet fizet-ni néhány körre), késő délután összezördül egy jegyespár, s - miután egész éjszaka külön-külön keresték a vigasztalódást - hajnalra kiderül, hogy örökre elváltak egymástól. Kasimirnek (Mihályfi Balázs) semmi kedve nem volt kijönni a mulatságra, mert előző nap elvesztette az állását, Karoline (Kerekes Viktória) meg mindenáron mulatni akar, ezért nem érti meg a férfi rosszkedvét. Kasimir sértődötten ott hagyja a lányt, Karoline meg csak azért is jól akarja magát érezni: megismerkedik Schürzingerrel (Dézsy Szabó Gábor), a félénk szabásszal, később az élveteg Rauch kereskedelmi tanácsossal (Kiss László) is. Kasimir ugyan később bocsánatot kér Karolinétól, de azt ekkora már elragadta a mámor: úgy gondolja, hogy egy lánynak valamilyen előkelő férfi érzelmeire hatva kell érvényesülnie. Kasimir egykori kollégája, a „rossz útra tévedt" Szemes Franz (Molnár Csaba) csak tüzeli a fiú dühét, elkeseredését, végeredményben afféle bűntársnak szeretné megnyerni. Végül a roszszullétektől gyötört Rauch elzavarja maga mellől Karolinét, így a lány visszatérne Kasimirhez, de az nem akar megbocsátani neki, és Szemes Franz - szintén büntetett



Kerekes Viktória (Karoline) és Mihályfi Balázs (Kasimir)

előéletű - Ernájával (Molnár Erika) igyekszik vigasztalódni, akinek fiúját épp az imént fülelték le autólopás közben. Igy Karolinénak csak Schürzinger marad, aki korábban némi vállalati előmenetel reményében átengedte a lányt Rauchnak.

Á Kasimir és Karoline színpadra állítójának tehát kettős feladatot kell megoldania: egyrészt meg kell teremtenie azt az életképi környezetet, vurslihangulatot, amelyben az események lezajlanak, másrészt a mozaikszerű részletekből, film-szerű vágásokból fel kell építenie a történetet, úgy, hogy a villanásszerű jelenetek a rövidebb-hosszabb idő-re fel-felbukkanó szereplők életsorsát is érzékeltessék. Á miskolci elő-adást rendező Novák Eszter mindkét problémára sajátos megoldást talált.

Á darabot olvasva az embernek az a benyomása, hogy a mű groteszk humora, furcsa iróniája a szerzői utasításokban a legerősebb: a helyszínrajzokban, a néma történések leírásában, az atmoszféra jelzésé-ben. Novák Eszter a legkézenfekvőbb megoldást választotta ennek érzékeltetésére: felléptet egy Mutatványost (Máhr Ági), afféle színházi „kikiáltót", aki mikrofonnal a kezében elmondja a szerzői utasítások jó részét: bekonferálja a darabot, idézi a mottóját, (gondosan sorszámozva) bejelenti a jeleneteket, leírja a helyszíneket, be-mutatja a szereplőket, elmeséli a láthatatlan akciókat (vagy épp azt, hogy ez idő szerint semmi sem lát-ható a színen), instruálja a kéttagú zenekart, bejelenti a felidézett zeneművek címét, az előadás elején és végén pedig elénekli a dalt: „Ha már virulnak a rózsák, / felzeng a szív szava... / Tavasz jő minden évben, / s a tél tovasuhan, / de az embernek csak / egy májusa van."

Á „kikiáltó" egy hajdani zenés kabaré konferansziéjának és egy mai tévé-show műsorvezetőjének stílusát egyesítve irányítja az előadást. Játékos-ironikus jelenlétére gyakran egyéb rendezői ötletek is ráerősítenek. Itt a Mutatványos nyújtja át a szereplőknek a fagylaltot, sőt egy adagot maga is a kezében tart, s a mikrofonnal kierősíti a tölcsér elfogyasztásának zörejeit. „Tizennegyedik jelenet - mondja később -, Szemes Franz újra megjelenik, vett magának odaát két pár hurkát, és most jó étvággyal elfogyasztja." Mindez afféle mutatványként láthatóvá is válik: Szemes Franz tányérral érkezik, megáll a tér közepén, a színpad elsötétedik, csak a tányérból alulról érkező fény világítja meg a szereplő arcát (akár egy horrorfilm gonosz figuráját), és az széles mosollyal, elégedetten harap bele egy szafaládéba. Közben körbefordul, hogy minden oldalról jól látszódjék az étkezés kéjes öröme. Á Mutatványos sokszor jelenetek közben is megszólal, Kasimir és Karoline jeleneteibe például állandóan beleszövi az elhallgatásokat, félreértéseket jelző szerzői instrukciót: „csend", amivel önkéntelenül is ironizálja a két címszereplő között zajló „szerelmi drámát".

Á szerzői utasítások verbális idézése lehetővé teszi, hogy az előadás „szövegdíszletet" alkalmazzon: a helyszíneket a Mutatványos szavai festik le, a lényegében üres térben csak egy-két díszletelem jelenik meg: egy korlát, egy kékre festett lejtő, egy vasráccsal fedett süllyesztő, néhány sarokba állított moziszék. Így a vurstlihangulat, az Oktoberfest külsőségei nem színpadi látványosságként, hanem a nézők képzeletében születő belső képekként jelennek meg. Novák Eszter rendezése nem életképek sorozataként állítja elénk a darabot, nem az a szándéka, hogy a színpadi történések a valóságosság látszatát keltsék, épp ellenkezőleg: a lecsupaszított térrel, a jelzésszerű díszletelemekkel, a stilizált mozgásokkal, a nézők fantáziájára számító játékötletekkel folytonosan az események „színházias" jellegét hangsúlyozza. Mindez azt is jelenti, hogy az előadás nem az illúziókeltés érdekében, hanem inkább a játékosság felerősítésének szándékával használja a teatralitást.

A kétféle színházi felfogás feszültségét emelik ki az előadás „illúziójátékai" is. A miskolci előadáson is láthatóvá válik a hullámvasút - amely körül a darab első részének eseményei zajlanak -, de nem díszletelemként jelenik meg a színpadon, csupán kicsinyített mását helyezik a térbe. Miközben Karoline arról beszél Schürzingernek, hogy mennyire szeretne felülni a hullám-vasútra, a férfi az elektromos játékkal bajlódik. Mikor a maketten a magasból lefelé indulnak a kicsinyített kocsik, kintről - „hullámzó" mozgásukat követve, illetve az utasok viselkedését utánozva - a csoportos szereplők sikoltozását halljuk. Az autóparkolónál játszódó jelenetben szintén kicsinyített autók gurulnak be a térbe, az egyik furcsa, hattyúnyakú modellel az autólopásra készülő Szemes Franz hosszas keringőt lejt.

Á legszebb, a legötletesebb, a legkidolgozottabb „illúziójátékot" a lovardai képben látjuk. Miközben Rauch és a barátja, Speer (Varga Gyula) a mozdulatlan forgószínpad közepén ül, a kettős forgó külső köre elindul körbe: rajta egy festett furnérlemezekből összeállított „múló", amelyen Karoline - mint egy valóságos műlovarnő - különféle lovaglógyakorlatokat imitál. Á kettős forgó azt játssza, mintha a porond külső körén vágtatna körbe egy ló, miközben a napnál is világosabb, hogy csupán szellemes színpadi trükkről van szó. (A játék lezárása is ötletes: a díszletező füttyent egyet a „műlónak", mire elindul a külső forgó, mintha az állat valóban a gazdájához indulna, aztán a Mutatványos kis lapátra söpri a láthatatlan lócitromot.)

Miközben a vurstlikörnyezet legfeljebb a nézők fantáziájában teremtődik meg, a játék mégis valóságos - a mulatság hangulatát felidéző - színpadi közegben zajlik. Ezt a közeget a különféle bajor ruhákba öltöztetett

Jön a Zeppelin! (Éder Vera felvételei)

csoportos szereplők teremtik meg. Néhol felidézik a mulatozás helyzeteit: bámulják a Zeppelint, sorban állnak az erőmérő „kecske" előtt, sört vedelnek az asztalok mellett. (De ezek a helyzetek sem konkrét életképi szituációkat idéznek fel, inkább érdekesen komponált, időnként megmozduló, átalakuló stilizált színpadi képeket teremtenek.) Máskor meg önálló „produkciókba" kezdenek a csoportos szereplők, mintha egy zenés játék karát alkotnák: eléneklik, eltáncolják például a „Szentjánosbogár-szvit"-et, a „Te lennél az én mosolygó boldogságom?" kezdetű keringőt. Stilizált elemekből építkező, groteszk hatású mozgásuk többnyire humoros hatást kelt. A legfrappánsabb az a kép, amikor a táncoló alakok váratlanul egy elsősegélynyújtó-hely sérültjeivé alakulnak át. Miközben az orvos leltározza a különféle rendű és rangú sebesüléseket, a sérültek - a legképtelenebb testrészekre is gézt tekerve - ellátják magukat.

A tömegmozgatásokkal Ödön von Horváth sajátos iróniájának mai színpadi variációját teremtik meg az alkotók (koreográfus: Novák Péter). Á zeneszámok vicces címei, a dalok közhelyes szövegei - a darabban is - az alpárisággal kacérkodó hétköznapiságot ironizálják; mindez groteszk „táncokkal" kiegészülve a miskolci előadáson a banális lét paródiájának hat: egyszerű embereket látunk reflektálatlan helyzetekben, a mulatozás kényszere kilátástalan, tartalmatlan életeket fed el, de ennek mélyéről - ez is kiderül a csoportos szereplők mozgatásából - bármikor felszakadhat az öntudatlan agresszió.

Ebből a stilizált vásári forgatagból válnak ki a főszereplők. Á kezdőképben ott vannak valamennyien, később is el-eltűnnek a mulatság résztvevői között - szellemes például az a megoldás, amikor az első jelenetben Kasimir többször is „beolvad" a mozgó, helyét változtató csoportos szereplők közé -, hisz a tömegbe tartoznak mindannyian, egyikük sem különbözik a többiektől. Á főszereplők maguk is egyszerű emberek, az ösztöneikre, megérzéseikre hagyatkozva cselekszenek, reflexióikban banalitásokra, közhelyekre támaszkodnak. Épp ezért kétséges, hogy megközelíthető-e történetük a klasszikus drámaszereplők sorsát feltáró hagyományos színházi eszközökkel.

Novák Eszter rendezése a történet megjelenítésében eltávolodni igyekszik a realizmus eszközeitől, éppúgy, ahogy az életkép mozzanatait is stilizálta. Nem összekötni igyekszik a rövid, mozaikszerű jeleneteket, épp ellenkezőleg: különállásukat hangsúlyozza, mintha a villanásszerűen felidézett szituációkban apró emberi „mutatványok" zajlanának. Az üres, jelzésszerű díszletelemekkel tagolt térben, a stilizált mozgásokat végző kar közegében, a játékos-ironikus teátrális ötletek környezetében a színészi játék hangsúlyai is átalakulnak. Nem a helyzeteket árnyaló apró jelzések, a többértelműséget teremtő sokszínű eszközök a fontosak, hanem az egyértelmű gesztusok, az erőteljes hatások, a hatásos - de nem külsőséges - megoldások. Mintha a mutatványosi környezetben a színészi alakítások is némi „cirkuszi fényt" kapnának: a játék felnagyítja a jellegzetes karakterjegyeket, óvatosan karikíroz, néhol harsányabb színekhez folyamodik. Ami máskor karcosnak, darabosnak vagy épp túljátszottnak, némileg modorosnak tűnne, az az előadás szín-házi közegében, választott stílusában teljesen helyénvalónak bizonyul.

Nekem legjobban Molnár Csaba Szemes Franz-alakítása tetszett: könnyedén rajzolt fel egy vigyoraiba burkolózó, szerencsétlenségét, agresszivitását magabiztossággal palástoló ficsúrt. Remek Molnár Erika Ernája: egy közönséges nőszemély legyőzhetetlen életenergiái áradnak a figurából. (A gesztusaiból nyilvánvaló, hogy maga is többször összeütközésbe került a törvénnyel, aligha túloz Karoline, amikor dühében börtöntölteléknek nevezi.) Szép alakítás Dézsy Szabó Gáboré: a maga öntudatlan boldogságigenlésében szánalmas kisembert formál Schürzinger figurájából, olyat, akinek esélye sincs rá, hogy szembenézzen saját hitványságával. Jó Kiss László Rauchja, akit mintha csak a lódítás kényszere tenne afféle vásári Casanovává.

Nehezebb a két címszereplő megítélése: mert bármennyire is magával ragadó Kerekes Viktória játéka (ez a figura egyszerűen csak örülni, csacsogni akar, nem mérlegel akkor sem, amikor választ), bármennyire érthető is Mihályfi Balázs Kasimirjének dühe, darabossága, az előadás mégiscsak adós maradt kettejük kapcsolattörténetének ábrázolásával: nemcsak azt nem mutatja meg, hogy milyen viszonyban voltak az októberi mulatságig, hanem azt sem, hogy mi játszódik le köztük a mulatság éjszakáján a szakítás ötletétől a végleges szétválásig. Karoline minden más kapcsolata plasztikus, Kasimir minden más helyzetben egyértelmű, csak épp a két címszereplő közti viszony tűnik elnagyoltnak.

Mindezért kárpótol bennünket az a kép, ahogyan utoljára látjuk a címszereplőket: Karoline a földön fekszik Schürzinger mellett, Kasimir és Erna pedig ugyanúgy, egy vékony pallón, emeltebb szinten. Csak a két párt világítja meg poétikusan a fény, miközben ordító közhelyek hangzanak el: „az élet megy tovább", újra lehet kezdeni valaki mással, de mi azt érezzük: nem biztos, hogy érdemes ugyanígy folytatni.

Novák Eszter az új színházi korszakot követő első magyarországi rendezésében higgadtabban, megfontoltabban használja azokat az eszközöket, amelyek korábbi rendezéseit is emlékezetessé tették. Ennek az előadásnak a teatralitás a kulcsfogalma: a darab hangsúlyozottan színházi interpretációját látjuk. Á szellemes, kreatív játékötletek hatásos színpadi világgá szerveződnek. A rendező, aki ezúttal is a térszervezésben, a színészvezetésben, a tömegmozgatásban mutatkozik a legerősebbnek, bár nem volt mögötte biztos társulati háttér, a színészi munkára nagymértékben építő előadást hozott létre.

SÁNDOR L. ISTVÁN

Ödön von Horváth: Kasimir és Karoline (Miskolci Nemzeti Színház)
Fordította: Gáli József. Díszlet-jelmez: Zeke Edit. Dramaturg: Kárpáti Péter m. v. Mozgás: Novák Péter m. v. Zenei munkatárs: Regős Zsolt. Rendező: Novák Eszter m. v. Szereplők: Mihályfi Balázs, Kerekes Viktória, Kiss László, Varga Gyula, Máhr Ági, Homonai István, Dézsy Szabó Gábor, Molnár Csaba, Molnár Erika m. v., Ramocsa Emese, Kerekes Valéria, Irlanda Gergely, Takács Mária, Horti Zsuzsanna, Baksy Ákos, Márton András, Regős Zsolt.

