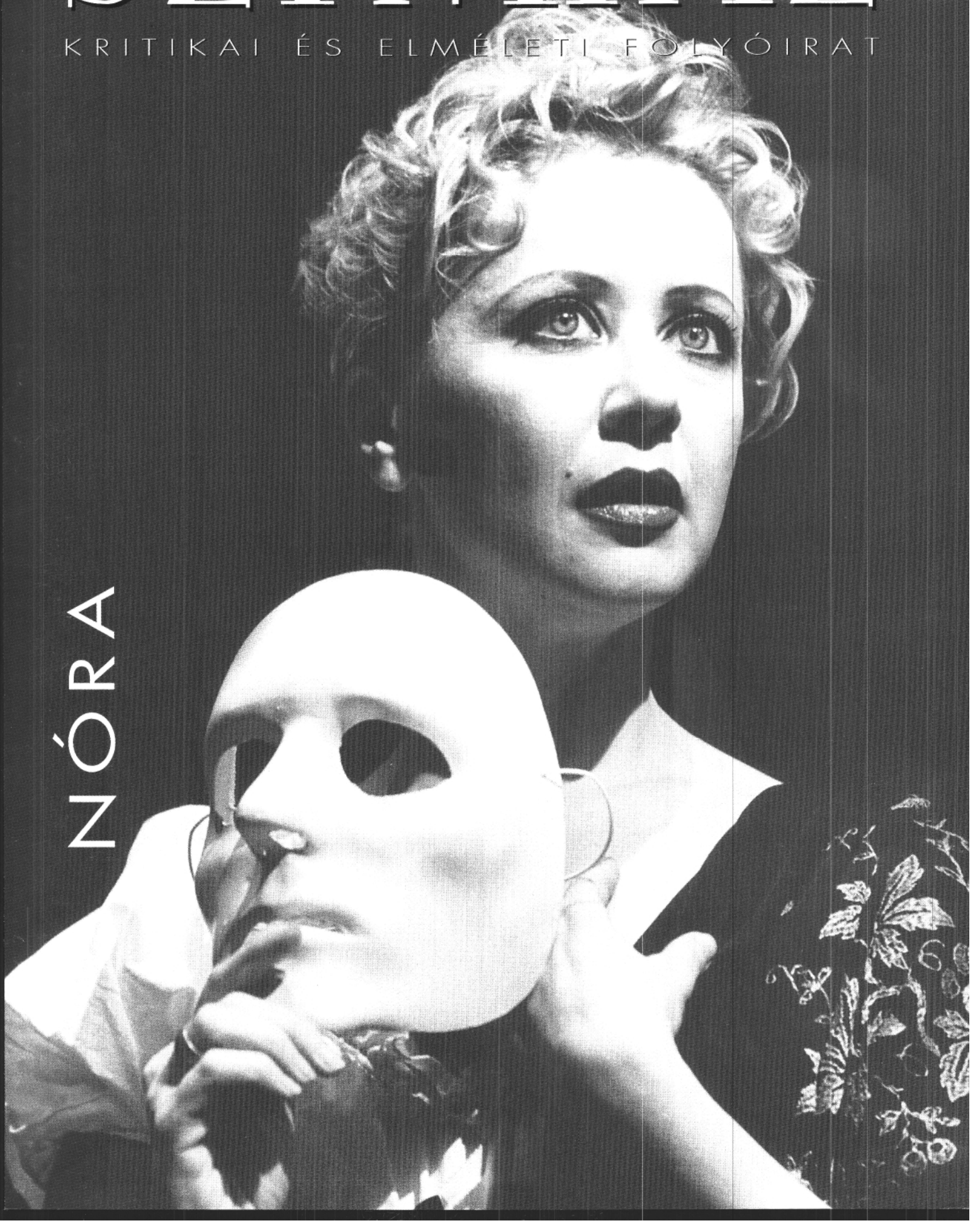
XXXIV. évfolyam III. szám 2001. március Ára: 292 Ft

SZÍNHÁZ

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT



SZÍNHÁZ

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

In memoriam

- Tarján Tamás: A NEMZET PLEBEJUSA ..... 2 *(Sinkovits Imre 1928-2001)*

Esszé

- Csont András: AZ ÉRTELEM KERESÉSE ..... 7 *(Botho Strauss: Kalldewey, Farce)*

Kritikai tükör

- Nánay István: ALANTASOK, GYÁSZ! ..... 13 *(Heller Mohácsi: Megbombáztuk Kaposvárt)*
- Kovács Dezső: SÖTÉT ÉS VÖRÖS ..... 16 *(John Webster: Amalfi hercegnő)*
- Szántó Judit: TETTEN ÉRT MÓKUSMADÁR ..... 18 *(Ibsen: Nóra)*
- Csáki Judit: KRITIKÁN ALULI ..... 20 *(Alan Bennett: Hölgy a furgonban)*
- Tompa Andrea: A RÉGI ÉS ÚJ IGAZGATÓ ESETE A SZÍNHÁZFENNTARTÓVAL ..... 21 *(David Hirson: La bete [A bohóc])*
- Koltai Tamás: KUKORICA JANUS ..... 23 *(János vitéz-variációk)*
- Stuber Andrea: A HALOTT ASSZONY VISSZATÉR ..... 25 *(Euripidész: Alkésztisz)*
- Urbán Balázs: A MÁSOLAT MÓDOSULÁSAI ..... 27 *(Jean Genet: Cselédek)*
- Fuchs Lívia: LIBIKÓKA ..... 29 *(Budapest Táncszínház: Három egyfelvonásos)*
- Halász Tamás: HAT IGEN, AZ ÉLETÜNK ..... 31 *(Dream Team Színház: Virtuális Édenkert)*

Interjú

- Tompa Andrea: EGY AMERIKAI (DRÁMA) KELET-EURÓPÁBAN ..... 33 *(Beszélgetés David Hirsonnal)*
- Torök Tamara: „MEGJÖTT A MOZI" ..... 35 *(Beszélgetés Stefano de Lucával)*

Portré

- Sas György: NYOLCVAN ÉV ..... 39 *(Bozóky István születésnapjára)*
- Halász Péter: ÉVEK KARI GYÖRGYIVEL 40

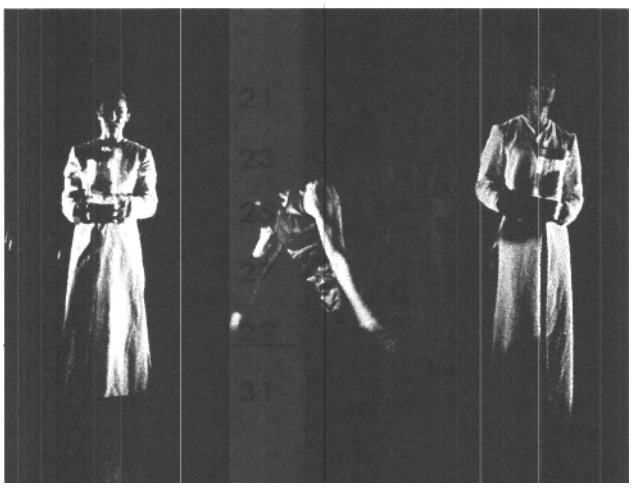
Struktúra

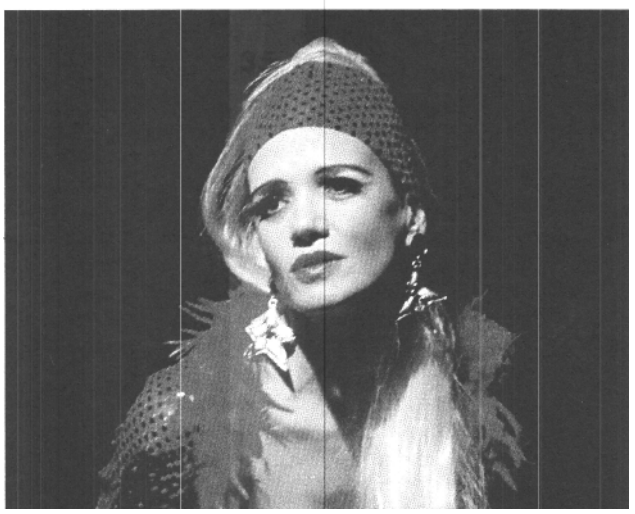
- Megyeri László: HA ENGEM A FŐPOLGÁRMESTER FELKÉRNE ..... 45 *(...hogy legyek a Thália Színház igazgatója, akkor...)*

A TAVASZI FESZTIVÁL PROGRAMJÁRÓL 48

Drámamelléklet

- Egressy Zoltán: KÉK, KÉK, KÉK





A CÍMLAPON: Eszenyi Enikő a Vígszínház Nóra című előadásában (Koncz Zsuzsa felvétele)
A BELSŐ BORÍTÓN: Szacsvay László (Kalldewey) a Kamra Botho Strauss-előadásában (Schiller Kata felvétele)

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 XII., Németvölgyi út 6. 1126. Telefon/fax: 214-37-70; 214-59-37; e-mail: szinhaz.folyoirat@matavnet.hu
Kiadó: SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY, Budapest XII., Németvölgyi út 6. 1126.
Telefon: 214-37-70; 214-59-37 www.lap.szinhaz.hu • Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS
Terjeszti a HIRKER Rt. NH. Egyesülés és alternatív terjesztők • Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál és a Levél- és Hírlapüzletági Igazgatóságnál (LHI) Budapest VIII. Orczy tér 1. közvetlenül vagy postautalványon,
valamint átutalással LHI 11991102-02102799-00000000 pénzforgalmi jelzőszámra.
Előfizetés egy évre: 3000 Ft • Egy példány ára: 292 Ft • Külföldön terjeszti a Batthyany Kultur-Press Kft., 1011, Szilágyi Dezső tér 6. Tel./fax: 201-8891
Grafikai tervezés és nyomdai előkészítés: RÁCZ ILDIKÓ, BÖLÖNYI ZSOLT, Art Force Grafikai Stúdió Kft., 1137 Budapest, Szt István park 16. Tel./fax: 320-8075. Nyomás készült: REPROFLEX nyomda, Pécs
A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma, a Nemzeti Kulturális Alapprogram,
A lap megjelenését és a kultúrát támogatja a Pannon GSM
Megjelenik havonta

NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA

EMLÉKSOROK SINKOVITS IMRÉRŐL

A NEMZET PLEBEJUSA

Szeptember 21-én született, 1928-ban - e szeptemberi napra, Az *ember tragédiája* ősbemutatójának évfordulójára egy ideje már úgy ébredhetett mint hivatása egyik ünnepére: a magyar dráma napjára. Élete utolsó színpadi (és nem csak színpadi) estéjén, a *Csongor és Tünde* Tudós-szerepében a hősies erőfeszítés, a művészi szolgálat legyőzte a rosszullétet, a végzetes rohamot - ám ha már ütött a moliére-i halál órája, január 22-én kellett volna távoznia, másik új keletű ünnepünkön, a magyar kultúra napján, melynek *a Himnusz* a fényjele. Sinkovits Imre pályája e hibátlan szimbolika nélkül is teljes ívű az indulás és a búcsú állomásai között - bár elvesztésében külön fájdalom, hogy nem adatott meg neki még néhány hónapnyi kegyelem: rövid idő választotta el színészi diplomája átvételének, illetve a Nemzeti Színházba történt szerződé-sének ötvenedik évfordulójától (magánéletében pedig az aranylakodalmától).

Memóriája örömest őrizte színházi feladatainak emlékét, frissen tartotta a szöveg-részletek regimentjét. A múltba nézést azonban, úgy tűnik, nem az időrend szabályozta. Több, minden bizonnyal maga összeállította lista, önéletrajzi adattár is keverve, ömlesztve tartalmazza a szerepeket. Sinkovits a klasszikus nemzeti drámáinkban nyújtott alakításait, valamint a nagy morális kisugárzású, véleménye és reménye szerint ember-és közösségformáló, így vagy úgy szakrális figurákat tekintette munkássága pilléreinek. Ez nagyon sok nyilatkozatából széles körben ismeretes. Nem mondott mást

Váradi Hédivel Az ember tragédiájában (1964) (Keleti Éva felvétele)

televíziós interjúban sem, amelyet e sorok írója készíthetett vele majdnem húsz esztendővel ezelőtt. Szinte csak mosolyogva legyintett legendás bravúrjainak egyikére, a Roger Planchon-féle, Jaroslav Dudek rendezte A *három testőr* tizenvalahányszoros (a próbák folyamán az eredetihez képest kettővel megtoldott) fregoliszerepére (1962; az előadásból egy jellegzetes Sinkovits-fizimiska, a fülig érő nevetésű, archív fotóként ma is ott függ a József Attila Színház előcsarnokában). A majdhogynem korlátlan átváltozókészséget, a gyorsöltözésben vagy különféle megtanulható fogásokban és stiklik-ben rejlő lehetőségeket éppúgy elemi kívánalomnak, mesterlevélnek vélte, mint bizonyos ismétlődő színi szituációk ismétlődő helyzetgyakorlatait, a hatásos formajátékokat, a parodizálást, a szinkronizálást. Azzal nemigen lehetett hízelegni neki - szomjas volt a jó szóra, de a hízelgés, a közvetlenkedés lepergett róla -, hogy az 1970-es évek táján sokáig ő bizonyult a magyar (rádió)kabaré legsúlyosabb humorú mulattatójának. Azzal sem, hogy micsoda természetességgel, hitelességgel szólaltat meg magyarul egy csomó, roppant mód elütő mozisztárt Jean Gabintől Leslie Nielsenig, mindig ügyelve arra, hogy ne kopjon el a szinkronstúdiókban páratlan baritonja. Ha december 30-án kellett bevágódnia egy év végi vidám rádióműsor felvételére, a szerény drámaparódiában ötven perc leforgása alatt ötféle Dobó István-hangkarikatúrát produkált - nem kímélve a saját Dobóját sem *az Egri csillagok* 1968-as, Várkonyi Zoltán-féle képeskönyvéből -, s szilveszterre nyilván már el is felejtette az egészet.

Nem nézte le a humort, az ironikus vagy szatirikus emberábrázolást; ha nem nehezedett rá a lélek vagy a fizikum valamely terhe, a mindennapokban is a derű, a kedély, a barátságos melegség jellemezte. A naturalisztikusabban megnyilvánuló humor közhelyeitől alig tíz év alatt jutott - a stiláris koráramot is némiképp megelőzve - a groteszk játékig. Kár, hogy mintha elszégyellte volna ezt a játékmódot: a legutóbbi másfél évtizedben visszahátrált tőle a rutinosabb vagy manírosabb nevettetés kedvéért. Színházban például az indokolatlanul elfelejtett *Rosencrantz* és *Guildenstern halott* (1971), Marton Endre modernség-stációinak egyike nyitott teret Sinkovits Imre és Avar István olykor hátborzongató groteszk párosának. De már 1966-ban Peter Weiss *Marat/Sade-ja,* ez a még jelentősebb Marton-rendezés is sokat kamatoztatott a groteszkből, noha manapság inkább a tragikum és a bizarrság színeiben idéződik vissza. A (rövidített) cím szerinti kettősben ezúttal Kálmán György és Sinkovits Imre alkotott maradandót, mint korábban, az 1964-es, Major Tamás dirigálta Az *ember tragédiájá*ban is. Sinkovits elsőrangú színpadi páros játékos volt, bár előfordult, hogy egyes magánszámait vagy a lélektelen, esetleg otromba közönség viselkedésére adott reakcióit a társak megmorogták. Újabban Agárdy Gáborral volt legharmonikusabb a duója, de fiatalokkal is szívesen, ihletően játszotta a darabok kettős versenyeit.

Furcsa hullámvonalakat rajzoló filmszínészi pályáján a meghökkentően nagy számú, persze becsületesen megoldott kom

Kubik Anna (Árvai Réka) és Sinkovits Imre (Bódi Vencel) az Advent a Hargitán című Sütő András-drámában (1986)

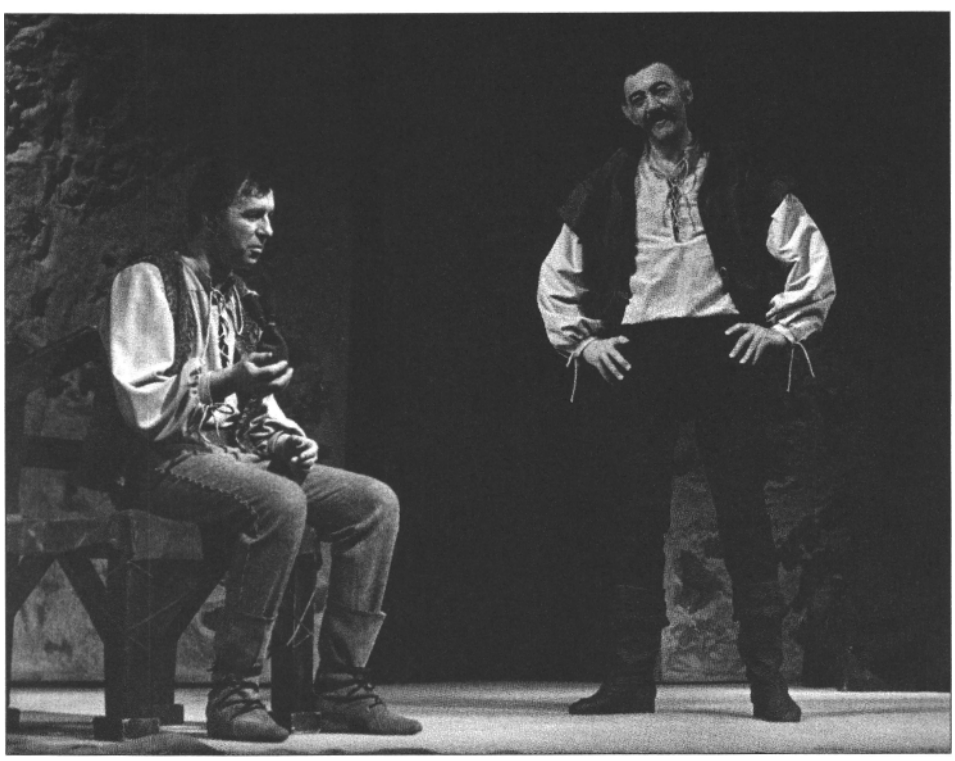
mersz feladat mellett az arányokat nézve még több a vígjátéki szerep. A tragédia és a tragikomédia határán egyensúlyozó mestermű Onódi, a munkaszolgálatra behívott s ott alkalmi futballcsapatot szervezni kénytelen egykori híres labdarúgó megjelenítése *(Két félidő a pokolban,* 1961). Fábri Zoltán filmjéből ugyan Garas Dezső Steinere villan föl az emlékezet vásznán groteszk figuraként, de Ónódiból sem száműzte a groteszkumot Sinkovits drámai ereje. A sikerért élő önző vagány, a jellememelkedésre is képes Onódi részben előképe Sinkovits legnagyobb filmes teljesítményének, Molnár Ferenc tizedesnek Keleti Márton vígjátékában *(A tizedes meg a többiek,* 1965). Sok más érdemen kívül ez a színészi bűvészmutatvány tette evidenssé 1966-ban Sinkovits Imre Kossuth-díját. A kulturális politika számára aligha volt ilyen egyértelmű a díjadás, hiszen elevenen élt még a mindmáig meg nem fakult emlékkép: a Nemzeti fiatal tagja *a Nemzeti dalt* szavalja 1956 forradalmas októberében a Petőfi-szobornál (és ezért el is nyerte viszonylag enyhe büntetését: mintha száműzetésbe menne, át kellett szerződnie az akkor „város peremi" státusú, a Nemzetivel össze nem mérhető József Attila Színházba az 1963-as visszaszerződésig). 1956 tizedik évfordulóján ez a Kossuth-díj része lehetett a konszolidációs politika taktikájának. Mintegy intőleg ebben az évben mindenki csak harmadik fokozatot kapott (és azután 1970-ig nem is ítéltek oda újabb Kossuth-díjakat), viszont Goda Gábor és Kohán György díjazása „legitimálta" az elismerést, melyben a színész kolléga Psota Irén, a költő Nagy László, a zeneszerző Petrovics Emil és Szokolay Sándor, a zenetudós Ujfalussy József is részesült. A kitüntetettek

Vörös Eszter ***(Melinda) és Sinkovits Imre (Bánk) Katona József drámájában (1975)***

fele negyven év alatti, Nagy és Ujfalussy is jócskán innen van az ötvenen (1965-ben, majd 1970-ben is az első fokozatokat kivétel nélkül a nagy öregek kapták, részben második vagy harmadik Kossuth-díjként, és a másik két fokozatnál is óvatosabb volt a „fiatalítás").

Sinkovits filmszínészi karrierje 1949-ben egy be nem mutatott művel kezdődött, és 1957-ben egy be nem mutatott filmmel zárult átmenetileg (Makk Károly: *Úttörők* - Kalmár László: *A nagyrozsdása eset). A* filmiparnak nem lévén József Attila Színháza, jó három esztendeig a teljes mellőzés szakadt rá. Föllépésétől 1979-ig mintegy hetven filmben játszott. 1980 és 1984 között nem hívta egy filmrendező sem; legföljebb találgathatjuk, miért. Am 1985-től is inkább a televízió foglalkoztatta. Bár *A tizedes...* révén ő lesz - vélhetőleg - minden idők „legnézettebb" magyar filmszínésze (vagy talán már ma is annak tudják a statisztikák), a moziműfajban nem kelhetett versenyre olyan generációs művésztársaival, mint Kállai Ferenc, Darvas Iván, Mensáros László, Latinovits Zoltán és mások. Emlékezetes alkalmi találkozása a fiatal Szabó Istvánnal az *Álmodozások kora* (1964) Harrereként; részvétele Révész Györgynél az *Egy szerelem három éjszakája* (1967) Gáspár-Menyhért-Boldizsár hármasában. Ezt a hármast Fábri Zoltán is foglalkoztatta *az Isten hozta, őrnagy úr* képkockáin (1969): *a Tóték* filmváltozatában Sinkovits lesz Tót (a tűzoltóparancsnokot majd a színpadon is eljátssza, modorosabban, Funtek Frigyes 1992-es interpretációjában), Latinovits az Őrnagy, Darvas Iván a narrátor.

A Sinkovits-nemzedékben - immár ismét inkább a színházra, s nem a filmre figyelve - nem kevés a nagy színész. Sokarcúságukat tudva - tapsolva az élőknek, emlékezve a holtakra - úgy-ahogy sejteni véljük kinekkinek a legfontosabb vonását. Van köztük, aki színjátszásunk - ha tetszik: a nemzet - hősza, van, aki a lázadója, az intellektuelje, a clownja, a moralistája, a kisembere, a balfácánja. Természetesen a legtöbbször vagy a legtöbb változatban eljátszott szerepe szerint; s kell-e mondani, hogy az (arche)-típusok száma ennél nagyobb, kell-e mondani, hogy egy szerepkör nem csak egy színművészhez kötődhet... Sinkovits Imrét, távoztakor, a nemzet plebejusának látja az, akinek keserves penzuma e nekrológot írni. Abban az értelemben, ahogy plebejus a népi eredetét soha el nem felejtő vagy népi gyökereit folytonosan kereső és tudatosító hősalak; ahogy plebejus az a népképviselő, aki - működjék az élet bármely területén - hivatásának etikáját és személyes létvitelét igyekszik eggyé forrasztani s a nyilvánosság számára példaként, lehetséges mintaként felmutatni. Sinkovits Imre a nagy és változatos szerepek tágas terrénumát bejárva, meghódítva ilyen személyiség volt, és - színészi énjének nem is mindig a javára - egyre koncentráltabban ilyen személyiség akart maradni. E hűség akkor is lefegyverző, ha néha épp a pálya kérdőjelezi meg. E hűség az egyetlen útja volt Sinkovitsnak: ez a plebejus tudat mondatta vele oly sokszor, hogy



Kálmán György (Dózsa Gergely) és Sinkovits Imre (Dózsa György) a Testvérekben (1967)
(Ikládi László felvételei)

néptanítói vágyakkal él és dolgozik; ennek a szinonimája a szolgálat-morál; ennek heve kért szót a nemzettudat, a (nem csak Magyarországon élő) magyar néphez tartozás sűrű megvallásában; keresztény hit, magyar kultúra és európai szellem összekapcsolása e jelben történt; sőt, Sinkovits, mielőtt teste visszaadatott volna a földnek, egy plebejus - *csak tizedes* - figurával lett el nem múló: a temetése előtti napon megnyitott 2001-es Magyar Filmszemlét a szónok a közönség egyetértésével „a halhatatlan tizedes" emlékének ajánlotta.

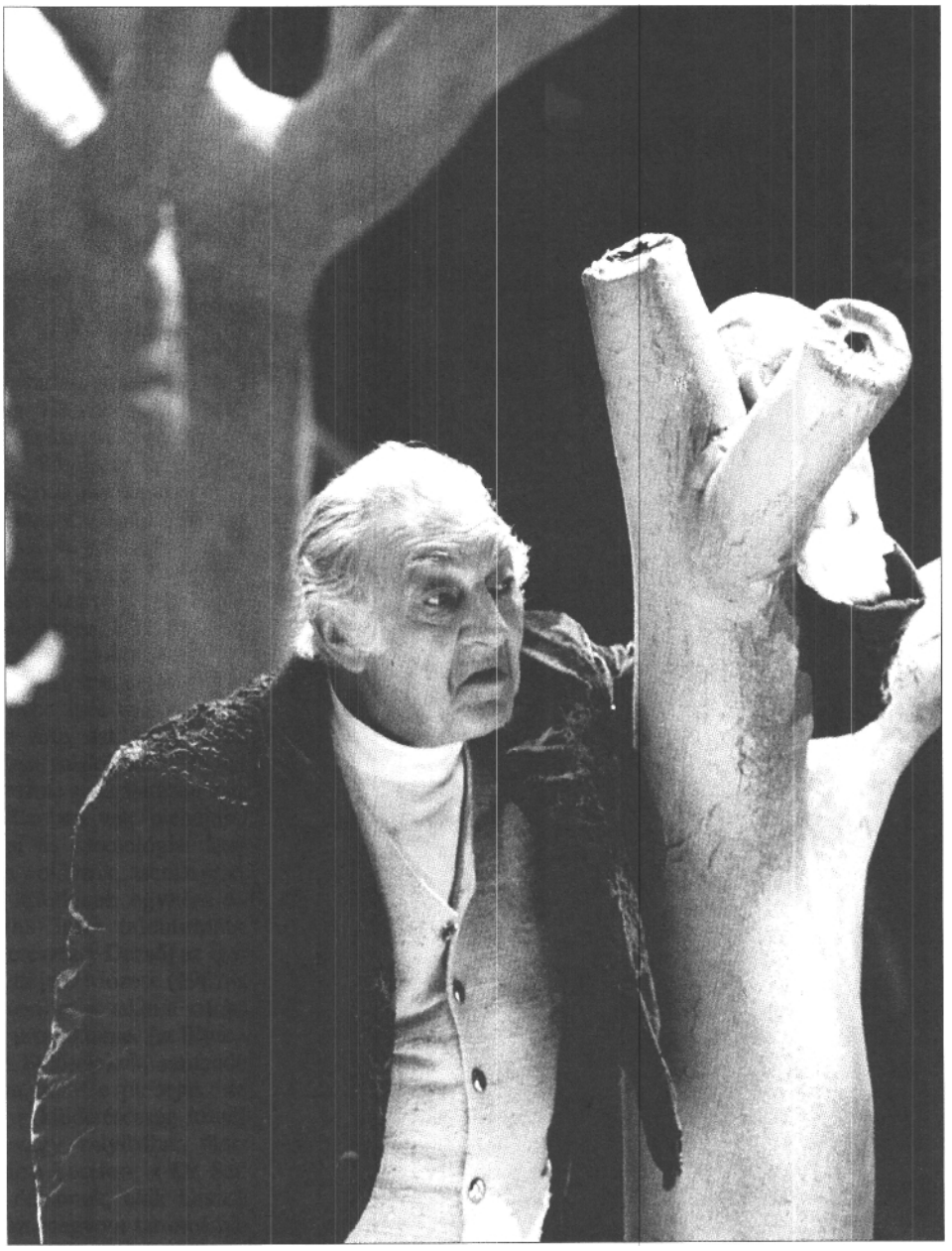
E valóban halhatatlan színész *a Bánk* bánban *nem* csupán Tiborcként volt a nép egy tagja, a nép igazát kimondó népi hős, de

és még inkább! - Bánkként is. *A Csongorban* a népi, a folklorikus elemet nemcsak Kurrah kisördögi hancúrozásába játszotta bele, hanem a Tudós végső, már-már természeti fölismeréseket megértő és megszenvedő figurájába is. Azért lehetett felejthetetlen Kent *a Lear királyban*, különös Gomböntő *a Peer* Gyntben, árnyékká sötétült Firsz a *Cseresznyéskertben*, mert ezekbe az olyannyira eltérő szerepekbe is a morálcentrikus pedagógiai attitűdöt vitte; azt, hogy az alak nem maga van, hanem valakik közül és vala-mely átplántálható eszme szolgálatában van.

A fentebbi értelemben vett plebejusság nem ismer történeti és szociológiai korlátokat. Uralkodók és koldusok, zsenik és csibészek, hívők és hitetlenek egyként elő-bújhattak Sinkovits Imre talentumából. Madách Imre (és Keresztury Dezső) az Ígéret Földjére soha be nem jutó Mózese (1967-től, a Marton-rendezésben) mint talán a színházi oeuvre legnagyobb produktuma. Az Illyés-, a Németh László-, a Sütő-alakok, színpadon, filmen, televízióban, mint e plebejus identitás zálogai, mint a küldetésesség kastélyban, templomban vagy kalyibában áldozó inkarnációi. S akár a Lucifer-, a De Sade-szerű, hideg eszű démonok, akik látszólag kívül esnek az imént megvont tartományon; de Sinkovitsnál az ő életre keltésük is a jelzett irányból, az onnan indított *tagadás* irányából történt.

Sinkovits Imre, a született színész adottságai tökéletesen megfeleltek ennek az emblematikus alapalaknak, mely alakok százaira bomolhatott. Daliás, atletikus termetéhez szabálytalanul nemes arc társult: orca és test állandóan dialogizált a játékában. De párbeszédben állt önmagával az okos, mély tüzű szempár is, hol az eszességet, hol a bölcsességet pártfogolva a kissé mindig gőgös intellektualitás ellenében. A ruganyos korpusz mozgáskultúrája inkább volt dinamikusan szögletes, mintsem előkelően összerendezett. Az erőteljes, kimunkált gesztusokban, az egyéni

konvencióit szívesen dédelgető - mimikában általában nem az első látás vette észre a dallamot. Az ismétlések - a kissé Major Tamás módjára, egyben tán az ő parodizálására magasba emelt és tanítólag ingatott kézfej játéka, a szemhéj szokatlanul szapora rebbenése (amelyért viszont Sinkovitsot parodizálták) - jótálltak magukért, a legjobb alakításokban a tehetség állandóságával és finomságaival érveltek; ritkán illantak a semmibe. A hang szépsége és szárnyalása a színész valamennyi figuráját fölfelé stilizálta, emelte (evvel az orgonazengéssel még akkor sem élt vissza, amikor 2000 októbe



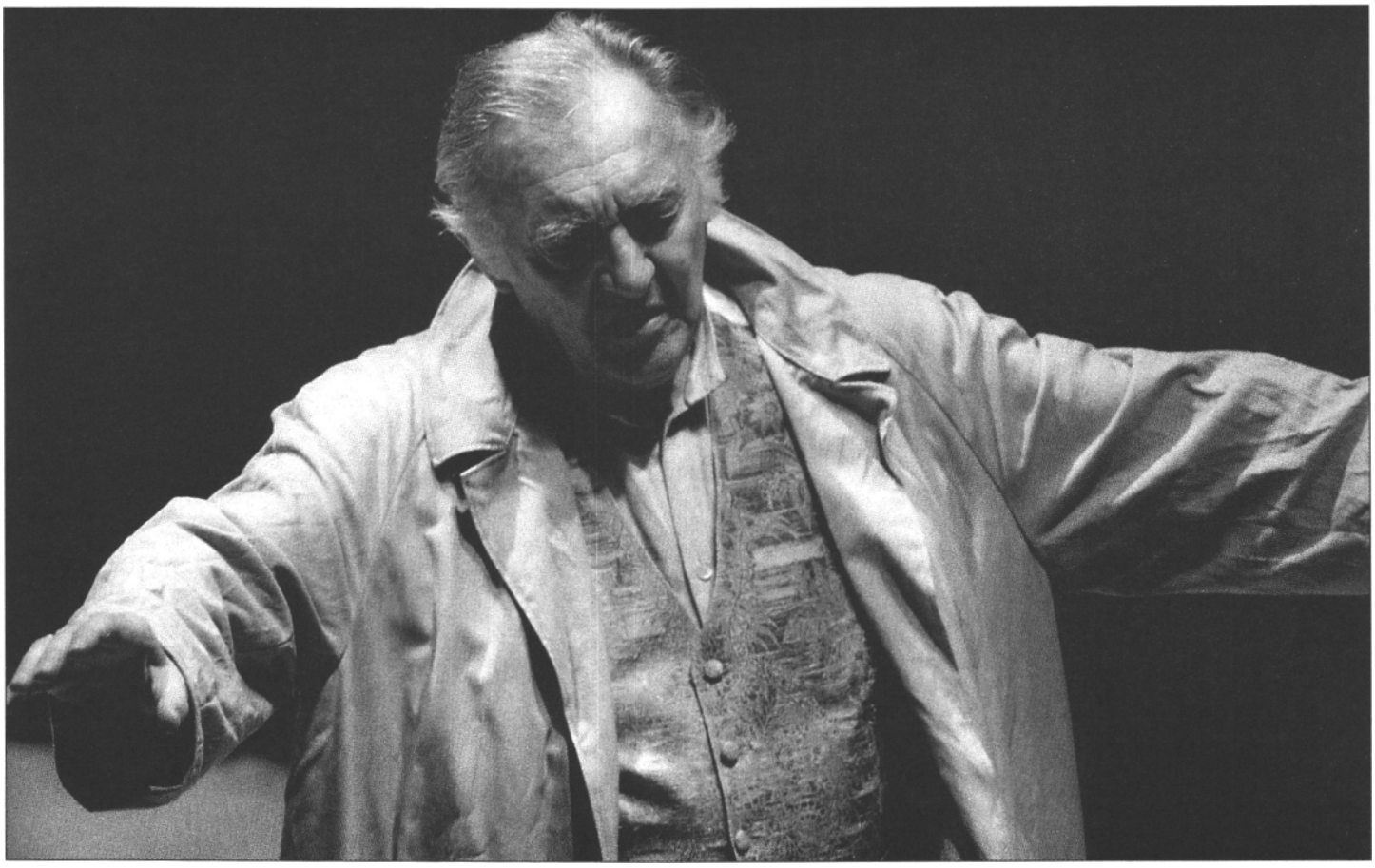
Firsz szerepében, a Cseresznyéskert 1991-es előadásában

rében, a Pesti Magyar Színházzá lett Nemzeti Színház évadnyitó premierje előtt az író barát Sütő Andrásnak a Nemzeti névért kiálló, ám a Magyar Színház elnevezést nyíltan el nem utasító levélüzenetét felolvasva, a szöveg szerint, magamagára és hangja teljére kellett reflektálnia).

Az alkat, a tehetség és a (legalábbis kétpólusú) szerepkör buktatóját legpontosabban Nagy Péter tárta föl már jó harminc esztendővel ezelőtt, inkább jóserejűnek bizonyuló, mintsem akkor igaz megállapításában, kijelentvén: néha félő, hogy Sinkovitsnál a *reprezentáció elnyomja a transzfigurációt.* Magyarán: olyannyira megküzd egy eszme elfogadtatásáért, hogy az elfogadtatás fontosabb számára a szerepnél. Sinkovits Imre egyszer-egyszer lapos vagy indulatos sajtónyilatkozatai, interjúi, általánosságba vesző vagy tartalmakat nélkülöző - kijelentései jobbára eltakarították azokat az érzületeket, a játék útjába gördült, a játéktól nagyrészt független személyes mondandókat, amelyek a színpadon észrevétlenül, akaratlanul arra ösztökélték volna, hogy a sokjelentésű átlényegülés rovására a fennen egyszólamú küldetésességnek engedjen.

Az alkat, a tehetség, a szerepkör másik buktatója valószínűleg az állandóságig vágyából konzervativizmussá csökevényeredő megrögzöttség, a tiszteletet kivívó, de terméketlen makacsság volt. Sinkovits legfényesebb periódusa az 1950-es évek közepétől az 1970-es évek legvégéig, az 1980-asok legelejéig terjedt. Később szinte csak kedves szerzői (Illyés, Németh, Páskándi, Sütő) vagy emlékezetes szerepe (Hubay Miklós Berlioza: *Ok tudják, mi a szerelem)* társaságában érezte igazán jól magát. Pedig nem vesztette el megfrissülő alkotói kedvét; Victor-loan Frunza 1991-es *Cseresznyéskertjében* például ő értette legjobban egy szokatlan iskola instrukcióit. Érdemelt volna ilyen próbákat.

Vajon volt-e vétke - megbecsülésben, szerepkeresésben, foglalkoztatásban -- a Nemzeti Színháznak Sinkovits Imrével szemben? Nehéz a válasz, hiszen a közelmúlt másfél-két évtizedben az intézmény folytonosan és viharosan változott. Ha van „bűnös", akkor az a Nemzeti történetének ilyenné lett, ilyenné kényszerített disszonáns korszaka, nem pedig egy-egy konkrét személy. Sinkovits gyakorlatilag mindig szolidáris



***Prospero: Sinkovits Imre (1990) (Koncz** Zsuzsa felvételei)*

volt művészi otthonával, legfeljebb tavaly - már A Nemzet Színészeként -, végső interjúiban utalt arra szomorú fintorral, hogy az intézmény nevével szinte magát az intézményt is elvonták a feje fölül. E szolidaritással a saját színészi mozgásterét szabta szűkebbre. Bár a Nemzeti nagyjainak túl-nyomó része általában nem vállal másutt vendégfellépést, ő hűségével, hűségében különösen önkorlátozó volt.

Lexikonokban is számon tartott elismerései közül ötnek 1974 előtt örülhetett - kettőt az 1990-es évek második felében kapott. A színikritikusok több mint húsz év óta esztendőnként odaítélt díjának soha a közelébe sem került. Fő- és mellékszereplő kategóriákról lévén szó, közel ötven díjból nem nyert el egyet sem. Am ha visszapergetjük a SZÍNHÁZ című lap hasábjait, az eredmények olvastán kiderül, hogy e részben csak játéknak nevezett szavazás Sinkovits nemzedékéből mindössze négy-öt művésznek hozott babért (s éppen a két férfiszínész-kategóriában kellett néhányszor visszatartani a díjat, megfelelő számú szavazat - vagy talán egyértelműen magas rendű teljesítmény híján). Rendre nagy színészeink halálakor kell rádöbbennünk, hogy hosszú ciklusokon át semmire sem sarkalló, noha esetleg tetszetős feladatokat kapnak színházukban? Vagy bennük, szerepkívánalmaikban van a hiba? Netán náluk egy vagy két nemzedékkel ifjabb színésztársaik érzékenyebben és tudatosabban helyezik el magukat a szín-házművészeti modernség szinkronitásában?

A történettudomány és a szociológia megfelelően leírta már, hogy Magyarországon (is) a rendszerváltás története részben újratemetések és temetések története. A jelentékenyen módosuló temetéskultúra reprezentativitásában, nyilvánosságában hatalmas metaforikus és erkölcsi (s persze politikai) jelentések sűrűsödnek. 2001 januárjában a művészvilágban két Imre hunyt el: Jimmy, Zámbó Imre - és Sinkovits Imre. Az énekes búcsúztatásának világi ceremóniáját és egyházi szertartását élő adásban közvetítette az illetékes tévécsatorna, engedve a közóhajnak és a manapság már kifogásolhatatlan, visszaszoríthatatlan üzleti szellemnek. A Király királyi temetést kapott. Ez után

és csakis e temetésminta után - a magyar társadalom, a magyar kultúra lelkiismerete nem engedhette, hogy Sinkovits Imrét, A Nemzet Színészét úgy - a kameraszemeket kizárva - hantolják el, mint a legutóbbi időkig valamennyi színésznő és színész társát, akik, géniuszként, megelőzték a halálban. A közszolgálati televízió a tervezett hatvanhárom perc helyett kilencvenkilenc perc időtartamban, egyenes adásban sugározta Sinkovits búcsúztatását. Az Óbudai temetőben egyszerű, csendes, takarékos szertartás zajlott. A képernyőn képeket láttunk, senki nem közvetítette, kommentálta azt, ami végbemegy. Plebejus temetés volt. Megrendezve ugyan, de Sinkovits szellemében, a tévénézők számára az ő csodálatos verstolmácsolásaival kísérve, bejátszásokon az ő 1956-os bátorságát, színészi maradandóságát, emberi egyszeriségét dokumentálva. Am porhüvelye sem kerülhette el, hogy a *halottság* már csak a Teremtőre tartozó, végső szerepe mellett a reprezentációnak is oka legyen. A legmagasabb állami méltóságok, aktív és volt miniszterek sokasága, ádáz politikai ellenfelek serege, a szellem és az alkotóművészet köztársaságának számos tagja nyilvánította ki jelenlétével és a közös gyász átmeneti békéjével, hogy Sinkovits Imre életművét, művészi hagyatékát, emberi emlékét, az általa fémjelzett - és szerepek tucatjaiban tovább élő - alkotói tradíciót a magáénak vallja. Sinkovits, a plebejus egy, az értékek jegyében végül is osztatlan, erkölcsében nagyjából egységes tudatú nemzeti közösségért élt, játszott, hadakozott. Holtában az a szerep jutott neki, hogy álma kilencvenkilenc percre beteljesült. Amikor az Ég a derengően napfényes, enyhe napon egy negyedórára szelet és mind kavargóbb havat bocsátott a gyászoló ezrekre, Bánk és Tiborc, Zrínyi és Dózsa, Prospero és Firsz, Ádám és Mózes, Bódi Vencel és Molnár tizedes népére, bele mertünk-e gondolni, hogy bizonyára éppen Sinkovits Imrének kellett meghalnia egy ilyen temetéshez, s hogy e temetésből bizonyára kánon lesz: egy temetésminta (a Jimmyé) nyomán formálódott temetésminta? Talán temetésszínház?

Sinkovits Imre, a XX. század egyik legnagyobb magyar színésze a XXI. század legelején meghalt. Eltemették február 2-án, Gyertyaszentelő Boldogasszonykor, melyet a népnyelv a megtisztulás, a változás napjának is nevez.

TARJÁN TAMÁS

BOTHO STRAUSS: KALLDEWEY, FARCE

AZ ÉRTELEM KERESÉSE

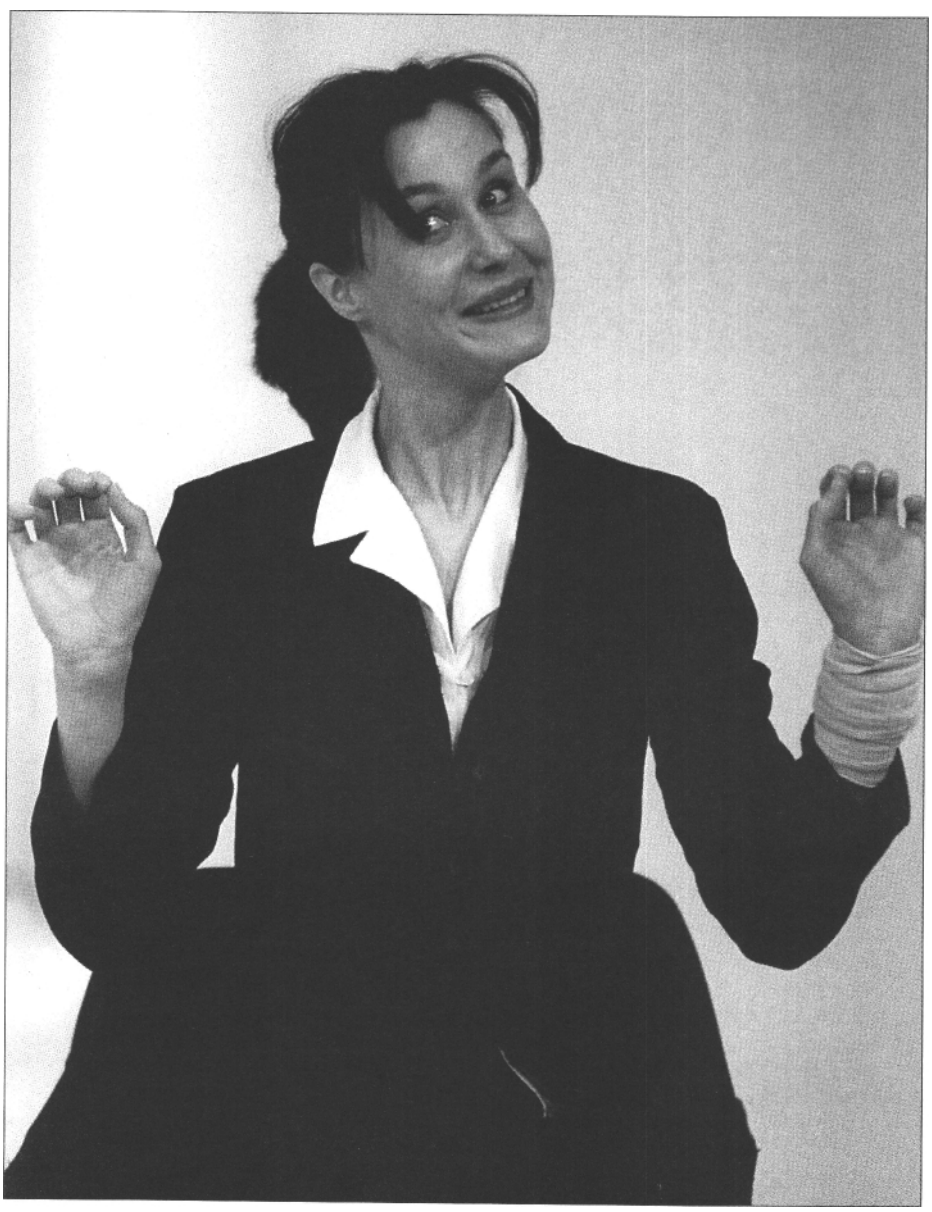
Botho Strauss 1982-ben Hamburgban bemutatott darabja bizonyos értelemben a legjobb pillanatban jutott el hozzánk. Másként fogalmazva: régebben, mondjuk, 1989 előtt talán nem is lehetett volna előadni; egész egyszerűen érthetetlen (és a szó minden értelmében lefordíthatatlan) lett volna. Olyan fogalmakkal, olyan nyelvi jelenségekkel dolgozik, amelyeket Magyarországon fel nem tudtunk volna érni, mondjuk, öt évvel ezelőtt. *A Kalldewey, Farce* a megállapodott nyugati kultúra, a szilárd értékekkel bíró, azok alapjait meg nem kérdőjelező demokrácia közegében született, e kultúrának bizonyos fokig a végső állapotában. Es noha e kultúrától még mindig nagyon messze állunk (talán soha nem is érjük utol, ami most nem feltétlenül jelöl értékkülönbséget), e világ, pontosabban e világállapot rekvizitumai immár némileg ismerősek számunkra. Ismerős többek közt az alternatív leszbikus szcéna kódja, ismerős a nőmozgalom vagy a férfimarcangolásra hajlamos feminizmus; ismerős a „másság" problémaköre (az előadás egyik remek ötlete, hogy - felülbírálva Botho Strauss színpadi utasítását - Szikora János a Pincér alakjában egy fekete bőrű, magyarul törve beszélő férfit léptet fel; mára a másság mai magyar üggyé vált). Ismerősek továbbá a stupid tévévetélkedők; ismerős a nagyvárosi emberek neurózisa, valamint a konzumálás hálójába hullott egyed hamleti kérdése, hogy vajon „vírágtiszta avagy sugárzóan fehér mosóport" vegyen-e a lakóhelyéhez legközelebbi szupermarketben. És - sajnos - megint ismerős Magyarhonban a „nagy vezérszellem" *(die grosse Führernatur)* megbabonázó ereje; az ájult vágy az olyan alak után, aki „tudja, hogy az emberek egészen más hangot akarnak. Olyan hangot, mely jó és egyszerű parancsokat ad számukra."

Am ezek csak fontos rekvizitumok nálunk; noha elősegítik, de nem teszik egyértelművé a darab teljes életlátásának befogadását. Magyarán: a dráma által megjelenített világállapot, a saját végső kérdéseit feltevő polgári világ szituációja - nagyképűbben szólva: történetfilozófiai közege - nem teljesen átélhető számunkra. (Es ez némiképp előny, hiszen a rekvizitumok egy kissé közelebb hoznak minket a *Kalldewey, Farce* közvetlen életvilágához. Amolyan *Zeitstücknek* látjuk a darabot; és ez elősegíti, hogy közelebbi viszonyba kerüljünk vele.) Arról van szó, hogy mi itt Magyarországon, legyen bár nálunk is közismert a sétálóutca *(Fussgängerzone),* legyen mégoly elterjedt a pszichoterápia, a vegetarianizmus, a nőemancipáció és az aurafoltozás, e jelenségek inkább csak kellékek, amelyek nem következnek organikusan múltunkból, amelyeket csupán megörököltünk valahonnan, amelyekkel együtt élünk, de egyszerűen csak az úgynevezett globalizáció mián; mi itt még mindig a történelemben élünk, a mi világállapotunk nem *a post-histoire* állapota, bizonyos mértékig archaikus állapot; korántsem az a szituá-

Pelsőczy Réka (M), Bertalan Ágnes (Nő), Szirtes Ági **(K)** *és Lengyel Ferenc (Férfi)*

ció, amelyben *a Kalldewey, Farce* alakjai vegetálnak. Nálunk korszellemnek *(Zeitgeist)* aligha lenne szólítható a Lengyel Ferenc alakította figura, ez a személyes viszonyaitól és a világtól oly frusztrált alak, ez a tesze-tosza, két lábon járó jelentésnélküliség, ez a fátumtól, istenektől, pszichoanalízistől és minden metafizikától még csak nem is sorsára (hiszen *a post-bistoire-ban* saját sors immár elképzelhetetlen, az ilyesmi nem tartozik a kínálati rovatba, így aztán egyre inkább elhal az iránta mutatott kereslet), hanem pusztán állásle-hetőségeire hagyott balfácán. Magyarán: a megállapodott okcidentális világ korszelleme. Nálunk e szellem merőben más. Ez nehezíti a darab magyarhoni befogadását, és persze előadását is.

Nehezíti a nyelv is. Több értelemben: egyrészt a darab egyik nyelvi rétege e feltételesen Bundesrepublik németnek nevezhető tolvajnyelv - csak hatalmas kompromisszumokkal és leleményekkel fordítható. Ha jól sejtem, nálunk az utóbbi évtizedben egyetlen nagy zsargonnyelv született, mégpedig a Magyar Narancs című újság hasábjain. Nyelvészeknek való komoly feladat lenne feltárni, hány új szó és fogalom született e hetilapban; ezek jó része tökéletesen beépült az újabb magyar köznyelvbe, és félig-meddig még azok számára is anyanyelvivé vált, akik egyébként undorral fordulnak el a lap kulturális-politikai állításaitól. *A Kalldewey, Farce* jeles fordítója, Horváth Károly csak részben használja ezt a nyelvet. Igaza van. Hiszen mégiscsak érzékeltetnie kellett, hogy itt német közegről van szó, és nyilvánvaló, hogy a német és a magyar zsargon más. (Többek közt ezért hiba, hogy a Szirtes Ági által játszott K a magyar *Ki ki-csodában* néz utána, ki is lenne ez a Kalldewey. Ez téves rendezői döntés, ugyanis ilyen közvetlenül nem lehet kilépni a dráma abszolút német világából. Másrészt a Kalldewey név sokak szerint a Kaufhaus des Westens nevű áruházra, vagyis valami eminensen német dologra utal. Egy véletlen, ám annál tipikusabban színházi pillanatban mégis létrejött a magyar és a német világ, pontosabban a fiktív és a valóságos közti találkozás. Amikor az egyik szereplő azt mondja az eltűnt Kalldeweyről: „Király volt ő, Király", enyhe kuncogás borzolta a nézőteret, hiszen ki ne tudná, hogy aznap, vagyis 2001. január 20-án temették Zámbó Imrét?! Es ha belegondolunk a sírnál mutatott hisztériába, vagy abba, hogy egy tizenhat éves rajongó kislány öngyilkos lett a temetés után, már nem teljesen abszurd Kalldewey és Jimmy részleges azonosulása.) Persze a fordítónak mégis magyar zsargont kellett adnia, azt a német zsargont kellett magyarul érzékeltetnie, amely főleg az amerikai filmek, valamint a rockkultúra nyelvéből keverte ki a maga különös színeit a hatvanas-hetvenes években. Vegyük a következő mondatot az első felvonás második jelenetéből: „Und wie joggst ja nur noch als everybody's darling durch die Steppe." Aminek ötletes magyar megfelelője - persze az eredetit jelentősen átköltve - így hangzott el: „Es úgy riszálsz, mint egy közringyó a kocsisoron." Itt, többek között, azt kellett eldönteni, hogy például az *„everybody's darling"* valóban olyan durva-e *a német* zsargonban, mint most *a magyar* fordításban, hiszen eredeti *angol* jelentése korántsem utalható a kurvaság fogalomkörébe. Elmaradtak a németesen ragozott angol szavak (noha a „dzsoggingolás", netán dzsesszelésnek fordítva, nyugodtan megmaradhatott volna); a szöveg a szó jó értelmében magyarrá vált. A sok remek megoldás közül hadd emeljek ki még egyet, ami voltaképpen jobb, mint az eredeti. Amikor M, az egyik leszbikus boszorkány azt mondja: „Ich leg mich doch nicht mit einem HB-Männchen an", amelyben a HB valószínűleg reformátust (Helvetisches Bekenntnis) jelent, a fordítás ekként szól: „Nem állok le egy ilyen Bálint gazdával." Ez átköltés, de nem túlfordítás, hiszen a poén ült, a közönség mindkét általam látott előadáson jót kacagott rajta.



Nő: Bertalan Ágnes

Vannak azonban gyengébben, vitathatóbban sikeredett dolgok a fordításban. (Es legalább egy fontos tévedést meg kell említeni, pusztán csak azért is, mivel könnyen javítható: Lynn a dráma végén a „kórházrostmeztelen" jelzővel illeti kezeit. Ez értelmetlen; feltételezem, a fordító a *„splitterfasernackt"* [anyaszült meztelen] szó előtagját véletlenül Spittelnek olvasta.) Az első felvonás harmadik jelenetében ezt mondja a Nő: „Ti futballról beszélgettek? Velem ez mindig tabutéma volt." Mire M fúriaként nekitámad: „Tabutéma? Ez valami nagyon ósdi. Nincs ember, aki még tabutémát mondana." Mármost ez egyszerűen nem igaz, Magyarországon ma-napság a legkülönfélébb közegben sűrűn használják ezt a kifejezést. Az eredetiben a „ver*pönt*" szó áll, ami nagyon pretenciózus kifejezése annak, hogy valami tilos, mondjuk így: pönalizálás alá esik. Röviden ennyit a dráma nyelvi világának első rétegéről.

A második szint nem kevésbé nehezen közvetíthető. A német drámai szövegekből olyannyira ismert, erősen filozófiai megalapozottságú nyelvi szövet ez. A német színpad egyik nagy hagyománya, amelynek íve valahol Goethe, Schiller, Kleist, Büchner drámáiban indul, és Brechten, Thomas Bernhardon, Peter Handkén át egészen napjainkig - mondjuk, Elfriede Jelinekig - nyúlik. E nyelv alig fordítható magyarra, a legelemibb kijelentések is félresiklanak olykor. *A Kalldewey, Farce* egyik alapszava a *„Zeit"*, ami egyszerre jelent időt, kort, korszakot. Ennek fordítása persze megold-ható valahogy, de egy-két mellékjelentés mindig elvész közben. Komolyabb feladat a *„Sinn"* (értelem, jelentés, érzék) magyarítása. E szó ugyan-csak kitüntetett szereppel rendelkezik a darabban. Ha értelemnek fordítjuk - és ezt teszi Horváth Károly -, akkor kerül az ész, az intelligencia *(Verstand, Vernunft)* jelentésköréhez. Persze nincs jobb

Lengyel Ferenc és Bertalan Ágnes a Közjátékban

megoldás. Bele kell törődnünk, hogy a magyar nyelv kevésbé filozofikus a németnél. Es azt is el kell fogadnunk, hogy az „értelem" egyszerűen rosszul hangzik a színpadon. Miként a harmadik kulcsszó, *az Angst* (félelem, szorongás) is csak komoly megalkuvásokkal fordítható. Mindamellett a zsargon és a bölcselet, mindennapi élet és metafizika egymás mellett élését a kívánatosnál talán kevésbé érzékeltet(het)i a fordítás. Remélhető, hogy hamarosan Iesz Botho Strauss-kötet magyarul, abban majd orvosolhatók lesznek az apróbb fordítói bakik.

Kézenfekvő tehát, hogy *a Zeit, a Sinn* és *az Angst* kulcsszavak körüljárásával tegyek kísérletet *a Kalldewey, Farce* című komédia jellemzésére; ám eközben igyekszem majd figyelembe venni a dráma magyar színpadi megjelenítését. A darab a szó hagyományos értelmében radikálisan lemond a cselekményről, az időbeli linearitásról, a kauzalitásról, arról, hogy az egyes jelenetek valamiféle racionális sorrendben kövessék egymást, ennek megfelelően a dialógus nem hordozója a cselekménynek vagy az értelemnek - ha ilyenformán egyáltalán lehet még szó cselekményről vagy párbeszédről. De e feltételesen komédiának nevezhető színházi kanavász még arról is lemond, hogy mintegy mozaik- vagy kaleidoszkópszerű el'endezésben adjon ki valamiféle értelmet. Kulcsszavaink egyikéhez jutottunk, az értelem *(Sinn)* fogalmához. Botho Strauss mintha olvasta volna Adorno végkövetkeztetését a drámai értelemről; darabja - és persze egész színpadi életműve - nyilvánvalóan baráti-ellenséges viszonyban áll a filozófus elemzésével: „A drámára alkalmazva az értelem *(Sinn)* szó többértelmű. Egyként jelenti azt a metafizikai tartalmat, amely az artefaktum komplexumában objektíve megjelenik; az Égésznek mint olyan értelmi összefüggésnek az intencióját, amely önmagából származik, és végül az egyes egyének által kimondott szavak, mondatok és egymásutánjuk értelmét, vagyis a dialogikus értelmet." Továbbá: „Nincs többé olyan metafizikai értelem, amely szubsztanciális lenne, ha ugyan volt ilyen valaha is, a drámai forma törvénye nem egy ilyen értelmen és ennek megnyilvánulásán alapul. Ez aztán szétzilálja a formát, egészen a nyelvi szerkezetekig. Ami a dráma számára lényegi volt, azt ez az értelem konstituálta. Ha esztétikailag a dráma túl akarná élni az értelmet, akkor inadekvát viszonyba kerülne a tartalommal, és nem lenne más, mint pusztán a világnézeti demonstráció zörgő masinériája." Korántsem véletlen, hogy Adorno mindezt *A játszma vége* című Beckett-dráma elemzésének bevezetéseként írta. E darab egy korszak reprezentatív szövege, a drámai értelem elvesztésének idején minden komolyan vehető színmű végjáték, fin *de partie*.

Botho Strauss komolyan számol ezzel az esztétikai világállapottal. De immár *a post-histoire* álláspontjáról nézi. Beckett -- és vele Adorno - tragédiaként szemlélte az értelem felmorzsolódását. *A játszma vége,* legyen helyenként bármily bohózatszerű, alapvetően mégis megtartja a tragikus alapérzületet: Clov bohóckönnyeket sír, ám e könnyek mégis tragikusra vájják a clown maszkját. Beckett darabja a tér, az idő és a cselekmény arisztotelészi egységét sem veti el, legföljebb ironizálja. Botho Strauss formai szempontból is levonja a végkövetkeztetést: felszámol bármiféle néven nevezhető egységet, nines cselekmény, nincs dialógus, nincs fejlődés, és nincsenek körüljárható drámai-színpadi alakok sem. Ugyanakkor persze mindez megvan, de mindennek a visszája is egyben. Ekkor megnyílik a lehetőség a komédia felé. A nagy komédia ugyanis többféle perspektívát, többféle egyformán érvényes drámai nézőpontot magába fogadó műfaj. A tragédia - és ebben az értelemben Beckett darabja ugyancsak-pusztán egyetlen nézőpontot ismer; nála ez nyilvánvalóan Clov nézőpontja. Botho Strauss művében nincs ilyen kitüntetett perspektíva, és ez lehetővé teszi, hogy a dráma minden irányba nyitott legyen. De műve mégsem nagy komédia, hiszen lemond a cselekményről, pontosabban úgy véli, abból már kiveszett az értelem; márpedig cselekmény nélkül aligha képzelhető el komédia. A darab csak a visszfényeit tükrözi a régi nagy komédiának.

Igy tehát valószínűleg kudarcra van ítélve minden olyan
értelmezési kísérlet, mely az alakok bármiféle egységét feltételezné.

és ennek révén kívánná megalapozni a darab dramaturgiáját. Ha létezik ilyesféle egység, azt csak valamiféle, az egész drámán végigvonuló belső logika - ha úgy tetszik, értelem - alapozhatná meg, ám ez az értelem minden egyes jelenetben más, önálló és minden egyes szcénában eltérő színházi gondolkodást követ, minden egyes jelenet bizonyos fokig parodizálja a közismert színházi helyzeteket. Minden jelenet önmaga paródiája egyben: felmutatja a színházi logika több évezredes automatizmusát, ám ezzel egyidejűleg meg is semmisíti azt. A darab egyetlen értelme, hogy immár nem létezik semmiféle egységes értelem és belső logika. Talán többek közt erről szólt viselnek, mintha mégis érvényesen létezhetnének individuumok: a Nő most Lynn, a Férfi Hans, K nem más, mint Kattrin, míg M-nek a Meret név felel meg. Egy ízben, mégpedig *a* Közjátékban, visszatekintve életükre és egyben a drámában lezajlott eseményekre (mert ebben a dramaturgiában színház és élet egy és ugyanaz) a jobb híján szerelmespárnak nevezhető Lynn és Hans nyíltan reflektál erre a meghatározatlanságra, arra, hogy szerep és individuum tökéletesen elvált egymástól: „Nő: Fogalmam sincs, melyik is vagyok? Lynn, a boszorkány vagy Lynn, az aranyos? Férfi: Es én, melyik vagyok én? Hans, a szamár vagy Hans, a szívtipró?" Szerepek lépnek fel ezen a

A „boszorkányok": Pelsőczy Réka és Szirtes Ági

a Fin de partie is. De ellentétben Beckett-tel, ezt nem tragédiaként vagy tragikomédiaként fogja fel Botho Strauss. Parodisztikus viszonyban áll a világállapottal. Drámája ekkor nem a maga értelmére, hanem általában a színház értelmére kérdez rá. Nem azt kérdi: Vannak drámák, de hogyan lehetségesek? A híres Kant-féle kérdést ekként parodizálja: Nincsenek drámák, de mégis létezik színház, hogyan lehetséges ez?

Az alakok egységes értelmezésének lehetetlensége már a színlapon világossá válik, ugyanis a fellépő személyek megnevezésében eluralkodik a kettősség. Egyrészt a megjelölések mintha a világállapot egyik jellemző vonására utalnának, miszerint többé senki sem tarthat igényt az individualitás rangjára: Férfi, Nő, K, M, Pincér, Főnök. (Nota bene: az eredetiben a Főnök hímnemű, a pesti előadásban viszont nő játssza - hasonló ötlet, mint a fekete bőrű Pincér szerepeltetése; ez a „magyar" hivatal már megfelel az új diktátum, a *political correctness* követelményeinek. Ezzel kapcsolatban hadd hívjam fel a figyelmet egy lényeges apróságra, amely az előadás némi gondozatlanságáról árulkodik. Ha ugyanis a Főnök nőnemű, akkor az egyik rá vonatkozó mondat értelmetlenné válik. K azt mondja: a Főnök „képtelen megkülönböztetni a mellbimbót a májfolttól". Nyilvánvaló, hogy e gúnyos megjegyzés ebben az esetben célt téveszt.) Viszont az elhangzó szövegben a főszereplők konkrét nevet

színpadon, és mint ilyenek felcserélhetők. Még csak nem is inkognitókról van szó, hiszen az inkognitó lényege, hogy a maszk elrejt valamit, mégpedig a figura „valódi" vagy annak tételezett énjét. A figurák pontszerűek, amennyiben csakis az éppen soron lévő jelenetben elfoglalt színházi-dramaturgiai helyzetük alapján értelmezhetők. Az egyik jelenetben Lynn aranyos, a másikban szörnyeteg. Kattrin és Meret egyszer feminista bakkhánsnők, egy másik alkalommal a pozitív gondolkodást erőltető középneurotikus, középosztálybeli középtoleránsok. Nincsenek individuumok, hanem színházi szerepek vannak, ám - és ez Botho Strauss dramaturgiájának egyik alapvetése - csakis a színházi szereplés nyithatja meg számukra a lehetőséget, hogy individuummá váljanak. Ebben a dramaturgiában megjutalmaz a színház: a szerep egyéniséget ad. Ám a személyiség csak addig nyújtózkodhat, míg színházi szerepe ér, ha leteszi jelmezét, visszaváltozik egyetlen betűvel jelölhető üres burokká, színlapegyediséggé. Ez a dráma végén lesz nyilvánvaló: a négy szereplő leveti jelmezét, és ezzel visszahullik a szerepnélküliség légüres terébe; a színházból visszakerül a színlapra. Egyetlen megváltás lehetséges: újból színházi szerepekbe kell bújni, vagyis elölről kell kezdeni mindent, magyarán elölről kell kezdeni a darabot, az előadást. A színház ugyanannak örök visszatérése.

Botho Strauss tudatosságára jellemző, hogy a Kalldewey névvel

jelzett alakra mindez nem áll. Ő ugyanis kívül van a darab világán, se nem személy, se nem individuum, és nem is színházi szereptípus. Kalldewey egész egyszerűen isten. Es ekkor természetesen megnő a jelentősége annak, hogy ő az egyetlen, akinek a neve teljes alakjában megjelenik a színlapon is, hiszen rá nem vonatkozik a kettősség. A dialogikus viszonyokon is kívül áll, ő pusztán trágár versikéket mondogat. Kalldewey a nagy hitető, a nagy kísértő, olyasvalaki, aki puszta léte által csábít és vonz: ő maga semmi, de éppen semmisége révén olyasvalaki, akibe bárki beleláthat - mindent. Persze minden kornak olyan istenei vannak, amilyeneket megérdemel. Es e dráma alakjai, e végképp kiüresedett és csupán a pszichoterápiában bízó figurák különösen alkalmasak arra, hogy eljátsszák a kollektív balek szerepét. Kalldewey egyrészt természetesen Hitler-paródia; förtelmesen közönséges nyomoronc (Szikora egyik remek ötlete, hogy a figurát a tőle megszokott bámulatos bohócériával hozó Szacsvay Lászlóval nyílt színen végezteti a kisdolgát), aki azonban titokzatos módon mégis képes megbabonázni a metafizikai vákuumba került szereplőket. Most a középosztály kifordul önmagából, Kalldewey vizeletétől megtébolyodnak az emberek; az előadás egyik megrázóan komikus pillanata, ahogy Kattrin és Meret bakkhánsnői transzba esik a házgyári lakás padlóján terpeszkedő húgytócsa fölött. „K: Megjelent ez a férfi, és én többé már nem vagyok ugyanaz, mint korábban. M: Én is érzem, most veszem csak észre." Ehhez az idióta duóhoz önként s dalolva csatlakozik a pszichoterápiában csalódott Hans: „Józanul átgondoltam a dolgot: kezdem hinni, hogy ez az ember érzékfelettien manifesztálódott, magasabb hatalmakkal egyetemben." Innentől már csak egy lépés, hogy levonja a végső konzekvenciát: „Ahol oly sok minden lehetséges, ott egyformán lényegtelen minden. Ő [Kalldewey] azonban tudja, hogy az emberek egészen más hangot akarnak, / Olyan hangot, mely jó és egyszerű parancsokat ad számukra." A hitleráj születését a félelmekkel teli mindennapi élet szelleméből ritkán mutatják be ily magától értetődő természetességgel.

Kalldewey magával rántja Lynn barátait, de Botho Strauss gondoskodik róla, hogy a csábításnak ellenálló Nő megkapja jutalmát: születésnapi ajándékok özöne zúdul be az ablakon; Lynn most megkapja mindazt, amivel barátai elfelejtették megajándékozni. A *deus ex machina* modern értelmének egyik legmélyebb megvalósulása ez. A gonoszt elutasító Lynn a színpadi gépezettől nyeri el jutalmát, dolgoznak a szélgépek, működik a zsinórpadlás: a metafizikától megfosztott világállapotban ez az istenség epifániája. Es egyben a színház megdicsőülése, a színház igenis törődik a Nővel, ő gondoskodik róla, amikor barátai elhagyják.

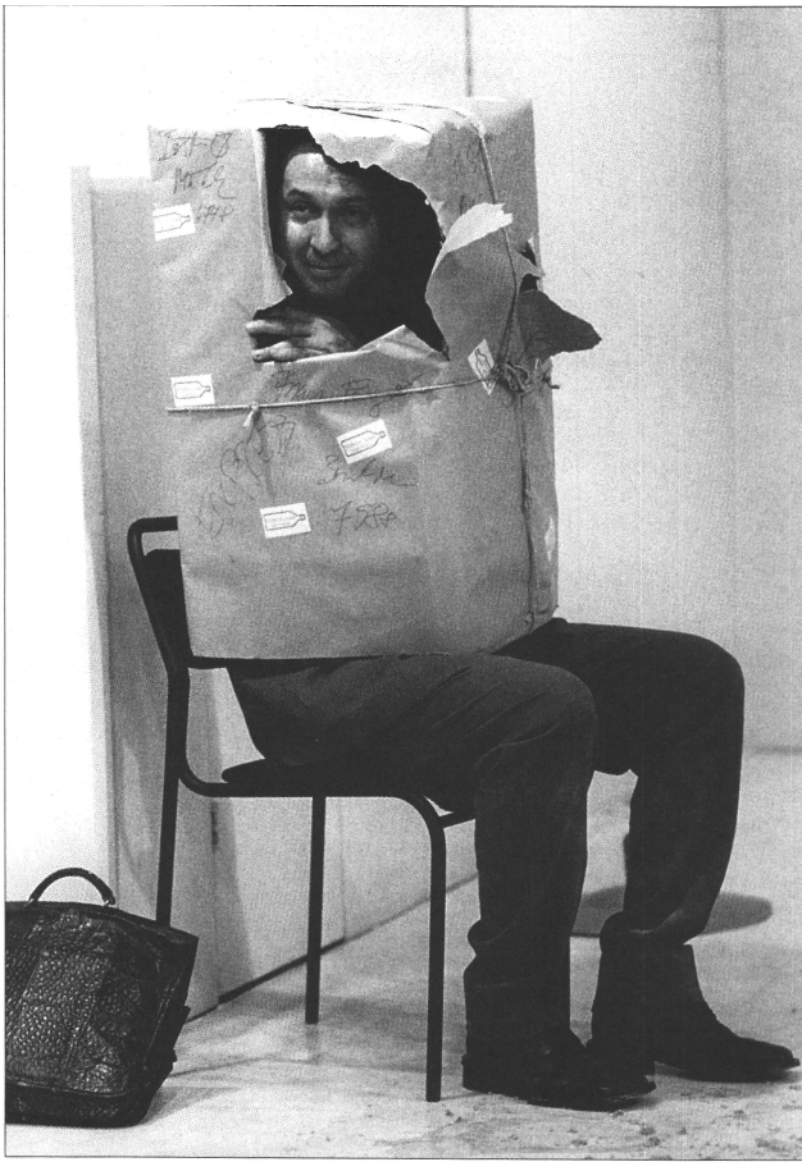
Az előzőekben nem teljesen véletlenül utaltam Nietzschére. Kalldewey ugyanis nemcsak „Hitler" és egyáltalán minden hamis népboldogító paródiája, hanem isten is, mégpedig Dionüszosz vagy annak travesztiája. (De felfogható Krisztusként is, aki embereket halászik.) Még pontosabban: a mámor olyan istensége, aki tökéletesen megfelel a középpolgár meglehetősen mocskos képzeletvilágának. Mindenki olyan istent teremt, amilyet megérdemel. Kalldewey varázsolja elő a semmiből A *varázsfuvola* győzedelmes, a tüzet és a vizet legyőző indulóját, Tamino és Pamina diadalmenetének zenéjét, ez az ő epifániájának muzsikája, amely ebben a közegben a beavatás szentségének szörnyűséges kifordításává válik. A felvilágosodás örökbecsűnek hitt indulója az elsötétedés himnuszává torzul. „A teljesen felvilágosodott Föld a győzedelmes Balsors fényében ragyog" - írta Adorno és Horkheimer *A felvilágosodás dialektikájában.* Ez a romlásba vivő fuvolahang csábítja maga után Hansot, Kattrint és Meretet, miközben Lynn kétségbeesetten próbálja ép észre téríteni barátait. Mindhiába. A fuvolaszóra megnyílik a letört kilincsű ajtó, és ők hárman kimasíroznak, hogy kövessék a csábító Kalldeweyt. Megmételyezettségük a darab végéig kitart, az elidegenedés poklának egyik formatervezett bugyrát formázó hivatali folyosón - a terápiás ügynökségen, ahol „soha nem tudhatod: téged most itt éppen foglalkoztatnak vagy éppen kezelnek" - mindvégig az égre figyelnek, azt remélve, hátha egyszer megint megszólal a megváltó fuvolahang. Am amikor valóban megszólal, nem az istenség jöttét jelenti immár, hanem azt, hogy színházi szereplésük véget ért. Ledobják jelmezüket, levetik szerepüket, és meztelen arccal egymás - és a nézők -- felé fordulnak. És lehetőség nyílik, hogy a végig igen bölcsen, remek arányérzékkel játszó Lengyel Ferenc elmondja megrendítő záróbeszédét: „Ez csak egy játék volt mélyebb játékokkal, / Nem valóságos mágia: katalógusterápia, / Vájkálás a léleknek nevezett összevisszaságban... /... Mégis, én sokat nyertem rajta. A kúra rossz volt, a szabályok zavarosak. / Mégsem találhattam volna jobb part nereket, / Mint fi voltatok, ti hárman, fantasztikusak voltatok, / nagyon köszönöm nektek, nagy tudósok vagytok!" Noha a színházból (ami ez esetben a pszichoterápiával azonos) ki lehet lépni, ám a tágabb összefüggésből nem. A Férfi zárómonológja után Lynn és Hans elölről kezdenek mindent; most, a vég kezdetén nagyjából ugyanott tartanak, mint a kezdet kezdetén. A világ nem más, mint ugyanannak örök visszatérése.

Ez persze ismét Nietzsche. Az idő *(Zeit)* körkörösen telik, és minden csak ismétlődik, örökkön-örökké. Ezt Hans mondja ki a *Közjátékban,* aki egy színházi függönyön bekukucskálva, visszatekintve korábbi életükre, korábbi életbeli fellépéseikre harmadik személyben szól önmagukról: „És hogy játszanak! Ismétlik és ismétlik magukat. Teszik, amit egykoron, abba nem hagyják. És megint elölről és még egyszer az egészet. Látod: ami marad, az színház. Utolsó mágikus kísérletünk, hogy a félelmet kiűzzük magunkból." Ugyanakkor a körkörös időfelfogásban e visszatekintés előrenézésként is felfogható. Ha minden ismétlődik, nincs időbeli sorrend. Ekkor *a Közjáték* mintegy üres lap az időben, kívül esik az időszámításon.

E *Közjáték a* pesti előadás egyik legszebben, legszívszorítóbban és legátgondoltabban megcsinált jelenete. A belső színpadot leválasztó függöny nem más, mint egy fénykép: Hans és Lynn a havasok között. Beszélgetésüket kezdetben magnóról halljuk: Lynn megkéri a Férfit, hadd fényképezze le. Magyarán a térelválasztó függönyön azt a fényképet látjuk, amely éppen most készül, a dialógus pillanatában. Már ekkor keveredenek az idősíkok, de most felhajlik a fényképen a Férfi és a Nő arcát formázó vászondarab, a lefotózott arcok helyén a két színész „valódi" arca jelenik meg, akár a régi műtermekben, ahol a saját arcunkat kellett bedugni a díszletalak arcának helyén kivágott lyukba. Itt ismét finom a játék az idővel, a kész, már múltnak tekinthető fényképen most a jelenkori arcukat viselő emberek jelennek meg. A múlt és a jelen ekkor különös viszonyba kerül, egybecsúszik mintegy. Szikora mélyértelműen bírálja felül Botho Strauss színpadi utasításait, nem ősz hajjal, megöregedve lépteti fel a párt, a Férfi és a Nő maradtak, akik voltak. Értelmezésemben *a Közjáték* üres lap az időben, kívül esik az időszámításon. Most a szereplők voltaképpen boldogok, legalábbis Hegel szellemében, aki szerint a boldogság korszakai üres lapok a történelemben. E jelenetben Hans és Lynn, mondhatni, *sub specie aeternitatis* szemlélik saját életüket (ami persze most nem más mint színház). Ekkor nézőpontjuk egybeesik az előadás nézőinek perspektívájával. Most mi is kívülről, felülről tekintünk rájuk. Megszűnnek emberek vagy alakok lenni: színházi figurákká változnak.

A Közjáték több értelemben jelent cezúrát a drámában. Ha mégis az időbeli kauzalitás szerint tekintjük vízválasztónak, akkor világos, hogy az első felvonás más világtörténeti korszakban játszódik, mint a második. Történetfilozófiai értelmezésben az első rész még a történelem világában zajlik. Többek közt azért, mert abban a világban, noha parodisztikusan, de még eleven erőkként élnek a mítoszok. Aligha vitatható, hogy amikor K és M szétszaggatja Hansot, akkor voltaképpen bakkhánsnőként viselkedik: széttépi a Férfit, vagyis Orpheuszt. (Az eredeti drámában nagyobb hangsúlyt kap Hans fuvolája; Szikora talán túl nagyvonalú volt, amikor ettől egy kissé eltekintett. Az eredeti színi utasítás szerint a nyitó jelenetben Hans és Lynn hangszerükkel fellépve beszélik meg szakításukat; Hans fuvolát, a Nő hegedűt tart a kezében. A Kamrában Hans borotválkozik, Lynn pedig a Férfi zakóját teszi rendbe. Ez kisrealizmus; téves döntés, amely kilúgozza a mitologikus értelmet.) A görög mitológiából ismert *szparagmosz* (szétszaggatás) után a felheccelt bakkhánsnők nem a folyóba, hanem az automata mosógépbe dobják a test darabjait; csak a fej marad meg. Itt Szikora ismét átgondoltan változtatja meg Botho Strauss színpadi utasítását: az eredetiben a Férfi testéről csak a végtagok hiányoznak. Szikora egyértelműen Orpheuszhoz rendeli Hans *szparagmoszát,* az Énekes mítoszában a letépett fej a folyó vizén úszott és énekelt. Orpheusz Dionüszosz papja, Kalldewey Dionüszosz megtestesítője - a mitológia az első részben ironikusan szekularizálódik, de még jelen van a világban.

A második rész nem ismeri sem a történelem, sem a mitológia fogalmát. E fogalmaknak *a post-histoire* világállapotában legfeljebb az emlékezet múzeumában van a helyük. „Ami marad, az színház" - mondja Hans *a* Közjátékban. (A magyar szövegből szükségképpen kimaradt egy fontos mellékjelentés. *„Der Rest ist Theater'* - hangzik az eredetiben, ami nyilvánvaló allúzió *a Hamlet* híres mondatára: *„The rest is silence."*) Sajnálatos, hogy a magyar előadásból kihúzták Hans nagymonológját az időről és a korokról, amely mélyértelműen



Férfi: Lengyel Ferenc (Schiller** Kata **felvételei)

megvilágítja *a post-histoire* szellemét: „Ez a kor *(Zeit),* melyben korok sokasága gyűlik fel; ez a gigantikus összevisszaság, végtelen nagy archívum: minden benne van, minden kéznél. Sok használható anyag van még a készletben, a korszakok alapjában *[»im Fundus der Epochen«* - ahol *a fundus* szó többértelmű, a színházi nyelvben a díszletek összességét is jelenti]. A legjavát persze többé nem vehetjük kézbe, nem vehetjük eszünkbe - de valójában nem tűnt el semmi, egyetlen birodalom és egyetlen mégoly apró gesztus sem." Ám mindennek a megőrzésére semmi sem képes, csak a színház. Talán ez az értelem *(Sinn),* ami után a Férfi oly kétségbeesetten ácsingózik az első részben: „Valami értelmet! Valami értelmet! Királyságomat egy értelemért!" Am ezt az értelmet csak a színház adhatja meg. A színház egyrészt terápia, „utolsó mágikus kísérletünk, hogy a félelmet kiűzzük magunkból". De a második felvonás mottója így szól: „Az élet terápia." Akkor hát élet és színház egy és ugyanaz. Hogyan lehetséges színház, hangzott a kifordított kanti kérdés? Hogyan is ne lenne lehetséges? - szól a kérdés formájú válasz. Hiszen a színházon kívül nincsen más. Es ez alkalmas arra, hogy kiűzze a szorongást *(Angst),* amitől oly szívszorítóan retteg Hans és Lynn végig, az egész dráma során.

A Kamra előadása korántsem tökéletes, de azért ékesen szóló érvelés a szorongást meggyógyító színház mellett. Szép, átgondolt, olykor megindítóan költői este. Leginkább a remekül instruált színészeknek köszönhetően. Az olyannyira vágyott ensemble-játék egyik ragyogó megvalósulása a magyar *Kalldewey, Farce.* Csodálatra méltó kvartett jött össze, melynek összjátéka, összehangoltsága nyilván tökéletesedik majd az előadások folyamán. Ensemble-játék ez, amelyben természetesen mindenki hozzájut a maga szólójához. Az utóbbiak jelentik a csúcspontokat az alakításokban. Lengyel Ferenc két szívbe markoló „áriát" adhat elő. A másodikról, a zárómonológról már esett néhány szó. Az elsőt, amely a második felvonás első jelenetében hangzik el, elégedettségmonológnak nevezném: Hans terápiája sikeresnek ígérkezik, ami egyszerűen annyit jelent, sikerült bebeszélnie önmagának, hogy a gondok ellenére mégis minden a legjobban van ezen az elgondolható legeslegjobb világon. „Én most nagyon elégedett vagyok, tattarattara. Mi minden súlyt az értelemteremtésre *(Sinnproduktion)* helyeztünk, tattarattara." A visszatérő, önszuggeráló és monomániás „tattarattara" itt kikényszerített derű, ugyanakkor az egyéniség fölött szándéktalanul elmondott rekviem. Ezt a világállapot által szabványosított, receptre kínált kedélyességet Lengyel Ferenc hátborzongató iróniával közvetíti. Es amikor aztán kiderül, hogy az értelem megteremtése a legkevésbé sem sikerült, ájultan hullik Kalldewey vad irracionalitást kínáló hálójába, ahonnan már minden értelem kihalt. Lengyel Ferenc alakítása talán a mosógépszerelő-monológban erőtlen kissé, itt megszállottságot, tébolyt kellene érzékeltetnie, és ez mintha idegen lenne finoman ironikus, távolságtartó alkatától. Bertalan Ágnes játéka is a legvégére érik be tökéletesen. Fogyasztói monológja mélyen megrendítő: igen, *a post-histoire* egyenlőségjelet tett a fogyasztói javak és az érzelmek közé (Hans: „Ahol oly sok minden lehetséges, egyként lényegtelenné válik minden"), nem tudni, melyiket kell választani, „a kellemes vagy a szupererős kávét, az érkezést vagy a búcsút". Hisz mindegyik mellett éppannyi érv, mint ellenérv szólhat: hiszen minden egyenértékű, „a búcsú felold, az érkezés felderít, minden jó, csak dönteni kellene". De hát éppenséggel lehetetlen dönteni, hisz hiába döntünk, akkor sem mi döntünk voltaképpen. Bertalan Ágnes rémisztően kietlenül mondta el e magánbeszédet, feltárta a mindennapi élet elviselhetetlen poklát. Ugyanez érvényes Pelsőczy Réka utolsó monológjára: „Végül is semmi korrekt bizonyíték nincs, hogy én valóban itt vagyok. Végül is valójában semmiféle bizonyíték nincs, hogy én valóban létezem." Pelsőczy Réka egyébként fantasztikus humorral komédiázza végig az előadást, átváltozóképessége elbűvölő: egyszer vad feminista leszbi párduc, szorongó, egyedül a pszichoterápiában bízó középosztálybeli fiatalasszony, máskor Perpetua, a moderátornő ragyogó segítője a tévévetélkedőben, vörös, fekete, szőke, hosszú hajú, rövidre nyírt, egyenes, borzas, szexis, visszataszító - nagy paletta. Szirtes Ági minden helyzetben tökéletes partnere, ördögien jól érzik magukat együtt a színpadon - le a kalappal! Ha már párosokról esik szó, úgy érzem, Lengyel Ferenc és Bertalan Agnes közt még nem tökéletes a színpadi kapcsolat. Kicsit mereven nyúlnak egymás felé, kettősük kicsit kényszeredettnek hat. Ha a többi jelenetben is eljutnak *a Közjátékban* mutatott halk intimitáshoz, színpadi viszonyuk költőibbé válik. A díszlet (ugyancsak Szikora János munkája) jól működik, és megfelelő játékteret nyújt, néha (különösen *a Közjátékban)* még arra is képes, hogy szép legyen. De azért ökölbe szorul a kezünk, ha belegondolunk, hogy miközben egyesek milliókat tapsolnak el, teszem azt, országképjavító vitézkötésre, a legjobb magyar színház koldusfillérekből kénytelen dolgozni.

Noha vannak kételyeim a darab magyar befogadásával kapcsolatban, azt remélem, *a Kalldewey, Farce* siker lesz. A közönségnek jutalmaznia kellene a lelkiismeretes munkát, hiszen a rendező és a színészek nagyon sokat tettek annak érdekében, hogy eljusson hozzánk ennek a miénktől kétségkívül eltérő világkorszakban keletkezett jelentős művészetnek az értelme. Tamino és Pamina farceba hajló, groteszkül kifordított története, akik megsavanyodtak a Sarastro-féle Esz birodalmában, és unalmukban végigolvasták *A felvilágosodás dialektikáját.*

CSONT ANDRÁS

***Botho Strauss:** Kalldewey, **Farce** (Kamra)*
Fordította: Horváth Károly. Jelmez: Tresz Zsuzsa. Asszisztens: Tóth Judit. Díszlet-rendezés: Szikora János.
Szereplők: Szacsvay László, Lengyel Ferenc, Bertalan Agnes, Szirtes Ági, Pelsőczy Réka, Czeglédi Eszter, Sangaré Souleymane Jean-Claude.

JOSEPH HELLER-
MOHÁCSI ISTVÁN-MOHÁCSI JÁNOS:
MEGBOMBÁZTUK KAPOSVÁRT

ALANTASOK, GYÁSZ!

Az utolsó előtti bérletes előadást láttam. A pénztárnál előttem s mögöttem diákok (főleg lányok) tolongtak, csacsogásukból azt vettem ki, hogy többen sokadszor nézik meg a darabot, mert izgalmas, de néhány társuk csak a második részre jön, mert akkor lehet igazán borzongani. Az emelet a gimnazistákkal csaknem megtelt, a nézőtér földszintjén azonban jó, ha félház van; a felnőtt közönség enyhén szólva idegenkedik a produkciótól - tudtam meg a színháziaktól.