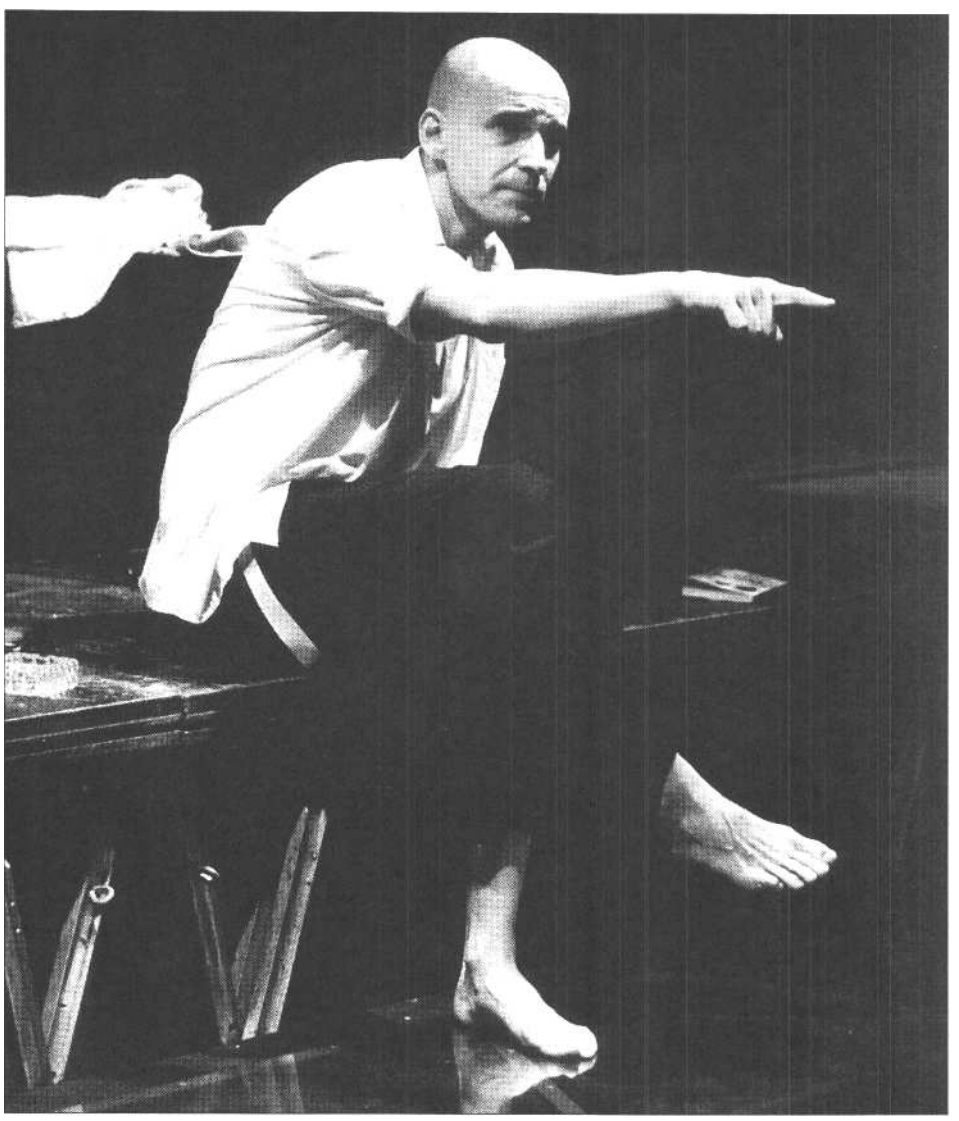
A József Attila Színház
bérleti előadásai a következő évadban:

Eisemann–Békeffi–Halász: Egy csók és más semmi
Arthur Miller: Az ügynök halála
Zilahy Lajos: Halálos tavasz (ősbemutató)
Móricz–Kocsák–Miklós: Légy jó mindhalálig
Rejtő Jenő: Szerencsés utat!
Shakespeare: Lóvátett lovagok

ZSÓTÉR SÁNDOR RENDEZÉSEIRŐL

SZÍNHÁZI ENERGIA

„Meglepetésre különben semmi ok, aki tudja, hogy az előadást Zsótér Sándor rendezte, az nem lepődik meg semmin"; „A Zsótér-előadásoknál jószerivel semmi más nem látszik felismerhetőnek, mint maga Zsótér és az ő jegyei"; „Zsótér *Woyzeckje* társadalmi modelldrámából lett ontológiai melodráma és dadaista színmű" - hosszan lehetne sorolni azokat a kritikarészleteket, amelyek kétségtelenné teszik, hogy a Zsótér Sándor nevével összefonódott előadásokon egy markáns rendező sajátos és egyedi színpadi világával találkozhatunk. A mintegy huszonnyolc darab befogadás- és botránytörténete, a megértés immár állandósuló nehézségei azonban arról a színháztörténetileg igen érdekes folyamatról is tanúskodnak, amely megváltozni kényszeríti a kialakult néző elvárásokat. A szokatlan rendezői megoldások által kiváltott meglepetés és elbizonytalanodás egyértelműen jelzi, hogy módosulnak azok a játékszabályok, amelyek addig a színházi alkotás és befogadás kereteit rögzítették. Ha pedig megváltoznak a sikeres színházértés feltételeit biztosító tényezők, akkor a nézőre hárul a feladat, hogy a jelenségek kiváltotta tapasztalatok elemzésével újrafogalmazza a színházolvasás addigi szokásrendjét. A színházolvasási stratégiák elemzése tehát Zsótér esetében különleges jelentőséggel bír.



Zsótér a Pericles próbán (Koncz Zsuzsa felvétele)

Az alábbiakban az elmúlt nyolc színházi évad huszonnyolc előadásának vizsgálata során a „Zsótér Sándor-i" jelző jelentéstartalmának felvázolására teszünk kísérletet. E tanulmány írója a mintegy nyolcvannégy órányi színházi esemény nagy részét látta, ám a kialakuló Zsótér-képet a megtekintett videofelvételek, elolvasott kritikák' is formálták , amelyek eltérő formában és élességgel - jelen nem létében - idézik fel a Zsótér-rendezések „egyszer volt" színházi idejét.' Az előadásokhoz tehát már csak ezért sem közelíthetünk az „életmű" vizsgálatának le-zártságot és teljességet sugalló igényével. Elsősorban azt szeretnénk bebizonyítani, hogy a Zsótér-színházban keletkező vizuális és akusztikai energia nem öncélú blöff- és ötletáradat, hanem a legkülönfélébb irodalmi szövegek hangsúlyosan színházi olvasatának oka és következménye.

A Zsótér-előadásokról írott kritikai elemzések bizonyos szempont(ok)ból feltűnően egységes képet mutatnak. A szemmel láthatóan kihívást jelentő rendezések megértése alapvetően három szempontból okoz(hat) problémát: a dráma- és a színházi szöveg kapcsolata, ami magától értetődően összefügg az előadásszövegek verbális és nonverbális dimenziójának viszonyával; a színészi test jelszerűségének kérdései; és az előadások befogadásának sajátosságai. E három tengely mentén rajzolódik ki tehát a Zsótér-színház kerete, amely - mint látni fogjuk - „a látszat ellenére" ugyanúgy megközelíthető a képi és hangi világ érzéki öröme, mint az intellektuális rejtvényfejtés igénye felől.

Kulturális keret: a múlt és a ma mítoszai

A dráma- és az előadásszöveg kapcsolata mindig múlt és jelen viszonyaként artikulálódik, s távolságuk áthidalásának igénye és mikéntje a Zsótér-rendezések egyik központi kérdése. A megértés nehézségei ez esetben egyrészt az „aktualizálás" kategóriájának pontatlanságából, másrészt abból fakadnak, hogy a színházi jelek használata (valamint vizualitás és verbalitás viszonyára gyakorolt hatásuk) merőben szokatlan. Az európai színház történetében a dráma- és a színházi szöveg közötti időbeli távolság szcenikai értelmezésének több változatával találkozhatunk. Míg a hetvenes, nyolcvanas évek előadásai a „mának szóló, aktuális mondanivaló" megszólaltatására, tehát az azonosság kiemelésére törekedtek, addig a kortárs előadásokban a rendezői olvasatot éppen a különbség „játékba hozása", a múlt és jelen között zajló párbeszéd transzparens megmutatása jellemzi. E két világ kitartott és jelzett összeütköztetése[i] során a kortárs

„mítoszok", a ma megismerési struktúráinak elemei, észlelési mechanizmusaink sajátosságai az előadásszöveg magától értetődő részévé válnak. Ennek ismeretében bízvást állíthatjuk, hogy a Zsótér-rendezések semmiképpen sem a darab (azaz a múlt) elmesélésére törekednek, inkább egyfajta szelektív memóriaként működnek, melyben a kiválasztódás elvét a rendezői olvasat „öntörvényűsége" határozza meg.

„A zalaszentivánéji kábeltévé pornócsatornáin blankversben nyögdécselnek a hempergő párok. Zsótér Sándor találkozása Shakespeare-rel" - írja egy kritika4 *a Zalaszentivánéji* álomról, amely transzparensen jelzi az írott szövegek megszólaltatásának alapirányát. A narrátori funkcióban megjelenő retikülös, jegyzetfüzetes tanárnő az előadás elején először Shakespeare-ről, majd a drámáról olvassa fel az általános műveltséghez tartozó legfőbb tudnivalókat, játék közben pedig a megfelelő részeknél jó szándékúan elmagyarázza, hogy kik a kentaurok, az amazonok és így tovább. Ezt a jelleget (a phantasy-filmek képvilágát idéző) nonverbális elemek erősítik: a szerelmi tematikát például Ámor nyilainak lassított és mechanikus, de „rendeltetésszerű" használata, a nem e világi szférát sastollak felvétele jelzi. Az angol reneszánsz és a kortárs kulturális narratívák intertextuális játéka egyértelműen érzékelteti a távolságot, amely korunkat az „angol drámaíró-óriás" klasszikus művétől elválasztja, és az előadást hangsúlyozottan az európai drámairodalom kanonizált darabjaként mutatja fel.

A „fogyasztói társadalom" megszokott kellékei, használati eszközei a Zsótér-rendezések állandó elemei. A mobiltelefon és a „holdjáró cipő" persze önmagában még nem több az aktualizálás legfelületesebb módjánál, ám a drámaszöveg tárgyi elemei (sőt, akár maguk az alakok is) Zsótérnál következetesen két világ határán és határaként jelennek meg. A jelmezek, a rekvizitumok drámabeli jelentése a színházi akcióban a szemünk előtt „kódolódnak át", azaz úgy ágyazódnak be a „jelen" jelentésstruktúrájába (egyetemes diskurzusunkba), hogy közben „múltbeliségüket" is megőrzik. Igy lesz például *a faust.* doc.-ban a kútból mosógép, a tisztaság elvesztésének motívumából ajándékba kapott Kék Ariel, az Anyákhoz vezető kulcsból Red Bull-os doboz; *a Titus* Andronicusban a főúri ünnepi vacsorából hamburger és Coca-Cola; *A király* mulatban Blanka szobájának kulcsából az őt őrző széf távirányítója; vagy *az Arzén és levendula* angol főhadnagyából Superman. Ez a mechanizmus egyrészt igen tág teret enged a szabad asszociációknak, másrészt viszont - mivel szerves részét képezi a dráma globális értelmezésének - megakadályozza a puszta hatásvadászatot.

Egyes darabok esetében a történet mintegy ráíródik az ezredvég egy - a dráma műfaji sajátosságaival rokon - alapmítoszára. Az *Arzén és levendula* hátborzongató sikolyai, felerősített kopogásai, Jonathan-Frankenstein és doktor Einstein alakjának megformálása, a darab gesztusrendszere a horrorfilmek sablonjait és a tévécsatornák reggeli „Kid-club"-műsorainak rémrajzfilmjeit idézik. Ezzel a megoldással mutat rokonságot a *faust. doc.* képregényszerű vagy *a Csongor és Tünde* sci-fi mesejátékszerű előadása is, amelyben a darab mesevilágának távolságát és idegenségét egy űrlényekkel, Mikulással, vámpírokkal és Barbie babával benépesített színpadi világ jelzi.

Ezek a kulturális „mítoszok" azonban Zsótér színpadi interpretációiban nemcsak effektként, hanem az értelmezés kereteiként is funkcionálnak, és az ebből fakadó kétpólusosság *a Phaedra* és A Pincérben, illetve A mizantrópban például a szöveg- és (tér)alkotás alapmotívumává is válik. A miskolci előadásban Seneca szövegvilágára Forgách Andrásé fonódik, melynek következtében egy mitikus világ kódolódik át: az individuumok (Phaedra, Hippolütosz, Thészeusz) szociológiai típusok klisényomataivá (alkoholmámoros, rossz színésznő; rendmániás pincér; faliképként is megjelenő Kossuth Lajos), az összetett jelképrendszer tükördramaturgiával létrehozott rekvizitumstruktúrává (Ariadne fonala telefonzsinórrá, a napfény neonvilágítássá, a labirintus zuhanyzóvá) válnak, a belső (érzelmi és/vagy szexuális) viszonyokat pedig a libikókaszék mozgása képezi le. A Moliére-átirat esetében ezt a munkát maga a Garaczi-szöveg végzi el, amikor „Fil, Alf és Cila átírásával a befogadó és Moliére viszonyába iktatja magát, s a parabolisztikus értelmezés számára történelmi tárgyul nem a valósnak elfogadott emberi történelmet, hanem a fiktív drámatörténelmet használja".[5] A rendezés ezt a dramaturgiai megoldást erősíti fel a színház nyelvén: az alakokat - ahogy a nevük is csak töredékekben maradt meg - néhány vonással és hangsúlyosan a klasszikusan moliére-i színházi jelek összjátékaként vázolja fel (egy paróka, egy állandóan visszatérő, magakellető mozdulat stb.), az épen maradt szituációkat viszont (például Oro verse, Cila és Orsi szópárbaja) egy, a szerkezetüknek megfelelő színházi helyzetbe (videoklip, divatbemutató) építi. A klasszikus és kortárs művek egymásba oltása ily módon nemcsak az elit- és a szubkultúra elszigeteltségét és értékhierarchiáját oldja fel, hanem a darabok „színházi olvasatára" is ráirányítja a figyelmet.

Teátrális keret: a színházi fantázia olvasata

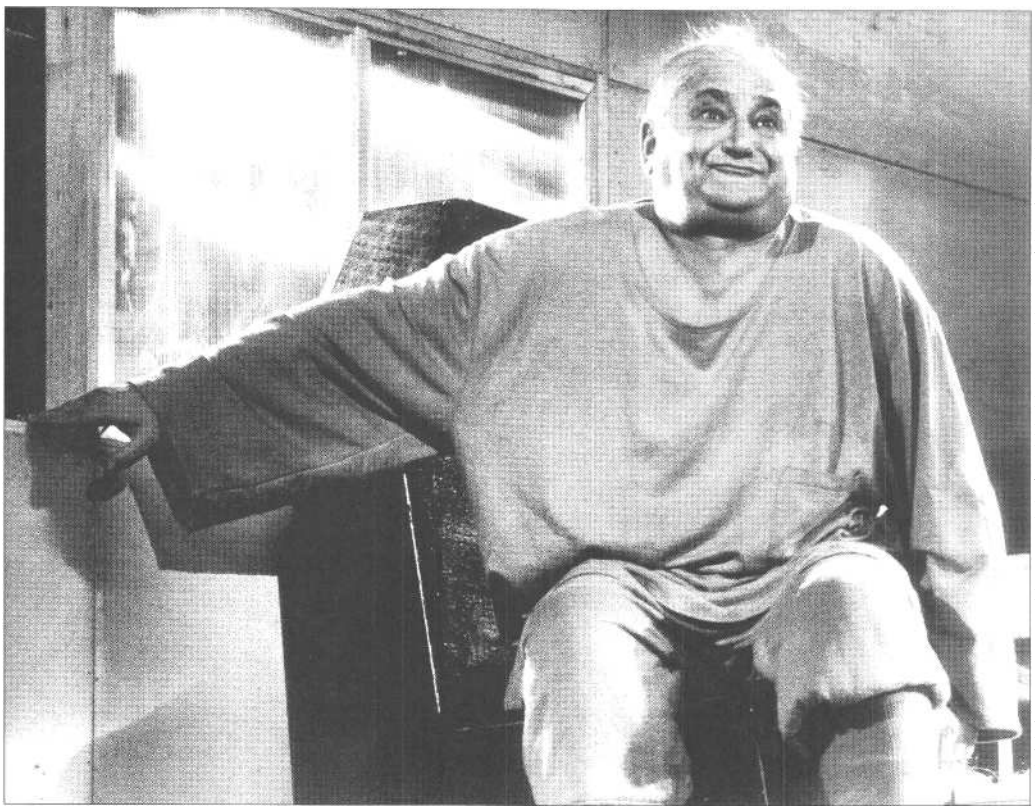
„Halálosan komolyan veszem a történetet" - állítja a (többek között) drámaszövegek felismerhetetlenségig történő átdolgozásáról és szétjátszatásáról „hírhedt" rendező. Bár Zsótér az interjúban a sztoriról beszél, rendezéseinek egyik legfontosabb sajátossága, hogy a történet értelmezésén kívül épp a drámák tradicionálisan játszhatatlannak tartott elemeinek teatralizálása izgatja. Míg az *Arzén és levendula, a Csongor és Tünde,* vala-mint *a fault. doc.* esetében (többek között) a

***Molnár Erika és Horváth Lajos Ottó** a **szolnoki Novemberi éjben** (Szűcs zoltán felvétele)*

műfaj, a cselekményszerkezet vált a játék ki-indulópontjává, addig *a Titus Andronicus*ban, Az *ügynök* halálában, *az Orpheusz alászállban* és *a* Macskajátékokban a dramaturgiai megoldások színházi fordítása játssza a főszerepet.