Mi okozza a befogadás e kettősségét? Mitől viszolyognak egyesek (többnyire az idősebbek), s mit élveznek mások (általában a fiatalabbak)? Ugyanaz az esztétikai (és/ vagy egyéb?) minőség hogyan válthat ki szögesen eltérő nézői reakciókat? Ezek a kérdések foglalkoztattak már az előadáson is, még inkább utána. Mert ezúttal nemcsak és talán nem is elsősorban az előadás esztétikai minőségét kell vizsgálni, hanem ezzel párhuzamosan, sőt mindenekelőtt egy olyan tényezőt, amelyről mostanában jobb értelmiségi körökben nem szokás, nem illik beszélni: ez az érintettség. Más szóval: mi az, ami engem, a nézőt valamilyen művészi produktum befogadása közben megragad, beszippant, megráz? Mi az, ami ebben az előadásban úgy hat, hogy egyesek „csak" borzonganak, másokat viszont kiver a jéghideg veríték?

Gyakran hallani hozzáértők verdiktjét: Kaposvár már nem a régi. S ez igaz. De miért volna a régi? Egyáltalán: mi az, hogy régi? Minden megváltozik körülöttünk, nagy baj lenne, ha épp a színház maradna változatlan. Az a kérdés, hogy milyen irányúak a változások a nagyvilágban s a színházban, és képese a színház követni az élet módosulásait vagy sem. Kaposvárott egy fiatal rendezőnemzedék tagjai kapnak megszólalási lehetőséget, s a társulat is radikálisan megfiatalodott, tehát ez a színház sokat változott. Hol előnyére, hol nem - súgja ízlésem, meg-szokásom, színházról vallott elképzelésem (beidegződésem?). Ugyanakkor valami megmagyarázhatatlan, megfogalmazhatatlan dolog folyamatosan megmaradt. Ezt lehet szellemiségnek nevezni, én egyszerűen úgy fogalmaznék: az előadásoknak ott tétjük van. Akkor is, ha esetleg kevésbé sikerülnek. Az alkotók egy-egy produkcióban tág jelentésmezőt hoznak létre, de néhány (olykor több, máskor kevesebb) eligazodást segítő jelzőkarót is kitűznek, hogy tudjuk: nekik ez és ez a legfontosabb a színre állított darabban, ezt akkor is vedd észre, néző, ha számodra más dolgok is fontosak, esetleg fontosabbak.

Ha e mai világban nem lenne félreérthető, azt mondanám: előadásaik egy része kifejezetten a politikai színház kategóriájába sorolható. A minősítés pozitív és negatív felhangjaival együtt ilyen előadásnak tartom a Mohácsi testvérek Joseph Heller műveből készített produkcióját is.

Az eredeti mű, *a Megbombáztuk New Havent* a vietnami háború idején, 1968-ban

született, s nemcsak direkt, didaktikus parabolajellege, hanem a formája is magán viseli a kor lenyomatát. Ez is, akárcsak az író A *22-es csapdája* című, világsikert aratott műve, katonákról (nem titkoltan amerikai katonákról), a háborúról, egy értelmetlen mechanizmusról szól - ironikusan, már-már abszurdba hajló, groteszk helyzetekben, stílusban.

Az író szüntelenül a színház színház voltát hangsúlyozza, a színészek folyamatosan kilépnek a szerepükből, hogy tudassák a nagyérdeművel: amit látnak, az játék. A háború is csak játék. A halál is az. Vagy mégsem? A darab egyik parancsnoka és beosztottja között az alábbi párbeszéd hangzik el, miután a történet szerint egyik társukat bevetés közben megölik:

STARKEY Sinclair nem létezett. Sinclair nem élt. Sinclair nem halt meg.

HENDERSON Akkor kit temettünk el?

STARKEY Sinclairt. De Sinclair nem volt valóságos személy. Temetése sem volt.

HENDERSON Akkor miért temettük el?

STARKEY Mert megölték.

HENDERSON Hol van az a pofa, aki azt a katonát játszotta, akit véletlenül megöltek... Színész volt, velem egykorú, úgy nagyjából. Kis ideje még itt volt. Most meg nincs itt.

STARKEY Nem is kell itt lennie. Nincs rá többé szükség. Ezért öltük meg. (Papp Zoltán fordítása)

Heller - akárcsak Pirandello, illetve a '68-as színházi avantgárd jó néhány irányzata - elmossa a határt valóság és képzelet, színház és élet között, s ezzel egyszerre erősíti és paradox módon feloldja a parabola didaktikusságát. Ugyanezt a célt szolgálja az a szerzői előírás, hogy a darabot mindenkor arra a városra kell értelmezni, ahol előadják. (A darab címe a mű ősbemutatójának helyszínére utal, s természetesen az első európai előadás címe *Megbombáztuk Regensburgot* lett.) Ezek a hatáselemek azt az érzetet keltik a nézőben, hogy közvetlenül róla, az ő helyzetéről szól a laza történet, ugyanakkor tudja: mégsem véres valóság részese. A darab magyarországi bemutatójára 1971-ben a Thália Színházban került sor, *Irány New Haven* címmel. Gosztonyi János hatásos és feszes rendezését az akkori nézők mint kuriózumot nézték, semmi közük nem volt ahhoz, amit láttak, hiába szólították meg őket a színészek, csak a játék hatott, a fenyegetettség nem.

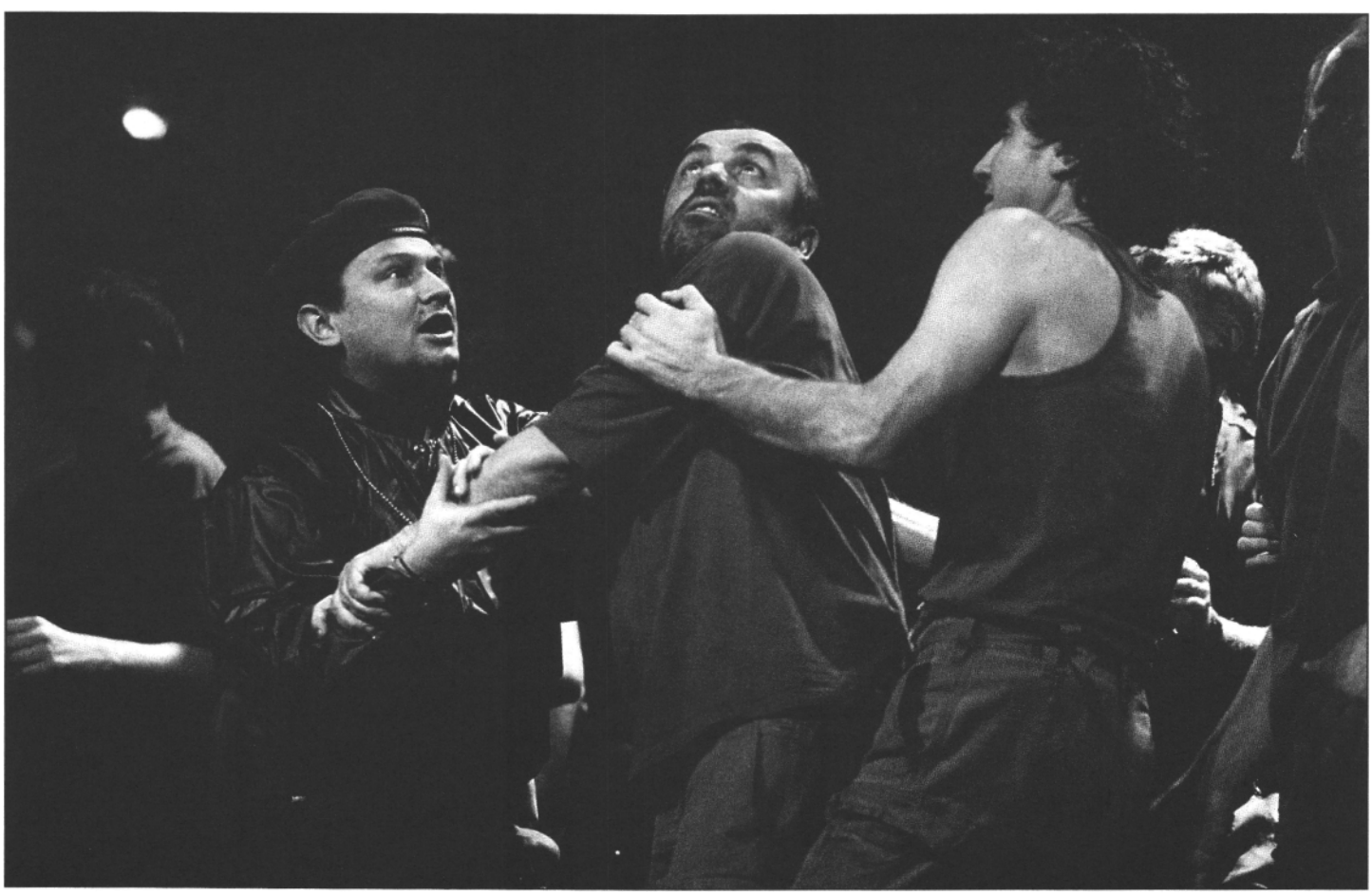
Mohácsi Jánost viszont láthatóan épp az érdekelte, hogy - miként mostanában készített előadásainak legtöbbjében - hogyan lehet húsba vágó kérdésekről aktuálisan és játékosan szólni. Ez a mű szinte felkínálta magát. Mohácsi egyrészt régóta épít a szerepet játszó színész kettős énjének (civil és szerep) megmutatására - gondoljunk mindenekelőtt *a Tom Paine-re* vagy *a Krétakörre* - *s* az ebből fakadó értelmezési sokszínűségre, már-pedig ez a darab ennek megmutatására kitűnően alkalmas, másrészt a mű itt és most kivételesen aktuális.

Aligha kell bővebben kifejteni, hogy mit jelent Kaposvárott s környékén Taszár, az elmúlt évek s hónapok alatt onnan történt amerikai bevetések, milyen idegrendszeri károkat vagy csak közérzetet eredményezett a horvátországi, a boszniai, a koszovói háború okozta közvetett és közvetlen fenyegetettség. Érthető hát, hogy sokan már a téma hallatán elriadnak az előadástól.

Mohácsi azonban nem játszik rá a Taszár-jelenségre. Természetesen nem kerüli ki az erre való asszociálás lehetőségét, de őt ennél általánosabb szinten érdekli a kínálkozó probléma. Ismét - mint már annyiszor - a hatalmi mechanizmus működését, s benne az egyes ember szerepét vizsgálja. S ismét - mint szinte mindig - szabadon kezeli az írói anyagot, saját céljainak megfelelően alakítja, formálja - Mohácsi Istvánnal és a társulattal együtt. Ez esetben az író szemlélete is erre inspirálja, azaz nem tesz mást, mint amit Heller, csak radikálisabban, következetesebben és - hatásosabban.

Mohácsiék - eddigi színházi szöveg-könyvkészítési gyakorlatuknak megfelelően - szétszedték az eredeti darabot, s bizonyos részeit változatlanul (bár egyáltalán nem biztos, hogy az eredeti helyén) felhasználták, másokat továbbírtak, megint másokat csupán motívumként kezeltek újabb jelenetek megalkotásához. A jelenetek Hellernél is csak igen lazán fűződnek össze történetté, Mohácsiék nem is törekednek arra, hogy folyamatossá tegyék a történetmesélést. Mint már annyiszor, most is szinte különálló jelenetek füzére a darab, amelyet leginkább az a közeg köt össze, amelyet a színházi lét felmutatásának nevezhetünk.

A szereplők - akárcsak Hellernél - már az első pillanatban érzékeltetik, hogy itt színházi előadásnak leszünk részesei, hiszen a színpadot éppen berendező színészek meglepetten konstatálják: őket nézik a nézők. Ezt követően is számtalanszor megszakítják a történetet, hogy megszólítsák a közönséget, bemutatkozzanak, s biztosítsanak bennünket: ők nem ka-



Znamenák István, Bezerédi Zoltán és Tóth Géza

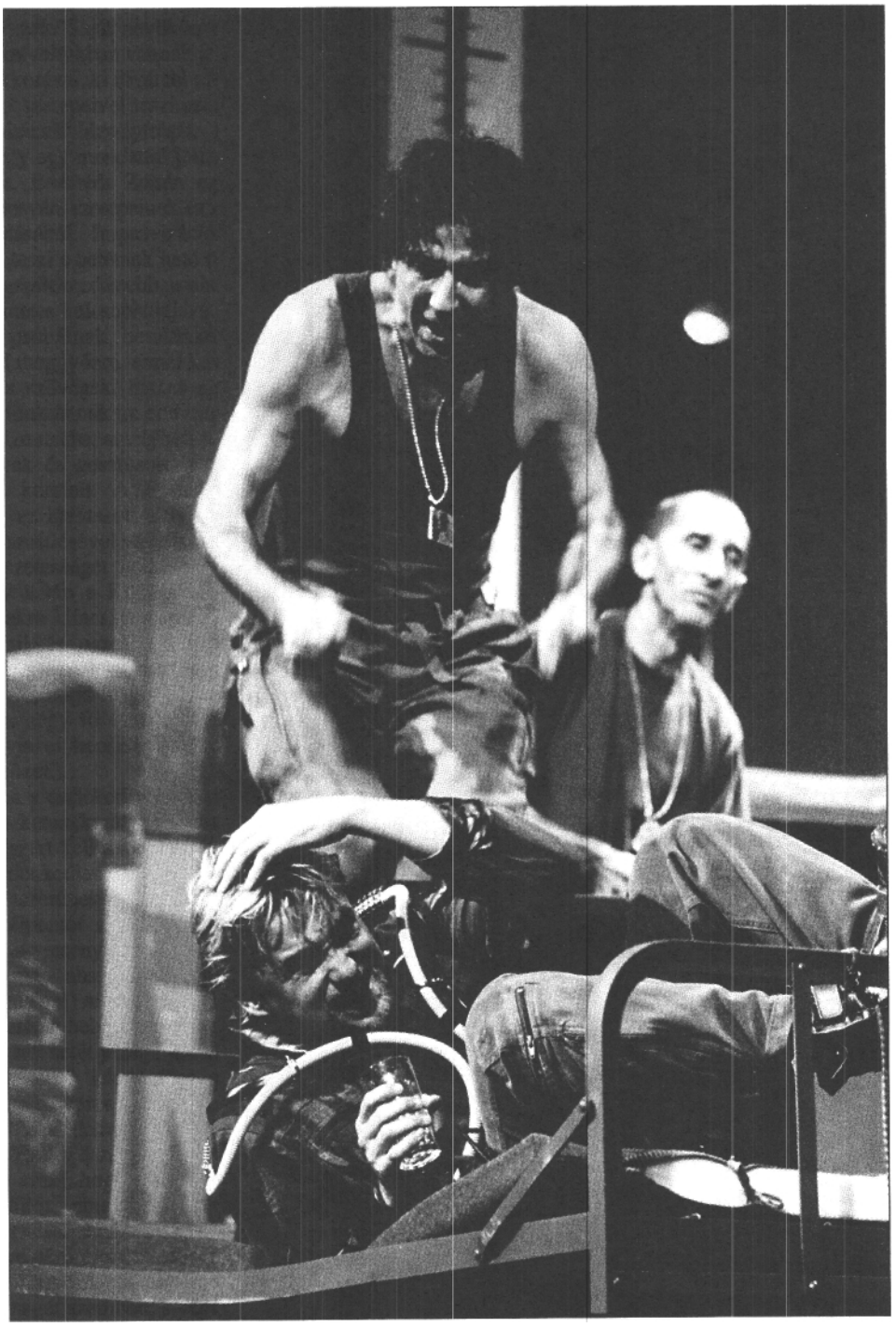
tonák, hanem színészek. Saját nevükön mutatkoznak be, saját mivoltukban vannak jelen. Ki kaposvári gyerekkorával, ki fővárosi születésével, ki a játszott szerepeivel teszi személyessé színész voltának bizonyítását. Miközben a többség egy-egy mondattal jellemzi magát és helyzetét, Bezerédi Zoltán egész áriát komponál kaposvári szerepeinek és rendezéseinek felsorolásából. Improvizáció és szigorú szerkesztés teszi e betétnek ható részt az előadás egyik legemlékezetesebb, mulatságosságában is félelmetes kulcsepizódjává.

Minél inkább próbálnak bennünket a darab játék voltáról meggyőzni, annál kevésbé hitelesek ezek a szövegek, hiszen egyre jobban belekeveredünk annak az embertelen világnak a mechanizmusába, amelyben értelmetlen vezényszavak és gesztusok szabják meg a viselkedés kereteit. A Furmányos Gyász! parancsára az alantasok a Hogyne! Sejtettem! szavak ismétlésével vágják magukat minden természetességet nélkülöző vigyázzállásba, hogy aztán a Közöny! Szerteszét! vezényszavakra kifacsart testtartással felvegyék a pihenj! és oszolj! alakzatot. (A Szerteszét! vezényszóra a katona dobbantson a bal lábával, majd lépjen ki keményen jobb lábbal a négy fő égtáj irányába, ezután íziben hagyja el beosztási helyét --tájékoztat a műsorfüzet.)

Ebben a világban a cselekedeteknek sincs semmi értelmük. A katonáknak - akárcsak a valóságban - csak azért kell a körletet átrendezniük, hogy ne tétlenkedjenek. S ez rendben is lenne, ez akár életszerűnek is tetszik. De itt a lebombázandó célpontot az idióta tisztek bulizás közben, darts-versenyen választják ki, s hogy az aktus még abszurdabb legyen, Mohácsi a nyilacskával megsebesítteti az egyik tisztet, akit aztán a helyszínen megoperálnak, s e megint csak betét jellegű jelenettel igazi bohóctréfát teremt, lehetőséget adva Kelemen Józsefnek a bravúros alakításra.

A külföldi és hazai kritikusok méltán kifogásolták, hogy Heller darabjának hatását alaposan lerontotta azzal, hogy zárójelenetté tette azt az epizódot, amelyben Starkey parancsnok a dezertálási szándék miatt likvidált Henderson helyére újoncot toboroz, s újra meg újra a különböző alakban megjelenő fiával találja magát szemben, s végül őt kell a vágóhídra küldenie. A didaktikus és szentimentális jelenet Mohácsiéknál is szerepel, de nem a darab végén, hanem jóval előbb, s ahogy sok más epizódnál, ez esetben is elsősorban a szituáció abszurditása s ebből eredő komikuma érvényesül. Épp ezáltal születik meg az eltartó gesztussal jellemezhető darab egyik legemberibb és legmegrázóbb pillanata - nem mellékesen Kovács Zsolt és Znamenák István színészi remeklésének köszönhetően.

A helyzet abszurditását a végletekig fokozza, hogy az egység legfőbb parancsnokát is Znamenák játssza, tehát ugyanaz adja ki a parancsot az állomány feltöltésére, mint akit besoroznak, ezzel is érzékletessé téve a katonai mechanizmus totális értelmetlenségét. Ugyancsak dramaturgiai jelen-tősége van egy másik szerepkettőzésnek: Anger Zsolt alakítja azt a katonát, akit az első bevetésen megölnek, de ugyancsak ő személyesíti meg a helyére beálló újoncot. Anger nagyon eltérő karaktereket jelenít meg, de mögöttük állandóan ott érezni azt a játékost



Anger Zsolt, Tóth Géza ***és Hunyadkürti*** *György (Révész Róbert felvételei)*

is, aki egységesíti ezeket az alakokat, s ő az, aki szüntelenül érzékel^g^eti a szerepek és a színész (mint szerep) egymásba játszatását. Egységesebb s ezáltal kissé hagyományosabb alakítást nyújt Kocsis Pál annak a katonának a szerepében, aki nem akar meghalni, tehát megszökik, egy háromszögtörténet részese lesz (parancsnokának nője bújtatja), de így sem tud megmenekülni: likvidálják.

Mohácsiék egy-egy szóból, mondattöredékből egész jeleneteket építenek fel. Hogy írói lelemény avagy társulati Improvizáció szülte a „múlt végképp eltörölve" szlogent, nem tudom, de ez az idézet-utalás lesz annak az első bevetésnek a mottószerű lényege, amelyben nem Isztambult, nem is Konstantinápolyt (mint Hellernél), hanem Bizáncot bombázzák szét, érzékeltetve, bogy nemcsak a jelen értékeit, de a múltéit is beláthatatlan veszély fenyegeti.

Nemcsak elvont értékek kerülnek veszélybe, hanem mindenekelőtt az emberéletek - az előadás egyre intenzívebben azt sugallja, hogy bárki bármikor fenyegetetté válhat. Ez az egyik leglényegesebb változás Mohácsiék verziójában. Hellernél csupán beszélnek arról, bogy megsemmisítették Konstantinápolyt, s újabb célpontra indulnak, itt valóságosan is résztvevőivé válunk Bizánc lerombolásának, de az új célponténak is, amely nem más, mint Kaposvár.

Négy, repülőgépfülkét modelláló szer-kezet jelenik meg a térben, amelyet részben maguk a katonák állítanak össze, s lenyűgöző fény- és hanghatások közepette zajlik a bombázás. Mint bármely más munkahelyen, itt is csak dolgoznak, a katonák repülés, navigálás, tüzelés és bombakioldás közben viccelődnek, virtuskodnak, esznek, dumálnak, a leszállás utáni programjukat tervezgetik. Egy pillanatra ugyan meghökkennek, amikor egyik társuk meghal, de az élet megy tovább.

Már az első bevetés is sokkoló erejű, de igazából akkor kezd élessé válni a helyzet, amikor kiderül, hogy Kaposvár a következő helyszín, s a színészek mint civil emberek arról vitáznak, hogy miért éppen ezt a várost kell a földdel egyenlővé tenniük. Ekkor hangzik el Znamenák István kellemetlenkedő, éles hangú előadásában az a számon kérő, kérdőre vonó, a nézők felelősségére és lelkiismeretére apelláló prófétai ihletettségű beszéd, amelyben a színész a nézőtéren ülők magánemberi és állampolgári mulasztásaira, kis és nagy gazemberségeire figyelmeztet, s felteszi a költői kérdést: hát nem érdemli meg Kaposvár, hogy elpusztítsák?

Ezután ismét megjelennek a „repülők", beülnek a katonák, hátul egy óriási kivetítőn felvillan Kaposvár látképe, kinagyítódnak a helybéliek által jól ismert épületek, amelyek hatalmas detonációk közepette sorra felrobbannak a képmezőn. Egyre több a romos épület, végül a színház tűnik fel, az operatőr egészen rákközelít a jól ismert részletekre, végül éktelen robaj közepette a teátrum is megsemmisül.

Ez az, amin a katasztrófafilmeken edződött gyerekek könnyebben röhögnek, hisz az egészet nem lehet komolyan venni. Mégis borzongani jönnek az előadásra. Ez az, amit nehéz elviselni kaposvári vagy somogyi polgárként. Általában polgárként.

Még akkor is nehéz, ha a kaposvári társulat megint bebizonyította, hogy többszöri generációváltás után is képes a tökéletes ensemble-játékra. Hogy számukra-közhelyesen fogalmazva - nincs kis és nagy szerep, hogy Bezerédi ugyanúgy csuklózik, mint a színházhoz nem-rég odakerült segédszínész, s egyetlen pillanatra sem tapasztalni a máshol oly gyakran látott lazítást, privatizálást, azt, hogy bárki is félvállról vegye a feladatát. Egy héten belül két kaposvári előadást láttam, s azt tapasztaltam, hogy még azok is, akik a „klasszikus" szerepformálásban nem jeleskedtek, ebben a Mohácsi teremtette közegben tökéletesen a helyükön voltak.

Lehet persze ebben az előadásban is számos megoldatlanságot, túlzást, túlhajtást találni. Szóvá tehetném például, hogy az a technika, amelyet Mohácsiék kidolgoztak, kezd túlzottan is kiismerhetővé válni, bogy a történet gyakori megszakítása, a szerepből való kilépés szinte szétszaggatja a darabot; s helyenként az előadás tehertételévé válik, vagy az epizodikus szerkesztésből óhatatlanul adódik: az egyik jelenet jobban ki van dolgozva, a másik kevésbé, ettől időnként kifárad a produkció, vagy nem ott vannak a csúcspontok, ahol dramaturgiailag, a történet logikája alapján elvárható lenne. Ha feltételezem is, hogy ez szándékos, nem biztos, hogy hatásos.

Mondom, kifogásolhatnám mindezt, de kifogásaimat elnyomja a zsigeri és intellektuális élmény keverése. Az ember szinte végigröhögi az előadást, de kacaja egyre zavartabbá válik, hogy végül drasztikusan arcára fagyjon a mosoly. Manapság ritkán történik meg velem, hogy egy előadás ne a megoldatlanságaival, szakmaiatlanságával és gondolattalanságával bosszantson fel, s ne csak formai furcsaságaival tartsa ébren érdeklődésemet. *A Megbombáztuk Kaposvárt* máig foglalkoztat.

NÁNAY ISTVÁN

Joseph Heller Mohácsi István-Mohácsi János: Megbombáztuk Kaposvárt (Csiky Gergely Színház, Kaposvár)

Díszlet: Khell Zsolt. Jelmez: Szűcs Edit. Zene: Kovács Márton. Koreográfia: Tóth Richárd. Világítás: Bányai Gábor. Operatőr: Znamenák István. Segédrendező: Hornung Gábor. Rendezte: Mohácsi János.

Szereplők: Anger Zsolt, Bezerédi Zoltán, Csorba Mari, Ébl Helga, Fila Balázs, Hatvani Mónika, Hunyadkürti György, Karácsony Tamás, Kelemen József, Kocsis Pál, Kolompár Gitta, Kőrösi András, Kósa Béla, Kovács Zsolt, Lugosi György, Nagy Viktor, Serf Egyed, Székely György, Szula László, Szvath Tamás, Tóth Eleonóra, Tóth Géza, Tóth Richárd, Varga Zsuzsa, Znamenák István.

JOHN WEBSTER: AMALFI HERCEGNŐ

Sötét és vörös

Legszívesebben a paródiaíró Karinthy modorában mesélném el az egész estét. Hercegnő özvegyen marad, igen bánkódik, de hamar megvigasztalódik. A körötte tüsténkedő lovagok közül többen is pályáznak a kezére, végül egyikük elnyeri, igaz, ő nem lovag, csak kincstárnok. Am a hercegnőt idő előtt meggyilkolják, koporsóba fektetik, de nem hal meg egészen, csak egy kicsit. Sőt majdnem feltámad, aztán mégse. Közben a komor lovagok egymást is halomra gyilkolásszák. A kastélyt átlósan eltolt sziklafalak jelzik, vastag lánc lóg az égből, és félelmetes nagy a sötétség. Többen mozdulatlanul állnak éjfekete köpenyben, egyikük beszél is, a többi őt nézi.

A Shakespeare-kortárs John Webster rémdrámáját 1613-14-ben vitte először színre a Globe színpadán az angol királyi társulat. A Bárka vívótermében az ugyanezen márkanevet viselő kortárs londoni színház rendezője, Tim Carroll birkózik Webster baljós hangulatú, vizionárius tragédiájának fölfejtésével. Hogy miért éppen egy XVII. századi rémdrámához nyúlt a vendégrendező, csak találgatni lehet, ő mindenesetre azt vallja, hogy a világban eluralkodott erőszak, kegyetlenség s a mindannyiunkban lakozó gonosz inkarnációját akarta létrehozni *az Amalfi hercegnő* színrevitelével: „a Rossz, a Gonosz megmagyarázhatatlan és kikerülhetetlen. Kutathatjuk, pszichológiailag elemezhetjük, küzdhetünk ellene - de a végén azzal szem-besülünk, hogy nem tudjuk, mi az. Titok... A Rossz létezik, itt van, velünk van, bennünk van."

É szépen cizellált, okos mondatok a Tim Carroll-lal készült interjúban olvashatók, ám az előadás egyáltalán nem kényezteti el világos gondolati ívű rendezői megoldásaival a nézőt, sőt; éppen hogy erőtlen, homályos képekkel, zavaros képzetekkel szembesíti. Kezdve azon, hogy sosem tudjuk meg, vajon miért lobban Ferdinand, a hercegnő fivére olyan olthatatlan szerelemre ikertestvére iránt nagyjából éppen akkor, amikor a szelíd özvegy éppen egy udvari mindenessel készül boldoggá tenni magát. Ettől kezdve aztán a bosszú logikája mozgatja a játékot, az intrikák, cselvetések, összeesküvések szövevénye, amely tobzódó gyilkosságokba torkollik, mint illik minden jobb rémdrámában. Csakhogy a feltartóztathatatlanul vágtázó gonosznak, a végzetes erők működésének is van valamiféle logikája, ami érthetővé tenné, mi miért történik. A leginkább ez hiányzik Tim Carroll előadásából: az ok-okozati összefüggések megmutatása és színpadi megvalósítása. A szereplők arcélének megrajzolásáról, jellemének kibontásáról most nem is beszélve.

Webster darabja nehezen adja meg magát a felületes olvasónak. Színrevitele összetettebb feladat egynémely Shakespeare-drámáénál, a rendezőnek ugyanis nemcsak a túlburjánzó képeket kellene logikus rendbe szervezni, s a bonyolult cselekvések szövevényén át kalauzolni és irányítani színészeit, hanem meg kellene teremteni a szöveg alatti jelentések baljós, végzetszerű és titokzatos rendszerét is. A Webster-dráma meseszövésében - mint egyik legjobb elemzője, Szenczi Miklós megállapítja - „sok a következetlenség, a hirtelen ugrás, amint az érzelmek és a képek is szabálytalanul, lávaszerűen törnek elő a szereplők ajkán. Technikája is egyenetlen, szaggatott, a komor légkörben megragadó költői képek villannak fel, ezek szuggesztív ereje teremti meg a tragédia sajátos, fojtó atmoszféráját."

Mi valósul meg mindebből a különös atmoszférából az előadásban? Jóformán semmi, hiszen a rendező láthatólag nem a sokféleképpen rétegzett dráma értelmezésével, hangsúlyainak kijelölésével, ilyen-olyan benső vonulatainak kibontásával van elfoglalva, hanem a cselekmény szimpla lebonyolításával, a figurák „személyazonosságának" megteremtésével. Az eredmény egy roppant vontatott és végtelenül hosszadalmasnak tetsző előadás, amelyben nemegyszer önnön

Mucsi Zoltán (Ferdinand herceg) és Udvaros Dorottya (Amalfi hercegnő) (Koncz Zsuzsa felvétele)

ellentétükbe csapnak át a dráma baljós fordulatai. A végzet, a kárhozat, a világ felett trónoló gonosz színpadi tombolása helyett arctalan szereplők groteszk mozzanatoktól sem mentes iszapbirkózását látjuk, egyenletesen sötét keretbe foglalva.

A shakespeare-i fogantatású tragédia figurái egyszerűen nem tudnak megszületni Tim Carroll színpadán, a szereplők szinte valamennyien elvont tézisek illusztrálására vannak kárhoztatva: az intrikus bíboros (Scherer Péter) idegesen és rátartian tüstént kedik, Ferdinand herceg (Mucsi Zoltán) ábrándosan és szenvedélyesen hadakozik a többi szerelmi aspiránssal, Bosola (Kaszás Gergő) vadul sziszegve fenyegetőzik, ha kell, bárkit bármikor lazán ledöf, fakszni nélkül. Utóbbi megformálójának roppant tragédiákat (avagy ördögi cinizmust) kellene percről percre átélnie és megjelenítenie (például amikor véletlenül ledöfi Antoniót), ám Kaszás Bosolája mindehhez erőtlennek és jellegtelennek bizonyul. A szeszélyes hercegnői kegyből váratlanul részesülő Antonio (Szikszai Rémusz) maga is csodálkozik, miért éppen ő lett a gyöngéd érzelmek célpontja; éteri szerelmük, amely az udvari rémségeket, mocskot és intrikát lenne hivatott ellensúlyozni, nemigen bír szárba szökkenni a rémdráma kusza fordulatai közepette. A címszereplő Udvaros Dorottya Amalfi hercegnőjének - hiába „nem a férje síremlékén térdelő alabástromasszony", ahogy a darabban áll, hanem érzékeny és érzéki nő - nincs igazi mozgástere az előadásban; Udvaros néhol finom, ám kényszeredett iróniával macskakörmök közé teszi a figurát, akinek személyiségét kölcsönözni kényszerül. Leginkább a színészi fegyelme csodálni való, ahogy néma odaadással asszisztálja végig a hosszú, üres perceket, például a koporsós jelenetben.

Az egy részben játszott előadás egyébként menthetetlenül statikus, ritmustalan, jellemző epizódjait tanítani lehetne kezdő rendezőknek: mondjuk, a szereplők kitartott állóképbe merevednek, valamelyikük „akcióban" van, míg a többiek mintha már nem is volnának jelen, dermedt mozdulatlansággal nézik...

Maradna még a költői nyelv felragyogtatása, Vas István gazdag burjánzású, érzéki és érzékletes fordításának megszólaltatása, ám a színészi artikulációval is gyakran gondok vannak; összeharapott, elmotyogott mondatok hangzanak el példának okáért Bosola ajkáról pazar képvilágú pompázatos mondatok helyett. (Nemrég történt, néhányan talán még emlékeznek rá: az uniós színházak fesztiválján, a Tháliában a kakasülőn is kristálytisztán hallható volt az izraeli Kameri Színház színészeinek minden hangsúlya, minden szóvége...) Végigfutva a fenti passzusokon, látom, itten most „le van húzva" rendesen az *Amalfi hercegnő* című Bárka-előadás. De hát mit tegyen a kritikus, ha egyszer halálra unta magát két és fél órán át, s végig bosszankodott a produkció sehova nem vivő, pózoló ürességén? Kozmetikázza a véleményét? Biztassa az egyébként remek színészgárdát, lesz még jobb is?

Őszintén szólva nem egészen értem a Bárka darabválasztását (nem árt, ha egy előadás szól valamiről, s azt a valamit artikulálni is képes), műsorpolitikáját (hogy lesz ilyen elnagyolt produkcióból repertoárdarab, ami, feltételezem, úgy kellene a Bárkának, mint egy falat kenyér), s a hajdan meghirdetett színházfelfogástól és minőségeszménytől való eltávolodást sem értem, de lehet, hogy az én készülékemben van a hiba.

A bíborvörös fénybe borított nézőtéren van elég időnk töprengeni: vajon miért lett a legújabb Bárka-opus az eddigi évad egyik legérdektelenebb előadása?

KOVÁCS DEZSŐ

John Webster: Amalfi hercegnő (Bárka Színház)
Fordította: Vas István. Díszlettervező: Csanádi Judit m. v. Jelmeztervező: Kárpáti Enikő m. v. Világítástervező: Simon Opie m. v. Dramaturg: Bérczes László. Zeneszerző: Faragó Béla. Rendező: Tim Carroll.
Szereplők: Udvaros Dorottya, Mucsi Zoltán, Scherer Péter, Kaszás Gergő, Szikszai Rémusz, Gyabronka József, Pokorny Lia, Varga Gabriella, Vasvári Emese, Barabás Dániel m. v., Kovács Krisztián.

IBSEN: NÓRA

TETTEN ÉRT MÓKUSMADÁR

Gálffi László (Krogstad) és Eszenyi Enikő (Nóra)

Nem ez az első és nyilván nem is az utolsó darab, amelyet Eszenyi Enikő kedvéért veznek elő - hogy csak *a Nóra* előtti közelmúlt-hoz forduljunk példáért, a Budapesti Kamara éppúgy benne látta az eszményi Blanche DuBois-t, mint anyaszínháza az eszményi Maggie-t, a macskát. Ha ehhez hozzászámítjuk azokat a darabokat, amelyek elsősorban azért kerülnek színre, mert a rendező Eszenyinek van hozzájuk affinitása, akkor elmondható, hogy Eszenyi Enikő műsor-vagy akár színházmeghatározó erővé vált, ami - ma aztán különösen - azt jelenti, hogy személye a közönséget is vonzza. Bár, főleg hangja és dikciója miatt, ellentábora is van, a ritka megbecsülés, amely személyét övezi, megérdemelt. En például örülök neki, hogy erre a Nóra-előadásra sor került; az eddig általam látott nem kevés *Nóra* közül az egyik legérdekesebbként fogok emlékezni rá.

Marton László mint a színész-rendezőnő direktora és mostani rendezője nem érte be vele, hogy a sztár címszereplőre s a többi kitűnő művészre alapozva tartalomfelmondó előadást („holt színházat") produkáljon, ha-nem különös gonddal és friss kíváncsisággal közeledett a műhöz: miről szólhat ma *a Nóra,* ha nem a női emancipációról, ami ugyan korántsem megoldott, de hát maga a darab sem oldja meg; Nóra híres döntése még ma is inkább kivétel, semmint szabály, és a három gyerek cserbenhagyása, amely leginkább lumpenkörökben fordul elő, ott is elvétve, nem alkalmas rá, hogy a hősnő iránt rokonszenvet keltsen. Ami a drámában változatlanul él, az az emberi kapcsolatok szövevénye, az őszintétlenség vagy éppen a nyílt hazugságok megannyi következménye, az idilli látszatok mögött feszülő ellentmondáshalmaz, amely a sokáig „pozitív hősnőnek" fel-stilizált Nórát sem hagyja érintetlenül.

De hát muszáj-e Nórának rokonszenvet keltenie? - tette fel a kérdést, legalábbis nézetem szerint, Marton László, és egyértelműen nemmel válaszolt rá. Nóra - amint erre az előadás ravasz Christine Lindéje nagyon jól ráérez - élethazugságban él, és ebben a hazugságban nagyon jól érzi magát. Idealizált férje kedvéért eljátssza a mókuskát és a madárkát, csicsereg neki, inkább gügyög, mint kacérkodik vele, negyedik gyerekként hancúrozik három gyerekével, és mivel valószínűleg tényleg felelőtlen, rendetlen és torkos, ez a szerep még kényelmes is neki. Nóra tehát önző, és erre még soha előadás ilyen élesen nem mutatott rá. Hányatott sorsú régi barátnője előtt tapintatlanul csacsog saját boldogságáról, Krogstad ugyancsak nehéz, balszerencsés élete teljesen hidegen hagyja, és különösen leleplező Rank doktorral szembeni magatartása: amikor a nagy-beteg egy Nóra számára alkalmatlan percben áll elő halál és szerelem kettős vallomásával, őszintén dühös rá, amiért tönkretette a pénzkérési alkalmat. Martonnak és Eszenyi-nek van hozzá bátorsága, hogy a híres szakítási jelenetben se mutassa Nórát rokonszenvesnek, empátiára csábítónak: Nóra azért áll bosszút a férjén, mert az megfosztotta a benne élő Helmer-képtől, és önhibáján kívül „idegenné" vált (holott a derék ember a maga önző nyárspolgár valóját soha nem titkolta, nem is titkolhatta volna, ha felesége legalább minimális belső őszinteséggel közeledik felé), és azért áll bosszút gyermekein, mert ez az idegen nemzette őket. Eszenyi megformálásában e végső fordulat alapgesztusa részben hideg szeszély, részben narcisztikus önmegvalósítás - még szerencse, hogy Helmert sem kell túlságosan sajnálni. (A gyerekek pedig valóban jobban meglesznek apjukkal, aki legalább polgári stabilitást fog nyújtani nekik; Isten pedig, ha odafigyel rájuk, adjon nekik egy Nóránál felelősebb, önzetlenebb és őszintébb mostohamamát.)

Eszenyi különben ebben a jelenetben meg még a Rank doktorral való vallomásjelenetben a legjobb; az utóbbitól kezdve lesz egyre eredetibb és színesebb alakítása. Már a jelenet indítása is szép példája rendező és színésznő összhangjának. Amikor a csengő megszólal, Nóra megretten; az arcára van írva, hogy Krogstad érkezésétől tart. Amikor aztán meglátja, hogy Rank érkezett, azonnal feltalálja magát, s kiszámított kacérsággal közli, hogy megismerte a doktor csengetését. Nem sokkal e jelenet után pedig következik a tarantella-próba, amely újszerűsége miatt ugyancsak említést érdemel. A korábbi Nórákban, ahogy emlékezetemben élnek, ez a tánc - ha Helmer persze, szövege szerint, akkor is sokallta a szenvedélyt, a természetességet - esztétikailag szépen, artisztikusan kivitelezett teljesítmény volt; Eszenyi viszont az alak felzaklatott lelkiállapotából kiindulva merte az egzaltált szertelenséget a groteszkig elvinni. A „pazarka" szerepben viszont akkor szerzett volna hasonlóan komplett élményt, ha ebben az olyannyira testhezálló naiva-pózban több új árnyalatot használ, és nem éri be kézenfekvő modorával. Manapság még a premier nézőterén is többségben vannak azok, akik *a Nórát* se nem látták, se nem olvasták (még szép, ha hallottak róla); ezeket alighanem váratlanul érheti, amikor az autentikusnak látszó édeskésség alól a második felvonás közepe táján kibontakozik a hősnő igazi valója.

Sok jót a többi figuráról sem mondhatunk. Az, hogy Torvald Helmer ragaszkodik

a maga nyárspolgári idilljéhez, és fitogtatott korrektsége önzést és karrierizmust álcáz, még nem nagy fölfedezés; az ő esetében volt a legkönnyebb megeleveníteni az ibseni modellt. Hegedűs D. Géza ehhez az önmagában is életszerű képhez jól eltalált poroszos szögletességet, csikorgó kedélyességet meg pohos jó közérzetet ad hozzá, amit kiegészít a birtokló-kisajátító hím tetszés szerint kiélhető érzéki gerjedelmével. Van még játékában sok apróbb-nagyobb, rendezői fogantatású, de eredetien kivi-telezett geg; nemhiába derül például a nézőtér, amikor eljátssza először a finomkodva hímező, majd a drabális mozdulatokkal kötögető nő szerepét; aki még nem tudná, ebből is megértheti, miért kell Nórának mókusmadárként bohóskodnia.

Önállóbb leleményű az előadás Rank- és Lindéné-képe. Rankot persze a maga biológiai tragikumában továbbra is lehet sajnálni, utolsó jelenése a rá valamelyest hasonlító maszkban és a búcsúzóul megfújt papírtrombitával még megrendülést is kelthet, de amíg Rank doktor él, elsősorban életével hat. Van valami visszás abban, ahogy élősdi módon rátukmálja magát a Helmer házaspárra (ráadásul anélkül, hogy imádott Nórája kettős életére, készülő drámájára ráérezne), amikor pedig kirobban belőle az érzéki szenvedély, és leteperné a fiatalasszonyt, nem sokban különbözik a feleségét önkény-úrként használni akaró férjtől, legföljebb annyiban, hogy nem túl gusztusos gerjedelméért megviselt gerincének feljajdulásával kell fizetnie. Benedek Miklóssal kapcsolatban röstellem leírni az elkoptatott „elegáns" jelzőt, de hát sziluettjét csakúgy, mint játékát ez fejezi ki a legjobban. Ezt a kritikával láttatott Rank doktort is, igen, mélységes belső eleganciával, csipkefinom játékkultúrával, csipetnyi jóleső iróniával és öniróniával vezeti végig a stációkon.

Lindénénél, a recepciós legendárium szerinti odaadó, önzetlen barátnőnél Nóra is csak jobbat érdemelne. Kiss Mari hibátlan arányérzékkel (elvégre mégsem róla szól a játék) mutatja be azt a megtaposott teremtést, akinek a jellemét is kikezdték a szerencsétlenségek. Nóra iránt (igaz, erre az önző és figyelmetlen barátnő nem is szolgál rá) kezdetben sem érez rokonszenvet, annál inkább irigységet meg nem érdemelt privilegizált helyzete miatt, s előttünk, nézők előtt nem is titkolja, hogy csak Helmer pozíciója miatt kultiválja ezt a barátságot. A drámában később kulcsszerepet kap: végeredményben rajta múlik, hogy Helmer megkapja Krogstad leleplező levelét, és bár ez *színleg A vadkacsa* Gregers Werléjének önzetlen, hazugságoszlató - bár végül ugyanolyan kártékony - gesztusa, az immár szerelmében is győztes teremtés még szürkeségének hatékony mimikrije mögött is megenged magának némi kajánságot; úgy tetszik, pontosan tudja, mire számíthat Nóra a fellengzősen várt „csoda" helyett, ha majd férje megtudja az igazságot.

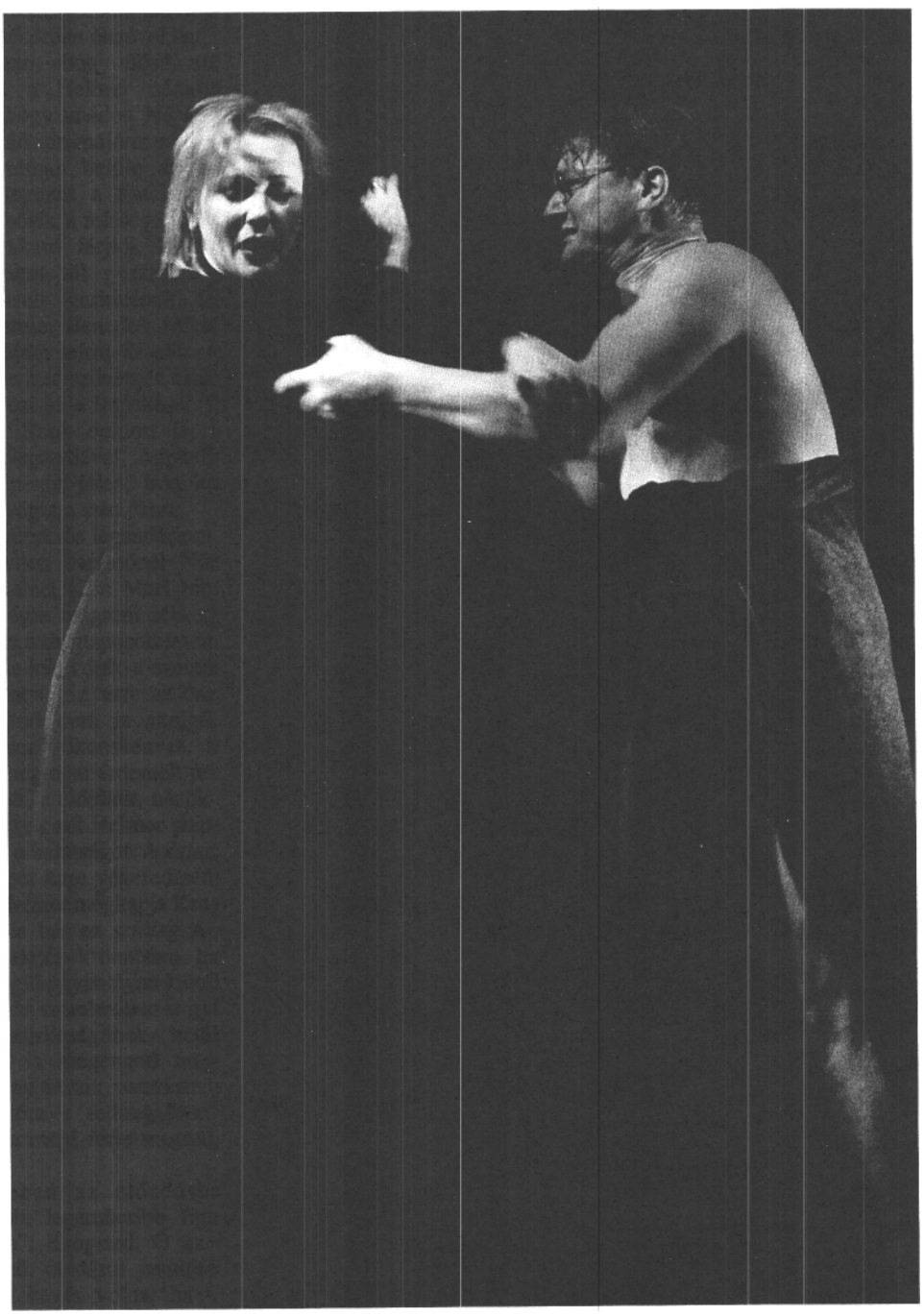
Furcsamód ebben az előadásban a legrokonszenvesebb, legemberibb figura a dráma „gazembere", Krogstad. ő az igazi megélhetési bűnöző, ráadásul javulófélben, de ez önmagában kevés volna, ha Gálffi László nem ruházná fel úgyszólván lírai emberséggel, a darab szereplői közül egyedül a bukott jogtanácsosra jellemző beleérző empátiával és érzékeny intelligenciával, így készítve elő azt a végső, nagyvonalú gesztust, amelyről már csak utolsó levele útján értesülünk; úgy tetszik, a vígszínházi Nórában egyedül őbelé, a kétes múltú zsarolóba szorult nem is kis adag önzetlenség. Reméljük, a hidegen számító Christine nem csak szimulálta az iránta érzett szerelmet; mindenesetre a Gálffi tapsrendi megjelenésekor dübörögve huhogó magaslati fiatalok jól ítéltek: meglehet, hogy Gálffié ennek a több mint figyelemre méltó előadásnak a legjobb alakítása.

Korábban kellett volna említenem Kúnos László új fordítását. Rendező és színészek dolgát bizonyára jelentősen megkönnyítette, hogy övék lett Ibsen színdarabjának első igazán drámai, erős és minden egyes szereplőt telibe találó magyar szövege.

Még egy látszólagos apróságról. Az első felvonás végén magától gördül be a színre egy játék karika; a második végén, mint *a Tíz kicsi néger* sorra eltűnő szobrocskái, magától esik a földre egy szőrállat. Ha valaki még nem gyanítaná: a gyermekszoba idillje nem lesz hosszú életű. Ez a két titokzatosságot, végzetszerűséget sejtető, a keserű befejezést mintegy előrevetítő mozzanat nyilvánvalóan olyan fogás, amilyennel némely rendezők szokták letenni névjegyüket. *A Nóra* vígszínházi rendezőjének erre a gesztusra szerintem nincs szüksége.

SZÁNTÓ JUDIT

Henrik Ibsen: Nóra (Vígszínház)
Fordította: Kúnos László. Díszlet: Khell Csörsz. Jelmez: Jánoskuti Márta. Dramaturg: Harangozó Eszter. Rendező: Marton László. Szereplők: Hegedűs D. Géza, Eszenyi Enikő, Benedek Miklós, Kiss Mari, Gálffi *László, Szatmári Liza, Búza Tímea.*



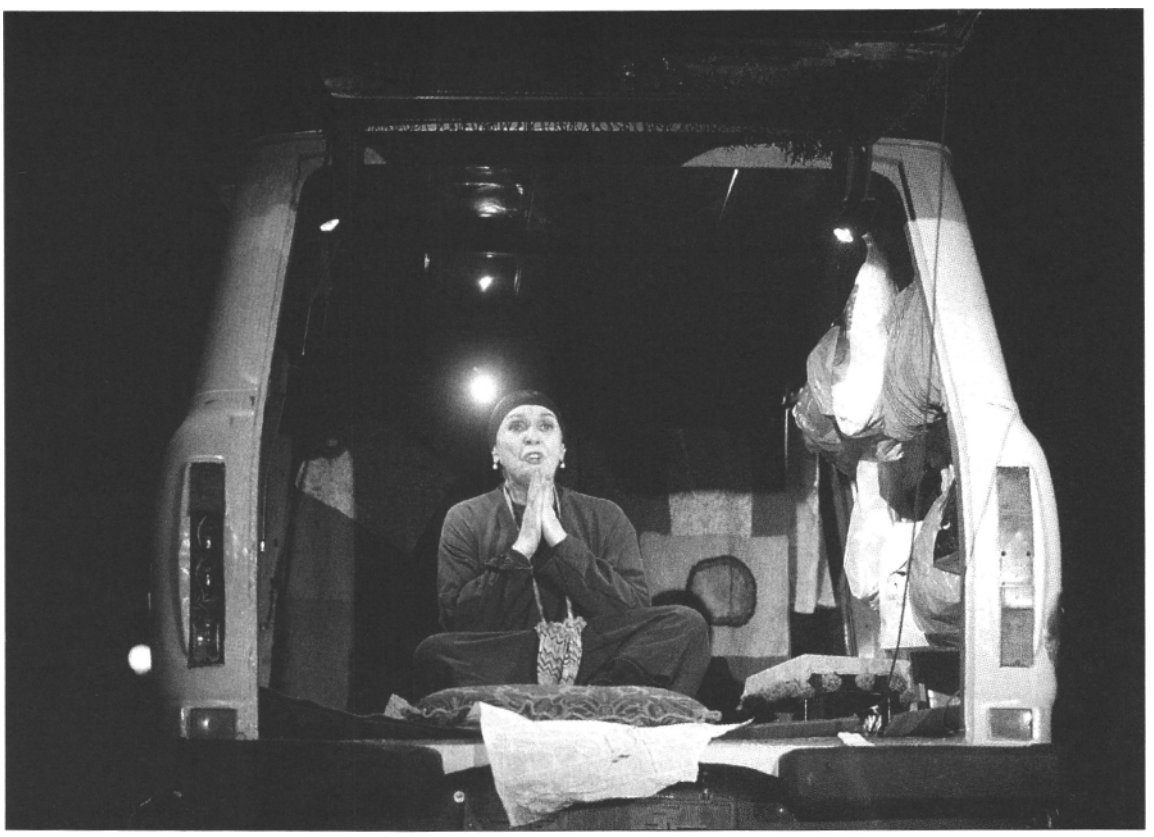
Eszenyi Enikő és Hegedűs D. Géza (Helmer) (Koncz Zsuzsa felvételei)

ALAN BENNETT: HÖLGY A FURGONBAN

Kritikán aluli

Nem szoktunk ebben a lapban a kritikáról írni - kritikát szoktunk írni, s bár ezt a tevékenységét ki-ki a saját értékrendje alapján műveli, az eltelt évek alatt s a rengeteg előadás alapján nagyjából körvonalazódik *valamilyen* kritikai mérce, amely a munkatársakon túl magát a lapot is jellemzi. Most azonban alább egy olyan előadásról írok, amely kívül van ezen a mércén; kívül azon a sávon, amelyben alul, fölül vagy középen - a többi előadás kritikai mér-legelése folyik. Es hogy ne is kerteljek tovább: ez az előadás lefelé lóg ki ebből a bizonyos sávból.

Ennek leszögezésére egyebek mellett azért van szükség, mert ez a lap sokéves működése alatt kialakított egyfajta értelmezési tartományt; bizonyos leíró-értékelő kifejezések helyét többé-kevésbé rögzítette egy skálán. Ha tehát csak annyit mondanék, hogy rendkívül rossz előadás a Madách Színházban bemutatott *Hölgy a furgonban,* akkor rendszeres olvasóink azt hihetnék, hogy éppen úgy és éppen annyira rossz, mint azok, amelyekről valami ilyesmit szoktunk írni: rossz, gyenge, elhibázott. Ezúttal pedig éppen arról van szó, hogy ez a produkció és ez a rossz kívül van a mérhetőségen, megítélhetőségen, a színikritikán. Most írunk róla - azért, hogy elmondhassuk: ilyesmivel ebben a lapban nem szívesen foglalkozunk. Nem valamely arisztokratizmusból, hanem mert nincs rá sem kritikusi kedv, sem hely a lapban, de idő sem az életben. Annak ellenére, hogy - tudván tudja, aki látja is a színházban, amit néz - nemcsak a Madáchban, hanem az országos színházi palettán is túlnyomónak mondható ez a kritikán kívüli-aluli színház.



Psota Irén (Ilovszky Béla felvétele)

Alighanem rossz Alan Bennett darabja is; egy vérszegény, a hétköznapi abszurdumra hajazó helyzet széttaposása. A jól szituált, egyedül élő író házának kertjébe bekvártélyozza magát egy furgonban élő - amúgy hajléktalan - öregasszony, és ott marad, mint a szövegből megtudjuk, másfél évtizedig, majd meghal. Sorsa nincs neki, bár utólag elmesélnek róla valami zavaros történetet; de sorsa az írónak sincs, csak egy mamája, az alkalmi párhuzamok kedvéért.

Magából az íróból viszont mindjárt kettő is van; és bár skizofréniáról tán nem beszélhetünk, mégiscsak a „két macska voltam" esete ez. Az író amúgy unalmas alak, és megkettőzve kétszer olyan unalmas. Igaz, az egyik én többnyire a színpad jobb oldalán álló íróasztal mögött üldögél, és szerepe szerint tán érdeklődve figyeli a színpad többi részén történteket - de Huszti Péter, aki ezt az üldögélő írót játssza, rettenetesen unatkozik, hatalmas ásításokat nyom el rendületlenül, amit én már csak azért is nagyon megértek, mert én is majd' elalszom odalent, a nézőtéren, pedig csak először látom, amit ő már sokadszor.

Énnek a Huszti Péter játszotta fél írónak kevés a szövege, az is főleg töltelék vagy töredék mondat, mesterkélt végszavazás. Huszti tehát abszolúte arra van kényszerítve, hogy civilként üldögéljen - és néha tegyen egy-két lépést - odafönn a színpadon, s odalent a recenzens egyszerűen képtelen szabadulni a gondolattól, hogy a legfőbb magyar színházi tanoda első embere téblából előtte, aki, ha ebben a másik minőségében téblábolna odafönn, hát az ott látottak alapján mindenestül eltanácsolná a pályáról az egész tisztelt társaságot, tán az egyetlen Prekop Gabriellát, a fordítót kivéve.

Az író másik felét az egyikéhez a „megszólalásig" hasonlító öltönyben, nyakkendőben, ingben a jobb sorsra érdemes Trokán Péter játssza - rajta jobban áll a ruha, a szövege is több, és mozogni is mozoghat egy kicsivel többet, de szerepe neki sincs, még egy háromdimenziós alak sincsen, akit eljátszhatna. Az ő Alan Bennettjének szüntelenül a pillanatnyi helyzetre kell reagálnia; neki magának úgyszintén. Mégsem arról a ritka és szerencsésnek tudott egybeesésről van szó, amikor a színész tökéletesen lefedi a szerepet, hanem két, egymástól teljesen független helyzet találkozásáról. Az egyikről, amelyet Bennett (nem) írt meg, fölösleges beszélni, a másik - amelyre ilyenformán akad tér, idő, még energia is - a színész nagy próbatétele, az ő civil (bár ettől cseppet sem kevésbé értékes) erőfeszítése. Trokán Péter a Madách Színház színpadán azzal van elfoglalva, hogy technikailag, praktikusan - azazhogy valójában - lemenjen, megvalósuljon az előadás. Feszült figyelemmel kíséri partnere minden mozdulatát és megszólalását, hogy a lehető legkevésbé észrevehetően kormányozza vissza a játékot és a szöveget arra a sínre, amelyen az, mindenki legjobb reményei szerint, majd csak eldöcög a végkifejletig. Es ezt a nehéz, a szakmától

végső soron nem teljesen idegen (bár ennyire töméényen azért elég ritkán felbukkanó) feladatot Trokán remekül végzi. Annyira remekül, hogy tán több tucat ember is akadt a nézőtéren, akinek fel sem tűnt, mennyire borotvaélen billeg itt minden. Ok viszont azt sem tudják, hogy legfőképpen Trokán Péternek köszönhetik a színházi előadás látszatát.

Trokán embert-színészt próbáló feladata abból adódik, hogy a hölgyet, aki a furgonban lakik, Psota Irén játssza. Nem ezen a ponton és nem most kell részleteznünk Psota megszámlálhatatlan színpadi remeklését; mert hát nem ő felelős elsősorban azért, hogy most éppen nem remekel. De még csak nem is a második. Bárki hozta-kínálta is ezt a gyengécske opust a Madáchnak, alighanem éppen Psota Irénnek hozta; az járhatott a fejében, hogy ha ő lesz a „hölgy", bevágja azt a sok oldalnyi szöveget, alázattal feltupírozza partnerei szerepének állagát, „megcsinálja" majd az előadást - a közönség pedig veszi majd, mint a cukrot.

Es a színház igazgatója, az első számú felelős, nyilván szintén így vélekedett, Szirtes Tamás rendező, a második számú felelős, nem kevésbé, sőt; ő még azt is hitte, hogy nincs más dolga, mint Psotára osztani a címszerepet. Ezért aztán nem is csinált semmi mást.

Psota Irén pedig ráhagyatkozik arra a kétségtelenül erős személyiségre, pontosabban annak a személyiségnek a kétségtelenül erős külsőségeire, látványos, széles mozdulataira és nazális-éneklő intonációjára, amely játékában mindig is jelen volt mint az alakítás része, csak most nincs mögötte alakítás, csak a szüntelen birkózás a szöveggel és a pillanatnyi teendővel. Hogy most akkor meg kell-e kerülni a forgószínpadon álló furgont, vagy sem... Hogy kell-e beszél-ni közben, s ha igen, mit kellene mondani... Hogy legyünk már túl ezen a jeleneten, a felvonáson, az előadáson. Alighanem ezt gondolják az előadás láthatatlan szereplői is, a súgók például, ők tényleg láthatatlanok, intenzív jelenlétük csak hallható.

Es hát Psotának szinte szünet nélkül láthatóan jelen kell lennie, és ha ezt csúcsformában tenné, akkor sem segítene a produkción, legfeljebb önmagán. De így rajta is csak Trokán Péter segít -- lásd feljebb.

Van még néhány jelenet az előadásban, és néhány mellékszereplő. Ok bejönnek - ekkor már tényleg teljesen mindegy, hogy civilként sétálnak be, pusztán azért, hogy odabent legyenek, mire el kell kezdeni az első mondatot -, letudják a szöveget, majd ugyanígy kikullognak, lehetőleg észrevétlenül, mintha fel-szívódnának, mert helyzet, lehetőség a szín-házi kimenésre - az *abgang* szó nem idevaló

az nincsen.

A szégyen marad meg legtovább, a taps alatt - mert taps persze van, pedig a szünet-ben sokan távoztak, de aki maradt, az tapsol a nem kevés pénzéért összenéztem az egyik szereplővel, egy jobb sorsra érdemes epizodistával, és ezt láttam az ő tekintetében is. A

CSÁKI JUDIT

Alan Bennett: Hölgy a furgonban
(Madách Színház)
Fordította: Prekop Gabriella. Díszlet: Szlávik István
Szereplők: Psota Irén, Trokán Péter, Huszti Péter, Pap Eva, Dózsa László, Kerekes Viktória, Varga Klári/Bencze Ilona, Horesnyi László, Némethy Ferenc, Kelemen István, Barát Attila/Ferencz Bálint, Haffner Anikó, Tóth Olivér, Bujdosó Judit, Szécsi Dorottya, Szemenyei János, Kis Endre.

DAVID HIRSON: LA BÉTE (A BOHÓC)

A régi és az új igazgató esete a színházfenntartóval

A társulat igazgatója őrjöng: a színház fenntartója egy hülyét küldött a nyakára, és azt akarja, hogy vegye be a társulatba. A hülyének alkalma van hülyeségét bizonyítani: elmond egy irdatlan monológot. A fenntartó megérkezik: az igazgató az igaz művészet mellett száll síkra, „kikéri magának" ezt az olcsó ripacsot, és amellett kardoskodik, hogy a fenntartó győződjék meg kegyeltje tehetségtelenségéről. A kegyenc megtartja előadását, a fenntartó pedig nem vak. Am az igazgató választásra kényszeríti a fenntartót: vagy ő, vagy a kegyenc. A gőgös fenntartó sértett hiúságában védencét választja, a társulat a győztes pártjára á11, az igazgató pedig távozik.

Lehetne ez egy kortárs magyar dráma is, sőt dokumentumdráma, zsurnalisztikus felhangokkal, napi eseményekre, politikai igazgatói kinevezésekre való hivatkozással.

A La bete azonban tíz éve született amerikai dráma, amely nagy nemzetközi karriert futott be - méltán. Moliére-i időben és térben játszódik: 1654-ben Franciahonban. Címe, szereplői is franciák, Conti herceg, a színházfenntartó meg egyenesen a történeti valóságból érkezik. A darab jambusai, páros rímű verssorai szintén a mestert idézik, a nyelve viszont 1654 és 2000 közötti állapotot mutat. Bodolay Géza magyar fordítása a nagy időbeli ugrásokat könnyedén, elegánsan teszi meg egy mondaton vagy szókapcsolaton belül: rímei látványosan csattannak egymásnak, három és fél évszázadnyi nyelvállapotot villantanak fel, amelyben kortárs szleng és archaikus fordulat, mai káromkodás es presziőz finomkodás rímel. A *kultúr*kokottra *a legott, a karthauzira a buzi, az ovációra a dotáció.* Máskor divatos idegen szavak vagy éppen színházi fogalmak csengenek a rímes sorok végén: „A hallgatásban az integritás!", vagy „Alternatív / Hol sok barát minden tetszést kivív."

Az 1998-ban magyarul megjelent darabot most érte utol a magyar valóság aktualitása. Moliére ismét politikai üzenetet hordoz. *A La bete* műsorfüzetéről ugyanaz a XIV. Lajos néz ránk, mint *a Tartuffe* Katona József színházi díszletéről.

Bodolay Géza rendezése - úgy tűnik - erre az időbeli kettősségre épít. A drámát hosszú előjáték nyitja. A nézőtéri bejárat felől egy tehén jön be, melyet fehér ruhás, festett arcú, rizsporos parókájú lakáj vezet kötélen. A nő-tehén - fején maszk, szarvai közt virág, testén csipkés-stilizált száras bugyi, tőgy a lába között - *a Bőg a tehén, mert nines kalap a fején* kezdetű nótára riszál; e tehén, tudjuk meg majd az első jelenetben, az idióta Valére előadásából lépett ki. A lakáj kissé idegesen vezeti-tereli őt. A színpad szélén hozzá hasonló lakájok gyertyát gyújtanak: kijelölik a színházi tér határait, és üzennek: színházban vagyunk. Rágógumizó lány jön arasznyi ruhában, fűzőben, a közönséggel némán kommunikálja: telefonokat, csipogó órákat kikapcsolni. Miközben *a Bőg a tehén* már rég nem nóta, hanem valami mai dizsiműfajba csapott át - hogy aztán ezt a zenei mixet Bach *Kantáta és fúgája* váltsa fel. XIV. Lajos festett arcú lakájai pedig őrző-védő pózba vágják magukat, és szúrósan szemeznek a közönséggel. Az idő-beli káosz teljes; a két idő, a moliére-i és a jelen együtt van.

Bodolay más rendezéseiben is élt már az előjáték (vagy nyitó kép) idősíkokat egymásra vetítő technikájával. A *magyar* menyegzőben képeket vetített egymásra, amelyek a századvéget és a videofelvétel által jelzett jelent mosták egybe. Es akárcsak A *magyar* menyegzőben, *a La* bęte-ben is mindössze az előadás nyitányában „csinálja meg" az idősíkokkal való játékot, utána felhagy vele.

A hófehér teremben, melyet gyertyás csillárok világítanak meg, és aranyozott angyalkák díszítenek, a színigazgató Elomire dühöng. Fekete ruhát visel, arca festetlen. A herceg kegyeltje, Valére viszont Lajos-kori díszes, arannyal gazdagon hímzett ruhát és fehér loknis parókát visel, arca festett. Szembenállásuk első pillanattól fogva világos. Elomire-nak azonban igen hátrányos helyzetből indulva kell képviselnie az értékek megőrzéséért, a magas művészetért küzdő színház eszméjét. Ha komikum és tragikum kerül egymás mellé a színpadon, az előbbi könnyen arat sikert az utóbbi rovására. A fekete Elomire hamleti alkatú, a fehér Valére ripacs bohóc. Elomire nehéz

feladatát tovább nehezíti a szerepek aránytalansága. Elomire alig jut szóhoz a szájmenéssel küszködő Valére mellett. Hegedűs Zoltán nem tudja Elomire alakját fontossá, naggyá, jelentőségteljessé tenni, hiszen olykor saját drámáját is idegenséggel, hamleti távolságtartással szemléli; és nemcsak hogy kevés a szövege - legalábbis az első felvonásban -, a rendező sem ad neki eszközöket. Valére húszperces őrült monológját különösebb reakciók nélkül nézi végig. Mellette a társulat opportunistája, Béjart, akinek gyengeségét Bori Tamás erőtlenül alakítja.

*Jelenet az **előadásból (Walter Péter felvétele)***

Mint a cím is jelzi: a bohóc fontos. (Most *A bohóc* alcímet viseli a dráma, szemben a magyar fordításban megjelent *A vadbarom* alcímmel; ez utóbbi *a La bete* megfelelője.) Epres Attilának nehéz feladata van Valére szerepében: ötszázsoros monológban kell megmutatnia ripacs, önelégült, fél hülye, műveletlen, provokatívan ostoba voltát. Az ő ötszáz sora egyben gyógyíthatatlan betegségének is kórképe: „A szám nem is beszél, csak úgy kakál" - mondja. Hajmeresztő képzavarokat, ostoba vicceket, nem létező poénokat gyárt, amelyeket ő maga nagyon élvez, és mert sikeresnek gondolja, meg is ismétli őket. Epres a ripacsot széles, nagy gesztusokkal játssza: nem annyira „kicsiben", hogy elhiggyük, inkább nagyban, hogy betöltse a teret. És a ripacs olykor ripacs, és klisékkel alakítja a ripőköt. A genitáliákkal és testnyílásokkal kapcsolatos poénokból talán sok van; a „buziság" hangsúlyozása egysíkúvá teszi a figurát. De később sikerül kilépnie a maga alkotta szerepfogságból, és a ripacsból egy szerepét kissé unó, fáradt emberré válik. A kettő váltogatása izgalmas villódzása az érdekből komédiázó, célratörő színésznek. Az előadás második felvonásában a herceg kérésére, sőt parancsára saját kis előadást kell eljátszania Elomire társulatának közreműködésével: ezt az előadást végképp túlripacskodja, és „nem lóg ki a lóláb" - nem mutatja meg egyszerre a színészt és az embert. Mondhatnám azt is, hogy túl stilizálja (e szóra még szükség lesz): pedig egyszerűen csak harsány, fárasztó ebben a papagájszínű ruhában, és semmilyen új színt nem ad ahhoz az önmagához, amelyet az első felvonás húszperces monológjában megmutatott. Remek viszont amint kilép e színész szerepből, és ismét a herceggel, illetve Elomire-ral egy társaságban találja magát. Az idiótának hitt ripacs kivillantja igazi arcát: átveszi a színház vezetését Elomire-tól, és egy üzletember közönyével fordít hátat a régi tulajnak: már nem ripacskodik, semmi szükség rá, célba ért, övé a színház, pihenhet. Az utolsó jelenet a játékstílus megváltozásával a dráma mély értelmezését adja.

Elomire társulatának viszont nehéz elhinni, hogy a magas művészet művelői volnának Elomire irányítása alatt. Bodolay színpompás társulatot hoz a színpadra, tornyos parókákat, festett arcokat, Madame Pompadour ruháiban, dús keblekkel. Jánoskuti Márta barokk-posztmodern jelmezeiben mindegyik szereplő tetőtől talpig egyszínű. Némelyik színész játéka rossz, púderes komédiák vér-szegény maradványa. Valére előadásában a nők fehérneműre vetkőzve teljesítik az eljövendő direktor szabta utasításokat. Az ízléstelenséget ízléstelenül játsszák.A herceg viszont hangsúlyozottan „civil", a figura nem stilizált, nem harsány. Őze Áron teljes moliére-i díszben, fehérre meszelt arcán kissé komikus piros foltokkal erőtlenül alakítja a herceget. Az ő civilsége a rendezői szándék szerint minden bizonnyal a teljhatalmú színházfenntartó maiságát, aktualitását hangsúlyozza. Conti Bodolay szándéka szerint nem naiv, buta ember. A gőgös hercegben Őze azt a cinikust igyekszik megmutat-ni, aki látja ugyan Valére ostobaságát, tehetségtelenségét, de nem tűri, hogy a társulati igazgató kioktassa őt, szembeszegüljön vele. Az, hogy a direktori székbe egy idiótát ültet, sértett büszkeségének tulajdonítható. Sarkalatos pontja ez Bodolay műértelmezésének: a hatalom és a művészet vitájában a hülye harmadik csak azért kerülhet helyzetbe, mert a gőgös hatalom szolgákat és nem egyenrangú feleket kenem démoni arca van. E hármasból csak Epres Attila igazi partnere Bodolaynak.

Kiváló epizódszereplő a kamasz lányt alakító Magyar Eva. A pubertáshepp miatt csak egyetlen szóval kommunikáló Dorine szerelmes Elomire-ba.

A bukott Elomire hősmonológja, melyben ellenállást, függetlenséget, harcot hirdet, s az út folytatását szajkózza, kissé demagóg; a színről és színházából távozó Elomire igazán nem jelentős veszteség. Bodolay szerint a művészet igazságáért küzdő exdirektor elmondja patetikus mondatait, majd úgy távozik a színről, hogy hátra sem néz. Nem veszi észre az elhagyott, zokogó Dorine-t. Így az ő igazsága is csak féligazság.

Az idősíkoknak az előjátékban megígért egybecsúszása az előadásban elmarad: Bodolay kerül minden jelet, amely a mára utalna, ezért aztán túlburjánzanak egy poros Moliére-előadás jelmezei, harsánysága, ripacsériája; az emberit legyűri a színházi. Ezt kívánja hangsúlyozni a „színházi" keretjáték is. A játékstílusok, nyelvezetek igen különbözőek, de mégsem az előadás egyes rétegeihez illeszkedve váltakoznak. De a nyelv, David Hirson nyelve és Bodolay fordítása minduntalan emlékeztet arra, hogy jelen időben vagyunk. A fordító előbbre jár, mint a rendező.

TOMPA ANDREA

***David Hirson: La bęte** (A **bohóc**)*
(Katona** József **Színház, Kecskemét)
Díszlet: Székely László. Jelmez: Jánoskuti Márta. Rendezte-fordította: Bodolay Géza.
Szereplők: Hegedűs Zoltán, Bori Tamás, Balogh Erika, Szokoli Péter, Kéner Gabriella, Kancsár József, Danyi Judit, Epres Attila, Őze Aron, Magyar Eva, Kniesz Viktor Máté.

JÁNOS VITÉZ-VARIÁCIÓK

KUKORICA JANUS

A magyar aszfaltnépiesség, operettli, műdaljáték és népszínmű-melodráma különösen sikeres kevercse a Kacsóh-Heltai-Bakonyi-féle *János vitéz.* (No jó, az alvégről van hozzá köze Petőfinek is.) Kétes elemekből összerakott igazi *camp*. Nem patinásodik, nem fogja a rozsda, valódi színházi cucc. Ha nem akarnak belőle művészetet csinálni, elnyűhetetlen.

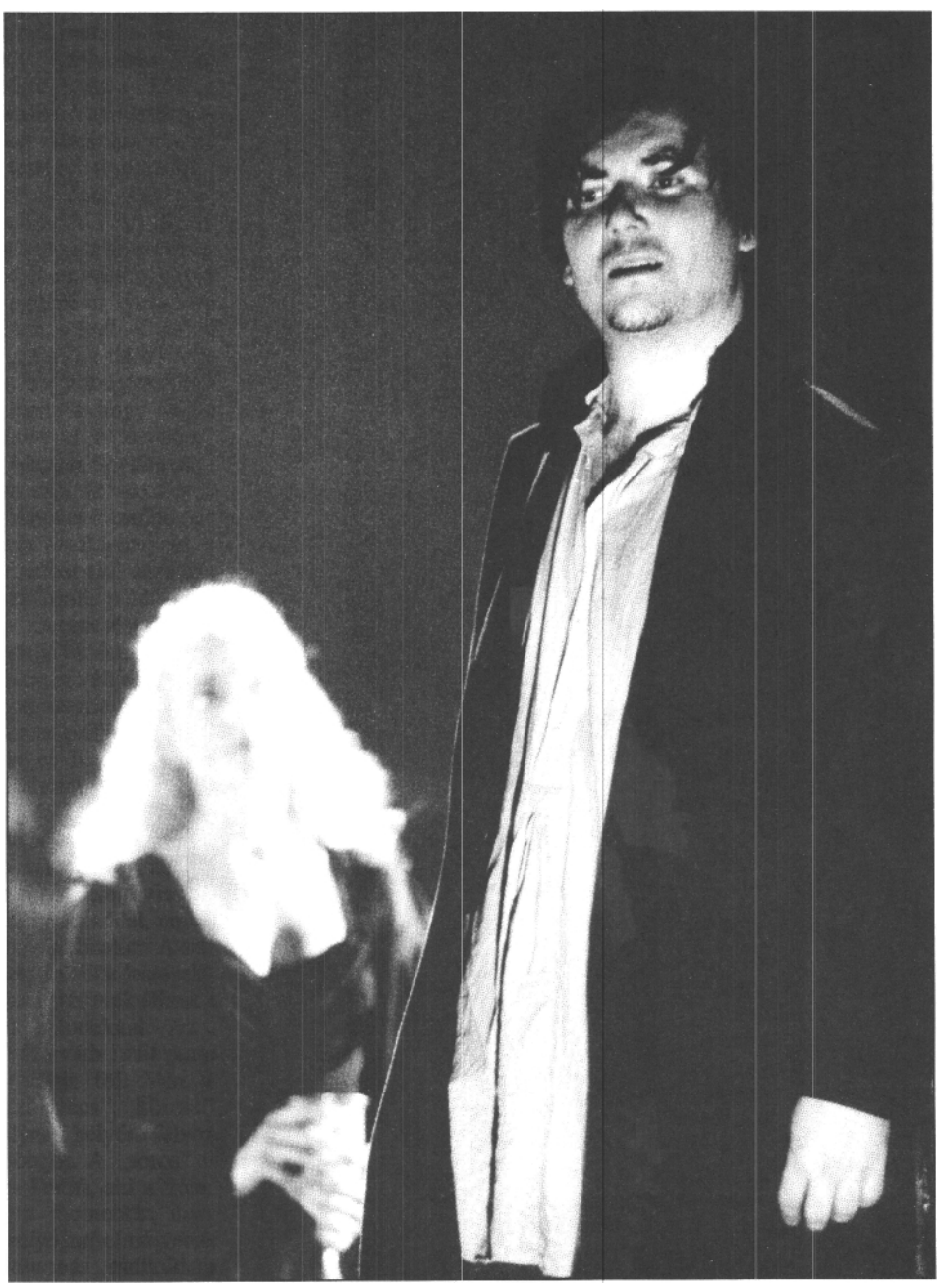
Kaposváron is, a Katona József Színházban is továbbírták. Amott Réthly Attila, emitt Bozsik Yvette. Egészen máshonnan indulnak el, néha mégis hasonló eredményre jutnak. Helyenként lestrapálják az anyagot, amely többnyire strapabírónak mutatkozik.

A Csiky Gergely Színházban Réthly a Mohácsi-vonalat folytatja. Az első felvonás a tiszai árvízben játszódik. A szivárványos ég a töltésen homokzsákot rakodókra néz le. Egy ember mindvégig testével dugaszolja el az átspriccelést. Kukorica Jancsi kaviccsal kacsázik a belépője előtt. A felpántlikázandó lobogókat az áradat hozza a történelmi visszapergetés sorrendjében, előbb egy koronás-címeres, majd egy 56-os lyukas trikolór úszik el balról jobbra, végül 48-as zászlót fognak ki a vízből, „Borúra derű" fölirattal. Elvitatkoznak rajta, hogy megteszi-e seprőnyél zászlórúd helyett, s hogy vajon helyettesíthető-e valamivel a zászlóselyem, hiszen mégiscsak a Magyar Köztársaság hivatalos jelképéről van szó. Az aktuálpolitikai blaszfémia a népszínműves hazafiasság paródiája, akárcsak maga az alaphelyzet, melyben az ünnepélyes aktust (Id. zászlóavatás) szükségállapot veszi körül, például a gátra sereglett tömegben szerencsésen lebabázik egy asszonyka. A daljáték fennkölt tablóját szándékos mozgalmasság váltja föl, az egyes csoportok tagjai „kaposváriasan" egyénítettek, Kadala Petra koreográfiája csúfondáros kartánccal választja el Iluskát Jancsitól -- utóbbi szürreális ötlettel a szivárványnál megnyíló ég függönyén át távozik a színről.

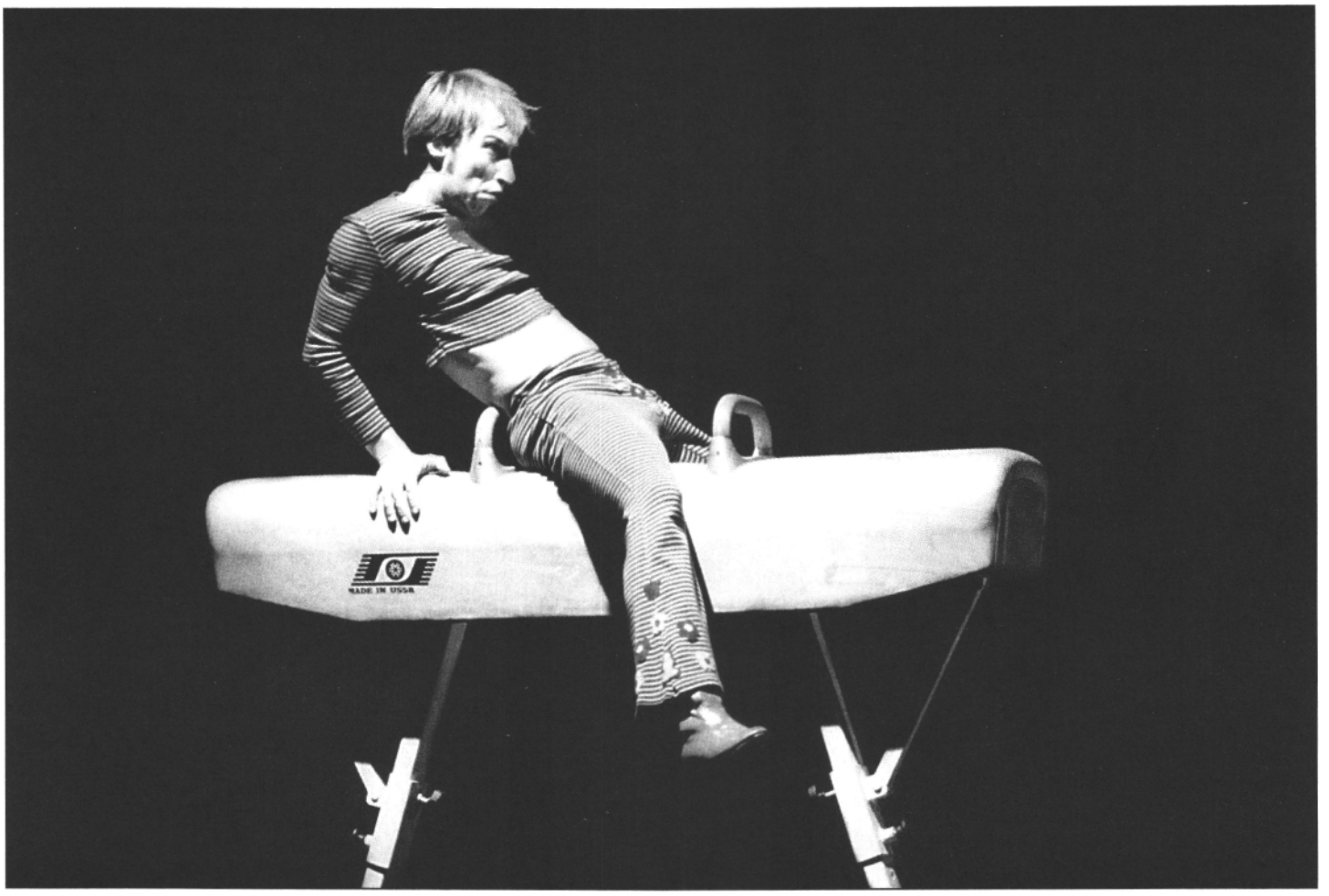
A második felvonás eredetileg is parodisztikus, itt kevesebb a lehetőség az ironikus átírásra. Ágh Márton díszlete elviccelődik a tükrös-lépcsős operettszínpaddal, amely kettéválik a huszárok bevonulásakor. A sztaniolezüst bástyán lőrések (inkább: lesrések) nyílnak, oldalt festői harci szekerek állnak esztétikusan elrendezett halottakkal. Az ártéri realisztikus ruhákat Horváth Judit pazar fantáziakosztümökkel váltja föl. Van török-francia-magyar „tolmács", körcsillagos „uniós" zászló, melynek helyére felvonják a győztes magyar lobogót. A „soros" udvari költő az ösztöndíjas Petőfi, aki a francia királynak elszavalja a momentán inadekvát *Akasszátok fel a királyokat!* című verset.

A harmadik felvonás radikálisan új. A sötétbe öltözött, keménykalapos zenekar tüll mögött foglal helyet, az üres színpadon, Ljubimov módra. Gyászruhás kórus áll a nézőtéri emeleten. Bagó létrán távozik „haza" - lefelé, az üres zenekari árokba. Jancsi és a gyászt viselő Iluska a leereszkedő vasfüggöny ajtajában találkozik, végül becsapódik mögöttük a vasajtó, csak a kíséret nélkül lamentáló koncertkórus marad velünk az emeleten; a fekete, kietlen Tündérország eszerint ott van, ahol mi vagyunk.

Népszínmű, operett, meseidill - Réthly *a János vitéz* mindhárom mítosztradícióját kikezdi, nem minden alap nélkül. A stílusek lektika sem zavar, az eredeti mű maga is impozáns zagyvalék. Legjobb az első felvonás, nem kis részben a pompás Varga Zsuzsának köszönhetően, aki vidoran játssza a motorikus, fehérmájú gonosz mostohát, flörtöl az összes lehetséges férfival, illegeti magát, haját igazítja a putri tükre előtt, szájon csókolja Jancsit, és fennakadva a gémeskúton, bicikliző-kapálózó lazzisorozatot mutat be, amíg földobált zsáknehezékeket elkapdosva le nem kászálódik. Hasonló remek szóló egy felvonással később Bezerédi



Nyári Szilvia (Iluska) és Sarkadi Kiss János (Kukorica Jancsi) a kaposvári előadásban (Simarafotó)



Vati Tamás, a Katona** József Színház János vitéze (Szilágy **Lenke felvétele)

Zoltán franciakirály-buffója, a szerep klasszicizálódott, nemigen lehet sokféleképpen csinálni, és Bezerédi nagyon jól csinálja, kupléjában az öregedés ikonográfiájával.

Sarkadi Kiss János és Nyári Szilvia mint Jancsi és Iluska szelídek, életszerűek, Kaposvár-realisták, talán túlságosan is azok; némi bursikóz hetykeség és rátartiság elkelne bennük „operettileg". Eléneklik dalaikat, szerény kis hangon bár, mintha kamarazenélnének, de még elfogadhatóan. A játék- és hangbeli szordínó Kőrösi András Bagójával összevetve lesz csak föltűnő, Kőrösi ugyanis veszélyes és vad figurát játszik, támadó szerelmesként lép föl, egyáltalán nem az a rezignált rezonőr, akinek megszoktuk - különösen, amikor élő lelkiismeretként bemankózik a francia udvarba. Rózsa-dala mint az utolsó ítélet fölharsogja halottaiból Iluskát. Az éneklés mindazonáltal általános nyugtalanságot kelt, Hunyadkürti György például mokány Strázsamester, de skálamesternek nem alkalmaznám, Balla Eszter pedig francia királykisasszonyként áldozatául esik annak, hogy olyan szólamot bíznak rá, amelynek teljesítésére nem képes. Fedák Sári annak idején visszaadta a szerepet, és lám, karriert csinált vele.

Bozsik Yvette a maga *János* vitéz-verziójában többnyire óvatosan elkerüli az élő éneklést, igaz, hogy nem a Kacsóh & Co. kínálatát használja, hanem sajátos potpourrit Brahmstól Kodályig, Liszttől Ligetiig, a finn Toivo Karkitól Seress Rezsőig, Gilbert Bécaud-ig és tovább. Az irodalmi hivatkozás szintén elekommersz mesemítoszokig, s hasonlóan változatosak az előadásba bevont táncszínházi eszközök is. Úgy tűnik, Bozsik mélyen átélte *a János vitéz* gátlástalan eklektikájából adó-dó végtelen lehetőségeket, hogy ad absurdum vigye, más szóval szürreálissá fokozza.