Az ügynök halálát Szegeden *a Fejének belseje* címmel játsszák, s ennek értelmében az előadás képi világa a monodramatikus jellegre, illetve az álom és a realitás kettősségére épül. Az előbbit a rózsaszínű papír álomházikó, a piros kerekeken gördülő játékautó és Willy - az amerikai társadalmi retorikának megfelelő - álmainak jelmezes figurái jelenítik meg: Linda playboy-nyuszit idéző füllel, Biff lovagba oltott rögbijátékosként, Bernard sivatagi utazóként, Ben bácsi varázslóként jelenik meg, s e képi világot a felhőkarcolók fényei ragyogják

körül. Az álmokat (hol kigyulladó, hol elalvó) fényes körsáv szigeteli el a színpad jobb elülső részén elhelyezett házastársi ágytól, és éles fény-, illetve hangeffektusok választják el a csupasz színen vagy a kevés díszlet közt játszódó, a realitásra rádöbbentő emlékjeleneteket a dráma belső jelenében zajló beszélgetésektől. Az előadás vizuális karakterével (és az emlékezésdramaturgiával) áll összhangban a „könnyebb" és „maibb" műfajokból vett zenei idézetek rendszere: az el nem mondhatót az *Óz* és *a New York, New York* alapmotívumaira (is) épülő



A világjobbító: Sinkó László *(Új Színház)*

music-hallos dallamok mellett például a Schubert *Három a* kislányából ismert édeskés „Árva a ház, nincs kacagás" kezdetű melódia mutatja meg.

Ha nem is mesefilmekből és musicalekből vett idézetekkel, de legalább ennyire egyértelmű jelekkel valósítja meg a színpadon az átiratjelleget *a Titus Andronicus. A* reneszánsz dráma retorikája a Dürrenmatt-darabban oly mértékben redukálódik véres és gyilkos tettek, árulások és becstelenségek sorává, hogy az emberi tragikummal szem-ben (és a rémdrámák groteszk módján) az embertelenségnek szolgáltatódik igazság. A rendezés szín- és térdramaturgiája még egyértelműbben, az ellenpontozás technikájával láttatja az amúgy is világos viszonyváltozásokat. A hármas emelvény emelt részén tér és járható folyosó, alsó részén barlangos és árkádsoros állványrendszer, a „lenn"-„fenn", „külön"-„együtt", „mellette"-„szemben" ellentéteiben, a piros, fehér, kék és sárga színek variációiban formálódó másság és azonosság jelzi a csak ezek viszonyrendszerében létező alakokat. A színpadi világot a demonstratív megmutatás szervezi, s ily módon tovább erősödik a didaxis. (A hatalomért folyó harc központi szerepét például kvázi-előjáték formájában már a Saturninus és Bassianus között zajló bokszmeccs is világossá teszi, s így a színház nyelvén valósul meg a dürrenmatti ötletdramaturgia játékelve.)

Az eddig tárgyalt rendezésekben könnyen felfedezhető a drámai mű (bizonyos értelemben zártnak is tekinthető) globális olvasata, mely a leglátványosabb módon, a színek és a tér nyelvén, s ily módon „első pillantásra" érthetően fogalmazódik meg. Az (általában közhelynek minősített) egy-értelműséget azonban a rendezés úgy szünteti meg, hogy *a „mit* jelent?"-ről *a „hogyan* jelenti?" kérdésére és a teatralitásra irányítja a nézői figyelmet. Amennyiben azonban - mint az *Orpheusz alászáll* és *a Macska-játékok* esetében - ezt a globális értelmezést nem (vagy nem elsődlegesen) az említett jelrendszerek mutatják,6 akkora magyar szín-házértési hagyomány is nehezebb helyzetbe kerül, aminek az az oka, hogy sem a látvány egyöntetűsége, sem pedig a színpadi realizmus kínálta azonosítási és azonosulási minták nem működnek egyértelműen. Ez történik az öt romantikus dráma színrevitelekor, s hogy a kritika éppen ezekkel az előadásokkal szemben bizonyult a legkevésbé meg-értőnek, az a zsótért nyelv legújszerűbb sajátosságainak pregnáns megjelenését is sejteti.

A romantikus darabok teátrális kerete(i)

„A romantika a szó eredeti értelmében valami tomboló, szabad világról szól, nem nyálas, és nem szentimentális..." - nyilatkozza a Radnóti Színlapban Zsótér Sándor *A király mulat* kapcsán, s szavai romantikus rendezéseinek alapirányára, a stílus színpadi értelmezésére utalnak. A két (jelentés)világ összeütköztetésének és megmutatásának elve ez esetben a romantikus életérzés mélyén pulzáló kettősség felmutatásával egészül ki. Ennek értelmében a romantika művészete azon folyamat tünetének is tekinthető, mely az „Én" XIX. században bekövetkező talajvesztésének, a metafizikai méltósággal bíró individuum (Grabbe, Musset, Kleist és Büchner drámáiban megjelenő) krízisének, a polgári mítoszok összeomlásának felismerésére és e felismerés elfojtására irányul. Ha a XVIII. századi értékrend totalitásának és biztonságának „hanyatlása és bukása" felől értelmezzük, a romantikus drámák nyelvi és szerkezeti jellegzetességei (a zárt drámaforma, a jellemkontrasztra épülő, kötött szerepkörökkel dolgozó alakrendszer, a tablószerű tömegjelenetek, az erősen költői nyelvezet stb.) éppen abban a játékban mutatkoznak meg, amely az individualitásában stabil személyiség megingásának érzékeltetése és e válság elfedése között jön létre.

E kettősség felmutatásával magyarázható, hogy a romantikus világszerűség hangsúlyozottan színházszerű keretben mutatkozik meg. Ez legközvetlenebbül a zenei részletek beillesztésén figyelhető meg: az Hugo-darab (ahogy az alcím is jelzi) egy az egyben ráíródik Verdi *Rigoletto* című operájának részleteire, a Dumas-szöveg pedig *a Manon Lescaut* és a *Traviata* ária- és duettrészleteivel dúsul. Bár a zenei idézést az adott szituáció (például Alfréd atyjának fiát hazahívó áriája vagy *a Rigoletto* híres kvartettje), illetve a lélektani festés (például Manon végső áriája) is indokolja, jelentéssel bír magának az operának mint műfajnak az alkalmazása is. *A király mulat* esetében Verdi „legdallamosabb" operája éppen slágervoltában emelődik be az előadásszövegbe; azaz bizonyos szempontból ugyanúgy „mai" kulturális keretben láttatja a romantikus darab tragikusan mély és emberi, illetve könnyeden szórakoztató oldalának egységét, mint a *Cyrano* monológjainak kocsma-bluesként való, Montfleury esetében pedig popszerű előadásmódja vagy a dráma ötödik felvonását bevezető instrukcióknak a közhelyesen-tipikusan romantikus helyzetek kötelező kellékeit (több ajtó, kőpad, gesztenye-allée) sokatmondóan és cinkosan mindentudó hangnemben hangsúlyozó felolvasása. Ám ugyanebben a rendezésben *(az Orpheusz* alászállhoz *és* bizonyos szempontból *a Woyzeckhez* hasonlóan) a tömeget egyetlen énekesnő jeleníti meg, s ez esetben a falzett, a természetes emberi beszédhez képest művinek tűnő operabeszéd bír jelértékkel: egyrészt eltávolítja a romantikus alakrendszer kötelező kellékének számító tablót, másrészt teátrális voltában, hangsúlyozottan fikcióként mutatja fel a színpadi világ egészét.

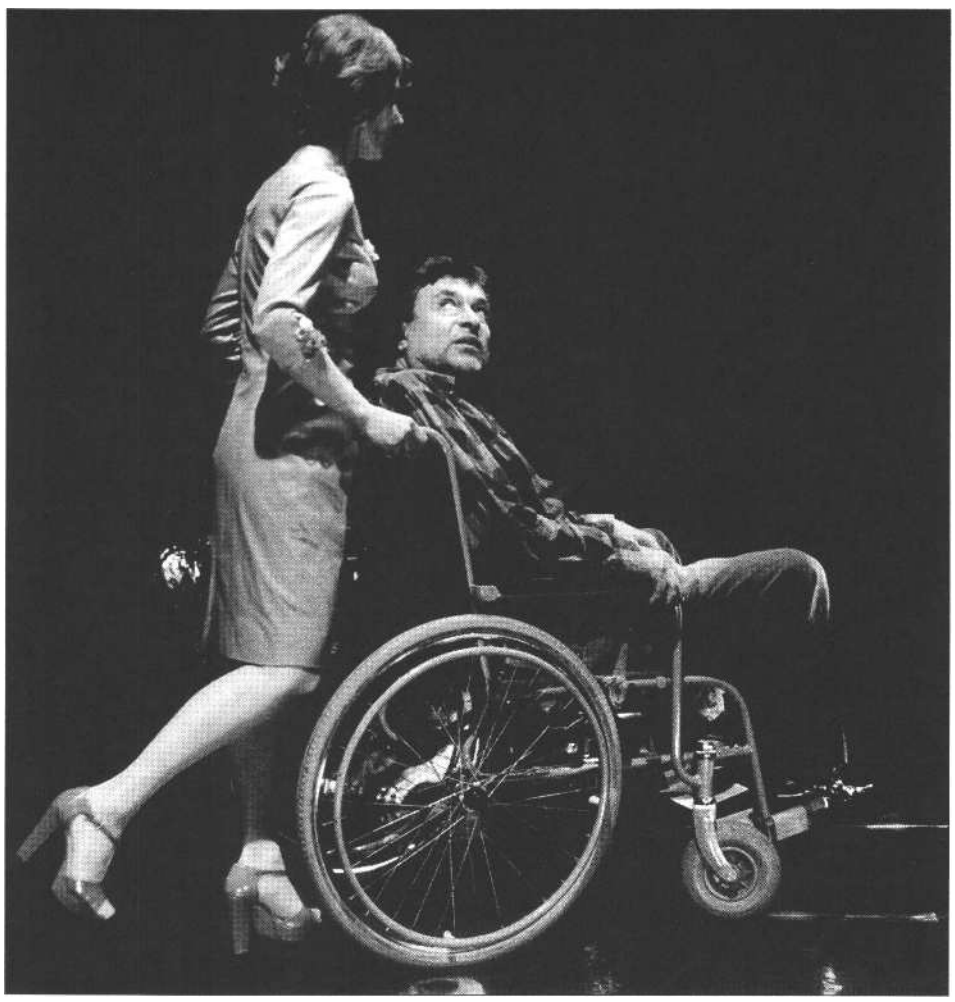
A rendezői-értelmezői megközelítés ugyanezen vonására mutat a főalakok testi hibáinak, azaz különlegességüknek az ábrázolása.

Cyrano orra, Triboulet púpja, Gautier Margit tüdőbaja nem realista-naturalista hűséggel, egyszerű külsőségként, hanem (szín)világmagyarázó elvként jelenik meg Zsótér színpadán: az átlagnál nagyobb orr például a háttérben végig ott lévő Picasso-képben tárgyiasul, s ezáltal a külső szépségcsúnyaság problémája helyett a belső harmónia töredezettsége és a monománia hangsúlyozódik. A legkülönfélébb rekvizitumok formájában Triboulet is az egész világot hordozza hátizsák-púpjában, Margit pedig halála közeledtét érezve (vér helyett) a kamélia kékeslila színét fújja festékszóró-pisztollyal arra a tükörre, amelyben többszörösen és több formában látszódik a kínnal teli elmúlásra ítélt emberi test. *A Sasfiók* esetében a sorsdöntő kiválasztottság két jegye (a tüdőbaj és a származás) közül az utóbbi hangsúlyozódik: a herceg hatalmas hófehér kalitkában jelenik meg az előjátékban. Az, hogy a rendezés szó szerint fordítja le a címet a színház nyelvére, egyrészt megfosztja a főalakot magasztosan hősi és egyedi voltától (ekképpen jelenik meg a *Hölgy* is: *kaméliák nélkül),* másrészt - a sorsszimbólum vizuális értelmezése kapcsán - a romantikus cselekményvezetésből, illetve a romantikus retorikából fakadó színpadi játéklehetőségekre hívja fel a figyelmet.

Azt az irodalomtörténeti közhelyet, mely szerint a modern dráma története egy romantikus művel, *a* Woyzeckkel kezdődik, az úgynevezett nyitott drámaforma sajátosságainak első, igazán jellegzetes megjelenése is igazolja. Ha a cselekmény töredékessé válik, s jelentésessége a képiség, a teatralitás szintjén áll össze,' akkor a színpadra állítás módját elsősorban az határozza meg, hogyan jelenik meg a drámaszöveg erősen metaforikus nyelve: színházi montázs formáját ölti-e, vagy pedig kirajzolódik egy olyan integrációs pont, mely lehetővé teszi mind a verbális, mind a nonverbális jelek értelemegységének létrejöttét. Nos, Zsótér rendezésében a kor szappanoperáinak is tekinthető francia darabok pontosan e nyitott struktúra jegyében íródnak át.

A zárt drámaforma fő ismérvének, a központi cselekménynszálnak az a cselekvő és önálló döntésre képes individuum a letéteményese, aki *a Hölgy kaméliák nélkülben* és *a* Cyranóban már azáltal megsemmisül, hogy a rendezés mindkét esetben a színpadi történések elejére teszi a főhős halálát. Ennek következtében a drámai tettek sora a Dumas-rendezésben emlékképek montázsaként jelenik meg, a Rostand-előadásban pedig megváltozik az alakok motivációs rendszere. A térkezelés s az ebből szervesen következő szimultán játéktechnika révén a színpadi világ sokkal inkább az állapotszerűséget hangsúlyozza. *A Cyrano* esetében nem csak a romantikus kulisszák maradnak el: a színpadot alkotó dobogórendszerben minden szereplőnek megvan a maga (fürdőkáddal, kerevettel, forgószékkel jelzett) helye, és ezek teljes mértékben elszigetelődnek egymástól. Ily módon a tér mozdulatlan elemei mintegy kivetítik az alakok változatlan viszonyrendszerét: a negédes Roxane jellemfejlődése például teljesen hiteltelenné válik, ha a Cyranóval folytatott szerelmi párbeszédeinek kiinduló- és végpontja az a szék, amelyben pietŕszerűen tartja ölében a halott Christian testét. *A Hölgy kaméliák nélkül* terét tagoló dobogók (összecsukható ágyként is funkcionáló fekete tulipános szekrény és/vagy Margit szobája; kövekkel telerakott emelvény és/vagy Armand Afrikája és/vagy sírhalom; röntgengép) nemcsak a történtek színhelyeit idézik, hanem a történet azon pontjait is, amelyek köré külön-külön fel lehetne építeni egy-egy zárt dramatikus szövegen alapuló előadást. A főszerepet azonban egy térelemmé váló színpadi kellék, a nézőkkel szemben álló tükör tölti be, amelyben egyrészt a közönség háta mögé állított televízió, illetve a tetején lévő videokészülék és -kamera (azaz a benne vetítettek), másrészt Armand és az általa játszott Margit alakja, harmadrészt pedig a teljes színházi tér tükröződik. Elsősorban testeket látunk: Armandét, ahogy ráaggatódik a kaméliás hölgy(ek) alakját jelző vörös vagy kékeslila ruha, s kivillan egy immár nembeliségében érdektelen meztelen váll; Armand családjáét, amelynek arctalanságát állatfejek jelzik; a videóról pedig a hagyományos Margitét. A tükör (miként a szimultán zenei betétek, és az, hogy a különböző szerepek szövegeit egy alak mondja) megsokszorozza a színházi térben létezőket, s ily módon a színpadi alak testi egységét is felbontja: a mű globális értelmezését, a test felbomlásának tragédiáját a test nyelvén viszi színre.