A lényeg a mesemitológia. A táncos-koreográfus rendezőnő kötött sapkás, korrekciós szemüveges Petőfi-narrátorként nemcsak az eredeti történetet hajtogatja ki a háromdimenziós papundekli mesekönyvből (Khell Zsolt díszlete színpadi méretben megismétli a bárányfelhős, chagallosan repülő háziállatokkal kipingált szivárványos könyvlapot), hanem az asszociatív meséket is, Grimm Vasorrú Bábáját, Ludas Matyit, sőt a Supermant. Utóbbi mint az elnyomott hős vágyképe, álombeli pandanja jelenik meg, az ismert mozijelmezben, óriási JV-felirattal a mellén. (Az elnyomott hős rávarrott piros szívet visel.) Kukorica Jancsi, a bojtárgyerek és János vitéz, a törökök, az óriások és általában minden ellenség legyőzője Janusarcú hős (Kukorica Janus?), miért ne jelenhetne meg a színpadon is megkettőzve? Igy lesz két címszereplője az előadásnak: Vati Tamás, az esett kis slemil és Nagy Ervin, a sikerember. Előbbi clown, utóbbi küzdő típus és bonviván. Vati megejtően grimaszol, groteszk marionettként mozog, nevének dalbéli említésekor emblematikusan csavargatja a kezét, mint aki kukoricát morzsol; Nagy férfiidol, hérosz és mozisztár, sőt légtornász és szinkron szájmozgásos behízelgő bariton.

Ha már, akkor Iluskából is legyen kettő: Magusin Anna és Tóth Anita. Az ő identitásuk nem oly egyértelmű (a nőben kell lennie valami megfejthetetlennek), a szelíd parasztlány szőkeség, Tóth Anita áhítozva nézi a század eleji ledér sanzonett Magusin Annát, amint fehér ruháját mossa a kabarészínpadon, melynek díszlethabjait férfias segéderők toszogatják; a végére azonban maga is fekete estélyis moziszínésznővé és végzet asszonyává, közelebbről Karády-dizőzzé fejlődik, play backre.

A maliciózus fantázia működteti a zenék, táncok és koreográfiák eklektikus együttélését. Brahms magyar táncaira nyargalnak a szereplők tornaszerlovon. A francia királyi udvar korai Folie-stílusban revüzik, az „izmusokat" idéző konstruktív háttérvászonba Khell Zsolt és Berzsenyi Krisztina figurálisan beleapplikálta Szacsvay Lászlót és Rajkai Zoltánt. Szacsvay egy kistisztviselő civil kíváncsiságával és hétköznapiságával ellenpontoz, Rajkai a centrifugális erőt legyőzve sűrű lábcserékkel úgy siklik át a színpadon, mintha zsinóron húznák, nem először téve tanúságot táncosképességeiről. Szabó Győzőről tudtuk, hogy stílusérzékenyen követi le affektált régi tangóénekesek mimikai és gesztikus manírjait, ezúttal a finn play back sem okoz neki gondot. Takátsy Péter kasírozott pornográf keblekkel ékes gonosz mostoha (úgy látszik, a figura erotomániája ikonográfiai tény), később a Grimm-féle Vasorrú Bábát is beléoltja, van időnk megfigyelni, amint kétrét görnyedve hosszan körbevonul a színpadon, talán várva, hogy öreganyámnak szólítsuk.

Bozsik Yvette vásottan szemtelen *János*

vitéze, megszabadulva a darab kötelmeitől és a lehető legmesszebb rugaszkodva a földszintes verbalitástól, végül csaknem ugyanott landol, ahol Réthly Attila rendezése. Kodálynál, a formaruhánál, a kórusmozgalomnál. Vegyes kar áll a színpadon, a Röpülj, páva! emblémája alatt. Fehér ing (blúz), fekete nadrág (alj). Play back, néma tátogás, hangos, forszírozott belégzés. Blendeszerűen csukódik be a színpad, visszazárja a mesét a fekete dobozba. Ahonnan csak kilátás nincs, de nem olyan kilátástalan a boldog vég, mint Kaposváron.

KOLTAI TAMÁS

***Petőfi Sándor-Heltai Jenő-Bakonyi Károly - Kacsóh Pongrác: János** vitéz*
(Csiky Gergely Színház, Kaposvár)
Dramaturg: Ruttkay Zsófia m. v. Koreográfus: Kadala Petra m. v. Díszlet: Ágh Márton m. v. Jelmez: Horváth ,Judit m. v. Karmester: Hevesi András. Rendező: Réthly Attila.

Szereplők: Sarkadi Kiss *János, Nyári Szilvia f h./Balla Eszter f h., Varga Zsuzsa, Hunyadkürti* György, *Kőrösi András, Lugosi György, Karácsony Tamás, Fila Balázs, Bezerédi Zoltán, Nagy Viktor, Fekete Katalin, Urbanovits Krisztina, Száger Zsuzsa, Végh Zsolt, Szyath Tamás, Bölcz Király Balázs, Simon Arnold, Vékás Dániel.*

János vitéz - Bozsik Yvette táncjátéka két részben, Petőfi Sándor elbeszélő költeménye alapján.
(Katona** József **Színház-Bozsik Yvette Társulat)
Díszlet: Khell Zsolt. Jelmez: Berzsenyi Krisztina. Rendező-koreográfus: Bozsik Yvette. Szereplők: Vati Tamás/Nagy Ervin, Magusin Anna/Tóth Anita, Szacsvay László, Szabó Győző, *Takátsy Péter, Rajkai Zoltán, Halász Anna. Jantner Emese, Krausz Aliz, Listóczky Hajnalka, Sándor Eva, Bata Mihály, Gergely Attila, Tokai Tibor, Vislóczky Szabolcs*

EURIPIDÉSZ: ALKÉSZTISZ

A halott asszony visszatér

Van Nápolyban egy mellszobor Euripidészről. Töprengő arc, maliciózus száj, kócos szakáll. Haj a fülre növesztve, a magasodó homlok fölött néhány precízen elrendezett tincs. Jól látszik a portrén, hogy a modellnek csak le kellene cserélnie kockás ingre a tógáját, s máris beülhetne valamelyik éjszakai televíziós vitaműsorba.

Éppenséggel lenne miről vitatkozni vele a fennmaradt színdarabjai kapcsán is. Vegyük például legrégebbi alkotását, *az Alkésztiszt.* A szerzőt talán meglepné, ha azt állítanám, hogy ennek az (eléggé) abszurd drámának az önzés a főszereplője. A mű innen nézve voltaképp arról szól, hogy micsoda jellemtorzító erő lehet az önsajnálat. Alátámasztásul talán elég a történetet elmesélnem. Kezdetnek Euripidész - szokása szerint - egyik hősével összefoglaltatja az előzményeket, melyek a dráma alaphelyzetéhez vezettek. Admétosz királyra megneheztelt valamelyik sértődékeny görög isten, ezért meg kell halnia. Apollón azonban kiesz-közölte a felsőbb hatalmaknál, hogy a király megmenekülhet, de csak abban az esetben, ha valaki az alvilágban pótolja őt. Admétosznak tehát találnia kell egy embert, akit halálba küldhet maga helyett. Csakhogy sem a papája, sem a mamája, sem a barátai nem vállalják a beugrást. Egyedül a feleségére számíthat. Alkésztisz hajlandó a saját életével megváltani a férjéét. Itt kezdődik a darab, melyben a címszereplő bőséges könny- és szóáradattal elsiratja önmagát, amiért meghal, jóllehet igen szívesen élne még. Zokog továbbá a derék férj, akit mérhetetlenül elkeserít, hogy nélkülöznie kell majd egy ilyen kiváló asszonyt, s arra jut bánatában, hogy a mulatságokat és a víg társakat is elhagyja tán. Aprócska gyermekük szintén magába roskad. Néhány szemre-hányó szava van csupán, hogy micsoda dolog az egy anyától: elhagyni egy ilyen kicsi fiút.

Miután mindenki kellő mértékben eltelt az önmaga iránti szánalommal, jön a mulatós kedvű Héraklész, aki a hitvesét temető Admétosz szíves vendéglátását megköszönendő, visszaszerzi Alkésztiszt Hadész birodalmából. A friss özvegy - ellentétben néhai nejének tett ígéretével - befogadja házába a sűrűn lefátyolozott hölgyet. Amikor kiderül, hogy a jövevény valójában maga a házi-asszony, a férfi ámulva hálálkodik Héraklésznak. A nő - tőle szokatlanul - súlyosan hallgat. Ez a vége. Boldogan élnek, amíg meg nem halnak? Aki nem hiszi, járjon utána. Aki hiszi, gondoljon bele.

Marton László végzős színészosztálya Stefano de Luca vezényletével arra nem vállalkozott, hogy értelmezni és/vagy minősíteni próbálja e gyönyörűségesen bizarr históriát. Nem méricskélik a mítoszt. Rövidre zárt, tömör, frappáns drámatörténeti kalandozásukban arra szorítkoznak, hogy színházasítsák a kétezer-ötszáz éves darabot. Kedves játékossággal járnak a jelenetek végére, derűs stiláris kacskaringókat téve közben. Határozott rendezői kéz látszik terelgetni a növendékeket, akik ügyesnek és odaadónak mutatkoznak, ha különösebben felszabadultnak nem is.

Az Ódry Színpad hűvös, rideg, kongó teret biztosit az előadáshoz. A színpadkép-ben Füzér Anni nagyjából a vágóhidat keresztezte a börtönnel: rozsdás fémkapu, koszlott csempeburkolat a falakon, a nézőtérre kiszerelt hosszú kifutó. Rémes fémes gépi hangok közepette valami szállítószer-kezet működik a plafonon: olykor műanyag függönyt, lelógó láncot vagy egyéb kelléket lehet behúzatni vele a színre. Kenyér érkezik így, bor, máskor egyenesen a Halál ollója. Euripidész ugyanis az első jelenetben naiv bájjal fellépteti epizodistaként a Halált. (A tapsot nem kell megvárnia.) Az eredetiben karddal jön, a főiskolán ollóval, hogy avval nyiszálja el az élet fonalát. Később emlékeztetőül beleng még a láncon a haláli szerszám. Az előadás látványvilága a színpadkép kietlenségéhez igazodik: színeit áttetsző, homályos műanyagok, feketék és koszolódó fehérek adják. Elütő színfoltként jószerével csak Héraklész fél pár piros zoknija szolgál.

A produkció mint stiláris egyveleg a lazzótól a részegszámon át a kupléig terjed. Elősejlik, hogy a főiskolások nyilván belekóstoltak ezenközben a görög kurzusba is, hiszen a korabeli színház néhány eleme felfedezhető a produkcióban. Ilyen motívum például a műphallosz (műhímtag), melyet Apollón alakítója villant elő egy alkalmas pillanatban - nő játssza a figurát, így eleve csak mellből mutathat valódit -, de antik praxis az is, hogy mindössze három színész lép fel az összes szerepben. (Plusz a kar.) Viszont az ókori Athén gyakorlatával ellentétben, ez a három színész mind egy szálig nő.

Szamosi Zsófiáé a legélesebb váltások és a legnagyobb ziccerek lehetősége. Alkésztisz szerepében kezd mint tekintélyes, termetes, zilált királyné asszony. Amikor szinte önkívületi állapotban, reszketve készül a halálra, felmérhetjük a színésznőtanonc tragikai képességeit. Bohócszámra emlékeztető Héraklész-betétjében viszont komédiázásból vizsgázik. (Mondjuk, négyesre.) Legfényűzőbb mutatványa az a kabinet-alakítás, amelyet Admétosz apjaként nyújt Alkésztisz temetésén. Tolókocsiban ül, kalapot és napszemüveget visel, s olyan ellentmondást nem tűrő hatalomnak látszik, hogy minimum maffiafőnök lehet, ha ugyan nem egyenesen országgyűlési képviselő. Szamosi színészi technikából máris sokat tud - megállapíthatjuk.

Admétosz figurája a törékenyebb, lányosabb alkatú és hangú Kovács Martinának jutott, akinek beleélős-beleérzős játéka révén

***Kovács** Martina (Admétosz) a halott Alkésztisszel (Schiller Kata felvétele)*

szinte nemét veszti a szereplő. A sötét öltönyös, fehér inges, nyakkendős, szőke lófarkú alakban összetört, kedvesét vesztett szerelmest látunk. Megható, könnyes arca, szép kétségbeesése feledteti, hogy nem a vak végzet csapott le párjára, hanem maga tuszkolta őt a sírba. Kovács Martina játssza Apollónt is, kicsit mesejátékot idéző, reszketeg hangú, görnyedt hátú öregemberként. (De most elbizonytalanodtam: lehet, hogy Apollón nem is ő volt, hanem Hámori Gabriella, és akkor Kovács a Halált adta, s ez esetben mindketten meglehetős sikerrel maszkírozták át magukat kisebb szerepükre.)

Hámori Gabriella a tritagónisztész: a harmadik színész. Neki jutottak a kevésbé hálás feladatok, de azért szolgálólányként ő is megmutathatja, hogy nemcsak a bohócarca bájos, de a humora is.

Három kellemes fiatalember - Tóth Attila, Dolmány Attila, Lengyel Tamás - is részt vesz a játékban afféle járókelőként, a kart megjelenítve. Legátütőbb pillanatuk az, amikor a szó legszorosabb értelmében kiugorva szerepükből, zongora és stampedli mellett dalra fakadnak.

Egy bárány statisztál még, aki az előadás elején és végén bebóklászik a színpadra, hogy illusztrálja a vágóhíd, és konkretizálja az áldozati bárány fogalmát. De ha már áldozatra utalnak itt, nekem elsőként mégis-csak Euripidész jut eszembe, aki állítólag úgy halt meg, hogy a színdarabjaitól feldühödött asszonyok egy csoportja agyonverte. Ami - ha igaz - elképesztő méltánytalanság. Csak azért eshetett meg, mert akkoriban nem sejthették, hogy évezredekig nem jön még egy drámaíró, akit műveiben ilyen mélyen és elszántan foglalkoztat a NŐ mint főhős. A szenvedélyeivel, a lelki viharaival, az érzelmi nyavalyáival. Színésznők, nézőnők - csókoltatjuk a szerzőt.

STUBER ANDREA

Euripidész: Alkésztisz
(Ódry Színpad)
Fordító: Devecseri Gábor. Díszlet, jelmez: Füzér Anni. Dramaturg: Török Tamara. Rendező: Stefano de Luca.
Szereplők: Szamosi Zsófia, Kovács Martina, Hámori Gabriella, Tóth Attila, Lengyel Tamás, Dolmány Attila.

ELŐFIZETŐI FELHÍVÁS

Január 1-től egy évre 3000 forintért fizethető elő a SZÍNHÁZ. Ezért olvasóink tizenkét számot, valamint egy különszámot kapnak, vagyis körülbelül tíz szám áráért tizenhárom számhoz juthatnak hozzá.

•

Előfizetés bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál és a Levél- és Hírlapüzletági Igazgatóságnál (LHI) 1900 Budapest, Orczy tér 1. közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással az LHI 11991102-02102799-00000000 pénzforgalmi jelzőszámra, illetve a SZÍNHÁZ szerkesztőségében (1126 Budapest, Németvölgyi út 6. III. 2., telefon: 214–3770) személyesen, valamint telefonon vagy átutalással (10402166-21624669-00000000).

JEAN GENET: CSELÉDEK

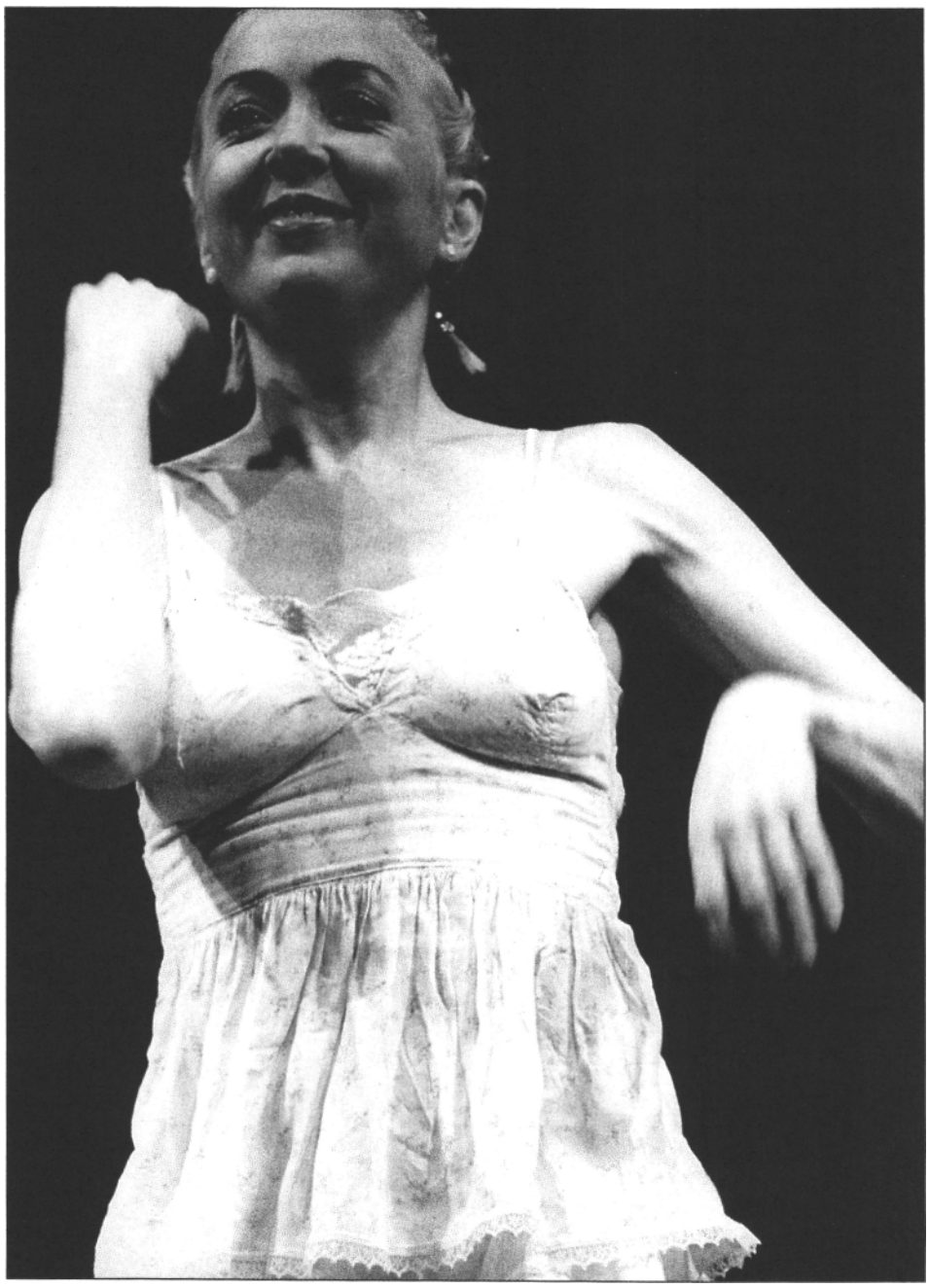
A MÁSOLAT MÓDOSULÁSAI

Nem először fordul elő, hogy a Vígszínház repertoárján megjelenik egy, a közelmúltban vidéken sikert aratott előadás másolata. S az újabb premier azután ritkán jár sikerrel. Aminek több oka is lehet: van, hogy a választás eleve megkérdőjelezhető, lehet, hogy az eredeti bemutató rendezőjét nem inspirálja különösebben az újrafogalmazás feladata, s előfordul, hogy nem sikerül az új szereposztáshoz idomítani az eredeti koncepciót. *A Cselédek* érdekes eset. Már maga a választás is az, hiszen nem tartozott a visszhangos sikerek közé, még szakmai fogadtatása sem volt egyértelmű, kiválasztása tehát jó szemre és ízlésre vall. Forgács Péter igen lelkiismeretesen próbálta átgondolni és színpadra adaptálni elképzelését, s igazán kitűnő szereplőket kapott mindehhez. A létrejött előadás azonban intenzitás, eredetiség, színészi szuggesztivitás terén mégsem éri el a tavalyi nyíregyházi bemutató színvonalát.

A nyíregyházi előadásról nem szeretnék hosszabban írni (már csak azért sem, mert akkoriban megtettem), az összevetés viszont elkerülhetetlen. Az egyre inkább elhasználódni látszó szövegből ott Forgács, kitűnő színészeire támaszkodva, rendkívül erős és hatásos produkciót hozott létre, melynek jelentését a szerepek többszörös tükröződése adta. A cselédekre a veszélyt nem a Madame, hanem saját szenvedélyük, a mind veszélyesebbé váló, elhatalmasodó játék jelentette, a Madame-figurával való játékban ábrázolt dominanciaharc sajátjuk is volt egyben. A többszörös áttételt Varjú Olga és Pregitzer Fruzsina ritka erőteljes játéka hitelesítette. S noha ugyanazon szövegről egyazon évben ugyanannak a rendezőnek nemigen juthat más az eszébe, a körülmények és a szereplők megváltozása nyilvánvalóan eleve változásokat kényszerített ki mind a produkció felépítésében, a szerepek kidolgozásában, mind az alkalmazott színházi nyelvben.

Ami a legszembetűnőbb s valószínűleg az előadás egészét leginkább meghatározó változás: a kis kamarateremből a közepesnél nagyobb színházba került a produkció. Nemcsak a színpad nagyobb, hanem a távolság is, ami a nézőt a színésztől elválasztja. Az a feszült atmoszféra, melyben minden hangsúly felerősödik, ahol minden szemrebbenésnek jelentősége lehet, nem jön, nem jöhet létre. Az egyes szituációk feszültsége, ereje szükségképpen gyengül. Az apró, váratlan mozdulatok dinamizmusának helyébe a mozgások dinamizmusa lép - már csak azért is, mert a nagyobb színpad eleve több mozgásra készteti a színészeket. A színpad méretének változásához alkalmazkodik Füzér Anni díszlete is, mely most inkább látványosnak, érzékinek tűnik, mint hangulatteremtőnek. Vizuálisan kevesebbet tud, mint a nyíregyházi, függőleges rekeszei és rései (melyekbe a Madame ruhatárát és fürdőkádját is el lehet helyezni) praktikus segítséget adnak a játékhoz. A színészi alakítások magát a játékot, a játékosságot erősítik fel. A kezdőképben Claire és Solange a Madame-ot imitálva bábként játszanak egymással: a

Pap Vera (Solange) és Igó Éva (Madame)



Claire: Börcsök ***Enikő*** *(Schiller* ***Kata felvételei)***

„marionett" hozza az úrnő jellegzetes gesztusait, pózait, a „bábos" adja hozzá a hangot. Bár ez a kép nem tér vissza, meghatározza az előadást. Amit látunk, annak végig a játék voltát érezzük; súlyos tétjét, a szereplők ambivalens kapcsolatainak vészjósló feszültségét kevésbé. Felerősödnek a humoros és a groteszk szituációk, gesztusok. Finom ötletek hangsúlyozzák az egyes szituációk színpadiasságát (a legjobb példa talán a Madame operadívai be- és kivonulása). Az ambivalencia leginkább a szerepek tükröződésénél érződik: a Madame-hoz való viszony eldöntetlensége, bizonytalansága végigvonul a játékon. Az Igó Eva által megformált úrnő nem az a kegyetlen, szívtelen perszóna, aki a cselédek játékában megjelenik, de nem is olyan ártalmatlan, bolondos nőszemély, mint a nyíregyházi előadásban. Igó mesterien sűríti a narcisztikus egoizmus tüneteit, s mutatja a belőlük fakadó súlyos érzéketlenséget, mellyel még akkor is árthat, ha nincs szándékában.

Claire és Solange egymáshoz való viszonya tradicionálisabb. Forgács ezúttal a színészi alkathoz igazította a szerepeket. (Nyíregyházán izgalmas, a cselédek közötti dominanciaharcot összetettebbé tévő feszültség keletkezett azáltal, hogy a passzívabb, alávetettebb Solange-ot az alkatilag erőteljesebb, érdesebb, keményebb Varjú Olga kapta, s a finomabb, érzékenyebb Pregitzer Fruzsina játszotta a dominánsabb, elszántabb Claire-t.) Igy Claire az irányító, az értelmi szerző, a játék levezénylője, s Solange a labilis ösztönlény, akinek veszélyességét épp kiszámíthatatlansága jelenti. Pap Vera különlegesen szenzibilis, rendkívül labilis, lét és álomlét határán egyensúlyozó figurává gyúrja a szerepet, egyénien groteszk színeket használva. Börcsök Énikő szerepfelfogása hagyományosabb: intellektuális fölényben lévő, tehetetlen dühtől fojtogatott, hol a játékba feledkező, hol attól menekülni próbáló Claire-t játszik. A két önmagában kitűnő alakítás valahogy mégsem találkozik, nem ér és nem érik össze; legalábbis nem jön létre olyan intenzív és bonyolult kapcsolat a két figura között, amely a szerepjátékok többféle áttételességét biztosítaná. Mint ahogy az előadás egészében is inkább a részletek, az egyes szituációk a gazdagon kimunkáltak, helyhez és körülményekhez igazítottak, az ív kevésbé. Az a játékra építő gondolatlánc, amely a nyíregyházi előadásban kiépült, csak foltjaiban rekonstruálódik, más, új értelmezés nem lép a helyére. Elismeréssel, gyakran kedvtelve nézzük a játékot, de tétjét, súlyát nem érzékeljük igazán. A tragikus vég (Claire öngyilkossága) is váratlannak, előkészítetlennek hat. Az izgalmas, szuggesztív előadás másolata szokatlan pontossággal, lelkiismeretességgel és színészi szaktudással készült el, s mégis: mutatós, szakmailag erőteljes, de kevéssé súlyos és kevéssé jelentéses produkcióvá szelídült.

Nem hiszem, hogy mindez a Víg (Pesti) „átka" lenne, inkább talán a másolatoké. Azok a módosítások, módosulások, amelyeket kikövetelnek maguknak, többnyire nehezen alkalmazhatók más körülményekhez (még ha azok a körülmények szakmailag elsőrangúak is), s így nagy valószínűséggel megsértik az eredeti interpretáció vagy akár az azt megvalósító forma felületét is. Annak helyébe pedig rutinszerűen, hamarjában aligha állhat új elképzelés vagy új forma. Még szerencsésebb eset, ha az történik, ami most, vagyis kevésbé érdekes és erőteljes, de szakmailag maximálisan vállalható produktum jön létre. Szétesett, a megváltozott körülményekkel nem számoló, az eredetit romjaiban sem idéző produktumokat is láttunk már. Meglehet, a sikerek nem reprodukálhatók automatikusan. Talán szerencsésebb lenne a kopírozásokról

URBÁN BALÁZS

Jean Genet: Cselédek
(Pesti Színház)
Fordította: Nagy Péter. Dramaturg: Faragó Zsuzsa. Díszlet-jelmez: Füzér Anni. A rendező munkatársa: Molnár Kata. Rendezte: Forgács Péter.
Szereplők: Börcsök Enikő, Pap Vera, Igó Eva.

ELLENFÉNY
kortárs tánc és színházművészet
2001/1.

- **Idegen világok**
- **Az uniófesztiválról**
  - A Nekrošius rendezte *Hamlet*
  - Kritikai párbeszéd Dogyin *Platonov*járól
  - A Bulandra *Turandot*-előadása
  - Interjú Roger Planchonnal
- **Nagyítás:** Random Dance Company
- **Elsőműves koreográfusok**
- **Az uniófesztiválról**
  - A vihar kapujában
  - Balkáni trilógia – Panboro
  - A Budapest Táncszínház új bemutatója

BUDAPEST TÁNCSZÍNHÁZ: HÁROM EGYFELVONÁSOS

LIBIKÓKA

Fehér lótuszok - Egerházi Attila koreográfiája

A Budapest Táncszínház egy évtizede nem találja helyét a hazai, úgynevezett független táncvilágban, hiszen az apróbb-nagyobb támogatások - legalábbis a nagy múltú együttesek körén kívül - elsősorban nem a kommersznek jutnak. Ezért az együttes művészi arculata folyamatosan tudathasadásos, repertoárjuk ugyanis - ha lehet egyáltalán a bemutatott, de aztán alig játszott művek sorát repertoárnak nevezni, hiszen játszóhely nélkül hol is léphetnének fel rendszeresen

két jól elkülöníthető rétegből O. Az alap: Raza Hammadi és nyomában Földi Béla úgynevezett jazz-balett művei, amelyek a Broadway-musicalek vagy egyéb, táncos szórakozóhelyek légkörét, emberszemléletét és táncanyagát önállósítják a táncszínház mindent befogadó mágikus címkéje alatt. S miután nálunk rég nem léteznek olyan színvonalas szórakoztatóhelyek, ahol ez a műfaj megjelenhetne, a Budapest Táncszínház sem lehet az, amiért évtizede - Company Art of Dance néven - megalakult. A kis társulat mintegy kénytelen a „komoly" művészet közegében létezni, amihez az elmúlt években kétféle stratégiát dolgozott ki az együttest alapító s azóta is erős kézzel és hittel, magas nívón megőrző Földi Béla: vagy ő maga nyúlt „komoly" témához - elrettentő eredménnyel, mint legutóbb, a millennium mámorában színre vitt *Metszetek* esetében -, vagy a hazai és nemzetközi kortárs mezőnyből nyert meg vendégkoreográfusokat.

Így került sor az együttes alapvető esztétikai eszményétől radikálisan eltérő Frenák Pal, Berger Gyula és a hollandiai Neel Verdoorn egy-egy emlékezetes bemutatójára. E művészi kiruccanások után azonban általában sérülés vagy továbblépés nélkül visszaáll az andalító és felületes, de nézhető és máris feledhető jazz-balettek vonulata.

A kísérletező és a szórakoztató attitűd két végpontja között billeg tehát a Budapest Táncszínház libikókája, s hogy ez a lehetetlenség egyáltalán lehetséges, az elsősorban és mindenekelőtt azoknak a fenomenális táncosoknak köszönhető, akik képlékenyen és tehetségesen idomulnak a legeltérőbb művészi és tánctechnikai igényekhez. (Barta Dóra vagy Zachár Loránd, ha véletlenül a könnyebb utat választja, és valamelyik „állami" együtteshez szerződik, rég megbecsült, díjakkal jutalmazott művész lehetne. Igy, hogy éhbérért függetlenek, ki figyel rájuk?) Most sincs ez másként, amikor az ünnepi, tizedik évad második premierjén megint három nagyon is különböző koreográfus darabját táncolják el azonos önátadással, virtuóz technikával és embert-táncost próbáló állóképességgel.

A legfrissebb nemzetközi és hazai irányzatoknak otthont adó Trafóban bizarr hatású Földi Béla laza, zárt számokat egymás után felvonultató szórakoztatóipari munkája, *a Bocs!* Van itt minden, hogy az idő kiteljen, s valahogy egyfelvonásosnak tűnjék, ami eszmei

Földi Béla koreográfiája: Bocs! (Kallus György felvételei)

összetartozás nélkül bizony nem az. Van tehát popkornt faló öntelt szépség, vörös kombinés fekete démon, fiúk akrobatikus vetélkedése az asztalon - majd fölötte s alatta -, két vegyes páros táncnak álcázott tornamutatványa. A hangulatot később a hátsó „jégpályán" seggre (bocs!) esők látványa emeli - bizony, bizony, egyszer fent, egyszer lent -, mígnem a záró pas de trois váratlanul visszatereli a látvány üressége vagy banalitása miatt elkalandozó figyelmet. Barta Dóra, Fodor Zoltán és Zachár Loránd tétova meglódulásokból, szorító összefonódásokból és menekülő kitekeredésekből szövődő hármasában egyszerre valódi sorsok, valódi emberek bukkannak fel. A két férfi és a karjaikban indázó nő a szavaktól messze eső nyelven mintegy *a Jules és Jim* szenvedélyeit, derűjét és kínjait, félelmeit és szenvedéseit eleveníti fel.

Egerházi Attila koreográfiája olyan, mint egy kitárulkozó, szárnyalásokkal teli nagy rohanás utáni jóleső lélegzetvétel. A koreográfust Ady Endre *A fehér lótuszok* című verse ihlette meg - írja ő maga a műsorfüzetben. Lehet, de a „fény-testű nők" látványán kívül nem igazán reflektál kompozíciója a versre, viszont tagadhatatlan Jiří Kylian ihlető hatása, aki az együttest Földivel együtt alapító Egerházi pályáját döntően átformálta. Sőt, talán több is ez ihletnél, inkább a mozgásvilág, a gesztusok, a jelmez és a fényhasználat szinte önmagáévá tett átvétele. A zseniális (és épp a 2000. év tiszteletére Monte-Carlóban első ízben kiosztott hat Nizsinszkij-díj - mondjuk úgy, a táncművészet Oscar-díja - közül hármat is elnyert) Kylian koreográfiai világa mögött azonban más múlt, tapasztalat, egyéniség és szellemiség áll, amiből legfeljebb jellegzetes stílusjegyek vehetők át. Egerházi azonban egészen más karakter, bár benne is megvan az a koreográfusoknál sem gyakori erény, hogy elsősorban magával a mozgással és a mozgásban tudja megfogalmazni gondolatait. *A Fehér lótuszok* azonban inkább szép és színvonalas - sajnos a divatos, de itt értelmetlen filmbejátszással is dúsított - stílusimitáció, nem pedig a saját koreográfusi világ megteremtésének egyik állomása.

Juronics Tamás, aki elsősorban a színpadi hatáskeltés mestere, rég kialakította - igaz, nem ebben a közegben, hanem saját szegedi együttesénél - a maga összetéveszthetetlen táncszínházi világát. A Budapest Táncszínháznak komponált új egyfelvonásosa sokkoló látványosság. A koreográfusból mintha a robbanásig hevült düh lökte volna ki az „éljen a gonosz!"-hangulatú darabot. A főként filmvásznon és egyéb ponyván divatos horror és thriller műfaj azonban a táncban már-már röhejes, különösen, ha a nézőtől fél méterre tenyerelnek bele az elvadult táncosok az emberi agyat „játszó" zselébe. Merthogy Juronics titokzatos sötétben tartott színpadán egy kívülállónak látszó Gonosz - ki más ülné vészjóslóan végig a szerepet, mint maga a koreográfus - manipulálja valamilyen átláthatatlan módon a Jókat és a Rosszakat, valamint a kicsit régről itt felejtett, ezért minden rezdülésével hatalmas porfelhőt kavaró ÁrtatIan Szépséget, mígnem mindenki őrjöngve vagy formalinban úszva, esetleg vízbe fojtva nem végzi. Ja, *a Semmi és soha* harminc percében azért táncolnak is: a bensőt szaggató zenékre hihetetlen dinamizmussal tépik s csapkodják földhöz magukat a kínzók és áldozataik oda-vissza szerepeiben a táncosok. Juronics ezúttal a tőle megszokott gördülő-leomló szekvenciák helyett gépiesre sarkosított, szögletesre élesített, gazdag matériából komponált, s végig eszeveszett tempót diktál. A táncosok nemcsak nagyszerűen bírják ezt a hajszát, hanem szinte átalakulnak e nagy tapasztalatú színházi ember kezétől: a máskor jobbára csak bájos nők (Barta Dóra, Nagy Grácia, Nagy Anikó, Somorjai Judit) és helyes fiúk (Fodor Zoltán és Zachár Loránd) jól működő mechanika helyett a félhomályból szűkölő áldozatok és kegyetlen kápók arcát villantják elő, Jónás Zsuzsa pedig olyan titokzatos és igéző, hogy nincs az az ódon angol - vagy transzszilvániai - kastély, ahol ne fogadnák őt tárt karokkal.

FUCHS LÍVIA

Bocs!
(Budapest Táncszínház)
Zene: montázs. Koreográfia, jelmez és fény: Földi Béla.
Fehér lótuszok
Zene: S. Reich, M. Rave, J. Cage. Koreográfia: Egerházi Attila.
Jelmez: Kövessy Angéla. Fény: Kovács Gerzson Péter.
Semmi** és **soha
Zene: Laibach, Skinny Puppy. Koreográfia és fény: Juronics Tamás.
Díszlet és jelmez: Molnár Zsuzsa.
Táncosok: Barta Dóra, Fodor Zoltán, Jónás Zsuzsa, Nagy Anikó,
Nagy Grácia, Somorjai Judit, Zachár Loránd.

DREAM TEAM SZÍNHÁZ: VIRTUÁLIS ÉDENKERT

HÁT IGEN, AZ ÉLETÜNK

Az idén tízéves Dream Team Színház szinte menetrend szerint évente jelentkezett új darabbal. „Jubileumi" bemutatójuk, a Merlin Színházban látható *Virtuális Édenkert az* első olyan előadásuk, amely nem kötődik konkrét „modellhez", kiindulópontjául egyetlen kiemelkedő gondolkodó, kultúrkör vagy szellemi áramlat sem szolgált.

1992-ben a Szkénében látványos díszletek közt, katalán nyelvű szövegbetétekkel állítottak emléket Salvador Dalínak. A Bruno Bettelheim műve ihlette *Mese bűvölete* „pszichoanalitikus táncjátékként" alcímeztetett. Binder Károllyal közös vizuális színházukat Shakespeare-feldolgozás *(Júlia él...)* követte, majd (immár a Merlinben otthonra lelve) hat évvel ezelőtt Csáth Géza műveiből készítették A *varázsló naplója* című „táncnovellát". Aztán Henoch Apokalipszisának adaptációja *(Apokalitka)* következett, utána a *Sörharcos*, az ír és kelta mondavilág motívumai alapján, az ír népzenét játszó Bran Együttessel közösen készített előadás, majd Vladimir Nabokov *Lolitájának* táncfeldolgozása. A szellemes *Karma Mixtura* alapjául pedig Szepes Mária A *Vörös Oroszlán* című alkotása szolgált.

A Virtuális Édenkert (alcíme: *Tánc a Rendszerben)* anyaga „saját kútfőből meríttetett": az egykori Marceau-növendék és Malgot-színész Balázs Mari rendezése nem támaszkodik semmi meglévőre a világról alkotott saját benyomásain kívül. A Dream Team eddigi munkái jobb-rosszabb olvasónaplók, a rendezőnőnek és társulatvezető társának, az egykori universitasos Tóth Imrének mozdulati élménybeszámolói, mozgásszínházi adaptációi. *A Virtuális Édenkert* szakít ezzel a hagyománnyal, ám jellegét tekintve nem lóg ki különösebben a sorból. A társulat munkáit intenzív, lényegében jól használt vizuális hatáskeltés jellemzi: meghökkentő díszletelemei, sajátos jelmezei alapján a Dream Teamet látványszínháznak is nevezhetnénk. Előadásaik műfaji meghatározása nem egyszerű; nem véletlen, hogy ezzel ők sem kísérleteznek. Kompozícióikban egy leheletnyivel több a verbalitás, és kimunkálatlanabb a táncanyag, mint a mozgásszínházi produkciókban. Összességében elmondható, hogy az általuk használt eszközök sajátos és karakteres jelleget kölcsönöznek alkotásaiknak.

Egyetlen hatalmas fémépítmény uralja a *Virtuális Édenkert* színpadát, Tóth Imre díszlete. Négy, szorosan egymás mellé helyezett, négyzet alapú piramisváz és a csúcsaikon álló ötödik alkot hatalmas gúlát. A szerkezet hegye a reflektorok közé bök. Igazi látványosság, izgalmas tánchely ez, a nyolcvanas évek végi, kilencvenes évek eleji holland és amerikai, úgynevezettt fizikai táncszínházak tereit idézi.

Sólyom Tamás montázszenéjének kezdetén, hosszadalmas vaksötétben az ausztrál őslakosok újra felfedezett, nagyon népszerű mágikus bambusztörzs hangszerének,

Horváth István, Balázs Mari, Tóth Imre és Perfalvi Tünde Hedvig (Danziger Dani felvétele)

a didgeridoónak surrogását hallani. A szín kivilágosodásakor megpillantjuk a színi építményt és a négy előadóból az első kettőt. A piramis tetején terepszínű nadrágos, military-stílusban felöltöztetett férfi (a rendező-asszisztensként is feltüntetett Horváth István szerepét átvevő Horgas Ádám) szuggerál. Arcán fensőbbséges és cinikus grimaszok, akár a bulgakovi Behemótnak, egyszersmind szinte kelleti magát. Az alsó szinten a látványos asszonyiság: ősanyai pózban, a férfiéval megegyező stílusú öltözékben, hatalmas palást-szoknya alkotmányban trónol társa (Balázs Mari); kétoldalt magasan felfüggesztett, különös öltözékének bugyrai egyszerre megmozdulnak. A hatalmas anyagba rejtett, anyaméhként kiképzett zsákokból bújik elő a másik pár (Perfalvi Tünde Hedvig és Tóth Imre). Ezen a ponton elbizonytalanodunk: kiket is látunk pontosan. Az első emberpárban (már csak hiányos öltözetük okán is) biztosak lehetünk. Akkor viszont kettő az Isten? Avagy a Teremtő nőnemű, és társa a magasban (!) Lucifer? Vagy a pogány Földanyát látjuk, és egy cinikus antik főistent? A Dream Team megkettőzi, párba rendezi az egyetlent, hogy az így legyen játszótársa teremtményeinek. A műnövényt és ágyékkötőt viselő pár a magasba kapaszkodik, hogy eldicsekedjen önmagával: a nő előnyös pózokban mutatja hamvas bájait, a férfi mosolyogva izmot feszít, az „Atya" pedig kedélyes távolságtartással ajnározza őket.

A hierarchia lassan elmosódik, sem ruházata, sem a díszletben elfoglalt helye nem különböztet immár meg senkit. A két nőn top és hatalmas műhaj, mozdulataik harcias gogo görlöket idéznek. A férfiak vetélytársak lesznek, erejüket fitogtatják, és uralni szeretnék a helyzetet. Ettől a ponttól kezdve nem találkozunk különösebb fejleménnyel. A négy előadó betáncolja, megmássza az építmény minden vízszintes és ferde síkját a felső gúla aljának nagyobb kiterjedésű vízszintesétől az alsó piramisok találkozási pontjának tenyérnyi plexiüveg tábláiáig. Mozdulataiknak leginkább a változó tempóval való játékok adnak jelentést, mert a mozdulatot magát nem töltik meg tartalommal. Kettősök, hármasok, mindenki kartánca, egy- és kéttengelyes vagy körszimmetria sorakozik egymás után. A színpad szintjén álló négy piramisvázban szinkronforgások és mászások, esések és kapaszkodások zajlanak. A Dream Team tipizálni kívánja az emberi viselkedést, ábrázolni a helycseréket, a pozíció viszonylagosságát, de nem törődik a személyiség megjelenítésével. Átszellemült és kabaréba illően parodisztikus pillanatok váltják egymást (az utóbbiak a valódi színészi jelenlétet egyedül megkísérlő Horgasnak köszönhetően). Az alakok hirtelen egyenrangúak, egyformán esendőek lesznek.

Érős indítás után közhelyekben vergődik az előadás, amelynek ismertetője ezzel a mondattal kezdődik: „Hát igen, életünk valóban olyan merev, rideg korlátok közt zajlik, mint a díszletben megjelenő, gyakorlatilag az egész teret uraló, hatalmas, vasból és üvegből felépített piramis." Lehet, hogy ezzel a „hát igen"-nel van a baj. A Dream Team napjainkra jellemző környezetben, „trendi" jelmezanyaggal (tervezője: Diamond) kortárs falansztert igyekszik megjeleníteni. Idéz teremtésjátékot. Erotikus húrokat penget, és megkísérel erőszakot, legalábbis kegyetlenséget ábrázolni. Katonaruhás, esetenként könyörtelen macsói és nőimitátor-imitátornői azonban nem keltenek valódi hatást. A Dream Team a *Virtuális* Édenkertben foglalkozik először egyértelműen a mával. Korábbi múltidéző vagy kimondottan időtlen előadásait követően, egyetlen szellemi kiindulópontul szolgáló gondolkodó kezét sem fogva éppen a biztonságot adó távolság és rálátás hiányzik.

A bevezető szöveg rideg és merev korlátokról értekezik. Am valódi ridegség a darabnak egyetlen pillanatában sem fedezhető fel. *A Virtuális Édenkert* groteszk fintornak szánt előadás, amelyben minden viszonylagos és ingatag. Ennek érzékeltetéséhez azonban sok mindenre lett volna még szükség. A végeredmény csak váznak, skiccnek nevezhető: óvatosság, sematizmus, általánosító sokat akarás jellemzi, az intim pillanatok pedig szinte teljesen hiányoznak belőle. S amit leginkább hiányoltam, az az irónia, amely nélkül a számunkra megadatott jelent lehetetlen szemlélni és ábrázolni.

HALÁSZ TAMÁS

Virtuális Édenkert
(Dream Team Merlin Színház)
Díszlet: Tóth Imre. Jelmez: Diamond. Fény: Bálint Gábor, Szabados Tamás. Koreográfia: a társulat. Zene: Sólyom Tamás. Asszisztens: Horváth István. Rendező: Balázs Mari.
Szereplők: Perfalvi Tünde Hedvig, Horváth István/Horgas Ádám, Tóth Imre, Balázs Mari.

Megjelent a
TÁNC
művészet
legújabb száma!
A tartalomból:

Körtvélyes Géza:
Az ember tragédiája balettszínpadon
– Bemutató az Operaházban

M. Nagy Emese: *Kortárs néptánc*

Zalán Magda: *Magyar sztárgála – amerikai magyar szemmel*

Kaán Zsuzsa:
Két asszony – két asszonyról – Nádasi Myrtill és Nijinsky Kinga Gaspers egyszemélyes színháza a Buda Stage-ben

Kriston László: *Az amerikai film és a tánc III. rész: Közelképben a táncos*

Világszínház

A Világszínház új számából

Fesztiválok _ Bitef _ Pilzen _ Nyitra _ Velencei színház és táncbiennálé _ Román nemzeti fesztivál _ Harag Napok Kolozsváron _ Charleville-i Bábfesztivál _ Előadások _ moszkvai előadások _ három újvidéki előadás _ Robert Lepage két előadása _ Színházpolitika _ román színház _ horvát színház _ színház Szibériában _ színház Dél-Afrikában _ Portré _ Csiky András _ Szergej Maszlobojscsikov _ Könyvek, kiállítások _ Vlad Mugurról _ Kantorról _ Színház a neten

ÉLET ÉS IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

Szeretnénk Önt is olvasóink táborában üdvözölni, egy viszonylag szűk, ám rangos szellemi kör tagjai között.

Szerzőink, akikkel a lap olvasása révén megismerkedhet, a kortárs irodalom, publicisztika és grafika élvonalbeli képviselői.

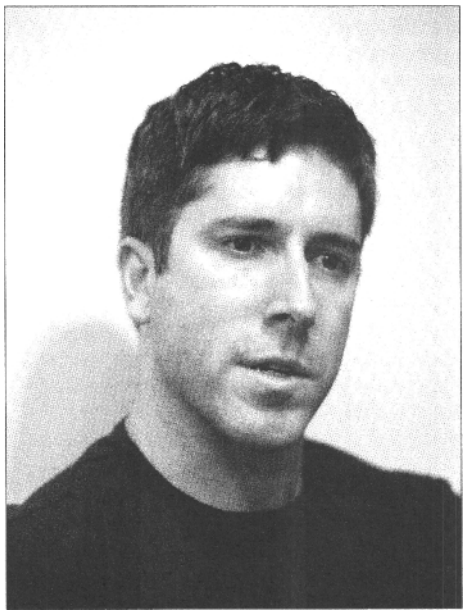
Pénteken keresse az újságárusoknál, vagy **fizessen elő az ÉS-re!**

Előfizetési díj egy évre: 7894 Ft, fél évre: 4200 Ft, negyedévre: 2240 Ft

Megrendelem az ÉS-t.....pld.-ban .....időtartamra
Kérem, küldjenek részemre előfizetési csekket.
Név:.....
Cím:.....
.....
A megrendelő szelvényt kitöltve küldje vissza címünkre
1089 Budapest, Rezső tér 15.
Tel.: 303–9211, Fax: 303–9241

BESZÉLGETÉS DAVID HIRSONNAL

Egy amerikai (dráma) Kelet-Európában



A portrét Ilovszky Béla készítette

- Érről a tíz éve a Broadwayn bemutatott s azóta több helyen játszott darabról senki sem mulasztja el megemlíteni, hogy a New York-i bemutatót követően a New York Timesban megjelent két kemény hangú bíráló kritika, ezért a darabot le is vették a műsorról. A La bęte - *Bodolay Géza fordításában:* A vadbarom - *Londonban viszont igen sikeres volt, számos fontos díjat kapott. Hogy is volt ez a történet, hogyan emlékszik rá tíz év távlatából?*

- Az előadás története igencsak bonyolult, bár az én fogalmaim és emlékeim szerint a szó szigorú értelmében véve kezdettől fogva sikeres volt. Csak a Broadway körülményei között - amely nagyon különleges és sokféle tényező által befolyásolt színházi kontextus - történhetett meg, hogy két kritika ilyen módon eldöntse az indulását. Amikor elvégeztem az egyetemet, eszembe sem jutott a Broadway számára írni, ahol mindent a pénz határoz meg. Ezt a darabot - azt hiszem, ez jól látszik rajta - egyáltalán nem az anyagi haszon és a siker reményében írták. Egyesek mondták is, amikor kiderült, hogy verses darabot írok, hogy ez őrület, ez senkinek nem fog kelleni. Aztán a jó sorsom meg az ügynököm összehozott egy producerrel - hozzáteszem, hogy ügynök nélkül lehetetlen dolgozni. A producer, aki Hwang M... *Butterfly* című darabjában is közreműködött szintén a Broadwayn, éppen egy nagyon szokatlan darabot keresett. Egyáltalán nem hittem abban, hogy az én darabomat választja majd - be kell vallanom, miután megírtam, arra számítottam, hogy soha senkinek sem fog kelleni. Nos, miután a producer elolvasta, úgy döntött, hogy pénzt fektet bele. Egy angol rendezőt hozott a darabhoz. Az előadás akkora vihart kavart, bogy még ma is emlegetik a színházlátogatók. Közvetlenül ezután előadták Londonban is, ugyanazzal a rendezővel és díszlettervezővel, de brit színészekkel. Mivel ez az első színházi tapasztalatom, nagyon jó szívvel gondolok a darab sorsára, és csak hálás lehetek azért, hogy ennyi mindent megtapasztalhattam. Szóval, ez egy varázslatos történet.

– *Azzal együtt, hogy a Broadwayn két elmarasztaló kritika miatt le kellett venni műsorról?*

– Ebben az az érdekes, hogy a darab kiváltotta a kritikusok háborúskodását; egy részük nagyon ellenségesen reagált rá, a másik tábor pedig személyes ügyének tekintette, és védelmébe vette.

Ezek szerint nem teljesen igaz, hogy a New York Times egyetlen rossz kritikával képes előadások sorsát végérvényesen meghatározni?

– Valójában a rossz kritika következménye annyi, hogy a Broadwayn leveszik műsorról a darabot. De további sorsáról nem határozhat. Hiszen a darab tovább él. Az első bemutató sorsát döntően befolyásolja, de az utóéletét nem. A producerek anyagi helyzetét ugyanakkor teljesen meg tudja határozni. Ok valóban a kedvező vagy a negatív kritikától függenek; ha a producer hisz egy darabban, akkor hatalmas anyagi áldozattal létre is hozza, aztán egyetlen kritika, mondjuk, a New York Timesban, teljes csődbe viszi. Hangsúlyozom, hogy az én darabom esetében már csak azért is más a helyzet, mert nem anyagi érdekből írtam. *A La bete* története talán azért fontos, mert a darab akár magának a Broadwaynek a kritikája is lehet. Tulajdonképpen némi cinizmus kellett ahhoz, hogy éppen a Broadwayn mutassák be. A producer nagy anyagi kockázatot vállalt ennek a bonyolult, verses és különleges stílusú, nyelvezetű darabnak a bemutatásávaL Mivel tudatában volt mindennek, vállalkozása idealistának minősíthető, és ilyenkor a negatív kritika mindig be van kalkulálva. Ami ebben az esetben különös, hogy az előadás a kritikusok keresztttüzébe került. Londonban azután már lelkesedtek a darabért, ott senkit sem érdekelt, hogy mit gondoltak róla New Yorkban.

– *Mi lehet a londoni és a New York-i előadások gyökeresen más fogadtatásának oka? Hiszen, mint említette, csak a színészek különböztek, a rendezés ugyanaz volt.*

- Ez egy olyan amerikai darab, amely a brit színészek szájából sokkal természete-sebben hangzik.

Ennek bizonyára a nyelvezet az oka.

– Valószínűleg. A nyelv és a nyelvi játék Amerikában aligha lehet olyan fontos, mint az angoloknál. És amikor nyelvi játékról beszélek, akkor olyan szerzők jutnak eszembe, mint például Sam Shepard, akinél a nyelvnek ritmusa és zamata van. A „fentebb stíl", ez a zenei elven működő nyelv, amely nem egy népcsoport vagy nyelvi vidék zenéje, inkább a brit irodalom sajátja. Ilyen az én drámám is. A kortárs amerikai irodalomban ilyen vagy ehhez hasonló nincs.

– *Ráadásul a darab rímes versben, jambusokban szólal meg. Vajon reneszánsza van-e a verses drámának?*

– Nem, erre még sosem gondoltam. Reneszánsza volna?

– *Nemrég egy másik kortárs angol darabot mutattak be Magyarországon, Peter-Oswald* Versekkel kártyázó szép hölgyek *című drámáját, amely szintén kötött formájú versekben íródott.*

- Ezt a darabot nem ismerem, és egyetlen olyan amerikai darabról sem hallottam, amelyet mostanában írtak volna, és verses lenne. Szóval nem hiszek a verses dráma feltámadásában.

– *Térjünk vissza az angol és amerikai előadásokra.*

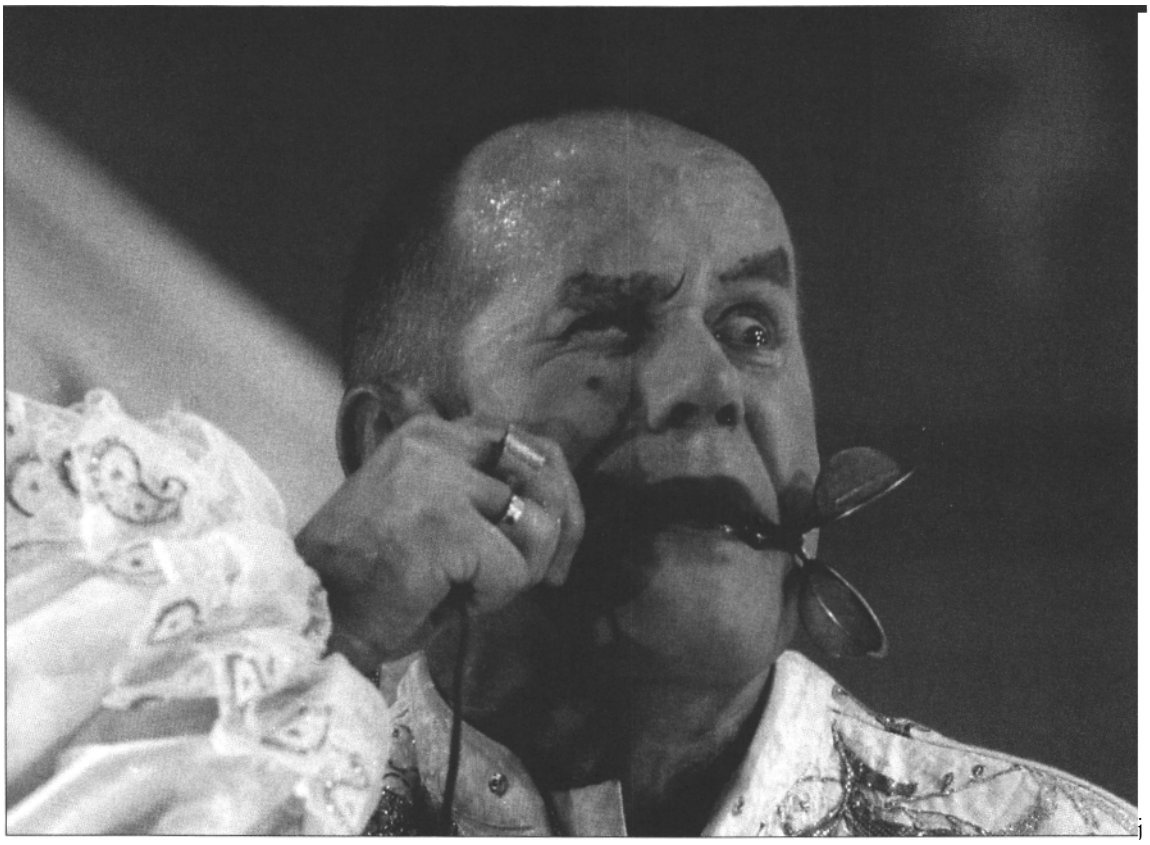
– A nyelv ugyan jobban feküdt a briteknek, de a szöveg humora, érzékenysége inkább amerikai. Az amerikai előadás igazán a kedvemre való volt. Azt a humort láttam a színpadon, amelyet ott értenek csak igazán. Az angolok is remek előadást hoztak létre, az eredmény mégis más. Bárhonnan nézem is, ez egy amerikai dráma. A fülem az amerikai beszédet jobban szerette. Londonban biztosan másképp gondolták, ezért is adták neki a legnagyobb színházi díjat.

– *Bodolay Géza magyar fordításában nagyon különböző nyelvi rétegek kapcsolódnak össze: a fentebb stíl és a szleng, az archaikus és a mai. Bizonyára e két szélsőség ütköztetése a humor legfőbb forrása. Eredetileg milyen ennek a nyelvnek az íze?*

– A dráma nyelvének két szélsőségét Valére, a herceg által kegyelt ripacs és Elomire, a herceg társulatának vezetője képviseli. De ez nemcsak a dráma nyelve, hanem maga a tartalma is, elvégre kettejük ütközetéről van szó, s ebből születik a dráma. Ezért *a La bete* című darabot mindketten írják, mindkettejük nyelve reprezentálja. E két nyelvi világ egymásmellettisége nagyon vicces tud lenni.

Vajon az angol és amerikai fogadtatás közötti különbségben nem játszik-e szerepet a darab - mondjuk így - politikai üzenete?

- Amikor az ember ír, nem egy konkrét üzenetet fogalmaz meg, amelyet a hallgatóihoz el akarna juttatni. Ha úgy érezném, hogy valamilyen konkrét üzenetem van, akkor nem darabot írnék, hanem esszét vagy valamilyen *non fiction* műfajt. Írás közben, azaz *fiction* írása közben inkább olyan



Valére: Epres Attila (Walter Péter felvétele)

gondolatokat szeretek kipróbálni, amelyekre nekem sincsenek kész válaszaim. En nem olyan gondolati színházat írok, amelyben kész dolgokat tálalok fel a közönségnek, maga a darab is a tapasztalat része. Bár ebben a darabban tényleg vannak olyan gondolatok, amelyeket kiragadva politikai üzeneteknek is tekinthetnénk, azonban mindig meg kell nézni, hogy melyik szereplő és milyen összefüggésben mondja, amit mond, és ha ezt figyelembe vesszük, akkor ez a politikai üzenet saját magát is cáfolhatja vagy megkérdőjelezheti. En magam egyik szereplőmmel sem azonosulok; nem tekintem magamének sem Elomire esztétikáját, fentebb stiljét, sem pedig Valére őrült szóáradatát - ő egy huszonkét perces monológot mond -, a közönségesség dicséretét. Engem nem a politikai üzenetek érdekelnek; sokkal jobban foglalkoztat egyfajta politikai absztrakció, amely független tértől és időtől. Elomire felelős a társulatért, és saját alkotói szabadságával kíván élni, így azonban konfliktusba kerül a társulat iránti felelősséggel, hiszen meg kellene alkudnia. Szerintem ez a politikum a darabban, és nem az, hogy a színház színvonala, amit a társulatba frissen bekerülő Valére fémjelez, folyamatosan csökken, és már csak a ripacsériát lehet eladni. Nekem nem az amerikai társadalom kritikája járt a fejemben, amikor a darabot írtam, én absztrakciókban gondolkodom. Amikor azonban a darabot színre viszik, óhatatlanul konkretizálódik a politikai üzenete is, és már-már személyeknek szól, hiszen létrejöttét az adott körülmények befolyásolják.

-Aligha találhatnánk két olyan különböző társadalmat és színházi struktúrát, mint a magyar és az amerikai. Az egyiket majdnem teljes mértékben az állam tartja fenn, a másikból pedig az állam mint fenntartó teljesen kivonult. Ráadásul a mi régiónkban az elmúlt ötven évben az állam nemcsak anyagilag tartotta fenn a színházat, de politikai befolyással is volt rá. Es bár a darabnak nincs közvetlen politikai üzenete, mégis aligha lehetett volna alkalmasabb pillanatot találni a bemutatására. Azt akarom mondani, hogy félelmetesen aktuális. Folynak az igazgatói pályázatok, a színház és a hatalom kapcsolatában újabb fejezet nyílt.

- Erről - mármint a magyarországi helyzetről - keveset tudok. Különös, hogy néhány amerikai rendező azt mondta a darabról: ez tökéletesen rá, az ő színházára illik. Aztán az angoloktól ugyanezt hallottam. Azt hiszem, valami olyat sikerült megírnom, ami mélyen gyökerezik a színház természetében, elválaszthatatlan a színház lététől. Nem lep meg, hogy a darab itt is aktuális, és megszólal. Szerintem ez annak köszönhető, hogy absztrakt. Olyan, mint egy Rorschach-teszt. Mindenki belenéz, és amit lát, az pontosan őt tükrözi: egy ország vagy egy város színházának speciális helyzetét, a helyi politikai hatalmasságoktól való függését. Bárki megláthatja benne saját viszonyát a hatalommal, a fenntartóval. Absztrakt fogalmakkal operál, ezért bárkit bárhol megtud érinteni: végül is azt feszegeti, milyen a helyes, kiegyensúlyozott kapcsolat művészet és politika között. Es ezeket a kérdéseket humoros, játékos, élvezetes formában teszi fel. Elomire, aki oly kitartóan ragaszkodik elveihez és a társulathoz, lassan maga is meginog: elveszíti a társulat bizalmát, és elbizonytalanodik abban a tekintetben, hogy melyek a színház alapigazságai. De nem ez dönti el, hogy végül is Elomire hogyan távozik, és a herceg miért Valére-t választja. Ez nyitott szöveg, amely sokféle választ tesz lehetővé. A nyitottsága azt is jelenti, hogy többféle időben és térben lehet érvényes.

- Mint számos moliére-i mű - és gondolom, hogy az ön drámáját gyakran hasonlítják Moliére drámáihoz -, a La bete is *relatív értékeket tár fel: senki sem fekete vagy fehér. Ez különösen hangsúlyos Bodolay Géza rendezésében. Milyennek lát-ja ön ezt az előadást?*

- Azt hiszem, ezen az előadáson nagyon erősen látszik a rendező személyisége. Mondhatnám, rendezői színház. Ez azonban más *La* bête-előadásokra is igaz. Es éppen a darab nyitottsága teszi lehetővé, sőt kívánja meg, hogy erős rendezői színház szülessék. A nyitottság ugyanis azt jelenti, hogy bizonyos dolgokat *el kell* dönteni. Bodolay nagyon kedveli a játékot, a humort, igen fontos neki. Valére játékát én is nagyon élveztem. Mindamellett éles kontrasztba tudja állítani a két főszereplőt. Magyarul ugyan egy szót sem értek, de a rímeket hallom. Eszembe jut, amikor még diák voltam, és lemezen hallgattam a Comédie Francaise Moliére-drámáit. Még nem tudtam franciául, és csak a nyelvet élveztem: a rímeket, a ritmust, a dallamot, a hanglejtést.

– Hogyan próbálta a többi előadás megfogalmazni a XVII. század és a jelen közti „áthallásokat" ?

– Volt olyan előadás - egy kanadai -, amely teljesen feladta a múltra, a XVII. századra való utalást. Egy másik szigorúan moliére-i környezetben játszódott. Azt hiszem, nem is az „idő" kiválasztása a fontos, hanem a rendezői szemlélet, amelynek ez mindössze egy kis töredéke.

– Különösen érdekes az előadás befejezése. Elomire Bodolay Géza értelmezésében olyan figura, aki csak saját magával törődik: miután világgá kürtölte bánatát, sértettségét, úgy megy el, hogy hátra se néz, nem veszi észre a szenvedő Dorine-t. Az előadás a zokogó Dorine-nal végződik.

– Ez Bodolay választása. Szerinte Elomire nem képvisel abszolút értéket, nem ideális művész, hanem egy büszke, sértett ember. Egyedül Dorine érti meg őt, de Elomire már nem figyel rá. Nagyon érdekes értelmezés. Még soha nem láttam ilyen megoldást a drámára.

– Hányféle előadásban látta eddig a darabot?

– Talán hét-nyolcban. Nem szoktam minden bemutatót megnézni. De most meghívtak Magyarországra, és ez valóban különleges alkalom, hiszen most mutatták

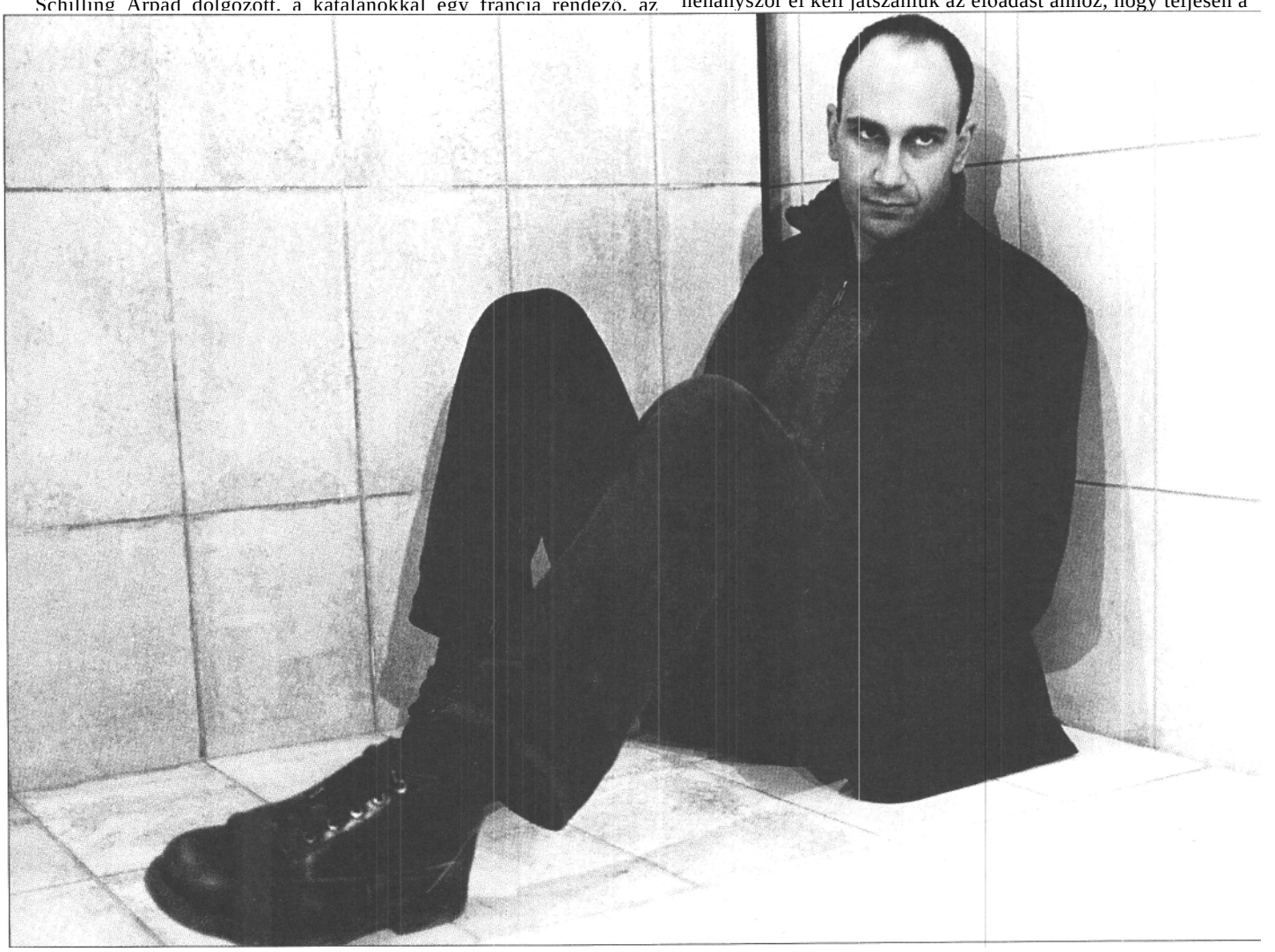
TOMPA ANDREA

BESZÉLGETÉS STEFANO DE LUCÁVAL

„MEGJÖTT A MOZI"

„Ilyen körülmények között nem lehet dolgozni!" - kiabáltad az előbb. Mi visz rá mégis egy európai hírű olasz rendezőt, hogy vizsgaelőadást rendezzen az Odry Színpadon?

- A történet tavaly kezdődött, amikor a strasbourgi úniós fesztivál keretében Platonov-kurzust szerveztek a budapesti, a barcelonai és a strasbourgi színiakadémia hallgatóinak. A strasbourgi gyerekekkel Schilling Árpád dolgozott, a katalánokkal egy francia rendező, az



főnökük, Marton László, és felkért, hogy rendezzem meg az egyik idei vizsgaelőadásukat.

– Az előadás tehát elsősorban a tavalyi kurzuson szerzett tapasztalatokon alapul?

– Pontosan arra voltam kíváncsi, hogy az a módszer, amellyel tavaly *a Platonov* egyes jelenetein dolgoztunk, működik-e, ha formát is kell adnunk a jelenetekből születő egésznek. Amikor egy-egy jeleneten dolgozunk, a jelenet kezdetét mindig „orientálódó fázisnak" hívjuk, és leginkább a színészek egymásra hangolódását jelenti. Ha a rendező és a színészek közös munkájára gondolok, számunkra a tavalyi hat hét jelentette az orientálódó fázist. Az természetesen egészen másfajta munka volt: workshop, az előadás-csinálás felelőssége nélkül. Itt viszont ki volt tűzve egy határidő: a bemutató napja, ameddig el kellett készülnünk. Nyilvánvaló, hogy az a fajta hatalmas szabadság, amely a tavalyi munkát jellemezte, elveszett. Mégis nagyon igyekeztünk, hogy a „rákészülés", a közös munka időszaka legalább olyan fontos maradjon, mint maga az előadás. A, formával való megküzdés sok nehézséget okozott mindnyájunknak. Ez a forma ráadásul teljesen új volt a gyerekek számára, és valószínűleg jó néhányszor el kell játszaniuk az előadást ahhoz, hogy teljesen a sajátjukká válhasson. Tulajdonképpen az, ahol most tartunk, nagyon jó kiindulási pont lehetne egy következő munkához.

– A két munkában két egymástól nagyon különböző szövegen dolgoztatok. Azt mondod, a módszer ugyanaz maradt, de gondolom, mégiscsak másképp közelítesz Csehovhoz, mint egy görög tragédiához.

– Én a commedia dell' artén nőttem fel, a mozgáson, a gesztusokon, a stilizáción alapuló, játékos színházon. Az orosz iskolát onnan ismerem, hogy évekkel ezelőtt találkoztam Vasziljevvel, és

azóta is volt alkalmam megismerni jó néhány kelet-európai színházi kultúrát: a magyart, a románt, és Dogyinnál Szentpéterváron újra az oroszt. Viszont a Sztanyiszlavszkij-módszer, a realista-naturalisa színjátszás Olaszországban szinte teljesen ismeretlen, semmiféle hagyománya sincs. *Az Alkésztisz* pont azért tetszett, mert úgy éreztem, hogy a két kultúra kétfajta színházi nyelvének kell majd az előadásban keverednie. *Az* Alkésztiszben fontos a színpadi hitelesség és hihetőség, a szereplők igazsága, a viszonyrendszerük, a kapcsolataik, a cselekvéseik - de ez egyáltalán nem zárja ki a stilizálás lehetőségét. Csakhogy egyrészt a stilizált játékmód nagyon nehéz volt a gyerekeknek, másrészt nem tudtak elszakadni a pszichologizáló olvasattól. Úgy érezték, hogy Admétosz, aki a felesége, Alkésztisz halála után befogad a házába egy nőt, gyenge, rossz ember, mert megszegi az Alkésztisznek tett esküjét. Az, hogy a mítosz történéseit erkölcsi szempontból próbáljuk megítélni, a keresztény és polgári kultúra „öröksége". Es feltétlenül meg kell szabadulnunk tőle ahhoz, hogy a mítoszhoz a „neki kijáró" mitikus olvasatban tudjunk közelíteni. Hiszen a mítoszt úgy kell olvasnunk, mint ahogy a mesét hallgatja a kisgyerek. Eszébe sem jut megkérdezni, hogy *a Piroska és a* farkasban Piroska vajon miért tér le az általa oly jól ismert erdei ösvényről. Nincs értelme a kérdésnek, hiszen Piroskának muszáj letérnie. Ez megkérdőjelezhetetlen tény. Ugyanigy a mítoszban is: Admétosznak be kell fogadnia a lefátyolozott nőt, és kész. Hűtlen, mert hűtlennek kell lennie. Nincs más választása. Viszont úgy tűnik, mintha mégis az ő választása lenne. Pontosan ez a tragédia paradoxona.

– Ezek szerint egy görög tragédiát nem lehet pszichologizálva játszani?

- Szerintem az nagyon leegyszerűsíti a dolgot, és ha így játsszuk, pont a lényeg vész el belőle. A mítoszból nem érdemes polgári drámát csinálni. Érdekes viszont, hogy egy Ibsen-drámához kifejezetten illik a mitologikus olvasat. Hiszen Ibsen alakjai tulajdonképpen ugyanolyan archetípus-figurák, mint a mítoszok szereplői. A bennünk lakó erők megtestesítői. Mint Alkésztisz, az anya, aki egyszerre hordozza és adja az életet és a halált, amikor a saját halálával megmenti Admétoszt. Igaz az is, hogy a mitikus olvasat megtalálásához elengedhetetlen közbülső állomás a pszichologizáló olvasat. Amit aztán szép lassan majd el lehet és el is kell hagyni. Mégis fontos, mert nélküle a színész nagyon nehezen tudja értelmezni a szerepét, nagyon nehezen tud rátalálni az útjára.

- A kész előadást viszont a commedia dell'arte típusú színjátszás jellemzi?

– Csak részben igen. Semmiképpen sem szabad elfelejtenünk, hogy a commedia dell'artéból hiányzik a szellemi elem. Profán színház, amely kizárólag „földi" dolgokkal foglalkozik. A szexszel, a pénzzel, sőt, itt még a halál is teljesen „materiális", nincs benne semmi szellemi.

- Sokszor mondtad „instrukcióként" a színészeknek, hogy a játék örömméért is játsszanak, és élvezzék azt, amit csinálnak.

– A játékoskedv, amely a commedia dell' artén nevelkedett olasz színészek legfőbb vonása, mintha hiányozna ezekből a gyerekekből. Annak az öröme, hogy felmennek a színpadra, és elmesélnek egy történetet. „Egyszer volt, hol nem volt egy öregember." Huszonéves gyönyörű lány, és öregembert játszik. Élvezniük kellene ezt a játékot. Hogy kívülről nézhetik a szerepüket.

- A „kívülről nézés", a színházi konvenciókkal való játék az oka annak is, hogy az összes *szerepet - így a férfiszerepeket is - három lány játssza?*

– Egyrészt fontos ez is, a hangsúlyozott eltávolodás a realista játékmódtól. A hagyományos férfi-női szerepfelosztás a realista-naturalista színház konvenciói közé tartozik. En viszont úgy éreztem, hogy a létezés mitikus voltából csak a nők tudnak megérezni és megéreztetni valamit. Ez maga az Alkésztisz-történet: hogy a Nő rejtélye. Es biztos voltam benne, hogy nőknek kell elmesélniük.

– A látvány szempontjából mit jelent a mitikus olvasat?

– Nyitott, többértelmű, gazdag színpadi metaforákat kell keresnünk.

– Csakhogy a közönség óhatatlanul is igyekszik mindent lefordítani, pontosan megérteni, amit a színpadon lát...

– Ez egy ezredvégi betegség... Darabokra szedni mindent, ami egységet képez. Kényszeresen szétválasztani a jelölőt a jelentéstől. Pedig a két dolog elválaszthatatlan egymástól. Ahogy az ellentétpárok is: az élet a haláltól, a szeretet a gyűlölettől. Csak hagynunk kell, hogy a szimbólumok hassanak ránk, változást idézzenek elő bennünk.

- Ilyen szimbólum a vágóhíd-díszlet is?

- Persze. Amikor elkezdek gondolkozni egy előadásról, először mindig a teret találom ki. Magam elé képzelem azt a világot, amelyben a történet lejátszódhat. Az antik tragédiajátszásban három ajtót használtak. Nálunk is három ajtó van: az egyik a vágóhíd nehéz és szűk vasajtaja - az élet, a halál ajtaja. Középen van egy lefolyó, ennek a fedele szintén egy ajtó, a harmadik pedig az első tükörképe, a nézőtér hátuljából induló folyosó. Ez a három bejárat lett a terünk alapja. A vágóhíd pedig a világegyetem szimbóluma. Olyan hely, ahol az élet csak másvalaki halála árán lehetséges. Ölünk, hogy élhessünk. Levágjuk az állatokat, hogy legyen mit ennünk. A bárány is áldozat, Alkésztisz is áldozat. A vágóhíd a halál helye, ahova a közönséges embereknek nincs bejárásuk. A halál el van rejtve a szemünk elől - nem véletlenül tabutéma a mai társadalomban. Megszűnt a halállal való közvetlen kapcsolatunk. Eltűnt a halállal való szembesülés kényszere. A régi görögök számára a létezés lényegét viszont pontosan ez a paradoxon jelentette. Hogy élünk, de közben tudjuk, hogy meg kell halnunk. Vagyis a létezés: egyszerre komédia és tragédia. *Az Alkésztisz* az ellentmondások drámája. Boldog végű tragédia. Hivatalosan szatírjáték, hiszen a tragédiaverseny negyedik darabjaként adták elő. Pontosan a sokfélesége érdekelt, és az, ahogy az ellentétes dolgok folyamatosan egymásba játszanak benne.

– Amikor darabot választasz, ennyire fontos a szöveg „nyitottsága" ?

– A nem nyitott szövegek, amelyeknek csak egyféle olvasatuk van, nem érdekesek. Azokat érzem élő szövegeknek, amelyek folyamatosan arra kényszerítenek bennünket, hogy kérdezzünk. Az is fontos, hogy ezekre a kérdésekre ne tudjunk egyértelmű válaszokat adni. Es ehhez nincs szükség feltétlenül dramaturgiai mesterművekre. Például *a Pinokkió* is ilyen szöveg.

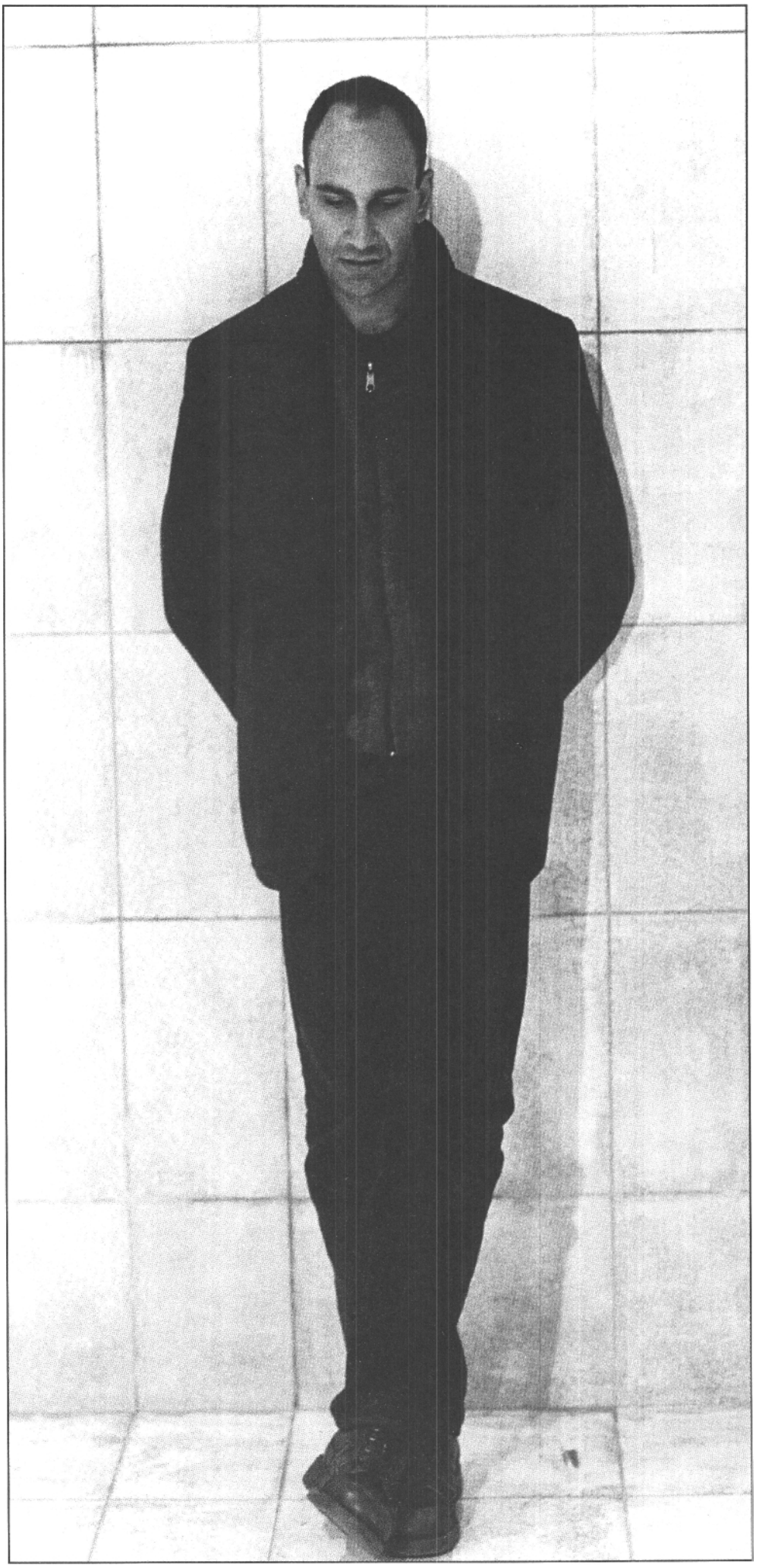
- Persze, hiszen mese.

– Es ugyanúgy ott van benne a mitikus elem: a próbák, amelyeket a hősnek ki kell állnia, az újjászületés misztériuma, az átalakulás, a halál - az egész egy beavatástörténet. Érdekes, hogy a mesével és a mítosszal való különös kapcsolatom nagyon régóta és mind a mai napig központi szerepet játszik a pályámon. Ezekkel a történetekkel tudom a leginkább elmondani azt, ami az emberi lét dolgai közül a legjobban érdekel. A mítoszok istenségei, a mesék titkos hatalmai bennünk élnek, dolgoznak, formálnak bennünket. Es csak a mesék és a mítoszok segíthetnek abban, hogy ezeket a titkos erőket megértsük. Bár ugyanezt a mitikus szemléletet találjuk *a Lear királyban, a* Hamletben *és* a XIX. századi tragédiákban is.

A meséhez és mítoszhoz való kötődés a gyerekkoromból maradt bennem. Tulajdonképpen az egész színházcsinálás olyan a számomra, mint a gyerekkor meghosszabbítása. Hiszen amióta csak az eszemet tudom, mindig színházat csináltam. Egészen kicsi gyerekkorom óta. Bűvészmutatványokat adtam elő a szüleim szórakoztatására, és a kis húgom volt a segédem. Vagy azt játszottuk, hogy akrobaták vagyunk, és az ágyon csináltunk mindenféle cirkuszi mutatványokat. Persze hatalmas színlapokat, plakátokat is rajzoltam az előadásokhoz, amelyeket aztán kiragasztottam a lakás összes sarkába. Mindig is szerettem történeteket mesélni. Mások történeteit is. Például a filmeket, különböző tárgyakkal illusztrálva. Emlékszem, hogy a gimnáziumban mennyire vonzott a bohóc figurája. Valószínűleg azonosultam a szereppel. Aztán a bari egyetemen jogot tanultam a családi hagyomány folytatása miatt, a nagyapám ugyanis neves közjegyző volt Nápolyban, és a család nagyon ellenezte, hogy színházzal foglalkozzam. Emlékszem, a nagymamám azt mondta: „Stefano, tönkreteszed magad egy életre." De nem adtam fel: jártam szépen az egyetemre, és közben egy amatőr színjátszócsoportba is. Ezzel a csapattal aztán bejártuk Dél-Olaszország isten háta mögötti falvait, ahol azt sem tudták, hogy egyáltalán létezik az a dolog, amit úgy hívunk, színház. „Megjött a mozi! Megjött a mozi!" - kiabálták. Tényleg ugyanazt jelentette számukra a kettő. Kiálltunk a térre, és mint a filmekből ismert vándorszínészek, játszottunk. Abból pedig, amit kerestem, az egyetemi tandíjamat fizettem.

– De hogyan került egy délolasz joghallgató a milánói Piccolo Teatróba?

– Egyszer csak megtudtam, hogy Strehler színészképző iskolát indít a Piccolóban. Ez tíz-tizenkét évvel ezelőtt lehetett. Több ezren jelentkeztünk - szerte Olaszországból és az egész világból. Fogtam a bőröndömet, és útnak indultam, körülbelül úgy, mint a szegény déliek, akik a 60-as években elindultak a gazdag északra szerencsét próbálni. Vonatra szálltam, hogy felfedezzem a nagy Milánót, és megnézzem, milyen is az igazi színház. A háromfordulós felvételi



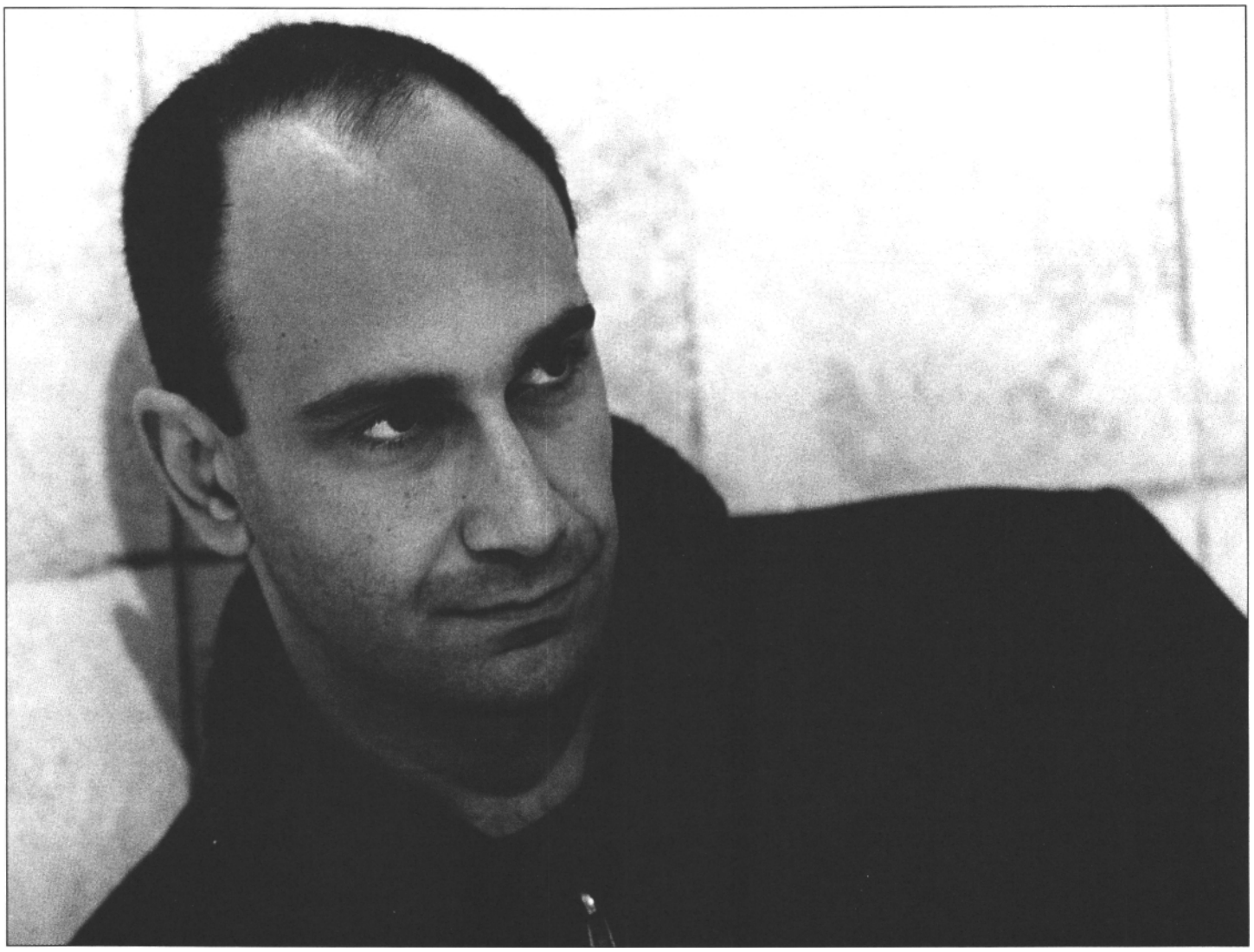
majdnem egy évig tartott. Szavalás, éneklés, tánc, pantomim... A Strehlerrel való találkozás csodálatos volt. Nagyon jól sikerült az első forduló, tetszett neki ez a magas, fekete, hosszú göndör hajú, déli fiú. Aztán jött az utolsó forduló a Teatro Studióban, abban a hatalmas, üres, sötét térben, ahol csak egyetlen reflektor világított fentről - mintha az égből jött volna. Claudius monológját kellett elmondanom *a* Hamletből. Strehler biztos volt benne, hogy felvesz, így aztán a végére hagyott. Csakhogy a vizsga nyolc órán keresztül tartott. Strehler órákig kínzott egy-egy jelöltet. Nem tudtuk a sorrendet, és minden hívásnál azt hittem, én jövök... Semmi erőm nem volt már, amikor végre rám került a sor. Sikerült a lehető legrosszabbul elmondanom Claudius monológját. „Akkor nézzünk egy kis pantomimet" - mondta Strehler. Az jól ment. Szerettem és tudtam is a testemmel mesélni... Strehler majdnem leesett a székről a nevetéstől. Es egyszer csak elkezdett húzni egy képzeletbeli kötelet. Meg-értettem, hogy meg kell fognom a kötél másik végét, húznom, ahogy csak tudom - és közben elmondanom Claudius monológját. Fölvett. Új élet kezdődött a számomra. Tíz évig maradtam Milánóban, és végig a Piccolóban dolgoztam. Az iskola három évig tartott, de ez alatt a három év alatt nem indultak új osztályok, csak velünk foglalkoztak.