A lélektani realizmustól eltérő eszközökkel dolgozó rendező *a Woyzeck* esetében a dráma nyelvezetét meghatározó „progresszív allegóriarendszert" (Klotz) bontja ki, mely a két, csak korlátozott önkifejezésre képes főalak tetteinek motivációit alkotja. Absztrakt térelemek *(a Danton halálából, a Leonce és Lénából, a* Lenzből idézett), vendégszövegek, Alban Berg *Wozzek* című operájának részletei és a magyar underground együttesek legnépszerűbb számai montírozódnak egymásra abban a tér-, mozgás-, hang- és zajlabirintusban, amelynek rizóma-jellegére[8] Woyzeck ezzel a Brecht-citátummal hívja fel a figyelmet: „Ha valami értelmeset akartok látni, akkor menjetek a vizeldébe!" A Büchner-darab kiválóan szemlélteti az intertextuális eljárások zsótért módját, amely ez esetben nemcsak továbbszövi, de fel is erősíti a dráma töredékes voltát. A különböző szövegek ugyanis nemcsak értelmezik egymást, hanem éppen idézettségükben mutatkoznak meg. Ennek következtében az idézés nem azt a célt szolgálja, hogy a színpadi alak (és világ) jelentése egységességében váljon árnyalttá - ahogy ez például Madame Chauchat és Gautier Margit alakjának megfeleltetésével történhetett volna -, hanem egyfajta multimediális kollázs által létrejött teátrális mozaikokként jelennek meg. Ez a technika (is) lehetőséget nyújt arra, hogy (különösen a *Woyzeck* és *a faust. doc.* esetében) az adott drámai mű többféle (akár egymásnak



Venczel Vera és Lukács Sándor a vígszínházi Búcsúszimfóniában (Koncz Zsuzsa felvételei)

„ellentmondó") kanonizált olvasata egyidejűleg jelenjen meg a színpadon. A kollázsjelleget a mozgás is fokozza: míg az eddig tárgyalt romantikusok rendezéseit épp az állapotszerű mozdulatlanság jellemezte, addig *a Woyzeck* világát a ritmus szervezi. A játéktérben tulajdonképpen csak a főalak végez tényleges mozgást, s ez egyben tragédiájának egyik lehetséges okára mutat, hiszen az állandó helyzet- és szempontváltoztatás (térbeli, dramaturgiai és életvilágbeli) viszonyainak átláthatatlanságát, zűrzavarát, állandó változását jelzi.

Az eddigi Zsótér-rendezések vizsgálata azt bizonyítja, hogy az írott szövegnek egyértelműen a színházi fantázia teszi fel az(oka)t a kérdés(ek)t, amelye(ke)t a színházi beszédmód követel meg. Zsótért a darabok teátrális dimenziójának, vizuális és akusztikai hálójának megszólaltatása izgatja, ez biztosítja az adott mű és az előadás közötti időbeli (azaz kulturális) távolság játékos áthidalását. (Ezt igen sokszor a szöveg nonverbális rétegének láttatása és hallatása éri el, gondoljunk csak például A *Sasfiókra*, ahol színes sakkfigurák együtteseként jelennek meg előttünk a romantikus történelmi tablók!) Ezekben az előadásokban a dráma hangsúlyozottan szín-darabként mutatódik fel, s a rendezések egyik legfőbb jellegzetességévé az a hangsúlyozottan alkotó és nem reprodukáló hozzáállás válik,' amellyel az írott szövegben rejlő potenciális előadások bomlanak ki.

A XX. századi darabok teátrális kerete(i)

A romantikus darabok nagy számát pontosan az magyarázza, hogy ezek a művek gazdag költői nyelvezetükkel és színházszerűségükkel ugyanúgy a Zsótér-féle színházi olvasat „ideális" ihletőivé válnak, mint *a III. Richárd megkoronázása.* Nem véletlen hát, hogy a szubjektum felbomlását tematizáló expresszionizmusban sem annyira a tipikus témák (civilizációkritika, a modern elmagányosodás és egománia, a testhez menekülés s így annak emancipációja), nem a nyelv szemantikája, hanem stílusa, retorikája érdeklik Zsótért.

A Jahnn-darab zsótéri olvasatában az áradó és őrültségében sokszínű képiség, zeneiség színpadi nyelven a zavart lelki és tudatállapotot fejezi ki. Ez az eksztatikusságában művi nyelv ez esetben a nemiségről szóló képi és hangi világból táplálkozik, s egy pontosan ilyen, a szegedi Zsinagóga hatalmas terét betöltő színházban ölt a szó legszorosabb értelmében testet. A színész testére tapadó ruhák, a mozgáskompozíciókat nemcsak lehetővé tevő, hanem kiemelő díszlet olyan világot teremt, melyben a mozdulatok nemcsak megmutatják, hanem motiválják is az adott drámai szituációt, ugyan-akkor reflektálnak is rá. Kiváló példa erre Buckingham és Ham párbeszéde, amely a félmeztelen férfitestek össze-összecsapódásának hihetetlen pontossággal és ötletességgel kidolgozott koreográfiájára épül. Az „ágyékbirkózásnak" alapvetően három, egy-mással párhuzamosan változó szintje van: a küzdés, a szeretkezés és a fokozatos lerészegedés egymásba csúszó mozgásrétegei a végkifejlet felé haladva levetkezik a megszokott sablonokat, és egy olyan testjátékig jutnak el, melynek során a (férfi)test - mint ok, tünet, okozat és végső kapaszkodó - önnön erejében és (Buckingham meztelenül előadott monológjában) erőtlenségében mutatkozik meg. Az alakok sebzett és őrült belső világa a végső biztonság, a testiség őrületeként fogalmazódik meg a rendezésben.

Mint látjuk, Zsótér darabválasztása az adott műhöz kapcsolódó színházi hagyomány recepcióját is ígéri. A Brecht-rendezéseknél - mivel a tandráma jellegű művek esetében elkerülhetetlen a fabula, a társadalmi tanítás megjelenítése - ez megköveteli a történetmesélés színpadi eszközeinek újragondolását. A *vágóhidak Szent Johannája (a* szokott módon) az alakok és alakcsoportok sematikus rendszerének vizuális festésével jelzi a fabulát: vörös ruhát viselnek a konzervgyárosok, fehéret a munkások, feketét a feketekalaposok és fekete kosztümöt fehér inggel a felvásárlók-állattenyésztők kara, s -- egy másik egyezményes kód alapján - a kommunisták vörös csillaggal takarják el arcukat. Központi rekvizitum (a többször is kiinduló- és játékhelyként és a fogyasztói társadalom szimbólumaként funkcionáló bevásárlókocsi) és motivikusan visszatérő mozdulatsor (a címszereplő a zsinórpadlásról leeresztett hevederben hasal, és a színpadról el-elrugaszkodva hosszan körbe száll) jeleníti meg a kapitalizmus kritikáját, illetve az alászállás, a felemelkedés és a lebegés, tehát az ön- és társadalomismeret problematikáját. Ily módon azonban a világot irányító mechanizmusok felismerésének és az önmegismerésnek nem a társadalmi, illetve teleologikus, hanem esendő emberi vonatkozása és állandó jellege hangsúlyozódik.

A Rettegés és ínségben az önmagukban zárt jelenetek egyértelmű példázatokként térképezik fel a nácizmus okait és az emberekre gyakorolt hatását, ám a montázs egészének, a fasizmus narratívájának átlátása a befogadóra vár. A címek betűreklámos kijelzése a példázatok belső egységét hangsúlyozza, ami a jelenetek egyedi hangnemének kidolgozásával és ellenpontozásával (néhány esetben) meg is valósul. Ezért (is) kell *A zsidó* feleségnek a lélektani-realista színészi alakformálást a testszínház Salome hétfátyol-táncára ráírt elemeivel párosítania, ez magyarázza a kortárs mítoszokat alkalmazó *Téli segély Hófehérke és a hét törpe* átiratát és a gázálarcban, sárkányjelmezben, vörös, fókuszált fénysugárral a szemükben cirkáló SS-katonák első jelenetét. A rendezés verbálisan, vizuálisan és a díszletdramaturgiával erősíti fel a demonstratív jelleget. A szocialista tandráma, *a Rendszabály* jeleneteinek tematikus beillesztésével a két alaptörténet egymás tükrében mutat rá a náci és a kommunista mechnizmusra, azaz megkérdőjelezi, az elvtársak legyilkolásával pedig semmissé teszi a tanokat, és az emberirtás rémségét emeli ki. Közben az oldalsó fénykijelzőn a horogkereszt alakja mindig a jelenet tanulságához illő ember-, csillag-alak stb. formáját veszi fel, ami az agymosás eseteként mutatja fel *a Rendszabály* mondanivalóját is, a színpad teljes magasságában felfüggesztett szőnyegek és a törvénytáblákat tartó Mózes klasszicizáló szobra pedig egy, a holocaust felől értelmezett tradíció keretébe ágyazza a történteket. Az intertextuális játék során azonban nemcsak az bír jelértékkel, hogy a különböző történetek hogyan interpretálják egymást, hanem maga a megoldás is, melynek következtében a szövegrészek „szájbarágósan", értelmezettségükben hangzanak el. Brecht zsótéri olvasata tehát éppen hogy nem a „legegyszerűbb" megoldást, az elidegenítési effektusoknak a kor percepciós szintjéhez alkalmazkodó felhangosítását választja, hanem a művek elvileg legkevésbé „aktuális" elemét, a didaxist hozza (ezredvégi) játékba.

A színházi fantázia olvasata kapcsán különösen tanulságos megvizsgálni a kortárs drámák színreviteleit, hiszen ezeket a szövegeket amúgy is a színház (és nem az irodalom) kategóriái irányítják.[10] A *Búcsúszimfónia* esetében például a rendező „játékmester", aki nem egy kidolgozott értelmezést állít színpadra, hanem teátrálisan továbbgondol és továbbgondoltat, asszociál és asszociáltat. Ennek az az oka, hogy a rendezés e művek esetében az írott szöveg dramaturgiájának színre írását jelenti, ami egy sokszor éppen kaotikusságában csodálatos látvány- és hangzásvilágot teremt. (Így válik érthetővé, hogy például a színházi illúzió gyakorlatát próbára tevő és „színházi mamutvállalkozásnak" is nevezett Genet-darab, *A paravánok* rendezése kapcsán a kritika miért beszél „Zsótér eddigi legtisztább munkájáról".11)

A „zenés-táncos huszerett" ugyanakkor kiváló lehetőséget kínál az operett műfaji sajátosságainak színpadi demonstrálására. Nem véletlen, hogy Zsótér rendezésében a vasútállomás jelene és Amália hercegkisasszony szerelmi története közti különbség helyett a két szféra egybejátszása erősödik fel. A vörös, kék, illetve a metsző fehér és neonfények a vasutasuniformis és anyuska egyszerű, mindennapi ruhája, illetve az operettjátszás klasszikus jelmeztárából vett darabok egyaránt és ugyanúgy jelzettségükben, tehát erős teátrális keretben jelennek meg, mint a felhőkön átúszó, gyerekek játszotta mézeskalács huszárok, Jénai Pali tűzköpő effektusként berobbanó öngyújtója vagy az I LOVE MÁV-jelvény (és persze a Huszka-féle, MÁV-szignállal keveredő zenei világ). A rendezés legérdekesebb rétege azonban az operett egyik legjelentősebb sajátosságának, a teátrális műviségnek, a színpadi alak egyedi, illetve típus voltának színészi megoldásával függ össze. Az individuális jelleg azáltal szűnik meg, hogy a figura megjelenítése hangsúlyosan ráíródik egy színpadi műfaj kellékeire (ilyenek a verbunkos-táncelemek, a szerelmi vallomás, a magakelletés mozdulatai stb.), illetve saját világunk mozgáskódjának bevett elemeire (a „séró" hátrasimítása, a nemi aktus „népszerű" pózai stb.). Míg *az Ibusár e* megoldása a Zsótér-féle színházi jelhasználat kérdéseit helyezi előtérbe, addig A *világjobbítóban* az önagyonbeszélő alak színészi megjelenítése és a művi szcenika kiáltó

ellentéte a szöveg- és testszínház, a verbalitás és a nonverbalitás megváltozott viszonyára irányítja a figyelmet.

Ha tehát a Zsótér-előadásokat a dráma-és a színházi szöveg viszonya felől vizsgáljuk, úgy azok leginkább puzzle-hoz hasonlíthatók. Kivétel nélkül mindegyikben található egy, az írott szöveg értelmezéséből levezethető és annak globális színpadi interpretációjára mutató rész (mint a kirakandó kép sarka), illetve sok apró, fantáziadús és ötletgazdag elem, amelyek jelszerűségükben hívják fel magukra a figyelmet. A nézőre van bízva, hogy megmarad-e ennél a felismerésnél, vagy átadja magát az apró darabok nézegetése, egymáshoz illesztése, az apró kontúrok vizsgálata okozta izgalomnak és élvezetnek.

A Henschel fuvaros esetében a puzzle képét a színdramaturgiából fakadó vizuális erő rajzolja ki. Az öröklődés mechanizmusa nem az egyes alakok, hanem a színek és mozgások viszonyrendszerében rajzolódik ki. Bíborvörös, hosszú bársonyruhában jelenik meg Hanne, majd később a kis-felnőtt Berta, akit a mindkét szerepet játszó színésznő személye a rózsaszín bohócruhába öltözött Henschelnével is azonosít. Henschel és Hauffe kivételével előbb vagy utóbb mindenkinek (a kis Gusztinak is) a ruháján, testén megjelennek a vörös és/vagy sárga szín, illetve az állatiasság jegyei, s így kap értelmet az előadás zárókép is, amikor a magát a térelemek közé fokozatosan beszorító Henschel egy óriásivá növő, vörös bársonyruhás és állatmaszkos alak előtt akasztja fel magát Hannéval együtt. Az értelmezés, a jelentéskeresés, illetve a jelhasználat érzéki és intellektuális vizsgálatának lehetősége egyaránt adott. (Ennek lehetőségére figyelmeztet például a Miller-előadásban a vágy és a valóság közti határ átlépésének erős vizuális és akusztikai effektusokkal történő jelzése; a Kesselring-rendezésben pedig a mozgó hulla, az ablakon át történő akrobatikus közlekedés, a stilizált mozgás és *a Sohase mondd...* című Hernádi Judit-slágerre előadott finálé, ahol is a fejek tangója egyértelműen a tér és a test jelölő voltát helyezi előtérbe.) A csaknem valamennyi előadásban visszatérő „zsótéres" elemeknek (a sakktábla, a tükör, a neoncső, a műanyag és fém világ, a színes bőrruhák stb.) pedig éppen az a jelentőségük, hogy egyaránt betölthetik a puzzle sarkának és egy apró darabkájának szerepét.

A mediális keret: „A néző játszik a színésznek, a kép nézi a nézőt" (Esterházy Péter)

„Az emberi tér a senki terévé lesz, és egyre inkább a sehol kifejeződésévé válik" - írja Paul Virilio az eltűnés kultúrájában élő ember térészleléséről, s a Zsótér-rendezések térhasználata egyértelműen ezt igazolja. Színpadképei szakítanak mind a polgári illúziószínház, mind a történelmi avantgárd hagyományaival. A játéktér sem reális helyiséget nem reprezentál, sem archetipikus jelentéssel nem bír, ám mindig vannak benne olyan elemek (a Csarnokba beépített fémszerkezet elé belógatott mitikus méretű vörös gumimarha, matrackunyhó, mikrohullámú sütő, emelvény stb.), melyek hatására az adott tér akár a szöveg szerinti valós helyiséget is jelenthetné (a vágóhidat, Richárd unokaöccseinek hálószobáját, Henschel konyháját, Roxane erkélyét vagy éppen a zárdát). Ugyanakkor a díszletelemek szinte kivétel nélkül a színészi test szempontjából válnak fontossá. A leghétköznapibb tárgyak (a gáz-sparhelt *a Görögben*, a színpadon kereszt-ben végighúzódó, hatalmas szárnyat és függőágyat egyaránt felidéző fémszerkezet A *sasfiók* második részében, egy létra a Woyzeckben, egy tornagerenda *a Henschel* fuvarosban vagy *a Rettegés és ínség* szőnyege stb.) mutatkoznak bejátszhatónak (rugalmasak, alakíthatók, elmozdíthatók, megmászhatók). A „mozdulatokba oltott" hatalmas képek értelmezhetők persze a dramatikus szöveg fiktív világának ábrázolásaként, ám a vastraverzekkel, ponthúzókkal, matracokkal tagolt terek a látvány megszületésének folyamatára és módjára irányítják figyelmünket. Ily módon azonban sokkal inkább egy olyan művi-művészi világ keletkezik, melynek minden szegmentuma a színészi akció és a nézői asszociáció, tehát a hatás és a befogadói aktivitás folytán válik jelentésessé12. Természetesen a néző akkor is kap valamit, ha megmarad az ábrázoltak

Zsótér Sándor rendezései

1990-1991

- ***Pierre Barillet-Jean-Pierre Grédy: A kaktusz virága***

Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza

1991-92

- ***Friedrich Dürrenmatt: Titus Andronicus***

Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza

- ***Edmond Rostand: Cyrano***

Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza

1992-93

- ***Tennessee Williams: Orpheusz alászáll*** *Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza*
- ***Georg Büchner: Woyzeck***

Miskolci Nemzeti Színház

- ***Zsótér Sándor: Hölgy kaméliák nélkül***

Miskolci Nemzeti Színház

1993-94

- ***Jean Genet:*** *A* ***paravánok*** *Miskolci Nemzeti Színház*
- ***Zsótér Sándor-Charles Lamb: Zalaszentiványéji álom***

Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg

- ***Steven Berkoff: Görög***

Radnóti Színház

1994-95

Stanisław Wyspianski: Novemberi *éj*

Szolnoki Szigligeti Színház

- ***Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde***

Szolnoki Szigligeti Színház

- ***Victor Hugo: A király mulat (Rigoletto)***

Radnóti Miklós Színház

1995-96

- *Garaczi László: A mizantróp*

Szkéné Színház

- ***Lucius Annaeus Seneca: Phaedra;***

• ***Forgách András:*** *A* ***Pincér***

Miskolci Nemzeti Színház

- ***Thomas Bernhard:*** *A* ***világjobbító***

Új Színház

• ***Esterházy Péter: Búcsúszimfónia***

Vígszínház

1996-97

- ***Johann Wolfgang Goethe: faust. doc.***

Vígszínház

- ***Örkény István:*** ***Macskajátékok*** *Miskolci Nemzeti Színház*
- ***Edmond Rostand:*** *A* ***sasfiók***

Szegedi Nemzeti Színház

- ***Hans Henny Jahnn: III. Richárd megkoronázása***

Szegedi Szabadtéri Játékok

1997-98

- ***Gerhart Hauptmann: Henschel fuvaros*** *Katona József Színház (Kamra)*
- ***Bertolt Brecht: A vágóhidak Szent Johannája***

Miskolci Nemzeti Színház

- ***Arthur Miller: Az ügynök halála (Fejének belseje)***

Szegedi Nemzeti Színház

- ***Joseph Kesselring: Arzén és levendula***

Szegedi Nemzeti Színház

1998-99

- ***Parti Nagy Lajos: Ibusár***

Játékszín

- ***Bertolt Brecht: Rettegés és ínség a Harmadik Birodalomban***

Radnóti Miklós Színház

- ***Shakespeare: Pericles, Tyrus hercege (Pericles parája)***

Katona József Színház (Kamra)

megszokott felismerésénél (például ha a *Rettegés és ínség* asztalra záporozó rizsszemeit egyszerűen esőként értelmezi), vagy ha éppen vállalja a puzzle képének a kirakását. Az erőteljes és műviségében feltűnő hatásmechanizmus azonban felkínálja annak a lehetőségét, hogy „belevesszünk a részletekbe", s átadjuk magunkat saját nézői beállítódásunk megismerésének, viselkedésünk ritmusának és örömének.

Ha a színháztörténetet nem a valóság megkettőződésének, hanem az emberi test jelentő- és jelentésességének jegyében tekintjük kultúrtörténetnek, akkor az elmúlt negyven év színházi kultúráját *a Színház a média korában* fejezetcím alatt is tárgyalhatnánk. E megközelítés a színészi test szerepét az (élő) test és a (élettelen és virtuális) kép esztétikájának ellentéte felől vizsgálja: „A test eltűnik a képek folyamában - pontosan ez az a folyamat, amit nézetem szerint az elmúlt évszázadban a performance-art és a posztmodern színház problematizált, és amit újra és újra dekonstruálva ismételten felvet" - írja például Birringer.13 Nos, Zsótér színházát teljes joggal nevezhetjük a test színházának: az egyedi és (a legsikerültebb esetekben) önálló műalkotássá váló testjáték ereje és energiája rendezéseiben a testekből szerveződő, élő és mozgó képek horizontjából, illetve a testként kezelt kellékekhez fűződő viszonyából (is) fakad. Többször visszatérő motívum egy-egy előadás testszövegében a több ember között létrejövő, összetett belső kapcsolat (test)képi kivetítése és kimerevítése. (Monumentálissá válik például *a Zalaszentiványéji* álomban, amikor a fiatal szerelmesek az erdőben kezüknél-lábuknál fogva madzaggal összekötve üldözik és keresik egymást, belegabalyodva az őket összefűző érzelmi szálak tárgyi valóságába.) A kép anyagául mindig egy olyan, általában hétköznapi, sőt, vulgáris szituáció szolgál, amely a rendezői értelmezés egyik fontos pontjára mutat rá. Ez történik *a Hölgy kaméliák* nélkülben Gautier Margit, Armand és az apa hármas szeretkezésekor, melynek egyre eldurvuló aktusa, az ily módon újrafogalmazódó motiváció épp a romantikus erkölcsdráma hamis fel-hangjait leplezi le. Ilyen képek szövik át a *fault. doc.* világát is, amikor Margit és Faust hagyományos pózt mutató, stilizált aktusa Mefisztó ütemes előre-hátra ringásával bővül. A két férfi váltott helyzetén alapuló, hosszúra nyúló jelenet a monoton ismétlődéssel megtöri az előadás ritmusát: képpé válik, s amikor Margit a hirtelen fölé kerülő Mefisztónak kezd el Henrik kereszténytelen életviteléről beszélni, a jelentése is egy-értelmű lesz.

Általánosnak tekinthető, hogy a mozgás a drámaszöveg által motivált mindennapi cselekvésből (mosás, rendrakás vagy akár járás) indul ki. Egy ponton azonban az egyszerű mozdulatsor - mintegy a szövegtől elszakadva - az izmok játékának és a tér diktálta körülményeknek kezd engedelmeskedni, s a megszokott tevékenység egy teljesen idegen akcióval folytatódik, vagy éppen már-már akrobatikus mutatvánnyá válik. *(A* Macskajátékokban például a rendrakás azzal fejeződik be, hogy Egérke a telefonzsinórral megkötözi Orbánnét, A mizantrópban pedig Teca szépelgése fokozatosan eggyé válik a széken való gurulással.) A legkülönfélébb szexuális aktusok stilizációja (angolspárgából kiinduló biciklizés az asztal alatt, kézállásban befejeződő önkielégítés *a Henschelben)* nemcsak szétjátszatja a megmutatott cselekményegységet, de például lehetővé teszi a valódi vegetáció-nak a naturalista színházesztétika által csak elméletileg proklamált ábrázolását. (Ennek kifordított játéka A *király* mulatban Blanka szobabiciklizése: az apjával folytatott dialógus közben látható mozgássor a szexualitásra utal, és paradox módon éppen az anyagiságában jelen lévő rekvizitum beiktatása teszi elvontságában erőteljessé és hatásossá a fiatal lány vágyát és a képet.) A *Woyzeck* esetében pedig ennek a mozgáskoreográfiának köszönhető, hogy a színészi testszöveg a dráma naturalista olvasatát is elénk rajzolja. A naturalista törekvésekben tetőző illúziószínház alapelemeinek végletes felerősítése olyannyira a megoldásra, az effektre irányítja a figyelmet, hogy teljesen az ellentétébe fordítja a rajta nyugvó hatásmechanizmust. A szerepjátszás a szerepfelvétel, illetve a szerepben lét megmutatásába fordul, s a kétféle hatásmechanizmus egymás tükrében bír jelértékkel. Ebből a szempontból emblematikus a több Zsótér-rendezésben is központi szerepet játszó díszletelem-nek, a játékteret hátulról lezáró, de egyben meg is kettőző tükörfalnak a használata. A valóság fényképszerűen pontos, egzakt lemásolásának ez a közhelyesen tökéletes eszköze a *Hölgy kaméliák nélkülben*, de különösen *A* patkányokban egyszerre mutatja meg az előttünk, közöttünk, felettünk mozgó színpadi alakokat, a nézőközönséget és a játék környezetét. Igy azonban már nem a színpadi történés tart (shakespeare-i értelembe véve) „tükröt a természetnek", nem életünket és valónkat mutatja meg, hanem magára a színházi helyzetre mint önálló, artisztikus világra kell reflektálnunk.

A testjáték szempontjából egyértelműen két előadás emelkedik ki a Zsótér-rendezések

***Jakab Tamás és Quintus Konrád A Sasfiókban (Katkó Tamás** felvétele)*

közül: *a Rettegés és ínség* és *a III. Richárd megkoronázása* nemcsak megvilágítja a testszínház központi problematikáját, a különböző színházi jelrendszerek egymáshoz való viszonyát,[14] hanem transzparensen felmutatja az így keletkező testvilágok értelmezésének alapvetően kétféle mechanizmusát. Az eddigiekből kiderült, hogy bizonyos esetekben a dráma járni sem tudó, illetve merő, bogárszerű lények formálódnak előttünk, az emberi test a szó legszorosabb értelmében anyaggá válik a rendező kezében. Az ehhez hasonló esetekben nem a szöveg határozza meg a látottak jelentését, azaz a mozgáskompozíció nem szerepre vonatkoztatottságában, hanem csak anyagiságában, jelszerűségében és a befogadói munkára bízva jelenik meg.

Martin Márta és Kováts Adél A király mulat Radnóti színházi előadásában (Koncz Zsuzsa felvétele)

monumentálisabb képiséggel - tehát látványos és könnyen kódolható, vizuális vagy térbeli jelrendszer(ek) által - kirajzolódó rendezői olvasata „egyértelműsítheti" a színészi játék jelentését. A folyamat azonban fordítva is működhet, és a realista-naturalista mozgáskód szétjátszásán alapuló kinezika kétségessé és bizonytalanná is teheti ezt az olvasatot. Amikor például a jelzett lábtartók és kapaszkodók segítségével a szőnyeghez tapadó, saját lábukon

Máskor viszont, éppen ellenkezőleg, a színész a szó legszorosabb értelmében *megtestesíti* nemcsak a saját szerepét, hanem egy központi tárgyat is, például a *Krétakeresztet*, amit a megbélyegzettség jelének a szobalány karjából bátortalanul formálódó példánya követ. A *zsidó feleség* jelenete összetettségében mutatja ezt a problémát: az átlátszó ruhába burkolt, tökéletes női test körvonalai először finoman érzékeltetik az áldozat szépségét és nőiességét, majd a test és a végtagok játékából létrejövő és immár egyre önállóbb életet élő geometrikus formák a szövegtől függetlenedve, önálló műalkotásként kísérik az egyre szenvedélyesebben és a lélektani realizmus eszközeivel előadott monológot. A férjjel való párbeszéd során a meztelen test a kiszolgáltatott és védtelen áldozat képe-ként archetipikusan válik jelentésessé, amit a (Richard Strauss zenéjével végig jelzett Salome-utalást egyértelművé tevő) szőnyegbe csavarás motívuma fejez be.

Ez a jelenet tökéletes kidolgozottságában, *a III. Richárd megkoronázása* viszont az egyértelműen látható, de egészében nem megvalósított megoldások szempontjából lehet példaértékű Zsótér színházára nézve. A testszínház XX. századi történetében a realista, a klasszikus avantgárd és a posztmodern paradigmát az különbözteti meg egymástól, hogy a test jelei a mindennapi élet természetesnek tartott emberi világára vonatkoztatva, egy artisztikus, de rögzített szabályrendszer alapján bírnak-e jelentéssel, vagy pedig puszta tárgyként képezik részét a színpadi világnak, és szerepük nem a jelentés, hanem az érzékekre gyakorolt hatás felől definiálódik.[15] A *zsidó feleség* esetében a mozgásjelek az áldozat és a csábítás motívumát egyaránt tartalmazó zenei (és kulturális) idézet kontextusában kapnak jelentést, a Jahnn-darabban viszont megtörténhetett volna, hogy a különböző jelrendszerek (egy csodálatos multimediális észlelési élményt kínálva) állandó jelleggel kérdőjelezzék meg egymás jelentését. Itt ugyanis az akrobatikán és gyorsaságon alapuló testnyelv minden eddiginél magasabb szinten és ötletesebben állt készen, a szín-dramaturgiát pedig nem a képiségre való törekvés, hanem az asszociációkon alapuló változatosság jellemezte. Ráadásul a *Woyzecken* kívül ez Zsótér egyetlen munkája, ahol a teljesen meztelen, illetve a fedett férfitest ellentétének szubverzív ereje is meghatározóvá válik. Sajnos azonban sem az összhatás, sem pedig (és ez nem csak ennek a Zsótér-rendezésnek a legfájóbb hiánya) az emberi hangok játéka nem érte el a műviségnek azt a fokát, amelynek csíráit - az eltorzított hangzósság és a természetes hangszín ellenpontozásával - Richárd alakjában fel lehetett fedezni. A zsótéri testszínház ezen sajátosságaiban tehát kétségtelenül fel lehet fedezni a test posztmodern játékának azon sajátosságát, mely szerint „üres" jelként, a szerep által nem determinálva, hanem csak anyagiságában és megformáltságában felmutatva s így a befogadói megértés erejére bízva jelenik meg. Ugyanakkor a rendezések többségében az előadás létrehoz egy olyan vonatkoztatási rendszert, amely jelentéssel bíró jellé szervezi a mozdulatokat, és ezt a szöveg és a játék viszonya sem kérdőjelezi meg. (Legtöbbször ez akadályozza meg, hogy a színészek nembeliségének játékba hozása - ami a Zsótér-rendezések egy sajátos eleme - teljes egészében „megszabaduljon" a polgári illúziószínház által megkövetelt, a társadalmi konvenciók kialakította nemi jellegek ábrázolási szokásaitól.)

Az értelmezés kerete: a brechti örökség termékeny kisajátítása

A Henschel fuvaros műsorfüzetében a rendező művészi törekvései kapcsán „Brecht szellemi örökségének termékeny kisajátításáról" olvashatunk. Nos, az ezredvég szín-háza és a brechti színházelmélet közötti élénk párbeszéd középpontjában álló fogalmak a folytonosság jegyében világítják meg a lélektani realizmus és a posztmodern rendezői színház viszonyát. A „gesztikusság" és az „élvezet" számunkra (a társadalmi vonatkoztatottság és felvilágosító jelleg helyett) a jelhasználat formalista sajátosságainak, illetve - Wilson szavaival élve - a „közönség fantáziájába és kritikus pillantásába vetett bizalom" leírása és értelmezése szempontjából lehet tanulságos. Az előbbi a szerep és az azt játszó színész, a darab és az azt értelmező rendező, illetve az előadás és az azt értelmező-élvező néző viszonyát és annak reflektáltságát elemzi, az utóbbi pedig a befogadói folyamat racionális-tudományos és emocionális-szórakoztató jellege közti feloldhatatlannak tűnő ellentét újraértelmezésére tesz kísérletet.