- Kik tanítottak benneteket?

Strehler és a Piccolo néhány nagy színésze - színészmesterséget, éneket, táncot, pantomimet, akrobatikát, commedia dell' artét. A nagy vizsgaelőadásunk a *Két úr szolgája* volt, a Piccolo negyven éve játszott legendás előadásának egyik felújítása, amellyel aztán végigjártuk Európát. A nagy hasú Dottorét és a nápolyi dialektusban beszélő szolgát játszottam.

Hogyan lettél színészből rendező?

Valahogy mindig is csúsztam lefelé a színpadról, kívülről akartam látni azt, ami odafenn történik. És ettől a kényszertől nem is tudtam megszabadulni. De a Piccolo iskolájában nem volt rendezőképzés. Mindent, amit a rendezésről tudok, Strehlertől tanultam. Az első években színészként dolgoztam vele, aztán egyszer csak úgy éreztem, elég - otthagytam a Piccolót, és megalapítottam a saját kis társulatomat. Így kezdődött a rendezői pályafutásom. Spanyolul játszottunk utcákon és tereken, Dél-Spanyolországban. Felpakoltunk mindent egy teher-autóra, és meg sem álltunk a spanyol hegyi falvakig. Igazi vásári előadást csináltunk, gólyalábakkal, maszkokkal, dobokkal és más hangszerekkel. Abból éltünk, amit a falvak lakóitól kaptunk. Csináltam még néhány előadást ezzel a társulattal, aztán minden megváltozott, a csapat szétoszlott, én pedig úgy éreztem, hogy itt az ideje komolyan foglalkoznom a rendezéssel. Tanulnom kell. Visszamentem Strehlerhez, aki nagyon jókat hallott az előadásaimról. „Mester, szeretnék az asszisztense lenni" - mondtam neki -- nem tudom, elmondhatom-e, hogy hol? - a vécében. Még a régi Piccolóban. Maga



A portrékat Schiller Kata készítette

mellé vett. Persze végigjártam a hierarchia összes lépcsőfokát: önkéntes asszisztens, rendezőasszisztens, segédrendező, rendező... Sok-sok előadásban voltam Strehler asszisztense: A *szecsuáni jólélekben, A nagy* varázslatban, *a Két úr* szolgájában, *A fösvényben,* a boszniai *Kurázsi* mamában (amit aztán pénzhiány és egyéb problémák miatt félbe kellett hagynia)... Közben persze mentek a Piccolóban a saját rendezéseim is; megcsináltam például *a Pinokkiót,* amely hatalmas közönségsiker lett.

- Mi a legfontosabb, amit Strehlertől tanultál?

– Az a látásmód, amellyel egységben tudta látni és össze tudta hangolni az előadás összes elemét: a fényt, a zenét, a teret, a színészeket... Erre egészen elképesztő képessége volt.

– A színészekkel is úgy dolgozol, ahogy ő dolgozott?

– Nem. Nem mondhatnám. Persze azt, hogy hogyan kell kommunikálni a színészekkel, tőle tanultam, de ő utánozhatatlan egyéniség volt. Mindig beavatkozott - szinte erőszakosan - a színészek munkájába. Egy kétszereplős jelenetben olyan volt, mint egy harmadik szereplő a színpadon. Es mindig beszélt. Együtt játszott a színészekkel. Nem lehetett összpróbát, sőt, gyakran főpróbát sem tartani anélkül, hogy néhányszor fel ne rohant volna a színpadra. Instrukciót adott, kiabált. Jelen volt minden pillanatban. Nekem mint rendezőnek viszont pont a színész munkája az, ami igazán érdekes. Az, hogy hogyan jön rá a különböző megoldásokra, hogyan megy végig a saját maga által megtalált úton.

– Teljes a színész szabadsága?

– Amikor elkezdek egy előadást, már eléggé erős elképzelésem van róla. Sokkal erősebb annál, mint amennyit a színészeknek elárulok belőle. Nem akarom, hogy úgy érezzék, meg van kötve a kezük és korlátozva a szabadságuk. Bár a színész gyakran pontosan azt szeretné, ha a rendező egy az egyben megmondaná neki, hogy milyen az a szereplő, akit játszania kell. Gonosz, gyáva, bátor, erős... Olyan is van, hogy a színész a próbafolyamat valamelyik pontján összezavarodik, és ilyen - egyetlen irányt kijelölő - segítséget kér. En ezt következetesen és kategorikusan visszautasítom. Nekik is el kell gondolkodniuk az ellentmondásokon, a megválaszolhatatlan kérdéseken. Rá kell jönniük, hogy időleges válaszokat, „munkaválaszokat" adhatunk ugyan, de csak akkor jöhetünk rá valami igazira, ha semmilyen választ nem tekintünk véglegesnek. Viszont a játékkal eljuthatunk a megértéshez. Es az, hogy jó-e, működik-e az, amit én kitaláltam, szintén csak a színészekkel való közös munkából derül ki. Állandóan megkérdőjeleződik, változtik, módosul az elképzelésem. Arra törekszem, hogy ha az egyik próbán adok valamilyen utasítást, és a következőn ennek homlokegyenest az ellenkezőjét mondom, a színész ezt ne az addigi munka megtagadásaként, hanem a megismerési folyamat részeként élje meg. Hiszen az „egész" megismeréshez erre is szükség van. Sok rétegnek kell egymásra rakódnia addig, amíg eljutunk a teljesség érzetéhez. Ha ez nincs így, nagyon leegyszerűsítjük a dolgokat, és biztos, hogy nem fog születni semmi érdekes.

– Belemennek a színészek a játékba?

– Kénytelenek belemenni.

– Ha most visszamész Olaszországba, a Piccolóban rendezel majd?

- Nem. Strehler halála után Luca Ronconi került a Piccolo élére, aki Rómából magával hozta a saját embereit. En már nem dolgozom a Piccolóban. Nincs saját társulatom, úgyhogy egy-egy munkára kérnek majd fel - gondolom - azok a színházak, ahol már eddig is dolgoztam. Egyelőre jobb nem gondolni a jövőre.

TÖRÖK TAMARA

BOZÓKY ISTVÁN SZÜLETÉSNAPJÁRA

NYOLCVAN ÉV

Szép kort ért meg, mondják arra, aki a nyolcvanadik születésnapját megülheti. Miként 2001. január 30-án Bozóky István. Ám hogy egy életkor szép-e vagy sem, az - sok más tényezővel együtt - a hivatással együtt vállalt és teljesített feladatokon mérhető. Bozókyt a múlt század negyvenes éveitől mindenkor a magyar színházművészet bátor és előremozdító „vállalójának" és maradandó hatású teljesítőjének ismerte el kora. Megilleti a köszönet és a főhajtás.

Hatvan évvel ezelőtt, 1941-ben végezte el az Országos Színészegyesületi Színészképző Iskolát, jeles tanárok, mesterek és tanítványok fölkészítő műhelyét. Húszévesen, szinte egy időben indult útnak az első színházával, amelynek programját olyan színházalkotó személyiség jelölte ki, mint Pünkösti Andor. Rövid idő adatott meg az akkori Madách Színháznak és Pünköstinek. Elmúlásuk egybeesett a nemzet tragédiájával. Amíg tehették, a színpadról elhangzó, magas irodalmi színvonalú szó erejével, a rendezői és színészi megjelenítés eszköztárával próbáltak meg szembeszállni az eluralkodó „ordas eszmékkel". A '44-es német megszállás azonban véget vetett a színház tisztességének, deszkáit birtokba vette, ha viszonylag rövid időre is, a fasiszta uszítás.

Pünkösti tudásából és szellemből azonban volt mit merítenie az ifjú színész Bozókynak. Ha csak annyit említek meg, hogy játszhatott Felkai Ferenc *Néró* című drámájában, amely a zsarnoki uralom leleplezéséről szólt, a címszereplő Greguss Zoltán oldalán, Pünkösti rendezői irányításával a nagy nevekből álló társulatban, már érzékeltettem, hogy ott járta ki nemcsak a színész, hanem a leendő rendező, igazgató és színházalapító Bozóky István is művészéletének igazi egyetemét.

A jó kiállású fiatal színészt kezdetben sem az amorózó szerepkörre szánta a sors és a színházvezetés. A Nemzetiben, majd az Ifjúsági Színházban mint drámai hősre figyeltek föl rá, s hamarosan ráaggatták az intrikus jellemszínész címkéjét. Pedig a szerepek színes és széles skálájához mért tehetséggel és adottságokkal rendelkezett akkor is. Volt benne az ifjú titánoknak az „oroszlánt is" magukhoz ragadni akaró becsvágyából és lendületéből, ám ez az ambíciója soha nem került szembe a gondolkodásra, az elmélyült, elemzésre irányuló törekvéssel. Ez csábította és sodorta a rendezés felé, de színészi ambícióit egyetlen percre sem adta volna át a rendezőinek. Mind a két helyet a magáénak igényelte. S e szintézisbe beletartozott a színházvezetői önmegvalósítás álma is, ami persze a gyakorlatban leginkább szolgálat és megsokszorozódott felelősség.

Es Bozóky kiválasztott lett, teret kapott, nem is akárhol. Huszonkilenc évesen a Miskolci Nemzeti Színház igazgató-főrendezőjének nevezték ki. Az ötvenes években s kiváltképp 1950-54 között nem volt könnyű igazgatónak lenni Magyarországon. A pártállam kultúrpolitikája nem mindenben bizonyult készséges partnernek a színházvezetői elképzelésekhez - de hát ez közismert. Az ideológia kedvenc darabjait Miskolcon is műsorra kellett tűzni, de főként a klasszikusok színpadra vitelében Bozóky nem engedett a minőségi követelményekből. Fél évszázada immár, hogy érett tudással és szellemesen megrendezte Beaumarchais *Figaro házassága* című darabját, melynek hozzájárult, hogy Figaro szerepét magára osztotta. Társrendezővel ugyan, de a saját koncepciója alapján állította színre a *Hamletet*, melyben szintén ő játszotta a főszerepet. E két kiragadott példában minden benne foglaltatik, amivel Bozóky sokoldalú színházi személyisége jellemezhető: igazgatás, rendezés, nagy alakítás. De játszotta Biberachot is és Henry Higgins professzort; rendezte *a Havasi kürtöt* meg *a Csárdáskirálynőt*. Ilyen sokoldalúságra és nagyvonalúságra csak vidéki színházban tehet szert az ember, s ő ezt a lehetőséget bőségesen meghálálta: a vidéki színházkultúra föl-

***Szabó Tünde (Eliza) ás Bozóky** István **(Higgins) a Pygmalion 1982-es, nyíregyházi előadásában (Keleti Éva** felvétele)*

lendítésével - amit főnökei, pályatársai, kritikusai, közönsége és ma már a magyar színháztörténet is elismernek.

Azután, vagy huszonöt évvel később, már a hatvanadik éve felé roppant nehéz feladat megoldására vállalkozott - igaz, számára ez elsősorban gyönyörű lehetőség lehetett. A megyei hatóságok a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház önállósítását határozták el. Az alapítással Bozóky Istvánt bízták meg. Ekkor mutatkozhatott meg társulatépítő képessége; ráadásul ismét színházat igazgathatott, szinte kedvére rendezhetett és játszhatott. Figyelt rá az egész város, s nem kevésbé az egész színházi közvélemény: mit sikerül kihozni a nem éppen problémamentes helyzetből. *Csongor és* Tünde-rendezéssel indult, s a színház szellemi és anyagi építésébe a maga felhalmozott szakmai és emberi tapasztalataiból beleadott apait-anyait. És amit létrehozott, ott messze, a távoli „Keleten", az ismét az ország vidéki színjátszásának javára vált. Ebben a „kis Kánaánban" ugyanúgy négy gondokkal és bajokkal teli évet töltött, mint annak idején Miskolcon.

Miskolc és Nyíregyháza között több vidéki színházban is megfordult, dolgozott Pesten is, a Petőfi Színházban és az Irodalmi Színpadon. Leltárt készíteni színpadi s mellesleg film- és televíziós szerepléseiről, közreműködéseiről inkább a lexikon, mintsem a születésnapi köszöntő dolga. Bozóky karakteres figurája része az elmúlt hatvan év színháztörténetének. A sztárságig soha nem vitte; a napi, időszaki és szakmai sajtónak sohasem volt az üdvöskéje. Hetvenéves kora küszöbén méltatták az érdemes művész címre. De talán ennél is nagyobb kitüntetés a számára, hogy 1996-ban a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház örökös tagjává választották. Mindazonáltal az ordói nem tesznek ki hosszú listát.

Sokan vagyunk, akikben él néhány emlékkép Bozóky pályafutásáról. Miskolci alakításain kívül egy olyan múlhatatlan élményt hordok magamban, amely számomra a leginkább kifejezi Bozóky művészetének lényegét. Miskolc után alig két évadra a Madách Színház egyik főrendezője lett, nyilván már bizonyított képességei jogán. Az ő rendezésében mutatták be 1956 márciusában *az Éjjeli menedékhelyet A* nyomor és elesettség színpadán óriások keltek szárnyra: Kiss Manyi, Dajka, Tolnay, Tímár, Greguss, Kőmíves, Darvas, Soós Imre, Pécsi... Gondolatiságában, az emberség erejében ilyen egységes és erős előadást azóta is keveset láttam. Bozóky hitvalló bemutatkozása volt ez a lélektől lélekig hatoló, megrázó üzenet.

A nagy alkotások akkor sem öregszenek, ha már kikerültek a színpad fényköréből. Alkotóikra is úgy tekintünk, mint akik nem öregszenek, hiszen létüket nem csak fizikai valójuk hordozza. Ez a tudat éltesse Bozóky Istvánt.

SAS GYÖRGY

HALÁSZ PÉTER

Évek Kari Györgyivel

Hat éve dolgozom Kari Györgyivel. Még nem olvastam két mondatnál hosszabb elemzést munkájáról. (Lehet, hogy elkerülte figyelmemet?)

Magad, uram, ha szolgád nincs. Remélem, barátságunk és közös munkánk nem sínyli meg ezt az írást. Lévi-Strauss írja a *Szomorú* trópusokban: ha egy primitív törzs-ről fotó készül, többé nem az a törzs, amelyiket lefotóztak. Nem szándékom a károkozás. Persze ennél sokkal hétköznapibb a helyzet. Mert mi erről már beszélgettünk Kari Györgyivel.

1992-ben Tallinnban találkoztunk először. Október, Olympia Szálló, késő este. Jeles András *a Senki földje* című filmjét forgatta. Mint egy színész-felkiáltójel, úgy érkezett az Olympia Szállóba este tízkor. Leopárdnadrágot viselt és napszemüveget. Tíz gyerek, Gerlóczi Sári és Balla Margit társaságában jött fel a szálló lépcsőjén. (Gerlóczi Sárit 1972 óta ismertem. Férje távolította el a lányom manduláját és egyéb történetek. Kis ország.) Sári súgott: ezt a nőt figyeld meg... Igazán jellemző rá ez a mondat.

Kari Györgyi filmbeli szerepe: feleség, anya. A forgatási menetrend szerint másnap vagy harmadnap deportálják a férjét.

Másnap vagy harmadnap Györgyi hátborzongató rikoltásai felverték az óváros és a film csendjét. A második világháborús rekvizitum teherautó valódi lett, a jelmezek valódiak lettek. Es a katonák, akik a férjét bezsuppolták, egyre durvábban viselkedtek. Szerepük feléledt, a védekezés a rikácsolás ellen megkeményítette mozdulataikat. Mágikus pillanat volt. Ellenőrizetlen mágia, sötét mágia. (Kíváncsi lennék, hogy az a kislány, aki mellette állt, hányszor riadt fel álmából ezután. Kíváncsi vagyok, hogy emlékszik erre a jelenetre Györgyi.)

Aztán elmentünk Serter Judittal, Forgách Péterrel és Györgyivel egy tallinni kocsma szaunájába. Szeparé. Vodka, forróság, hideg vizes kád. Ott ültünk meztelenül, és a hideg víz nagyon jól állt Györgyin. Másnap fenyőligetben sétáltunk. Egy közös ismerősről beszéltünk. Balázs Piri Tamás pszichiá-terről. Én terapeuta voltam nála, ő páciens.

Így nyílt ki a könyv.

Sok mindent megtudtam az életéről, a kaposvári évekről. Igen, most részleteket vár az olvasó. Talán egyszer majd Györgyi elmeséli. Nem érdektelen. Nehéz élete volt, nehéz a pályafutása (vesszőfutás), kemény csatát vívott démonaival. Ma már ismeri őket, egyenként és személyesen, talán nevet is adott nekik, úgymint Éhségfélelem, Alkohol, Elhízás, úgymint Elveszni az éjszakában, úgymint Hiábavalóság, Tehetség, Tehetetlenség, Szerelmi fájdalom, Vágyódás, úgymint Tisztátalanság, Szétroncsolt kémiai egyensúly.

„Szeretnék veled dolgozni, de akkor viszont nem láthatom az előadásaidat" (Kari Györgyi, 1994, Budapest).

Ot évig csak nézőm volt. Ez nem kis teljesítmény. Szerintem mindent látott tőlem. Mondjuk, harminc bemutatót.

„Ugye, egyszer én is..." „Igen, egyszer te is..." Es ez komoly ígéret volt. Az első adandó alkalommal meghívtam.

Sanyi Pilóta. 1995. Merlin Színház.

A próbaterem sarkában húzódott meg. Igyekezett akkor is, később is úgy elhelyezkedni, mintha ott se lenne, külön mindenkitől. Nyugodtan várt, és amikor rákerült a sor, csodálkozva kérdezte: én?

De most nem rajta volt a sor. Szóval ott ült a sarokban. Egy táncos jelenetet próbáltunk. Valahol Egyiptomban, egy kihalt piac-téren fekete ruhás nő táncol. A város nyomorékjai, nyomorultjai körülveszik. Életük egyetlen igazi öröme, hogy ez a nő ünnepnapokon nekik tácol, akiknek sohasem jutott asszony.

Sehogy sem jött össze a jelenet, a táncosnő diszkózott, a körben álló fiatal színészek nyomorékokat utánoztak. Györgyi ekkor felállt, és mesélt (lehet, hogy nem állt fel), hogy egyszer egy táncklubban, ahova feketék járnak, eltöltött egy éjszakát. Táncolt, és a feketék körbetácolták, és egyre hevesebben, „...jaj, de kínos, mindenki engem...", aztán még hevesebben. A körbetácoló feketék hímvesszőjükkel szinte böködték, ostorozták. „Olyan forróság vett körül, hogy ki kellett nyitni az ablakot." Itt abbahagyta a mesélést, kinyitotta az ablakot, és meglegyezte magát. Csend. Világos - mondta Peter Berg, alias Breznyik Péter -, és meg is tudnád mutatni, hogy nézett ki az a tánc, ami ennyire felpiszkálta a feketéket? Kemény kihívás, hiszen könnyű beszélni, anekdotázni. „Nem képzeled, hogy én itt mindenki szeme láttára táncolni fogok... délelőtt... jaj..." Berg, a színész tovább erősködött: mutasd meg. Beindult a zene. Zavar. Döntés. Becsukta az ablakot. Györgyi ott állt a fiatal színészek gyűrűjében, és

elkezdett pörögni. Pörgött a csípője. És megtámadta táncával a legközelebb állót. A farát kínálta fel neki, és hirtelen elhúzódott, egy másikhoz hozzáért a melle, vagy csak majdnem, és körbe, körbe. A színészek egyre közelebb húzódtak, „érints meg engem is", vagy ki tudja, mi járt az eszükben. Táncoltak. Nyomultak. Vége.

Sajnos toronymagasan az előadás szereplői fölé emelkedett. Szerepe, Rachel (szerep, nem főszerep), a szerelmes nő, az anya, a megcsalt, a megöregedett... Amikor férje hajótöréséről beszélt, szinte összecsaptak a hullámok a nézők feje fölött - annyira vágyott a férje után. Néhányan felemelték a lábukat, felhúzták szoknyájukat, nehogy vizes legyen... Megható volt és frivol.

Nem hiszem, hogy ép elméjű rendező belekezdett volna ebbe a vállalkozásba. A szereplőgárda hibrid módon állt össze: a Merlin színiiskolásai négy éven keresztül csak Lázár Katival és Jordán Tamással dolgoztak. Peter Berg, alias Breznyik Péter húsz éve nem dolgozott magyar színpadon (és egyéb, a magánéletből fakadó súlyosbító körülmények). Jordán Tamás hatalmas rutinnal, színpadi tudással, millió feladattal a színház és a lét fenntartásához. Lukáts Andor főszereplő lett volna, de betegsége miatt kiesett. (Lehet, hogy az alapszituáció betegítette meg, és bekavart magának egy kis pszichoszomatikust.) Helyette Ternyák Zoltán. Jordán Tamás kérésére - meg kell menteni - későn szállt be a produkcióba, és ittas állapotban.

És mindez nem lett volna végzetes. Káldor Edittel, munkatársammal nagyon keményen dolgoztunk. És a darab erős volt vizuálisan. Csak éppen nem jött össze az együttes. Ehhez legalább még egy év kellett volna. Ha igazán komolyan gondolom, még több.

Tamás elegánsan és meghatóan megoldotta szerepét, és lejátszotta tanítványait, az üvegházi ifjú nyugdíjasokat. Ternyák nem volt képes megtanulni a szövegét. Berg odaadóan, jól játszott. Talán a legtöbben így voltak ezzel. Azt is mondhatnám, hogy sok ügyes alakítás volt az előadásban, például Kupcsok Zoltáné, Gyalog Eszteré, Pásztor Tiboré, Kerekes Fannié. De a színház nem vállalta a rizikót, hogy egy megaprodukció menet közben forrjon ki. Különben is nehéz volt a középiskolásoknak eladni. És ekkor a közönségszervezés már rákattant erre a korosztályra. *A Sanyi Pilóta* ekkor még nem volt kötelező olvasmány, és a középiskolások nem olvasták M. G. P. dicsérő kritikáját sem. *A Sanyi Pilótát az* ötödik előadás után levették a műsorról. (Ha jól emlékszem, ugyanez történt Jeles *Szerbusz, Tolsztoj*!-ával.)

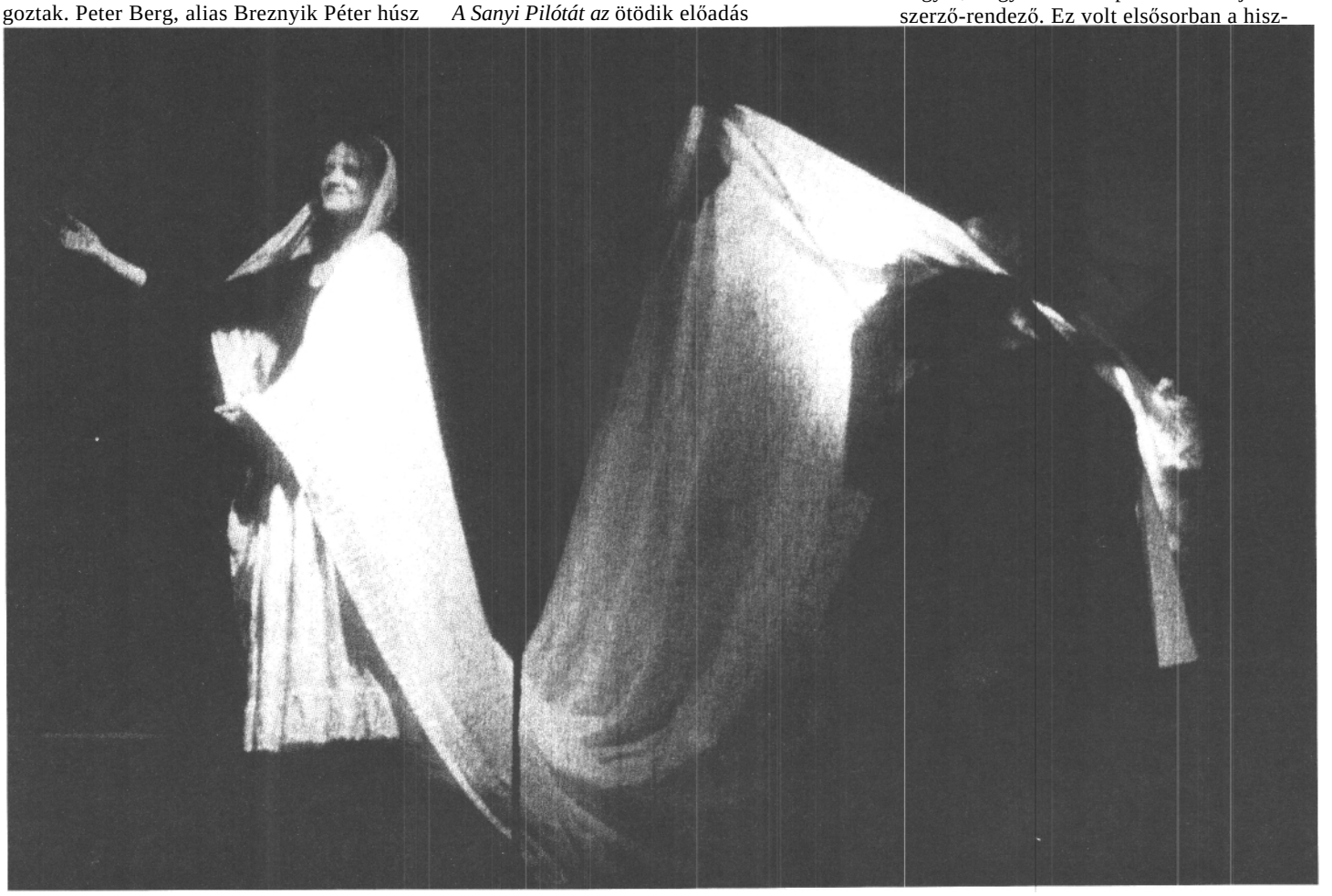
Így sikerült az első közös munkánk. Teljesítményét nem halványította el a vállalkozás képtelensége. Kapcsolatunk nem sínylette meg. Es későbbi sikertelen vállalkozásaink sem tántorítottak el minket attól, hogy újabb és újabb közös munkába kezdjünk. Szociális státusunk majdnem azonos volt. Szabadúszók, kultúrzsoldosok voltunk mind a ketten.

Pillanatragasztó. 1997. Kamra.

Meghívtam a produkcióba őt és Breznyik Pétert. (Korábbi sikerekre emlékezve ebben az időben még engedékenyek voltak velem a Katona József Színházban.) Györgyit ismerték a színházban. Ascherrel dolgozott Kaposváron. *A Mester és* Margaritában Margaritát alakította.

Szerepe Melissa, a holland transzvesztita. Hisztérikus próbaidőszak. Mármint Györgyi hisztériázott, vagyis ezt én így éltem meg, talán a kollégák is, talán a kollégák hatására így éltem meg én is. A hisztéria a ruha és a frizura körül folyt. Nem fogadta el a színház által kijelölt jelmeztervező ajánlatát. Nem fogadta el a színház által kirendelt fodrászt, sminkest. Benedek Marival közösen tervezték meg a ruhát; a hajviseletet nem tudom, kivel... Számomra ez kissé idegesítő volt, nem nagyon érdekel a dekoráció. Csakhogy ez Györgyinek fontos volt, és nem hagyta, hogy ezt a terepet is én uraljam mint szerző-rendező. Ez volt elsősorban a hisztéria forrása. És az, hogy nagyra értékelte a Katona József Színház színészeinek munkáját. Meg akarta mutatni magát. Es meg is mutatta.

Hangja egyszerre volt hűvös és meleg. Mozgása álomszerű, ...-ra (ha-ha) emlékeztet, most, amikor felidéződik bennem néhány jelenet. Kurtizán, aki örökre megőrizte ártatlanságát. Bíborvörös selyemruhában, a ruha kivágása alól kivillan az aranybomba melltartó és onnan a mellek, ahogy a nézők fölé hajol... „Melissa



Kari Györgyi a Sanyi Pilótában (1995)

vagyok... nem ismerem ezt a várost."

Kétféle színészt ismerek. Egyik az átváltozó művész. Minden szerepében más személy jelenik meg (Színész). A másik típus mindig ugyanaz a személy más és más történetben. Állapotuk változik, személyazonosságuk nem (Sztár, Díva, Személy, Bohóc). Kari Györgyi a második csoportba tartozik.

„Értsétek meg, ez nem úgy történik, hogy elhatározom, és az leszek. Ez megtörténik valakivel." (Jonathan Franchell. New York, 2000.)

A sisakkészítő gyönyörű felesége. 1998. Új Színház.

Nehéz helyzet. Györgyi jól ismerte a darabot. Látta az eredeti angol nyelvű előadást a Petőfi Csarnokban 1990-ben, és rajongott érte. Rajongott Sántha Ágnes, Seth Tillett, Cora Fisher játékáért és az én Nagymama-alakításomért, amely, saját bevallása szerint, lenyűgözte. Szerette, de kényelmetlenül érezte magát ebben a reprodukcióban.

Lelkesítette és feszélyezte, hogy együtt játszunk a színpadon, először az életben. Egy már kanonizált alakítást kellett újraélesztenie. Úgy érezhette, hogy ebben az előadásban ő csak unterfrau. Hiányzott a rizikó. Lehet, hogy túl sokat instruáltam. De tanult is valamit: a szöveg és a látomás összefüggéseit. En is tanultam valamit: Kari Györgyit. Pontosabban egymást tanultuk.

Előadás közben különösen nagy energiákat kötött le nála, hogy nevetés nélkül megállja humorosabb változtatásaimat. Szépen, odaadással és pontosan megcsinálta azt, amit meg kellett csinálnia, de ez a szerep visszavetette pályáján. Egyetlen esetet kivéve. Szegeden. Hirtelen megfeledkezett a korábbi terhekről a nyári melegben, meg hogy olyan gyorsan történt az egész. Azzal volt elfoglalva, hogyan tud egy számára szokatlanul nagy színházi térben hallhatóan beszélni. Mikrofont kért. Nem adtam neki. És csodák csodája, hangja sokkal szebben és áthatóbban vitt, mint az Új Színház stúdiószínpadán.

Olyan este volt ez, mint amikor a gyerekek asztal alatt kucorognak. Egy buborékban voltunk. Itt született meg a *Sisakkészítő* magyar változata, talán Györgyi jóvoltából, talán véletlenül. „Egy ebédre elég egy ebéd" - mondta Györgyi az előadásban. Igen. Azóta nem játszottuk *a Nagymama*-darabot. De egyszer megtörtént. Néhányan látták.

A színházat mindig csak néhányan látják, nem a nézőszám teszi a színházat, hanem az élmény intenzitása.

„Amikor találkoztunk, felmerült bennem, talán lehetséges, talán érdemes, talán van rá esély... valamit megpróbálok, talán még egyszer színpadra lépek, csak azt nem tudom, hogyan, hiszen nekem minden olyan könnyen megy a színpadon. De amikor közelít a megvalósulás az elképzeléshez, világossá válik, hogy ebből nem lesz találkozás. Közelít, és soha nem érkezik meg. Hiszen az elképzelés sem közelítette meg az elképzelhetőt. A majdnem boldogság a legfájdalmasabb boldogtalanság." (Perdunovszkij, pétervári színész a XIX. század végén.)

Kari Györgyi játék- és életstílusa mindenkiétől különbözik. A színikritikusok egy mondattal a hangján és a modorosságán viccelődnek. A másik mondattal vállon veregetik. Csodabogán, bohócot csinálnak belőle. Megdicsérgetik... (A színész kollégák, akikkel együtt dolgozott, nagyra tartják.) A közepesek igyekeznek megsemmisíteni a kivételest. Fűnyírógépek. A közepesség létfeltétele a letagadás, az eltüntetés, az elhallgatás, a lekicsinylés, a vállon veregetés - közízlésre hivatkozva. A közepes megtalálja azt a lényegtelen pontot, ahol el lehet terelni a figyelmet a lényegről. Érzékelés helyett spekuláció. Nem is érzékeli a kivételest, a csodálatost, csak fenyegetettséget érez. Hatalomcsökkenést. Féltékenység a világra.

Nyolc évig nem volt szerződésben színházzal. És végre rászánta magát. Vett egy mély lélegzetet, és leszerződött az Új Színházhoz. Elkezdődött az évad, és a soros rendező méltatlanul kis szerepet adott, pontosabban vetett oda neki. Györgyi elolvasta a darabot, és azt mondta: ez túl kis szerep. Nem főszerepet akart, szerepet. „Nem ezért szerződtem le nyolc év után." A rendező ekkor a lehető legrosszabb két mondatot mondta neki: „Kicsi, de nagyon fontos." Azután: „Aki a kicsit nem becsüli, a nagyot nem érdemli." Györgyi összeszorította a mellkasát, vagyis ez a két mondat szorította össze a mellkasát, Györgyi az ajkait szorította össze, és visszadta a kicsi, de fontos szerepet. Es várt...

A következő darabban ismét egy kis szerepet ajánlott neki az éppen soros rendező... És megint elhangzott ugyanaz a két mondat... kicsi, fontos, megbecsülni... Györgyi ekkor felbontotta szerződését az Új Színházzal. „Nekem nincs szükségem szerződésre ahhoz, hogy elfecséreljem az időmet, az életemet. Ezt magam is meg tudom tenni. Ahhoz nem kell színházi szerződés." Kari Györgyi nem tartozik egyetlen színházi társulathoz sem.

Nagyon sok tehetséges színésznő van Magyarországon csakúgy, mint a világ bármely országában. Nagyon kevés tehetség jut el az önmegvalósítás teljességéhez, vagy legalább annak közelébe. A színházak sokkal praktikusabbnak, következésképpen fontosabbnak ítélik azt, hogy a színész jól megoldja a szerepét, mint azt, hogy az életét tegye fel rá. Valahogy a szenvedély nem illik bele ebbe a szisztémába.

Mit jelent a szenvedély? A szenvedély az, hogy semmim sincs azonkívül, amit most a színpadon csinálok. Nincs múltam, és nincs jövőm. Ezen a helyen, ebben az órában kell megvalósulnom. Mert ha nem, akkor nem létezem. Mindent alárendelek ennek a mozdulatnak. Nem színész vagyok, hanem egy személy, aki itt van a színpadon, és máshol nincs. Nem reprezentálok senkit. Nem valakinek a nevében beszélek. En beszélek, én vagyok az a valaki. Kegyelmet és megváltást akarok.

Most, itt, mások szeme láttára.

Nem arra gondol, hogy milyen katarzisélményben lesz a nézőnek része, nem figyeli a hatást. Mindentől és mindenkitől elszabadul. A buborékot keresi, melynek fala transzparens és remegő (létező fenomén). Minden megremegteti ezt az érzékeny ido mot. Még a szellő is - kívülről, még a sóhaj is - belülről. A buborékon belül nincs külön test és szellem, ott megszűnik a gravitáció, nincs emlékezés és félelem a jövőtől. Ott nincs remény. Ott szelídség van és rettenet egyszerre. Ott tudás és nem tudás egy. Szét is pattan. És ott áll üdvözülten és megverten, gazdagon és kifosztva. Egy halvány emlékkel, amelyet nem is lehet felfogni a jelenben. Csak egy vágy lesz belőle, hogy ez még egyszer megtörténjen. Tudja, hogy ez nem produkció kérdése. És fél, hogy talán ez már soha nem következhet be, hiszen már megvolt. És akkor felfedezi magában a türelmet, és addig hallgat, amíg a szó ki nem bukik belőle, amíg meg nem szólítja valaki.

Szóval, mit kezdjen ezzel a személlyel az a színházrendező, aki mást sem csinál, mint hatást elemez, újabb és újabb ötleteken töri a fejét, és félelemmel fürkészi a nézőket.

A rendező nem tudja, hogy a színészet a legmagányosabb hivatás. Ha tudná, színésszé válna, vagy megborzongana a színháztól. Mindig valami szer, valami extra mámorító segédeszköz kell neki. És ez a szer, hogy soha nem hagyja békén a színészt, azt akarja, hogy a színész azt csinálja és úgy, ahogy ő akarja. Ez a rendező addikciója. A hatalom a színész felett. Ebben a kérdésben még én is gyanús vagyok magamnak.

Kari Györgyi vár... Szerepre vár, arra vár, hogy lehetősége nyíljon... és mindent elkövet - vagy mondjuk -, nagyon sok mindent, hogy elhárítsa azokat a hétköznapi akadályokat, melyek a színész útját eltorlaszol-hatják. Hangképzést tanul például (pályája delelőjén). Szétroncsolt tagjait drótoztatja össze. Színházba jár, és koncertekre. Örömmel és azzal az előítélet-mentes ártatlansággal, hogy neki most egy életre szóló élmény-ben lesz része. Ha nem tetszik neki valami, nem kritizálja. Talán egy kicsit szomorúan megjegyzi - a fáradozásnak kijáró tisztelettel -, hogy ez most nem sikerült, de volt benne egy... egy... szál liliom, ott, a színpad sarkában, és amikor Erzsike elment mellette, nekem egy pillanatra kigyulladt a virág, és olyan fantasztikus volt, sose fogom elfelejteni...

Rajongó

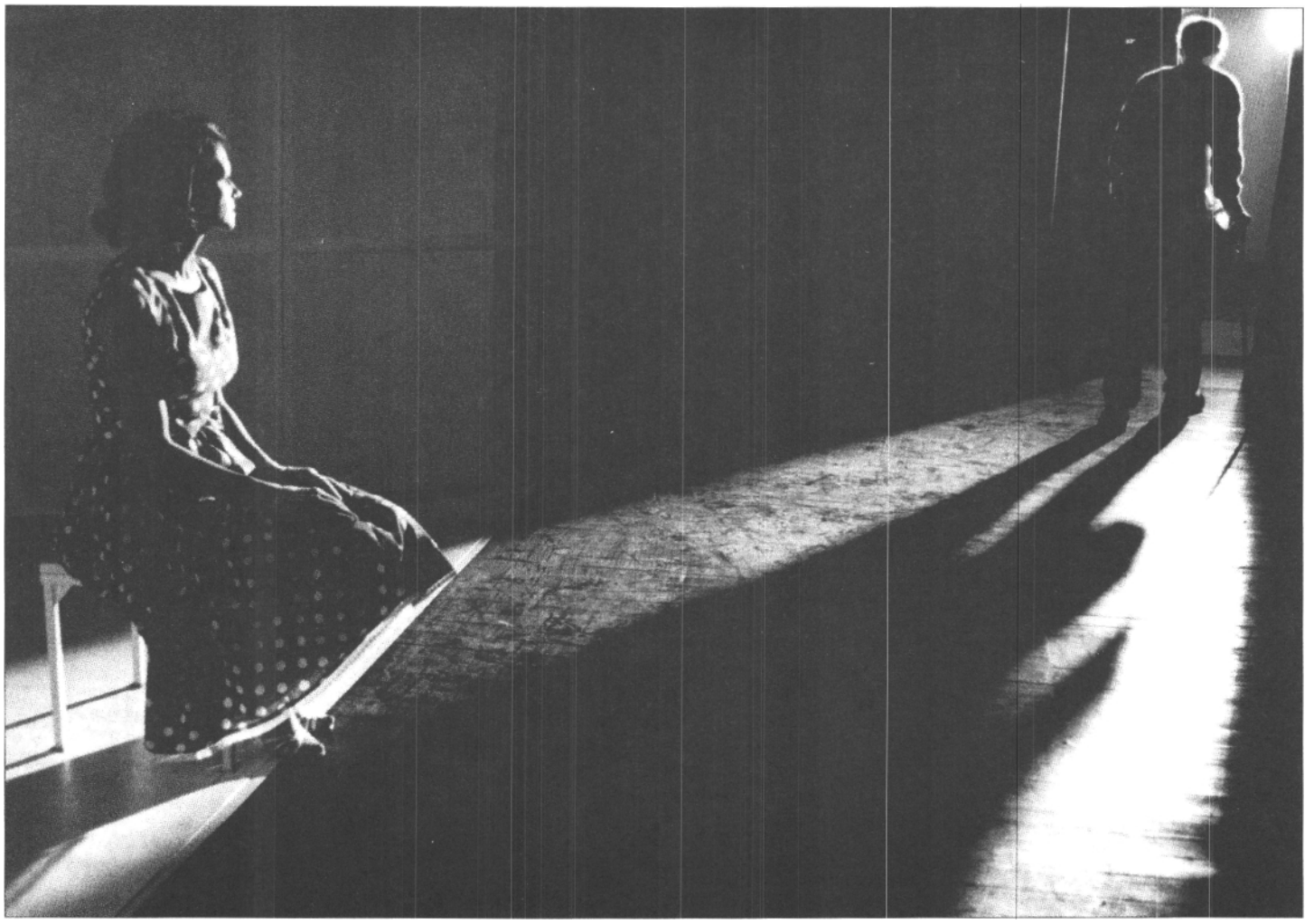
Nosferatu org. 1999. Trafó.

Ez sem volt egyszerű. Itt fizettünk a *Sisakkészítő* könnyűségéért. Más egy kész szerepet betanítani/betanulni, és más egy még nem létezőt életre kelteni. Hisztéria, hisztéria, hisztéria. Persze nem csak a Nagymama-darab utóhatása - volt ott más tényező is. A két nőtigris, Bozsik Yvette és Kari Györgyi egy színpadon. Es én voltam az ütköző. „Te csak az Yvette-tel törődsz. Engem teljesen mellőzöl." Mindennek tetejében Vajdai Vilmos autisztikus morgolódása. Különbejáratú hisztériája.

A darabra szerződött színészek/barátok, táncosok, asszisztencia - alkalmi formáció.

De megérte. Yvette elindult útján mint színész, a zene jól sikerült, a darab sok hibával, de időre elkészült, húsz szereplővel, négyemeletes díszlettel, két birkával, négy színpadi próbával. A hibák csak a kritikusoknak okoztak örömöt, a nézőknek az előadás. Az előadás időnként olyan volt, mint a hidegvágó. Takátsy Péter és Györgyi jelenete hátborzongatóan gyönyörű. Gótikus. Opera!