A kritikák a Zsótér-rendezéseket visszatérő jelleggel ironikusnak, groteszknek, gesztikusnak, jelszerűnek, parodisztikusnak minősítik.' Ezek az (egymástól erőteljesen különböző) jelzők egyöntetűen a jelhasználat távolságtartó, megmutató, reflexív jel-legére utalnak, s ennek az az oka, hogy más dimenzióba kerül a színházi világ azonosításának az a (mimetikus) módja, amelyet a polgári illúziószínház kódja kínált. Az identifikáció, illetve a megértés feltételeit a lélektani realista játékstílus esetében pszichológiai keretek segítik, a brechti elmélet szerint pedig a színházi kommunikáció sikerét a befogadó társadalmi értékszemlélete biztosítja. A gesztikus jelhasználat során a jelhasználat *módja* kerül előtérbe, azaz a színházi szöveg legalább annyira jelölő-, mint jelentésrendszerként születik meg a befogadóban." Ahogy a Zsótér-rendezések esetében is láthattuk: a színészi test, illetve a színpadi tér nemcsak egységében, hanem önálló szegmentumokra bontva és így kimerevítve, művi-művészi voltában hívja fel magára a figyelmet. A rámutató és eltávolító, a jelszerűséget felerősítő színházi nyelv - mivel a valóság felismerése és az érzelmi azonosulás helyett az érzékelést, illetve az intellektuális játékot részesíti előnyben - alapvetően átértékeli az „egységesség" és a „hitelesség" követelményét. Brecht az „élvezet" kategóriáját többször párosította a szenzualitás és a kritika igényével, azaz az érzékek és az intellektus gyönyörét várta el és kínálta fel nézőinek.18 Mint láttuk, az „aiszthesis" tapasztalatát Zsótér színháza is eredeti jelentésében, az érzékek tevékenységeként definiálja mind az alkotó, mind a befogadó részéről.

Kérdés, persze, hogy mit szól mindehhez a néző. Képessé válik-e „a megszakítás esztétikájára", amikor a jelölők játéka nem (illetve nemcsak) a jelentés keresésére szólít fel, hanem teret enged érzékelésünk, észlelésünk szubjektív ritmusának, az elidőzés, a hatás gyönyörének?[19] Zsótér előadásai ezenkívül hangsúlyozottan lehetőséget nyújtanak arra az intellektuális játékra is, amelyet az írott szövegek értelmezése során létrejövő puzzle kirakása nyújt. Ám ennek „elvégzése" csak látszólag kecsegtet a felismerés biztonságával, a rejtvényfejtés befejezettségének jólesően megnyugtató érzésével. (Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint hogy az értelmezést itt lezáró kritikák •- saját és saját magukkal való elégedetlenségüknek hangot adva - a dráma „közhelyes" színreviteléről beszélnek.) Ily módon a Zsótér-rendezések esetében leginkább a megértéshez szükséges „játékba jövésnek" van feladatjellege. Az alkotó és a befogadó viszonya ugyanis ez esetben energiaáramláshoz hasonlítható, melynek során a színpadról érkező erős, érzéki hatások nemcsak előidézik, hanem igénylik is az értelemalkotás célelvű racionalitását, illetve az asszociációk és a gyönyör bátorságához szükséges egyéni fantáziát és örömöt.

1999. január

KISS GABRIELLA

Lábjegyzetek

1. Ezúton szeretném megköszönni Zsótér Sándornak, a miskolci, a nyíregyházi, a szegedi, a zalaegerszegi színház és a Vígszínház munkatársainak, illetve veszprémi hallgatóimnak, hogy segítettek hozzájutni a felvételekhez.
2. Vö. Gerald Siegmund: A színház mint emlékezet *Theatron,* 1999. I. Tavasz (megjelenés alatt).
3. Az intertextuális rendezés (Pavis), illetve a „múlt" produktív recepciója (Jauss) az előadások posztmodern jellegét bizonyítja.
4. Tasnádi István: Pettingelő plüssmacik. *Criticai Lapok,* 1994. 2. 12.
5. Jákfalvi Magdolna: A kortárs magyar dráma. *Alföld* (megjelenés előtt).
6. *Az Orpheusz alászáll* és *a Macskajátékok* esetében például a szabadságvágynak és a „déli pokol"-ként is értelmezett állapotnak az égszínkék szárnyú madár központi metaforájában megfogalmazódó ellentéte, illetve a teljes és a darab minden egyes szereplőjére egyaránt érvényes magányt érzékeltető nyávogás motívuma (a probléma belső, lélektani jellege miatt) a színészi test játékában, a színpadi alakok és rekvizitumok testekkénti megkettőzésében, illetve a nemek megcserélésében, a test- és hangkórus beiktatásával fogalmazódik meg.
7. Vö. Volker Klotz: *Geschlossene und offene Form im Drama.* München, Carl Hanser, 1972. 106-109.
8. „Végezetül ott a háló, vagyis az, amit Deleuze és Guattari rizómának neveznek. A rizóma olyan (labirintus), hogy bármelyik útja kereszteződhet bármelyik másikkal. Nincs közepe, nincs széle, nincs kijárata, mert potenciálisan végtelen. A találgatás tere rizómatér." (Umberto Eco: *Széljegyzetek A rózsa nevéhez.* Budapest, Árkádia, 1988. 6W.)
9. A rendezői attitűd (és a szövegkezelés) ilyetén változásához lásd Patrice Pavis: From Page to Stage. In: P. P.: *Theatre at the Crossroads of Culture.* London-New York, Routledge, 1992. 24-48.
10. Vö. Jákfalvi Magdolna: Színházolvasat. *Alföld,* 1997. 9. 75-79.
11. Sándor L. István: Bizarr poézis. *SZÍNHÁZ,* 1994. 5. 7-8.
12. A színházi jelentésképződés ábrázoló és performatív funkciójának viszonya, a viszony történeti változása a kortárs színháztörténet-írás egyik központi szempontja. Vö. Jean Alter: *Sociosemiotik Theory of Theatre.* Philadelphia, 1990., illetve Erika Fischer-Lichte: Verwandlung als ästhetische Kategorie. Zur Entwicklung einer neuen fsthetik des Performativen. In: E. F. L.-Pflug (szerk.): *Theater seft den 60-er Jahren.* Tübingen-Basel, Francke, 1998. 21-98.
13. Johann Birringer: Erschöpfter Raum-Verschwindende Körper. In Florian Rötzer (szerk.): *Digitaler Schein. Asthetik der elektronischen Medien.* Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1987. 511.
14. Erika Fischer-Lichte: A jelentéstani különbség. *Nagyvilág.* 1988. 7. 1060-1068.
15. Vö. Erika Fischer-Lichte: NatureorCulture? - The Human Body as Theatrical Sign. ln Walter *A.* Koch (szerk): *The Nature of Culture.* Bochum, Brockmeier, 1989. 414-416.
16. Vö. Sándor L. István: Gesztusok és jelek. Zsótér Sándor rendezéseiről. *SZÍNHÁZ,* 1993. 7. 18-24.
17. Vö. Patrice Pavis: Gesture. In P.P.: *Languages of the Stage.* New York, Performing Arts Journal, 1993. 42-46.
18. Vö. Anne Ubersfeld: The Pleasurc of the Spectator. *Modern Drama Review.* 1982. I. 127-139.
19. Hiszen a média korában „a színházat nem érdekli sem a pszichológia, sem a szociológia, egyedül csak az antropológia". In Erika Fischer-Lichte: The Aesthetics of Disruption. German Theatrc in the Age of Media. *Theater Survey,* 1993. 11. 27.

A STÚDIÓ „K" őszi terveiből:

Grimm-Kántor Péter-Sáry László: **A brémai muzsikusok** (zenés bábjáték)
Gabriel García Márquez-Forgách András: **Egy előre bejelentett gyilkosság krónikája** (színházi reprodukció)
Szőke Szabolcs: **Ezeregy Szindbád** (favola-opera-erotica)
Szilágyi Andor-Peter Doherty: **Grimm & Grimm** (angol nyelvű bábszínház gyerekeknek)
Dévényi Ádám: **Bolondalok** (költői túlzás)
CSATA-KÉPEK (képzőművészeti gyerekfoglalkozás) szerdától szombatig

ÉVADÁTVILÁGÍTÁS

SZABÓ ISTVÁN

Színházi kínálat Pesten, 1997-98

Az alábbi fejtegetés - hogy ne használjuk a manapság egyre fenyegetőbben hangzó vizsgálat szót - a főváros színházi kínálatáról szól. Eredményes akkor lesz, ha sikerül bizonyítania egy ilyen típusú megközelítés létjogosultságát, azaz egyértelművé válik, hogy a felhalmozott adatok, tények segítenek mélyebben megismerni, megérteni - és folyamatában talán még megváltoztatni - a jelenlegi színházi struktúrát. Korábbi írásaim és minisztériumi működésem bizonyították, hogy nem tartozom a mindenáron változtatni akarók népes táborába, miközben egy percig sem gondolom megváltoztathatatlannak a fennállót. Célkitűzésem óvatosságát azzal indokolhatom, hogy ez a munka is része lehet annak a programnak, amelynek legfontosabb elemei az alapkérdések megfogalmazása, a régi fogalmak felülvizsgálata és a tények rendszerezett dokumentálása. Ezt a programot ugyan senki sem hirdette meg, de nap mint nap találkozunk olyan gondolatokkal, olykor írásokkal, amelyek - ha nem is elsősorban tartalmukkal, de szándékuk szerint - mindenképpen, mégis egyazon gondolkodási irányba mutatnak.

Budapest szerencsés helyzetben van. Ez az egyetlen olyan magyar város, amelyben valóságos színházi kínálatról beszélhetünk, hiszen itt az előadások egymás igazi vetélytársai, választás elé állítják a közönséget, azaz az igények kielégítésére több lehetőség kínálkozik. Ezzel szemben ahol egy színház van, a döntési lehetőség arra korlátozódik, hogy valaki elfogadja-e vagy elutasítja a felkínált előadást.

Budapesten tehát nem az „eszi, nem eszi, nem kap mást" diktátuma szerint terveznek a színházak művészeti vezetői, hanem kénytelenek a közönség visszajelzéseit is figyelembe venni. Lehetőségeik azonban sokkal gazdagabbak annál, semhogy a közönség igényeinek szolgai kielégítésében merülnének ki. Sőt, e lehetőségek nagyobb része még csak nem is a korszerű marketingtechnikákban, a divatos manipulációs mechanizmusokban rejlik, hanem a jelenlegi struktúra eszköztárának kihasználásával is mozgósítható. Ezen a ponton le kell szögeznem: azokkal értek egyet, akik szerint az állandó társulatok által játszott repertoár biztosítja a legnagyobb választékot, bár fajlagos költségei jelentősek. Alapállásom tehát számos vonatkozásban kritikus, mondandóm azonban lényegében a fennálló rendszer mellett érvel. Későbbi - ezen a tanulmányon részben túlmutató - végiggondolásra a formai sokféleség vizsgálatát és a látszólag egymást kizáró struktúrák illeszthetőségének problematikáját ajánlom.

Az alapkérdések tisztázása

Természetesen minden budapesti színházi esemény része a kínálatnak. Mégis szűkítenünk szükséges ezt a kört, mivel mindent elsősorban a közönség oldaláról kell végiggondolnunk. Ezért kihagyjuk áttekintésünkből az egyedi színházi eseményeket, vendégjátékokat, tehát mindazt, amit - megismételhetetlenségénél fogva - inkább elmulasztani lehet, semmint választani, és csak az olyan előadásokkal foglalkozunk, amelyeket előbb-utóbb megtekinthet az érdeklődő közönség. Az igény folytonosságát a színház éppen a darabok műsoron tartásával ismeri el. A kínálat részének azokat az elő-adásokat tekintjük, amelyeket a közönség egy meghatározott időszakon belül választ-hat. A kényszerű időbeli lehatárolás miatt elemzésünkbe olyan előadások is belekerülhetnek, amelyeknek jelenléte alkalminak tűnik, ezeket azonban az időhatárok előtt vagy után sokszor játszották.

El kellett döntenünk, milyen időszakot vizsgáljunk. A közönség a havi műsorból választ, s ez az időegység a színházi tervezésnek is az alapja. A sok bemutató, a viszonylag nagy repertoárok s az ezzel járó látszólag rendszertelen változások mégis arra késztettek, hogy egy teljes évad kínálatát vizsgáljuk. Ahol szükséges, ott - akár átlagolással, akár az adatok konkrét lehatárolásával - visszatérhetünk a havi műsorok értékeléséhez. A legutolsó lezárt időszak, amellyel kapcsolatban teljes körű információra számíthatunk, az 1997-98-as évad.

Az eredetileg elképzelt teljességből több ponton engednünk kellett. A főváros színházi életének azzal a területével foglalkozunk, amely belső tartalmait illetően viszonylag homogénnek mondható. Ide tartoznak az állami és önkormányzati színházak - ezeket a továbbiakban támogatott színházaknak nevezem -, valamint a színházi vállalkozások, magánszínházak. A megszorítás eredményeként a színházi élet egyik legfontosabb területe kerül most zárójelbe: az alternatív színházak köre. Jó lenne, ha a közeljövőben valaki e vonatkozásban is vállalkozna egy hasonló közelítésű, de a sajátosságokat maximálisan figyelembe vevő áttekintésre.

A kiválasztott színházi kör homogeneitását elsősorban az előadások résztvevőinek személye és az előadott művek - szerzőjük nevével fémjelezhető - irodalmi alapanyaga teremti meg. Másképp fogalmazva ez azt jelenti, hogy a színészek ezen a körön belül nemcsak átszerződnek egyik színházból a másikba, hanem egyre gyakrabban fordul elő, hogy az évad során több színházban is játszanak. Ezeket a mozgásokat külön szeretnénk majd megvizsgálni, mivel a társulati rendszer előbb-utóbb újbóli meghatározásra szorul. A bemutatott művek ma még szerzőik, műfajuk, keletkezésük ideje stb. szerint összerendezhetők, bár ez a homogeneitás is megbomlani látszik, hiszen a klasszikusok újraírása, a művek rendezői átértelmezése, a kanavásszerű alapanyagok terjedése a tipizálást talán már ma is vitathatóvá teszi.

Műfaji okoknál fogva teljesen külön kezeljük majd az operát, amelyet a zenés színház leginkább elkülönülő, zárt világának tekintünk, és amelyből - lévén Budapesten egyetlen operaház - egyáltalán nincs átjárás más színházak felé. Sajátos közönsége okán kell külön foglalkoznunk a gyermekeknek szóló előadásokkal, mivel ebben az esetben a nézők nem vesznek részt igényeik kifejezésével az előadások létrehozói és a potenciális közönség közötti termékeny kölcsönhatás kialakításában.

Az alábbiakban egy viszonylag megbízható adatbázis felhasználásával készítünk különböző metszeteket a fővárosi színházakról, elsősorban azok műsoráról. Az adatok összegyűjtésének sziszifuszi munkáját az ELTE kulturális menedzser szakának hallgatói végezték. (Köszönet kitartásukért, hangyaszorgalmukért.) A színházvezetők és a művészeti titkárok megértették, hogy csak olyan adatokat kérünk, amelyek nyilvánosak. Ugyanakkor néhány hónappal az évad után sem tudtak mindenhol megadni olyan alapinformációkat, hogy melyik nap mit játszott a színház, mi volt az aznapi szereposztás, mikor volt a mű bemutatója, hányadik előadás volt egy bizonyos napon stb. Az adatokat, ahol lehetett, kiegészítettük, majd feldolgoztuk. Eredeti elképzelésünkhöz képest tulajdonképpen csak a színészi jelenlét, a színészfoglalkoztatás elemzése lett jelentősen szegényebb. A módszert azonban itt is bemutatjuk, annak reményében, hogy

ez a rengeteg információ fenntartónak, színházcsinálónak, támogatónak, látogatónak egyaránt hasznára lehet.

A színházak

A budapesti előadások túlnyomó többsége ma is üzemszerűen működő, társulattal rendelkező repertoárszínházban valósul meg. E megfogalmazás minden eleménél megállhatunk egy pillanatra. Az üzemszerű működés a folyamatos - *en suite* - játszás esetén eredményezi a legalacsonyabb fajlagos költségeket, sajátos viszonyaink között azonban éppen ez a forma hiányzik a választékból; már csak ezért sem jöhetett létre nullszaldós vagy profitra törekvő színjátszás. A támogatott színházaknál a biztosított anyagi háttér módot ad rá - ezért a tulajdonos meg is követeli -, hogy lehetőleg mindennap felmenjen a függöny. Ezért az üzemszerű hatékonyság egyik mutatója az, hogy havonta hány előadást tart a színház. Az ideális helyzethez képest azonban a szűkös anyagi támogatás és a bevételi korlátok a színházakat torz válaszokra késztetik. A kényszerítő körülmények hatására esetleg utolsó tartalékukhoz nyúlnak: csökkentik az előadásszámot, még akkor is, ha ezzel létjogosultságukat kérdőjelezik meg. Ami támogatott színháznál a működés mélypontja, az magánszínház esetében a maximum, hiszen az utóbbi legfeljebb havi tíz-tizenöt előadást teljesít. A magánszínház útja az alkalmi produkciótól a kvázi-folyamatos játszásig vezet, ennek mértéke azonban nála is elsősorban pénzkérdés. A magánszínházak is repertoárjátszásra törekednek, mivel hasonulni kívánnak az általánosan elfogadotthoz, illetve élvezni szeretnék annak előnyeit. Minden egyenlősítő törekvés, illetve összemosás ellenében is hangsúlyozni kell a különbözőséget, hiszen igazságtalan lenne a különböző helyzetben lévő intézményeken ugyanazt számon kérni. A magánszínházak anyagi nehézségei minőségileg különböznek a támogatott színházak finanszírozási gondjaitól. Ami az egyik esetben magyarázat, a másikban legfeljebb hivatkozás, a felmentés keresése.

A repertoárjátszás gyakorlata - esetünkben, mondhatni, kényszere - szintén elgondolkodtató. A közgazdasági-pénzügyi megközelítések kivételével mindenki repertoárpárti. Színházcsináló, szervező, néző okkal ragaszkodik ahhoz, amit megszokott, és aminek az előnyeiről meg van győződve. A repertoárrendszer feltételezi a társulati formát, amely viszont, a közvélekedés szerint, a művészi értékteremtés legfőbb biztosítéka. A korábban általános, munkajogi szempontból egységes függőségi viszonyok eltűntek, ma már a színész szerződtetésének számos variációja létezik. A művészszínházak körében általánosan elfogadott társulati formát az elmúlt időszakban több színház gyakorlata is megkérdőjelezte. Sokan állítják, hogy szétmálló társulatokat látunk, de közben zavarban is vagyunk; nem értjük, miért nem jelenik meg ez a leépülés a színvonal elviselhetetlen csökkenésében! Lehet, hogy csak differenciálódásról van szó. Az egyre nagyobb teret nyerő show-business-mentalitás nem ragaszkodik a társulathoz; számára

A THÁLIA SZÍNHÁZ MŰKÖDÉSÉNEK ELEMZÉSE A SZEPTEMBERI SZÁMBAN

elegendő, ha egy produkció színvonalas egyéni teljesítményeket összegez. A katartikus élmény igényével fellépő „művészszínháznak" jobbak ugyan az esélyei, ha a produkció mögött társulati közösség áll, de természetesen nem zárható ki egy-egy alkalmilag szerveződött csapat színvonalas teljesítménye sem. A valódi társulati háttér ugyanakkor nem rontja, hanem legtöbbször javítja a show-business igényei szerint készülő előadás minőségét. A szívtelen pénzügyi érvelés legföljebb arra hivatkozhat, hogy emiatt fölösleges luxus fenntartani egy társulatot.

Mindez a magyar színházi gyakorlatban sokkal egyszerűbben valósul meg. Az állami támogatás adta védettségben a repertoárjátszás és egy kvázi-társulati rendszer teljes körű fenntartása egymást erősíti. Ezért hat egységesnek és homogénnek mindaz, ami már régen nem az. A különbség eltüntetését - úgy látszik - leginkább a színészek igénylik. Amíg ez a viszonylagos egység fenntartható, addig a gázsik is nivellálhatók, nem kell szembenézni azzal az igazságtalansággal, hogy a szórakoztatóipar sztárja esetleg tízszer annyiért lép a közönség elé, mint hasonló képességű társulati tag kollégája. Valljuk be, hogy az összjövedelem tekintetében már ma is közeledünk ehhez az állapothoz.

A magyar színház más vonatkozásokban is szemérmesen rejtegeti a különbségeket. Eltűntek a karakterek, a szerepkörök, nincsenek korszakos zsenik, kismesterek és epizodisták, manapság mindenki „demokratikusan" egyenlő, mindenki *„alt round"* tehetség, s ezért egy-egy vonatkozásban bátran mérheti magát a halhatatlanokhoz is. Ma minden előadás nagyszerű, mindenki sikeres, nincsenek mindenki számára nyilvánvaló bukások, tanulságos fiaskók, nagy újrakezdések, csak folyamatos, azonos intenzitású teljesítés létezik. A magyar színház legfőbb erénye és egyben legnagyobb baja, hogy a működő szerkezet garantálja a viszonylag színvonalas átlagot, de gátja az igazán egyéni, extrém kiugrásnak éppúgy, mint annak, hogy a dolgokat a nevükön nevezzük. Mindig minden jogfolytonos, a lázadók betöretnek, a közepes nagyszerűvé menedzseli fel magát. Ritkuló vitáink állandó konklúziója: „minden így van jól, s ha ügyesek leszünk, nem is változik semmi."

Az 1997-98-as évad budapesti eseményei élén az Új Színházban történt drámai igazgatóváltás áll. Az évad második felében, március 15-én megnyílt a felújított Thália, az évad végére gazdára talált az átépített Tivoli, ezzel egy időben elköszönt a Józsefvárosi Színház. Április elsején megkezdődött a körúti Madách rekonstrukciója, s ezzel párhuzamosan - a korábbi szokásokkal ellentétben - a normál állapotnak megfelelő mennyiségű vendégjátékok időszaka. Bálint András mint az épülő Nemzeti Színház igazgatója debütált, s egy olyan alapkő is a helyére került ezen a mozgalmas tavaszon, amely fölé -- ma már tudjuk - semmi sem épül majd.

A műsor

Minden színháznak - pontosabban minden színházteremnek - műsora van. A műsoron szereplő előadásokat legtöbbször a közreműködő színészek köre, olykor csak a közös igazgatás szervezi egységbe. Néhány évtizedre visszatekintve azt látjuk, hogy a magyar színház osztódással növekszik, mondhatni belülről trösztösödik. Mivel ma már gyakran két-három színházterem műsora tartozik egy-egy direkció alá, nem alaptalan a kérdés, hogy a közös igazgatáson kívül mi közük is van egymáshoz a különböző helyszíneken zajló előadásoknak. Racionális magyarázat mindig van. Lehetséges, hogy éppen a műfaji különbségekre építő munkamegosztás szerint válik a nagyobbik terem pénzcsinálóvá, a kisebbik pedig pénzköltővé, vagy megfordítva. Arra is látunk példákat, hogy egy szórakoztató profilú színház önértékelési zavarból vagy önbecsülésből ragaszkodik a művészértékteremtéshez. Az üzem szerű működés kényszere és a pénztelenség a rejtett intendatúrák korát vetíti elénk, pedig a sok kicsi önálló műhely több művészi lehetőséget kínál. Ugyan-akkor a fenntartó számára több „éhes szájat", tehát nyilván több gondot jelent.

Az 1997-98-as évadban az Operaházzal együtt huszonnégy színház harminckilenc teremben tartott előadásokat. Ezekben esténként 14 500 néző foglalhatna helyet, ha volna olyan nap, amelyen minden színház játszik, és minden széken ülnek.

A támogatott színházak az évad során átlagosan nyolc-tíz darabot tartottak műsoron. Tíz fölött volt a Nemzeti és a Várszínház, a Madách és a Madách Kamara, a Kamra, a Víg és az Új Színház repertoárja. (Az Opera műsorával külön foglalkozunk.) Mivel mindenhol több bemutató volt, és több darab lekerült a műsorról, ezért a maximális havi repertoár két-három előadással kevesebb. A viszonylag kis repertoárral dolgozó színházak (Bárka, Kolibri, Játékszín, Józsefvárosi) esetében ez a különbség minimális. A magánszínházak közül a legtöbb előadást a Ruttkai Éva Színház tartotta műsoron: tizenegy darabot játszott az évad folyamán.

Az 1997-98-as évad teljes kínálata ebben a színházi körben 265-féle előadás volt. 96 műnek, az összes futó darab 36 százalékának ebben az évadban volt a bemutatója. Ugyancsak a repertoár frissességét, illetve a nagy „forgási sebességet" jelzi, hogy a játszott daraboknak csak 15 százalékát mutatták be 1995 előtt. Ez azt jelenti, hogy az átlagos pesti sikertörténetek körülbelül két évadra szólnak.

A repertoár nagysága egyszerre lehető-

ség és kényszer. Lehetőség a darabok, az előadások közötti különbségeket figyelembe vevő egyéni forgalmazásra, és kényszer, mivel minden futó előadást legalább havonta egyszer műsorra kell tűzni. Érthető, hogy a művészeti vezetés élni kíván a lehetőségekkel, ám az már magyarázatra szorul, ha az említett kényszerrel saját lehetőségeit korlátozza. Elemzésünk következő részében természetesen nem szerepelnek azok a magánszínházak, amelyek anyagi helyzetük miatt játszanak keveset, hiszen náluk a havi két-három előadás is komoly teljesítmény lehet, ezért esetükben repertoárjátszásról nem beszélhetünk.

Talán nem felesleges kimondanunk néhány evidenciát. Mielőtt egy darab lekerül a műsorról, szükségszerűen kevesebbszer játsszák. A sok bemutató sok levételt indokol, ugyanakkor sok sikertelen előadás esetén több bemutatót kell tartani. Nem mindegy, hogy egy előadás a huszadik vagy a kétszázadik alkalomnál tart-e. Tény, hogy a tizenhét támogatott színházban a *207* műsoron lévő darab közül hatvankettőt havonta egyszer vagy kétszer játszottak. Ha ez *62* kifutó, a műsorról hamarosan lekerülő előadást jelentene, amelyek helyet szorítanak a *78* új bemutatónak, akkor rendben is volna a dolog. Ehelyett azt látjuk: csak 24 esetben van szó arról, hogy a mű befejezte dicső vagy dicstelen földi pályafutását. Az esetek többségében az évad végére tovább bővült egyes színházak repertoárja, vagyis összességében a kínálat. A közönség szempontjából ez kedvező tendencia, de - mint látni fogjuk - az intézmények felől nézve nem ilyen egyértelmű a helyzet.

A nagy repertoár velejárója, hogy vannak kis előadásszámú darabok is, ezek műsoron tartása pedig művészi és gazdasági szempontból egyaránt problematikus. A heteken át pihentetett produkciók legtöbbször felújítópróba beiktatásával aktivizálhatók; a díszletek tárolása, szállítása, felállítása többletkiadásokat eredményez. Színházszerűtlennek, sőt ésszerűtlennek tűnik ez a megoldás, bizonyos okok azonban mégis általános gyakorlattá teszik.

A repertoárjátszás nagy előnye, hogy a közönségigény változására a színház viszonylag rugalmasan tud válaszolni: gyakrabban játssza azt, amire nagyobb az érdeklődés. Hosszú távon az anyagi ráfordítás és a szellemi hasznosulás szempontjából is kedvezőbb, ha egy előadás többször megy. A kevésbé kapós is eladható havi egy-két alkalommal, s ez mindenképpen jó, ha kevesek által igényelt értékről van szó. Mi történik azonban akkor, ha a műsoron tartást szemmel láthatóan valamilyen presztízsérdek, esetleg a bukás elkendőzése motiválja? Ez utóbbitól nem kellene félni. A budapesti színházak műsoráról az évad során számos esetben került le úgy darab, hogy nem érte meg a vidéki városokban átlagosnak tekintett húsz-huszonöt előadást. Ezek a művek szinte észrevétlenül tűntek el. Nem lehet könnyű helyzetben az az igazgató vagy főrendező, akinek választania kell, hogy két gyengén futó darab közül melyik maradjon műsoron, ha csak az egyik a saját rendezése.

Természetesen említhetnénk számos pél dát arra is, amikor szakmailag fontos, jelentős előadások buktak meg. Ezért a bukás nem mindig szégyen - ha egyáltalán kiderül. Gyakran a siker is felemás dicsőség, bár erre szívesebben hivatkozik minden érintett. Ha az előadásszám és a nézőszám szerint sorba rakjuk a kínálatot, igen nagy távolságba kerül egymástól a listavezető és a sereghaj-tó. A közönség kétharmadát a toplista élén álló *55* darab vonzotta be a színházba. A be-mutató óta - *1998* májusáig - a legnagyobb előadásszámot megért előadások elgondolkodtató élmezőnyét alább közöljük. Ezek a darabok jutottak el a legtöbb nézőhöz, ezért azt mondhatjuk, hogy a színházról kialakult általános képet, sőt, talán az értékrendet is nagymértékben formálták.

1. Madách Színház
Macskák *948*
2. Madách Kamara
Élelem bére *707*
3. Madách Kamara
Páratlan páros 591
4. Vígszínház
A padlás *403*
5. Mikroszkóp Színpad
Zsarukabaré *352*
6. Vígszínház
Játszd újra, Sam! 320
7. Madách Színház
József és a színes, szélesvásznú álomkabát *260*
8. Játékszín
Furcsa pár 215
9. Fővárosi Operett Színház
A muzsika hangja *202*
10. Vidám Színpad
Család ellen nincs orvosság *200*
11. Pesti Színház
A dzsungel könyve *200*

A repertoárjátszás az említett megszorításokkal is nagy mozgásteret biztosít a tervezésben; a színház optimálisan töltheti ki havi műsorát. A kialakult gyakorlat azt mutatja, hogy a résztvevők fizikai és pszichikai terhelhetősége miatt ugyanabból a produkcióból napi egy, legfeljebb két előadás tartható; de különböző előadásokból sem lehet naponta kettőnél többet bemutatni, mert a színpadtechnikai átállás ezt általában nem teszi lehetővé. A műszaki okokkal indokolt, illetve munkavállalói igényre kiadott szabadnapok, a napi műsortól mentesített főpróbahét csökkenthetik a havi előadásnapok számát. A jó kihasználtság szempontjából elvárható, hogy körülbelül huszonöt napon saját produkciók és vendégjátékok menjenek, illetve a duplázásokkal és a tájelőadásokkal együtt havi harminc előadás legyen.

A színházak szinte egyetlen olyan bevételi forrása, amely nem igényel alkalmankénti befektetést, a színházterem bérbeadása. A közgyűlések, társadalmi események, bálok, aukciók nem jelennek meg a műsorban, ilyenkor szünnap van. Mivel nincs az előadáshoz kötődő napi kiadás, ezeken a napokon előállhat a gazdasági csoda: előfordulhat, hogy a napi rezsit meghaladó bevételt könyvelhetnek el. A rendeltetésszerű működés hiánya, íme, profitot termelt. A bérbeadás szempontjából a nagy és reprezentatív termekkel rendelkező színházak vannak előnyös helyzetben.

A szünnap oka lehet másfajta kényszer is: a bevételek növelése helyett a kiadások csökkentése. A néző- és előadásszám csökkenésén borongók erre az összefüggésre általában nem gondolnak, inkább a társadalmi igények, a kulturális szokások megváltozásával magyarázzák a jelenséget. Előbb azonban talán érdemes körülnézni színházon belül is. Először is - láttuk - a színház úgy takarékoskodik, hogy nem játszik. Másodszor: belső szerkezeti átrendeződés zajlik, amennyiben lassan minden színházban a nagyterem mellett megjelenik egy alternatív játéklehetőséget biztosító kisterem vagy stúdió. Ezeken a helyeken egyre több előadás születik, a kis befogadóképesség miatt rossz fajlagos mutatókkal. Az országos helyzet szintén arról tanúskodik, hogy változatlan vagy növekvő előadásszám mellett csökken a nézőszám. A stúdiószínházak szaporodása, a párhuzamos játszás belső egyeztetést kíván, s végül ugyanakkora társulatoknak kell(ene) immár több produkciót kiállítani. Megemlíthetjük a nézőszám csökkenésének még egy okát: a rekonstrukciók során szinte kivétel nélkül minden nagyterem befogadóképessége csökkent.