Kari Györgyi-Lamiana, a vámpírnő nyak-



Kari Györgyi és Magyar László a Gyerekünkben (2000)

láncánál fogva felvezeti Viktort-Takátsy Pétert, a fiatal telekügynököt a vámpírfilm-ben kötelező, hosszú tölgyfa asztalra. Hüvelykujját Viktor szájára tapasztja, majd elengedi. Hibátlan mozdulatok. Személyéből a parancs, a tiltás, a megengedés felsőbbsége árad. Viktor megszólal megszólalhat. A jelenet végén maga is felmászik az asztalra, kiszívja Viktor vérét. Viktor nyuszi a reflektorfényben. Kari Györgyi a reflektorfény.

Hisztéria, erő, kegyetlenség és utolsó jelenetében eternális szomorúság és a kiszolgáltatottság fájdalma. Györgyi egy másik világból hörgött át hozzánk.

„Nehéz, határozott csapások.
A karó egyre mélyebbre hatol
Lamiana mellkasába.
Csak egy pillanatra állj meg,
hogy a fájdalmat érezzem,
hogy még egyszer elképzeljelek.
Érints meg még egyszer.
Szex, végre szex.
Lamiana arca kisimul.
Talán egy mosoly is megjelenik ajka szélén.
Talán ilyen volt lánykorában - mondja Viktor
Lamiana arcán egy ránc jelenik meg,
és még egy és még száz.
Viktor körmével kaparja Lamiana
arcáról a húst.
Csontjai előbukkannak.
Koponyacsont."

Takátsy Péter és Kari Györgyi jelenléte, ez történt az előadáson. Yvette és én a történetet játszottuk el, ügyesen. Nosferatu történetét.

Najmányi László: A *gondolkodó ember színháza*. 2000. Trafó.

Egy pillanatra irigyeltem Najmányit.

Györgyi mint Csehov felesége fehér ruhában állt a színpad közepén. Csupa panasz. Afféle házi jelenetnek indul. Panasz a szeretőre, mindenre, ami körülveszi, a rendetlenség, az utazás, a pénzhiány. Kezei valahogy a levegőt markolásszák, mintha meg akarna kapaszkodni, mert érzi, hogy jön a szélvihar. És jön. Nem kívülről. Belőle. Hangja egyre feljebb csúszik giisszandóban. Nem ugrásszerűen, nem lépcsőzetesen, glisszandóban, egyre feljebb, üveghang-magasságig. A monológ után pillanatnyi csend és dörgő taps. Az ária sikerült. Viva I' aria, viva I' opera!

Itt fedeztem fel, hogy mennyire távol áll Györgyitől a pszichológiai-morális építkezés. Nála minden opera. Mint egy opera-énekesnő, aki belül hallja a hangját, és tudja, hogy ebből milyen szegényes az a rezgés, ami átmegy a hallgatóság fülébe.

És a belső hangok, a zene irányítják mozdulatait. És ha mégis megjelenik a pszichológia és az erkölcs - az nem róla szól, hanem arról, hogy totálisan azonosul a meg-vertekkel.

Ezen az előadáson nyilvánvalóvá vált számomra. hogy Kari Györgyi megérkezett. Hogy birtokolja a színpadot.

A személy és a művészi megjelenítés összeér.

Gyerekünk. 2000. Új Színház.

Megállapodás született az Új Színház és köztem, hogy egy három-négy hónapos kurzust tartok a társulat néhány színészének. Előtanulmánynak szántam egy későbbi vállalkozáshoz, „zongoraleckét adok, veszek" alapon. Lényegében az az egy kikötésem volt, hogy Kari Györgyi, aki nem tagja a társulatnak, részt vehessen a vállalkozásban. Színházi képzés nem működik darabkészítés nélkül. A felkészülés a bemutatóra végső soron elrendezi a kurzus menetét.

Két ok miatt ragaszkodtam őhozzá. Színészi képessége/képzettsége miatt. Tudtam, hogy a kurzus bemutatóval zárul. A másik ok az volt, hogy a színház hat színésze közül egyedül Egri Mártával dolgoztam korábban (A: *aknaszedő feljegyzéseiben)*. Arra gondoltam, hogy nagymértékben meg-könnyíti a kommunikációt a csoporttal, ha egy kommunikációs modellt is prezentálok. (Na, ez itt úgy hangzik, mint egy menedzserszöveg.) Szükségem volt valakire, akivel régóta begyakorlottan, nyíltan, fáradság és óvatoskodás nélkül dolgozhatom. Azt reméltem, hogy ez a viszony olvashatóvá válik a többiek számára, hogy valamilyen módon centrális helyzetemet gyengítem, és ezzel a résztvevők aktivitását növelem. A színészek önmagukból és társaikból nyerhetik a legtöbb energiát. Talán nem is tudatosodott a kollégákban, de Györgyinek legalább annyit köszönhetnek, mint nekem, hogy ez a vállalkozás sikerült. Nagy energiák halmozódtak fel a csoportban *a Gyerekünk* bemutatója

előtt, és ez akkor következett be, amikor a figyelem rólam egymás felé fordult. Egymásban bízva, segítve, biztatva, egyre bátrabban próbáltunk. A darabot nagyrészt a próbákon írtuk és alakítottuk ki. És ebben mindenkinek része volt (Hirtling István, Egri Márta, Takács Kati, Kecskés Karina, Kovács Olga, Szabó Zoltán). A színészi minőség mércéje Kari Györgyi teljesítménye volt.

Néhány epizód.
Az egyik szöveg nem tetszett Györgyinek.

Halász Péter és Kari Györgyi A sisakkészítő gyönyörű felesége című előadásban (1998)
(Koncz Zsuzsa felvételei)

Nem is az övé volt. Kérte, hogy húzzam ki. „Ez a szöveg összezavarja a nézőket." En tudtam, hogy egyszerű és világos. „Ha nem érted, akkor majd te mondod el, és úgy majd megérted, és ha te megérted, akkor mindenki megérti." Később ez a monológ lett az előadás egyik fénypontja.

„FELESÉG (a *nézők között ül)* Kedves közönség! Nincs sok közöm a színházhoz. De én egész éjjel azon töröm a fejemet, hogyan szerezzek önöknek néhány kellemes órát. Tisztában vagyok azzal, hogy a hosszú csönd kínos pillanatok forrása, majdnem olyan, mint az élet. Unalmas, vagy túl idegesítő. Különösen, ha egy sötét, eseménytelen térbe kell bámulniuk. Es ha még fél percet várunk, akkor a hatodik sor négyes hölgyének cipője egyre jobban szorít. Hat per négyes... én ülök a hat per négyesen, az én cipőm szorít... Hol vagyok? Cipőboltban vagyok? Verem a fejem puha párnás öklöcskéimmel? Hogy türelem... türelem kell a cipővásárláshoz. Kirándulni, maratoni futó-versenyre, úszni és színházba senki ne menjen kitaposatlan cipőben. Ezt a tudást meg kell osztani mindenkivel! De én *a Leukémia* című darabra váltottam jegyet... vagy abban szerepelek? Elsüllyedek a szégyentől, ha most meg kell szólalnom a nézők előtt. En az iskolatáblánál nem mertem szavalni. En izgalmamban elsírtam magam, amikor azt kellett mondani, hogy nép. Ezért nem mentem politikusnak. Jobb, ha egy nő csak férjhez megy, és szerelemből tulajdonjogi szerződést köt a picsájára. Es aztán még azt is eldobják, szerelem a titkárnővel, jön a válás, a magány - mindent egyedül kell csinálni - meg az apa nélküli gyerekek. Hogy jönnek ahhoz... hogy magamra tereljék a figyelmet." (Ez a szöveg most már örökre a Tiéd.)

Hangja és mozdulatai úgy remegtek, mint aszpik a szendvicsen. Györgyi álmodik a nézők között, és a közönség vele álmodik. A színház kantinjában Egyed Timi/Timea, az előadás berendezőművésze fújta a szöveget, és utánozta Györgyi hanglejtését. A szöveg néhány mondata szállóigévé vált. Például: „Hol vagyok? Cipőboltban vagyok?" Nem is olyan rossz kérdés, ha a színházban hangzik el.

Az orvosnő kérdéseire saját szavaival válaszol. Mellesleg remekül fogalmaz. Komolyan, ökonomikusan és néha szűkszavúan, néha túlságosan is megered a nyelve, elvész a részletekben. Pontosabban: el akar veszni a részletekben. Ahogy gyereke betegségének körülményeiről beszél az orvosnak, az egyszerre hátborzongató és ellenállhatatlanul humoros. Mint gombostűre felszúrt bogarat vizsgáljuk saját természetünket.

Egy másik: a darabban a leukémiás gyerek hazatér a kórházból. Előtte mindent csontra ki kell tisztítani, vagyis sterilizálni kell a gyerek szobáját. Megtisztítani mindentől, ami fertőző lehet, materiálisan és spirituálisan. Arra gondoltam, hogy egy divatos feng sui-szertartást csinálok ebben a jelenetben. Végül megtaláltam a megoldást. A Feleség szórjon sót az üres szoba négy sarkába. A fehérvérűségből meggyógyult gyerek fehér szobájában fehér só hullik, mint a hó.

Azt mondtam, ezt az eseménytelen eseményt el lehet intézni egy perc alatt, vagy végtelenül hosszan. De mindenképpen ceremónia nélkül. Györgyi a hosszabb variációt választotta. Nyolc percen keresztül pereg a só a tenyeréből a szoba négy sarkába. (Nem is értettem, hogyan fér el ennyi só a markában.) A nézők nézik: első a várakozás, második a türelmetlenség, harmadik a viccelődés, negyedik a kétség, ötödik a sószórós. Megtisztul a színpad, megtisztul a nézőtér.

Nem adott elő semmi különöset, csak arra ügyelt - testtartásával, tekintetével -, hogy egyenletesen peregjen a só. A végén egy piciny, csalfa mozdulat. Hatodik: visszazökkenés a történetbe. Tovább folyik az előadás.

„Játéka *a Gyerekünk* című előadásban megrázó." (X. Y. a vendégkönyvből)

Nem tudom, mennyi időt vesz igénybe, amíg otthon elkészül a sminkjével, amíg kiválasztja a megfelelő ruhát, bogy aztán tíz perc alatt taxival beérjen a színházba.

Györgyi megérkezik. Három órával a kezdés előtt. Ennyi időre van szüksége a felkészüléshez.

Fodrász 25 perc. Testápolás
17 perc. Műszempillafestés
10 perc.
Öltözés 19 perc.
Smink 20 perc.

Szöveggyakorlás, és nem tudom a többit, hogy mit csinál különbejáratú világában. Lehet, hogy a fennmaradó időben nem csinál semmit.

Jeles Andrással színházi vállalkozásba kezdtünk. Ez lesz a Városi Színház a Józsefvárosban. Kari Györgyit meghívtuk színész munkatársnak.

Közel egy hónapja együtt partiztunk Bozsik Yvette bemutatója után a Katonában. Egy kicsit táncoltam, aztán egész éjjel ott ültünk egymás mellett, néztük a többieket. Beszélgettünk is. Hajnalban hazaindultunk. Te Budára, én New Yorkba.

Viszontlátásra, 2001. január 16-án.
Rengeteg dolgunk lesz.

New York, 2000. december 31.

HA ENGEM A FŐPOLGÁRMESTER FELKÉRNE...

...hogy legyek a Thália Színház igazgatója, akkor...

Ha ma színházigazgató akar valaki lenni, akkor pályáznia kell.

Leírja a koncepcióját, erkölcsi bizonyítványt kér, diplomát, nyelvvizsga-bizonyítványt fénymásol, pénzügyi és művészi támogatói nyilatkozatokat szerez, műsortervet készít. Tárgyal szakmai és önkormányzati potentátokkal, megismerkedik a bizottsági pártarányokkal, végigszurkolja a szakmai zsűri döntését (szigorúan ajtón kívül), ha arra érdemesnek találtatik, szépen felöltözik, elmegy a bizottság ülésére. Ott öt percben megvédi vagy kiegészíti a koncepcióját, meghallgatja a szakmai testület véleményének zanzásított változatát, kortól és rangtól függetlenül kicsit sápad, cseppet izzad, kérdésekre felel, majd izgatottan várja a döntést. Meghallgatja a szavazati arányokat, megdicsőül, örül vagy maliciózusan gratulál, esetleg összetörik.

Ha ma igazgató akar lenni valaki, akkor erős idegzettel, jó gyomorral, kitartással, kapcsolatokkal igazgató lehet. Nem túl zavaró, ha koncepciója, szakmai hitele is van.

S ha ma igazgató lesz valaki, akkor a pillanat öröme után jó, ha azonnal tudja, hogy a három-öt év villámgyorsan elszalad, és ha újra igazgató akar lenni, ismét végig kell játszania ezt a játékot.

Most - a vágy- és a rossz álomból ébredve - lássuk, hogyan néz ki a valóság. Nem akarom folytatni a struktúraváltásról szóló vitát. Példaértékkel az elmúlt két hónap tíz fővárosi igazgatói pályázatát elemzem. Szeretnék néhány olyan mozzanatot megmutatni, amelyek eddig nem kerültek szóba, s talán - legalábbis a pályázati rendszer lehetőségeinek tekintetében - tisztázzák a helyzetet.

A jelenlegi rendelkezések a költségvetési intézményi formában működő színházak esetében kötelezően előírják a pályáztatást. Nem vonatkozik ez a közhasznú társaságként vagy részvénytársasági formában működő színházakra.

Énnek ellenére az a fővárosi gyakorlat, hogy a kht.-k igazgatói posztját is pályáztatják. Hogy ez a gyakorlat mennyiben a „csak kvázi-átalakulás" beismerése vagy a szektorsemlegesség .- szerintem helytelen - érvényesítése, annak eldöntése és elemzése nem ennek az írásnak a feladata.

A pályázatok a mai napig - az Erzsébet téri Nemzeti Színház meghívással kombinált pályázatának kivételével - nyílt pályázatok voltak. *Indulhatott tehát az aktuális igazgató - és bárki más.*

Az előbbi kiemelés azért fontos, mert - a törvényből fakadó korlátozásokat leszámítva - teljesen szabadon startvonalhoz engedett-terelt olyanokat is, akik műfajra, működési módra, helyre és nagyságra való tekintet nélküli „érvényes igazgatói tudattal" rendelkeztek, illetve lehetőséget kapott az az igazgató is, aki az előző ciklusban nem igazolta a fenntartó elvárásait.

Jogszerűen akkor jár el tehát a fenntartó állam vagy önkormányzat, ha pályázatot ír ki. Ennek jogszabályi hátterét az 1992. évi XXXIII. Törvény jelenti, amely rendelkezik a közalkalmazottak jogállásáról s ezen belül a vezetők választásának szabályrend-szeréről.

A jelenlegi munkaügyi szabályozás felhagyott azzal a korábbi gyakorlattal, hogy tételesen próbáljon meg mindent szabályozni, inkább kereteket határoz meg, amelyeken belül az egyes ágazatok és területek specialitásaiknak megfelelően tovább szabályoznak.

„23. § (2) A magasabb vezető (...) beosztások körét, továbbá a *megbízás feltételeit* a miniszter határozza meg. A *magasabb vezető beosztás ellátására pályázatot kell kiírni. (3) A* magasabb vezető (...) beosztás ellátásával történő megbízás *határozatlan időre szól.* A miniszter *határozott időre* szóló megbízást is előírhat."

A törvény tehát a konkrét szabályozást az ágazati miniszterek hatáskörébe utalja, annak formáját pedig ágazatonkénti kormányrendeletben határozza meg. Érdemes és tanulságos összevetni, hogy az egyes területeken hogyan, milyen mélységig szabályozzák a pályáztatás rendszerét.

PÁLYÁZATOT ÍRNI ÉS KIÍRNI

Pályázatot írni - és itt nem csak a státuspályázatokra gondolok - külön szakma, tudomány. Pontosan megfogalmazottak az elvárások, és hihetőek a válaszok, tehát egyenlőek a feltételek - gondolhatnánk.

Könnyű az igazgatónak - mondják -, hiszen belső emberként rengeteg információval rendelkezik, s ez érdemben, de legalább „kilóban" segítheti a pályázatot; az adatok összegyűjtéséhez és a megíráshoz egy egész csapat áll a rendelkezésére; a vezetői stáb készen áll, és jó esetben folyamatosságot képvisel, és mindezek együtt hihetővé teszik a pályázatot.

Nehéz helyzetben van az igazgató, hiszen egyáltalán nem vagy csak keveset blöffölhet; kénytelen szembenézni azzal, hogy ismerik a gyengéit, hibáit is; van mivel elszámolnia, hiszen előző pályázatában már ígért; a színházvezetőként eltöltött idő alapján objektív tények és szubjektív vélemények egyaránt meghatározzák minősítését.

Természetesen további pályázók esetében az előnyök és a hátrányok előjele nem az előbbiek ellentettje, azok csak részben fordíthatók meg. Esetükben a konkurens stratégiáját a pályázó „minősége" dönti el, többek között az, bogy milyen „kontrajátékos".

Pályázatot kiírni legalább olyan nehéz, mint pályázatot írni. *A* mostani kiírások minőségileg lényegesen jobbak, átgondoltabbak és alaposabbak voltak a korábbiaknál, ám zavaros feltételeket jócskán tartalmaztak. Nézzünk egy konkrét kiírást a legutóbbi fővárosi pályázati körből.

Dőlt betűvel emeltem ki azt a feltételrendszert, amely valamennyi pályázati felhívásban szinte szó szerint szerepelt.

A gyermek- és ifjúsági program színház-típustól független szerepeltetését a gyermekszínház megszüntetése miatt érzett lelki-ismeretfurdalás megnyilvánulásának tekintem.

Természetesen a Bábszínház és a Kolibri Színház esetében a gyerekprogram alapfeladat.

A nem létező információs rendszerhez való kapcsolódás pedig talán egy ötlet tesztelése, talán csak áltudományos szakmai humbug.

A számítógépes jegyterjesztést nem tekintem komoly feltételnek, mert akinek ez a rendszer (?) így is hasznos, az már e kezdetlegesformájában is kapcsolódott hozzá, aki pedig nem akar csatlakozni, annak elég erős ellenérvcsomagja van ahhoz, hogy ez a döntésnél ne legyen befolyásoló szempont.

HELYZETELEMZÉS

A helyzetet elemezni az egyes ágazati szabályozások néhány elemének összehasonlításával lehet. A kormányrendeletek különböző mélységűek és színvonalúak, így az összehasonlítás szempontjainak kiválasztásához a művészeti terület szabályozásából indultak ki.

A művészeti terület specialitása, hogy *erősen meghatározott a pályáztatás feltételrendszere, bogy különösen magus a szakmai zsűri*

	Egészségügy, család-, gyermek- és ifjúságvédelem	Közoktatás	Művészet, közművelődés, közgyűjtemény	Kutató-intézetek	Helyi önkormányzati szolgáltatók	Magyar Rádió	Magyar Televízió	Testnevelés és sport	Ipar, keresk., idegenforgalom
Kell-e pályázni?	N. r. **	Igen	Igen	Igen	Igen	Igen	Igen	Igen	Igen
Nyilvános-e?	N. r. **	Igen	N. r.	Igen	N. r.	Igen	Igen	N. r.	Igen
Pályázati feltételek	Kiíró dönt	R***	Kiíró dönt	Kiíró dönt	N. r.	R	N. r.	R	R
Iskolai végzettség	N. r.	Igen	Igen	N. r.	N. r.	Igen	N. r.	Igen	Igen
Szakirányú végzettség	N. r. **	Igen	Igen	N. r.	N. r.	Igen	N. r.	Igen	Igen
Szakmai gyakorlat	N. r. **	Igen	Igen	N. r.	N. r.	Igen	N. r.	N. r.	Igen
A döntés módja	Bizottság véleményez	Többszintű biz. véleményez	Szakmai-szakértői testület véleményez	N. r.	Szakmai-szakértői testület véleményez	Bizottság meghallgat-véleményez	Bizottság meghallgat-véleményez	Igen N. r.	Eseti bizottság véleményez
Kinevezés időtartama	N. r. **	Legalább 5, legfeljebb 10 év	3–5 év	5 év, max. 10 év össze-számított	N. r.	5 évig terj. határozott idejű is adható	Legfeljebb 5 évig terj. határozott idejű is adh.	5 évet meg nem haladó határozott időre terjedő is adható	Lehet határozott idejű is

* 13/1992. (VII. 14.) Kormányrendelet a közalkalmazottak jogállásáról szóló 1992. évi XXXIII. Törvény szociális, egészségügyi, család-, gyermek- és ifjúságvédelmi ágazatban történő végrehajtásáról.

138/1992. (X. 8.) Kormányrendelet a közalkalmazottakról szóló 1992. évi XXXIII. Törvény végrehajtásáról a közoktatási intézményekben.

150/1992. (XI. 20.) Kormányrendelet a közalkalmazottak jogállásáról szóló 1992. évi XXXIII. Törvény végrehajtásáról a művészeti, a közművelődési és a közgyűjteményi területen foglalkoztatott közalkalmazottak jogviszonyával összefüggő egyes kérdések rendezésére.

113/1992. (VII. 14.) Kormányrendelet a közalkalmazottak jogállásáról szóló 1992. évi XXXIII. Törvény szociális, egészségügyi, család-, gyermek- és ifjúságvédelmi ágazatban történő végrehajtásáról.

49/1993. (III. 26.) Kormányrendelet a közalkalmazottak jogállásáról szóló 1992. évi XXXIII. Törvénynek a központi költségvetési szervként működő kutató- és kutatást kiegészítő intézeteknél és kutatókat foglalkoztató egyes intézményeknél történő végrehajtásáról.

77/1993. (V. 12.) Kormányrendelet a közalkalmazottak jogállásáról szóló 1992. évi XXXIII. Törvény végrehajtásáról a helyi önkormányzatok által fenntartott szolgáltató feladatokat ellátó egyes költségvetési intézményeknél.

36/1994. (III. 22.) Kormányrendelet a közalkalmazottak jogállásáról szóló 1992. évi XXXIII. Törvény végrehajtásáról a Magyar Rádióban.

37/1994. (III. 22.) Kormányrendelet a közalkalmazottak jogállásáról szóló 1992. évi XXXIII. Törvény végrehajtásáról a Magyar Televízióban.

89/1994. (VI. 8.) Kormányrendelet a közalkalmazottak jogállásáról szóló 1992. évi XXXIII. Törvénynek a testnevelés és sport területén történő végrehajtásáról.

44/1997. (III. 12.) Kormányrendelet a közalkalmazottak jogállásáról szóló 1992. évi XXXIII. Törvénynek az ipari, kereskedelmi és idegenforgalmi ágazatban történő végrehajtásáról.

** Nem rendelkezik

*** Rendelkezik

hatása, és hogy a legrövidebb idejű a magasabb vezető beosztású mandátuma.

Mindezt tarthatnánk jónak is, hiszen a művészeti élet, a közönségigény gyors változása, a koncepciók elévülése, a szakma nyitottsága miatt szükségessé válhat a gyakori megméretés. A kialakult gyakorlat azonban ellentmond ennek, hiszen a legnagyobb felhajtással körített pályáztatásnál, vagyis most Budapesten sem történt generációs áttörés, szakmai revolúció, és a vidéken lezajlott jelentős részénél a szakma politikát kiált.

Néhány alapvető megállapítás: 1. A pályázatokat bíráló szakmai szakértő bizottság csak véleményezi a pályázatokat, és *nem dönt.* 2. A szakmai szakértői bizottság nemcsak az írásos pályázatot bírálja, hanem *a személyt,* annak szakmai hitelét, múltját és lehetséges *jövőjét is figyelembe veszi.* 3. A döntéshozó testület *politikai szervezet,* amely politikai szempontokat (jó esetben) is figyelembe vesz. 4. A döntéshozó testület (esetünkben a kulturális bizottság) *nem feltétlenül*

PÁLYÁZAT A THÁLIA SZÍNHÁZ IGAZGATÓI ÁLLÁSHELYÉRE

A Thália Színház (1065 Budapest, Nagymező u. 22-24.) saját társulat nélküli, de önálló művészi programmal rendelkező befogadó színház, mely teret ad a főváros számára kiemelkedő fontosságú művészi fesztiváloknak, nemzetközi rangú színházi eseményeknek, a határon túli és a vidéki színházak bemutatkozásának. Az egyes játszási helyek sajátosságait felhasználva felkarolja és ösztönzi az új művészeti kezdeményezések megvalósulását, új produkciók létrejöttét menedzseli, és bemutatkozási lehetőséget biztosít a balett- és táncszínházi együtteseknek. Az igazgatónak vállalnia kell a jelenleg költségvetési intézményi formában működő színház közhasznú társasággá történő átalakításának (határidő: 2000. július 1.) előkészítésében és lebonyolításában való közreműködést. Az *igazgató feladata továbbá a színház arculatához illeszkedően az ifjúsági, illetve a gyermek korosztály számára szóló előadások műsorra tűzése, a színházi közönségszervezés megújítása, a kialakítandó egységes színházi informatikai rendszerhez való kapcsolódás feltételeinek megteremtése, ideértve a számítógépes jegyeladás megvalósítását is.*

A megbízás feltételei:

– szakirányú felsőfokú végzettség,

– legalább ötéves szakmai gyakorlat.

Előnyt jelent legalább egy világnyelv tárgyalási szintű ismerete.

A pályázatnak tartalmaznia kell a pályázó művészi elképzeléseit, az ennek megvalósításához, illetve a racionális gazdasági működéshez szükséges terveit, a pályázó által kitöltött pályázati lapot.

Csatolni kell továbbá a szakmai önéletrajzot, erkölcsi bizonyítványt és a végzettséget igazoló okiratok másolatát.

A vezetői megbízás 2001. február 1-jétől 2004. jan. 31-ig terjedő időtartamra szól. Az illetmény megállapítására a közalkalmazotti törvény (Kjt.) alapján kerül sor, megegyezés szerint.

A pályázat benyújtásának helye a Főpolgármesteri Hivatal Kulturális Ügyosztálya (1052 Budapest, Városház u. 9-1. H. em. 225/C, levélcím: 1364 Budapest 4 Ff. 1.). A pályázati kiírás elválaszthatatlan részét képezi a pályázati dokumentáció, amely a pályázat benyújtásának helyén átvehető.

Pályázók színházanként	Szakmai zsűri által		A nyertes pályázó és a szavazatok megoszlása**
	Első helyen rangsorolt*	Kulturális bizottsági tárgyalásra javasolt	
I/1. Katona József Színház Zsámbéki Gábor	Zsámbéki Gábor	–	Zsámbéki Gábor (13 igen)
I/2. Madách Színház Kerényi Imre Korcsmáros György Nagy Viktor Szirtes Tamás	Kerényi Imre	Szirtes Tamás (5 igen)	Kerényi Imre (9 igen) Szirtes Tamás (2 igen, 2 érvénytelen szavazat)
I/3. Radnóti Színház Bálint András	Bálint András	–	Bálint András (11 igen, 2 nem)
I/4. Új Színház Márta István Alföldi Róbert	–	Márta István Alföldi Róbert (3-3 szavazat, 1 tartózkodás)	Márta István (10 igen) Alföldi Róbert (3 igen)
I/5. Vígszínház Marton László	Marton László	–	Marton László (11 igen, 1 nem, 1 tartózkodás)
II/1. Budapest Bábszínház Meczner János	Meczner János	–	Meczner János (11 igen)
II/2. Budapesti Operettszínház Félix László Halasi Imre Kalmár Péter Kerényi Miklós Gábor Koltay Gábor Selmeczi György Vass Zoltán Iván	Halasi Imre	Kerényi Miklós Gábor (2. helyen) Kalmár Péter (3. helyen)	Kerényi Miklós Gábor (7 igen) Halasi Imre (2 igen) Kalmár Péter (1 igen) Koltay Gábor (1 igen)
II/3. Kolibri Színház Novák János Schafer Erzsébet	Novák János		Novák János (11 igen)
II/4. Mikroszkóp Színpad Sas József	Sas József		Sas József (7 igen, 1 nem, 3 érvénytelen)
II/5. Thália Színház Megyeri László Balikó Tamás Görgey Gábor Kováts Kriszta Harsányi Gábor Sződy Szilárd Vass Péter	Megyeri László	Balikó Tamás (4 második hely)	Megyeri László (11 igen)

* Valamennyien az első helyen javasolták
** Az első öt pályázat elbírálásakor 13, a második alkalommal 11 bizottsági tag volt jelen

színházhoz értő személyekből áll.

Nézzük most meg, hogyan működött a fent vázolt feltételek között a választás, illetve a szavazás rendszere a tíz fővárosi pályázat esetén.

Megállapíthatjuk, hogy egyértelmű volt a jelenlegi vezetők szakmai támogatottsága, ami - gyaníthatóan - nem a munkájukkal való feltétlen elégedettséget, inkább a konkurencia erőtlenségét jelzi. Emellett a szakmai bizottság keze láthatóan nem volt megkötve, eltekintve attól az egy kitételtől, hogy ahol többen pályáznak, ott ne döntsenek, hanem alternatívákat javasoljanak. Igy történhetett meg, hogy a második helyre szavazással, szétszavazással és rangsorolt szavazással is kerültek jelöltek. Az is megállapítható, hogy a kulturális bizottság szavazási módszere sem kristálytiszta, hiszen az igenes igazgatói ajánlások mellett tartózkodás, illetve nem és érvénytelen szavazatok is találhatók. A végső szavazásnál pedig „belépett" a politika, hiszen az egyedüli pályázók esetében megjelentek a - feltehetőleg pártállásos - nemek, tartózkodások vagy rontások, sőt, folytatva a szavazás rendjét érintő vitát, nem tárgyalt jelölt is kapott szavazatot.

Véleményem szerint a színházak igazgatói pályáztatási rendszere jelen pillanatban túl- és túlzott óvatossággal szabályozott; az egyes résztvevők fel-adata nincs tisztázva, nem konkretizált, nincs sem ágazati irányelv, sem szakmai megállapodás; ez lehetőséget ad a szabályok sajátos, a szakmai szempontokat háttérbe szorító kialakítására; a rossz pályázati kiírások alapján született össze nem hasonlítható pályázatok elmossák a felelősséget, lehetetlenné teszik az objektív számonkérést; s végül az egész rendszer - szándékoktól és céloktól függetlenül - bizonytalanságot okoz, méltatlan helyzeteket idéz elő.

Ha engem a főpolgármester felkérne, hogy legyek a Thália Színház igazgatója, nem mondanék azonnal igent. Gondolkodási időt kérnék, óvatosan tapogatóznék, feltételeim lennének, rengeteg vezetői szabadságot kérnék, és kevés kötöttséget fogadnék el, megkérdezném, hogy mégis mennyi az annyi.

Ha engem a főpolgármester felkérne, hogy legyek a Thália Színház igazgatója, elvállalnám a megbízatást. De szigorú szerződést kötnénk, amelyben elfogadtatnám teljes művészi, irányítási és gazdálkodási szabadságot biztosító feltételeimet, és természetesen vállalnám a számszerűsített és a művészeti elvárások teljesítését, betartanám a gazdálkodás szabályait.

Ha engem a főpolgármester felkérne, hogy legyek a Thália Színház igazgatója, elfogadnám az állást. Ha azonban nem teljesítenék a szerződésben foglaltakat, akkor megsértődnék és felállnék. Valószínűleg akkor is megsértődnék, ha én nem teljesíteném a feltételeket, és ezért megválnának tőlem, de hát emberek vagyunk.

Ha engem a főpolgármester felkérne, hogy legyek a Thália Színház igazgatója, eszembe sem jutna pályázatot írni. Feltételezném, hogy azért kér fel, mert ismer engem, respektálja munkásságomat, vagy olyan tanácsadói vannak, akik helyette tudják ezt, és ő megbízik bennük.

S amikor a szerződés aláírására kerülne sor, akkor szerény, de ünnepélyes keretek között aláírnánk a szerződést, néhány vaku villanna, koccintanánk egy pohár pezsgővel, gratulálna minden fontos városházi tisztviselő és politikus, és mindkettőnket csendes büszkeség töltene el, hogy - feltehetőleg - jó alkut kötöttünk.

Közeledvén mandátumom lejárta, elhívna magához. Elmondaná, hogy örül annak, hogy..., vagy pedig azt, hogy úgy gondolja, hogy... Utóbbi esetben barátságosan elbúcsúznánk egymástól, az előbbinél pedig A FŐPOLGÁRMESTER FELKÉRNE, HOGY LEGYEK A THALIA SZÍNHÁZ IGAZGATÓJA.

MEGYERI LÁSZLÓ
a Thália Színház igazgatója

KÜLÖNSZÁM

A SZÍNHÁZ történetének során először jelentetett meg tematikus különszámot, amelyben a XX. század egyik legjelentősebb színházújítója, „a nagy mágus", Jerzy Grotowski munkásságáról igyekeztünk sokoldalú képet adni.

A számban eddig magyarul még nem publikált Grotowski-tanulmányok, levelek, dokumentumok mellett a neves amerikai színházteoretikus, Richard Schechner alapműnek számító elemzése éppúgy megtalálható, mint az olyan rendezők írásai (Eugenio Barba, Ruszt József és Halász Péter), akikre nagy hatással volt a lengyel színházalkotó.

A különszám kapható az Írók Könyvesboltjában, az Atlantisz ás az Osiris Könyvesboltban, a Fókusz Könyváruházban és a szerkesztőségben (1126 Bp., Németvölgyi út 6.), ahol egyébként régebbi SZÍNHÁZ-számok is kedvező áron megvásá rolhatók.

A **Tavaszi Fesztivál** programjáról

A március 16. és április elseje között rendezendő Budapesti Tavaszi Fesztiválról kérdeztük Zimányi Zsófiát, a fesztivál igazgatóját

– Az ember mindig több programra készül föl, több művészt igyekszik lekötni, mint ahány produkció megvalósul. Az idén sok jó és persze drága - művész mondott igent. A látványos, nagy előadások sokba kerülnek. Ezek közé sorolom a Mannheimi Nemzeti Színház operaegyüttesének vendégjátékát. Ősz óta a zeneigazgatójuk Fischer Ádám. Az Operaházban március 16-án és 18-án Wagner *Trisztán és* Izoldáját játsszák, Harry Kupfer rendezésében. Ez az előadás igazi színház, hiszen Kupfer Bécstől Bayreuthon át Berlinig és Párizsig ismert, meghatározó rendező. Néhány éve viharokat váltott ki, és óriási sikert aratott a *Ring-víziója* Bayreuthban. Kupfer rendezte a felújított Theater an der Wienben *az Elisabeth* című musical ősbemutató-ját is. Arra számítok, hogy *a Trisztán,* amely régóta nem hallható Budapesten, zenei minőségét tekintve is kiemelkedő lesz. A szólisták - Wolfgang Neumann, Jayne Casselmann és Lioba Braun - ismert Wagner-énekesek, Bayreuthban visszatérő vendégek.

– Nevezetes vendége lesz a fesztiválnak Jurij Ljubimov és a moszkvai Taganka Színház.

– Nagyon örülök, hogy Moszkva város és a magyar kulturális tárca segítségével két estén (március 28. és 29.) a Petőfi Csarnokban játszik a Taganka. *A Marat/Sade-ot* mutatják be. Ljubimovot nagyon szeretik Budapesten, s noha az utóbbi években csak magánemberként jött Magyarországra, azért sem a szakma, sem a közönség nem felejtette el, hogy színházról vallott felfogásával új irányt mutatott, ahányszor csak itt dolgozott. Mint különleges vendégprodukciót említem a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Shakespeare-előadását, *a Szentivánéji álmot,* Novák Észter rendezésében. *A Vendégünk egy város* című sorozatban az idén a kecskeméti művészeké a pálya. Március 31-én *a Bánk bánt* adja elő a kecskeméti Katona József Színház a Thália Színházban. Erkel Ferenc *Bánk bánja is* hallható lesz koncertszerű előadásban, március 27-én. Parádés a szereposztás: Marton Eva lesz Gertrudis, Rost Andrea először énekli Melinda szólamát.

– Milyen zenés színházi produkciók méretnek meg a nemzetközi publikum előtt?

– Például az operett, amellyel külföldön mint magyar specialitással büszkélkedünk, itthon viszont elég kevés kényeztetést kap. A Tavaszi Fesztiválnak már negyedik éve fontos eseménye az Operettfesztivál, amely úgyszólván teljes képet ad a hazai operettjátszásról - a jó vonásairól éppúgy, mint a kevésbé vonzókról. Az eseménysorozatot gálaműsor- *A magyar operett története* nagy sikert aratott, úgy véltük, elenyésző változtatással az idén is finálé lehet. A zenés produkciók közé sorolnám *a Csíksomlyói passiót.* Kerényi Imre rendezése, ha jól emlékszem, csaknem tíz évig volt sikerdarabja a Várszínháznak, ám hosszú ideje nem látható. Felnőtt egy generáció, amely bizonyosan kíváncsi a Madách színházbeli felújításra.

– Az idén tízéves a Budapesti Kamaraopera, amely Händel Orlandóját *mutatja he vendégművészekkel. Az előadást a barokk zene egyik kiváló szakértője, a premiert megelőző kurzus vezetője, Philip Pickett vezényli.*

– Más operatörténeti, illetve zenés színházi érdekességeket is kínálunk, és lesznek olyan produkciók, amelyeket egy-egy előadó személye emel ki a repertoár-előadások sorából. Ilyen a Verdi-centenárium évében *A trubadúr,* Dennis O'Neill-lel Manrico szerepében. Mozart *Cosi fan* tuttéjában Dorabellát Vizin Viktória énekli; a mezzoszoprán énekesnő nemzetközi karrierje kialakulóban van, több énekversenyt is megnyert. Nagy várakozás előzi meg Bartók operájának, *A Kékszakállú herceg vá*ʳ ának felújítását az Operaházban; a darabot Kovalik Balázs rendezi, Juditot Kovács Annamária és Meláth Andrea, a Kékszakállút pedig Rácz István és Fried Péter énekli. Negyedévvel a bécsi premier után mutatjuk be Eötvös Péter új művét, *Az álmok hídján mentem át* című alkotást. Eötvös színpadi hangjátéknak nevezi, hihetetlenül izgalmas kompozíció, reményeim szerint a bécsitől eltérő, de értékéhez méltó előadásban találkozunk vele a Thália Színházban.

- A táncosok panaszkodnak, hogy az idén kiszorultak a fesztiválról.

– Azt hiszem, nincs igazuk. *A csodálatos* mandarin-előadások fesztiválján nyolc különböző együttes nyolc különféle felfogásban prezentálja Bartók pantomimját. Ebben a sorozatban, a Tháliában látható a Bánffy György szerkesztette-rendezte monodráma, *A Mandarin-ügy* is. Remélem, szívesen fogadja majd a közönség Meredith Monkot, aki elég régen, az egyik Őszi Fesztiválon járt Budapesten. Március 23-án a Trafóban a Magic Frequencies komplex zenei és táncszínházi előadása látható.

– A Budapesti Tavaszi Fesztiválon gyakran rendeznek nemzetközi szakmai konferenciákat.

– Az idén is lesz szakmai nap. Március 24-én *A hangversenyrendezés a XXI. században* címmel tartjuk. Hazai és külföldi elő-adókat kértünk föl. Komoly szakmai vitára számítok.

Az interjút készítette:
ALBERT MÁRIA

SUMMARY

The issue opens with Tamás Tarján's commemorative essay on Imre Sinkovits (1928-2001), one of the greatest Hungarian actors of the post-war period.

András Csont devotes a longer essay to Botho Strauss' *Kalldewey, Farce* which opened recently in the Chamber.

Other reviews of the month - by István Nánay, Dezső Kovács, Judit Szántó, Judit Csáki, Andrea Tompa, Tamás Koltai, Andrea Stuber and Balázs Urbán - concern *We Bombed Kaposvár* by Joseph Heller, János and István Mohácsi (Kaposvár), John Webster's *The Duchess of Malfi* (The Ark), Ibsen's A *Doll's House* (Comedy Theatre), Alan Bennett: *The Lady in the Station Wagon* (Madách Chamber Theatre), David Hirson's *La bęte* (Kecskemét), two versions of our classic *János the Valiant* (Katona József Theatre and Kaposvár), *Alkestis* by Euripides (University of Theatre Art) and *The Maids* by Jean Genet (Pest Theatre).

In our column on modern Hungarian dance Lívia Fuchs writes on three one act ballets by the Budapest Dance Company, while Tamás Halász saw for us *Virtual Paradise* by the group Dream Team.

Two interviews follow: Andrea Tompa talked to American author David Hirson whose play *La bete* was recently produced in the regions and Tamara Török met Italian director Stefano de Luca who worked with the students of the Theatre University on Euripides' play.

One of our „Portraits" is drawn by György Sas who contributes to the celebration of the 80th birthday of actor, director and manager István Bozóky; the other is by director Péter Halász who evokes his common artistic experiences with the extraordinary actress Györgyi Kari.

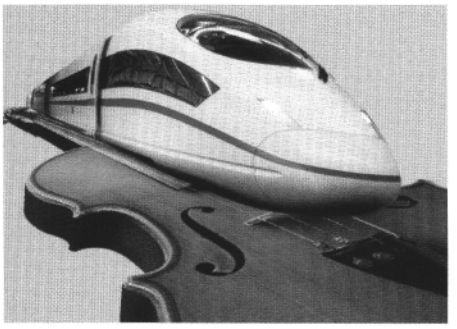
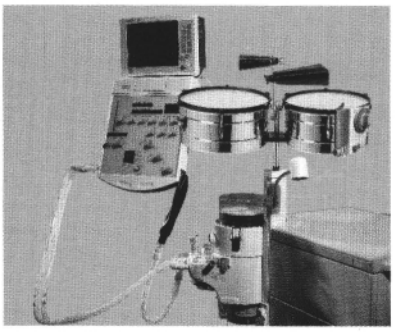
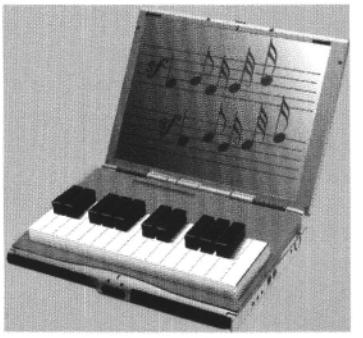
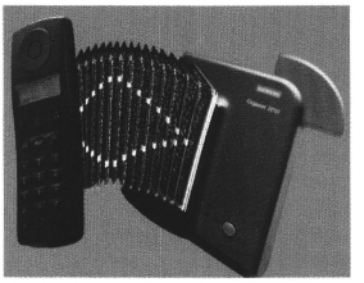
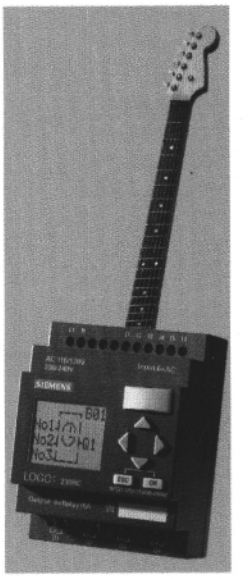
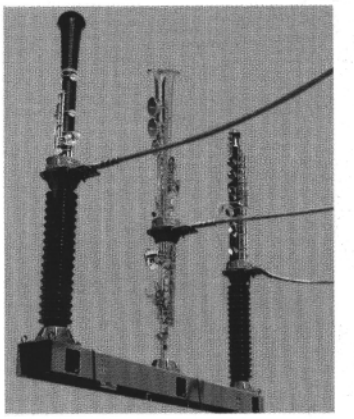
Finally László Megyeri, the recently reelected manager of the Thália Theatre explains his future plans for his establishment.

Playtext of the month is *Blue, blue, blue,* a new work by Hungarian author Zoltán Egressy.

Fotógaléria
Koncz Zsuzsa: Mózes
A hetvenhárom éves korában elhunyt Sinkovits Imre nemzeti klasszikus drámáink főszerepeinek ihletett alakítója volt. Neve összeforrt Madách Imre 1967-ben bemutatott Mózesének címszerepével, amelyet több százszor játszott eL Koncz Zsuzsa képével is tisztelgünk a nagyszerű színész emléke előtt.

SIEMENS

Minden hangszeren

A Siemens a Budapesti Tavaszi Fesztivál mecénása

Siemens. A tudásunk Önt szolgálja Tel.: 471-1000 www.siemens.hu