Mindebből jól látszik, mennyi fontos összetevője van annak, hogy milyen előadás-szám mellett hány nézőt képes fogadni egy színház. Általános értékelést lehetetlen meg-fogalmazni, azon viszont érdemes elgondolkodni, hogy egyik-másik színház miért ját-szik a kívánatosnál kevesebbet.

A havi átlag kiszámításához a színházak teljes havi előadásszámát átlagoltuk. A lehetséges naptári napok számánál többször játszik havonta a Madách Színház és kamaraszínháza. *28-30* napos átlagot mondhat magáénak a Víg és a Pesti, a József Attila és az Operett. *25* körül mozog a Nemzeti, a Katona, a Kamra, a Radnóti, a Játékszín, a Vidám Színpad és a Mikroszkóp. Húsz körüli vagy valamivel kevesebb átlagot mutat a Várszínház, az Új Színház és a Budapesti Kamara, valamint az ideiglenes körülmények között dolgozó Bárka Színház. A magánszínházak havi átlaga jóval alacsonyabb, ennek azonban egyértelműen anyagi okai vannak.

A nagy repertoár és a kis előadásszám olykor - feltételezhetően - a sikertelen működést hivatott leplezni. A viszonylag rosszul finanszírozott színházak - és melyik nem ilyen!? - különösen szívesen hivatkoznak a pénzhiányra, amikor csökkentik az előadásszámot, miközben sok bemutatót tartva hízlalják repertoárjukat, ezzel nemcsak sikeresnek látszanak majd, de garantáltan alulfinanszírozottak is lesznek.

Nem érdektelen az egyes színházak átlagos előadásszáma sem. Ez a szám az egyes bemutatott darabok várható élettartamát, előadásszámát jelzi, a demográfiában használatos átlagéletkorhoz hasonlóan. A mutatót úgy képeztük, hogy a bemutatótól 1998 májusáig teljesített előadásszámokat - a legnagyobbat és a legkisebbet figyelmen kívül hagyva - átlagoltuk. Ezzel a legnagyobb siker átlagszámítást torzító hatását kívántuk kivédeni, mint ahogy az is figyelembe veendő, hogy a legutolsó bemutató az eltelt

rövid idő miatt még nem lehet az átlagot befolyásoló tényező.

Az alábbi összefoglaló táblázatban ezen-kívül néhány, korábban már érintett mennyiségi mutatót is feltüntetünk: a repertoár-nagyságát, az évad során tartott bemutatók

	Átlag előadásszám az	Repertoár 1987-88-as	Bemutató évadban	Havi
1. Madách Kamara	141,5	12	3	38
2. Vígszínház*	111,9	12	4	30
3. Madách Színház*	88,2	12	3	3s
4. Mikroszkóp Színpad	84,8	9	3	25
5. Fővárosi Operett Színház	70,1	9	4	28
6. Vidám Színpad	67,7	9	3	24
7. Játékszín	_65,2	6	2	22
8. Pesti Színház	60,4	10	3	–
9. József Attila Színház*	54,5	12	4	28
10. Nemzeti Színház	44,7	11	4	24
11. Várszínház*	42,3	11	4	20
12. Új Színház*	40,0	11	3	20
13. Radnóti Színház	39,2	10	4	25
14. Budapesti Kamara Színház**	38,4	22	9	16
15. Katona József Színház	32,4	9	4	–
16. Kamra	31,4	13	4	24

* Az épületben működő stúdiószínház nélkül

** A Józsefvárosi Színház, valamint az Asbóth utcai Kisszínpad és a Shure Stúdió együtt

számát, valamint a havi előadásszám-átlagot:

Érdemes ehhez a táblázathoz néhány további megjegyzést fűzni. A szórakoztatást profiljuk vagy szándékuk szerint vállaló színházak - dicséretükre legyen mondva - jóval magasabb előadásszámokat érnek el. Elgondolkodtató azonban, hogy a repertoár és az éves bemutatószám vonatkozásában teljesen „kevert" a mezőny; nem alakítható ki két karakteresen eltérő csoport. A szélső pontokat valahogy így lehetne megfogalmazni. Szórakoztató szinházi kis repertoár, kevés bemutató, magas előadásátlag. Művészszínházi, drámai, nem zenés profil: nagy repertoár, sok bemutató, alacsony átlagelőadásszám. Feltűnő, hogy mindegyik színháznál találunk a várakozástól eltérő adatokat is. Ez nem jelenthet mást, mint hogy a differenciáló hatással szemben működik egy igen erős homogenizáló erő, amely nem hagyja, hogy a különbségek egyértelműen megjelenjenek. A repertoár-játszás csábító lehetőségei és kényszerei mindennél erősebbek; a támogatás adta előnyöket az üzleti mentalitás is kihasználja, a siker és a sikertelenség relatívvá lesz, de nem egymáshoz, hanem önmagához mérten válik taktikusan kihasználhatóvá. A normális - megkockáztatom - az lenne, ha éles cezúra választaná el egymástól a két szférát, s azokon belül lennének olyan színházak, amelyek szélső ponton levő mutatókkal rendelkeznek. Ez esetben valószínűleg konkrét magyarázatok adódnának konkrét kérdésekre, és talán fel se merülne ebben a formában a probléma: szükségszerű-e - és ha igen, milyen mértékben - az úgynevezett művészszínházak sikertelensége a vállaltan szórakoztató színházak sikerességével szemben?

Az átlagszámítás elvégezhető a magánszínházak körére is, de a két végeredmény összehasonlíthatósága igencsak kérdéses. Az alacsony előadásszám, a kisebb repertoár kevesebb bemutatót kíván, ezért jelen-tős szériákat csak évadok hosszú során lehetne elérni; ezt azonban a ténylegesen létező intézményi és financiális bizonytalanság lehetetlenné teszi. Amikor ezen szín-házak növekvő jelenlétével számolunk, ezt semmiképpen sem mennyiségi vonatkozásban tesszük.

(A folytatás következő számunkban)

A SZIKRA LAPNYOMDA RT.
ÉS AZ ATHENAEUM NYOMDA RT.

RÖVID HATÁRIDŐVEL, PONTOS, SZÉP KIVITELEZÉSBEN VÁLLALJA SZÍNHÁZI MŰSORFÜZETEK, ÚJSÁGOK, PLAKÁTOK, SZÓRÓLAPOK KÉSZÍTÉSÉT.

SZIKRA LAPNYOMDA RT. 1133 BUDAPEST, VISEGRÁDI U. 116.
TEL.: 349-1545, 349-0932, 329-1439
FAX: 349-8709

SZIKRA LAPNYOMDA RT.
ATHENAEUM NYOMDA RT.

SZÍNHÁZJEGYEK ÉS BÉRLETEK MŰANYAGKÁRTYA FORMÁBAN IS!

A színház életében is szerepet játszik az ügyvitel.
Kipróbált, korszerű nyomtatványokat, jegyeket, bérleteket, műanyagkártyákat ajánlunk!

ÁLLAMI NYOMDA RT.
1102 Budapest, Halom u. 5. Telefon: 431-1305

ÁLLAMI NYOMDA
Részvénytársaság

FESZTIVÁLOK

• A hollandiai Dordrechtben Nemzetközi Mikro Fesztivált rendeznek virtuóz mesterek közreműködésével; a találkozón elsősorban báb- és tárgyszínházak, animációs filmek készítői jelennek meg (június 16-20.).

• Hatodik alkalommal rendezik meg a „Women of the World" kulturális fesztivált a dániai Árhus városában (június 18-26.). Az idei találkozó témája „kultúra és társadalom", vagyis nők, kultúra, politika, demokrácia, hatalom kérdése Európában és a harmadik világban. A találkozóhoz workshopok, viták kapcsolódnak angol nyelven. A fesztivál művészei közös szertartással ünneplik a nyári napfordulót Szent Iván éjjelén.

• ITI-fesztivál lesz Berlinben, „Theater der Welt" címmel (június 18 július 4.). A színházi találkozón tizenkilenc ország huszonkét társulata képviselteti magát, köztük Roger Planchon Franciaországból és két érdekes-nek tűnő koprodukció: egy francia- orosz-amerikai és egy kolumbiai-spanyol előadás.

• Nemzetközi tánctalálkozó lesz a fnnországi Kupióban (június 30-július 6.). Német, finn, norvég, izraeli, angol, olasz, spanyol közreműködőkkel, a balettől a flamencóig, a legkülönbözőbb műfajokban.

WORKSHOPOK, KURZUSOK

• ASSITEJ Világkongresszus lesz a norvégiai Tomsóban (június 11--19.). A háromévenként megtartott eseménysorozathoz színházi előadások, workshopok kapcsolódnak a gyermek- és ifjúsági színházak témakörében.

• Tadeusz Kantor követőit, tanítványait várják Lengyelországba, a Kantor Szimpoziumra (július 3-5.).

Információ: Sarah Terry, CONCEPTS
Tel.: 01162577837

• Az ókori görög drámáról szóló workshopokat tartanak a ciprusi Drushiában (július 10-augusztus 10.). Görög, ciprusi, belga, svéd és ausztrál előadók várják az érdeklődőket: fiatal színészeket, rendezőket, végzett egyetemistákat.

• Az Amsterdam-Maastricht Nyári Egyetem workshopot tart (augusztus 9-14.) június 15-i jelentkezési határidővel. A téma: miért, hogyan nevetnek az emberek, s mivel lehet őket megnevettetni? Ugyanitt: Fedezd fel a maszkot! Színház- és művészetterapeuták részére (augusztus 9-14.). Szintén itt: Body - Voice - Object (alany és tárgy a szín-padon). Ideje: augusztus 21-30.

• Frankfurtban a második Nemzetközi Nyári Akadémia (augusztus 17-31.) kerül megrendezésre színházi szakemberek, színészek, rendezők, zenészek, díszlet- és jelmeztervezők közreműködésével. A téma: a színházi idő, az előadások szimbolikus és valóságos ideje.

PÁLYÁZAT

• Nemzetközi drámaíró verseny 2000. Az angol nyelvű pályázatok beküldési határideje: 1999. október 1. (Microsoft Word, Mac vagy Word Perfect)

E-mail: plays2000@geocities.com

KIADVÁNYOK

• A nemzetközi fesztiválok iránt érdeklődőknek átfogó képet és rengeteg információt nyújt a most megjelenő International Festival Guide. Megrendelhető: The Netherlands Theatre Institute, Herengracht 158 NL 1010 Bp. Amsterdam (30 FL)

• Bővebb információkkal, kiadványokkal és prospektusokkal várja az érdeklődőket a Nemzetközi Színházi Intézet Magyar Központja, 1013 Budapest, Krisztina krt. 57. Tel.: 212 5247

A Budapest Bábszínház

októberben Madách Imre
Az ember tragédiája című művének
bemutatásával ünnepli fennállásának
ötvenedik évfordulóját

A tavasszal Splitben rendezett
Horvát Színházi Fesztiválon a Radnóti Színház
Agónia című előadásában Kulka János
Báró Lenbach szerepéért, Szlávik István a díszletért
fesztiváldíjat kapott

SUMMARY, 1999/6

The issue opens with a conversation critic Gábor Bóta had with literary manager-director György Böhm who this year selected the productions for our National Theatre Meeting, to be held this time at Győr. While explaining the motives that had informed his choice, Mr. Böhm also voices his opinion that he would prefer a real Festival to the present form of the manifestation and explains the differences as well as the reasons for his preference of a Festival-type encounter.

Shakespeare - an eternal and permanent part of our theatres' program. This time however we are offered a special viewing point: the nature of the dreams as portrayed by Shakespeare and as interpreted by today's artists. In this spirit András Nagy and Andrea Tompa analyze *The Tempest* as seen in Budapest's Comedy Theatre and at the Hungarian State Theatre of Kolozsvár/Cluj (Rumania), Dezső Kovács discusses *Pericles* (The Chamber) and Gábor Mikita *A Midsummer Night's Dream* (Miskolc).

In the former context the theatre research column kept by Géza Fodor publishes a relevant essay: *The Stage Seen as Phantasy* by Hugo von Hofmannsthal.

Andrea Tompa and Tünde Szitha saw for us new opera performances: Elektra by Richard Strauss was presented at a very special venue, the Danube Plaza shopping centre while Leonce and Lena at the State Opera House is a new work by Hungarian composer János Vajda, based on the classical playtext by Georg Büchner.

Recent openings: Moises Kaufman's *Gross* Indecency(Pest Theatre), Frank Wedekind's *The Marquis von Keith* (Kaposvár), an adaptation of Virginia Woolf's *Orlando* (Budapest Chamber Theatre), Ödön von Horváth's *Kasimir and Karoline* (Miskolc) and another adaptation, Hans Fallada's *Kleiner Mann was nun?* (Katona József Theatre) have been seen by, respectively, Judit Szántó, Viktória Radics, Tamás Tarján, István Sándor L. and György Karsai.

Sándor Zsótér is a young, highly controversial but always fascinating director who in the nine years of his career until now has staged some 25 productions. In her essay Gabriella Kiss tries a first comprehensive analysis of his work.

For better understanding of present constellations and with the purpose of offering a basis for eventual future reshapings, István Szabó selects the 1997/98 season and looks at it from various aspects: types of theatres, number of venues and performances, alternance or en suite playing, proportion of new openings to lasting successes on the theatre programs, tendencies in the public's interests etc.

Playtexts of the month finally are *Blasphemy* by András Nagy and Prima Vera's short parodic sketch, titled (approximately) *Until Death Does Us Part.*

SZABAD TÉR SZÍNHÁZ

NYÁR '99

A Szabad Tér Színház minden év nyarán, júniustól augusztusig, az általa kialakítandó Budapesti Nyári Fesztivál keretében a három legnagyobb múltra visszatekintő budapesti szabadtéri színpad műsorának művészeti-szervező tevékenységét látja el. A színházi alkotóműhely munkáját Koltay Gábor filmrendező-ügyvezető igazgató vezetésével 15 fős produkciós stáb szervezi.

A Margitszigeti Szabadtéri Színpad
műsorából

Június 12., 13. 20.00. óra
EZREDŰZŐ – A SZÁZAD BÁLJA
A BM Duna Művészegyüttes műsora

Július 8., 9., 10. (esőnap: július 11.) 20.00 óra
Munkácsy Miklós:
MINDHALÁLIG BEATLES
Lennon–McCartney legismertebb dalainak felhasználásával
A főbb szerepekben: **Mikó István, Forgács Péter, Incze József, Győri Péter**
Rendező: **Koltay Gábor**

Július 29., 30. (esőnap: július 31.) 20.00 óra
Ifj. Johann Strauss:
A CIGÁNYBÁRÓ
Nagyoperett

Augusztus 1., 2. (esőnap: augusztus 3.) 20.00 óra
STRAUSS-OPERETTGÁLA

Budai Parkszínpad
műsorából

Június 4., 5., (esőnap: 6.) 19.30 óra
Szikora Róbert–Szomor György–Vinnay Péter:
KATONADOLOG
Musical

Július 3., 4. 18.00 óra
WOMUFE
Nemzetközi Világzene Fesztivál

Július 14., 15., 16. (esőnap: 17.) 20.00 óra
Schubert–Berté–Willner–Reichert:
HÁROM A KISLÁNY
Daljáték

Városmajori Szabadtéri Színpad
műsorából

Július 5., 6. (esőnap: 8.) 20.00 óra
WINNETOU
A L'art pour l'art Társulat műsora

Július 10., 17., 18. (esőnap: 11., 18.) 20.00 óra
BALETTGÁLA
Fiatal balettcsillagok gálaelőadása

Augusztus 13., 14., 20., 21., 27., 28. 20.00 óra
(esőnapok: 15., 22., 29.)
Kálmán Imre:
CSÁRDÁSKIRÁLYNŐ
Nagyoperett

Ára: 192 Ft